



CRIANÇAS EM PERFORMANCE DE INICIAÇÃO NO CANDOMBE DA LAPINHA

Ridalvo Felix de Araujo¹

Resumo: Na prática ritualística o canto tece a dança e o ritmo dos *tambus* embala o corpo em aprendizado. O discurso do mais velho, seja ele Capitão ou mestre, restitui memórias ancestrais e aprendizados cujos significados ordenam o momento coerente para a sua transmissão. Aos poucos o *peixinho novo* – aqui nesse ensaio nós concebemos o significado de criança atribuído à expressão pelo Capitão David, do Candombe da Lapinha (Lagoa Santa/MG) – começa a aprender a *tomar conta de maré* (cantar-tocar-dançar), tudo isso ao mesmo tempo, mas em fases e momentos contínuos. Durante o encerramento das atividades ritualísticas do Candombe ligadas ao culto e a Festa do Rosário consegui vivenciar momentos em que os mais velhos ensinaram aos mais novos como conduzir o canto dançado e instrumentos do Candombe.

Palavras-chave: candombe; relato; performance; canto dançado; crianças.

CHILDREN IN INICIATION PERFORMANCE AT CANDOMBE OF LAPINHA

Abstract: In the ritualistic practice the chant weaves dance and the rhythm of *tambus* cradles the body in learning. The speech of the eldest, whether captain or master, restores ancestral memories and learning, which the meanings order the coherent time for its transmission. Gradually the new goldfish - in this essay we conceive the child's meaning given to the term by Captain David, from Candombe Lapinha - begins to learn how to manage the tide (sing-play-dance), all at the same time, but in phases and continuous times. During the closure of ritualistic activities of Candombe linked to the Rosary worship and celebrations, we were able to experience when the elders teach the young how to conduct the danced-chant of Candombe instruments.

Keywords: candombe; reporting; performance; danced-chant; children.

ENFANTS EN PERFORMANCE DE INICIATION DANS LE CANDOMBE DE LA LAPINHA

Résumé: Dans la pratique rituelistique le chant tisse la danse et le rythme des *tambus* emballe le corps dans l'apprentissage. Le discours de le plus ancien, qu'il soit capitaine ou maître, restaure les mémoires ancestraux et les apprentissages dont les signifié ordonnent le moment cohérent de leur transmission. Graduellement, le *petit poisson nouvel* – ici, dans cet essai, nous concevons le sens de l'enfant attribué à l'expression par le capitaine David, de la Candombe da Lapinha (Lagoa Santa/MG) – commence à apprendre la *prendre soin de la marée* (chanter-jouer-danser), tous y en même temps, mais en phases et en moments continus. Lors de la clôture des activités rituelles du Candombe liées au culte et à la fête du Rosaire, j'ai pu expérimenter des moments

¹ Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.
E-mail: rivuscato@yahoo.com.br



en que les plus anciens enseignaient aux plus jeunes comment mener le chant dansant et les instruments du Candombe.

Mots-clés: candombe; rapport; performance; chante dansé; enfants.

NIÑOS EN PERFORMANCE DE INICIACIÓN EN EL CANDOMBE DE LAPINHA

Resumen: En la práctica ritual es el canto el que teje el baile mientras el ritmo de los *tambus* anima el cuerpo en aprendizaje. El discurso de un mayor, sea este Capitán o maestro, restituye memorias ancestrales y aprendizajes cuyos significados dan orden al momento coherente para su transmisión. Poco a poco el *joven pez* – en este ensayo concebimos el significado de niño según la expresión utilizada por Capitán David, del Candombe de Lapinha (Lagoa Santa/MG) – aprende sobre cómo *cuidar de la marea* (cantar – tocar – bailar), todo a la vez, pero en fases y momentos continuos. Durante el cierre de las actividades rituales del Candombe relacionadas al culto y a la Fiesta del Rosario pude vivenciar momentos en que los mayores enseñaban a los más jóvenes cómo conducir al canto danzado y a los instrumentos del Candombe.

Palabras-clave: candombe; relato; performance; canto danzado; niños.

