Cantos sagrados de Resistencia: construção do acervo de música sacra afro-brasileira do Coro Oyá Igbalé

Julice Oliveira
UNEB e FGV
jodsantos@uneb.br

Resumo
Se consideramos as mudanças no contexto político e social da Modernidade filosófica (do XIX à atualidade) há sinais de que parte do legado da Memória da música sacra afro-brasileira está sujeita a um desaparecimento progressivo de parte significativa de seu acervo. A preservação está atrelada a transmissão de Saberes pela oralidade; e, por meio de práticas litúrgicas e culturais das Comunidades do Candomblé. Se se destrói as práticas de preservação e transmissão desse patrimônio, se corrompe os laços com a origem histórica, linguística e estética de tais manifestações culturais. O vetor principal desse trabalho é o debate sobre a preservação do acervo da música sacra do Candomblé da Bahia, compreendido ao mesmo tempo como expressão da "Tradição" e da arte sacra afro-brasileira. Os objetivos principais deste trabalho são: avaliar a contribuição do Coro Oyá Igbalé da UNEB para formação musical antirracista; e, a construção do acervo de música sacra do Coro Oyá Igbalé. Parte-se do pressuposto de que o Coro Oyá Igbalé é um "Acontecimento" que se encontra integrado a "Diáspora Cultural" afro-brasileira, já que ao ocupar o espaço da universidade pública engendra mecanismo de resistência e difusão artística no espaço institucional da educação pública. Aplicou-se o método da pesquisa-ação de Michel Thiollent. As ferramentas conceituais têm natureza interdisciplinar com referência na Filosofia (Hannah Arendt, Foucalt, Fourez), Etnomusicologia (Vasconcelos, Vatin, Lühning), Historiografia (Hall) e Antropologia (Pinto). Realiza diagnóstico do acervo musical do Coro Oyá Igbalé construído entre 2014 e 2023 e o impacto da difusão mediada pelas ICTs.

Palavras-chave: Música do Candomblé, Contracultura, Memória, Estética, Resistência.

Sacred songs of Resistance: Building the Afro-Brazilian sacred music collection of the Oyá Igbalé choir

Abstract
If we consider the changes in the context of political and modern social philosophy (from 19th centuryde to current events) there are signs that part of the legacy from the memory of Afro-Brazilian sacred music its bound to have a progressive disappearance of its collection. Its preservation is tied to a transmission of knowledge orally and through liturgical and cultural practices of Candomblé communities. If the preservation and transmission practices of this cultural heritage are destroyed, it will corrupt the bonds with its origin story, linguistic and aesthetics of such cultural manifestations. The main vector of this work is to debate about the preservation of the sacred music collection of Candoblé in Bahia, understood at the same time as an expression of "Tradition" and Afro-Brazilian sacred art. The main objectives of this work are: evaluate the contribution of the UNEB choir Oyá Igbalé for anti-racist musical training and the construction of the sacred music collection of the Oyá Igbale choir. It is assumed that the Oyá Igbalé choir is

an "event" that is integrated into the Afro-Brazilian "Cultural Diaspora", by occupying the space of the public university it engenders a mechanism of resistance and artistic diffusion in the institucional space of public education. Michel Thiollent's action research method was apllied. The conceptual tools have na interdisciplinary nature with reference to Philosophy (Hannah Arendt, Foucault, Fourez), Ethnomusicology (Vasconcelos, Vatin, Lühning), Historiography (Hall) and Anthropology (Pinto). It carries out a diagnosis of the musical collection of the Oyá Igbale choir built between 2014 and 2023 and the impact of diffusion mediated by ICTs.

Keywords: Candomblé Music, Counterculture, Memory, Aesthetics, Resistance.

1. Estatuto da música sacra afro-brasileira

Ao avaliar a produção e difusão da música sacra afro-brasileira, identifica-se que, enquanto expressão da arte não possui um estatuto reconhecido de modo autônomo na literatura acadêmica. Há divulgação de pesquisas que abordam os aspectos históricos, políticos, religiosos, antropológicos ou etnográficos, mas a literatura carece de uma abordagem que reconheça a música sacra afro-brasileira a partir da autodesignação de uma estética própria. A perspectiva assinalada, indica que é preciso consolidar um sistema de categorias que determinem a "autonomia epistémica" com ferramentas conceituais, métodos e categorias próprias para investigação do objeto. Para abranger a pluralidade e complexidade dos cânticos sagrados do Candomblé é necessário filosofar sobre os fundamentos da estética da contracultura; e, quais parâmetros de racionalidade ela designa em sua perspectiva civilizatória.

