

O RITUAL DO CANDOMBLÉ REFLETIDO NA SALA DE
ESPETÁCULO:
TROCA DE IDEIAS SOBRE E COM O TEXTO O CARÁTER
SOCIAL DA MÚSICA DE CRISTOPHER SMALL (1987)

*THE CANDOMBLÉ RITUAL REFLECTED IN THE CONCERT
HALL:
EXCHANGE OF IDEAS ABOUT AND WITH THE TEXT THE
SOCIAL CHARACTER OF MUSIC, BY CRISTOPHER SMALL
(1987)*

Vitor da Trindade
Universidade de São Paulo
vitoratrindade@globocom

Resumo

Este texto busca observar os pontos e contrapontos comuns que se encontram entre o Ritual do Candomblé e a Sala de Concerto. Discutindo seus cânones, similaridades e diferenças através da visão de Christopher Small (1987), que observa a Sala de Concerto como parte de um ritual que inclui o “musicar”, ou “*musicking*”, e que traz além do ato da execução musical, todo um conjunto de etiquetas que acontecem nas duas agências, que incluem ações semelhantes e comportamentos de pessoas, desde o regente até o vendedor de ingressos. Por outro lado, as visões de Jorge Vasconcelos (2010), Sacramento de Almeida (2009) e Vitor da Trindade (2019), pesquisadores do Candomblé, com vivência no mundo dos Orixás como Ogan Omoloyê do Ilê Axé Jagun, vistos aqui como profissionais da música.

Palavras-chave: Orixá; Candomblé; Música brasileira; Afrobrasileiro; Ogan.

Abstract

The text wants to observe the common points between the Candomblé Ritual's and the Concert Room. Discussing their similarities, canons, and differences, through the vision of Christopher Small (1987), whose observes the Concert Room as part of a ritual that includes the musicking, bringing besides the execution act, an important cast of persons, around this moment, including from the maestro to the person who sells the ticket. In another hand, observing from the point of view of Jorge Vasconcelos (2010), Sacramento de Almeida (2009) and Vitor da Trindade (2019), Candomblé researchers, whose are deeply inside on the Orixá's world, as Ogan Omoloyê, seen as professional musicians.

Keywords: Orixá; Candomblé; Brazilian music; Afro-Brazilian; Ogan.

Introdução

Este artigo propõe um comparativo a partir do texto *O Caráter Social da Música* de Christopher Small (1987), que aborda a música europeia e seus costumes a partir da Sala de Concerto, tendo como espelho o ritual praticado na Festa dos Orixás¹ do Candomblé. Small propõe as várias possibilidades do “musicar”, ou *musicking*, que incluem não só os compositores, os músicos e sua música, mas toda uma sociedade envolvida com o momento do concerto, a orquestra, os empregados da Sala de Concerto e tudo o mais que envolve um espetáculo de música tradicional. Como define Small:

Musical é participar de qualquer forma, em uma performance musical, seja através da execução, da audição, do ensaio ou da prática, fornecendo material para a performance (o que é chamado de composição) ou dançando. Podemos, às vezes, até mesmo estender seu significado para o que a pessoa está fazendo, a que leva os ingressos na porta ou os homens fortes que trocam o piano e tambores ou os roadies que montam os instrumentos e executam as verificações de som ou os limpadores que limpam depois que todo mundo se foi (SMALL, 1987, p.13).

Além desse autor, trago como referências para o trabalho o Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro (2019), que me inspirou a escrever este texto, através de nossas discussões em sala de aula, no curso de pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em sua disciplina “Etnografia da Música Contemporânea”. Além dele, trago Jorge Luis Vasconcelos (2010), que aborda a música no Candomblé, e Vitor da Trindade (2019) que pesquisa o *Ogan Alabê*², que é o músico que toca para os Orixás, além de outros autores como Pierre Verger (1993) Paulo Petronilio Correia (2009) e o *Babalorixá* Fernando de Oxaguian (2009).

1 Orixás são considerados forças da Natureza e formam o panteão de deuses africanos na liturgia do Candomblé.

2 Ogan Alabê é um dos cargos elegidos para as pessoas que não incorporam no Candomblé, ou como se diz, que não dão santo. O cargo de Ogan ocupa várias funções na religião, especificamente o Alabê é o responsável principalmente pelos tambores.

Não procuro analisar, mas estabelecer um diálogo entre essas culturas. O texto se configura como um debate entre uma vivência profunda do autor dentro do ritual do Candomblé, em contraponto com suas pouquíssimas visitas à Sala de Concerto. E devido a esse contato curto com a música conhecida como “erudita”, apoio-me nas reflexões de SMALL (1987). Como por exemplo:

Um concerto sinfônico, como um importante ritual da classe detentora do poder em nossa sociedade, mostra o ocidental moderno tão dependente, numa extensão que suprime qualquer consciência disso, de suas mitologias como qualquer membro de uma sociedade ‘tradicional’ (SMALL 1987 p. 3).

A metodologia utilizada neste trabalho se baseia no conceito da oralidade, com base nas referências de Galvão e Batista (2006).

O modo de pensar oral seria também mais agregativo do que analítico. Essa característica é expressa, por exemplo, na grande carga de epítetos (“Odiseu, o astuto”, por exemplo) e outras fórmulas (como provérbios e frases feitas) que caracterizam a expressão oral e que são rejeitadas pela “alta” literatura, por provocarem, em sua avaliação, redundância e monotonia na linguagem GALVÃO e BATISTA, 2006 p. 410).