27 DE OUT. 2013 – ENCERRAMENTO DAS ATIVIDADES DO CANDOMBE DA LAPINHA

Era dia de encerramento das atividades ritualísticas do Candombe para com a Festa do Rosário na região de Lagoa Santa. Cheguei à comunidade de Lapinha por volta das 13h. O trajeto que fiz (Belo Horizonte/Lagoa Santa/Campinho) acabou retardando a minha chegada à comunidade. O grupo de Candombe acabava de sair da missa em direção ao lugar, vizinho a igreja, onde foi servido o almoço. Almocei com o grupo, conversei com os candombeiros e logo depois da refeição foi feito o ritual de agradecimento pela comida. Em seguida partimos para o lado da igreja. Nesse lugar onde o Candombe se apoiou guardas de Congo e Moçambiques, candombeiros de outros grupos da região e adeptos do catolicismo se aproximaram para presenciar os cantos e danças dos candombeiros – “pai da tradição” do Congado.

A tarde parecia pouca para a circularidade intercalada por performances de cantadores e tocadores. Foi chegado o momento em que o Capitão David anunciou um intervalo para os candombeiros descansar e o protagonismo foi regido pelas crianças que acompanham o grupo de Candombe da Lapinha e Fidalgo, mais duas crianças adeptas de guarda de Congo.

O Capitão David não se resguardou diante do cansaço e aproveitou o ensejo e vontade dos garotos para transmitir um pouco dos saberes cantados, dançados e tocados da tradição do Candombe. É essa parte da tarde – tecida por momentos ritualísticos e



preciosos de ensinamentos e transmissão de saberes, valores e princípios de significação banto – que será apresentada, em recortes, a seguir e que só foi interrompida no momento em que o cortejo das guardas e santos padroeiros da comunidade foi anunciado.

A descrição etnográfica está dividida em duas partes. Num primeiro momento, nos detemos em fazer uma abordagem teórica sobre performance e tradição oral, e, em seguida, compilamos momentos performativos do ritual de cantos de dançar² e tocados por crianças aprendizes do Candombe.

PERFORMANCE E TRADIÇÃO ORAL NO CANDOMBE

Os atos performáticos do Candombe se modulam pela transmissão dos significados musicais, da poesia oral através dos cantos e danças inscritos nas memórias corporais e saberes restituídos na e pela dinâmica de seus locais de atuação. As formas de linguagens que permanecem como tradições em comunidades que vivem temporalidades específicas dos sistemas de vida antes, durante e depois dos rituais, encontram nos costumes de praticar os cantos de dançar maneiras de manter relações com os antepassados, que, evidentemente, conseguem dar existências aos influxos cósmicos e simbólicos que foram exercidos noutros tempos.

O *Candombe* mineiro, assim como grande parte das tradições de cantos de dançar cujas matrizes são provenientes dos grupos étnicos africanos recriadas nas Américas, tem como elementos constituintes o som dos tambores, a poesia cantada e a dança. A presença do vocábulo pode ser percebida no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em algumas regiões do Uruguai e da Argentina, onde o termo *Candombe* designa manifestações populares cujas matrizes são africanas, alicerçadas na família

² Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, em 2011, na Faculdade de Letras da UFMG, sob a coordenação da Profa. Sônia Queiroz, foi encontrada a expressão don dònkili no artigo “Le chant de Kúrubi à Kong”, de Jean Derive. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong, que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico da expressão dos diúla de Kong – sociedade localizada no nordeste da Costa do Marfim –, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos de dançar”. Uma vez “que entre os diúla todos os tipos de cantos são acompanhados de dança”, consideramos que, no caso do Candombe, tradição de matriz africana abordada neste trabalho, as práticas que a constituem são realizadas de forma semelhante.

linguística e cultural *banto*. A origem do vocábulo é a mesma “da palavra *candomblé* entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar” (Castro, 2005, p. 57).

A linguagem do Candombe é notadamente simbólica, sendo recorrente o uso de provérbios, adivinhas e metáforas constituidoras da poética transmitida oralmente, enquanto função coletiva da linguagem, que se aproxima muito de culturas orais tradicionais existentes na África banto. É certo que a formação poética e grupal dessa linguagem cifrada de provérbios e configurada por duplo sentido atendia às necessidades de comunicação restritas ao sistema de cativo das grandes senzalas. A tradição do Candombe mineiro é entrelaçada pela mística de um catolicismo negro evidente nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em diálogo com as religiões brasileiras de matrizes banto, com uma forte dimensão organizacional oriunda dos reinados ancestralmente africanos, dos quais o Reino do Congo é um dos mais significativos. Os fundamentos míticos e espirituais dessa tradição estão intimamente vinculados a troncos ancestrais de reinados, no caso dos Reis Congos, por exemplo, e aos diversos grupos ritualísticos de cortejo – “*Congos e Congadas*, que têm larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos reis de Congo” (Castro, 2005, p. 35), assim como ternos de Moçambique, grupo com forte poder espiritual, guardião das majestades do reinado. No cerne de toda essa cosmogonia que dialoga por meio de ramificações distintas e não sincréticas, o Candombe se apresenta como o “pai”: ele é a tradição que concede fundamento a todas as realizações rituais do Reinado do Rosário.

