

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCIANO DA SILVA CANDEMIL

**AS LINHAS-GUIA DAS MELODIAS DO CANDOMBLÉ *KETU*:
RECONSTRUÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI**

FLORIANÓPOLIS

2017

LUCIANO DA SILVA CANDEMIL

**AS LINHAS-GUIA DAS MELODIAS DO CANDOMBLÉ *KETU*:
RECONSTRUÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Dr. Luiz Henrique Fiamminghi.

FLORIANÓPOLIS - SC

2017

C216l Candemil, Luciano da Silva
As linhas-guia das melodias do candomblé Ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri / Luciano da Silva Candemil. - 2017.
226 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiamminghi

Bibliografia: p. 169-176

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Candomblé – Brasil. 2. Ritmo. 3. Melodia. I. Fiamminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 299.60981 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

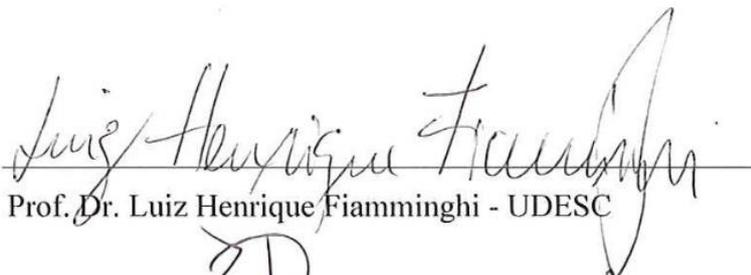
LUCIANO DA SILVA CANDEMIL

**AS LINHAS-GUIA DAS MELODIAS DO CANDOMBLÉ *KETU*:
RECONSTRUÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES DE CAMARGO GUARNIERI**

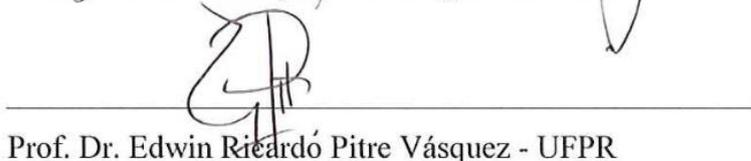
Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Orientador:


Prof. Dr. Luiz Henrique Fiamminghi - UDESC

Membro:


Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez - UFPR

Membro:


Prof. Dr. Rodrigo Gudim Paiva - UNIVALI

Florianópolis, SC, 31 de março de 2017.

Dedico esse trabalho a todos os nossos ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores pela mediação de conhecimentos e aos colegas pelas trocas de experiências musicais teóricas e práticas.

“Ahére ni yio kehin oko, ata ni yio kenin ile”.
Num processo, cada etapa precisa ser concluída, para
que o sucesso da próxima esteja assegurado.
(Mãe Stella de Oxóssi. Owé. Provérbios, n.13. 2007).

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o sistema musical do candomblé *ketu* mediante uma reavaliação da pesquisa histórica realizada pelo maestro e compositor Camargo Guarnieri. Seu trabalho de campo ocorreu na cidade de Salvador, Bahia, em 1937, contando com apoio do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo sob direção de Mário de Andrade. Foram coletadas dezenas de melodias de diversos tipos de candomblés baianos, dos quais recebeu atenção especial as cantigas do candomblé *ketu*. O candomblé *ketu* é a religião dos orixás, divindades de origem africana, na qual seus cultos estão fundamentados em transe mediúnicos promovidos pelos ritmos dos tambores, onde a música exerce função comunicativa e está intimamente relacionada com a dança e aspectos mitológicos. Tradicionalmente, o conjunto musical é formado por um trio de atabaques e pelo *gã*, instrumento idiofônico, que produz uma linha-guia ou *timeline*, um padrão rítmico referencial para organização do tempo, comum em tradições musicais de matriz africana. Na coleta de Guarnieri tornou-se evidente a ocorrência da prioridade ontológica das melodias em detrimento do ritmo. Considerando que houve o sequestro das linhas-guia, esta questão foi problematizada sob a luz de uma epistemologia ancorada no movimento rítmico e nas relações semânticas que identificam certas divindades a determinados ritmos. A partir da análise de melodias de candomblé *ketu* transcritas pelo maestro, e o confronto destas com teorias recentes sobre a rítmica africana como o conceito de *timeline* (NKETIA, 1974; SANDRONI, 2001), pulsação elementar (KUBIK, 1979), circularidade e rotacionalidade (AGAWU, 2003; PINTO, 2001), binarização e ternarização de ritmos africanos (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988), foi evidenciada a importância das estruturas rítmicas e suas relações com as linhas melódicas, nesse contexto cultural. Durante o processo de reconstrução, o estudo prático e teórico levou em conta o conhecimento musical e idiomático deste autor, portanto, o empirismo é um dos alicerces metodológicos. Como resultado final será apresentado as melodias das partituras originais e as novas versões afloradas com esta pesquisa, além de questionamentos musicais que surgiram com o decorrer dos estudos.

Palavras-chave: Candomblé *Ketu*. Toques. Linha-guia. Rítmica Africana. Coleção Camargo Guarnieri.

ABSTRACT

This work presents a study about the musical production of *candomblé ketu* through a reevaluation of the historical research carried out by maestro and composer Camargo Guarnieri. His field work took place in the city of Salvador, Bahia, in 1937, with support from the Department of Culture of the State of São Paulo under the direction of Mário de Andrade. Dozens of melodies of various types of Bahian *candomblés* were collected, of which special attention was given to the songs of *candomblé ketu*. The *candomblé ketu* is the religion of the *orixás*, gods of African origin, in which their cults are based on mediumistic trances promoted by the rhythms of the drums, where the music exerts communicative function and is closely related to the dance and mythological aspects. Traditionally, the musical ensemble is formed by a trio of *atabaques* and by the *gã*, idiophonic instrument, which produces a guiding line or timeline, a rhythmic reference pattern for time organization, common in African musical traditions. In Guarnieri's collection it became evident the occurrence of the ontological priority of the melodies in relation to the rhythm. Considering that there was the sequestration of the guide lines, this question was problematized in the light of an epistemology anchored in the rhythmic movement and in the semantic relations that identify certain deities to certain rhythms. From the analysis of *candomblé ketu* melodies transcribed by the conductor, and their confrontation with recent theories about African rhythms such as the timeline concept (NKETIA, 1974; SANDRONI, 2001), elementary pulse (KUBIK, 1979), circularity and rotationality (AGAWU, 2003; PINTO, 2001), binarization and ternarization of African rhythms (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988), the importance of the rhythmic structures and their relations with the melodic lines in this cultural context was evidenced. During the reconstruction process, the practical and theoretical study took into account the musical and idiomatic knowledge of this author, therefore, empiricism is one of the methodological foundations. As a final result will be presented the melodies of the original scores and the new versions that emerge with this research, as well as musical questions that arose during the course of the studies.

Keywords: *Candomblé Ketu*. Rhythms. Timeline. Rhythmic African. Collection Camargo Guarnieri.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	O CANDOMBLÉ <i>KETU</i>	23
1.1	Da África para o Brasil	23
1.2	O Que é o Candomblé?	26
1.3	O Candomblé <i>Ketu</i>	29
2	A MÚSICA DO CANDOMBLÉ <i>KETU</i>	35
2.1	A Música do Candomblé <i>Ketu</i> na Casa Mãe.....	35
2.1.1	A Casa Mãe	35
2.2	A Música Como Linguagem	40
2.2.1	A Relação com a Dança e Mitologia	43
2.3	Os Instrumentos Musicais	47
2.3.1	O <i>Gã</i> e a Linha-Guia	51
2.3.2	Os Atabaques	61
2.4	Frases Musicais.....	67
2.5	A Circularidade do <i>Gã</i> e o Caráter Espiral do <i>Rum</i>	70
3	A TRANSMISSÃO MUSICAL	75
3.1	A Transmissão Musical.....	75
3.1.1	Formas de Aprendizagem.....	76
3.1.2	O <i>Alabê</i> e os <i>Ogãs</i>	81
3.1.3	A Língua <i>Iorubá</i>	85
4	RECONSTRUÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES	87
4.1	A Coleção Camargo Guarnieri	87
4.2	As Melodias do Candomblé <i>Ketu</i>	87
4.2.1	Ogum Já Vai	92
4.2.2	Ogum Tinô Já	95
4.2.3	Ina Ina Môjubára	97
4.2.4	A Korô Korô Ô	102
4.2.5	Xalarê	105
4.2.6	Yemanjá Sóba	111
4.2.7	Yemanjá Ôtô	114
4.2.8	Oxumarê Lê Lê	118
4.2.9	Oxumarê Lóquerê	123
4.2.10	Oxumarê Kobé Giró.....	126
4.2.11	Ô Lua Ê	128
4.2.12	Aniçalê Da Kaiá	132
4.2.13	Nãã O Kû Abô	137

4.2.14 Arolê Kôkômilôdé.....	140
4.2.15 Êpá-Êpá	145
4.2.16 Airá-Airá.....	147
4.2.17 Airá.....	151
4.2.18 Airá Da Kem Ké Xorô	155
4.2.19 Oxum Dê Jogá Jogá	158
4.2.20 Olô Tirê La Tibá	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS.....	169
APÊNDICES	177

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre o sistema musical do candomblé *ketu* mediante uma reavaliação da pesquisa histórica realizada pelo maestro e compositor Camargo Guarnieri. Pretende-se demonstrar que a música realizada pelo conjunto de instrumentos de percussão tem extrema importância durante a realização dos rituais sagrados, com destaque para os eventos públicos. Nesse sentido, a coleta de melodias realizada pelo maestro será utilizada para evidenciar as estruturas rítmicas e melódicas quando analisadas à luz de uma epistemologia rítmica pertinente.

A respeito da coleta de Guarnieri, seu trabalho de campo, pioneiro neste âmbito, ocorreu durante o 2º Congresso Afro-Brasileiro sediado na cidade de Salvador, Bahia, em 1937, contando com apoio do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo sob direção de Mário de Andrade. Na ocasião, foram coletadas cerca de duzentas e dez melodias de diversos tipos de candomblés baianos: *ketu*, *angola*, *banto-caboclo*, *congo*, *gege*, *gexá*, *nagô* e *de caboclo*.

Cronologicamente, o registro manual das melodias realizado por Guarnieri, sem uso de equipamentos mecânicos, é antecessor da chegada do fonógrafo no Brasil e da realização da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, e, portanto, torna-se um objeto de estudo de extrema importância que merece ser revisitado, principalmente no que tange aos estudos de músicas de matriz africana. Posteriormente a coleta levantada pelo maestro foi intitulada de Coleção Camargo Guarnieri fazendo parte do livro ‘Melodias Registradas Por Meios-Não Mecânicos’ (ALVARENGA, 1946).

Deste material foi dada atenção especial às melodias do candomblé *ketu*, das quais vinte serão aqui apresentadas. A opção pelo candomblé *ketu* é pautada numa escolha pessoal tendo em vista a vivência anterior deste autor como músico investigador com passagens pelo Estado da Bahia e, pelo fato da música do candomblé *ketu* apresentar uma menor mistura, tendo mais proximidade com as práticas musicais africanas. Essa circunstância é historicamente favorável pelo fato dos Iorubás terem sido os últimos escravos em maior quantidade a serem trazidos para o Brasil (CASTRO, 1968, p. 28).

Em relação ao interesse de examinar uma cultura que já tenha sido investigada por outro pesquisador, esse trabalho vai de encontro com o desenvolvimento dos reestudos, uma categoria que vem assumindo um papel importante na conformação da etnomusicologia a

partir dos anos sessenta, pelo fato de apresentar diferentes perspectivas sobre uma mesma cultura musical (NETTL, 2001, p. 141).

Genericamente, o candomblé é um tipo de manifestação de tradição oral, de cunho religioso, fruto do processo de reelaboração cultural ocorrido pela mistura das diversas etnias africanas que vieram forçadamente para o Brasil. Dentre os vários tipos de candomblés, o *ketu* vem a ser a religião dos orixás, divindades de origem africana, na qual seus cultos estão fundamentados em transes mediúnicos promovidos pelos ritmos dos tambores. Seus rituais acontecem em locais específicos denominados terreiros ou casas-de-santo, onde a música exerce função comunicativa e está intimamente relacionada com a dança e aspectos mitológicos.

Tradicionalmente, durante as cerimônias sagradas são utilizados instrumentos de percussão sacralizados. O conjunto musical é formado por um trio de atabaques e pelo *gã*, um instrumento idiofônico, de campânula única que produz uma linha rítmica, conhecida também pelo nome de linha-guia ou *timeline*, uma espécie de *ostinato* referencial para organização do tempo, comum em certas tradições musicais de matriz africana, que serve para orientar tanto a execução musical quanto os gestos corporais dos deuses africanos.

Apesar da relevância histórica da pesquisa realizada por Camargo Guarnieri, as suas transcrições demonstram uma prioridade ontológica das melodias em detrimento dos ritmos, pois somente foram anotadas as letras e as melodias das cantigas, sendo raros os exemplos que fornecem alguma informação sobre a percussão, principalmente sobre a linha-guia dos ritmos, indicação do nome dos ritmos ou dos toques, termo usado pelos praticantes do candomblé *ketu*, aspectos musicais apontados como fundamentais nesse contexto cultural.

Ressaltamos também que o maestro realizou o recolhimento das melodias contando com a colaboração de informantes, longe de seus espaços específicos de prática religiosa, e que, portanto, a atividade de coleta aconteceu de forma deslocada de sua origem. Como consequência desse processo, a coleção de Camargo Guarnieri ficou distante de apresentar uma visão global dos fenômenos musicais, pois as propriedades rítmicas mais peculiares não receberam tratamento adequado.

Considerando que houve o sequestro das linhas-guia nas cantigas coletadas, este fato será problematizado mediante reconstrução das transcrições sob a luz de uma epistemologia ancorada no movimento rítmico e nas relações semânticas que identificam certas divindades a determinados toques, sobrepondo informações extraídas das novas metodologias de estudo da música africana, procurando também aproximar a pesquisa acadêmica com a prática e criação musical. Nesse sentido, alternativas de reconstrução foram elaboradas com o intuito de

produzir materiais para serem empregados em atividades de educação musical e nas práticas artísticas de um modo geral.

Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo evidenciar a importância das estruturas rítmicas e suas relações com as linhas melódicas, o que foi feito a partir da análise das melodias de candomblé *ketu* transcritas por Guarnieri, e o confronto destas com teorias recentes sobre a rítmica africana como o conceito de *timeline* (NKETIA, 1974; SANDRONI, 2001), pulsação elementar (KUBIK, 1979), circularidade e rotacionalidade (AGAWU, 2003; PINTO, 2001), além da binarização e ternarização de ritmos (PÉREZ-FERNADEZ, 1988). Como ponto de partida das análises, foram levados em conta os toques específicos executados para cada orixá (CARDOSO, 2006; FONSECA, 2006, BARROS, 2009) e os ritmos básicos mais utilizados para o acompanhamento de cantigas (LÜHNING, 1990).

Durante esse processo criterioso de reconstrução, o estudo prático e teórico das questões apresentadas acima foi realizado a partir do conhecimento musical e idiomático do autor. O processo empírico e a experimentação musical por meio da performance constitui, portanto, um dos pilares metodológicos desta pesquisa. Mediante apresentação das melodias originais e das novas versões afloradas será também discutido a relação das linhas-guia com a dança, a importância do atabaque *rum* e do *gã*, bem como outras questões inerentes à complexidade do contexto afro-religioso do candomblé *ketu*.

A respeito das pesquisas realizadas sobre a música do candomblé são poucos os exemplos que se dedicaram a um estudo mais aprofundado dos ritmos, predominando aqueles de caráter reflexivo e estético, de cunho social ou antropológico. Esta é uma reflexão compartilhada por Lacerda (2014, p. 237): “pouco se fez em favor do esclarecimento da origem da música praticada em cultos afro-brasileiros na mesma medida em que a etnologia traçou paralelos com outras matrizes destes cultos (linguística iconográfica etc).” Do ponto de vista geográfico, existe também uma tendência dos trabalhos se voltarem para Salvador, Recife e Rio de Janeiro, cidades portuárias importantes da época do tráfico de escravos, que possuem hoje uma grande concentração de terreiros e uma vasta população afrodescendente.

Por esse motivo o terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Olá*, situado na cidade de Salvador, foi escolhido como uma referência inicial, com destaque para o trabalho realizado por Cardoso (2006). Este terreiro é popularmente conhecido por Engenho Velho, Casa Branca, Casa Branca do Engenho Velho, ou ainda Casa Mãe, sendo considerada a casa-de-santo mais antiga de candomblé *ketu*. O terreiro da Casa Mãe, como o próprio nome anuncia, deu origem a uma linhagem de casas que se instalaram na Bahia, sendo que essas também originaram outras que se estabeleceram no país.

De maneira geral o candomblé é um tema de pesquisa rico e complexo que tem sido cada vez mais procurado por pesquisadores, com destaque para as produções pioneiras sobre mitologia africana de Pierre Verger (1997) e Nina Rodrigues (1977), e mais recentemente de Reginaldo Prandi (2001). No entanto, se buscarmos informações sobre a música dessa religião a quantidade de trabalhos é reduzida consideravelmente, dos quais citamos as pesquisas de Gérard Béhague (1984), Thiago Pinto (1986) e de Angela Lühning (1990).

Sendo ainda mais específico serão raros os trabalhos a respeito dos toques de candomblé, que quando acontecem se direcionam predominantemente para as cidades de Salvador, como as pesquisas de Edison Carneiro (1991), Roger Bastides (2001) e Ângelo Cardoso (2006); ou para o Rio de Janeiro, como os estudos de José Barros (2009), Edilberto Fonseca (2006) e de Agenor Rocha (2000).

Trabalhos sobre cultos afro-brasileiros como o candomblé em outros estados são ainda mais escassos, mas encontramos o de Sérgio Ferretti (2009) a respeito do Tambor de Mina em São Luís do Maranhão; o de José Júnior (2002) sobre o candomblé em Fortaleza; a pesquisa sobre o candomblé no Recife, de José Silva (1977); e o estudo de Reginaldo Braga (1998) sobre o batuque em Porto Alegre. A respeito de Santa Catarina, até o presente momento somente foram encontrados trabalhos de conclusão de curso de graduação, como o de Carol Miranda sobre adaptações de quatro toques¹ de candomblé para o instrumento bateria; e o de Cleyton Medeiros que pesquisou o Grupo Irmão de Coro (Ogãs Floripa²).

A respeito da música do candomblé, esse trabalho encontra motivação em estudos anteriores realizados pelo autor durante sua trajetória acadêmica e em outras pesquisas não sistematizadas. No mundo acadêmico destacamos a produção do Recital Batuque Afro-Brasileiro (CANDEMIL & PAIVA, 2012), um relato de experiência sobre o desenvolvimento de um repertório autoral como resultado de uma pesquisa científica realizada durante o curso de bacharelado em percussão. Inspirado a partir da Orkestra Rumpilezz³, esse recital teve como alicerces estudos sobre ritmos das diversas nações da árvore espiritual do candomblé (*Nagô-Ketu, Angola, Congo, Gégé e Ijexá*) e sobre a mitologia africana (VERGER, 2002).

No período de concepção do recital ressalta-se a grande quantidade de transcrições realizadas dos toques presentes no CD "*Orishás*" de Dudu Tucci (1994), com destaque para o atabaque *rum*, o que só foi possível mediante conhecimento idiomático prévio obtido durante aulas particulares com o mestre Bira Reis, um dos fundadores do Bloco Olodum e da Oficina

¹ Vassi, *Opanijé, Ijexá e Agueré* (MIRANDA, 2013).

² "O grupo Irmãos de Coro (*Ogãs Floripa*) é formado por cinco integrantes e suas atividades são realizadas na Grande Florianópolis" (MEDEIROS, 2015, p. 16).

³ Orquestra de percussão e sopros criada em 2006 pelo maestro Letieres Leite.

de Investigação Musical da Bahia. Esse aprendizado ocorreu durante residência na cidade de Salvador no ano de 2000.

Outra produção importante desenvolvida durante a graduação foi a realização do recital de conclusão de curso intitulado ‘Atlântico Negro: conexões percussivas diaspóricas’. Este recital autoral contemplou peças musicais para percussão inspiradas na riqueza rítmica das músicas de matriz africana, que por conta de viagens transatlânticas do passado desembarcaram em solos de outros continentes, transportadas em memórias vivas. Esse trabalho teve como proposta colocar a percussão como um dos ícones da comunicação da diáspora africana, onde os tambores e demais instrumentos são ferramentas de conexões entre mundos distantes e símbolos de uma tradição secular. Ambos os recitais foram pensados a partir do conceito de “Terceira Diáspora” criado pela antropóloga Goli Guerreiro, que considera os ritmos e as músicas como “signos deslocados pelo circuito de comunicação da diáspora negra” (GUERREIRO, 2010, p.10).

Diante do exposto, cabe esclarecer que apesar de ser um trabalho da área da etnomusicologia, por conta da vivência do autor como músico, percussionista, compositor, pesquisador, professor e produtor, no decorrer da pesquisa procurou-se dialogar com outras áreas do conhecimento tomando emprestado, quando necessário, as lentes da educação musical, da performance, da composição e da organologia. Esse diálogo da etnomusicologia com outras expressões musicais já foi apontado por Nettle (2001) e, por Lühning (2014) que tratou particularmente sobre a etnomusicologia brasileira.

Assim sendo, torna-se oportuno apresentar os estudos que foram desenvolvidos durante a elaboração dessa dissertação. Para tanto, esse trabalho foi organizado em quatro capítulos: 1. O Candomblé *Ketu*. 2. A Música do Candomblé *Ketu* 3. A Transmissão Musical 4. Reconstrução das Transcrições.

No primeiro capítulo procurou-se compreender o que é o candomblé *ketu* e a sua origem. Inicialmente fez-se uma revisão bibliográfica dos aspectos históricos e culturais, enfatizando os interesses econômicos que levaram ao tráfico de escravos, tendo como consequência a mistura de etnias africanas no Brasil, o entrelaçamento de culturas e a recriação dos cultos religiosos que culminaram com o surgimento dos tipos de candomblés. Na sequência são apresentadas diversas definições do termo candomblé sob vários pontos de vista: território social, etimologia, origens étnicas e reelaboração cultural. Recebe destaque também questões relativas às características comuns e diferentes das nações de candomblé. Esse capítulo procura enfatizar também as definições sobre o candomblé *ketu*, sua

identificação, nomenclatura das divindades e aspectos organológicos importantes dos instrumentos de percussão.

O capítulo seguinte ‘A Música do Candomblé *Ketu*’ tem como objetivo demonstrar que nesse contexto cultural a música tem função de comunicação e está relacionada com aspectos não musicais. O trabalho intitulado ‘A Linguagem dos Tambores’ (CARDOSO, 2006) realizado no terreiro da ‘Casa Mãe’ foi tomado como ponto de partida para a compreensão dessa questão. Esta casa de candomblé foi escolhida por conta da sua importância histórica, cultural e musical, e sobre este terreiro são apresentados: aspectos históricos e de sua fundação, dados do tombamento do IPHAN, relação com as confrarias religiosas e a origem dos nomes da casa.