A música sacra afro-brasileira neste sentido é contracultura. Por possuir regras próprias, agrega uma pluralidade de modos de produção de sentidos. Ela também é Contracultura porque sintetiza em sua emergência e permanência na temporalidade histórica, da "Representação" de um processo de insurreição e resistência distintos do padrão da cultura oficial. A caracterização da música do Candomblé como cultura popular, folclore ou batuque produz uma imagem estigmatizada; uniformiza a música sacra afro-brasileira como algo que pode ser executado por qualquer pessoa sem a exigência de um saber específico ou domínio técnico. A execução da música do Candomblé requer o domínio de línguas matriciais afro-brasileiras, técnicas de execução de instrumentos de percussão diaspóricos e do canto fundamentado em padrões especializados.

Talvez o aspecto mais importante da música sacra afro-brasileira é que é uma arte que ainda não foi reduzida a condição de mercadoria pelo Capitalismo. No escrito "A regressão da audição", Theodor Adorno, classifica que a obra de arte não é mercadoria,

concebe que toda e qualquer expressão da arte que não é apropriada pelo Capitalismo é subversiva. Na visão de Adorno subversivo é o que escapa as formas de dominação e mercantilização. Por sua vez, a música que não é um produto cultural exige, uma escuta e a realização de uma experiência estética submetida a um processo de individuação. Tal acontecimento é expresso pelo não investimento da indústria fonográfica em obras especificamente de música sacra afro-brasileira.

Ao avaliar a música sacra afro-brasileira pelo viés da indústria cultural o índice de produção e consumo de subprodutos (CD, LP, espetáculos, inserção na mídia, dentre outros) tem resultados tímidos. Os dados de venda dos subprodutos da música sacra ligadas a outros tipos de religiosidade (católica e pentecostal) se comparados com a música do Candomblé o resultado é disforme. Na dissertação de Mestrado "O "Gospel é Pop: Música e Religião na Cultura Pós-moderna" (2009), o autor Joêzer de Souza Mendonça esclarece que a música sacra pentecostal enquanto acontecimento só é possível na Pós-Modernidade como fenômeno da indústria cultural. Para ele:

> "[...] Um dos fatores que marcam o crescimento da indústria fonográfica gospel no Brasil é a adoção de quase todo tipo de gênero musical: das lentas baladas ao dançante forró, do rap ao pagode, todos os estilos musicais servem às novas demandas de louvor e adoração religiosa dos fiéis e às estratégias de expansão de mercado por parte dos empresários do ramo fonográfico neopentecostal." (Mendonça, 2009, p. 55).

Sobre essa questão é importante levantar dois aspectos, a saber: primeiro, que a permanência histórica da música sacra afro-brasileira mantém ainda na atualidade a preservação em conformidade com a tradição oral. Segundo, o fato de não ser uma mercadoria com altos índices de vendagem é; ainda que pareça contraditório, um mecanismo da própria preservação dos referenciais e práticas discursivas, que consolidaram a música sacra afro-brasileira como Tradição.

Ao se criar um produto cultural visando o consumo massificado é preciso adequar a mercadoria nos moldes do juízo de gosto vigente. Se avaliarmos este aspecto comparando, por exemplo, com os índices de venda da música gospel vinculada a religião pentecostal; compreendemos que esse é um fenômeno de mercado. As músicas com a função doutrinária se adaptam ao modismo da indústria e a aceitação do público consumidor. Temos música gospel adaptada para o samba, o rock e a música romântica. Ainda que a música gospel mantenha um vínculo com a estilística do gospel afro-americano, no Brasil é um fenômeno da indústria cultural e da mídia que está submetido a uma organização própria.

Adequar-se as exigências o mercado é uma formo de negar a própria origem, esvaziar o sentido e decretar a morte de uma cultura.

