

HORIZONTES HISTÓRICOS

O PAPEL ORDENADOR DA MÚSICA NOS RITUAIS DE RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA

Eval Cruz ¹

RESUMO: O presente estudo analisa a importância da música como elemento simbólico estruturante dentro do candomblé. O objetivo do estudo é demonstrar elementos presentes nos rituais que não poderiam ser evidenciados de outro modo, senão por meio dela. Neste sentido, pode-se verificar que a música está a todo o momento em conexão com o povo de santo, ora como elemento ordenador das cerimônias, ora como elemento ordenador do tempo. Indubitavelmente a música é o elemento que estrutura o ritual – público ou privado –, a partir do qual é possível percebê-la se ligando com outros elementos do culto. Por esse entendimento, evidencia-se a partir de estudos como os de Amaral & Silva (1992), Santos (2005), entre outros, que a música se torna importante nesse contexto porque corrobora, ordena e coordena as cerimônias, sendo assim, todos os ritos e ritual religiosos estão apoiados na música e sem ela não haveria ritual. Através do presente estudo podem ser evidenciados valores, modo de vida de um povo e, assim, uma visão de mundo que expressa um contexto religioso particular. Portanto, pode-se afirmar que essa maneira de ser, crer e fazer, representa o ethos de um povo.

Palavras-chaves: Música, Estruturante, ritual religioso.

ABSTRACT: The present study analyzes the importance of music as a symbolic structuring element within candomblé. The purpose of the study is to demonstrate elements present in the rituals that could not be evidenced in any other way, but through it. In this sense, it can be verified that the music is at all times in connection with the people of Santo, sometimes as element of the ceremonies, or as the computer element of time. Undoubtedly music is the element that structures the ritual - public or private - from which it is possible to perceive it connecting with other elements of the cult. From this study, it is evident from studies such as that of Amaral & Silva (1992), Santos (2005), among others, that music becomes important in this context because it corroborates, orders and coordinates the ceremonies, thus, all religious rites and rituals are supported by music and without it there would be no ritual. Through the present study can be evidenced values, way of life of a people and, thus, a worldview that

¹ Mestre em Antropologia (NPPA/UFS), graduado em História (UFS). Tem experiência na área de História, com interesse em História das Religiões, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, identidade, candomblé, poder e mulher. E-mail: evalc@bol.com.br

expresses a particular religious context. Therefore, in this sense, it can be said that this way of being, believing and doing, can represent the ethos of a people.

Key-words: Music, Structuring, religious ritual.

1. INTRODUÇÃO

A partir do século XV – com a inauguração da expansão europeia pelos ibéricos –, aos poucos o contato entre os mais diversos povos e variadas culturas foi se ampliando e, desse modo, uma variedade de trocas culturais entre diferentes povos, passou a existir. O mundo deixou de se restringir a apenas ao universo europeu com sua visão de mundo centralizadora e passou a ser também asiático, africano e americano. Todos esses diferentes povos, conscientes ou não, estavam contribuindo, a seu modo, para a construção de um novo mundo que começava a se encontrar. É certo que todo processo de reconhecimento e aceitação por parte desses povos, especialmente os europeus, não foi imediato e atravessou um longo período para se chegar a esse entendimento. O fato é que hoje depois de um intenso e longo intercâmbio – notadamente cultural, econômico e político –, chegou-se a compreensão que todos esses povos contribuíram/contribuem significativamente com suas particularidades para a construção do mundo como é hoje (GUIMARÃES, 2014).

Entende-se que as culturas, como um todo, são de grande importância para e na construção da identidade de um povo. Assim entendido, pretende-se arrolar no decorrer desse artigo algumas contribuições africanas na América portuguesa, especialmente no campo religioso; uma vez que, quando esses povos aportaram no Brasil, carregavam consigo uma gama de ricos costumes e, entre eles sua religião. Já no Brasil, essas práticas culturais sofreram influências da cultura europeia e dos povos nativos, distanciando-se, pois, da sua forma nativa/africana; levando o povo africano aqui no Brasil a reelaborar suas crenças religiosas para que pudesse sobreviver.