Mais conhecidos como *pontos*, os cantos do Candombe são proferidos em forma responsorial, ou seja, alternados entre o solo e o coro. Ao centro da roda vai um candombeiro, conduzido pelo diálogo que ele estabelece com os tambores, *puxando* seu ponto. Essa entrada é demarcada pelo uso do guaiá, instrumento idiofônico que simboliza o poder daquele que está conduzindo a palavra viva, que faz dançar e cantar. Alguns *pontos* são intermediados por enunciações do Capitão acerca da história que explica os mistérios sagrados do surgimento do Candombe e da força de seus tambores. Depois que o solista *puxa* seus primeiros versos, o coro de cinco (ou até seis) vozes responde envolvido por uma força mística e linguagem simbólica, repetindo os versos do Capitão em projeções sonoras – vocalizações –, singularmente perceptíveis em cada indivíduo que compõe o acorde. Essa apoteótica sonorização registrada pela comunhão



dos cantos com os tambores é acionada quando o candombeiro venera e toca nos tambores com atos que simbolizam respeito e permissão para cantar. Em volta desse procedimento, a aura mística que circunda os tambores sagrados do Candombe e a performance poético-musical coreografada pelos candombeiros configura a forte espiritualidade dos dançantes, preparando o terreiro para que as entidades e ancestrais sejam evocados e reverenciados.

Na composição do conjunto instrumental do ritual do Candombe mineiro, existe uma grande variedade de forma e tamanho dos tambores entre as comunidades visitadas. Contudo, apesar da diversidade de instrumentos e raríssimos casos de diferenças na identificação dos tambores, as técnicas e estéticas adotadas na fabricação são as mesmas. No Candombe da comunidade da Lapinha, há quatro tambores, dois guaiás e uma puíta (cf. Figura 1).

Figura 1. Corpo instrumental do Candombe da Lapinha.

Começando da esquerda para a direita: crivo, chama, santa maria, santana, puíta/cuíca e guaiás sobre o chama e o Santana.



Fonte: Foto de Claudia Marques

Na tradição do Candombe, além do corpo que canta e dança, existe outro componente indispensável para o processo de produção e transmissão poética durante a performance: o conjunto instrumental. Sem este último, possivelmente, as primeiras não existiriam. Essa constatação pôde ser percebida durante a tentativa de ditar um canto feita pelo Capitão David, anunciando que “iria falar alguns versos”.³ Na ocasião do

³ Capitão David, em entrevista concedida no dia 29 out. 2011, na comunidade da Lapinha, distrito de Lagoa Santa – MG.



encontro, ele o fez cantando os versos, e não recitando como havia informado. Neste ato, ele ressaltou que a ausência do som dos instrumentos, que estavam ao seu lado, dificultava a emissão do canto. Isso denota que, mesmo quando em silêncio, os instrumentos se apresentam como extensão do cantante e exigem dos corpos autorizados a amálgama vital para que a poética surja de forma (en)cantada.

Os cantos são tecidos nessa poética pelos timbres e fluxos soprados na devida altura membrafônica da vocalidade dos cantantes em diálogo com os instrumentos tocados. Na palavra cantada, a convergência entre voz, corpo e instrumento é crucial, e, como signo, às vezes compo um sistema de linguagem secreta, enigmática, subverte e transcria códigos que delimitam o acesso a iniciados ou permitidos, garantindo a permanência da tradição. Nesse sentido, seria um ato idealizador pensar que nada se perdeu nas tradições que têm sua organização assentada num sistema escravagista historicamente adverso às cosmologias, filosofias, valores simbólicos e crenças advindos de outros lugares. As codificações performáticas recriadas em contextos diferentes também resultam de perdas, de apagamento, de destituição de formas para surgimento de outras. É assim que, segundo Richard Schechner, as performances são produzidas e

feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente (Schechner, 2013, p. 28).