O pastiche e a produção cultural de música sagrada do Candomblé é um advento que ganha força no século XXI. O pastiche e plágio são formas de apropriação indevida da cultura do Candomblé que incorrem em um processo de desconstrução e deformação. O produto cultural fabrica itens que esvaziam os elementos sagrados. Prioriza em geral distorções da língua e dos elementos originais. Quando se trata da música sagrada do Candomblé é importante, classificá-la como expressão da arte e patrimônio cultural, que necessariamente integram ao movimento da "diáspora cultural" afro-brasileira. Fazem parte deste domínio, as interpretações que perpetuam a matriz de referência da música do Candomblé, ainda que com pequenas modernizações se mantém fiel aos padrões da Cultura Ancestral afro-brasileira. Perpassam a língua litúrgica (vocabulário, pronúncia, sentido), a estrutura do canto(quartinhas) e a organização do grupo vocal (solista e coro). Se a música sagrada ancestral preserva a interface com o sentido original, favorece uma experiência estética única para o sujeito.

A indústria cultural, para garantir os índices de venda e atendimento ao padrão de gosto, massifica modelos que são bem-sucedidos como item de consumo do mercado cultural. Assim, uma música inspirada em cânticos sagrados do Candomblé ao ser popularizada, ela não promove a difusão da música sagrada; pelo contrário deforma o padrão original para que se torne algo consumido em larga escada.

O registro documental da música do Candomblé é um advento datado no Brasil a partir do século XX, ainda que a tecnologia para gravação de áudio tenha surgido no século XIX. Portanto a investigação sobre música sagrada elege como fonte de pesquisa os acervos audiovisuais, com registro documental a partir da década de 40 do século XX. Quer sejam registros realizados por pesquisadores, pela indústria fonográfica ou de acervos particulares. A memória da música sacra afro-brasileira está entrelaçada com o desenvolvimento tecnológico e com a emergência da "Cultura de Plataforma" (divulgação em rede digital).

A audiovisual da música sagrada do Candomblé se organiza como: Canticos do Candomblé, Música da Umbanda e Produto Cultural Afro. No Brasil a Umbanda é classificada como religião afro-brasileira, que não possui em seu processo de constituição elementos que a possam atrelar a Diáspora Cultural Afro-brasileira. Isto porque, a Umbanda agrega além de elementos do Candomblé, a tradição da cristandade, da cultura oriental e do espiritismo, e de um tipo de culto a ancestralidade particular. O que gerou a produção de repertório que expressa a fusão desses elementos, de modo conflituoso. O repertório da

Umbanda é interpretado em português, faz referência a espiritualidade afro-brasileira (Orixá, inkisse, Vodu e Caboclo), e, especialmente aos Encantados, comumente representados pelas figuras da Padilha, do Exú e pelo emblema das "almas". O repertório também revela músicas que fazem referência as ladainhas católicas e diretamente a espiritualidade cristã como Deus, Jesus e Nossa Senhora.

O acervo de música sacra afro-brasileiro, propriamente dito, pertence Diáspora Cultural e remete necessariamente as cantigas da Tradição das Nações do candomblé Queto, Jeje, Angola (Banto e Congo) e da Caboclo, interpretadas em línguas africanas, ou em português e línguas ameríndias, quando se trata da Nação de Caboclo. São acompanhados por orquestra percussiva com elementos tradicionais, a saber: atabaque-rum, atabaque-rumpi, atabaque-le, agogô, gã, caxixi, maraca, pandeiro e berimbau.

O repertório considerado como música afro-brasileira da Diáspora Cultural se refere, portanto, ao que contempla gravações realizadas por religiosos do Candomblé. São bons exemplos de registros documentais: LP "Rei do Candomblé – Com Ritual de Terreiro de Joãozinho da Goméa" (1958) de Joãozinho da Goméia; Festa do Terreiro, LP Candomblé da Bahia (1968) Luiz da Muriçoca e Cantos de Candomblé (1970) de Olga de Alaketo.

2. Métodos de investigação e obstáculos epistemológicos

No livro "Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Manual Prático" (2015), Martin W. Bauer ao propor um método de análise do objeto "música", reconhece que a condições de possibilidade de avaliação do referido objeto carecem ainda de inovação quando a música em questão não se insere nos parâmetros do racionalismo eurocêntrico. Para o autor: "Uma limitação clara do método é seu pressuposto de ser uma música de estilo ocidental: a matriz altura-tempo pressupõe materiais musicais, que estão baseados em 12 meios-tons e uma tonalidade central, um pressuposto que não vale para a música de muitas outras culturas". (BAUER, 2015, p. 381). A questão levantada pelo autor é relevante pois reconhece, a necessidade de novos métodos e categorias para análise de expressões da música, como, por exemplo a música afro-brasileira, africana e ameríndia.