Seguramente a travessia atlântica produziu na vida dos povos africanos uma grande mudança que engendrou uma realidade diferente em vários aspectos entre os quais, os presentes na sua religião. Contudo, percebeu-se que, embora sua religiosidade tenha sido reelaborada para que pudesse florescer, mantiveram uma originalidade distinguindo-se, na sua forma, de outros tipos de crenças religiosas aqui presentes. Entre

as muitas diferenças pode serem destacadas, as execuções de suas danças, suas músicas ou mesmo pelos instrumentos musicais usados no contexto ritualístico; sendo, portando, caracterizada por ser uma *religião musical*. No tocante a ressignificação necessária em terras distantes da África, Bastide (1960a, p.32) afirma que a comunidade de africanos presente “no novo habitat” procurou reproduzir o modelo de suas comunidades aldeãs, mas não conseguiu, por essa razão “[...] lançou mão de outros meios; secretou, de algum modo, como um animal vivo, sua própria concha; suscitou grupos originais, ao mesmo tempo semelhantes e, todavia diversos dos agrupamentos africanos”.

Prosseguindo por esse entendimento vê-se, pois, que apesar de terem sofrido influência das crenças dos nativos e dos europeus, os africanos conseguiram adaptar-se à nova realidade cultural, preservando muito de suas religiões e quando não podiam ser exteriorizadas, eram cuidadosamente guardadas para que no momento oportuno pudesse se desenvolver de diversas formas em terras brasileiras. Por esse viés entende-se que:

Embora a diáspora africana tenha fragmentado e modificado o cotidiano dos povos africanos em solo brasileiro, pondo-os diretamente em contato com uma cultura totalmente diferente das que estavam fixos desde o seu nascimento e impondo-lhes uma rotina de trabalho forçado em presença de índios, portugueses ou até mesmo de outras etnias africanas – todos com um modo particular de enxergar o mundo –, mesmo com todos os traumas sofridos pela diáspora, sua religiosidade não morreu. Suas crenças mágicas foram guardadas em segredo e ressignificadas para que no momento oportuno pudessem se desenvolver, alastrando-se de diversas formas em terras brasileiras. Assim, seguindo a lógica da ressignificação de valores culturais, os africanos perceberam que não podiam cultuar seus deuses do mesmo modo que em solo africano e, por isso, criaram os meios necessários e materializam o desejo de cultuar seus deuses de modo similar ao da África (CRUZ, 2012, p.25).

Aos poucos, quando se sentiram mais seguros ou quando o desejo de exteriorizar sua religiosidade era mais forte, começaram a organizar seus locais de culto que iam ganhando forma e se instalado de diversas formas em várias partes do Brasil. Assim é que até o século XVIII os *Calundus* eram a única forma urbana de culto organizado; já no século XIX alguns estudiosos como Amaral (2007, p. 237), encontra os termos *Sambas* ou *Batuques* como referência a cerimônias religiosas. Os termos podiam se referir a apenas aos divertimentos festivos, mas por conta da repressão religiosa a estas

práticas religiosas, poderia estar se referindo também a religião de matriz africana. Examinando a questão Amaral esclarece que:

É possível que, em muitos casos, os sambas e batuques testemunhados pelas autoridades fossem, na verdade, cerimônias religiosas. Em outros momentos, podia-se tratar de puro divertimento. Nos dois casos, no sagrado e no profano, tais ocasiões serviam para estreitar laços entre escravos e libertos, ao incentivar um sentimento de pertencimento a uma comunidade, que frequentemente se traduzia em exercícios de resistência cultural.

É importante pontuar que o Brasil sempre chamou a atenção por sua religiosidade e, incorporando a outros elementos diacríticos, foi dando forma a sua identidade. Sobre sua religiosidade, por ser um país de maioria católica, sua população era diuturnamente convidada a segui-la. Ademais, ainda em meados do século XIX, um grupo de presbiterianos começou a adentrar ao Brasil. E, por ser uma sociedade escravocrata à época, as crenças africanas se alastraram e se ramificaram pelo Brasil, caracterizando-se, entre outras coisas, por sua *musicalidade*. Assim, as cantigas acompanhadas dos batuques, dos tambores; passaram a ser usados tanto para o divertimento, quanto para narrar as histórias de um povo e suas grandes entidades religiosas que se mantinham vivas e presentes através dos *ritos* e *mitos* por eles contados e entoados (CRUZ, 2012).