Sob esse viés, o sentido de performance que atualiza a tradição do Candombe através de performances ritualísticas são aqui refletidos a partir das práticas cotidianas, como comportamentos realizados e repetidos em momentos únicos e específicos. A performance tem o poder de atualizar na tradição e combinar poesia cantada, dança e toques instrumentais na memória inscrita e trazida à tona pelo corpo que conta a história delineada nos seus volejos – grafitando na terra e no espaço insígnias de outros tempos, além de canalizar a transmissão dos significados musicais.

Os repertórios de cantos do Candombe mineiro contém elementos que integralizam diversas formas de conceber cenicamente momentos diversos de como

suas performances ocorrem. Algumas letras dos cantos nos informam situações que delineiam as formas de surgimento da tradição, as maneiras de se tocar e dançar.

A forma de composição da arte poética das tradições de cantos de dançar vincula, de modo indissociável o canto, a dança e os instrumentos. No Candombe há uma maneira específica de se dançar cantando, e que se realiza de forma distinta em relação aos outros grupos do Congado. Nesse sentido poderíamos pensar o corpo como reverberação de inscrições “textuais” de memórias dos antepassados em movimentos e ressignificações, isto é, a dança cantada também é um sistema para o grupo como afirma Jane C. Desmond:

o estilo de movimento é um importante modo de distinção entre grupos sociais e é, em geral, ativamente apreendido ou passivamente absorvido na casa ou na comunidade. Tão ubíquo, tão “naturalizado” a ponto de ser quase despercebido como um sistema simbólico, o movimento é um “texto” social primário, e não secundário – complexo, polissêmico, sempre pleno de sentido, embora continuamente em transformação. Sua articulação sinaliza afiliação de grupo e diferenças entre grupos, seja conscientemente realizado ou não (Desmond citado por DIAS, 2012, p.112).

Portanto, a relação entre o texto oral, a dança e a percussão dos instrumentos é estruturante e vale como princípio para se tecer o canto. Não há como pensar a concepção poética do repertório dos cantos do Candombe sem remeter à sonoridade do corpo que diretamente canta, fala, bate palmas, gestualiza e percurte pisadas que, como um estilete, tece a poesia do canto, circunscrevendo na dança a memória dos antepassados alinhavada pelo ritmo *dobrado* ou na *marcha grave*.

A cadência e maneiras específicas de proferir os cantos de dançar no Candombe são fontes de saberes que coligem linguagens distintas com funções determinadas pelo propósito da ação e que dependem do contexto da performance. Em se tratando de percussão como uma tessitura sonora na cultura oral do Candombe, podemos afirmar, de acordo com Paul Zumthor, que ela “constitui, estruturalmente, uma linguagem poética” (Zumthor, 2010, p. 189). O autor nos ajuda a ratificar a nossa posição ao afirmar que:

a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regravando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral (Zumthor, 2010, p. 188).



Sob essa perspectiva, a força rítmica que cadencia o dialogismo entre o tocado, o dançado e o cantado, mas, para, além disso, entre formas singulares de linguagens que se cruzam poeticamente, é reinventada e mantida no Brasil como nas ancestrais Áfricas negras. Ruth Finnegan em “Linguagem do tambor e literatura”, a partir de uma compilação de estudiosos em culturas africanas e negras, reflete e apresenta alguns exemplos de como é fundamentada a linguagem do tambor nos povos Kelé, da área Stanleyville do Congo, Camarão e entre alguns povos Ashanti ou Iorubá. A pesquisadora diz que existe uma poética na “linguagem do tambor” cuja função é a comunicação entre os seres humanos e a manutenção da relação destes com seus antepassados. Na codificação da “linguagem do tambor”, a poética é estruturada por chamados, pronunciamentos, provérbios e nomes que, na maioria dos casos, são somente entendidas pelos componentes de determinado povoado. A estudiosa ressalta que nem sempre a cognição dos significados das palavras se realiza pela emissão fonética, pois alguns padrões rítmicos exigem que determinados termos e expressões frasais sejam concebidos pela transmissão tonal dos tambores. “Essa expressão de palavras através de instrumentos apoia-se no fato de que as línguas africanas envolvidas são predominantemente tonais” (Finnegan, 1970, p. 482).

Assim, diante dessa reflexão sobre a indissociável relação entre o canto, o toque e dança, nós começamos a visualizar nesse ensaio como todos esses aportes da tradição do Candombe estão sendo transmitidos a partir das imagens abaixo, que remetem ao processo de transmissão dos conhecimentos e performances ritualísticas do Candombe. Nessas primeiras cenas performativas nós mostramos os modos de apreensão do conhecimento musical em que o garoto imita o Capitão David no ato de pedir autorização aos tambores para proferir o canto (Figura 2 e Figura 3).