Parto, então, de algumas reflexões iniciais, suscitadas por autores como Trindade (2019) e Almeida (2009). Segundo Trindade (2019) “o aprendizado tradicional para ser Ogan é primordialmente através da observação e da convivência cotidiana com os preceitos e rituais” (TRINDADE, 2019, p. 156). Sendo assim, os *Ogans Alabês*, os músicos do Candomblé, mesmo não seguindo uma leitura através das partituras escritas, seguem uma cartilha que se mantém desde os tempos que precedem a colonização do Brasil, uma cartilha baseada no ouvir de seus antecessores e antepassados, incluindo as formas e lógicas primordiais numa progressão aritmética invertida que nos levaria às civilizações africanas, antes dos primeiros encontros com a Europa. Quase da mesma forma, segundo SMALL (1987), o intérprete e o músico da Sala de Concerto mantem seu repertório através dos tempos, interpretando

as partituras escritas por seus antepassados, o mais fielmente possível. Segundo Small (1987), “as obras musicais são, na maior parte, obras de compositores já mortos há muito tempo, que através da escrita são capazes de controlar as ações dos músicos da orquestra em nosso tempo” (SMALL 1987 p. 8).

Almeida (2009) também afirma que no Candomblé, se seguem cantando as cantigas, cantadas em várias das línguas trazidas pelos escravizados e tocando os mesmos tambores tocados há milênios.

Um dos principais meios de transmissão nessa religião é a inserção do fiel no mundo religioso; é através da convivência que se aprende muitas informações, inclusive o toque. Dito de modo direto e simples: o saber musical do Candomblé, o qual não é simples nem pouco, é totalmente aprendido a partir de uma organização, sistematização e uma estruturação, onde o aprendiz é observado diariamente e seu aprendizado avaliado ao longo dos anos, pelos mais experientes da comunidade, liderados pelo líder do terreiro (ALMEIDA, 2009, apud TRINDADE, 2019 p. 156).

O músico do Candomblé, então, para poder representar todo o texto – que deve ser apresentado através de seus tambores dentro do ritual –, reproduzirá no seu tambor, apesar da impressão de improvisação causada por esta melodia textual, uma linguagem que se repete desde os tempos pré-coloniais africanos. O músico ali se tornará um poliglota que falará aos vários orixás e suas linguagens presentes através dos toques e ritmos executados pelos atabaques, e a melhor forma de aprendizado deste conhecimento é através da observação, através da oralidade, obrigando o investimento de muitos anos para se obter conhecimento suficiente para conduzir o tambor que rege a orquestra dos Orixás.

Para que seja possível formar estes profissionais, o melhor é iniciar-se quando criança, brincando de Ogan, como os meninos e meninas do Axé brincam de ser pai ou mãe de santo, de fazer oferendas, de dançar e cantar e, naturalmente, de tocar tambor (TRINDADE, 2019 p. 155).

Sendo assim, é possível perceber que, tanto na Sala de Concerto como nos *Ilês Axé*, nome que é dado na língua do “povo de santo” para as Casas de Candomblé, a música repete e ensina a história através de seus compositores e músicos. Entre os *Ogans*, *Babalorixás*³ e *Yalorixás*⁴, alguns alcançaram grande fama, às vezes internacional, como por exemplo, Pierre Verger (1993), Naná Vasconcelos, Mãe Beata de Yemanjá (1931-2017), Dona Olga do Alaketo (1925-2005), Mãe Menininha do Gantois (1894-1986) e outros que tornaram o Candomblé acessível a outras classes e etnias além da comunidade afrobrasileira. Por isso neste momento a sociedade brasileira discute tanto sobre nossa religião. Ela saiu do gueto e está em todos os lugares.

Como se pode ver através desses fatos e anotações, tanto no ritual religioso dos afrodescendentes, como no ritual que procede nas Salas de Concerto, vamos encontrar similaridades e disparidades, entendendo e classificando a importância dessa diversidade cultural na arte e em quase tudo o que representa a cultura brasileira.

Considerações iniciais

Sou músico profissional há 40 anos, graduado em música popular, mestrando em etnomusicologia cursando agora as primeiras disciplinas que propõem esta meta, e para meu primeiro semestre escolhi a disciplina ministrada pelo Professor Marcos Câmara de Castro. Ao mesmo tempo vivo cercado pelas aprendizagens trazidas pela minha religião, o Candomblé, a qual elegi como aliada dos ensinamentos da universidade para minha linha de pesquisa. Minha escolha de pesquisa e inserção na universidade dialoga com as proposições de Correia (2003).

Recuperar esta voz afro na educação, é o único móbil para podermos olhar para o “Outro”, e nos reconhecemos nele. Se a intolerância religiosa sempre existiu, intensificando uma certa “guerra santa”, é preciso um momento e uma ocasião em que possamos buscar uma educação para a Paz e a Liberdade, que certamente só existirá, face a face a uma educação afro-dialógica (CORREIA, 2003, p. 21).

3 Babalorixá. Masculino. O Pai de Santo. Baba Olo Orixá. Aquele que cuida do Orixá.

4 Yalorixá. Feminino. A Mãe de Santo.

Em ambos os lugares, o Candomblé e na Universidade, tenho podido trafegar e dialogar, percebendo muitos pontos comuns entre um e outro, como por exemplo, a valorização do aprofundamento nas buscas do conhecimento, ou o questionamento da verdade absoluta, principalmente nos tempos de hoje onde as questões referentes às minorias como o direito das mulheres tocarem tambor no axé, ou as implicações referentes a sexualidade que se tornaram discussões complexas entre os Babalorixás e Yalorixás, que antes eram coisas que não se abriam para diálogo. Essas conexões, de certa forma, são operadas pelas várias facetas oferecidas em cada um dos axiomas relacionados aos diferentes aspectos de cada *Orixá*, no Candomblé e, pelo lado da Universidade, a discussão progressiva que alonga cada afirmação colocada na vida acadêmica em outra afirmação contrária, que é o fundamento da pesquisa científica: a dúvida. Provar ou não uma comida que é proibida por seu *Orixá*, ou vestir uma cor que seja quizila.⁵

Entre todas as leituras de meu primeiro ano como mestrando, a que mais gerou interrogações em meu trabalho como pesquisador foi a de Small. As ideias de *musicking*, o ato de fazer música em diferentes ações que podem passar despercebidas pelo ouvinte ou pelo executor, mas que fundamentam a existência do momento de apreciação de um concerto, realmente, me possibilitaram a reflexão de que a minha própria ideia sobre a palavra “música” ainda refletia muitas perguntas. A venda de ingresso, o ato de carregar os instrumentos, ou mesmo, a limpeza da sala de Concerto, são também parte do projeto do ouvir como informa Small:

Tantas configurações diferentes, tantos tipos diferentes de ação, tantas maneiras diferentes de organizar sons em significados, todos eles trazem o nome de música. O que é essa coisa chamada música, na qual seres humanos do mundo todo encontram tanta satisfação, e investem tanto de suas vidas e recursos? (SMALL 1987).