Por esse viés, enxerga-se como o ethos de um povo vai se engendrando, se identificando. A partir dele percebem-se particularidades de uma cultura com todas as suas nuances aqui apresentada e destacada pelas várias religiões de matriz africana que evidenciam a importância da música nos contextos ritualísticos religiosos. Por essa compreensão, o presente artigo objetiva-se examinar a importância da música como elemento simbólico estruturante dentro das religiões de matriz africana. Uma vez que, “[...] simbolicamente integrado a esses eventos, o fazer musical assume, assim, condição estruturante na experiência religiosa, já que por seu intermédio se dá a comunicação com os orixás” (FONSECA, 2002, p.27).

2. A MÚSICA INTERMEDIANDO O RITUAL

Afirma-se seguramente que nas religiões de matriz africana cantigas e tambores unem homens e entidades mágicas num mesmo universo. Examinando-as, Amaral & Silva (1992?) apresentam o importante e indispensável papel ordenador da música no universo religioso do candomblé; tanto nas cerimônias públicas, quanto nas cerimônias privadas. Entende-se como cerimônia privadas àquelas que somente os iniciados na religião podem participar, enquanto cerimônias públicas são aquelas abertas a todo tipo de público.

Os autores perceberam que a música está presente nos processos de aprendizagem religiosa do indivíduo enquanto neófito e o acompanhará por toda a sua vida adulta. Por sua linguagem, comparada muitas vezes a uma oração, a música é entoada/tocada e através dela é solicitada a presença da divindade mágica no ritual. Neste sentido,

A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Do *paó* (sequência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (*xirê*), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto das práticas extremamente detalhadas (AMARAL & SILVA, 1992?).

Assim inferido, é do entendimento do povo de santo que o candomblé não existe sem a música, pois ela é tão importante quanto indispensável dentro do seu contexto ritualístico, uma vez que, ela é um elemento ordenador, isto é, ela organiza o tempo, as sequências de cada rito ou ritual, e pode ser dividida em *vocal e instrumental*. Como música vocal compreende-se as *cantigas ou toadas* que são executadas pelos filhos e filhos-de-santo dentro dos rituais públicos ou privados. Já a música instrumental é formada, na maioria das religiões de matriz africana, segundo Santos (2005, p. 87), por “[...] uma pequena orquestra composta por três atabaques (grande, médio e pequeno), o

agogô – campânula de ferro simples ou composta – e cabaças² cobertas com renda de contas [...]”. O som produzido pelas cabaças se assemelha ao som produzido por um chocalho, informa Santos.

A pesquisadora destaca que o som produzido pelos atabaques é portador de uma potência mágica, por essa razão eles devem ser consagrados. A eles são oferecidos sacrifícios e seu manuseio é de exclusividade dos *Ogãs Alabês*³, que ao final das cerimônias os cobrem e os recolhem para um espaço separado e protegido; é vetada ao sexo feminino o seu manuseio e, por seu caráter sagrado recebe – durante as cerimônias – saudações dos filhos e filhas-de-santo, como dos sacerdotes e sacerdotisas e até mesmo os orixás:

No Candomblé, o som é considerado um condutor de axé, daí a necessidade de realizações de rituais específicos para consagrar os instrumentos que o produzem. Reconhece-se a sacralidade dos atabaques devido à sua condição de mediador entre o *ayê e o orum*. A eles são destinadas oferendas para revitalizar seu axé. Certos preceitos são observados: o manuseio e conservação, são da responsabilidade exclusivas dos Ogãs alabês, o mesmo não ocorre com outros instrumentos que podem ser tocados por pessoas que não possuem esse cargo; a percussão desses instrumentos é vetada às mulheres; quando termina os rituais, eles devem ser recobertos com panos e guardados longe dos olhares externos; não costumam ser emprestados para outros grupos. O caráter hierático dos atabaques faz com que os sacerdotes, os filhos-de-santo e os orixás dirijam-lhes determinadas saudações durante as cerimônias públicas (SANTOS, 2005, p. 88)

Ainda seguindo o entendimento de Santos (2005) é importante ressaltar que, assim como os *atabaques*, o *agogô* e as *cabaças* também são portadores de axé. Deste modo, enquanto o solo musical é feito pelos atabaques, notadamente o maior – *Rum* e seguindo pelos outros dois menores, *Pi e Lê* –, o *agogô* e as *cabaças* vão marcando o compasso das batidas dos *atabaques*. Neste sentido,

² Santos (2005, p.87) verificou um pequeno número de terreiros que faziam uso da cabaça em suas orquestras. O que nos faz concluir que nem todos os terreiros fazem uso desse instrumento musical em suas orquestras e, portanto, cerimônias pública.