A etnomusicologia tem uma tarefa importante de estudar os elementos antropológicos da produção da música criada por uma população, grupo, comunidade, cuja estrutura, características identitárias e sociais são produzidas em uma temporalidade histórica.

A pesquisa sobre música na Modernidade utiliza de recursos e meios tecnológicos para registra a música como evento. Essa inovação só é possível com a emergência de recursos para efetivação do registro. A pesquisa e coleta de dados realizada no século XX na Bahia por linguistas, folcloristas e antropólogos, como Turner, Melville Herskovits, Pierre Verger e Gérard Béhague fazem registros da música afro-brasileira em seu recorte temporal.

Para Bauer sendo a música ume evento sonoro e temporal, a pesquisa com o referido objeto exige o registro. Segundo o autor: "A música é primariamente um evento sonoro temporal, por isso devemos conservar um registro dele, se o quisermos analisar" (Bauer, 2015, p. 368).

O registro da música tem impacto direto na preservação da Memória e do Patrimônio Cultural, no artigo "Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé Baiano" (1976), Gérard Béhague, compara registros de música do candomblé realizado em períodos distintos. Ou seja, antes da emergência dos recursos técnicos e da prática de pesquisa que coleta e registra música não é possível realizar estudos por exemplo sobre a música afro-brasileira no século XVIII, não há registro como música-evento, nem de partituras (com registros no séc. XX e XXI), já que se trata originalmente de uma cultura oral.

Entre 2014 e 2018, o Coro Oyá Igbalé da UNEB elegeu como fonte primordial de pesquisa para a construção dos repertórios dos seus espetáculos a investigação de registros audiovisuais dos séculos XX e XXI. Os obstáculos epistemológicos detectados para a criação do diagnóstico sobre o repertório e interpretação das cantigas pelo Coro, destacam-se: a concepção que sendo a cantiga de candomblé expressão de religiosidade, a interpretação do Coro, favoreceria o transe de cantores e da plateia; a ideia que a regência do Coro em questão deveria ser realizada por religiosos do Candomblé com cargo de Ialorixá ou Babalorixá. Outro fator é a ideia de que sendo a religião do Candomblé baseada no segredo de Axé, que os cânticos sagrados não poderiam ser executados em público. E por fim a visão de que a Universidade não deveria ter um Coral de Música do Candomblé, porque a sua existência representaria uma prática religiosa no espaço da universidade pública. Os obstáculos não são considerados frágeis, revelam além de desinformação o preconceito em relação a arte sacra do Candomblé.

Figura 1: Fotografia do Coro Oyá Igbalé (2019), Teatro UNEB, Salvador (BA). Autoria de Henrique Oliveira Dias Meireles.

Fonte: Fonte: Portal Soteropreta (2020): https://portalsoteropreta.com.br/2020/01/20/projeto-coro-oya-igbale-seleciona-10-cantoras-voluntarias-inscreva-se/

3 A formação do Acervo de Música Sacra do Coro Oyá Igbalé

O Projeto Coro Oyá Igbalé: Música Sacra de Matriz Afro-brasileira é um projeto acadêmico que é vinculado ao Departamento de Educação do Campus I e ao Gabinete da Reitoria, realiza na UNEB, desde 2014 a difusão e popularização da música do candomblé, mediante a ressignificação do legado cultural das cantigas do candomblé da Bahia. Portanto, cria um deslocamento da música do âmbito litúrgico para o espaço público. Apresenta a estética da música sagrada afro-brasileira, fruto da Memória coletiva de diferentes gerações de povos que deram origem ao "Sistema de Cultura" do Candomblé.

O Coro Oyá Igbalé é um grupo vocal que não pode ser classificado como coral porque não interpreta o repertório conforme a classificação dos quatro naipes de voz, nem das tessituras. O termo Coro em termos técnicos corresponde ao canto livre entoado de modo harmônico por indivíduos que não possuem formação acadêmica em canto. Desde 2020 é formado exclusivamente por mulheres que integram a comunidade acadêmica da UNEB, comunidades do Candomblé, além de estudantes, professores e profissionais liberais. No Coro predominam os naipes de voz soprano e mezzo-soprano.