Sendo assim, parte da minha reflexão pode ser descrita nos seguintes questionamentos: como funcionaria o Candomblé sem as

5 Quizilas são proibições comuns acerca dos preceitos ligados a cada *Orixá*.

cozinheiras, sem as pessoas que vão buscar as folhas, sem as outras que cuidam dos iniciandos em seus primeiros momentos de vida no axé?

Musicking? Musicar? Ritual? O Candomblé não se reduz, ao sacerdote, aos incorporados, aos *Ogans*. Quais são estas diferenças e semelhanças em torno do espaço da festa do Candomblé, que traz em sua música homenagem a um *Orixá*, que pode ter sido um antepassado ou mesmo um antigo herói? A música das Salas de Concerto, que através dos séculos vem trazendo os grandes heróis da cultura europeia, assim como o Candomblé, insistem sobre um repertório criado na antiguidade. Essas perguntas se estruturam também nas colocações de Small (1987).

Com pouquíssimas exceções, o repertório praticamente congelado por volta do tempo da Primeira Guerra (um desastre cujo efeito catastrófico sobre o moral cultural da classe-média ocidental ainda permanece não totalmente avaliado), e o pouco que apareceu, desde que carregue o apelo para a audiência média de 'amantes da música' que a música anterior faz, carrega o rótulo pejorativo de "música moderna" e é visto com extrema desconfiança (SMALL, 1987, p. 9).

Segundo minha observação, ambos os espaços, a Sala de Concerto e o Ritual do Candomblé estão fundamentados na manutenção dos seus cânones e firmando suas tradições. Sendo assim, mais perguntas se interpõem: quais as semelhanças e diferenças possíveis no encontro de duas culturas que se consideram dicotômicas? Ou será que somos nós que as consideramos assim? Será possível responder a essas perguntas? Até que ponto?

Anteriormente a leitura de Small, eu costumava pensar no Festa no Candomblé, como uma inversão dos acontecimentos em uma Sala de Concerto. Porém, percebo que, felizmente, eu estava enganado em minha concepção. A diferença não é tão grande, muito menos oposta. Nas poucas vezes em que participei de um concerto, vi, como no Candomblé, as pessoas escolherem suas melhores roupas, de preferência seguindo a tradição, e discutimos a música, o comportamento e o conhecimento dos performers, tanto nos intervalos como no final. No desenhar das ordens hierárquicas, no formatar e organizar o espaço, em quase tudo,

encontramos mais semelhanças do que diferenças entre um ritual e outro. Vasconcelos (2010) aponta que:

Na forma de organização sonora que perde a maior parte de seu sentido se extraída de seu contexto, a música do candomblé precisa ser entendida como um elemento ritual, com suas especificidades musicológicas, mas sempre ligadas às suas significações religiosas” (VASCONCELOS, 2010, p. 2).

Segundo minhas vivências e conhecimento adquiridos na tradição oral do Candomblé, a sua música, com suas canções e polirritmias, fazem sentido e são necessárias para que os orixás se movimentem, para que ocorra, através das sonoridades e vibrações, a incorporação⁶ daquelas pessoas preparadas para isso. Ou seja, dificilmente o Candomblé funciona sem música ou a Orquestra dos Orixás funciona sem a base ritualística.

Diálogo

Como músico do Candomblé, pratico as tradições de matrizes africanas, para as quais dedico meu estudo e pesquisa. Na filosofia do Candomblé os deuses são fundamentados na mitologia compartilhada entre os fiéis, que advêm de vários pontos da cidade ou do bairro em que este *llê* se encontra. Os bairros mais abastados trazem um tipo de gente diferente dos menos, o Candomblé pode estar nos dois grupos. A diversidade apresentada nos rituais religiosos de hoje apresenta diferentemente de seu início vários grupos étnicos, no começo e até muito pouco tempo, pouco se via pessoas não negras frequentando os *llês*. Hoje encontramos na religião desde os descendentes de asiáticos, de europeus, e estadonidenses, até pessoas que tem língua mãe diferente da do brasileiro, como a marroquina Gisele Cossard Binon (1903-2016), conhecida como Omidarewá, e que foi como Verger importante sacerdote e referência do culto afrobrasileiro.

⁶ Incorporação se refere ao ato de “receber o santo”, ou seja, a força da natureza conhecida como Orixá toma para si o corpo do fiel.

Nos bairros mais ricos, os Candomblés são mais distantes dos dogmas propostos pela religião, são mais intelectualizados e mais organizados logisticamente, e esta filosofia para a pessoa que vêm do bairro rico traz algumas perguntas que são difíceis de serem respondidas, Por que fazerem o Dabalê? (Seriam remanescências da escravidão?), ou da mesma forma, por que beijarem a mão dos mais velhos se não somos mais crianças? (Isto não é um pensamento cristão).

Nos bairros mais pobres as pessoas são mais arraigadas aos tradicionalismos, naturalmente menos luxuosas nas vestimentas, e em compensação, mais preocupadas em preservarem as regras religiosas. Para as casas mais pobres os conceitos de modernidade, as indagações acerca da tradição além de não serem discutidos, geralmente não são bem vindas. A liturgia segue para o “Povo de Santo” à partir da oralidade, como seria a Bíblia Sagrada para os cristãos. Os mais velhos fundamentam o conhecimento. Quanto mais tempo no Candomblé, mais se conhece sua história e mais se luta para a preservação do que foi legado pelos antepassados.