³ Segundo Lima (2003.p 89-97), *Ogã* é um nome genérico que se atribui a um grupo de pessoas do sexo masculino e que ocupa uma série de funções dentro do terreiro. Entre as principais funções destes indivíduos que, “portanto, é um posto da estrutura social dos terreiros”, estão os cargos de: *pejigã*, *axogum* e o *alabê*. O primeiro, *pejigã*, é o guardião do *peji*, ou quarto de santos; o segundo corresponde ao sacrificador de animais, encarregados dos rituais da matança e, por último o *Alabê*; encarregado da orquestra. Cabendo a ele conhecer todo o repertório musical do terreiro.

O agogô e as cabaças são usados para marcar o ritmo dos atabaques. A percussão dos atabaques envolve o domínio de técnicas corporais próprias do *habitus* do grupo, ou seja, um determinado uso do corpo com base na tradição, de modo a produzir movimentos precisos com as mãos e com os braços além de determinadas posturas corporais necessárias à produção do som e do ritmo a partir de batidas específicas (SANTOS, p.87)

Também corroborando com o assunto, Bastide (2001, p.35) – examinado as religiões de matriz africana em *O Candomblé da Bahia* –, descreve que os tambores (*Rum, Pi e Lê*) que formam a pequena orquestra na maioria dos terreiros, não são quaisquer tambores. Esses instrumentos passam por um rito de sacralização a entidades antes de comprem a orquestra – rito executado na presença de padrinhos e madrinhas –, e uma vez por ano comem “[...] azeite de dendê, mel, água benta e o sangue de uma galinha [...]” e recebem um nome. Após toda a cerimônia, passam a ser portadores de uma potência e, portanto, são capazes de evocar os orixás ao plano terreno. Por essa razão a cuidados diferenciados para com esses instrumentos musicais:

Compreende-se por que razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impedem que seja vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio das músicas fazem baixar os deuses na carne dos fiéis. Eis, por que, uma vez terminada o padê de Exu, a cerimônia prossegue com o toque musical dos tambores, que sozinhos, sem acompanhamento de cânticos ou danças, falam aos orixás e pedem-lhes que venham da África para o Brasil (BASTIDE, 2001, p. 35).

Ainda de acordo com a pesquisa de Bastide (2001), além dos tambores, os *Aguidavis* – varetas confeccionadas de madeira sagrada com as quais se tocam os tambores sagrados nos cerimônias de candomblé – também tem poder de evocar as divindades ao plano terreno. Contudo, diferente dos tambores, esses instrumentos não passam por rito de sacralização; mas antes de serem usados nas cerimônias, dormem no santuário junto aos deuses para se “embeber” de suas energias. Bastide ainda cita a importância do *Agogô* e do *Adjá* nas cerimônias e esclarece que:

O *Agogô*, sino simples ou duplo, algumas vezes mero pedaço de metal batido por outro pedaço de metal, desempenha também

papel importante no candomblé. Quando o transe custa para se produzir, sacerdote ou sacerdotisa agitam o *Adjá* junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo.

Sabido que existem algumas diferenças que permeiam as religiões de matriz no Brasil, verificaram-se algumas dessas diferenças na formação da pequena orquestra presente na Irmandade Santa Bárbara Virgem em Laranjeiras/SE ou *Nagô de Bilina*,⁴ como muitos carinhosamente o concebem. Laranjeiras é uma pequena cidade do interior do Estado de Sergipe e distante cerca de 19 quilômetros da capital Aracaju. Ganhou notoriedade nacional, entre outras coisas, por sua religiosidade marcante como pelo seu encontro cultural presente e ininterruptamente na cidade desde a década de 1976.

O terreiro tem sua orquestra formada por cinco tambores *abaulados* e cinco cabaças envolvidas por uma rede de contas; sendo importante destacar que os instrumentos musicais na Irmandade só recebem uma única vez algum tipo de oferenda quando são consagrados, depois disso, não se “dar de comer aos mesmos”. Contudo, verificou-se que as saudações mencionadas por Santos (2005) e arroladas mais acima, também são percebidas por todos que entram na roda para dançar com ou sem seu deus. A saudação começa sempre pelo tambor mestre e prossegue até a última cabaça que – na Irmandade – também recebem uma saudação e são tocadas exclusivamente pelas mulheres enquanto os tambores pelos homens da casa. Durante a primeira roda, a cabaça mestra é tocada, portanto, manuseada por uma virgem, já na segunda roda ela pode ser tocada por uma mulher que já não porta mais essa particularidade.