Figura 2. O Capitão David pede permissão aos tambus para cantar e dançar.



Fonte: Foto de Reinaldo Freitas

Figura 3. Wellington, candombeiro mirim, aprendendo a pedir permissão.



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

VENHA VÊ AS CRIANCINHAS LOUVANDO A MAMÃE DO CÉU⁴

A organização instrumental e corporal nos espaços que abarcam e compõem a tradição do Candombe se move pela constante e precisa relação dialógica entre ambientes que provocam rotações corporais, simbólicas e filosóficas. A performance ritual – considerada aqui como poética oral que não se dissocia da dança e dos toques

⁴ Versos de canto proferido pelo candombeiro David. Gravação realizada no dia 27 out. 2013, em Campinho, Lagoa Santa.



instrumentais – se processa por vocalidades em que o corpo emite não somente cantos e movimentos, mas silêncios e paradas como significantes inscritos na memória da voz e corporeidade ancestral. Os instrumentos são uma representação vivificadora da voz no ritual. Os capitães têm o poder de silenciar e dar novamente voz aos tambores, assim como o chacoalhar do *guaiá* marcado pelo ir e voltar frenético, indicando o tempo do canto e da dança no grupo.

Os momentos em que o Candombe foi protagonizado pelas performances das crianças reverberam atos de aprendizagem que se procedem nas práticas dos rituais. É recorrente nessas tradições orais de cantos de dançar, presenciar os mais novos sendo inseridos aos poucos nos rituais, bem como fora deles, ou em intervalos para descanso dos mais velhos. Assim, é importante refletir nesse momento como as concepções dos significados, símbolos e filosofia da tradição do Candombe são tecidas pela ordem prática do canto, do toque e dança, ou seja, é performando que se aprende.

Não deixando de lado os elementos sagrados que se instauram em todos os atos, gestos, falas e performances dos candombeiros, durante o processo de transmissão para as crianças em que vivenciei no encerramento das atividades do Candombe, percebi que tais ensinamentos e significados não estão separados da ousadia da criança em querer aprender fazendo. Em alguns momentos senti algumas crianças intimidadas em cantar e dançar, enquanto outras se expressavam com mais intensidade tocando os instrumentos. Todavia, o que mais teceu os ensinamentos de emoção foi a segurança transmitida pelos mais velhos para os aprendizes. Nas imagens seguintes essa relação é retratada pelo apoio poético e corporal durante as dicas sugeridas, pelo Capitão, para proferir o canto, e de outro lado, sentados e tocando, as crianças nos instrumentos recebem de outro candombeiro os significados musicais que fundamentam o ritmo em performance, além de responderem ao solo (Figura 4 e Figura 5).

Figura 4. Capitão David ensinando o garoto a cantar, dançar e tocar o guaiá



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Figura 5. O candombeiro e benzedor Raimundo Sipriano ensinando a criança a tocar e responder ao solo.

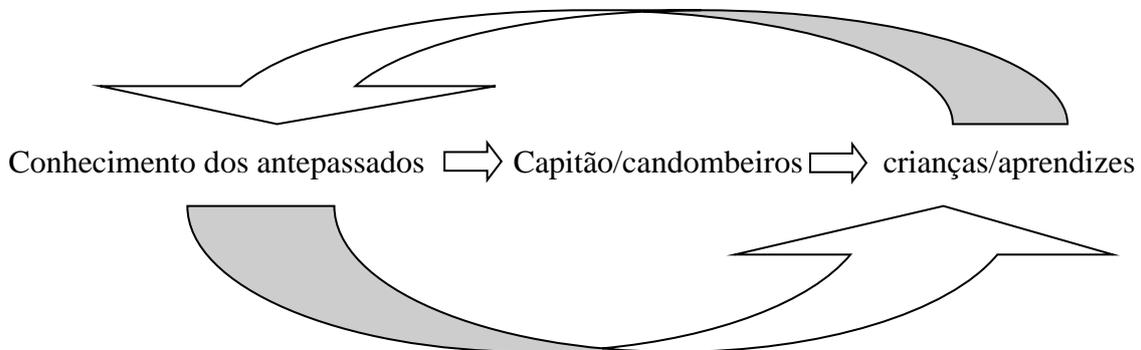


Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Essas cenas permitem-nos traçar um esquema que denota o modo de transmissão que envolve as tradições constituidoras do Congado mineiro. Ela se restitui através dos atos performáticos e se evidencia a partir do momento em que passamos a compartilhar desse modo de vida e de ligação com os antepassados. Nessa relação a prática que (re)atualiza a tradição na vocalidade e corporeidade dos mais novos é imbricada pela



força e poder da memória dos antepassados através da figura dos candombeiros – mais velhos.