O Candomblé, quando deixou de ser proibido pela polícia, recebeu muito mais pessoas não negras em seus templos. Porém, esse fato é facilmente explicável, devido a própria origem da Religião dos Orixás, que em sua formação inicial já trazia várias línguas em seu panteão de deuses e deusas. Como os fiéis que frequentam o ritual, os Orixás que estão no Brasil não vêm de um só país, ou de uma só língua africana. Suas raízes e seus idiomas se espalham pelo continente, só se encontrando a partir da diáspora africana nas Américas. *Omulu*⁷, o orixá da saúde é *gêge*, cultuado no Benin. *Yansan*⁸, a deusa do feminismo ativista, é *Ketu* e cultuada na Nigéria. *Gege* e *Ketu* são nações do candomblé que para nos dos dias de hoje não podemos tratar como referência geográfica. São formas de localizar o escravizado a partir do colonizador. Para o Povo de Santo define nação é uma localidade religiosa e no tempo das colônias se referia a origem do escravizado. Geograficamente estes povos se localizavam entre, os atuais Benin, Togo, Nigéria e Gana. Também podemos somar a estes os povos que se localizavam na região de Moçambique e Angola, chamado pelos escravizadores de povos bantos que também são formadores do Candomblé. A religiosidade e o ritual do Candomblé como religião, em

7 Orixá da saúde.

8 Orixá guerreira

que se encontram todos estes povos, só existe a partir da colonização do Brasil. Como nos informa Melo:

Mesmo sendo considerado como um dos mecanismos de dizimação cultural, o Navio Negreiro proporcionou de certa maneira o encontro de diversos povos e o início de uma troca de conhecimentos e práticas culturais geradas provavelmente pelas condições do tráfico e pela necessidade de compreensão acerca do que seria seu destino (MELO 2012 p. 23 *apud* FELINTO, 2012, p. 23).

Dentro dessa discussão, Fernando de Oxaguian (2016) determina e demonstra que o ritual do Candomblé traz um conjunto de vários países africanos com seus múltiplos idiomas para um mesmo espaço físico, aqui colocando a palavra países num conceito que dividia os vários grupos étnicos africanos. Cada língua um país, todos estando no mesmo continente. Se pensarmos a palavra país somente a partir das divisões apresentadas pela colonização europeia estaremos sendo preconceituosos quanto às possibilidades civis de cada gente. A música apresentada no Candomblé comemora a história sagrada dessas muitas culturas vividas pelos vários grupos que vieram do continente africano e que ali estão, compartilhando com outros grupos étnicos essa mesma música, grupos que passaram a existir a partir do convívio dos adeptos da religião afrodescendente com os povos que se construíram na formação cultural e étnica brasileira.

Primeiro, tentaram fazer uma fusão de várias mitologias, dogmas e liturgias africanas. Este culto, no Brasil, teria que ser similar ao culto praticado na África, em que o principal quesito para se ingressar em seus mistérios seria a iniciação. Enquanto na África a iniciação é feita muitas vezes em plena floresta, no Brasil foi estabelecida uma mini África, ou seja, a casa de culto teria todos os orixás africanos juntos.⁹

9 Informação extraída do blog do CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades), disponibilizada em 2016.

Todos no ritual estão cantando os heróis africanos civilizadores e seus deuses representativos. Caucasianos, asiáticos, negros, todos juntos, a partir da formação do Candomblé no Brasil. A música do Candomblé representando a tradição do afrodescendente e contando a história deste povo. E ali, no ritual outros povos compartilhando os *Orixás*. Povos que a partir da formação do nosso país, vindos da Europa, das outras Américas e da Ásia se encontraram no Candomblé. Os *Orixás* no ritual de Candomblé, representam algumas das muitas línguas africanas, dos muitos povos espalhados pelo continente e que a partir do advento do navio negreiro que povoou as américas com a diáspora africana, criou uma religião que encontrava várias formas de culto aos *Orixás* africanos, reunindo-os num só lugar, uma pequena África no Brasil, amálgama de muitos grupos étnicos, que suportaram de forma quase integral a história de seus antepassados através da cultura oral.

Small (1987) responde, então, à pergunta que ele mesmo se faz: “O que é um ritual?”

Considero-o como um ato que dramatiza e encena a mitologia compartilhada de uma cultura ou de um grupo social, é a mitologia que unifica e, para seus membros, justifica tal cultura ou grupo. Segundo Mircea Eliade, ela celebra a ‘história sagrada’ da cultura – sua criação, o surgimento de heróis civilizadores, suas ‘atividades demiúrgicas’ e por fim seu desaparecimento (SMALL, 1987).

Small (1987) situa uma Sala de Concerto de forma ao proceder do ritual. Segundo minhas observações, a Sala de Concerto revela um desenho semelhante à Festa de Orixá, que acontece várias vezes a cada ano, representando não só um, mas os vários grupos sociais trazidos e aprisionados ao Brasil em contingentes gigantescos, através de suas mitologias que celebravam seus heróis civilizadores, como por exemplo, nas histórias contadas nos terreiros sobre *Xangô*¹⁰, o grande guerreiro rei de *Oyó*¹¹, ou *Oxossi*¹², que enfrentou o pássaro gigante e o matou com uma só flecha¹³.

10 Orixá da Justiça.

11 Cidade sagrada da Nigéria onde Xangô foi rei.

12 Orixá da caça, da fartura.

13 Para saber mais sobre as Lendas dos Orixás, sugiro a leitura de PRANDI, Reginaldo. Contos e lendas afro-brasileiros - a criação do mundo. São Paulo, Cia. Das Letras, 2007.

Ambos se transformaram em deuses, se tornaram Orixás. O culto a estes Orixás é como um grande concerto, onde a audiência, sendo iniciada ou não, participa vivamente e segue preceitos de ética e organização, nem tanto distantes aos da sala de concerto.