No que diz respeito à música praticada nos rituais os seguintes tópicos são pontuados: funções musicais dos toques, relação com a dança e mitologia, estruturas dos ritmos, os instrumentos musicais, funções de cada instrumento, aspectos organológicos e formas de tocar os atabaques. Por conta da importância nesse trabalho, o *gã* e o atabaque *rum* são tratados separadamente nesse capítulo.

Na seção sobre o *gã* é destacada a sua função rítmica de executar a linha-guia, uma característica peculiar desse tipo de idiofone em músicas tradicionais do oeste africano. Por conta disso, foi dada atenção especial ao conceito de linha-guia ou *timeline*, apresentando sua estrutura interna, o conceito de pulsação elementar e a notação musical proposta por Kubik (1979). Nessa parte é também discutida a relação do *gã* com o timbre, a diferença entre *gã* e agogô, a comparação do *gã* com o metrônomo, além de apresentar as ‘marcações básicas’ mais utilizadas para acompanhamento de cantigas no candomblé *ketu* (LÜHNING, 1990).

Na parte relativa ao *rum* os seguintes temas são apresentados: as formas de articulação, aspectos sobre confecção, manutenção, afinação e estrutura das frases musicais. Por conta do diálogo constante com a dança dos orixás, este segundo capítulo traz uma seção sobre a circularidade do *gã* e o caráter espiral do *rum*, o tambor mais grave, o solista da formação instrumental do candomblé *ketu*.

No terceiro capítulo são trazidas questões relacionadas com a transmissão musical, como por exemplo: tradição oral, música como língua ritual, organização, formas de aprendizagem, processos de iniciação, o papel do *alabê* e a importância da língua iorubá.

Finalmente, o capítulo 4 tem como objetivo apresentar as versões geradas pelo processo de reconstrução das transcrições de vinte melodias de candomblé *ketu* selecionadas da Coleção Camargo Guarnieri, que fazem parte do material ‘Melodias Registradas Por Meios Não-Mecânicos’ (ALVARENGA, 1946). Portanto, vale frisar desde já que, o presente

trabalho tem como foco a produção musical do candomblé *ketu*, mais precisamente os toques, suas linhas-guias e peculiaridades. Por conta disso, o estudo se direciona para o material coletado por Guarnieri, ficando de fora do recorte de pesquisa questões biográficas do maestro e compositor, aparecendo de forma tangencial.

Assim, neste último capítulo são apresentados os critérios e os procedimentos que foram empregados na reconstrução das melodias, incluindo a justificativa das escolhas, a explicação das etapas, as análises, os resultados e as novas partituras editoradas em software. Conforme a necessidade de cada cantiga os seguintes assuntos são discutidos: toque específico de cada orixá, toques de caráter coletivo, linha-guia adequada como estrutura rítmica, andamento, rotacionalidade e versões rotacionadas; necessidade da fórmula de compasso; relação com a dança; relação com o atabaque *rum*; necessidade de organização da escrita para orientar os arranjos e práticas musicais; compasso *versus* ciclo rítmico; barra de compasso *versus* barra de ciclo; binarização e ternarização dos ritmos de matriz africana (PÉREZ-FERNADES, 1988); entre outros.

Por fim, a presente pesquisa é encerrada com as considerações finais, nas quais são apresentados os pontos conclusivos com as respectivas reflexões sobre a produção musical do candomblé *ketu*, com ênfase na execução dos toques e linhas-guia e sua relação com as estruturas rítmicas e melódicas, seguidos da estimulação à continuidade dos estudos e sugestões para outras pesquisas futuras sobre a música dos cultos afro-brasileiros.

1 O CANDOMBLÉ *KETU*

1.1 Da África para o Brasil

Durante o período colonial, em virtude dos interesses mercantilistas de Portugal, o Brasil recebeu uma grande quantidade de africanos escravizados que foram embarcados nos portos situados na costa ocidental da África, principalmente naqueles situados no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo. Conforme aponta Verger, essa região litorânea do continente africano ficou “conhecida pela triste denominação de ‘Costa dos Escravos’, cujo porto principal era Uidá” (VERGER, 2002, p. 23).

Esse processo escravista foi motivado pela falta de uma quantidade suficiente de índios para trabalhar nas lavouras brasileiras. Por conta disso, os portugueses sentiram a “necessidade de um novo tipo de mão-de-obra, estabelecendo um comércio direto entre a nova colônia e a África, em busca de escravos” (BIANCARDI, 2006, p. 299).

Nesse âmbito de interesses econômicos, o continente africano é alvo de uma série de investidas que, da segunda metade do século XVI à primeira metade do XIX, serviram de cenário para o transporte de milhares de homens e mulheres da África para o Brasil, reunindo diferentes etnias, contrastantes estágios culturais e diferenciados sistemas sociais, econômicos, políticos e religiosos (LODY, 1987, p. 7).

Da costa africana, a grande parte dos escravos era procedente “dos atuais territórios do Congo, Angola, Moçambique, Daomé (conhecidos no Brasil por Jeje), Gana e Togo-Cabo Verde e Cacheu em menor escala” (CASTRO, 1968, p. 27). Por uma questão de estratégia política da corte portuguesa, que pretendia anular as heranças culturais dos seus escravos, estes foram inicialmente misturados ainda em terras africanas e depois no Brasil, onde posteriormente foram espalhados para diversos pontos do litoral brasileiro, principalmente a partir das cidades de Salvador, Recife e Rio de Janeiro.

A respeito de Salvador, Castro informa que durante o longo período de tráfico, a capital baiana foi considerada o principal centro comercial de escravos oriundos da África, sendo que os primeiros desembarques visavam atender a demanda das plantações de fumo e cana-de-açúcar do Recôncavo, no interior do Estado da Bahia (*ibid.*, p. 25-27). Sobre o objetivo de misturar os escravos para evitar rebeliões, Biancardi complementa: “para melhor controlar seus contingentes de escravos, os senhores agregavam africanos de diversas etnias em cada senzala e em cada lavoura” (BIANCARDI, 2006, p. 301).

Nesse entrelaçamento de culturas distintas aconteceram processos de mistura, entre negros e, entre negros e colonizadores, nos quais as línguas, os costumes, músicas e religiões de diferentes povos entraram em contato entre si tendo como resultado o surgimento de novas formas de sobrevivência em território brasileiro. Segundo Castro, esse processo de interação étnica e cultural ocorreu de forma direta e continuada, e foi possibilitado “em vários graus de intensidade devido a fatores relevantes de natureza sócio-econômica e também linguística” (CASTRO, 2001, p. 84). Sobre a adaptação dos africanos em território brasileiro e dos posteriores processos de mistura, Prandi aponta que:

Durante quase quatro séculos, negros africanos foram caçados e levados ao Brasil para trabalhar como escravos. Separados de suas famílias, de seu povo, do seu solo (...), os africanos foram aos poucos se adaptando a uma nova língua, novos costumes, novo país. Foram se misturando com os brancos europeus colonizadores e com os índios da terra, formando a população brasileira e sua cultura (PRANDI, 2005, p.175).

Portanto, os africanos que vieram forçosamente para o outro lado do Atlântico precisaram se reinventar culturalmente. Inúmeras adaptações foram necessárias para a vida cotidiana, das quais destacamos as práticas musicais com suas fusões de ritmos e reconstrução (ou reinvenção) dos instrumentos musicais, e a resignificação dos cultos religiosos da África para o Brasil. Segundo Prandi: “nas diferentes grandes cidades do século XIX surgiram grupos que recriavam no Brasil cultos religiosos que reproduziam não somente a religião africana, mas também outros aspectos da cultura na África” (PRANDI, 2005, p. 164).

Conforme aponta Castro (1981, p. 58), a reelaboração das práticas religiosas no Brasil transformou-se no maior ponto de resistência das culturas africanas frente às culturas europeias, tornando as tradições religiosas muitas mais preservadas do que os aspectos sociais, econômicos e artísticos. A explicação para esse fato é dada por Herskovits: “é na religião que se encontra o ponto focal das culturas africanas” (HERSKOVITS, 1945, *apud* CASTRO, 1981, p.57). Sobre essa resistência Verger ressalta:

Os navios negreiros transportaram através do Atlântico, durante mais de trezentos e cinquenta anos, não apenas o contingente de cativos destinados aos trabalhos de mineração, dos canaviais, das plantações de fumo localizadas no Novo Mundo, como também a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças (VERGER, 2002, p. 23).

Em relação aos cultos religiosos que foram reinventados e que deram origem ao candomblé, na costa ocidental africana era muito comum cada divindade estar “originalmente vinculada a uma cidade, a uma região ou a um país” (BIANCARDI, 2006, p. 304). Assim,

enquanto na costa ocidental da África era cultuado apenas um deus africano (*orixá*⁴, *vodum*, ou *inquice*) em cada comunidade, no Brasil eles foram reunidos dentro de uma mesma casa de santo⁵, dando origem às religiões afro-brasileiras, como o candomblé *ketu*, candomblé *jeje*, candomblé congo-angola, Xangô do Recife, batuque e o tambor de mina.

No Brasil, com a concentração do culto de todos os orixás num mesmo terreiro (...) antigas confrarias africanas especializadas desapareceram, uma vez que o pai-de-santo passou a controlar toda e qualquer atividade religiosa desenvolvida nos limites de sua comunidade de culto. Os orixás dessas confrarias foram esquecidos ou se transformaram (PRANDI, 2005, p. 108).

Essa variedade de tipos de candomblé encontrados em terras brasileiras é consequência da mistura das diversas etnias africanas que vieram para o Brasil. Sobre essa diversidade, Carneiro (1991) identificou, durante sua pesquisa na União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia (1937), a existência de dezessete tipos diferentes de candomblés. Segundo o autor, os candomblés de nação⁶ angola, caboclo e *ketu* era os que apresentavam maior quantidade de terreiros, seguidos pelos candomblés de nação *jeje*, *ijexá* e congo (CARNEIRO, 1991, p. 44). Para Almeida, na Bahia existem terreiros das nações *ijexá*, *ketu*, angola e *jeje*, bem como os candomblés de caboclo, que cultuam os espíritos indígenas. Existem também os terreiros que cultuam orixás oriundos de duas nações, como por exemplo: caboclo-*jeje*; *ketu-nagô*⁷, *ketu-jeje*, etc. (ALMEIDA, 2009, p.39).

A respeito do uso do termo nação, Lody explica que: “a identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé”, sendo “expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra e interétnico” (LODY, 1987, p. 11). Tomando como ponto de partida as semelhanças linguísticas, Lody lista as diferentes nações encontradas no Brasil no final da década de oitenta do século passado, que são: *ketu-nagô* e *jexá* ou *ijexá*, da língua *iorubá*; *jeje* da língua *fon*; angola, congo e angola-congo, da língua banto e; a nação de caboclo, como um modelo afro-brasileiro (*ibid.*).

Segundo Castro, “nação de candomblé” passou a designar uma “norma do comportamento religioso formal através da qual os candomblés cultuam as divindades africanas segundo o padrão ideológico e ritual tradicionalmente atribuído à nação mítica de

4 “Divindades iorubás cultuadas nos Candomblés. São ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza” (BARROS, 2009, p.22).

5 O mesmo que terreiro ou casa de candomblé.

6 Para o povo de santo tem o mesmo sentido de religião.

7 “Em nosso país encontramos pela primeira vez o termo nagô em 1756, em documento originário da Bahia, sendo provável, como diz Vivaldo Costa Lima, “que o vocábulo seja inspirado naquele corretamente empregado no Daomé para designar os iorubás de qualquer origem”” (BIANCARDI, 2006, p. 303).

cada uma delas” (CASTRO, 1981, p. 73). De forma sintética, Lima afirma que “o conceito atual de ‘nação’ de candomblé é um conceito teológico, mítico, sem conotação política africana determinada” (LIMA, 1978, p. 12).

1.2 O Que é o Candomblé?

A respeito da definição do termo candomblé podemos encontrar diferentes significados conforme cada ponto de vista analisado. Tomando como referência o sentido comum dado pela gente-de-santo⁸, Castro informa que o nome candomblé é empregado para denominar “um modelo específico de organização sócio-religiosa de grupos dirigidos por uma classe sacerdotal cuja autoridade suprema é popularmente chamada de mãe-de-santo ou pai-de-santo” (CASTRO, 1981, p. 60-61).

No que tange a função social da música e sua relação com eventos não-musicais, Cardoso afirma que o termo candomblé é utilizado genericamente para denominar as religiões afro-brasileiras que compartilham certas características, entre elas, a importância da música e o fenômeno da possessão em seus rituais (CARDOSO, 2006, p. 1). Sobre o fenômeno da possessão no candomblé mencionamos que: “diversamente do que acontece nos demais cultos e religiões existentes no Brasil, a divindade se apossa do crente, nos cultos negros, servindo-se dele como instrumento para a sua comunicação com os mortais” (CARNEIRO, 1991, p. 20).

No que tange a questão de território social, em seu livro *Candomblés da Bahia*, Carneiro esclarece que o nome candomblé define o lugar “em que os negros da Bahia realizam as suas características festas religiosas”, mas que, “antigamente significou somente as festas públicas anuais das seitas africanas, e em menor escala os nomes de terreiro, roça, ou aldeia” (CARNEIRO, 1991, p. 33).

Considerando as origens étnicas, para Biancardi o termo candomblé “designa um modelo ritual-religioso fortemente influenciado pelas religiões daometana e iorubá” (BIANCARDI, 2006, p. 304). Por outro lado, levando em conta aspectos da etimologia⁹, Castro (1981) apresenta a seguinte definição para a palavra candomblé:

O termo CANDOMBLÉ, averbado em todos os dicionários portugueses para designar genericamente os chamados cultos afro-brasileiros na Bahia (como *macumba* no Rio de Janeiro, e *xangô* em Recife), vem do étimo banto “*kà-n-dóm-íd-é*” ou “*kà-n-dóm-éd-é*”, ou, mais frequentemente “*ká-n-dómb-él-é*”, ação de

⁸ “Adeptos dos cultos religiosos afro-brasileiros, ou candomblés” (CASTRO, 1968, p. 26).

⁹ Ciência que estuda a origem das palavras.

rezar, de orar, derivado nominal de verbal de “*kulomba / kudomba*”, louvar, rezar, invocar, analisável a partir do protobanto “*Kó-dómb-éd-á*”, pedir pela interação de (os deuses). Logo CANDOMBLÉ é igual a culto, louvor, reza, invocação, ou local de culto (...) (CASTRO, 1981, p.60).

No que se refere ao processo histórico do tráfico de escravos da África para o Brasil, Barros (2009) fornece a seguinte explicação no seu livro ‘O banquete do rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira’:

O Candomblé, do nosso ponto de vista, é o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários Candomblés (Angola, Congo, Efan etc). O descrito nesse texto provém principalmente das culturas de língua *Iorubá* e *Fon/Ewe*, originárias das regiões da África correspondentes aos atuais Nigéria e Benin. Fruto da síntese decorrente do encontro entre estas etnias e o processo histórico brasileiro, o Candomblé *Jêje-Nagô* marca em seus ritos e cânticos uma memória ancestral transmitida oralmente, métodos específicos de iniciação e uma visão de mundo que permite a seus participantes um estilo de vida singular (BARROS, 2009, p.17).

A respeito desse processo de reelaboração cultural, Castro informa que os cultos afro-brasileiros, entre eles o candomblé, “aparecem como a derivação mais durável daquele processo de contato multicultural que se produziu entre as culturas africanas e europeias no Novo Mundo” (CASTRO, 1981, p. 58). Conforme aponta a autora, no Brasil, o candomblé transformou-se num fenômeno urbano que engloba aspectos culturais de diversas origens que foram reformulados a partir da idealização de um comportamento religioso (*ibid.*, p. 75). Nesse sentido, o candomblé pode ser considerado como o resultado de uma ação contínua de reinvenção religiosa, da África para o Brasil, conforme explica Teixeira (1999):

É necessário ressaltar que o candomblé surge no Brasil como produto de [re]invenções – de adaptações e de síntese – dos vários sistemas de crenças provenientes do continente africano durante mais de três séculos do período da escravidão. A [re]invenção de uma África mítica aparece, desde o início, como elemento fundante das diversas identidades religiosas assumidas e apregoadas como raízes ou nações que marcam as fronteiras litúrgicas de cada comunidade – terreiro, que a partir do século XIX começam a adquirir visibilidade e legitimidade social. (TEIXEIRA, 1999, p.133-134).

Como resultado desse processo de reinvenção religiosa surge diversos tipos de candomblés no Brasil, que foram se diversificando com o passar dos anos, principalmente a partir de 1830, época em que o candomblé *ketu* passou a se firmar na cidade de Salvador como consequência da organização dos seus primeiros terreiros. Atualmente, as quatro variações principais de candomblé são o *Ketu* (Nagô), *Jêje*, Angola-Congo e de Caboclo (ILÊ AXÉ OXOSSI E OXALÁ, 1994, p.6).

Apesar dos tipos de candomblés apresentarem características em comum, as diferentes nações de candomblé podem ser reconhecidas pela matriz linguística de origem africana que são utilizadas em seus cânticos: “os de *ketu* cantam em iorubá, os de *jeje* cantam em *ewe*, os de angola-congo em *bacongo*, *ambundo* e *ovibundo* e os de caboclo fazem uma soma de português com termos indígenas e palavras do sistema linguístico banto” (LODY, 1987, p. 62).

Além disso, podemos encontrar diferenças entre suas músicas e entre elementos que fazem parte do contexto ritual, como por exemplo, os nomes e tipos de divindades adoradas. Segundo Carneiro “os candomblés de Angola e do Congo têm os mesmos deuses (*inquices*) que os candomblés nagôs, mas com outros nomes e com diferenças superficiais de apresentação” (CARNEIRO, 1948, p. 108). Sobre essas diferenças Bastides ressalta que “elas eram bem acentuadas nos instrumentos musicais, na língua que varia, *yorubá*, *fon* ou *banto*, nos cânticos, no ritmo dos atabaques, nos nomes das divindades, no ritual, nas concepções do além” (BASTIDES, 1971, p. 271). Cardoso complementa:

De diferenças, entre outras coisas, pode-se mencionar sua música, suas divindades e seus rituais. As divindades cultuadas em cada uma dessas religiões, por exemplo, são e possuem nomes diferentes: santos ou *orixás* designam as divindades pertencentes ao candomblé de queto [*ketu*]; *inquices*, as de candomblé de angola; *voduns*, as de candomblé de *jeje*; e caboclos e marujos, as de candomblé de caboclo (CARDOSO, 2006, p.2).

No que tange aos instrumentos de percussão, cada nação de candomblé utiliza uma denominação particular: “nos candomblés de angola e do congo, e na maioria dos candomblés de caboclo, o atabaque tem o nome de *engoma* (do quimbundo *angoma*) e o seu tocador o nome de *cambondo*” (CARNEIRO, 1991, p.87). No caso do candomblé *ketu*, os atabaques são denominados conforme o tamanho e timbre do instrumento, sendo do mais grave (maior) para o mais agudo (menor), *rum*, *rumpi* e *lé*.

A respeito dos nomes dos atabaques do candomblé *ketu* suas origens confirmam que houve no Brasil uma fusão de culturas diferentes de matriz africana: Segundo Parés (2006) *rum* e *rumpi* são deformações das palavras *hun* e *lumpevi*, respectivamente, ambas oriundas da nação *fon*; enquanto *lé* é originária da palavra nagô *omelê* (PARÈS, 2006, p. 320).

Além dos atabaques receberem nomes diferentes, os diversos tipos de rituais de candomblé apresentam grande variedade de ritmos e seus tambores possuem formas diferentes de articulação, ou seja, não são todos tocados do mesmo jeito. Conforme aponta Biancardi, o ato de observar a maneira de percutir os atabaques contribui para identificar etnograficamente estes instrumentos (BIANCARDI, 2006, p. 311). Por exemplo, enquanto na

nação congo-angola os atabaques são tocados com as duas mãos nuas na membrana, ou seja, sem uso de baquetas, na nação *ketu* e na nação *jêje*, os tambores são percutidos predominantemente com varetas chamadas *aguidavis*. “Toques da Nação *Ketu* e *Jêje* usam geralmente ‘*aguidavis*’, são similares as baquetas, enquanto para os toques da Nação Angola usa-se as mãos” (LEITE, 2015, p.2). Outra peculiaridade a respeito dos atabaques das nações *ketu* e *jêje* é a forma de afinação dos tambores. Tendo em vista que as *aguidavis* são utilizadas para tocar na pele (couro) e também no casco, o sistema de afinação não deve ser feito com cordas.

Almeida (2009) ressalta que antigamente o atabaque era um instrumento comum em todos os terreiros de candomblé, mas que havia características particulares quanto ao formato e forma de execução. No entanto, “por causa de certas situações sociais, como por exemplo, nos candomblés que se localizavam no centro da cidade, o atabaque pouco a pouco foi sendo substituído por caixa e tambor, como em Recife, por exemplo, e, em alguns casos, perdeu-se o costume desse instrumento” (ALMEIDA, 2009, p. 41).

1.3 O Candomblé *Ketu*

Genericamente, o candomblé é um tipo de manifestação de tradição oral, de cunho religioso, fruto do processo de reelaboração cultural ocorrido pela mistura das diversas etnias africanas que vieram forçadamente para o Brasil. Conforme aponta Castro (1968), em termos de grande quantidade de escravos, os diferentes povos africanos que vieram para cá foram escravizados e comercializados em épocas distintas.

Segundo a autora, os primeiros africanos escravizados são oriundos da região de Congo e Angola, de origem *banto*; seguidos depois pelos povos *Jeje*, de língua *fon*, da região do Daomé. Numa última etapa foram trazidos africanos da Nigéria e Baixo Daomé, os chamados povos da língua *Iorubá*, conhecidos como *Nagô* ou *Ketu* (CASTRO, 1968). A respeito dos povos *yorubá*, Castro informa que “a introdução maciça dos povos yorubafones ao Brasil é relativamente recente. Ela se deu na Bahia, ou melhor, na cidade de Salvador, durante as últimas décadas do tráfico, entre 1813 e 1851, durante a fase do tráfico considerado ‘ilegal’” (CASTRO, 1981, p. 66).

As informações citadas acima constataam que os cultos religiosos de origem *banto* e de origem *jeje* realizados no Brasil são os mais antigos, respectivamente. Por outro lado, os cultos dos *nagôs* ou *ketus* são os mais recentes, além de originalmente terem ocorrido de forma mais localizada na capital baiana. Por conta disso, os terreiros de candomblé de origem

ketu foram os locais onde as tradições africanas foram mais ‘preservadas’ (CASTRO, 1981, p. 71). Sendo assim, podemos dizer que o contexto musical do candomblé *ketu* deve ser muito semelhante com a prática musical tradicional das comunidades da costa ocidental africana, tendo em vista que “puderam oferecer melhor resistência à mudança e à integração, por isso mesmo, eles são mais fácil de observação” (CASTRO, 1981, p. 75).