Em diálogo com as imagens acima esse esquema é tecido por alguns aspectos da filosofia das comunidades congadeiras que são essenciais para uma inicial reflexão acerca do processo de transmissão. Durante as vivências de aprendizagem pelos mais novos é recorrente no discurso dos mais velhos que essa tradição foi repassada pelos antigos, pelos seus antepassados – africanos escravizados. Os mais antigos são sempre aludidos como os responsáveis pelos ensinamentos mantidos até hoje no cerne do grupo. A malha mística que abarca a tradição torna o responsável pelo grupo um portador dos conhecimentos, cuja palavra não é considerada banalizada no contexto da comunidade praticante. Leda Martins também aponta uma observação sobre esse resgate

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente. Os mais antigos lembram e rezam em silêncio por essas presenças, numa galeria de mestres, capitães, sacerdotes do rosário [...] (Martins, 1997, p. 88).

Nesse sentido, consideramos que os conhecimentos, cantos, segredos e rituais da tradição aprendidos pelo candombeiro escolhido instituem sobre ele um reconhecimento perante a comunidade. A partir de então, a figura do Capitão e sua voz se sacralizam na prática do ritual. A fala do dirigente passa a ser dotada de energia transformadora possibilitada pelos ritos do Candombe. Assim, a voz do candombeiro regente é revitalizada ancestralmente pelo culto que o submete a regras que fundamentam e



mantêm sagrado o terno de Candombe. Seguindo essa lógica, as observações de Paul Zumthor também aludem que “a palavra proferida pela voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força” (Zumthor, 1993, p. 75). Essa palavra-força é o que garante a continuidade dos ritos concedida ao escolhido.

Um outro elemento diz respeito ao próprio ritual de transmissão onde as crianças são “escolhidas”, por merecimento e crescimento pessoal e espiritual, para dar continuidade à tradição do Candombe. O aprendizado nessa tradição – bem como em outras onde a oralidade é a filosofia mantenedora dos princípios, valores e símbolos que regem as formas de transmissão dos conhecimentos – é distinto pela complexidade que envolve o ato do ensinar. Isso é verificado na forma em que a teoria, técnica e prática é toda amalgamada no instante único e irreversível da performance. O momento da transmissão é, concomitantemente, detido de significados poéticos e musicais que fundamentam os ensinamentos, regras, e poder praticado pelos mais velhos garantindo, nos mais novos, a dinâmica e existência do Candombe.

PEIXINHO NOVO APRENDENDO A NADÁ⁵

O Capitão David anuncia a chegada das crianças durante o intervalo em que os candombeiros pararam para descansar. A força que move a vontade de dar continuidade, repassando o que foi possível naquele instante, para os mais novos, verificou-se na performance ininterrupta do Capitão David. Enquanto os candombeiros se afastaram um pouco, os meninos se aproximaram dos *tambus* e o Capitão não deu trégua e proferiu:

Peixinho novo
Aprendendo a nadá
Pede a Nossa Senhora
Ela vai te ajudá

Poeticamente a chegada do iniciante na roda do Candombe foi cantada e dançada sob o ritmo dos tambores. O menino se prontificou também dialogando com o Capitão através do *guaiá*, conforme pode ser visualizada na imagem a seguir.

⁵ Versos de canto proferido pelo candombeiro David. Gravação realizada no dia 27 out. 2013, em Campinho, Lagoa Santa.

Figura 6. Capitão David ensinando a um dos seguidores do Candombe como toca o guaiá e canta um ponto.