A música está em muitos rituais de muitas etnias diferentes. Ela pode ter função organizadora ou desorganizadora dentro do contexto social, criando caos ou tranquilidade para seus grupos. Ela precisa seguir um ritual que depende de algo da tradição. Tradição essa que, pode ter sido desenvolvida pelo primeiro ser humano que percutiu duas pedras, ou por aquele que percebeu musicalidade no som do vento. Musicalidade foi interpretada pelos tambores, flautas, pela orquestra, no ritual. A pergunta seria, então, quando a música que se tornou ritual se separou do Ser Humano e se transformou em arte? E como me disse alguém que não me lembro, isso já seria outra história. Um outro artigo. Mas fica a pergunta pra quem quiser responder.

Podemos traçar algumas possibilidades para a inserção da música na vida humana: hinos como canções de guerra, desde que impelem os antagonistas à morte, e da mesma forma acontecendo nos jogos de futebol, festejando ou agredindo o adversário; a música usada para o refinar dos jantares, para o sepultamento dos mortos; a música dos bailes da periferia brasileira e a música cantada nas passeatas em tempos de protesto contra os chefes de governo. Dessa forma é possível perguntar: A música é o mesmo que mercado? O mesmo que canção? É um verbo? Um substantivo? O que é a música? Quem era então o dono deste valor que deveria ser protegido e poupado como joias, ou outro objeto de troca comercial? Haveria que mantê-la num cofre e fazer dela, lucro? Pinto (2001) considera que *“na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo”*. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura” (PINTO, 2001, p.2).

Considero então que a música se tornou um poder terrestre sobre várias perspectivas, tanto religiosas como políticas, um ritual que fez com que a audição acabasse ficando em um segundo, ou até mesmo, em terceiro plano, principalmente nos dias atuais. Acredito que não exista um caráter que diferencia, em termos de nivelamento intelectual, diferentes culturas. Segundo Castro (2019), “é preciso reconhecer que a

música de Concerto é um ritual como qualquer outra”.¹⁴ Reconhecendo isso, convido os leitores para que sigamos no diálogo, que traz como salas de rituais e de música, tanto a Sala de Concerto, quanto o Salão de Festas para os *Orixás* do Candomblé.

O local

Acredito que as sociedades precisam se colocar em espaços delimitadores, o que se chama, algumas vezes, de “inteligência cultural”, para se situarem em seus viveres particulares. Pessoas de diferentes culturas podem agir desta forma criando seus guetos e nomeando-os conforme seu critério e julgamento. Todo evento cultural que não pertença a este grupo, seja lá qual grupo for, é considerado “cultura inferior”. Para criar estas fronteiras, geralmente usam-se se usam, principalmente, os lugares que não devem ser acessíveis a outrem. A elite se protege dentro de restaurantes caros, bairros chiques superprotegidos, onde se acredita que as pessoas pobres não vão fazer parte por razões econômicas. Protegidos pela polícia e pelas leis vigentes, organizam barreiras invisíveis onde espaços que deveriam ser comuns para todos, como igrejas ou supermercados, provocam incidentes complicados quando recebem pessoas que não são do grupo comum ao lugar.

Um estabelecimento em um bairro de alta classe, ou mesmo classe média, define a partir da aparência do cidadão se ele deve ou não estar naqueles lugares. Em 2020 um homem foi assassinado em um Supermercado Carrefour por questões raciais. Por outro lado, os pobres se fecham em comunidades protegidas pela fama do crime ou da violência. A favela, a comunidade, muito mais é conhecida pela sua porcentagem ínfima de criminosos do que seu enorme grupo de pessoas trabalhadoras e honestas, que têm que ser muito mais solidárias em suas vizinhanças do que a classe média ou rica que mal vê seus vizinhos. Quem chega de fora no baile da comunidade ou na roda de samba sem ter sido convidado pode receber uma “meia dúzia de tapas”. Uma forma de dizer que esta pessoa não é bem-vindo a não ser que conheça as etiquetas locais.

14 Informação fornecida por Marcos Câmara de Castro, durante a disciplina Etnologia da Música Contemporânea, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2019.

Na sala de Concerto, o espaço segue a expectativa de atender todos os padrões necessários para se ouvir o que se considera “boa música”. O espaço desejável seria o máximo possível isolado acusticamente, de modo que a conexão do auditório com o mundo exterior seja cortada, enquanto a conexão visual será reduzida ao mínimo. Essa configuração seria, também, a ideal para o terreno do Ilê Axé, porém, quase sempre é impossível, pois esses espaços, geralmente, não possuem nenhuma proteção acústica, e se instalam em meio a moradias urbanas, quase sempre em “litígio cordial” com os vizinhos.

Entre as classes sociais altas é comum os eventos musicais disporem de um local em uma sala construída especialmente, ou adaptada para isso, geralmente por um custo considerável, para a *performance* e a escuta musical. Algumas vezes esse espaço é uma igreja ou uma grande sala (espaços construídos com propósitos ritualísticos, religiosos ou seculares), ou algum outro grande espaço no qual acontecerá o evento. Esses espaços são templos dedicados a um grupo de pessoas, que criam para si regras de etiqueta comum, como o momento de tossir e de aplaudir, a hora do intervalo, de beber e trocar as primeiras impressões. Também é criada toda uma produção visual externa. As vestimentas tradicionais europeias, a postura empedernida da plateia, o falar baixo durante o intervalo.

Para o intervalo é necessária alguma espécie de antessala para a audiência, onde a socialização (impossível durante a *performance*) e o consumo de bebidas possam ter lugar antes e no intervalo da *performance* (SMALL, 1987, p. 4)

Sempre em diálogo com as considerações de Small, também no Candomblé o intervalo é o momento da socialização, da festa propriamente dita, onde comemos, bebemos e também é onde se desenvolvem ideias para a manutenção de outros próximos eventos. Nos Candomblés, assim como nas escolas de samba e outros espaços ligados a cultura negra, essa situação se repete. Nesses momentos é o lugar de criar-se espaço para virem à tona as necessidades daquela sociedade, falar da casa de alguém que precisa ser construída através de mutirão, um telhado que precisa ser feito e vai ter samba e feijoada pra compensar, bem como suas reivindicações para a melhoria de suas vidas, reclamar da falta de saneamento básico, ou reivindicar a construção de uma creche. Ou simplesmente organizar um grupo de

estudos para um curso de faculdade ou marcar hora para aquela lição de casa em grupo.