Como na maioria das casas de santo pelo Brasil, no *Terreiro de Bilina*, a música também faz parte da vida de cada um dos integrantes, seja durante as obrigações privadas, sejam nas cerimônias públicas da casa. Observou-se que no tocante a música vocal, entoadas na *latada*⁵ nos dias de festas, elas podem ser uma toada simples cuja

⁴ Umbelinda de Araújo (Bilina) – Primeira e grande Alôxa da Irmandade Santa Bárbara Virgem. Por ser uma sacerdotisa querida e de grande destaque naquela cidade, ainda hoje as pessoas ao se referirem ao terreiro dirigido por ela, chamam-no de Nagô de Bilina.

Alôxa – Título dado a mãe de santo no Terreiro Santa Bárbara Virgem em Laranjeiras. De acordo com Amaral (2007) seria a abreviação de *Yalorixá*.

⁵ A latada é o espaço destinado as festas públicas na Irmandade Santa Bárbara Virgem. Elas eram/são erguidas do lado de fora do terreiro. Assim, de forma retangular, era/são delimitado o espaço e, levantada

letra remeta a uma brincadeira entre os féis enquanto dançam, outras podem trazer informações sobre as qualidades de um orixá, por exemplo; ou ainda sobre a proteção que essa divindade estende ao fiel durante o curso de sua vida; já algumas podem ser em outra língua, que segundo integrantes da casa é *o Ioruba*. Sendo, pois, entre o intervalo da primeira para a segunda roda, que alguns integrantes da Irmandade se reúnem para entoarem cânticos sem o acompanhamento da pequena orquestra de tambores e cabaças, que com um toque rápido da sacerdotisa, no final da primeira roda, param de tocar retornando somente quando se encerra esse momento que os integrantes da casa dizem ser o momento da reza – em outra língua –, talvez ioruba petrificado.

Importante destacar fragmentos de dois exemplos de toadas, dentre as muitas executadas no Terreiro de *Bilina*. O primeiro – Aloqueta –, tem um caráter menos sério e mais recreativo como bem evidencia Ciza, mãe pequena da casa ao dizer: “*essa é uma toada que a gente canta, justamente na hora pra se divertir um pouquinho e pra o orixá também vim se divertir um pouquinho*”⁶:

ALOQUETA

I

Aloqueta, odeô

Ampoleta, odeô êe

Aloqueta, Odeô

Ampoleta, odeô êe

Aloqueta, Odeô

Ampoleta, odeô (...)

Já a segunda toada – Santa Bárbara –, também acionado dentro da latada em dias festivos é em exaltação a Santa que mostra sua grandeza estendendo-a ao fiel quando solicitada:

a estrutura com postes de bambu, circundada também com o mesmo material e cobertas com folhas de Ouricuri ou coqueiros. Hoje somente a casa de Ti Herculano mantém essa tradição.

⁶ Ciza – mãe pequena do terreiro em 01/05/2018. Bárbara Cristina – Alôxa do Santa Bárbara em 01/05/2018.

SANTA BÁRBARA

I

*Santa Bárbara, no céu**São Jerônimo, no mar**Tanta grandeza na terra**Deus em todo lugar, êe! (Bis)*

Notou-se que o momento em que antecede a segunda roda – quando os orixás devem descer ao plano terreno –, nem todos que estavam na primeira roda participam, somente alguns integrantes que estarão mais comprometidos a dançarem na segunda roda. Durante a execução de determinadas músicas, que mais parecem uma oração, há momentos que a Alôxa toca o chão da latada e leva à testa por algumas vezes. Segundo a mãe pequena da casa, o gesto indica que a sacerdotisa está pedindo proteção e licença para a casa e todos os fiéis durante a segunda roda que minutos depois se iniciará. Encerrado esse momento, a orquestra volta a tocar e os dançantes entram na latada. Dessa feita sem o rigor da primeira roda, mas de modo mais livre, dançam até que os orixás tomam seu corpo emprestado para dançar.