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

O canto de apresentação foi proferido seguindo a mesma poética de grande parte do repertório do Candombe. Primeiro, o Capitão *puxou* os dois versos iniciais, depois repetiu, e em seguida, cantou os dois últimos repetindo-os mais uma vez. O coro, também formado por crianças, respondeu com a ajuda de um outro candombeiro mais velho. No final do canto o Capitão ainda ensinou ao garoto como reverenciar e silenciar os *tambús* para dar prosseguimento com outro canto, ou mesmo dar a vez a um outro aprendiz. Outro artefato poético, que também já vai envolvendo os iniciados no universo da composição e improvisação dos cantos, diz respeito ao uso da metáfora e símbolos que estão presentes no imaginário dos congadeiros. Nesse exemplo de canto o Capitão se referiu ao garoto como um *peixinho* que deve recorrer aos poderes da santa para ajudá-lo a ser um candombeiro.

Encorajado pelo poder da palavra, saudando a todos os *tambus*, sob a condução do Capitão, que ao mesmo tempo ensinava aos outros garotos a tocar, o canto foi soprado e reforçado pelo timbre do Capitão:

Tava na senzala
Quando um avião passô
Deu um vento na rosera
Encheu a senzala de flô



A análise desse ciclo de poder que o acesso à palavra cantada barganha, e em que se inicia a criança, pode ser circunscrito de acordo com Leda Martins, da seguinte forma:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantador/narrador e na resposta coletiva. Combinatória e síntese de múltiplos elementos, a palavra proferida é investida de um poder de realização nas manifestações rituais de ascendência banto [...] (Martins, 1997, p. 146).

Os versos cantados restituiu a memória dos seus antepassados através da referência ao lugar – *senzala* – onde foram submetidos os africanos escravizados, em diálogo com a infância ainda marcada pelo *avião* que não passa despercebido. Discorrendo o canto em versos que se repetiram, da mesma forma que o Capitão ensinou, o menino chacoalhou o *guaiá* com a alegria do aprendizado estampada em sorrisos serenos. O candombeiro finaliza o canto acompanhando o aprendiz e ratifica a importância de se proferir o mesmo canto três vezes. Outro aspecto que deve ser pontuado diz respeito ao tema abordado nos dois casos. Tanto o Capitão como a criança *puxaram* como mote assuntos do imaginário infantil. É importante ressaltar que uma vez que a necessidade de não “deixar a tradição morrer” é uma preocupação recorrente no discurso dos candombeiros, a iniciação das crianças tem sido antecipada em relação a faixa etária do tempo de iniciação vivenciado pelos candombeiros dirigentes da tradição.

O momento da performance também me levou a refletir sobre as expressões da concepção do “jeito de ser candombeiro” por parte das crianças. Isso ficou evidente nas vestes dos meninos, bem como nos elementos que simbolizam o pertencimento e devoção ao Rosário. Nas cenas abaixo encontramos alguns desses elementos como, por exemplo, o uso de chapéu por alguns candombeiros mais velhos, o rosário no pescoço e a blusa que identifica de onde é o candombe (Figura 7, Figura 8, Figura 9 e Figura 10). Sob a observação desses elementos podemos enxergá-los como as insígnias corporais que também são importantes constructos da identidade do homem candombeiro e que, portanto, não passam despercebidos por aqueles que estão sendo iniciados na tradição.

Figura 7. Neto do candombeiro João Penacho, tocando o crivo



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Figura 8. Seu Raimundo tocando o santana



Fonte: Foto de Ridalvo Felix



Figura 9. Seu Jovir segurando instrumento durante o cortejo



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Figura 10. Criança concertando rosário durante o cortejo



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Nesse sentido, os atos de transmissão são performances basilares de ensinamento dos aportes poéticos, instrumentais e estéticos. É na oralidade que o Candombe consegue transmitir seus conhecimentos, valores, crenças, símbolos e formas de se



relacionar coletivamente, garantindo, portanto, a continuidade do patrimônio cultural do grupo.

A seguir eu apresento alguns cantos proferidos pelo Capitão David. No primeiro, o Capitão tratou de abordar, sob a aplicação de uma metáfora, que quando o aprendiz tem vontade e quer *trabalhá* (cantar), o *papai* (candombeiro) ensina:

Me dá uma enxada
Também quero trabalhá
Eu era menino novo
Papai vinha me ensiná

Noutro canto, o Capitão convida a todos para presenciar um momento tão importante para a continuidade do Candombe – as crianças cantando, dançando e tocando. O canto chama sob o tom sincopado do *guaiá* em diálogo com o *crivo*, *chama*, *santa Maria*, *santana* e *puíta*:

Minha gente venha vê
Venha vê como é que é
Venha vê as criancinhas
Louvando a mãe do céu

A resposta concedida ao Capitão veio tecida também por *vivas*, antes da saída do cortejo pelas ruas da comunidade de Campinho. Um jovem adepto da guarda de congo que até então estava no corpo instrumental, depois de ser apresentado pelo Capitão com um canto, proferiu alguns *vivas* (performances consecutivas: Figura 11, Figura 12 e Figura 13).