Nas Salas de Concerto, no espaço da *performance*, não é considerado desejável oferecer muito interesse visual (antigamente os construtores pareciam não ter tais inibições – talvez uma evidência adicional da mudança da função de um concerto), pois seria indesejável distrair a atenção do assunto principal do evento. Esse ponto, também dialoga com as proposições do Candomblé, onde o arranjo básico do espaço possui conexões um com o outro. Em ambos os casos, revelam, antes que uma palavra tenha sido pronunciada ou uma nota tocada, a natureza da comunicação que deverá ali ter lugar. Porém, ao contrário da Sala de Concerto, no Candomblé decora-se o espaço com as cores pertencentes ao Orixá da festa, e se expõe nas paredes e tetos da sala os símbolos representativos, ou, dito de outra forma, as “ferramentas”¹⁵ do Orixá homenageado. O “Povo de Santo”¹⁶ em algumas casas de Candomblé utiliza sua vestimenta de tradição, mesclando vestimentas típicas dos povos africanos e utilizando cumprimentos e saudações dessas mesmas tradições. Conforme o desenho da sua vestimenta, a amarração de seu turbante, os panos usados às costas, ou ainda o calçamento de seus pés, se conhece a sua “idade no santo” (experiência e conhecimento sobre a religião). Essas características definem que é quem naquele espaço, separa do iniciante ou do visitante as figuras emblemáticas e as hierarquias de poder.

Na Sala de Concerto, a organização é construída a partir da cobrança do ingresso. Senta-se mais ou menos distante do palco conforme o valor do ingresso. Segundo Small (1987),

É também necessário haver um lugar na entrada onde os bilhetes são comprados e vendidos desde que, como veremos, é importante assegurar que apenas aqueles com direito a assistir o façam, e a troca de dinheiro é o símbolo dessa outorga (SMALL, 1987 p.4).

15 Ferramentas dos Orixás são peças carregadas nas vestimentas destes orixás e que representam seu elemento. Como por exemplo Ogum o Orixá do Ferro que tem entre suas ferramentas material de cultivo, bigornas, etc.

16 Povo de santo se refere a todos os que circulam a Religião do Candomblé.

A venda de bilhetes dentro da construção da Sala de Concerto organiza, desde a entrada, as classes sociais e hierárquicas que vão definir os grupos, separadamente, no momento de audição. Ela define os lugares de honra, a importância do indivíduo entre seu grupo e aponta, possivelmente, seu porte financeiro na sociedade. O que me leva a questionar a hierarquia e a separação social nesses espaços.

Hierarquia e divisões sociais

Acredito que na Sala de Concerto é relativamente fácil separar as elites da população comum, através do capital adquirido como balança social. Mas essa não é a única divisão proposta. Aqueles que não pertencem ao grupo, mesmo obtendo capital suficiente para ocupar lugares na camada existente, pode ser recusado, caso não prescreva as qualidades necessárias às etiquetas propostas pelo grupo. E dentro desse grupo, há ainda outro grupo menor que realiza tarefas como a limpeza, organização e manutenção do espaço, tornando possível a realização dos concertos.

Deste modo, há um proletariado embutido na sala de concerto, cujo objetivo é manter o lugar funcionando facilmente sem qualquer aparência de esforço: bilheteiros, recebedores de bilhetes, orientadores, vendedores de programas, eletricitistas, técnicos de áudio, afinadores de piano, homens musculosos para carregar o piano e arrumar as cadeiras para a orquestra, pessoal de bar e restaurante, e lógico os faxineiros, aqueles ubíquos porém sempre invisíveis. Nibelungos do estado industrial moderno, sem os seus serviços escandalosamente mal pagos, não apenas nas salas de concertos e teatros, mas também aeroportos, escritórios e instituições educacionais rapidamente entupiriam em seus próprios detritos- todos trabalhando o mais discretamente possível para criar a ilusão de um mundo mágico alheio à realidade do dia-a-dia e onde ninguém precisa trabalhar (SMALL 1987, p.10).

É o mundo invisível, onde as pessoas que frequentam as salas, tem palavras organizadas de gentileza, mas o contato visual com aquelas é extremamente raro, mesmo porque aqueles outros, que portam uniformes, que se misturaram à arquitetura do local, realmente estão invisíveis. Se observarmos atentamente essas pessoas, estão sempre

usando maquiagem, bem penteadas, de barba e cabelos bem feitos, às vezes, dentro de seus próprios padrões de beleza, às vezes, seguindo a hegemonia estética de seus patrões. Geralmente é pequeno o número de afrodescendentes que, quando aparecem, estão de certa forma “desenhados” para parecerem “não negros”.

A maioria dos negros mais retintos, ou que pareçam menos com as pessoas brancas, aparecem depois que as pessoas que vieram ouvir e assistir ao Concerto já foram embora. São os seguranças e faxineiros, as pessoas de salário mais baixo e que moram mais distante das Salas de Concerto e mais perto dos Candomblés. Dentre os que estão assistindo ao concerto, o pensamento é: fazer parte daquela outra gente que não os vê. Em raros casos suas cabeças se levantam, possibilitando olhares cruzados, as cobranças e os serviços são oferecidos de cabeça baixa. O invisível é realmente invisível, mesmo que de sua parte exista um enorme esforço para serem notados.

Esses “invisíveis” têm também seus rituais próprios e suas “Salas de Concerto”. Os bailes de periferia, por exemplo, onde eles tentam repetir os mesmos processos das Salas de Concerto e encontrarem outros “invisíveis”, que se cumprimentam e lidam com suas etiquetas sociais, servidos por outros “invisíveis”, que procedem da mesma forma. Os “invisíveis dos invisíveis”, que tem o mesmo comportamento do “invisível” da sala de concerto, todos formando um círculo estranho, mas que mantêm a aura de sonho, do não trabalho, do momento de lazer.