O Coro é acompanhado por Orquestra Percussiva com Instrumentos tradicionais do Candomblé, o trio de atabaques, gã, caxixi e berimbau. Ao avaliar os mecanismos de democratização e difusão da música sacra afro-brasileira realizado pelo Projeto Coro Oyá Igbalé, identifica-se que desde entre 2014 e 2023, construiu um acervo de música sagrada do

Candomblé, que inicialmente, diagnosticou mais de 300 cantigas, sendo que foram executadas pelo coro mais de cinquenta cantigas em nove anos de funcionamento.

O acervo reúne os repertórios dos espetáculos e os áudios para estudo, destacam-se no acervo os repertórios dos Espetáculos: A Paz de Oxalá (2016) e Omo Obatalá (2023), Orixás da Mata: Ogum e Oxóssi (2018), Omo Odé (2019, 2024), Flores de Nanã(2022), Omolu, o rei da Terra (2017, 2018, 2019, 2020 [On-lin], 2021, 2022, 2023), Okàn-Fàdákà (2021 e 2023), Oyá Igbalé e os Encantados (2017), Omo Oyá(2017), Amor (2023); Opará: o canto das águas (2021, 2022, 2023), Águas de Flor(2018); Coração de Caboclo (2018, 2022, 2023); Xanxô e Iansã: Amor, Justiça e Verdade(2018) e Okàn-Iná (2021).

Dentre as principais características do acervo destacam-se: a construção de repertórios, resultantes do trabalho de curadoria da coordenadora do projeto; a seleção de cantigas das Nações do Candomblé Queto, Jeje, Banto, Congo e Nação de Caboclo; e, a interpretação do repertório conforme a Tradição do Canto Popular do Candomblé: ou seja, o Coro Oyá Igbalé canta como as pessoas do Candomblé cantam no contexto da Modernidade. Apesar do repertório também incluir músicas da MPB que fazem referência as divindades do Candomblé, como, por exemplo, “Cordeiro de Nanã” (1977) dos Ticoãs, o núcleo do trabalho é a difusão de música sacra do Candomblé.

Figura 2: Cartaz de Divulgação do Espetáculo Coração de Caboclo(2022), Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia.

Fonte: Portal TCA (2022): http://www.tca.ba.gov.br/content/coro-oy%C3%A1-igbal%C3%A9-da-uneb

A fonte de pesquisa priorizou os arquivos fonográficos e fílmicos produzidos no período entre 1940 e 2023. Porque uma mesma cantiga tem diferentes formas de interpretação. Em 2019 e 2022, incorporou ao repertório cantigas que ainda não haviam sido gravadas, como, por exemplo, a Cantiga de Caboclo "Erú Caboclo do Coração" (2022), que integrou o Repertório do Espetáculo Coração de Caboclo: Homenagem aos 200 anos do 2 de Julho (1823). A composição é de Josenice Maria Dantas Nascimento, que atua desde 2018 como solista do Coro Oyá Igbalé da UNEB. A segunda cantiga é Azoani Chaooro, ensinada pela Yalorixá Maria Edite Pita Costa (Assessora Técnica do Coro Oyá Igbalé) e a pela Ebomi Adriana Santos de Souza (atuou como cantora entre, 2016 e 2017 no Coro Oyá Igbalé). Ambas são do Terreiro de Candomblé, Ilê Axé Ilê Axé Dewaleji, que está localizado no Bairro de Baixa de Quintas em Salvador (BA).

O repertorio é estruturado a partir da ressignificação dos cânticos sagrados, pois são difundidos como exemplo da arte sacra, ao mesmo tempo em que reproduzem com fidelidade a estética do canto popular do Candomblé. Se por um lado são executadas do mesmo modo que são cantadas nas comunidades religiosas, de outro apresentam pequenas inovações que permanecem nos limites da cultura afro-brasileira, mesmo que apresentem algumas inovações. A ressignificação se dá a medida em que se desloca do espaço original de execução (terreiro de Candomblé), para o espaço público.

Dentre as inovações, destaca-se ainda, o uso de berimbau com o toque do Ijexá, que acompanha a cantiga de "Odure Ai lala" que é dedicada ao Orixá Oxaguiã; e com o acompanhamento do Berimbau na Cantiga Ogum Onirê que é dedicada para o Orixá Ogum, com o toque do Batá. Outra inovação digna de nota é a atuação de mais de um solista para execução de uma mesma cantiga. No Candomblé da Bahia uma cantiga pode ser interpretada por apenas uma pessoa, por um grupo pequeno (dupla, trio, quinteto, etc), ou conforme o modelo mais recorrente por um grupo maior pessoas. O padrão corresponde a ordem em que uma pessoa faz o solo e o coro responde com um refrão distinto ou como o mesmo conteúdo do cantado pelo solista. O Coro Oyá Igbalé inova ao incluí na execução de uma mesma cantiga mais de um solista. O melhor exemplo do repertório é a execução da cantiga Oyá Tèté que é dedicada ao Orixá Iansã.