Assim, importante dizer que ao entrar na latada, o dançante faz sua saudação aos tambores e as cabaças mesmo já o tendo feito na primeira roda e, assim, se prossegue um passando a vez ao outro até que são interrompidos pela visita do orixá que tomam os corpos para dançar e nessa sequência adentra-se a madrugada e os primeiros raios do sol penetra a latada quando aquele dia de festa pública se encerra. Entende-se, portanto, que entrou na latada com o propósito de dançar e festejar seu orixá, deve-se fazer a saudação aos instrumentos consagrados.

As festas públicas são marcadas por grande entusiasmo por parte do povo de santo que se prepara com bastante antecedência para a ocasião. Santos (2005) aponta que nas cerimônias o contentamento dos participantes vai acontecendo paulatinamente de acordo com o desenrolar da cerimônia até alcançar seu maior grau, quando os filhos e filhas-de-santo são visitados pelas entidades mágicas, que descem à terra envolvidos pelo som produzido pela pequena orquestra do ritual. Por essa direção, percebeu-se que à medida que o transe atingia mais pessoas, o ambiente vai mudando e uma alegria maior tomou conta do lugar. Assim entendido:

As danças passaram a ser executadas com mais graciosidade, podia-se ouvir os cânticos entoados pelos membros da comunidade local, que se faziam presentes naquela ocasião, formando um único coro com os filhos-de-santo da casa. [...] A energia coletiva produzida na festa pode ser interpretada como fluxos que atingem seu momento de maior intensidade durante a dança pública dos orixás. Nos momentos de maior fluxo, os oficiantes do culto movimentam-se mais ativamente, com mais graciosidade, esmeram-se na execução da coreografia, o coro canta mais alto, os atabaques são percorridos com mais rapidez. Toda a cerimônia pública desenvolve-se como um drama, possui seu público, seu desenvolvimento, seu clímax e seu epílogo (SANTOS, 2005, p. 86).

Estudos como o de Santos (2005, p.86) e Amaral & Silva (1992) confirmam que a música desempenha papel relevante na ordenação do culto. Ela é acionada para a abertura o ritual; determina o momento exato de se executar determinadas danças; ela é tocada de um modo particular para saldar convidados ilustres e para chamar os orixás ao plano terreno. Nos cultos privados, onde não é diferente, a música acompanha diuturnamente a vida dos neófitos que – aprende entre outras coisas –, os mitos que envolvem o seu orixá a partir das cantigas ali entoadas. Assim, canta-se e toca-se na preparação das ervas mágicas com as quais o *Ori* será lavado.

Pertinente informar que a música, seja ela vocal ou instrumental, é executada pelos filhos-de-santo em “unísono” e “em alta voz”, pois se acredita que a “[...] comunicação com os orixás não se dá através do silêncio ou de atos de contrição e, sim, através da música, do canto e da dança, formando juntos uma unidade ritual”.

Entende-se que ela funciona como elemento que ordena o tempo, ou seja, há cantigas cantadas pela manhã, há outras entoadas à tarde e outras pela noite; e ainda aquelas ligadas aos banhos rituais e a algumas refeições, entre outras. Assim verificado, vê-se, pois, que “[...] a música, o canto e a dança, são percebidos como instrumentos de comunicação com o sagrado.” (SANTOS, 2005, p.14). Por desempenharem tamanha função, elas são executadas em todos os momentos significativos da vida dos participantes desse culto, isto é, nos períodos de separação, margem e agregação, para lembrar Van-Gennep (2011). Contudo, é importante dizer que para cada momento específico no contexto ritualístico; seja público ou privado, existe um tipo de *cantiga* ou *toada* a ser acionada.

Pode-se perceber que, de acordo com Santos(2005), Amaral & Silva (1992), a música, dentro deste contexto religioso, é elemento ordenar tanto do culto quanto do tempo e, que a todo o momento está em conexão com os mitos nos ritos de candomblé quando é acionada. Neste sentido, entende-se que ela é o único componente do culto a partir do qual pode demonstrar elementos que não poderia ser evidenciado de outro modo, senão por meio dela. Por suas características, todos os rituais se apoiam nela, mostrando assim seu caráter estruturante, demarcando e organizando as cerimônias, sejam públicas ou privadas.