As religiões afro-brasileiras trazem também suas regras hierárquicas, mesmo buscando estar sempre de portas abertas a todos os grupos sociais. Os cargos mais altos da hierarquia são obtidos por tempo de trabalho e conhecimento dos fundamentos da religião, independente das questões raciais ou financeiras, assim como da faixa etária. Por exemplo, uma criança de 10 anos que nasceu no Candomblé tem cargo superior a alguém mais velho que tenha chegado depois. Claro que existem também as pessoas que são convidadas às altas patentes, representadas pelas cadeiras expostas ao lado do *Babalorixá* ou *Yalorixá*. São visitantes ilustres de outros *llês*, que vestem suas “melhores elegâncias”, baseadas nos *Bubus* e *Abadás*¹⁷ africanos. Roupas que representam, através de colares e adornos de cabeça, os Orixás daqueles indivíduos. São também pessoas que podem ser benfeitoras

17 Vestimentas tradicionais africanas.

financeiras, ou protetoras sociais. Ou ainda outros que conseguem permissões em contato com o governo vigente, referente as proibições ou proteções relativas às intolerâncias que comumente acontecem contra a religião.

Em alguns Candomblés, esses recebem até mesmo uma patente, como um cargo específico, e não necessariamente precisam cumprir as obrigações religiosas, transformando-se ao mesmo tempo em protegido e protetor daquele lugar. Cargos por exemplo como o de *Ogan*, que são destinados aos fiéis que não incorporam as entidades divinas, são oferecidos a autoridades masculinas.

Era o advogado que defendia diante do público bem pensante, embora dentro de uma ótica evolucionista, a dignidade da cultura negra. Por esta razão sempre foi bem recebido com estimas e honrarias pelo povo de Candomblé e terminou consagrado *Ogã* confirmado para *Oxalá* no Terreiro do Cantois (SILVEIRA, 1988, p. 182, *apud* BRAGA, 2009, p. 58).

As pessoas com menos tempo na religião, portanto, menos elevadas na hierarquia, precisam prostrar-se e falar de cabeça baixa aos altos escalões. Porém, essa postura dura por um tempo determinado, e ao contrário da invisibilidade, significa que a pessoa deseja mostrar que segue com afinco suas obrigações e ensinamentos da etiqueta e dos preceitos tradicionais, do qual todos os convivas mais velhos possuem a obrigação de saber. O não conhecimento, ou não procedimento dessas regras pode acarretar vários tipos de repreensão, publicamente ou nas rodas formadas nos intervalos ou ao final das festas.

Ilê Axé e Sala de Concerto

O comportamento alegre e festivo do Candomblé, que pede aplausos à entrada e saída do incorporado, que pede gritos e saudações em voz alta para os mesmos, que propõe que a cantiga seja ouvida e cantada por todos os convivas, com muita força e volume, contrapõe-se com a vivência nas Salas de Concerto. Segundo Small (1987):

Apesar de a música que interpretam seja altamente dramática, não é considerado de bom tom demonstrar ou exteriorizar sinais de emoção; o maestro ou instrumentista que demonstra empatia gestual com a música é frequentemente julgado como um charlatão" (SMALL, 1987, p. 7).

Ao contrário nas religiões afro-brasileiras, é fundamental mostrar emoção, e da mesma forma, na música que vem dessa tradição, como o samba, o funk, e outras manifestações afro-brasileiras, dançar, sorrir, fazer contato com o público é regra para obtenção de sucesso. No Candomblé o intérprete, geralmente, um *Ogan*, *Yalorixá* ou *Babalorixá*, ao contrário da música de concerto, deve ser uma personalidade especial e "descolada", que transita por toda a casa, cumprimenta os visitantes e a plateia, dá discursos, e até resolve coisas como um carro estacionado no vizinho. Resumidamente; o *Ogan* é um Mestre de Cerimônias.

No Candomblé, as cantigas são de autor desconhecido, muitas vezes, as pessoas que as cantam não sabem o significado exato das letras. Isto também acontece no samba de roda, que vem depois do ritual, e que é um ritual dentro do ritual, trazendo letras em português com as cantigas que, na sua maioria, são de compositores desconhecidos e são repetidos com variações conforme a região em que o *llê se* localiza. Nas óperas, por exemplo, nem todas as pessoas têm o domínio do significado da obra ou de suas partes, uma vez que são encenadas em outras línguas. O que define mais uma localidade em que a Música de Concerto e a do Candomblé se encontram.

Na Sala de Concerto, o repertório foi criado, em sua maioria, por compositores reconhecidos e que há muitos séculos tem seguido um repertório hegemônico e canonizado pelos dominadores desse mercado. Criando gênios intocáveis, que foram e serão referências musicais das gerações de compositores e músicos que vieram e virão depois deles. A postura do público seguirá esse pensamento, num ritual de sisudez e manutenção das etiquetas, que são reliquias trazidas das culturas italiana, francesa e alemã. Os termos e palavras acompanham o texto das canções, que são imperativas nessas línguas. A mesma ideia de manter a tradição, de prosseguir o ritual, porém, com posturas diferentes. Small considera que "rituais e mitologias são tão dados da experiência humana quanto comer, e têm uma parte tão importante na vida de ocidentais modernos quanto nas vidas de povos 'primitivos', mesmo que não o percebamos como tal" (SMALL, 1987).

Conclusão

O ritual de um pode ser a excomunhão de outro, um fato atestado pelos homens de Cromwell, quando pegaram a todos de surpresa, ao quebrar os vitrais medievais de uma igreja após outra, tanto quanto o fracasso, depois de gerações de classes de 'apreciação musical' nas escolas inglesas, em atrair mais do que uma pequena proporção de alunos para a música clássica; a menos que compreendamos a natureza essencialmente ritual de toda nossa música de concerto não começaremos a entender as forças que a fazem ser como é (SMALL, 1987).

Para concluir, acredito que o encontro desses rituais, o ritual do Candomblé e o da Sala de Concerto, demonstra que, dentro de suas diversidades culturais, o ser humano se repete muitas vezes. O ritual, em desses encontros, define as ações do *Homo Sapiens* em quase todos os atos de sua vida, desde a descoberta do fogo até a hora da morte. E, obviamente, isso não poderia acontecer de forma diferente no que se refere a arte.