Dentre os vários tipos de candomblés, sinteticamente, o *ketu* vem a ser a religião dos orixás, divindades de origem africana, na qual seus cultos estão fundamentados em tranSES mediúnicos promovidos pelos ritmos dos tambores. Seus rituais acontecem em locais específicos denominados terreiros ou casas-de-santo, onde a música exerce função comunicativa e está intimamente relacionada com a dança e aspectos mitológicos.

Levando em conta questões de nomenclatura religiosa e a mistura cultural das etnias africanas, Prandi apresenta a seguinte definição para o candomblé *ketu*: “é o nome dado à religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou *nagôs*, com influências de costumes trazidos por grupos *fons*, aqui denominados *jejes*, e residualmente por grupos africanos minoritários” (PRANDI, 2005, p. 20-21). Pierre Verger complementa informando que foram os negros oriundos de *Ketu* que estabeleceram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil (VERGER, 1999, p.33). Especificamente sobre a definição do nome *Ketu*, para Lühning é o “nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benim” (LÜHNING, 1990, p.233).

No que se refere à comunidade e religião, Castro denomina o candomblé *nagô* ou *ketu* como “um sistema de crenças e ritos ancestrais africanos de tradição iorubá, que é cultivado por grupos inclusivos de natureza etno-religiosa, conhecidos por “nação” de candomblé, nesse caso específico, denominada de *nagô-queto* (CASTRO, 2001, p. 88)

Do ponto de vista musical, para Almeida o candomblé *ketu* “é uma religião cujo culto se caracteriza pelos ritmos pulsantes dos atabaques e agogôs, por danças, cantigas e rituais para que os *orixás* sejam reverenciados e homenageados” (ALMEIDA, 2009, p. 37). Em relação às divindades iorubás, Prandi (2005) informa que atualmente o conjunto de deuses africanos está bem unificado pelo Brasil e lista os principais *orixás*: “*Exu, Ogum, Oxóssi, Logum Edé, Ossaim, Omulu* ou *Obaluaê, Oxumarê, Euá, Nanâ, Xangô, Obá, Iansã* ou *Oiá, Oxum, Iemanjá, Oxaguiã* e *Oxalá*, sendo que em muitos terreiros *Oxaguiã* é cultuado como um *Oxalá* jovem, e *Oxalufã* como *Oxalá* velho” (PRANDI, 2005, p.117-118).

Os rituais do candomblé *ketu* acontecem em locais específicos denominados terreiros ou casas de santo, e a música executada pelos instrumentos percussivos nesses espaços assume uma função comunicativa. “O culto aos orixás é celebrado nos terreiros, que são

templos da religião dos *orixás*, sempre com cantos e danças ao som de tambores” (PRANDI, 2002, p. 58). Portanto, a percussão é um elemento fundamental, que possui códigos, regras e normas de execução próprias. Barros apresenta alguns exemplos:

[Instrumentos de percussão] Ocupam um lugar especial, destinado a eles por sua importância no barracão, local onde ocorrem as cerimônias públicas. Encontram-se, geralmente, separados do espaço destinado às danças e à assistência, por pequenas muretas ou, mais raramente por cordas. É particularmente um espaço sagrado. Cumprimentado pelos visitantes, quando chegam, e por *orixás* e iniciados, em muitos momentos do *xirê* (BARROS, 2009, p.71).

A identificação do candomblé *ketu* pode ser dada pelos diferentes ritmos praticados em seus rituais, pelo caráter organológico e pela forma de articulação musical dos tambores, bem como pela maneira de nomear os seus músicos, conforme aponta Lody:

Os atabaques apoiam importantes funções do homem no candomblé, sendo o cargo de músico denominado na nação *kêtu* de *alabê*; na nação *jeje* de *runtó* e na nação angola-congo de *xicaringome*. E é pelo uso da música que as distinções étnicas são notadas, revelando o tipo de nação que o terreiro está seguindo nos seus rituais religiosos (LODY, 1987, p. 61).

Nesse contexto “os *ogãs* [ogãs] são os músicos responsáveis pela execução dos toques nos atabaques, durante as festas públicas e mesmo durante as cerimônias secretas quando o ritual assim o exige” (ALMEIDA, 2009, p. 29). Esses percussionistas são orientados pelo *ogã* regente, que recebe o nome de *alabê*, o “chefe dos tocadores de atabaques” (LÜHNING, 1990, p. 222 *apud* ALMEIDA, 2009, p. 6).

Como veremos adiante com mais detalhes, os ritmos executados nos terreiros de candomblé *ketu* são chamados de toques pelos seus adeptos, sendo tocados por instrumentos de percussão, atabaques e *gãs* (agogôs), que assumem papel significativo durante a realização dos rituais. A principal função destes instrumentos é estimular os fenômenos de possessão, estabelecendo a comunicação com as divindades africanas. Conforme aponta Garcia, os toques dos atabaques têm a força de chamar os *orixás*, provocando a incorporação destes nos membros da comunidade religiosa que participam do ritual (GARCIA, 1996, p. 65).

Além de o ritmo ser um elemento presente em todas as cerimônias públicas, segundo Silva e Vicente, os toques mantêm uma relação direta com o canto e dança, como segue:

Os ritmos, por sua vez, têm estreita ligação com o canto e com a dança: o canto louva, enumera e qualifica os passos do *Orixá*; o ritmo identifica, possibilitando a dramatização por intermédio da dança e das narrativas míticas. Existem variados tipos de ritmos a cada um tem funções específicas, às vezes invocatórias, anunciando a chegada de *Iaôs*, o começo de rituais ou o louvor a um *Orixá* específico (SILVA & VICENTE, 2008, p.19).

No que se refer aos cânticos sagrados, Biancardi informa que “as cantigas do candomblé são chamadas de *orin* ou *orô*. Além desses cantos, são usados os *oriquis*, *adúràs* e *ilás*, onde a força das junções rítmicas, melódicas e poéticas retratam feitos da mitologia dos *orixás*, coreografia e gestual, além das características de cada divindade” (BIANCARDI, 2006, p. 308).

No candomblé *ketu* para estabelecer e manter a comunicação com os deuses africanos é de extrema importância que o *alabê* e os *ogãs* conheçam as características particulares de cada *orixá*, que estão vinculadas à mitologia. Como cada divindade possui um arquétipo próprio, o que reflete em movimentos gestuais específicos, este fato acaba influenciando diretamente na execução dos toques dos tambores, principalmente nas frases musicais do atabaque *rum*, o tambor mais grave, responsável pelo diálogo com a dança, pois existem ritmos específicos para cada *orixá* e para momentos pontuais dos rituais:

Carneiro (1991) descreve abaixo alguns gestos de *orixás* e seus respectivos significados:

Cada *orixá* tem a sua maneira especial de dançar. *Ôxalá*, nas suas duas formas, dança quebrando o corpo, com ligeira flexão dos joelhos; *Xangô*, com as mãos para cima, os braços em ângulo reto; *Yansã*, como que afastando alguma coisa de si; *Ômolú*, velho, com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; (...); *Ôgún*, traçando espada, com movimentos de esgrimista; *Óxóce*, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar, *Ôxún*, sacudindo a mão direita, como se fosse um leque; *Yêmanjá*, curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo ventre (...) (CARNEIRO, 1991, p. 78).

Todos esses aspectos coreográficos devem ser respeitados durante a execução musical. Além disso, os fundamentos dessa performance interativa entre música e dança devem ser repassados durante a transmissão dos conhecimentos musicais. No caso do candomblé *ketu* a passagem dos saberes é feita de geração para geração, típico das sociedades de tradição oral, na qual a atenção e a imitação são pontos determinantes, conforme aponta Lühning: “o saber não é transmitido sistematicamente, nem ensinado. Ele só se adquire através da observação, da participação, da imitação e da atenção” (LÜHNING, 1990, p.55 *apud* ALMEIDA, 2009, p. 19).

Veremos adiante, que no caso do candomblé *ketu* normalmente a aprendizagem dos ritmos ocorre sem a mediação de uma notação musical, no entanto, por conta da vida contemporânea, novas formas de ensino têm sido utilizadas por terreiros tradicionais para suprir as necessidades dos seus músicos iniciantes, principalmente aqueles que não residem na sua proximidade.

Finalizando essa sessão, temos que, o candomblé *ketu* é uma religião afro-brasileira que está alicerçada no culto de deuses africanos, mediada pelo diálogo do som dos instrumentos de percussão com os gestos da dança, mitologia e, com a melodia e texto das cantigas. Assim, os “instrumentos musicais utilizados nas cerimônias religiosas das comunidades-terreiro objetivam a execução de música sacra. Transformam as rotinas ordinárias do cotidiano dos adeptos do candomblé em um mundo extraordinário, onde habitam os deuses e ancestrais” (BARROS, 2009, p. 71).

Se a música no candomblé é utilizada como forma de linguagem e se existe uma relação com a dança e com a mitologia, torna-se oportuno compreender de que forma essa comunicação é organizada. Todo esse contexto ritualístico deve também ser levado em conta durante os processos de transmissão dos conhecimentos musicais. Por se tratar de um assunto complexo imerso num ambiente de tradição oral merece ser desenvolvido, o que será discutido na sequência.

2 A MÚSICA DO CANDOMBLÉ *KETU*

2.1 A Música do Candomblé *Ketu* na Casa Mãe

Para estudar os toques do candomblé *ketu* e as peculiaridades de seu conjunto de instrumentos foi necessário compreender como a música dessa cultura está estruturada. Partindo desse pressuposto o terreiro da Casa Mãe foi utilizado como principal referência, tendo em vista a sua importância histórica e religiosa, e por que não dizer, sua grande relevância musical. Nessa casa-de-santo, a música compreende as cantigas e os toques que são executados por membranofones e idiofones. Antes de adentrar nas questões sonoras deixaremos registrado algumas características e aspectos históricos importantes desse terreiro.

2.1.1 A Casa Mãe

Na verdade, o nome Casa Mãe é utilizado para referenciar a casa de candomblé¹⁰ *ketu Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, que também é conhecida como Casa Branca ou Engenho Velho, considerada uma das casas de candomblé de maior importância dentro do cenário religioso de matriz afro-brasileira. Conforme aponta Carneiro: “os candomblés mais importantes são os de nação *kêto* e, entre estes, os do Engenho Velho, do *Ôpô Afonjá* (da falecida Aninha, atualmente sob direção de Senhora), do *Gantois* (Menininha), do Alakêto (Dionísia) e do *Ôgunjá* (Procópio)” (CARNEIRO, 1991, p. 45).

Segundo Verger (1992, p. 28-31) o terreiro do Engenho Velho ou da Casa Mãe é a casa-de-santo mais antiga da Bahia, considerada a primeira casa de candomblé da cidade de Salvador, fundada provavelmente no ano de 1830. Cardoso (2006, p.16) informa que existem algumas controvérsias quando a exatidão dessa data de fundação, no entanto, aponta que autores como Béhague (1984) e Carneiro (1991) utilizam a data mencionada como a mais provável. Para Carneiro, “a data de fundação remonta, mais ou menos, a 1830, de acordo com os cálculos feitos por mim, embora haja quem lhe dê até 200 anos de existência” (CARNEIRO, 1991, p. 48).

¹⁰ Casa de candomblé, terreiro e casa-de-santo são termos equivalentes.

Castro (1981), apoiada nos trabalhos de Johnson (1969) e Carneiro (1948), apresenta mais detalhes a respeito dos principais terreiros de candomblé ketu situados na cidade de Salvador (BA):

Os grandes candomblés ou terreiros de ‘nação’ nagô-queto da cidade do Salvador são o Engenho Velho, o Gantois, o Axé Opô Afonjá e o Alaqueto. Com base na tradição oral, Édison Carneiro conta que o Engenho Velho teria sido fundado por três africanas da Costa – Iá Adetá, Iá Kalá e Iá Nassô – por volta de 1830, data que coincide com a destruição da antiga capital do Império Yurubá de Oió, na Nigéria atual. Ainda o mesmo autor acredita que o Engenho Velho seja o candomblé que marca os começos da organização dos cultos na Bahia, isto é, em Salvador, enquanto o Gantois e o Axé Opô Afonjá teriam sido fundados em seguida por algumas dissidentes do Engenho Velho (CASTRO, 1981, p. 71).

Em relação à data de fundação e outras características, contando com a contribuição de Serra (2008), Morim (2009) informa que:

Segundo tradição oral e documentações existentes, o templo afro-brasileiro mais antigo de Salvador — e talvez o mais antigo do país em funcionamento — tem sua fundação na década de 1830 (SERRA, 2008, p. 1). De acordo com Serra (2008, p. 3) “as raízes místicas do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho o ligam de maneira muito especial com as antigas cidades africanas (iorubanas) de *Oió* e de *Ketu*”. O nome — *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* — faz referência à sua fundadora, conhecida como *Iyá Nassô*, alcunha que, na verdade, não é um nome próprio, mas um importante título de sacerdotisa do Império Africano de *Oio*. Além de *Iyá Nassô*, diz a tradição que mais duas sacerdotisas colaboraram na fundação do templo, *Iyá Adetá* e *Iyá Acalá*, além do sacerdote *Bamboxé Obitikô*, todos vindos da cidade de *Ketu*. Já o nome Casa Branca deriva da construção principal do terreiro que é uma casa desta cor (MORIM, 2009, acesso em 20/01/2016).

Vale frisar que essa tentativa de colocar a Casa Mãe como o terreiro mais antigo tem o objetivo de reconstituir parte da história do candomblé *ketu*, “porque as fontes são escassas e vagas uma vez que esta é uma parte marginalizada da história do Brasil, tendo sido levantada em grande parte por Pierre Verger em toda a sua obra” (ALMEIDA, 2009, p.23).

De acordo com o texto do tombamento¹¹ Terreiro Casa Branca realizado pelo IPHAN¹² em 14/8/1986, este terreiro está “constituído de uma área de aproximadamente 6.800 m², com as edificações, árvores e principais objetos sagrados, situado na Avenida Vasco da Gama s/nº, em Salvador, Bahia” (IPHAN, 1986). O tombamento desse patrimônio

¹¹ “O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio nacional mais tradicional e foi instituído pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Sob a tutela do IPHAN, os bens tombados se subdividem em bens móveis e imóveis, sendo que entre esses estão incluídos equipamentos urbanos e de infraestrutura, paisagens naturais, ruínas, jardins e parques históricos, terreiros e sítios arqueológicos. A proteção é uma das ações mais importantes referentes ao patrimônio de natureza material. Proteger um bem cultural significa impedir que ele desapareça, mantendo-o preservado para as gerações futuras” (IPHAN).

¹² Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

secular é fruto e testemunho do reconhecimento pelas autoridades que a cultura e a tradição mantidas pelas casas de candomblé são relevantes para a história do país. Sobre essa questão temos que:

O valor de um terreiro de candomblé reside fundamentalmente na sua tradição oral¹³, ou, se quiser, no seu axé¹⁴, seu segredo, que passa de geração a geração através de ritos de iniciação. O local onde o candomblé é praticado, as suas edificações, sua vegetação e seus objetos rituais representam a materialidade desta tradição (IPHAN, 1982, p.117).

A fundação dos terreiros de candomblé na primeira metade do século XIX está intimamente relacionada com a existência de confrarias religiosas que eram protegidas pela Igreja Católica, permitindo dessa maneira que africanos escravizados oriundos das regiões de Angola, Daomé, *Ketu*, entre outras, pudessem se agrupar conforme suas etnias de origem. Esse cenário possibilitou a prática de seus cultos religiosos, fomentando assim o estabelecimento das casas-de-santo, sendo a Casa Branca (Casa Mãe) a primeira delas.

Sobre a relação entre igreja católica, confrarias e etnias africanas, Verger (2002) esclarece:

A instituição de confrarias religiosas, sob a égide da Igreja Católica, separava as etnias africanas. Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (*gêges*) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação *Kêto*, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios. Essa separação por etnias completava o que já havia esboçado a instituição dos batuques do século precedente e permitia aos escravos, libertos ou não, assim reagrupados, praticar juntos novamente, em locais situados fora das igrejas, o culto de seus deuses africanos. (VERGER, 2002, p.28).

No que diz respeito à importância histórica e religiosa de um terreiro, para o povo-de-santo¹⁵ do candomblé *ketu* essa questão reflete na preocupação com a tradição, e é por esse motivo que a Casa Mãe é muito respeitada, devido a sua longa trajetória e por procurar conservar seus costumes, mesmo com algumas alterações, tornando-se assim uma referência para outros terreiros, servindo inclusive como fonte de pesquisas para diversos assuntos

13 A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas (VANSINA, 2013).

14 “É a força vital que assegura a existência dinâmica, que permite acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS, 1998, p.22).

15 Em termos de religiões afro-brasileiras, o mesmo que fiéis.

relacionados à música, e principalmente aqui, no que tange aos seus ritmos que são chamados de toques¹⁶.

Conforme explica Biancardi (2006, p. 305), a responsabilidade da condução do culto e da tradição num terreiro de candomblé é guiada por seu líder espiritual, podendo ser pai-de-santo (*babalorixá*) ou mãe-de-santo (*ialorixá*). No entanto, Cardoso ressalta que, por conta da vida atual, a tradição pode receber algumas adaptações:

Cada casa de candomblé possui o seu condutor, denominado *babalorixá* (pai-santo), quando for homem, e *ialorixá* (mãe-de-santo), quando for mulher. Este líder procura manter a tradição de seu terreiro, passada pelos líderes que o antecederam, mas por vezes, ele se vê obrigado a adaptar as tradições em função da realidade que cerca sua casa (CARDOSO, 2006, p.3-4).

No que tange a relação entre música e tradição destacamos que a primeira é considerada uma forma de comunicação que utiliza uma linguagem específica durante a realização dos rituais iorubanos¹⁷, cujo conjunto de significados é mantido pela tradição. Essa linguagem musical ancestral é transmitida para as pessoas mais jovens principalmente por vias tradicionais, porém novas formas de transmissão estão surgindo como resultado dos novos hábitos da sociedade em geral.

Falando sobre os nomes desse terreiro, se por um lado Casa Branca foi adotada por conta da cor de sua principal construção, Engenho Velho devido a sua localização geográfica, e *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* como uma referência ao nome de sua fundadora, o termo Casa Mãe é utilizado por ser o ponto de partida de uma espécie de árvore genealógica do povo-de-santo do candomblé baiano, sendo que essa genealogia está intimamente relacionada com os pais ou mães-de-santo, o que é muito importante quando se trata de tradição nesse contexto. “A herança dos saberes se torna essencial na religião *nagô* porque indica uma procedência a qual, de certa forma, assegura uma legitimidade comportamental” (CARDOSO, 2006, p.19).

Portanto, o nome Casa Mãe é utilizado em virtude desse terreiro ter dado origem a outras duas casas de candomblé *ketu* de grande importância no cenário afro-religioso baiano e brasileiro, a saber: Centro Cruz Santa do *Axé do Opô Afonjá*¹⁸ e o Terreiro do *Gantois*, consideradas casas sucessoras, mas que também deram origem a outros espaços sagrados. Segundo Carneiro, “o candomblé do Engenho Velho deu, de uma forma ou de outra,

¹⁶ “Toque é o nome dado pelo povo-de-santo à música que vem dos instrumentos musicais. Cada toque é composto de várias frases musicais, além de padrões sonoros que se mantêm todo o tempo” (CARDOSO, 2006, p.8).

¹⁷ O mesmo que rituais de *Ketu* (Queto) ou *Nagô*. “No Brasil, o termo “*nagô*”, quando se refere ao candomblé, é utilizado como um sinônimo para “queto” ou “iorubá”” (CARDOSO, 2006, p.3).

¹⁸ Centro Cruz Santa do *Axé do Opô Afonjá* ou *Ilê Axé Opô Afonjá*.

nascimento a todos os demais e foi o primeiro a funcionar regularmente na Bahia” (CARNEIRO, 1991, p. 48).

Em relação ao respeito dado ao terreiro do Engenho Velho, Cardoso relata uma experiência pessoal:

Em minha pesquisa de campo muitas vezes participei como músico em outros terreiros; nessas ocasiões, sendo confundido com um *ogã*¹⁹ do Engenho Velho, pude perceber como esses eram tratados com respeito e admiração, não apenas por estarem ajudando como músicos na condução de seus rituais, mas por pertencerem a “Casa Mãe” (CARDOSO, 2006, p.20).

Sobre a sucessão dos terreiros de candomblé *ketu* na Bahia, Lühning fornece um exemplo: “o fato de o *Ilê Axé Opô Aganjú* descender do *Ilê Axé Opô Afonjá*, e através deste, da Casa Branca, é muito importante para a sua autoimagem e sua consciência de tradição” (LÜHNING, 1990, p.18 *apud* CARDOSO, 2006, p. 19). Verger confirma que o terreiro *Axé Opô Aganju* é originário do *Ilê Axé Opô Afonjá*, e citando outro exemplo, afirma que o *Ilê Òrinsàlá Funfun*, instalado em Guarulhos, São Paulo, é descendente do *Gantois* (VERGER, 2002, p. 30).

Figura 2.1.1.a - Terreiro da Casa Branca – vista panorâmica.



Fonte: <https://alabefunfun.wordpress.com>

Então, tendo em vista a posição do terreiro da Casa Mãe como o mais antigo de Salvador e da importância da tradição para o candomblé, essa casa foi escolhida para nortear os estudos musicais desse trabalho porque está naturalmente numa posição de referência. Por outro lado, sabendo-se que cultura e tradição são dinâmicas, não está sendo afirmado aqui que

¹⁹ *Ogã* ou *ogan* entre outras funções é o nome que se dá aos músicos.

seus rituais não sofreram adaptações com o passar dos anos, incluindo aqui a sua música, seus ritmos, estrutura, organização e formas de aprendizagem.

Figura 2.1.1.b - Terreiro da Casa Branca – área externa



Fonte: <http://digabahia.com.br/>

2.2 A Música Como Linguagem

Como toda música religiosa em seu contexto original, a música de candomblé é funcional. No candomblé *ketu*, em toda cerimônia pública ou privada a música desempenha um papel primordial já que os rituais não seriam possíveis sem ela. Conforme aponta Lody o papel da música extrapola o caráter de acompanhamento, pois os toques funcionam como “verdadeira sustentação do culto, podendo-se afirmar que as liturgias dos terreiros são musicais” (LODY, 1987, p.61).

Nesse sentido, as funções musicais dos toques do candomblé *ketu* são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os participantes dos cultos. A “música de candomblé é, em qualquer forma que esta se apresente em seus rituais, uma forma de linguagem; um meio de comunicação, cujos sons contêm significados culturalmente estabelecidos” (CARDOSO, 2006, p.185).

No que se refere à função comunicativa da música, Feld (2001, p. 331) aponta que cada emissão sonora está organizada socialmente para comunicar significados. Segundo o autor as relações existentes entre forma simbólica, significado social e execução dos sons, são ações comunicativas (*ibid.*).

Merriam afirma que a função semântica da música, a despeito de ser um elemento central de qualquer tradição musical, tem sido uma questão pouco compreendida: “o fato que

música é compartilhada como uma atividade humana por todas as pessoas pode significar que ela comunica certo entendimento limitado simplesmente pela sua existência. De todas as funções da música, a função comunicativa é talvez a menos conhecida e entendida” (MERRIAM, 1978, p.233).

Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. No candomblé *ketu* o menor ato litúrgico é realizado com a presença de cantigas e/ou com música de percussão, constituindo, portanto, um repertório muito extenso. “Um dos componentes mais importantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e domínio do seu vastíssimo repertório musical. Poderíamos dizer que para cada gesto há no candomblé uma correspondente cantiga. Para tudo se canta” (PRANDI, 2005, p. 181).

Por conta disso, os músicos devem compreender com o passar dos anos a linguagem musical do candomblé *ketu* para conseguir permissão para tocar nos rituais, aprendendo a identificar, por exemplo, os toques específicos para cada divindade, as cantigas especiais do *orixá* regente da casa a qual está associada, as cantigas do seu próprio *orixá*, até conhecer o repertório litúrgico completo, pois do contrário sua participação nas cerimônias não seria possível. Conforme afirma Fonseca, “apesar de o sistema musical do candomblé estar fundamentado na tradição oral, regras e normas de execução musical são observadas precisamente” (FONSECA, 2002, p. 14).

Segundo Sternberg (2000), qualquer tipo de linguagem possui seis propriedades características: ela é comunicativa; arbitrariamente simbólica; tem estrutura regular; está organizada em diversos níveis; tem caráter generativo e produtivo; além de ser dinâmica (STERNBERG, 2000, p.252). De acordo com Cardoso todas essas qualidades da música foram encontradas na prática musical do candomblé *ketu*, durante sua pesquisa sobre a linguagem dos tambores no terreiro da Casa Mãe. Nesse estudo ele afirma que a música do candomblé:

Sempre tem algo a comunicar; (...) suas configurações sonoras são códigos portadores de significados; (...) é constituída de estruturas rigidamente estabelecidas; (...) pode ser analisada em níveis estruturais diferenciados; (...) mantidas as estruturas, é possível variar certas organizações sonoras possibilitando a criação de outras inéditas; (...) e, por fim, a própria mudança de geração dos músicos faz com que a música de candomblé não esteja estática (CARDOSO, 2006, p.185).

Blacking afirma que de um modo geral existem quatro tipos de comunicação musical (BLACKING, 1995, p.38). Todas essas modalidades também foram identificadas por Cardoso na música do candomblé executada no terreiro da Casa Mãe: resposta física, a performance como significado social - a performance é usada intencionalmente para provocar

significado social -, a existência da conexão entre compositor, obra, cultura, sociedade e ouvinte, e a comunicação não racional com mundos metafísicos (CARDOSO, 2006, p.186).

Já para Casari (2009) “a música de candomblé apresenta características próprias, assim, deve ser entendida como um evento musical complexo em que fatores como mitologia, liturgia e dança são relevantes para sua compreensão” (CASARI, 2009, p.11). Levando em conta que todos esses elementos extra-musicais estão presentes nos rituais e que estes dialogam diretamente com os toques, se faz necessário considerá-los durante a execução musical, como segue abaixo:

Os ritmos tocados nas cerimônias chegam a vinte modalidades, cada um dedicado a uma divindade ou a uma situação ritual específica. Para invocar os deuses e os agradar é preciso, antes de mais nada, conhecer os ritmos próprios de cada um. A música também é parte da identidade dos orixás, além das cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos. O ritmo de *Iansã*, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de *Xangô* nos dá a ideia da fúria dos trovões, o ritmo de *Iemanjá*, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de *Ogum*, orixá da guerra, deve reproduzir o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de *Oxum*, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. Cada deus, uma dimensão da vida; cada deus, um ritmo (PRANDI, 2005, p. 177).

Conforme visto acima, além dos objetivos estéticos, a música do candomblé tem extrema importância ritualística. Portanto, torna-se importante considerar o conceito de ritual, cunhado por Leach (1978), para o entendimento dessa prática musical litúrgica:

Os participantes de um ritual estão trocando experiências comunicativas, simultaneamente, através de vários canais sensoriais diferentes; eles estão representando uma sequência ordenada de fatos metafóricos dentro de um espaço territorial que foi, ele próprio, organizado para fornecer um contexto metafórico à execução. As “dimensões” verbais, musicais, coreográficas visual-estéticas parecem, todas elas, formar componentes da mensagem total. Quando fazemos parte desse ritual, captamos todas essas mensagens ao mesmo tempo e as condensamos numa única experiência (...) (LEACH, 1978, p.51).

De acordo com o ponto de vista de Prandi (2005) a música do candomblé extrapola o consumo estético. Além de gerar sentimentos e emoções, possibilita a comunicação e a interação entre os músicos e os *orixás* incorporados, promovendo o contato entre o mundo dos vivos e o dos espíritos. Segundo o autor, essa comunicação fruto da vibração dos tambores extravasa o ambiente dos terreiros e ganha espaço nos ambientes profanos das cidades, principalmente no carnaval (PRANDI, 2005, p. 175-176).

O candomblé *ketu*, assim como outras formas de religião afro-brasileira, faz parte de uma gama de manifestações culturais enquadradas dentro do conceito de cenários rituais.

Nesses ambientes a prática ritualística “veicula mensagens fundadas em um mito que ordena e dá sentido às ações dos participantes” (ARROYO, 2000, p.14). Em espaços como esses, os processos de comunicação se multiplicam, de forma verbal e não verbal, sendo que todas as mensagens emitidas formam a linguagem musical enfatizando o caráter ritualístico, conforme afirma Feld (2001, p. 332) ao dizer que a música está organizada socialmente para “modular categorias particulares de sentimento e ação”.

2.2.1 A Relação com a Dança e Mitologia

No *candomblé ketu*, dentre os aspectos que estão intimamente relacionados com a música, destacamos a dança e a mitologia. Nesse sentido, para Prandi, “o mito justifica o *candomblé* como religião que se faz com música e dança. Justifica por que o *candomblé* é uma religião dançante” (PRANDI, 2005, p. 180). Biancardi complementa informando que os toques “seguem uma estrutura e uma dinâmica adequada ao tipo da dança, isto é, ao orixá que estiver sendo homenageado” (BIANCARDI, 2006, p. 312).

Considerando a dança como uma forma de comunicação, Lody aponta que “a dança no *candomblé* nunca poderá ser interpretada como coreografia simples. É uma linguagem das mais eficazes para travar diálogos entre os deuses, os adeptos e a natureza, abrindo-se, inclusive, um espaço para o plano da ancestralidade” (LODY, 1987, p. 63).

Do mesmo modo que acontece em muitas tradições musicais da África Ocidental, no *candomblé ketu* música e dança são elementos indissociáveis de seus contextos ritualísticos. “Uma música pura, totalmente desprovida de contexto, de fato, não existe. Nenhuma música é completamente autônoma. Não há música desvinculada de um contexto” (CARDOSO, 2006, p.97). Segundo Jones (1974) todos os ritmos da música africana, sejam eles vocais ou instrumentais, estão fundamentados nos princípios rítmicos expostos pela dança (JONES, 1974, p. 245 *apud* NKETIA, 1974, p. 125).

A relação estreita entre música e dança em sociedades africanas é uma evidência para os pesquisadores da área. Assim como “samba” designa simultaneamente um gênero musical, um tipo de dança e um evento, não há termos nos idiomas africanos para designar música ou dança isoladamente (KUBIK, 2004), da maneira como ocidentais as compreendem. Música surge do movimento, constituindo-se de padrões mocionais, assim como a dança interage com a música, estimulada pelos seus sons (WULF, 2007). No entanto, pouco se sabe a respeito da interação entre essas duas esferas, mesmo no que se refere a outras culturas tradicionais (GRAEFF, 2014, p. 17).

Segundo Graeff, “na performance musical, o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais através de sua repetição e variação” (GRAEFF, 2014, p. 2). Ou ainda, como afirma o professor Welch “assim como a dança não pode ser excluída da música, da mesma forma chega-se à percepção do texto, tanto quanto de todos os outros elementos da expressão ritual – inclusive os gestos, apetrechos e símbolos do rito” (WELCH 1980 *apud* BIANCARDI, 2006, p. 307).

Conforme aponta Blacking (1885), “muitas sociedades africanas fornecem modelos para aprender música facilmente e com grande compromisso. Um profundo envolvimento do corpo e a constante relação da música à dança possibilitaram às crianças dominar técnicas rapidamente” (BLACKING, 1885, *apud* ARROYO, 1999, p.190). No caso do candomblé *ketu*, durante os processos de transmissão musical o diálogo existente entre música e dança, entre som e corpo, deve ser também considerado. Cardoso (2006) ressalta a importância da compreensão dos significados dos gestos dos orixás para a execução dos toques:

A música de candomblé se enquadra naquele grupo que, quando retirada de seu ‘habitat’, tem os significados completamente alterados. Essa música não apenas está circundada com elementos sonoros, ela interage com eles. Por isso, para se entender alguns aspectos da música nagô é necessário compreender esses outros elementos que coexistem com os aspectos sonoros de sua música. A dança faz parte desses elementos. (...) Somente quando a dança é levada em questão se pode entender determinadas características sonoras e vice-versa, tal como é o caso da ‘frase’ musical (CARDOSO, 2006, p.98).

Nessa relação interativa entre música e dança, e vice-versa, ambos os elementos possuem suas próprias frases, respectivamente frases musicais e frases coreográficas que mantêm significados correlatos, assunto que será exposto adiante. Em relação aos gestos corporais temos que: “relacionada à música vocal e instrumental, a dança expõe um domínio do corpo e uma atenta realização, tão fixada e predeterminada (...) que não se distancia, em qualquer aspecto, da coreografia no seu âmbito mais erudito” (LODY, 1987, p. 64). No caso da música, “no candomblé a frase musical deve ser entendida como uma unidade portadora de um significado comum entre quem a emite e quem a recebe” (CARDOSO, 2006, p.99).

Especificamente sobre a dança, essa está relacionada com a mitologia dos *orixás* e com seus arquétipos específicos, conforme aponta Verger: “seus gestos e passos imitam os caracteres dos deuses que, seguindo o ritmo dos atabaques, são alternadamente suaves, arrebatados, agressivos, majestosos, ondulantes, dolorosos” (VERGER, 1999, p.29). Prandi confirma dizendo que: “quando a filha-de-santo entra em transe e o *orixá* se manifesta em seu corpo, essa devota assume uma nova identidade, marcada pela dança característica que lembra

as aventuras míticas dessa divindade” (PRANDI, 2005, p. 33). As danças do candomblé “trazem para o presente da comunidade de culto, por meio dos mitos representados nas coreografias, o passado remoto, imutável e verdadeiro das divindades” (*ibid.* p. 169).

[Dança] Ela relata através dos gestos e aptidões individuais daqueles que sabem os passos falantes dos acontecimentos dos reis, heróis, mitos fundadores; temas que reinterpretem fenômenos da natureza, atitudes de caçador, de serpente deslizando no chão, de pássaros que alçam voo, de leopardos que caminham com suavidade e sagacidade, da lentidão como a do caramujo *ibi*, demonstrações de acontecimentos não aleatórios. O conjunto de coreografia é rigoroso no cumprimento de cada postura, posição de mãos, cabeça, e até o olhar é necessário para compor esse conceito fortalecido de dança, que se aproxima de uma concepção teatral (LODY, 1987, p. 64).

No diálogo entre música e dança fica a cargo do *alabê* a execução no atabaque *rum* das frases mais complexas que conversam com os movimentos dos *orixás*. “Os *alabês* têm uma longa tradição no culto dos *orixás* e devem possuir grandes dotes musicais, além de conhecer os toques respectivos de cada divindade e suas utilizações. Devem saber a melodia e dominar a coreografia dos *orixás*” (BIANCARDI, 2006, p. 305).

De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao *rum*. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao *rum* é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé. Sendo assim, por exemplo, uma de suas funções essenciais é sua íntima ligação com as danças realizadas nos rituais (CARDOSO, 2006, p.57).

Para Béhague (1980) “o mestre dos tambores toca o tambor maior (*rum*) do trio, improvisando sobre os ritmos característicos e ao mesmo tempo controlando o desenvolvimento coreográfico das danças rituais” (BÉHAGUE, 1980, p.243 *apud* Cardoso, 2006, p. 58). A respeito dessa conversa entre dança e música, o *alabê* precisa alertar aos *ogãs* novatos, durante seus ensinamentos, sobre a existência das frases musicais sonoramente iguais, mas que possuem significados distintos dependendo do contexto e de qual toque está sendo executado.

Outro fato importante que deve considerado é que a dança é uma referência fraseológica enquanto o *gan* fornece a referência rítmica por meio da linha-guia. Quando o *orixá* está dançando seus gestos e seus passos orientam o *alabê* na escolha das frases musicais, havendo nesse caso uma interação mútua. “Dessa forma, é necessário que o músico, no *rum*, fique todo o tempo atento para os gestos do dançarino para saber o que o tocar. Se o músico quer saber se ele está tocando em concordância com os demais [músicos], eu digo por

experiência própria, a referência é sempre o [gan]” (CARDOSO, 2006, p.152). Béhague (1999) afirma ter visto pessoalmente a Mãe Menininha do *Gantois*²⁰, interromper sua dança, enquanto estava incorporada, porque o toque do [gan] estava impreciso (BÉHAGUE, 1999, p.45 *apud* CARDOSO, 2006, p. 198).

Sobre essa relação entre a dança e a linha-guia tocada no *gan*, Lacerda informa que em trabalhos recentes realizados por Kofi Agawu, o pesquisador introduziu o “conceito de *rhythmic topos*, que reúne o elemento imprescindível de orientação musical orientado pela *timeline* com forma de divisão em (*main*) *beats* estabelecida pela dança” (LACERDA, 2014, p. 210). Para Agawu, “ninguém escuta um *topos* sem escutar – na realidade ou imaginariamente – o movimento dos pés. E o movimento dos pés, por sua vez, registra direta ou indiretamente a estrutura métrica da dança” (AGAWU, 2003, p. 73 *apud* LACERDA, 2014, p. 211).

Segundo as observações de Cardoso, a música do candomblé precisa ser tocada de forma inteligível para que os significados de suas mensagens sejam reconhecidos pelos orixás, caso contrário pode haver constrangimentos durante os rituais: “a consequência disso pode ser vista quando um músico, cantor ou instrumentista, é censurado ou substituído posteriormente ou imediatamente após a sua performance; há casos em que a própria performance é interrompida (CARDOSO, 2006, p.198).

Para finalizar essa seção, consideramos oportuno deixar registrado alguns exemplos de danças de orixás relatados por Lody (1987), sendo na sequência *Oiá*, *Oxossi*, *Omolu* e *Xangô*:

Ao som do *daró* (modelo *kêtu*) *Oiá* irrompe no salão como se fosse o próprio vento; sua dança é basicamente em andamento rápido e muito rápido, desenvolvendo com os braços e mãos figuras, como se estivesse espanando o ar. Os passos contínuos e velozes conduzem o orixá até a porta de entrada do salão, (...) Quando executa o *daró*, *Oiá* faz a plateia vibrar, aplaudir, ficar de pé, apreciando o grande espetáculo de passos e gestos combinados, que tentam passar a própria fluidez do vento, os riscos dos coriscos e uma altivez real, aliada a uma postura de macho que, suavemente, voa pelos quatro cantos do salão (LODY, 1987, p. 65).

(...) *Oxóssi*, orixá da caça e interpretado como o rei de *Kêtu* (...) Ao som do *aguerê* (modelo *kêtu*), sua dança é marcada e altiva; o orixá apresenta-se como se estivesse cavalgando e caçando. Os amplos movimentos de braços e ombros, ora para a direita, ora para a esquerda, são orientados pelos passos, que realizam três vezes o movimento de ida e volta, alternadamente. O corpo volve-se com elegância e solenidade a cada momento (*ibid.*)

²⁰ Dona Escolástica Maria da Conceição Nazaré, célebre mãe-de-santo, falecida, do terreiro do *Gantois* (Cardoso, 2006, p.198).

(...) *Omolu*, orixá responsável pela transformação dos elementos da natureza, talvez, por isso, relacionado com a doença e a cura. Ao som do *opanijé* (modelo *kêtu*), dança uma elaborada coreografia em andamento moderado, onde as mãos descrevem uma história, ora apontando com o dedo indicador para o chão, ora apontando para o céu, dizendo do domínio do orixá sobre os elementos da natureza. Realiza, também, passos para os lados e voltas inteiras arrematadas com um desenho de corpo, como se fosse ajoelhar, e, em seguida. Imediatamente, retoma a posição ereta, repetindo os gestos sucessivamente (*ibid.* p. 66).

(...) *Xangô*, orixá da justiça, das tempestades e do fogo. Ao som do *alujá* (modelo *kêtu*), executa uma série de passos e movimentos, inicialmente em andamento moderado, exibindo solenidade real, corpo ereto e mãos que começam a desenhar o uso de dois *oxês* (machados duplos). No desenvolvimento da dança, o andamento vai acelerando até atingir o rapidíssimo, momento em que as mãos são lançadas, verticalmente, para cima, como se estivesse jogando, no mundo, os coriscos. Os pés, em semiponta, sustentam o corpo em cadência acelerada; em determinados momentos, realiza volta completa, com as mãos espalmadas para o alto e olhar dirigido para o céu. (*ibid.* 67).

2.3 Os Instrumentos Musicais

A música feita pelos instrumentos de percussão no sistema religioso do candomblé *ketu* “está fundamentada num rígido conhecimento de polirritmos, chamados toques, integrados à organização do culto” (BIANCARDI, 2006, p. 310). Estes instrumentos musicais são os propulsores dos transes mediúnicos que acontecem durante os rituais. Portanto, além da função rítmica, esses objetos sonoros são responsáveis pela manutenção da unidade litúrgica, mediante transmissão de significados sonoros que garantem a realização dos eventos sagrados.

Em relação aos tipos de instrumentos utilizados pela gente-de-santo no candomblé *ketu* podemos encontrar alguns tipos. Tomando como exemplo o estudo sobre a linguagem dos tambores na Casa Mãe, Cardoso separa e nomeia os instrumentos de percussão em dois grupos conforme participação na constituição dos toques: instrumentos de fundamento²¹ e o quarteto instrumental (CARDOSO, 2006, p.46).

Segundo o autor, apesar dos instrumentos do primeiro grupo simbolizarem a força das divindades, esses não participam das organizações sonoras dos toques e, portanto, não possuem relação com os movimentos coreográficos dos *orixás* enquanto estes estiverem dançando. Existem cinco tipos de instrumentos de fundamento, sendo eles: *arô*²², *cadacorô*²³,

²¹ “Fundamento no candomblé, pode ser denominado como a base do conhecimento transmitido de geração em geração” (CARDOSO, 2006, p.47).

²² “Nome que se dá ao par de chifres de boi usado p/ chamar Oxossi “ (ILE ASE OBA OTITO). “O aro é constituído de dois chifres, de búfalo ou de boi, geralmente ornados nas extremidades com metal e presos por correntes. Para tocá-los, percuti-se um no outro. Em função do material (chifres) no qual o instrumento é feito, o som produzido por ele é bem ‘seco’. O arô é tocado em festas para Oxossi, divindade na qual ele é relacionado” (CARDOSO, 2006, p.48).

*xére*²⁴, *adjá*²⁵ e um sino (*ibid.*). Embora tenham função ritualística associada aos fenômenos de possessão, ou seja, certa função comunicativa, estes instrumentos não serão contemplados com profundidade nesse trabalho, pois não são utilizados para a execução dos toques e, portanto não estão vinculados com a linha-guia.

Sobre os instrumentos de fundamento, Lühning (1990) explica:

Os instrumentos de fundamento são tocados apenas em momentos muito especiais, no decorrer de uma festa, em geral apenas para um orixá determinado, com cujo fundamento tem ligação. É em decorrência desta ligação fundamental, que estes instrumentos possuem o poder de chamar o orixá, de acelerar ou facilitar a manifestação. Quando um instrumento de fundamento é tocado perto da cabeça de uma filha-de-santo do orixá ao qual o instrumento pertence, o orixá manifesta-se quase que instantaneamente. Diz-se, no candomblé, que a manifestação ocorre, nestes casos, porque ‘o som agrada aos orixás’ (LÜHNING, 1990, p.47 *apud* CARDOSO, 2006, p. 49).

Por outro lado, o outro grupo de instrumentos, para onde se direciona esse estudo, é responsável pela execução de todos os toques, pela função de dialogar com a dança e por promover as possessões. Diferente de Cardoso (2006), no presente trabalho será adotado o nome ‘conjunto de instrumentos’ para esse quarteto instrumental, porém alguns autores preferem intitular esse conjunto como sendo a orquestra do candomblé: “não se pode realizar uma grande festa de candomblé sem sua orquestra. E mais: a qualidade da música instrumental é peça essencial para uma melhor comunicação entre os *orixás* e seus adeptos” (BIANCARDI, 2006, p. 310).

Um exemplo que ilustra essa questão de terminologia é o DVD “A Orquestra do Candomblé *Ketu*” realizado pelo músico Hank Schroy em parceria com o mestre Bira Reis, diretor da OIM – Oficina de Investigação Musical – situada no bairro do pelourinho na capital baiana. Este material audiovisual é fruto de um estudo sobre os principais ritmos do

²³ “O cadacorô está associado a Ogum e, conseqüentemente, é tocado nas festas deste orixá” (*ibid.*). Segundo Lühning o cadacorô é constituído de “duas peças de ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante” (LÜHNING, 1990, p.48). Cardoso informa que “Ogum é conhecido como um deus guerreiro e é também associado ao ferro” (CARDOSO, 2006, p.48).

²⁴ “O *xére* é um chocalho e, como tal, constitui-se de uma cabaça, cheia de sementes, presa a um cabo de madeira. Ligado a Xangô, é tocado nas festas dessa divindade” (*ibid.*). Para Frungillo o *xere* é um “chocalho de recipiente feito de metal (em alguns casos de ‘cabaça’) contendo sementes e pedrinhas, usado na dança folclórica ‘samba de caboclo’ e nos rituais de ‘Xangô’ (Pernambuco) e ‘candomblé’ (Bahia), tocado para saudar ‘Xangô’ (Brasil). É chamado também de ‘xerem’ e ‘xerer’” (FRUNGILLO, 2003, p.389-390).

²⁵ “Campânula de metal simples ou dupla, com pêndulo interno, tocada para avisar o início dos trabalhos nos rituais do ‘candomblé’” (*Ibid.* p.4). “Esse instrumento se constitui em uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas. O *adjá* está ligado a Oxalá, mas como essa divindade é conhecida como o ‘pai de todos’, esse instrumento é utilizado nas festas de outros santos” (CARDOSO, 2006, p.48).

candomblé da nação *ketu* e contou com a colaboração dos *alabês* da Casa *Ilê Oxumaré* de Salvador, Bahia (SCHROY, 2011, DVD).