No cenário em que cada vez mais os elementos da música do Candomblé são apropriados pela indústria cultural é importante distinguir que o Coro Oyá Igbalé não realiza pastiche, apropriação cultural ou cria produto cultural. No escrito, "A crise na cultura: sua importância social e política" (1961), Hannah Arend que integra o livro Entre o Passado e o

Futuro, a autora considera que o produto cultural equipara a relação com a arte a cultura secular como objetos úteis, que após serem usados são descartados. Para a autora:

> "A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente e pelo passado, são tratados como meras funções no processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade[...] (Arendt,2009, p. 261)

A cultura do Candomblé conforme os parâmetros conceituais da autora é um tipo de cultura secular. A partir do momento em que o Coro Oyá Igbalé executa, registra e difunde com meios tecnológicos a música sacra afro-brasileira promove ao mesmo tempo a produção de acervo e preservação do patrimônio artístico, entendido como cultura secular. O status de cultura secular para Hannah Arendt implica em algum tipo de registro que garanta a permanência desse objeto na temporalidade histórica. Quando analisamos o contexto de preservação e transmissão da música sagrada afrobrasileira para as novas gerações esbarramos como primeiro obstáculo epistemológico o fato de serem perpassados pela oralidade.

O método de ensino das cantigas se dá pelo desenvolvimento de três etapas, a saber: primeira, identificação dos emblemas, signos e narrativas míticas da Cosmologia Afro-brasileira que permitem agrupar por tema as cantigas que compõem o repertório do grupo vocal (trabalho da curadoria). As cantigas podem ter padrões linguísticos diferentes próprios dos dialetos ou línguas faladas nas comunidades de Axé, mas que se articulam ao tema proposto. Por exemplo o Espetáculo Omolu, o Rei da Terra (2017) que em seu repertório tem cantigas das Nações do Candomblé Quêto, Jeje e Angola.

Dos povos Africanos que vieram escravizados para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, herdamos dos "Povos Banto", os padrões linguísticos Quimbundo, o Quicongo e o Umbundo. Dos povos nagô-quêto apropriamos o Iorubá Eeve-fon (Jeje-Marrin e Jeje-Savalu). A línguas trazidas originalmente pelos negros escravizados tem um enraizamento na língua falada nas comunidades do Candomblé. Há um distanciamento em relação à pronúncia, aos usos e ao significado dos vocábulos. Com a conjunção de diferentes fatores as línguas africanas foram perpassadas para sucessivas gerações, como qualquer língua está submetida a modificações. Portanto, as cantigas do Candomblé interpretadas no projeto incorporam o contexto de produção e renovação da música sacra afro-brasileira da época atual.

A segunda etapa, refere-se ao levantamento e seleção de cantigas com registro fonográfico e fílmico sobre o tema selecionado para a composição do repertório (trabalho da curadoria). A transcrição e "tradução aproximada" (*savoir approchet*, conforme Bachelard) das cantigas também são realizadas nesta etapa, assim como, a identificação dos toques de

candomblé de cada canção. A transcrição tem como padrão a reprodução do modo como se canta, não há proposição de realizar uma transcrição conforme as línguas africanas que erma faladas de modo fluente no Brasil entre os Sáculos XVI e XIX. Até a primeira metade do século XX ainda haviam descendestes de africanos que tinham fluência em Yorubá, como a Yalorixá Olga Francisca Régis (1925-2005) do Terreiro de Candomblé Alaketo, em Salvador; e Deoscóredes Maximiliano dos Santo(2017-2013), dos Terreiros Ilê Axé Opô Afonjá e Ilê Babá Aboulá, também de Salvador. O terceiro momento atende a revisão técnica das transcrições e a classificação relativa ao domínio litúrgico, se são do culto público ou privado. É seguida pela produção dos cadernos com letras de música e a seleção de quais cantigas farão parte dos repertórios dos Espetáculos.