O Candomblé se inicia sempre da mesma forma. Toca-se um ritmo de entrada dos convivas, forma-se o círculo dos fiéis da casa, apresenta-se o *Xirê*, que saúda os Orixás, tem-se o primeiro intervalo, entram novamente os convivas com a participação dos incorporados, segundo intervalo, apresentação do Orixá ao público, dança deste Orixá, fechamento da festa, repete-se o ritmo da entrada e a festa acaba para a ceia final onde todos são convidados.

Sobre a Sala de Concerto, Small diz que “como uma refeição, um concerto tende a começar com o que Douglas chama de prato menos importante – uma abertura, talvez, ou alguma outra obra relativamente leve – seguida por um item importante – uma sinfonia talvez, ou um concerto” (SMALL, 1987). Depois acontece o intervalo, onde as pessoas se encontram e trocam suas ideias sobre o momento e voltam para o final. No fechamento normalmente entre amigos saem para algum restaurante ou pizzaria, ou mesmo um *night club* para suas ceias. Roeder (2014), nos apresenta uma visão a partir de Sexto Empírico, contextualizando que:

Os espartanos fazem guerra ao som do Aulus e da Lira. É prova do que foi dito um pouco antes, mas não de que a música é útil para a vida. Do mesmo modo que os que carregam fardos ou remam ou cumprem tarefas ‘cantam lamentos’” (ROEDER, 2014 p.101).

Acredito que ela se refere às muitas representações do que é ritual, do que é música, e para que, ou para quem a música funciona, e de que forma. Os hinos e a música da morte, os réquiens e a música para outra vida, o Axexê¹⁸ no Candomblé. A música como arte, a música como alimentadora de energia vital, a música como força de trabalho, a música do ambiente sexual, a música de vender cerveja, de vender carros, a música para ouvir e se deleitar acompanhada de uma bebida na solidão de cada um. Tantas músicas são possíveis e sempre seguidas de um ritual que precede o concerto, que precede o *show*, que precede a audição de seu disco preferido. Preliminares, tantas e tão diversas, dependendo de cada povo, de cada cultura, de cada pessoa.

Small (1987), pergunta ao longo de todo o seu texto, o que é essa coisa chamada música, se é harmonia, melodia, teoria, ritmo, tudo junto ou nada disso. Acredito que, de qualquer forma, a música conduz tantas ações ligadas ao ser humano, que a sua importância e relevância, em termos de definição, é totalmente desnecessária.

18 Ritual organizado a partir do falecimento de algum fiel no Candomblé.

Referências

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. *Ensino/Aprendizagem dos Alabês: Uma Experiência nos Terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Tese de Doutorado, Salvador, UFBA, 2009. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9093>> Acesso em 05/01/2021.

BATISTA, Antonio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Oralidade e Escrita: Uma Revisão*. In Cadernos de Pesquisa, v. 36, n. 128, maio/ago. 2006, pp. 403-432. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9093>>. Acesso em 05/01/2021.

BRAGA, Julio. *A Cadeira de Ogã e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Palas, 2009.

CORREIA, Paulo Petronilio. *Agô Orixá: Gestão de uma Jornada Afro Estética Trágica. O relato de um aprendizado e de uma formação pedagógica vivida no Candomblé*. Tese de Doutorado em Educação. Porto Alegre, UFRGS, 2009. Disponível em < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56435>> Acesso em 05/01/2021.

FELINTO, Renata - *Culturas Africanas e afro-Brasileiras em Sala de Aula: Saberes para os Professores Fazeres para os Alunos*. São Paulo: Editora Fino Traço, 2012.

ROEDER, Sarah. *O Contra os Músicos de Sexto Empírico: Introdução, Tradução e Comentários*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2014. Disponível em < <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/36882>> Acesso em 05/01/2021.

SMALL, Christopher. "The Social Character of Music: Performance as ritual: sketch for na enquiry into the true nature of a symphony concert". In *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. Edited by Avron Levine White. Routledge & Kegan Paul, London and New York: 1987, pp. 6-32. Tradução Marcos Câmara de Castro, 2019.

SOUZA, V. I. T. de. O rap da Felicidade e o rap do Silva: Música de protesto? Revista da Tulha, [S.l.], v. 6, n. 1, p. 167-193, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2020.159982. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/159982>> Acesso em 05/01/2021.

TRINDADE, Vitor da. *Oganilu, O Caminho do Alabê*. São Paulo, Edição do Autor, 2019.

VASCONCELOS, Jorge Luis. *Candomblé Música Baixada Santista*. Tese de Doutorado, Campinas: Unicamp, 2010. Disponível em < <https://core.ac.uk/download/pdf/296858015.pdf>> Acesso em 05/01/2021.

VERGER, Pierre. *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio Prod. Cult. 1993.

Sobre o autor

Vitor Israel Trindade de Souza (Vitor da Trindade) nasceu em 1956. Artista desde os 12 anos de idade é herdeiro cultural da Família Solano Trindade, que desde a década de 50 se empenha na manutenção e divulgação da cultura afro-brasileira. Atuou como músico da noite paulistana e arte educador com várias ong e entidades governamentais. Vitor é bacharel em Música Popular pela Faculdade Instituto Tecnológico de Osasco e mestrando em etnomusicologia pelo departamento de música da ECA-USP. Estudou percussão afro-cubana com Dinho Gonçalves na FAP-ARTE, violão e canto popular com Laura Campaner e Consiglia Latorre na ULM-Tom Jobim. Foi professor na Musikschule Schöneberg, em Berlim na Alemanha, e é professor convidado na Landesmusikakademie, Berlin, desde 1998. Tem sete discos próprios gravados, 4 no Brasil, 1 na França e 2 na Alemanha. Já apresentou seu trabalho como professor e artista na Europa, Ásia, África e Américas do Sul e Central.

Recebido em 30/07/2020

Aprovado em 05/01/2021