Tradicionalmente, o conjunto de instrumentos é formado por três membranofones, os atabaques *rum*, *rumpi*, e *lé*; e um idiofone, conhecido como *gã*; sendo que os papéis musicais são diferentes. O *gã*, devido ao seu timbre metálico e diferenciado dos demais, tem a função de executar uma frase-musical-guia, um padrão sonoro de referência. Este tipo de ostinato em outros contextos recebe nomes como: *claves* em Cuba (PEÑALOSA, 2009), *timeline* (NKETIA, 1974) ou linha-rítmica (PINTO & TUCCI, 1992).

Tendo em vista a importância da linha-guia que é tocada pelo *gã*, essa questão será discutida com mais detalhes na sequência desse trabalho, porém adiantamos uma descrição de Fonseca (2002):

Em *The music of Africa*, J. Kwabena Nketia desenvolve a noção de referente de densidade – *timeline* – ou linha-guia, termo por ele criado para substituir “padrão aditivo”, cunhado por Jones em 1935. Essas linhas-guia são linhas de tempo que funcionam como fórmulas curtas e simples de organização rítmica. Presentes na maioria das músicas tradicionais africanas são executadas por agogôs, sinos ou mesmo palmas (FONSECA, 2002, p.15).

O trio de membranofones é formado por atabaques que possuem dimensão e afinação diferente. O atabaque menor e mais agudo é chamado de *lé* ou *lê*, o médio recebe o nome de *rumpi*, e o maior e mais grave é o *rum*. A respeito da função musical dos atabaques *rumpi* e *lé*, temos que:

Na maioria dos toques, o *rumpi* e o *lé* tocam o mesmo padrão sonoro. Esses dois atabaques não efetuam frases musicais diferentes ao longo de um toque, ao contrário, eles mantêm o mesmo padrão sonoro todo o tempo. Consequentemente, o ostinato efetuado por esses instrumentos os coloca em uma posição de base (CARDOSO, 2006, p.57).

Nessa formação musical do candomblé *ketu* existe uma relação hierárquica durante a execução dos toques. O *rum*, o atabaque mais grave, é o instrumento solista, o tambor que dialoga diretamente com os *orixás* e, o que realiza uma grande quantidade de variações rítmicas, chamadas aqui de frases, enquanto os demais sustentam a base dos ritmos. Para Fonseca “é bem clara a relação hierárquica dentro do conjunto orquestral. Na visão do povo de santo, o tambor *rum* não é só um tambor, mas um *orixá*, sendo seu som a própria voz das divindades” (FONSECA, 2002, p.13).

Vale mencionar que essa situação de ter um tambor grave como solista se difere de outros contextos musicais tradicionais de matriz africana. Por exemplo, nos ritmos da tradição

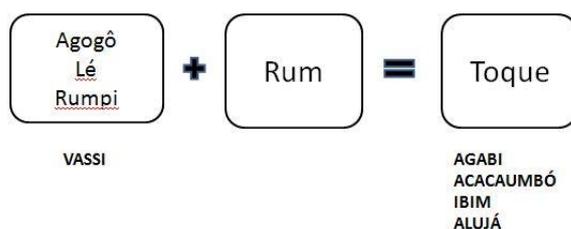
malinké encontrados na República da Guiné no oeste africano, o instrumento que assume o papel de solista e a função de dialogar com a dança é o *djembé*²⁶ mais agudo. “Geralmente, o instrumento solista na música de matriz africana é o tambor de timbre mais agudo como, por exemplo, o quinto em Cuba e o Sabá no Senegal. No caso do candomblé *ketu*, o mais grave dos tambores é o solista” (LEITE, 2015, p. 2). As questões rítmicas específicas do atabaque *rum* serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

Nesse sentido, os atabaques *rumpi* e *lé* associados ao *gã* formam predominantemente uma base musical para a execução do *rum*. Portanto cabe ao tambor grave a função de tocar frases musicais variadas e complexas para estabelecer um diálogo com os gestos corporais realizados pelas divindades durante os rituais do candomblé *ketu*. Por outro lado, para Carneiro “os três atabaques são uma coisa só: o *rum* é a cabeça, o *rumpi* o corpo, e o *lé* as pernas” (CARNEIRO *apud* BIANCARDI, 2006, p. 311).

Conforme aponta Bárbara, em sociedades de tradição oral como o candomblé, música e dança estão associadas ao mito e possuem entre outros sentidos a função de expressar a identidade individual e espiritual de cada divindade africana (BÁRBARA, 2000, p.154). Por conta disso, para cada *orixá* haverá um toque específico, que é formado por uma base musical mais as frases musicais tocadas pelo *rum*.

Figura 2.3.a - Esquema sobre a formação da base rítmica *vassi*.

VASSI = BASE RÍTMICA



Fonte: produzido pelo autor, 2016.

Dessa maneira, podemos encontrar uma base musical sendo utilizada para mais de um toque, para mais de uma entidade, como é o caso do *vassi*, *aguerê*, *jinká* e *ijexá*, porém o mesmo não acontece com o atabaque *rum*, pois suas variações rítmicas devem corresponder

²⁶ *Djembé*: “tambor de uma pele com cerca de 11” de diâmetro amarrado por cordas ao casco de madeira em forma de taça com cerca de 23” de altura usado no Senegal, Guiné e Gana” (FRUNGILLO, 2003, p.110-111).

aos significados da dança dos *orixás*. Na figura abaixo apresentamos um esquema sobre o *vassi* (leia-se *gã* no lugar de *agogô*).

2.3.1 O *Gã* e a Linha-Guia

No que se refere à terminologia e função musical o *gã* pode receber outros nomes dependendo da região brasileira. Por exemplo, na Bahia esse instrumento é chamado de *gã* ou *gan* enquanto que em Pernambuco é conhecido por *gonguê*. Em alguns lugares o *agogô* é utilizado no lugar do *gã*. Segundo Frungillo (2003, p.60) o *agogô* é denominado de ‘ferro’ em alguns terreiros de candomblé. Conforme explica Cacciatore, “a palavra *agogô* é proveniente do *iorubá* e significa sino. *Gã*, entretanto, é de origem *ewe*, segundo Cacciatore, que não lhe atribui significado” (CACCIATORE, 1977: 41 e 130 *apud* BARROS, 2009, p. 75).

A origem do termo *agogô* é *iorubá* e significa ‘sino’. Trata-se de instrumento de percussão introduzido no Brasil por africanos e que está presente em várias manifestações musicais afro-brasileiras, como a capoeira, o maculelê e o candomblé. O instrumento é composto de uma ou mais campânulas, de tamanho e de sonoridades diferentes, geralmente de ferro, percutidas por uma vareta, normalmente de metal. Chama-se também de *gonguê*, *gan*, *gã* e *xeré* (SILVA & VICENTE, 2008, p.21).

Graeff em seu estudo sobre os fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira descreve uma informação recebida de um integrante²⁷ de um grupo tradicional de samba de roda de Santo Amaro da Purificação, cidade situada no Recôncavo Baiano. Ela repassa que “antigamente não existia o *agogô*; o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje conhecido no candomblé como *gã*” (GRAEFF, 2014, p. 12). Sobre os aspectos organológicos e funções musicais do *agogô* e do *gã* Barros (2009) esclarece:

[O *agogô*] Consiste em duas campânulas de ferro de tamanhos diferentes, produzindo sons desiguais, unidas entre si por uma alça. São percutidas por baquetas de ferro, uma a cada vez, marcando o compasso a que se submetem os outros instrumentos. Seu timbre é estridente, com um padrão rítmico fixo e curto. O *gã* possui idêntica função na orquestra; sua forma, no entanto, é de uma campânula singela, percutida do mesmo modo que o *agogô* (BARROS, 2009, p. 75).

Portanto, o *gã* e o *agogô* exercem a mesma função musical dentro das práticas musicais afro-brasileiras, porém possuem formas diferentes. Aqui nesse trabalho vamos adotar o *gã* para o instrumento de única campânula, sendo utilizado para as linhas-guia com

²⁷ Sr. Guegueu de Santo Amaro do Grupo Raízes de Santo Amaro.

uma altura musical e; o *agogô* será o idiofone de duas campânulas, sendo empregado para as linhas-guia com duas alturas musicais. Destacamos que normalmente esses instrumentos são tocados da mesma maneira, com a utilização de baquetas de madeira.

Em relação ao *gã* trata-se de um instrumento de percussão da família dos idiofones que dentro das práticas musicais do candomblé *ketu* assume a importante tarefa de iniciar os toques e de executar uma espécie de linha rítmica, um tipo de *ostinato*, que serve de referência para os ritmos tocados nos atabaques. Segundo Lody, “os polirritmos são iniciados pelo *gã*, apresentando a frase rítmica, e, em seguida, combinadamente, os atabaques começam a ser percutidos” (LODY, 1987, p. 62).

Conforme expõe Biancardi (2006) “o toque inicial na cerimônia do candomblé é dado pelo [*gã*], que reproduz uma frase rítmica, entrando, em seguida, os atabaques” (BIANCARDI, 2006, p. 313). Sobre essa condução rítmica executada pelo *gã*, Fonseca destaca que “o papel das linhas-guias dentro da realização ritual é o de explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança” (FONSECA, 2002, p. 18).

No que se refere ao toque do *gã* e sua relação com o timbre, Graeff informa que esses instrumentos executam padrões rítmicos que são repetidos “constantemente por um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas”. Esses sons geralmente possuem uma frequência sonora aguda que facilita a sua distinção dos sons produzidos pelos atabaques, e por conta disso, são utilizados “como o principal nível de orientação temporal” (GRAEFF, 2014, p. 11). Para Carvalho, a linha rítmica tocada no *gã* é um recurso de timbre, um tipo de orquestração, que contribui para balizar a forma musical, para marcar o ritmo, para orientar a precisão rítmica e definir as possibilidades de fraseados musicais (CARVALHO, 2010, p. 791).

Em relação à sonoridade do *gã* e sua função rítmica, Cardoso (2006) explica a questão da linha-guia (leia-se *gã* no lugar de *agogô*):

(...) constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, quanto para o canto, o tocador de *agogô* tem, por conseguinte, uma tarefa de extrema responsabilidade. Isto fica evidente, também pelo fato de que, em geral, é o *agogô* que introduz o toque, para dar suporte rítmico ao canto. Os demais instrumentos o seguem, em geral com a distância de uma ‘*time-line*’ (CARDOSO, 2006, p.148).

Em muitas pesquisas etnomusicológicas sobre músicas de matriz africana o termo *timeline*, aqui chamado de linha-guia, é empregado para denominar esse referencial rítmico, que no contexto do candomblé *ketu* é tocado pelo *gã*. Portanto, o conceito de linha-guia é

muito importante nesse trabalho. Por conta disso, surgiu uma reflexão: por que a linha-guia é uma linha-guia? Por que a linha-guia é um modelo?

Para responder essa questão vamos tomar como norte uma perspectiva etnomusicológica. Segundo Arom, o modelo sugere um enunciado mínimo, sendo a menor referência de uma entidade musical, a forma mais simplificada que agrega e sintetiza a origem de todas as realizações culturalmente aceitas (AROM, 2001, p. 211). Portanto, o modelo em etnomusicologia é fruto de um processo de construção social e, portanto, só será reconhecido e validado por aqueles que fazem parte de uma mesma tradição. Conforme apontam Corrêa e Pitre-Vasquez, “ao adotar um sistema, um grupo social está selecionando aquilo que é mais representativo de seus valores” (CORRÊA & PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p. 48).

Nesse sentido, no contexto do candomblé, a linha-guia se torna um modelo porque é um fenômeno relativamente simples do ponto de vista acústico, porém é uma referência para execuções acústicas complexas que são organizadas socialmente (FELD, 2001, p. 333). Em outras palavras, podemos dizer que a linha-guia é um modelo porque é ao mesmo tempo uma representação sonora simplificada e global (AROM, 2001, p. 211).

Devemos lembrar que estamos tratando de músicas que fazem parte de culturas de tradição oral, nas quais a teoria está implícita na prática musical, sendo reconhecida por códigos e representações sonoras que “viabilizam a reprodução e posterior decodificação por parte daqueles cuja manifestação musical foi destinada” (CORRÊA & PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p. 49). Sobre essa questão, Carvalho (2010) informa que:

A linha-guia, vista de forma bastante simplificada, nada mais é do que uma maneira de se marcar o tempo, e sob este enfoque pode ser facilmente compreendida por qualquer pessoa. No entanto ela é bem mais do que isso, e são justamente estas outras significações que normalmente não são bem compreendidas (formal ou informalmente) por pessoas estranhas ao universo cultural específico que as gerou (CARVALHO, 2010, 791).

Então, pelo fato de não haver uma notação, os modelos, ou as linhas-guia, devem ser formas curtas e de fácil memorização, pois de modo contrário, não seriam perpetuados ao longo do tempo, ou em último caso, teriam sido simplificados com o passar dos anos. Corrêa e Pitre-Vasquez ressaltam que: “toda música transmite informações, na medida em que demanda mecanismos cerebrais de percepção (apreensão), análises, processamento (comparação), armazenagem e recuperação de dados, independentemente do conteúdo musical” (*ibid.*).

Kubik (1979), em seus estudos sobre a música africana, adotou o termo *timelines* para identificar as fórmulas curtas de representação rítmica, como segue:

Grande parte da música na África ocidental e central é organizada de acordo com as chamadas fórmulas de orientação rítmica (*timeline patterns*). Estas são as fórmulas curtas, rítmicas, geralmente de uma só nota, que são repetidas de modo constante na apresentação, com a finalidade de orientar os participantes e funcionar como uma espécie de guia orientador. Geralmente um sino ou uma garrafa, ou um atabaque de afinação muito aguda ou mesmo o batimento de palmas são os instrumentos das fórmulas de orientação rítmica. O sino toca uma fórmula rítmica invariável, mantendo um tempo constante através de toda a apresentação. O início da fórmula recorre a intervalos regulares, e a inter-relação entre as partes constituintes é mantida do começo ao fim. Desta forma, o cantor ou tocador de atabaque do grupo pode encontrar sua orientação ou "ponto de apoio" (*bearings*) prestando atenção às batidas do sino. (KUBIK, 1979, p. 109).

A respeito do termo *timeline* é oportuno acrescentar outras definições. De acordo com Kofi Agawu (2003) esse termo foi cunhado por Kwabena Nketia em 1963, e desde então outros termos estão sendo empregados com o mesmo sentido entre eles: *bell patterns*, *bell rhythm*, *guideline*, *claves* ou *linhas temporales*.

O padrão de clave surgiu das tradições musicais africanas, na África Sub-Saariana, e foi primeiro sistematizado em Cuba, onde exerce a mesma função. O padrão também é encontrado nas músicas africanas depois da diáspora desde o Vodun Haitiano ao Afro-Uruguai (Candombe), até a música sacra Afro-Brasileira (Candomblé) e seus desdobramentos em vários gêneros ao longo do tempo (LEITE, 2015, p.1).

Para Toussaint (2003) *timeline* trata-se de um *ostinato* particular de fácil reconhecimento e memorização que orienta os músicos em relação ao caráter cíclico das músicas de matriz africana. Já para Sandroni (2001) o *timeline* é utilizado como um tipo de metrônomo tocado por palmas ou por algum instrumento percussivo de timbre agudo que conduz outras linhas rítmicas simultâneas, conforme podemos verificar abaixo:

O termo [*Timelines*] pode ser traduzido por “linhas-guia”, aproximadamente no sentido de que, nos estúdios de gravação, se fala de “voz guia”. Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso *agogô*), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade (SANDRONI, 2001, p. 19).

Segundo Pérez-Fernandez, em todas as músicas africanas e naquelas músicas de procedência africana, existe a dificuldade de se manter um sentido metrônomico interno, e por conta disso são executados ritmos aditivos e divisivos que determinam uma pulsação básica, cujo resultado é uma linha temporal tocada por palmas ou por algum instrumento idiofônico (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 63-64). Conforme aponta Kubik esse senso de

orientação na dimensão temporal foi cunhado como ‘senso de metrônomo’ (*metronome sense*) pelo musicólogo norte-americano Richard A. Waterman (KUBIK, 1979, p. 108).

Lacerda (2014), em seu livro sobre a música instrumental no Benim, aponta a existência de um valor metronômico:

A música africana estaria também sujeita a uma divisão constante de tempo em vários níveis métricos hierarquicamente estruturados. A sequência de *beats*, que confere a uma execução musical um valor metronômico, acrescida de uma figura rítmica abrangente e concretamente presente entre os elementos texturais na forma de uma *timeline*, passa a ser vista como forma de estruturação básica de uma execução musical (LACERDA, 2014, p. 210).

Por outro lado, Agawu considera a comparação da linha-guia com o metrônomo como uma analogia não totalmente feliz. Segundo o autor, o metrônomo tem a função de marcar o tempo mediante batidas sonoramente uniformes e equidistantes enquanto a linha-guia marca um padrão rítmico formado por sons curtos e longos (AGAWU, 2006, p. 7-8). No candomblé *ketu*, a combinação e quantidade desses sons curtos ou longos é que vai caracterizar a linha-guia específica para cada orixá, ordenando a execução dos toques pelo conjunto de instrumentos e a movimentação corporal. Independente do ajuste do andamento, o metrônomo não tem informação suficiente para determinar qual toque será tocado num ritual de candomblé *ketu*. É por essa razão que o *gã* é tocado antes dos atabaques visando anunciar o próximo toque.

Outra questão importante a respeito das linhas-guia tocadas no *gã* é a presença ou não do silêncio como alguns autores apontam. Conforme utilizado acima, sugerimos a utilização de sons curtos e longos porque entendemos que não há a intenção de abafamento sonoro, de interromper o som. Pelo contrário, em termos de projeção acústica e em termos de linha-guia, tanto o *gã* como outros idiofones usados na África não devem ser abafados, pois tal atitude comprometeria a função básica de orientação rítmica. A respeito dos sons curtos e longos, Arom ressalta ter verificado na música africana a “presença de uma música medida, que utiliza valores de duração estritamente proporcionais” (AROM, 2001, p. 211).

Ainda em relação ao conceito de linha-guia torna-se extremamente fundamental para esse trabalho a compreensão da estrutura interna desses padrões rítmicos referenciais. Ou seja, como funciona essa relação entre sons curtos e longos? Quais são os parâmetros? Ou então, como as linhas-guia estão internamente estruturadas?

Para responder essas questões, conforme aponta Lacerda, “coube à teoria da música africana reconhecer primeiramente o valor de uma unidade de tempo elementar a que se deu o

nome de pulso, ou *elementar puls*. Trata-se de unidades mínimas de tempo, às quais se submetem todas as partes do conjunto” (LACERDA, 2014, p. 210).

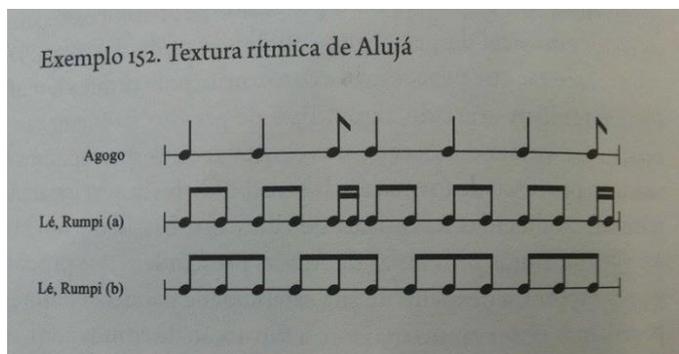
Essa unidade de tempo é também chamada de pulsação elementar, termo que será adotado no decorrer desse estudo, que segundo Kubik refere-se “as unidades menores de tempo ou as distâncias menores entre as batidas numa peça musical africana. São as unidades primárias de tempo, uma orientação básica na tela constituída por uma pulsação isomórfica não acentuada” (KUBIK, 1984, p. 35 *apud* BURBANO, 2013, p. 86).

Retomando a comparação com o metrônomo, Oliveira Pinto ressalta: “é importante esclarecer que a pulsação elementar não é matematicamente rígida, não é metronômica; na prática apresenta-se como uma “eqüidistância idealizada” entre os impactos e surge espontaneamente do fazer musical grupal” (OLIVEIRA PINTO, 2004 *apud* BURBANO, 2013, p. 86).

Portanto, a pulsação elementar é o menor valor de duração que serve como referência rítmica para a formatação de uma linha-guia. Uma sequência de pulsações elementares sem ataques sonoros forma uma linha matriz crua na qual são posicionados os golpes dos sons curtos e longos de cada linha-guia. No entanto, frisamos que a pulsação elementar pode ser subdividida, como por exemplo, nas dobras (ou repiques) do atabaque *rumpi*, porém, os valores subdivididos funcionam apenas como um tipo de ‘ornamento’, e não tem função estrutural.

Exemplificando, na figura abaixo temos a representação do toque *alujá* do candomblé, na qual identificamos a linha-guia tocada pelo *agogô* e a presença da subdivisão na linha rítmica do ‘Lé, Rumpi (a)’:

Figura 2.3.1.a - Toque Alujá.



Fonte: (LACERDA, 2014, p. 240)

Seguindo com o estudo da estrutura interna das linhas-guia, além da definição da pulsação elementar, simultaneamente, os pesquisadores de música africana observaram a existência de “unidades métricas maiores distinguidas entre si a partir da quantidade de pulsos [elementares] que contém” (LACERDA, 2014, p. 210). Fazendo uma relação com a teoria da musical ocidental, essas unidades métricas seriam equivalentes ao que chamamos de compasso (*ibid.*). No presente trabalho, vamos adotar o termo ‘ciclos rítmicos’ para essas unidades métricas, e ‘barras de ciclo’ para as barras de compasso. Segundo Anku, “o ciclo de tempo, em última análise, define um conjunto e este conjunto rítmico é um módulo estrutural a partir do qual toda a execução é derivada” (ANKU, 2000, *apud* LACERDA, 2014, p. 212).

A respeito desses ciclos rítmicos, Kubik (1981) explica que:

As formas musicais (africanas) se organizam de forma que os motivos e temas se desenvolvem de acordo com um número regular de pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou seus múltiplos, mas raramente 9, 18 e 27 pulsações. A isto chamamos de ciclos: os números designados por fórmulas estruturantes. Muitas dessas fórmulas podem ser divididas ou partidas de várias maneiras, permitindo a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante na música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6 (KUBIK, 1981, p. 92 *apud* CORRÊA & PITRE-VASQUEZ, 2014, p. 54).

Em relação aos ciclos citados acima, Lacerda (2014) informa que os agrupamentos rítmicos mais encontrados são os de 12 e 16 pulsações elementares. Além disso, estes ciclos podem abranger outros ciclos menores, sugerindo “respectivamente uma divisão ternária ou binária de valores rítmicos” (LACERDA, 2014, p. 210). Partindo desse princípio podemos pensar que a linha-guia é sempre par, ou pelo menos a grande maioria das linhas-guia, conforme Arom aponta: “os períodos se baseiam num número par e sempre igual de pulsações que são divisíveis, a sua vez, em valores operacionais mínimos (segundo um princípio binário ou ternário, mas às vezes também por uma justaposição dos dois)” (AROM, 1988 *apud* AROM, 2001, p. 207).