A música sagrada do Candomblé é classificada no Coro Oyá Igbalé, como relativa aos cultos público e ao privado. Todas as cantigas do Candomblé são sagradas, ou comumente designadas como "com fundamento" litúrgico. As que já foram amplamente difundidas e que se referem a saudações, que ou revelam características das divindades, ou ainda apresentam mensagens que possuem algum ensinamento de domínio ético (paz, fraternidade, justiça) são consideradas como cantigas sagradas do culto público. As cantigas sagradas de culto privado integram práticas religiosas regidas pelos mistérios (segredo de Axé), como as que se relacionam a cerimônias fúnebres, de iniciação ou consagração de objetos não fazem parte do acervo do Coro Oyá Igbalé. Por estarem integradas a práticas religiosas específicas não são exibidas sob as luzes da esfera pública.

Figura 3: Fotografia do Espetáculo Coração de Caboclo: Homenagem aos 200 anos do 2 de Julho (1823). Sala do Coro do TCA. Autoria: Danilo Oliveira

Fonte: portal UNEB: https://agenciadecomunicacao.uneb.br/category/destaques/page/98/

4. Considerações finais

Um número significativo de cantigas do Candomblé não tem nenhum registro bibliográfico ou audiovisual, como as já citadas cantigas "Azoani Chaooro" (2019) e "Erú Caboclo do Coração" (2022). Devido a mudanças geopolíticas e culturais, o impacto da perseguição às comunidades do Candomblé, especialmente associadas a prática de violência e aos conflitos de ordem ideológico-religiosas, modificam os mecanismos de preservação e transmissão para as novas gerações. Fatores como a redução dos repertórios cantados nas Casas de Candomblé; distorções do vocabulário; fissão de palavras em português a cantigas; apropriação cultural pela indústria audiovisual; e, a mudança de religião.

Tem-se que levar em consideração no contexto do século XXI do impacto do preconceito e do racismo cultural em relação aos religiosos do Candomblé. Apesar do desenvolvimento das políticas públicas de apoio a preservação da cultura das comunidades afro-brasileiras, do desenvolvimento da educação étnico-racial e de leis voltadas para incremento de verba para preservação do patrimônio. É importante refletir sobre o que significa ser do Candomblé em uma sociedade racista? Qual é o valor da difusão da música sacra do Candomblé em uma sociedade excludente? Quais são os danos causados pelas práticas do racismo cultural na vida dos religiosos do Candomblé e afrodescendentes? As respostas não podem ser analisadas aqui, porque não são objeto deste trabalho, mas sinalizam problemas políticos que interferem no abando por parte de comunidades do Candomblé, detento do Saber sobre as cantigas e liturgia do Candomblé. Cada vez que uma comunidade ou religioso deixa de cantar as cantigas de sua família de Axá, parte do acervo de música do Candomblé da Bahia desaparece. Em termos políticos é ocorre o apagamento de uma cultura.

O Coro Oyá Igbalé é uma expressão da arte engajada politicamente, que devido ao fato de está vinculado a uma universidade pública, assume a responsabilidade de promover uma difusão da música sacra do Candomblé com a responsabilidade de não dessacralizar, nem promover o pastiche ou a aculturação. A música do candomblé ao ser cantada desvinculada do espaço litúrgico é uma expressão da arte sacra. Assim como, a música sacra do Cristianismo ou do Hinduísmo, a música sagrada do Candomblé revela um conjunto de emblemas que formam uma cosmogonia (visão de mundo mística ou mítica). Mas quando se trata da difusão de uma música sacra que se encontra submetida a um processo de apagamento histórico violento, significa dizer que o Coro Oyá Igbalé quando produz bens culturais e divulga a música ancestral afrobrasileira, produz uma intervenção direta e uma ruptura na ordem estabelecida, que delega à referida música um ligar subalterno. A construção do acervo do

Coro Oyá Igbalé é a expressão da resistência da cultura afro-brasileira. Não ferir a essência da cultura ancestral das cantigas do Candomblé é a força dessa resistência.

Figura 3: Foto de divulgação do IV Espetáculo Omolu, O Rei da Terra(on-line). Foto do Coro Oyá Igbalé (2019), realizada no Espaço Cultural da Barroquinha. Autoria de Ueberte Pinto.

Fonte: Blog Correio 24 horas (2020): https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=80591

5 Referências

ADORNO, T. Fetichismo na Música e a Regressão da audição. In: ADORNO, T. W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 173-199. (Coleção Os Pensadores).