É evidente que muitas outras religiões têm a música em suas cerimônias religiosas como elemento que possibilita o contato com o sagrado. Algumas dessas músicas proporcionam “[...] o contato mais íntimo com o eu, como é o caso dos mantras das religiões orientais [...]”, enquanto outras música tem a função de unir o grupo em um só voz, como se percebe nas “[...]religiões pentecostais, entre outras, em que os fiéis cantam em uníssono os hinos de louvação [...]”. Contudo, as religiões de matriz africanas “[...] parece reunir estas duas dimensões: a do contato com o eu, através das divindades pessoais, e a do contato com o outro, estabelecidas musicalmente [...]” (AMARAL & SILVA ,1992 p.?)

O poema de Alves dos Santos (2008), Ecos da Batida, dá-nos, de modo sintetizado, uma compreensão do que acontece com o fiel e dançante nas religiões de matriz africana ao afirmar que:

ECOS DA BATIDA

Ecos da batida
Soltos pelo ar
A expressão rítmica
A nos unificar

“Omnirá”
Quebre os grilhões da diáspora
Unifique nossas vidas
Separadas pelo mar

Bate no coração a saudade
O canto espanta a tristeza
No balanço dos acordes
No ar, sou a liberdade

Levante a poeira
Deixe quebrar
Venha sambarregae
Ao som de Omníra.

O som produzido pelas toadas e, principalmente, pelas batidas dos tambores envolve e une os fiéis de tal modo que aos poucos eles vão se despreendendo do plano terreno e se posicionado em uma sintonia que o transporta para a esfera do sagrado. Aí estando, as lembranças das agruras da vida são dissipadas e a tristeza dá lugar ao contentamento, a alegria e, assim, lhes proporcionam uma liberdade que só quem vivencia pode descrever com precisão. Por isso é salutar para esses indivíduos e/ou grupos participar de encontros religiosos pois eles revigora e os fortalece.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo analisar a importância da música como elemento simbólico estruturante dentro das rituais do candomblé, respondendo o seguinte questionamento: como esse elemento constitui o ethos de um povo? Seguindo o pensamento de Amaral & Silva (1992), chegou-se à conclusão que a música se apresenta, no contexto analisado, como expressão de identidade de um povo, e se tomarmos o conceito de ethos de Geertz (1978), pode-se perceber que não só a música ritualista, como os mitos, os ritos, os mais variados símbolos, o modo de falar, modo de se vestir e até mesmo de se portar, dentre outros, representam um determinado grupo em especial com toda a sua especificidade. Portanto, através destas reflexões podem ser evidenciados valores, modos de vida de um povo, de um dado grupo, bem como uma visão de mundo expressa dentro do contexto religioso. Assim, pode-se afirmar que essa maneira de ser, crer e fazer a música nas religiões de matriz africana pode representar o ethos de um povo.

Assim entendido, vê-se, pois, que a religião como sua musicalidade, está presente de diversas maneiras, em diversas sociedades. Em algumas o destaque são dirigidas mais aos homens, em outras as mulheres ganham mais notoriedade, mas o objetivo parece ser o mesmo: fazer o ser humano agir ajudando-o a viver. Neste sentido, é possível perceber que “no fundo, portanto, não há religiões falsas. Todas são

verdadeiras a seu modo: todas correspondem, ainda que de maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana” (DURKHEIM,2003, p. VII).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. **“Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”**. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER, 1992.

AMARAL, Sharyze Piroupo do. **Escravidão, liberdade e resistência em Sergipe, Cotiguiba, 1860-1888**. Tese – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo: pioneira, 1960a, v.1.

_____. **O Candomblé da Bahia: rito nagô** – São Paulo; companhia das letras, 2001.

CRUZ, Eval. **Sacerdotisa em Laranjeiras/se: trajetória e recursos na ocupação de um espaço de poder e dominação**. Dissertação – Universidade Federal de Sergipe –, São Cristóvão, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FONSECA, Edilbero José de Macedo. **O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro**. Cadernos do colóquio, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

GUIMARÃES, Matheus Silveira. **História e mundo atlântico: contribuições para o estudo da escravidão africana nas Américas**. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.3, n. 2, 2014.

SANTOS, Edson Robson Alves dos. **Ecos da Batida**. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (org) **Cadernos Negros Volume 31 – Poemas Afro-Brasileiros**. Editora: Quilombhoje. 2008.

SANTOS, Eufrásia Cristina Menezes. **Religião e Espetáculo (análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé)**. Tese – Universidade de São Paulo –, São Paulo, 2005.