Portanto, normalmente, as músicas de matriz africana são regidas por um sistema cíclico orientado pelas linhas-guia, configurando o caráter circular apontado por Oliveira Pinto (2001). Sendo assim, podemos considerar que essas músicas são isométricas, conforme aponta Anku (2000). Por outro lado, ao observar a figura abaixo e analisando a estrutura interna, temos que as linhas-guia são assimétricas (KUBIK, 1979, p. 109).

Figura 2.3.1.b - Linhas-guia e estrutura interna.

1) <i>A fórmula rítmica de doze pulsações</i>			
Versão a:	(12)	[x . x . x x . x . x . x]	(sete batidas)
Versão b:	(12)	[x . x . x . . x . x . .]	(cinco batidas)
2) <i>A fórmula rítmica de dezesseis pulsações</i>			
Versão a:	(16)	[x . x . . x . x x . x . x . x x .]	(nove batidas)
Versão b:	(16)	[x . x . x . x . . x . x . x . .]	(sete batidas)

Fonte: (KUBIK, 1979, p. 110)

De acordo com a proposta de Kubik (1979), informamos que a letra ‘**xis**’ corresponde a uma pulsação elementar com ataque sonoro, enquanto o ‘**ponto**’ equivale a uma pulsação elementar sem ataque sonoro. Dessa maneira, ao dividir a linha-guia pela metade, vamos obter duas seções com tamanho e quantidade de pulsações elementares iguais, porém diferentes no que se refere aos ataques sonoros.

O exemplo ‘nº 2 - versão a’ da figura acima mostra uma linha-guia com 16 pulsações elementares, sendo 8 para cada metade. No entanto, observando a posição dos ataques sonoros encontramos uma assimetria, pois temos 5 ataques na primeira seção e 4 na segunda. A ‘versão b’ apresenta a mesma característica, sendo 4 ataques na seção inicial e 3 ataques na parte final.

Já o exemplo nº 1 da figura acima representa uma linha-guia muito encontrada nas músicas tradicionais da costa ocidental africana, que no Brasil recebe o nome de *vassi*, um padrão rítmico muito utilizado nos rituais do candomblé *ketu*. Segundo Lacerda, a existência desses padrões rítmicos (*standard pattern*) na cultura brasileira enfatiza a apropriação direta da cultura da África Ocidental (LACERDA, 2014, p. 239).

Como será visto no próximo capítulo, o *vassi* é uma linha-guia que orienta a execução de alguns toques de candomblé *ketu*. A respeito desse padrão rítmico, Lacerda adianta que:

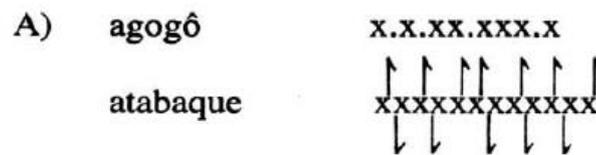
De acordo com o que sabemos do repertório do candomblé da Bahia, são conhecidos o toque *Alujá* (para *Xangô*), o toque *de Ogum* e o toque de *Kêtu* ou *Vassá* que contém o *standard pattern* na parte do agogô (ou *gan*, segundo a terminologia iorubá e fon, respectivamente). Estes toques são praticamente os únicos que transcorrem em base rítmica ternária [LACERDA conforme Tiago de Oliveira Pinto, Capoeira, Samba e Candomblé, 1991, p. 182-185] (LACERDA, 2014, p. 238).

Segundo Lühning (1990, p. 120-121) a linha-guia *vassi* é um dos quatro padrões rítmicos mais utilizados para acompanhar cantigas nos rituais do candomblé *ketu*, sendo tocada para aproximadamente 50% dos cânticos para orixás. Ou outros três principais padrões

são o *aguerê* (de *Oxóssi*), o *jnká* e o *ijexá*. A autora informa também que o *ijexá* é tocado para cerca de 10% das cantigas, e que o *aguerê* e o *jnká* contemplam 20% cada (*ibid.*, p. 121).

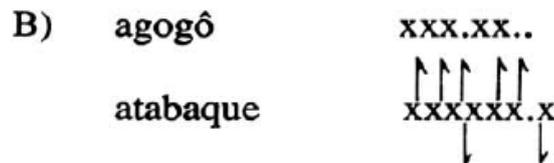
A respeito do termo *linha-guia* ou *timeline*, Lühning (1990, p. 120) adota o termo ‘marcação básica’ e aponta as seguintes configurações rítmicas para as quatro ‘marcações básicas’ mais tocadas:

Figura 2.3.1.c - Marcação A = Linha-guia corrido (ou *vassi*).



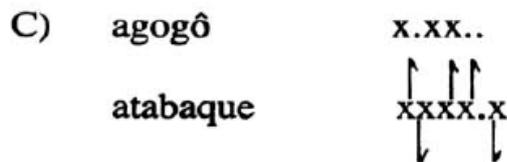
Fonte: (LÜHNING, 1990, p. 120)

Figura 2.3.1.d - Marcação B = Linha-guia *aguerê* (de *Oxóssi*).



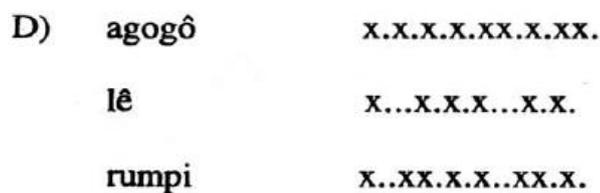
Fonte: (LÜHNING, 1990, p. 120)

Figura 2.3.1.e - Marcação C = Linha-guia *jnká*.



Fonte: (LÜHNING, 1990, p. 120)

Figura 2.3.1.f - Marcação D = Linha-guia *ijexá*.



Fonte: (LÜHNING, 1990, p. 120)

Tendo em vista a importância do *gã* em tocar corretamente uma linha-guia específica que vai ordenar a estruturação dos toques de cada orixá, servindo de referência para se tocar nos atabaques *lé*, *rumpi* e *rum*, além de favorecer o diálogo entre dança e música, torna-se necessário durante a transmissão dos conhecimentos musicais no candomblé *ketu* que a aprendizagem dos ritmos inicie pelo padrão rítmico do *gã*. Mais detalhes sobre as formas de aprendizagem podem ser vistos na seção sobre a transmissão musical.

Segundo Fonseca (2002) o pesquisador A.M. Jones (1959) sugeriu um esquema de segmentação para o estudo rítmico da música da etnia africana *Ewe*. Nessa proposta “o conjunto orquestral é dividido segundo três camadas funcionais: 1. Camada básica; 2. Camada cruzada; 3. Camada Improvisatória”. Voltando-se para o candomblé *ketu* a camada básica assume a “função de explicitar o referente de densidade – o *timeline* – a linha-guia, tocada pelo [gã]”. A camada cruzada é realizada pelos atabaques *rumpi* e *lé*, e o *rum* fica responsável pela camada improvisatória (FONSECA, 2002, p. 15).

Temos visto que os termos linha-guia, *timeline* e *clave* designam um padrão rítmico de referência. Nesse sentido, o músico e educador Letieres Leite informa que “grande parte da música de matriz africana é baseada no sistema de claves” (LEITE, 2015, p. 1). Atentando-se para a questão da fluência e para o aprendizado de música com significado, Swanwick compartilha do pensamento que: “a menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo e compasso” (SWANWICK, 2003, p. 57).

Preocupado com esse assunto e inspirado nas experiências como arranjador e ministrante de oficinas e workshops em escolas e universidades, Leite desenvolveu o método Universo Percussivo Baiano que busca o “desenvolvimento da percepção rítmica de forma organizada” mediante uso do sistema de *claves* para trabalhar os princípios rítmicos estruturantes das músicas do repertório escolhido (LEITE, 2015, p. 1). Sobre o método Universo Percussivo Baiano, a página da Orkestra Rumpillezz na internet informa:

Resultado da sistematização da pesquisa de Letieres Leite, o projeto ministrado pelo maestro traz como eixo metodológico o método UPB (Universo Percussivo Baiano), que trata da matéria de transmissão de *claves* e desenhos rítmicos do universo percussivo baiano para instrumentos, e promove uma reflexão sobre a formação da música de consequência da diáspora negra na Bahia (RUMPILEZZ, 2016, acesso em 25/05/2016).

Sobre o processo de aprendizagem dos ritmos a partir do *gã*, Cardoso (2006) relata sua experiência quanto teve aulas particulares com um *ogã* do terreiro da Casa Mãe em Salvador:

Quando eu estava aprendendo a tocar os atabaques, toda vez que me perdia os professores ordenavam que eu prestasse atenção no *gã*. Certa vez, o *ogã* Ulisses, chegou a me dar uma dica que, segundo ele, era essencial para que eu tocasse melhor. Conforme seu conselho, eu deveria bater o pé, enquanto tocava o *rum*. Ele não chegou a falar que eu deveria reproduzir com o pé o padrão do *gã*, mas, ao exemplificar tocando, foi isso que ele fez. Curiosamente, mas não casualmente, quando eu estava aprendendo a tocar atabaque, em alguns toques, enquanto eu tentei tocar utilizando o meu referencial ocidental de pulso, eu me sentia inseguro e não raramente me perdia. Quando passei a tomar o *gã* como referencial, isto é, como pulso, tudo ficou mais simples e mais fácil. É como se tudo, nessa música, que, anteriormente, não fazia sentido, passasse a fazer. Tendo como base a minha própria aprendizagem, posso afirmar que para se tocar candomblé bem, deve-se ter como pulso os padrões executados no *gã* (CARDOSO, 2006, p.149).

Graeff analisando a performance musical do candomblé observou que pelo fato da linha-guia fornecer a orientação temporal, “resulta natural que o ritmo das cantigas se atrelem a ela(s) – ou o ritmo das linhas-rítmicas é que se atrelaram às sílabas cantadas em idiomas africanos no passado” (GRAEFF, 2014, p. 17).

Sobre a ligação entre canto e linha-guia (*linha temporal*), Péres Fernández afirma: “por sua estreita vinculação rítmica com o canto, as linhas temporais costumam refletir à maneira de arquétipos, os elementos rítmicos básicos dos padrões melódicos” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988 p. 64 *apud* CARVALHO, 2010, p. 789). Sendo assim, partindo da premissa que a linha-guia é a referência rítmica, podemos pensar que as notas da melodia de um determinado cântico do candomblé *ketu* devem estar alinhadas com o toque do *gã*. Esse comportamento rítmico da melodia com a linha-guia pode ser conferido no próximo capítulo.

2.3.2 Os Atabaques

Os atabaques associados ao *gã* formam o conjunto instrumental responsável pela execução dos toques nos rituais do candomblé *ketu*. Estes instrumentos desempenham o importante papel de favorecer o diálogo entre música e dança, promovendo a convivência entre o mundo espiritual e o material. Dentre algumas funções, a música produzida durante os eventos sagrados é utilizada para invocar as divindades africanas, para emitir saudações, para convocar os músicos e para anunciar avisos aos iniciados. Nesse sentido, este conjunto de instrumentos assume uma função comunicativa dentro dos rituais litúrgicos.

Na verdade, os instrumentos de percussão procuram reproduzir a fala exercendo claramente o papel da comunicação. A cada tipo de entonação por eles produzida conduz-se o ouvinte a uma expressão diferente, a sentidos próprios e a objetivos específicos. Tocar os ritmos do candomblé *ketu*, ou seja, executar os toques é emitir frases mais que musicais, pois

essas podem ser literalmente “lidas” por intermédio das entonações e, podem significar palavras e mensagens que representam o contato com as divindades iorubanas.

Nesse contexto, os atabaques representam propriamente uma linguagem religiosa formando um idioma rítmico. Conforme aponta Frungillo, “quando usado em rituais, o ‘atabaque’ ‘ajuda’ a entrar em contato com entidades espirituais por meio de ‘toques’ tradicionais” (FRUNGILLO, 2003, p.18).

Conforme explicam Silva e Vicente (2008) existem três tipos de atabaques, com tamanhos e sonoridades diferentes, sendo do menor para o maior e, do mais agudo para o mais grave, *lé*, *rumpi* e *rum*:

Os tambores *Rum*, *Rumpi* e *Lé* são a tríade básica e mais sagrada da musicalidade afro-brasileira. Sua origem está relacionada à entonação básica do idioma *Yoruba*, que possui três tons simples e dois compostos. Os três tons simples da língua *Yoruba* são assim representados na grafia: acento grave: tom baixo que se relaciona ao tambor *Rum* (o mais grave e o principal solista); sem acento: tom médio que se relaciona ao tambor *Rumpi*; acento agudo: tom alto que se relaciona ao tambor *Lé* (SILVA & VICENTE, 2008, p.25).

Biancardi (2006) confirma ser respectivamente *lé*, *rumpi* e *rum* o nome dos atabaques agudo, médio e grave, utilizados no candomblé *ketu* da Bahia (BIANCARDI, 2006, p.22). A respeito da etimologia da palavra atabaque, Frungillo (2003) esclarece que:

Termo derivado do árabe ‘at-tabaq’, significando ‘tambor’, encontrado no século XVI como ‘atavaque’ (‘v’ pronunciado com som de ‘u’). Com a influência árabe na África, os negros escravos adotaram esse nome para seus ‘tambores’, caracterizando-se pela construção rústica, feitos geralmente de peças de árvore escavadas e com uma ‘pele’ (FRUNGILLO, 2003, p.18).

Dentro do ambiente musical do candomblé *ketu*, a produção sonora procura considerar outros fatores correlatos, como por exemplo, a origem das palavras, a relação dos atabaques com os orixás, a afinação correta de cada tambor, os diferentes timbres que podem ser produzidos, as formas de articulação dos tambores, o uso das varetas *aguidavis* que são usadas para percutir os atabaques, bem como, a confecção dos instrumentos, ou seja, a organologia. Biancardi informa que “a confecção de um atabaque destinado ao candomblé exige, além de domínio no trabalho da madeira e no tratamento do couro, o cumprimento dos rituais de sacralização do instrumento” (BIANCARDI, 2006, p. 311).

Segundo Lody e Sá, o atabaque “ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuirá nome próprio, e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais” (LODY & SÁ, 1989, p.25). Para Barros, “os atabaques, em suas apresentações públicas, devem estar ‘vestidos’,

adornados com laços cujas cores identificam a cerimônia e a quem é dedicada” (BARROS, 2000, p.46).

No que se refere à construção dos atabaques, Biancardi esclarece que “além de critérios para seleção de madeira e dos demais acessórios, o ato de encourar é tarefa das mais importantes, já que dele depende a boa percussão dos instrumentos” (BIANCARDI, 2006, p. 30). Sobre o processo construtivo dos atabaques, Frungillo (2003) destaca a importância de conhecer as normas para sua construção, como segue:

Difundido nas Américas, em particular nos cultos e cerimônias, é comum que tenha significado mágico-religioso, sendo sua construção e uso em algumas comunidades regidas por normas que incluem o dia para corte da árvore, o dia de início da construção, o ‘batismo’ do instrumento antes do primeiro ‘toque’ e as restrições para os ‘instrumentistas’ (FRUNGILLO, 2003, p.7).

Uma das etapas finais da construção de um atabaque é a fase da afinação, que também exige conhecimentos específicos, pois faz parte das obrigações dos *ogãs* e *alabês*. Por exemplo: “no couro dos atabaques, passa-se azeite de dendê e, posteriormente, eles são deixados sob o sol para esticar. Esse processo é acompanhado pelos *ogans*, que os afinam, para que possam produzir sons perfeitos no momento do culto” (SILVA & VICENTE, 2008, p.33).

A respeito da afinação dos atabaques Almeida (2008) aponta que:

A questão afinação dos atabaques é bastante polêmica, pois, sabemos que os *alabês* não buscam uma afinação por notas, mas por timbres. No entanto, é evidente que esse intervalo de timbre gera um intervalo melódico, onde se imagina que é onde os cantores se apoiam harmonicamente (ALMEIDA, 2008, p. 92).

Atualmente, por conta das novas formas de construção dos tambores, existem diversas maneiras de afinar o couro de um atabaque. No entanto, quando um desses instrumentos for construído de forma tradicional dentro dos terreiros, o principal recurso de afinação será o uso de cravelhas, conforme aponta Verger: “para os rituais *Ketu* e *Gêge*, executados com baquetas, os tambores devem ser revestidos ‘de torno’, isto é, com o tampo mantido no próprio lugar e afinado por meio de cravelhas introduzidas no corpo do tambor, próximo a superfície” (VERGER, 1966, p.102).

Voltando a questão das funções musicais cada atabaque possui uma utilização específica, como segue abaixo:

O *Rum* tem o som grave e é o atabaque responsável por puxar o toque do ponto que está sendo cantado. Nele se posicionam os *Alabês*, responsáveis pelos toques. [...] O

Rumpi tem o som médio e faz a base do toque com pouco improviso. O *Rumpi* seria o segundo atabaque maior, tendo como importância responder ao atabaque *Rum*. O *Lé* é o terceiro atabaque, onde geralmente fica o *Ogan* que está sendo iniciado e é aprendiz. Ele acompanha o *Rumpi*, mas, porque emite som mais agudo, sua função é a de emitir repiques de improviso (SILVA & VICENTE, 2008, p.33).

A respeito da articulação dos tambores, na grande maioria dos toques os atabaques *rumpi* e *lé* são percutidos com duas varetas chamadas de *aguidavis* pelo povo-de-santo, enquanto o atabaque *rum* é percutido com uma mão nua e a outra com uma *aguidavi*. Segundo Biancardi, “a percussão pode ser feita com as mãos ou através de pequenas varas, que recebem o nome de *aguidavis* [...] O atabaque maior (*rum*) é tocado somente com uma vareta, que mede, aproximadamente, quarenta centímetros. Os outros dois são tocados com duas varetas” (BIANCARDI, 2006, p. 308).

A utilização das *aguidavis* é também enfatizada por Silva e Vicente no *Songbook* Ritmos do Candomblé: “observa-se também a coincidência de os ritmos da nação (e de forma exclusiva nesta nação *Ketu*) serem justamente executados nos atabaques sagrados por pequenas varas de madeira conhecidas como *Agdavis*” (SILVA & VICENTE, 2008, p.29).

Em relação às baquetas ou varetas chamadas de *aguidavis*, Frungillo (2003) apresenta a seguinte definição:

(*Aguidavi*) ‘Vareta’ usada para percutir ‘atabaque’ em rituais de ‘candomblé’. Tem entre 11” e 13” de comprimento e é feita de um pedaço de galho flexível de árvore, sendo bastante comum o de goiabeira (...) e o de araçazeiro (...). Nos ‘atabaques’ ‘*rumpi*’ e ‘*lé*’ são utilizadas duas varetas e no ‘*rum*’ apenas uma. É encontrada na comunidade ‘Cambondo’ na África e chamada de ‘*agida*’, ‘*aguidafi*’ e ‘*ogidavi*’ (FRUNGILLO, 2003, p.7).

Thiago de Oliveira Pinto informa que “intercalar as batidas da baqueta da mão esquerda e da baqueta da mão direita é característico dos tambores médio e pequeno, o *rumpi* e o *lé*, do candomblé” (PINTO, 2001, p.102-103). Sobre a forma de percutir esses dois atabaques, Silva e Vicente apontam:

Nos ritmos executados com as baquetas *aguidavis*, tocam esses atabaques as mesmas células rítmicas. Já nos ritmos executados sem baquetas, eles tocam diferentes configurações (bons exemplos são a execução do *Rumpi* e do *Lé* no *Alujá* – sempre juntos com os *aguidavis* – e no Barra-Vento, em células diferentes, mas complementares, executados sem baquetas) (SILVA & VICENTE, 2008, p.36).

Dos três tambores do candomblé *ketu* o atabaque *rum* é o que percute a maior variedade de timbres e por essa razão consegue executar uma vasta diversidade de frases rítmicas, tornando possível assim exercer sua função comunicativa com os orixás. Béhague

informa que “os dançarinos prestam atenção antes de mais nada ao *rum*, o qual musicalmente organiza a coreografia” (BÉHAGUE, 1984, p. 236 *apud* FONSECA, 2002, p. 14). Silva e Vicente complementam dizendo que o atabaque *rum* “simboliza a ebulição energética emocional e espiritual mais profunda da força mítica dos ritmos nas pessoas enquanto elas dançam, o que é o principal fator que conduz ao transe no candomblé” (SILVA & VICENTE, 2008, p.36).

No que se refere à energia física depositada na execução dos toques para cada orixá, Pai Ogã Francisco (2011) relata algumas particularidades:

Vai muito da energia que você tá no momento. Porque uma energia mais quente você sempre toca mais rápido. Uma energia mais amena mais fria, você já toca mais lenta. Por exemplo: um toque... Você observa... Os toques de Omolu, de Xangô, de Ogum, de Oxossi, os Orixás masculinos sempre são quentes. Mas o de Oxalá não é. Porque o de Oxalá já é mais ameno. Ele por ser um orixá que tem duas fases, Oxalá novo e Oxalá velho, ele dança mais lento. Então dificilmente eu vou tocar acelerado pra ele. Vou tocar aquele toque mais compassado. Aí os Orixás e Ebás femininas...Yemanjá você vê que é mais lenta, mas Iansã já é quente. Aí Oxum já é mais lentinha. (Pai Ogã Francisco, novembro de 2011 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 12).

Além das formas de execução dos atabaques não serem iguais, existem diferenças de intensidade, andamento e de articulação. No caso do atabaque *rum*, Cardoso (2006) identificou onze formas de articulação durante sua pesquisa no terreiro da Casa Branca. Conforme aponta o autor, essas maneiras foram divididas em duas classes, chamadas por ele de formas puras, para aquelas tocadas com uma mão, e formas mistas quando se utilizam as duas mãos (CARDOSO, 2006, p.74).

Apresentamos abaixo uma descrição re-adaptada da classificação de Cardoso (*ibid.*), na qual o termo ‘pele’ se refere à membrana do tambor, como segue:

Formas Puras:

1. Com a mão na borda da pele para produzir o som mais grave do instrumento;
2. Com a mão inteira no centro da pele;
3. Com a mão inteira no centro da pele, mas com ênfase dos dedos;
4. Com a palma da mão no centro da pele (sem força nos dedos);
5. Percutindo com o corpo da *aguidavi* na pele (não usar a ponta da vareta);

Formas Mistas:

6. Percutir simultaneamente com a mão e *aguidavi* no centro da pele;
7. Tocar a pele com *aguidavi* seguido instantaneamente do toque da mão na borda da pele;
8. Tocar a borda da pele com as mãos, uma depois da outra, instantaneamente;
9. Tocar a pele com o corpo da *aguidavi* seguido do toque da mão inteira no centro do atabaque com força nos dedos;
10. Tocar simultaneamente a palma da mão no centro da pele (sem força nos dedos) e a *aguidavi* na madeira do tambor, no casco do atabaque;
11. Tocar simultaneamente a palma da mão no centro da pele (com força nos dedos) e a *aguidavi* na madeira do tambor.