ARENDT, Hannah. A Crise na Cultura: Sua Importância Social e Política. In.: **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro B. Barros, 6ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2009. 248-281 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BAUER, Martin W. Análise de ruído e música como dados sociais. In.: **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Manual Prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Tradução de Myrian Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BERRAGUE, G. **Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé Baiano. Revista Afro-Ásia**. Salvador: nº 12, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1976.

BRAS, Gérard. **Hegel e a arte: uma apresentação à estética**. Tradução de Maria Luiza .X de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Panorama das pesquisas sobre a música do candomblé. ***Opus*, v. 25**, n. 1, p. 94-120, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2505

COSTA LIMA, Vivaldo da. **O conceito de "nação" no candomblé da Bahia**. Comunicação apresentada pelo Autor ao Colóquio Negritude et Amérique Latine, promovido pelo governo do Senegal e UNESCO, em Dacar, de 7 a 15 de janeiro de 1974.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa: Método Qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução de Magda França Lopes. 3ª edição. Porto Alegre: ARTEMED, 2010.

GOMES, Nilma Lino. **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012.

_____. **Cultura negra e educação**, Maio/Jun/Jul/Ago 2003 Nº 23.

FOUREZ, Gérard. **A construção das Ciências: Introdução à Filosofia e a Ética nas Ciências**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

LANE, K. Odara: comunicação estética da dança no candomblé. **Concinnitas ano 10**, volume 2, número 15, dezembro 2009.

LÜHNING, Ângela. **A música no Candomblé: Etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjí, Bahia**. Tradução de Raul Oliveira, salvador, EDUFBA, 2022.

LÜHNING, Ângela. (et al). **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016.

LÜHNING, Ângela. (et al). Música: coração do candomblé. **Revista USP**, (7), 1990, 115-124.

MENDONÇA, Joêzer . **Dissertação O gospel é pop: música e religião na cultura pós-moderna.** - São Paulo : Universidade Estadual Paulista, [s.n.], 2009.

MARCONI, Marina de Andrade; Lakatos, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica.** 8ª edição: Atlas, 2017.

MOREIRA, Antônio Flávio; Tomaz Tadeu (et al.). **Currículo, cultura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 2011.

PRANDI, Reginaldo. Música sacra e música popular. In.: **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**.

São Paulo, Companhia das Letras, 2005, págs. 175-187.

RÜSEN, Jörn. Demanda do sentido: as fontes do pensamento científico-cultural. In.: **Cultura faz sentido: Orientações entre o ontem e o amanhã**. Tradução de Nélio Schneider. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.240-251.

SAMPAIO, Y. E.; CHAGAS JUNIOR, E. M. Entre "o Centro e o Cosmo": ensaio interpretativo sobre a dimensão espacial do sagrado por meio da música candomblecista. **Geousp – Espaço e Tempo** (On-line), v. 24, n. 2, p. 226-242, ago. 2020. ISSN 2179-0892.

GARCIA, Sonia Maria Chada. A cantiga de sotaque no Candomblé de Caboclo. In.: **Anais do II Encontro Nacional da ABET**. 2004. Acesso em 9/10/2020. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/04/128.pdf.

_____. **O surgimento do repertório musical dos caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

SOUSA, Ana Claudia Medeiros de et al. Acervos Musicais: panorama e desafios para Arquivologia. In.: **Revista Archeion Online**. João Pessoa, v.8, n.1, p.6-26, jul./set. 2020.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, Orixá, Xirê e Música: Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista**. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, tese de doutorado em Música, 2010. Acesso em 9/10/2020, disponível em: https://papodemacumba.blogspot.com/2010/12/musica-de-fe-musica-de-vida-musica.html.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez,1985.

VATIN, Xavier. **Memórias Afro Atlânticas: As gravações de Lourenço Turner na Bahia em 40 e 41.** Disponível em: file:///C:/Users/Julice/Downloads/Memorias_Afro-Atlanticas_2017.pdf%20(1).pdf. Data de acesso: 13/09/2019.

_____. **Música e Transe na Bahia As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa**. Tese de Doutorado em Antropologia Social e Etnologia, Paris, EHESS, 2001, 430 p. Disponível em: file:///C:/Users/Julice/Downloads/VATIN_X._Musica_e_Transe_na_Bahia_As_nac%20(1).pdf, Acesso: 13/09/2019.