Figura 11. Adepto da guarda de congo tocando no corpo instrumental do Candombe.



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Figura 12. Capitão David reverencia e pede autorização aos tambus sagrados – o garoto é convocado ao canto pelo canto.



Fonte: Foto de Ridalvo Felix



Figura 13. O menino segura o guaiá e profere seu canto dançado.



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Finalizando essa descrição etnográfica chegamos a um dos momentos de muita alegria para os candombeiros. O corpo instrumental do Candombe, com exceção da *puíta*, foi conduzido pelas atenuas, mas marcantes pancadas percutidas pelas mãos dos aprendizes. Um último canto registrado no caderno de anotações fez um desfecho poético do que tem sido apreendido no dia a dia pelos garotos *candombeiros mirins*. Na performance abaixo o menino se apropriou de um dos *guaiás* e *pullou* o canto em resposta a um dos convites feitos pelo Capitão noutro momento. Desta vez o iniciado convidou a todos para presenciar quem estava protagonizando a cena e dando continuidade à tradição do Rosário:

Minha gente venha vê
Venha vê como é que é
Venha esse menino
Tomá conta de maré

Figura 14. Menino segurando o guaiá e proferindo um canto



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

Figura 15. Ao terminar o canto ele saúda os tambus sagrados



Fonte: Foto de Ridalvo Felix

A vivência nesse dia, tecido por ritos que constituíram diversos rituais, proporcionou uma reflexão sobre como os candombeiros mais velhos vêm mantendo a tradição de repassar, aos poucos, os ensinamentos do culto afro-católico do Candombe. Os momentos de aprendizagem musical de cada criança também revelaram modos de relação com os mais velhos, que na tessitura da cosmologia banto continua reverberando seus significados em cada ato, comportamento, silenciamento, conduta, valores, canto, toque e dança. Essa forma de transmissão foi também abordada por Juliana Prass que se fundamentou em Gerald T. Johnson – esse autor apresenta três perspectivas que justifica a pesquisa sobre o modo de transmissão do conhecimento musical:

primeiro, música existe em um contexto cultural; segundo, ela pode refletir em várias formas o contexto cultural, incluindo os valores e visões de mundo sobre, enfim, os músicos; e terceiro; ela pode ajudar a moldar atitudes, valores, e perspectivas no sentido de que pessoas de muitas sociedades aprendem algo externo ao som musical através da música que eles experienciam (Johnson citado por Prass, 2005, p. 53).

A experimentação e vivência auditiva, tátil e visual, sempre permeada pelo ritual, configuram as performances (canto, dança e toque) concedidas às crianças que vem acompanhando o Candombe. Desta forma, assim como a transmissão dos saberes é realizada pelo grupo afro-católico, ou seja, coletivamente (enquanto um candombeiro ensina a tocar, outro acompanha o aprendiz cantando), as concepções dos conhecimentos também se restituem de modo coletivo e na prática. Outro aspecto importante e que também vem sendo oportunizado aos principiantes, diz respeito ao aprendizado de ritmos de todos os instrumentos. Assim como os mais velhos transitam na condução percussiva de cada um dos instrumentos, o mesmo tem se efetivado com as crianças.

REFERÊNCIAS

Artigos em periódicos:

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.5, p. 13-20, set. 2000.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre *tamboreiros* de nação: possíveis contribuições à escola formal. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 99-109, mar. 2005.



DIAS, Juliana Bras. Dança e Conflito: Uma Reflexão sobre o *Toyí-Toyí* Sul-Africano, *Antropolítica* 33, Niterói, 99-117, 2012.

PRASS, Luciana. Etnografias sobre etnopedagogias musicais. *Revista da Fundarte*, v. 5, p 13-20, 2005.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL 2000. *Anais...* Belém, setembro, 2000, p. 19-26.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. Trad. Dandara. *Estudos da Performance*, Rio de Janeiro, Unirio, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.

Capítulo de livro e coletânea:

FINNEGAN, Ruth. Drum language and literature. In: *Oral literature in Africa*. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.

Livro no todo:

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

*Recebido em outubro de 2017
Aprovado em novembro de 2017*