Conforme explica o pesquisador (*ibid.*, p.77), essas onze maneiras de percutir o atabaque *rum* são combinadas entre si para construir as frases musicais, garantindo assim a transmissão correta das mensagens sonoras para dialogar com a dança dos orixás. Nessa produção musical são emitidos também sons com pouca intensidade na pele do tambor, que ficam situadas entre as batidas mais fortes. A combinação das onze maneiras de percutir o atabaque *rum* com esses sons de preenchimento produzem sequências tímbricas que recebem o nome de melodias entre muitos músicos. Oliveira Pinto (2001) esclarece essa questão:

O samba, e muitos outros gêneros musicais, não se orienta somente pela organização temporal dos ritmos. São executadas também “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de “melodias”. A sonoridade padrão de um instrumento pode ser transformada criativamente através de diferentes técnicas de execução. Isso já ocorre no contexto tradicional do repertório do candomblé. O músico chefe, o *alabê*, que fica encarregado do tambor grande, o *rum*, introduz variantes tímbricas que formam temas musicais e que se referem diretamente aos orixás cultuados. Mais do que sequências rítmicas na sua linha temporal, as melodias tímbricas preenchem justamente o espaço conceitual que se refere ao nível mais profundo da música. (PINTO, 2001, p.100)

Em relação aos toques dos tambores a questão do timbre tem extrema relevância. Segundo Graeff “para os ritmos das tradições de influência africana, um dos princípios fundamentais é justamente a estreita relação entre ritmo e timbre” (GRAEFF, 2014, p. 2). No caso dos toques do candomblé *ketu*, por conta de sua função comunicativa de emitir frases musicais que transmitem mensagens, o aspecto timbrístico não pode ser negligenciado por quem ensina os ritmos, por quem repassa os saberes musicais, uma das tarefas dos *alabês*. “Querer compreender os toques da religião nagô sem considerar o timbre seria o mesmo que

tentar entender uma melodia de Mozart centrado apenas nos aspectos rítmicos” (CARDOSO, 2006, p.167).

O limite dos timbres e a repetição de seus encadeamentos se fazem necessários porque a música dessa religião apresenta-se como um conjunto de códigos portadores de um significado. Se a produção de timbres e sua organização fossem aleatórias e ilimitadas a sua associação a um significado se tornaria inviável. As limitações dos timbres e das frases permitem ao participante do candomblé encontrar a lógica da performance nos toques nagôs (CARDOSO, 2006, p. 169).

No contexto ritualístico do candomblé *ketu* faz-se necessário compreender a importância do timbre, pois o músico que não demonstrar conhecimento dessa questão não tocará corretamente a sua parte e será repreendido pelos outros músicos e pelo orixá que estiver dançando. Conforme aponta Koetting os ritmos das músicas de matriz africana, como os toques do candomblé *ketu*, “deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos” (KOETTING, 1970, p. 210, *apud* GRAEFF, 2014, p. 2).

Todo o conjunto de saberes relacionado aos atabaques deverá ser transmitido durante a aprendizagem dos ritmos com os *alabês*, por meio da inserção do percussionista iniciante no mundo religioso e pelo convívio com músicos mais experientes que fazem parte da sua casa-de-santo.

2.4 Frases Musicais

Ao longo desse trabalho temos mostrado que se considerarmos o contexto ritualístico do candomblé *ketu* e a estreita relação entre música e dança, as frases musicais tocadas pelo conjunto de instrumentos, em especial pelo atabaque *rum*, são frases portadoras de significados que são transmitidos durante a execução dos toques com o objetivo de dialogar com os gestos corporais do *orixá* que estiver dançando. Por conta desse diálogo as frases musicais e frases coreográficas devem ser analisadas em conjunto.

Tanto as frases musicais quanto as frases coreográficas estão internamente organizadas como num texto escrito, contendo pontos de início e de finalização, sendo, portanto, “um pensamento musical completo, definido nas suas coordenações e subordinações” (MAGNANI, 1989, p.107). No caso do candomblé *ketu* o sentido da frase musical está relacionado com os pontos articulatórios da dança e vice-versa. Conforme aponta Cardoso “quando um significado novo é atribuído a uma organização sonora, os padrões gestuais

daquele que está diante dessa organização se modificam” (CARDOSO, 2006, p.100). Do mesmo modo, uma alteração dos gestos pode sugerir uma mudança nas frases do *rum*.

No que diz respeito estritamente à dança, Cardoso (2006) verificou a existência de frases coreográficas sinônimas nos rituais litúrgicos da Casa Mãe. Segundo o autor, estas frases possuem movimentos físicos distintos que correspondem a um mesmo significado. Em relação aos aspectos sonoros, ressalta também a presença de frases musicais homófonas, ou seja, frases musicais iguais, mas que dependendo do contexto e do momento no ritual assumem outros significados, como segue:

[Frases musicais homófonas] São frases sonoramente iguais, mas possuidoras de significados diferentes. Apesar de serem constituídas por organizações sonoras iguais, essas frases musicais correspondem a frases-coreográficas diferentes. Assim como as palavras homófonas, o que possibilita a distinção entre um significado e outro é o contexto onde as frases se encontram; no candomblé esse contexto é dado pelo toque (CARDOSO, 2006, p.105).

Além da existência de frases musicais com significados definidos culturalmente, o *alabê* tem liberdade para executar no atabaque *rum* pequenas variações rítmicas que devem ocorrer nos finais de frase para não alterar o significado das mensagens. Como essas variações fazem parte da composição do toque, o respeito aos mitos e aos gestos de cada *orixá* deve ser mantido. Por conta dessa complexidade um observador desinformado poderá interpretar erroneamente que uma sequência de frases musicais se trata de um tipo de improviso livre, o que na verdade não acontece.

Nesse sentido, a escuta superficial e descontextualizada deste tipo de música poderia descaracterizar aquilo que ela produz de mais relevante, ou seja, sua conexão com mundos superiores e inacessíveis dos *orixás*. As variações realizadas pelo *rum* não são, portanto, uma mera demonstração virtuosística ou um desdobramento motivico de ritmos previamente existentes, mas sim um produto da comunicação entre música e dança.

Segundo Nettl, embora uma produção musical esteja correta para os músicos nativos, para um músico de outra cultura a sensação pode ser de estranhamento, pois não consegue sentir ou perceber seus significados e sua estrutura. Segundo o autor, a função da ‘improvisação’ é tratada de forma diferente entre o músico externo e o músico nativo, pois, o papel da interpretação depende de cada cultura (NETTL, 2001, p. 138).

Podemos associar essa reflexão à crítica que Merriam (1964) apresenta sobre o caráter universal da comunicação pela música: “a música não é uma linguagem universal, mas, sim, moldada nos termos da cultura da qual ela faz parte. Nos textos musicais ela emprega,

comunica informações diretamente àqueles que entendem a linguagem que está sendo expressa” (MERRIAM, 1964, p. 223 *apud* HUMMES, 2004, p. 40-41).

Do ponto de vista estrutural, analisando tanto a música quanto a dança, o que acontece nesse ambiente cultural é um sistema formado por frases com maior ou menor densidade rítmica. Nesse sentido, Lacerda afirma que “a grande maioria das estruturas musicais é perfeitamente constituída e definida a partir de sua distribuição em contextos claramente demarcados” (LACERDA, 2014, p. 119). Conforme cunhado por Cardoso (2006), vamos chamar aqui de “frases de tensão” as frases de maior movimentação rítmica e, de “frases de repouso” ou “frases-base” para aquelas com menor movimento rítmico. Segundo o autor, durante a realização dos rituais, para cada frase-base musical haverá uma frase-base-coreográfica correspondente, com pouca densidade rítmica e pouca movimentação corporal, respectivamente (*ibid.*), sendo que estas frases juntas criam um centro de referência:

Essas frases-base, coreográficas e musicais, criam um centro polarizador que adquire uma função de repouso. A função de tensão só pode ser assimilada se comparada com o centro polarizador. O que cria a tensão é a quebra de gestos e sons que compõem a base, tanto coreográfica quanto sonora. Uma vez que um centro é assimilado, qualquer que seja o conjunto que sugira a sensação de afastamento desse centro gerará tensão. Uma forma de se reconhecer esse centro polarizador é que toda coreografia e todo toque são iniciados por ele (CARDOSO, 2006, p.106-107).

Assim, no caso da dança a frase-base cria um ponto de referência de onde saem e retornam os gestos das outras frases, as frases de tensão coreográfica. Do ponto de vista musical a frase-base servirá de impulso para a próxima frase de tensão, tendo essa uma maior acentuação rítmica.

Em relação às frases de tensão essas podem ser divididas em frases de afastamento e frases de aproximação, sendo que ambas estão relacionadas temporalmente com as frases-base. No que se refere à constituição dos toques a frase de afastamento é um pequeno trecho musical subsequente à frase de repouso (frase-base) e, a frase de aproximação é o trecho antecedente. No que diz respeito a sensação sonora, Cardoso explica que “a execução da frase antecedente cria a expectativa da chegada da frase-base como consequência. É criada uma tensão que se espera ser dissolvida ao se cair no centro polarizador” (*ibid.*, p.109). Do ponto de vista sonoro a tensão gerada nas frases de aproximação é dada pelo aumento da densidade rítmica, como dito anteriormente.

Além dos tipos de frases já citadas foi identificada a existência de frases musicais iniciais e frases musicais finais. Particularmente, estas frases não estão relacionadas à dança porque durante sua execução não há movimentação corporal com algum significado

relacionado à música. Normalmente os gestos dos *orixás* são iniciados a partir da execução da primeira exposição da frase-base musical.

Durante os rituais do candomblé *ketu* os toques são executados sem uma sequência ou quantidade pré-determinada de frases musicais e conseqüentemente não possuem tempo fixo de duração. Por esse motivo o *alabê* tocará no atabaque *rum* uma frase-final que será utilizada como um sinal para que a música e a dança finalizem juntas, como segue abaixo:

As frases vão sendo inseridas de acordo com a vontade ou necessidade do músico, visto que o *alabê* interage com o dançarino. Sendo assim, a frase-final, por ser sonoramente diferente de todo o restante, funciona como um aviso a todos de que o toque vai terminar. Sua peculiaridade sonora facilita o seu reconhecimento e permite que os integrantes do conjunto instrumental e o dançarino finalizem conjuntamente (CARDOSO, 2006, p.110).

Embora os toques do candomblé *ketu* tenham frases específicas para o início e para o fim, analogicamente conhecidas por “chamadas” no universo da música popular, essas frases são diferentes daquelas que formam a estrutura musical do toque e, normalmente tem o padrão rítmico do *gã* como referência. Fazendo um paralelo com a pesquisa de Lacerda, temos que, a produção musical do candomblé *ketu* pode ter uma estrutura semelhante a outros estilos de música ocidentais, bem como muito parecida com músicas do oeste africano (LACERDA, 2014, p. 119).

2.5 A Circularidade do *Gã* e o Caráter Espiral do *Rum*

Muitas pesquisas etnomusicológicas a respeito das músicas tradicionais africanas, com destaque para Agawu (1995), Arom (1985), Kubik (1979) e Nketia (1974), apontam o caráter circular como uma das características fundamentais que é definido por uma linha-guia rítmica, que no caso do candomblé *ketu* é tocada pelo *gã*. Esta circularidade, determinada pela ‘repetição’ de ciclos rítmicos, é reforçada pela base instrumental formada pelos atabaques *rumpi* e *lé*, em conjunto com o *gã*.

No entanto, conforme se revelou no decorrer desta pesquisa, a circularidade como uma imagem bidimensional representaria adequadamente a linha-guia tocada pelo *gã*, mas não as frases musicais e variações realizadas pelo atabaque *rum*. Para este membranofone deveríamos levar em conta a sua relação com a dança, que é orientada ou orienta a execução dos diferentes tipos de fraseados com seus significados, bem como a sequência indeterminada de frases musicais.

Conforme aponta Arom (2001, p. 212), repetição e variação são dois princípios fundamentais que estruturam todas as músicas da região central africana, e de muitas outras músicas da parte subsahariana. Segundo o autor, “nesse tipo de música a periodicidade se revela como um material de base da construção musical, como a sua própria armadura” (*ibid.*).

Para fazer uma relação entre a linha-guia e o atabaque *rum*, vamos adotar o termo ‘*master drummer*’, cunhado por Nketia (1974), para referenciar o *alabê* do candomblé *ketu*, como segue abaixo:

A organização do conjunto de tambores pressupõe dois conceitos básicos, o ostinato de fundo, de um lado, e o conceito de *master drummer*, de outro. Entenda-se o ostinato de fundo como sendo composto de ritmos circulares concêntricos, cada qual com sua orientação particular em relação ao regulative beats [...]. Contra este ostinato permanente, o *master drummer* “projeta” uma sucessão de intrigantes e logicamente ordenadas manipulações rítmicas que são simultaneamente reguladas pelo mesmo princípio do ciclo de tempo (NKETIA, 1974, *apud* LACERDA, 2014, p. 212).

Portanto, contando com as contribuições acima, propomos a imagem de uma estrutura espiral, mais especificamente de mola-espiral, que implica em uma textura tridimensional, para ser uma representação icônica mais adequada para o pensamento da música executada no candomblé *ketu*, conforme figura abaixo:

Figura 2.5.a - Mola-Espiral

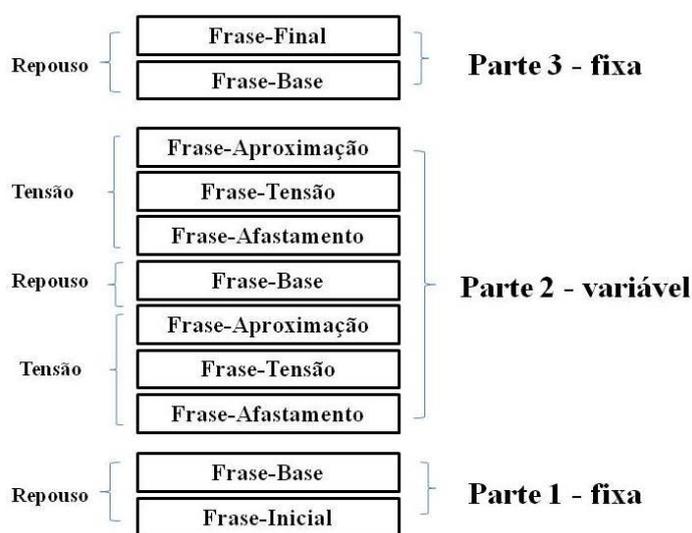


Fonte: RNA - Rassini NHK Automotive.

Explicando a analogia com a mola-espiral, temos que a linha-guia executada pelo *gã* fornece a base da estrutura, uma espécie de molde que define o diâmetro da peça, ou seja, o formato rítmico de cada toque, a fórmula métrica, ou ainda, o seu DNA. Nesse caso, os atabaques *rumpi* e *lé*, que também fazem da base musical junto do *gã*, irão reforçar essa base.

Podemos pensar que estes instrumentos fornecem os seguintes parâmetros: o diâmetro (métrica) é dado pela linha-guia do *gã*; e a espessura da mola (densidade) é fornecida pela base musical. Quanto mais firme for esta base instrumental mais forte será a mola. A verticalidade e a flexibilidade da mola-espiral de cada toque serão caracterizadas pela sequência das frases musicais do *rum* num diálogo com as frases coreográficas.

Figura 2.5.b - Estrutura da Mola-Espiral dos *Toques* de Candomblé na Casa Mãe.



Fonte: elaborado pelo autor, 2016.

Conforme esquema acima, essa estrutura de mola-espiral dos toques do candomblé *ketu* pode apresentar três partes distintas: duas partes fixas e uma parte variável. A primeira parte (fixa) é formada pela frase-inicial mais a primeira frase-base e, a terceira parte (fixa) pela última frase-base mais a frase-final. A parte variável será então elaborada durante os rituais, conforme diálogo entre dança e música, sendo constituída aleatoriamente por uma sucessão intercalada de frases de tensão e repouso. O tempo de duração de cada toque será determinado por esta seção intermediária conforme quantidade de frases utilizadas durante o ‘improviso’ do *rum*.

A liberdade de improvisar nesse tipo de música está associada à escolha da ordem das frases musicais, orientada pela relação com a dança. No entanto, o *alabê* pode realizar breves variações no *rum*, que devem ocorrer nos finais de frase, pois dessa maneira não interferem no significado das mensagens sonoras. Sobre a improvisação no candomblé Cardoso (2006) explica:

O improviso, na música instrumental do candomblé, deve ser entendido, principalmente, como a liberdade que o músico tem de eleger a ordem em que as frases serão executadas. Ainda assim essa escolha é limitada, visto que o *alabê* tem que dialogar com orixá, seguindo e conduzindo a dança. Por essa razão os músicos experientes dessa religião exigem que os músicos mais inexperientes fiquem, enquanto tocam, o tempo todo observando a dança. Quando os *ogãs* mais novos se distraem e, conseqüentemente, “perdem” as frases coreográficas, eles são imediatamente repreendidos ou até mesmo substituídos. Se o improviso, no sentido de liberdade, fizesse parte da execução musical nagô, não seria tão cobrada essa atenção sobre o dançarino (CARDOSO, 2006, p.115).

Por conta disso, podemos dizer que no candomblé *ketu* não há a concepção de improvisação da mesma forma que é generalizada na cultura musical ocidental, como por exemplo, no *jazz*, mesmo havendo regras para todos. A prática do improviso, mediante escolha da sequência das frases musicais, assume um papel particular que está inteiramente relacionada com os gestos de cada orixá, ou seja, com gestos característicos conforme a mitologia africana. Portanto, a ideia de criação espontânea, no sentido da elaboração de novas frases musicais, não faz parte da cultura dos rituais.

No que diz respeito ao atabaque *rum*, temos que a improvisação é o “motor das variações melódicas ou rítmicas, ocupando um lugar importante em todas as músicas (...) não existe improvisação livre, que não tenha como referência uma peça musical concreta e identificável” (AROM, 2001, p. 213).

Nessa seção procuramos compreender de que maneira as frases musicais e os improvisos estão organizados na prática musical do candomblé *ketu*, mesmo sabendo que esse universo é muito amplo. Tendo em vista que o objetivo central dessa dissertação não é conceber um comparativo entre as estruturas dos toques executados em várias casas-de-santo, a Casa Mãe foi utilizada como alicerce para esse estudo por ser considerado o terreiro mais antigo de Salvador.

Durante a realização desse trabalho surgiu o pensamento que a estrutura de mola-espiral pode ser utilizada para representar graficamente a organização sonora dos toques do candomblé *ketu*. Sabemos que esse conceito ainda precisa ser aprofundado, mesmo assim, almejamos que futuramente possa ser aplicado em outros estudos a respeito de práticas musicais de matriz afro-brasileira.

3 A TRANSMISSÃO MUSICAL

3.1 A Transmissão Musical

Segundo Nettl, nos dias atuais, os etnomusicólogos observaram que para compreender adequadamente um sistema musical se faz necessário conhecer como a música é ensinada, aprendida e transmitida dentro de sua própria cultura (NETTL, 2001, p. 138). A respeito dos processos de ensino e aprendizagem, o autor informa que esse é um dos temas em que a etnomusicologia passou a dar maior importância principalmente a partir dos anos cinquenta do século passado (*ibid.*, p. 137).

Nesse sentido, os objetos de estudo tem se voltado para assuntos mais gerais, como a natureza da tradição oral, mas também para elementos mais específicos, dos quais destacamos a relação entre quem ensina e quem aprende os materiais utilizados, as técnicas tradicionalmente adotadas, bem como sobre o papel social da transmissão dos saberes musicais (*ibid.*)

Arom afirma que nas sociedades de tradição oral, nas quais incluímos os terreiros de candomblé *ketu*, a transmissão musical acontece por meio da noção de modelos, simplificações sonoras, que servem de referência tanto para a execução das músicas, como também, para os diferentes níveis de aprendizagem, como segue: “os modelos constituem frequentemente a mesma base da transmissão dos conhecimentos musicais; assim, as crianças se familiarizam com o repertório tradicional ao adquirir de forma direta essas formas simplificadas” (AROM, 2001, p. 211).

A respeito do candomblé *ketu*, temos que a música é considerada como a língua oficial dos seus rituais, um recurso essencial e presente em todos os eventos religiosos, e sendo assim, podemos supor que seu aprendizado não deve ser dado de forma desordenada e sem uma mínima estruturação. Em termos de organização, Lima afirma que o conhecimento no candomblé “é transmitido oralmente em estágios específicos para cada filho(a)-de-santo” (LIMA, 2005, p.60). Biancardi (2006) informa que a música sacralizada executada nos candomblés *ketu* de Salvador (BA), “foi preservada e se transmitiu oralmente, de geração a geração, desde que os primeiros escravos nagôs foram trazidos para o Brasil até os nossos dias” (BIANCARDI, 2006, p. 307).

No que refere à atividade dos pesquisadores, Nettl ressalta que estes “se deram conta que uma mínima competência nos aspectos de interpretação lhes proporcionava uma base

adequada para investigações mais sérias, e que também lhes dava uma maior credibilidade dentro das comunidades anfitriãs” (NETTL, 2001, p. 138).

Por exemplo, Cardoso (2006) relata que durante sua pesquisa no terreiro da Casa Mãe, em Salvador, a possibilidade de conviver de perto com a música do candomblé *ketu*, favoreceu sua compreensão e que, para aprender verdadeiramente esse tipo de prática musical e suas organizações sonoras, se fez necessário conhecer uma grande quantidade de informações extramusicais.

Por conta das informações expostas acima, o presente trabalho procura também investigar, mesmo que ainda de forma superficial, de que maneira a transmissão musical acontece no candomblé *ketu*, quais são as principais formas de aprendizagem e qual a relação entre a figura do professor e do aluno. Conforme expõe Prandi: “entrar para o candomblé impõe a necessidade de aprender grande quantidade de cânticos e danças, palavras e expressões, modos de se comportar e relacionar com os deuses, com os humanos e com os objetos sagrados” (PRANDI, 2005, p. 10).

3.1.1 Formas de Aprendizagem

Conforme aponta Nettl, os sistemas de ensino de música têm como função original ser parte integrada de toda cultura musical (NETTL, 2001, p. 139). No caso da música do candomblé *ketu*, suas formas de aprendizagem estão vinculadas com um tipo de cultura alicerçada na tradição oral e que mantém relações com outros fatores importantes do contexto religioso. Nesse sentido temos que considerar que a “tradição oral é depositária do acúmulo de experiências materiais e espirituais” (CASTRO, 2001, p. 88).

No candomblé *ketu* “a transmissão dos conhecimentos é oral e acompanhada da prática, vivenciando-se todas as etapas de cada atividade” (LODY, 1987, p.24). Segundo Prandi, “ainda hoje nos candomblés do Brasil, procura-se ensinar que a experiência é a chave do conhecimento, que tudo se aprende fazendo, vendo, participando” (PRANDI, 2005, p. 44).

Para Cardoso, “a música do candomblé se encontra tão emaranhada com eventos extra-sonoros que ao abordá-la, inevitavelmente, somos impelidos a extrapolar o âmbito sonoro” (CARDOSO, 2006, p.3). Segundo seus relatos, a convivência com o povo-de-santo em seus espaços sagrados, é a melhor forma de aprendizagem, porém existem situações diferentes.

Pode se dizer que a principal forma de aprendizagem no candomblé se dá por meio do contato com o terreiro e com seus adeptos. Visto que as pessoas se ligam à

religião nagô [*ketu*] de várias formas, em diferentes faixas etárias e mantêm uma proximidade em vários níveis, é natural que as formas de aprendizagem não sejam únicas. A Casa Branca, por exemplo, é ladeada por várias moradias. Nelas há pessoas que já na barriga da mãe frequentavam os rituais; há aqueles que apesar de morarem nos arredores só entraram em contato com a religião depois de homens feitos, mas, por morarem perto, mantêm contato constante com a casa; há outros que se iniciaram adultos e moram longe, portanto não têm condições de manter uma proximidade regular com o terreiro. As situações são bem variadas, o que acarreta buscas de aprendizagens distintas (CARDOSO, 2006, p.207).

A respeito do contexto do candomblé *ketu* Augras informa que os conhecimentos são repassados em etapas e de diversas maneiras: “a transmissão do saber iniciático faz-se por meio do canto, dos gestos, da dança, da percussão dos instrumentos, do ritmo, da entonação de certas palavras, da emoção que o som exprime” (AUGRAS, 1983, p.68 *apud* ALMEIDA, 2009, p.12). Segundo Prandi, “os mais jovens devem aprender ouvindo, observando e imitando os mais velhos, numa rigorosa disciplina baseada na hierarquia iniciática” (PRANDI, 2005, p. 10).

Portanto, no que tange à transmissão dos saberes no candomblé, incluindo os conhecimentos musicais, são encontrados também processos de iniciação, como se fossem cursos de aperfeiçoamento, conforme aponta Gaudenzi (2008):

A constituição social do indivíduo, da pessoa, no âmbito dos “Terreiros de Candomblé”, é desenvolvida gradualmente a partir de um processo iniciático. A iniciação e a vivência num “terreiro” são responsáveis pela instauração lenta e paulatina de uma visão do mundo e uma maneira de serem peculiares em um sistema de crenças que privilegia o corpo humano e a vida (GAUDENZI, 2008, p.47).

Assim, a inserção do aprendiz no universo ritualístico é fator fundamental para a consolidação dos conhecimentos, sendo que o caminho do aprendiz “pode levar uma vida inteira, tanto são os detalhes, sutilezas e informações que só se transmitem após o cumprimento de novas obrigações religiosas, quando as pessoas passam a ganhar confiança, intimidade e, por conseguinte, conhecimento da religião” (LODY, 1987, p. 24). Então, podemos dizer que os processos educativos presentes no período de iniciação, consistem numa espécie de estágio para entrar oficialmente na religião, composto por etapas sequenciais de aprendizado e rituais específicos, organizado com certo rigor.

Para aqueles que não participam com frequência dos rituais do candomblé *ketu* uma alternativa de aprendizado via tradição oral é a utilização de questionamentos para sanar suas dúvidas que surgiram de suas buscas por informações fora do contexto religioso. Cardoso expõe que durante seu processo de aprendizado dos ritmos do candomblé, a maioria das informações recebidas veio dos diálogos informais: “por intermédio dessas conversas, minhas

dúvidas iam sendo esclarecidas e outras iam surgindo para, posteriormente serem elucidadas, através de outros diálogos ou da observação nos rituais” (CARDOSO, 2006, p.22).

Por outro lado, os adeptos que são nascidos e criados dentro dos terreiros têm seus processos de aprendizagem desenvolvidos ao longo do tempo, no dia a dia de suas atividades, mediante observação com a ajuda dos mais velhos ou mais experientes, principalmente durante a realização dos rituais, além de incorporar os ensinamentos no seu comportamento na comunidade religiosa. Independente da realidade pessoal, os membros do candomblé *ketu* adotam a casa a qual pertence como modelo de transmissão dos saberes. Tendo em vista a maior facilidade de acesso à informação nos dias contemporâneos, essa postura visa evitar distorções e garantir a ‘manutenção’ da tradição.

Outro aspecto importante em relação às formas de aprendizagem é o fato das “tradições orais [serem] geralmente conservadas, transmitidas intergeracionalmente, isto é, de pai para filho” (BARROS, 2009, p.89). A respeito da participação da família, “nos rituais públicos podemos constatar a presença de várias crianças que acompanham seus parentes. Interessante notar que muitas delas se posicionam próximas aos instrumentos, o que, certamente, faz com que assimilem, pela exposição auricular, os sons executados” (CARDOSO, 2006, p.240). No que se refere à presença das crianças nos rituais, Braga (2005) aponta a imitação como uma forma divertida de se aprender a música do candomblé, como segue:

As atividades de ensino/aprendizagem dos tamboreiros começam por iniciações religiosas dentro das casas, onde as crianças não são privadas de nenhum momento dos rituais. Assim, os mais jovens buscam se inteirar de tudo que acontece na casa, então na fase exploratória, geralmente as crianças improvisam instrumentos com latas ou ganham pequenos tambores, confeccionados especialmente para elas. Através das brincadeiras de imitar os adultos, as crianças memorizam os toques e aprendem a cantar e tocar entre si. (BRAGA, 2005, p. 101).

Sobre o envolvimento da família e a utilização da imitação como um dos recursos básicos de aprendizagem, Lunelli (2015) comenta que:

A maior parte dos interessados no aprendizado dos rituais teve, nas suas genealogias, familiares que participavam ou participam das cerimônias. O processo ocorre com a socialização e com a inserção dos aprendizes no universo dos rituais e dos tambores. Antigamente, a relação baseava-se na troca de favores entre aprendizes e mestres através da vivência e imitação. Atualmente, foram incorporados ao processo, a utilização de gravações e manuscritos. Porém, a base do ensino continua sendo a experiência e a imitação, enquanto as leituras e escutas auxiliam e aceleram o processo de memorização do repertório, contudo ocorrem após a experiência (LUNELLI, 2015, p.8-9).

Em relação ao uso da imitação como uma forma de aprendizagem, Cardoso (2006) ressalta que para ele compreender a música do candomblé foi necessário aprender a tocar lá, conhecer a dança e a mitologia dos *orixás*. Nesse processo, o *alabê* tornou-se o seu professor, utilizando a imitação como principal recurso para o aprendizado das frases musicais.

Basicamente, a forma de ensino era a imitação, ou seja, o professor tocava e, depois, eu repetia o que ele acabara de tocar. O aspecto a ser ressaltado é que meus professores me ensinavam por frases. Eles nunca tocavam mais de uma frase ou partes de frase. Em outras palavras eles tocavam organizações sonoras capazes de estabelecer diferença de significado. Por intermédio dessa forma de ensino, várias foram as frases que pude identificar (CARDOSO, 2006, p. 105).

Luciana Prass (2004) explica a importância da imitação para a transmissão dos saberes musicais: “a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna do aprendiz, que interpreta o que é visto, sentido e ouvido, e desenvolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais exatamente igual ao que imitou (PRASS, 2004, p.151).

A respeito da aprendizagem dos toques do candomblé *ketu*, Silva e Vicente (2008) enfatizam a importância da tradição oral, a ausência de escrita musical sistematizada para esse tipo de música, diga-se de passagem, e sugere que as pesquisas etnomusicológicas deem mais atenção para os ritmos tocados nos rituais afro-religiosos. Dessa maneira, a etnomusicologia estaria contribuindo também para a área da educação musical, como segue:

O *Vassi*, o *Batá*, o *Foribalê*, o *Ijexá*, o *Tonibobé*, o *Korin Ewe*, o *Agdabi*, o *Huntó* são alguns ritmos dedicados a orixás em momentos específicos. Cabe ao *ogan/alagbê* conhecer cada um deles e o momento de tocá-los. Esse conhecimento é adquirido durante toda a vida e é transmitido oralmente até hoje. Não existem registros de escrita musical sistematizada com esses ritmos ou com essas cantigas. Alguns importantes estudos de etnomusicologia têm se desenvolvido no Brasil, porém não abarcam, ainda, a diversidade, nem a complexidade dos ritmos rituais (SILVA & VICENTE, 2008, p.19).

Nesse sentido, Cardoso (2006) aponta a transcrição musical como um elemento mediático entre o campo musical do candomblé com o meio acadêmico, e ressalta sua condição de objeto de representação, ou seja, a transcrição não é a música, mas pode contribuir na sua difusão:

A transcrição musical não faz parte do mundo religioso *queto* (...). Sua utilização, como veremos, justifica-se pela sua condição de objeto representativo. Como uma representação dos elementos significativos de um sistema musical, descobertos através de uma pesquisa de campo, a transcrição auxilia, entre outras coisas, na comunicação entre o universo abordado e o meio acadêmico (CARDOSO, 2006, p.46).

Embora o candomblé *ketu* mantenha seus alicerces na tradição oral, a partir das últimas décadas a escrita e outras formas de transmissão musical estão sendo utilizadas para a manutenção do conhecimento, contribuindo assim para a preservação de sua tradição, mesmo acontecendo certas adaptações, o que é característico de qualquer tipo de cultura. Se a cultura é dinâmica as formas de aprendizagem também devem seguir o mesmo caminho.

Alguns autores como Barros (2009) e Bastides (2001) informam que de acordo com pesquisas realizadas em décadas passadas, a escrita e novas tecnologias têm sido usadas como ferramentas didáticas para auxiliar na memória dos conhecimentos adquiridos mediante os processos tradicionais, e que comprovaram a existência de cadernos de fundamento. “A condição principal para o indivíduo ser *babalaô* é possuir boa memória. Mas, para auxiliá-la, conserva-se a lista dos sacrifícios, e as historietas sagradas registradas em cadernos escolares” (BASTIDES, 2001, p.122). O *babalaô* é o regente espiritual de casa de candomblé *ketu*.

Em relação à escrita, Silva (1995) registra a utilização dos cadernos de fundamentos:

Uma das formas de sistematização do conhecimento é a utilização, pelo povo de santo, dos chamados ‘cadernos de fundamentos’ escritos por eles mesmos para reter de maneira segura os conhecimentos que são adquiridos com o decorrer do tempo e que são utilizados cotidianamente nas inúmeras e minuciosas tarefas religiosas que devem ser executadas numa ordem necessária e com elementos definidos (SILVA, 1995, p.247 *apud* CARDOSO, 2006, p. 208).

Ressaltamos também a utilização de livros sobre a temática do candomblé pelos adeptos dos terreiros: “é frequente escutar os iniciados, em suas conversas, usarem como referência autores que escreveram sobre a crença nagô; e quando necessário, é comum buscarem os livros nas prateleiras para reforçar o que eles dizem” (CARDOSO, 2006, p.209). Além dos livros, a tecnologia tem sido usada como recurso adicional de aprendizagem possibilitando maior acessibilidade ao conhecimento: “materiais como fitas K-7, fitas de vídeo, CDs, discos de vinil, são intercambiados entre o povo-de-santo, não apenas como objetos ilustrativos, mas como fontes de conhecimento. Assim como esses materiais, a internet é utilizada como um meio instrutivo” (*ibid.*).

Tanto a escrita quanto às tecnologias são formas complementares de ensino, que surgiram como fruto da preocupação com a dinâmica da vida atual e de capacitar pessoas para manter a tradição dos ritmos do candomblé *ketu*. Outra inovação prática de ensino utilizada pelo terreiro da Casa Mãe foi a criação de oficinas de toques de atabaques para crianças. Sobre essa atividade, Lody afirma que: “saber a música vocal, saber os ritmos, chamados de toques, constitui um conjunto de conhecimentos que, somados aos demais fundamentos religiosos, fazem existir o candomblé” (LODY, 1987, p. 61).

Finalizando essa sessão, constatamos que no caso do candomblé *ketu* a transmissão musical ocorre de forma oral/aural, mediante observação, ouvindo, cantando, repetindo, perguntando, e normalmente sem a mediação de uma notação musical, porém novas alternativas estão sendo empregadas para dar conta da vida cotidiana na atualidade. O mais importante é que cada um aprende no seu tempo e do seu jeito, e que as maneiras diferenciadas de aprendizado não são excludentes, são na verdade processos acumulativos de conhecimento. Vale lembrar, que observar, ouvir, cantar e repetir, são também recursos de aprendizagem muito empregados em outros contextos musicais.

Independente das afinidades religiosas e se direcionando para as questões culturais é fundamental que as pesquisas etnomusicológicas transformem suas produções científicas em materiais educativos para serem utilizados em todos os tipos de aulas de música, principalmente aquelas que almejam extrapolar o ensino meramente instrumental e que se preocupam com o estudo contextualizado de outras culturas. Por exemplo:

Ritmos oriundos do candomblé da Bahia estão sendo apresentados em salas de aula, tanto em Nova York, como em outras cidades americanas e européias, principalmente em universidades e escolas de segundo grau, numa demonstração eloquente de que a música folclórica baiana, da mesma forma que a música popular do nosso Estado, goza de indiscutível prestígio no País e no exterior (BIANCARDI, 2006, p. 23).

Portanto, a pesquisa sobre as atividades musicais de uma cultura específica pode trazer contribuições para refletirmos sobre nossa prática acadêmica e artística, resignificando as formas convencionais da transmissão musical nas escolas e universidades, bem como, os processos criativos e as performances.

3.1.2 O *Alabê* e os *Ogãs*

No contexto musical do candomblé *ketu* o *alabê* é o chefe dos músicos, o regente dos *ogãs*, e assim, tem a responsabilidade da condução musical durante a realização dos rituais litúrgicos. “Numa imagem aproximada, pode-se dizer que o *ogã alabê* é como se fosse o maestro do conjunto musical” (BIANCARDI, 2006, p. 308). Além desse cargo, num contexto diferente do ensino tradicional escolar, o *alabê* assume também o papel de professor de música, ensinando aos *ogãs* iniciantes os conteúdos musicais a respeito dos toques e também outros assuntos relacionados com a prática musical. Segundo a autora, todos os percussionistas são chamados de *ogãs*, no entanto *ogã alabê* designa o responsável pela execução do repertório e, *ogã nilu* para os demais músicos, como segue:

Dentre os que se aprimoram e se tornam indispensáveis na condução da liturgia do *candomblé* estão os *ogãs alabês*, responsáveis e condutores das melodias e dos ritmos. A eles cabe tocar o atabaque maior (o *rum*) e dar os toques especiais, chamados dobradas, toques que comandam as mudanças coreográficas das danças dos orixás. Os outros percussionistas que compõem o grupo são chamados de *ogãs nilus*. São eles que tocam os atabaques menores ou os instrumentos de apoio, cabendo-lhes, ademais, responder aos cânticos entoados pelo *ogã alabê* (BIANCARDI, 2006, p. 305).

Sobre a definição do termo *alabê* para Frungillo é o “nome do ‘instrumentista’ chefe dos ‘tambores’ nos rituais de ‘candomblé’. É chamado também de ‘*alabê-huntor*’ e ‘*ogã-alabê*’, expressões de origem na cultura Iorubá na Nigéria (Brasil)” (FRUNGILLO, 2003, p.8). Segundo Olga Cacciatore, *alabê* significa ‘o dono do tambor’ na língua iorubá (CACCIATORE, 1977, p.43).

Conforme aponta Barros (2009), o conjunto de instrumentos de percussão regido pelo *alabê* se configura como um tipo de orquestra e explica que, além da função do ensino, ele deve zelar pelos atabaques e agogôs de seu terreiro:

A orquestra é comandada por um especialista – o *alabê*. Trata-se de um título honorífico dos mais respeitados nas comunidades religiosas. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, e conservar sua afinação, e providenciar as cerimônias de consagração daqueles, que produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades. (BARROS, 2009, p.45).

Lody (1987) acrescenta alguns cuidados que os músicos *alabês* devem ter com os atabaques além da execução correta dos ritmos:

A construção de objetos como os atabaques imprime aos homens uma elaborada sequência ritual-religiosa, que vai desde a escolha das madeiras e do encouramento até a afinação de cada componente do trio. O trabalho não é restrito apenas ao uso do instrumento enquanto músico, mas inclui ainda saber como alimentar cada atabaque, vesti-lo e sacralizá-lo com o recebimento de nomes próprios, privativos dos altos dirigentes do terreiro e, por isso, secretos (LODY, 1987, p.24).

Em relação à sequência de aprendizagem dos ritmos, diversos autores colocam que o *alabê* ensina primeiro a linha rítmica do agogô de cada toque, ou seja, a aprendizagem rítmica é iniciada pela linha-guia, dada a sua importância de servir como referência para a execução dos demais instrumentos. Quando esse *ostinato* está bem firme, passa-se a ensinar as frases rítmicas dos atabaques *lé* e *rumpi*, nessa ordem. Somente depois dessas etapas, o *ogã* iniciante receberá as primeiras instruções sobre a execução do *rum*, com suas formas variadas de tocar e sua complexidade fraseológica carregada de muitos significados.

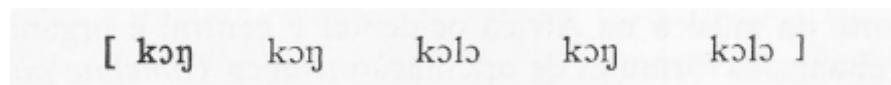
A respeito do *alabê* e sua relação com o ensino dos atabaques, Cardoso (2006) destaca que:

Quando algum iniciado no candomblé se interessa pela música, sua introdução nos instrumentos musicais sempre se dá a partir do trio acompanhante (*rumpi, lé e gã*), deixando o rum por último. O melhor músico, responsável por tocar o rum, por corrigir os outros instrumentistas e, em grande medida, por conduzir musicalmente o ritual, é denominado de *alabê* (CARDOSO, 2006, p.60).

No que tange especificamente a oralidade dos ritmos em comunidades tradicionais de matriz africana, Tiago de Oliveira Pinto esclarece: “sabemos que a tradição não está baseada em escrita. Ao invés desta, existem especialmente para as fórmulas rítmicas uma série de frases ou mesmo de seqüências de sílabas articuladas na fala, que ajudam a memorizar e também a ensinar os referidos padrões rítmicos” (PINTO, 2001, p. 106). Para Burbano estas fórmulas rítmicas são “ferramentas pedagógicas utilizadas para ensinar de forma oral esses padrões, devido ao pouco ou quase inexistente material escrito sobre essa música. É comum encontrar frases ou onomatopéias que facilitam a compreensão e execução de determinadas linhas rítmicas” (BURBANO, 2013, p. 92).

Segundo Kubik, essas fórmulas rítmicas, que desempenham um papel importante no processo de ensino de música, são conhecidas como fórmulas mnemônicas ou didáticas, podendo ser silábicas ou verbais, bem como, “podem ser reconhecidas como um tipo de notação oral” (KUBIK, 1979, p. 109). Na figura abaixo temos um exemplo de fórmula mnemônica bastante utilizada pelo povo Yorubá da Nigéria:

Figura 3.1.2.a - Fórmula mnemônica – Nigéria.



Fonte: (KUBIK, 1979, p. 110)

Em relação aos padrões rítmicos mnemônicos aplicados no contexto do candomblé, Fonseca (2002) informa que:

Os *ogãs* novatos aprendem os ritmos a serem executados com os mais velhos por meio de fórmulas silábicas mnemônicas que reproduzem a estruturação rítmica dos toques, como também por meio da imitação dos gestos dos tocadores. Nesse processo, gestualidade e oralidade constituem-se as principais ferramentas de aprendizagem (FONSECA, 2002, p.11).

Em paralelo com a aprendizagem obtida com o *alabê*, o *ogã nilu* deve procurar resolver suas dúvidas mediante diálogos com pessoas mais experientes e deve participar frequentemente dos rituais para realizar as observações, das quais deve dar atenção especial aos movimentos da dança. A transmissão musical no candomblé *ketu* pode ocorrer no barracão principal do terreiro, em espaços reservados para fins comunitários, ou ainda, na casa dos *alabês*, conforme Cardoso relata: “certa vez, por exemplo, conheci um *ogã*, de outro terreiro, que ia frequentemente à casa de Edvaldo²⁸ para aprender a tocar candomblé” (CARDOSO, 2006, p.20).

Por se tratar de um cargo importante a transferência da responsabilidade de um *alabê* para outro é realizada por meio de um ritual de passagem. “Julgo pertinente salientar que o *alabê* passa por uma espécie de aprendizado e por uma iniciação litúrgica, para se tornar músico dessa tradição” (BIANCARDI, 2006, p. 305). Inclusive os *alabês* sucessores foram ensinados pelos seus antecessores, como segue abaixo:

Nascido em 13 de maio de 1970, conforme Edvaldo, ele teve como seu principal mestre Jorge Vasconcelos, *alabê* que antecedeu Edvaldo. Vasconcelos, falecido em 1998, com 65 anos, por sua vez, aprendeu com Cipriano, *alabê* anterior a Vasconcelos que, segundo Edvaldo, faleceu por volta de 1982, com cerca de 86 anos. Cipriano aprendeu a tocar com o *alabê* anterior, seu pai Manoel Bonfim, sendo que esse aprendeu com Paisinho Pai-preto (CARDOSO, 2006, p.22).

Como vimos anteriormente, no candomblé *ketu* a transmissão musical é orientada pelo *alabê*, que assume a função de professor de música, no entanto, os ensinamentos podem também acontecer mediante contato dos novatos com os mais experientes. Na ausência dos *alabês*, os *ogãs* com mais tempo de casa podem desempenhar o papel de tutor, seguindo a dinâmica de que os mais novos aprendem com os mais velhos e assim por diante. Vale frisar que, no contexto do candomblé *ketu* a relação temporal não está vinculada com o tempo de idade biológica, mas sim, é considerada com o tempo de vivência na comunidade como adepto da religião.

Além disso, visando a compreensão global da função da música, conhecimentos complementares podem ser adquiridos com outras pessoas, quando, por exemplo, os *ogãs* iniciantes buscam informações sobre as frases coreográficas dos orixás, com membros do terreiro ligados a dança.

²⁸ Edvaldo é o *alabê* do Engenho Velho e mora no terreiro.

3.1.3 A Língua *Iorubá*

Como dito anteriormente, a música do candomblé está intimamente ligada a outros aspectos do ritual litúrgico sendo necessário extrapolar os conhecimentos musicais para conseguir a sua execução completa e complexa. Nesse sentido, o processo de aprendizagem dos ritmos torna-se muito mais contextual do que meramente instrumental. Partindo dessa premissa, torna-se fundamental, por exemplo, a aprendizagem do *iorubá*, a língua utilizada nos cânticos dos rituais do candomblé *ketu*. Em relação a língua Iorubá Cardoso aponta que:

No candomblé de queto, o iorubá é o idioma oficial dentro dos cultos. Rezas, louvações, saudações e cantos, todos são realizados nessa língua. Os significados literais de todas as palavras não são totalmente conhecidos pelos frequentadores de candomblés. Contudo, o sentido geral das cantigas é conhecido e transmitido entre o povo-de-santo. (CARDOSO, 2006, p.202)

Segundo Verger, os vocábulos iorubanos só chegaram ao mundo ocidental em torno do ano de 1826 (VERGER *apud* BIANCARDI, 2006, p. 303). A respeito da ‘conservação’ do *iorubá*, Castro informa que o candomblé *ketu* tem conseguido manter uma maior resistência às mudanças, mantendo o idioma original com poucas alterações, pelo fato da chegada mais recente dos povos de origem *iorubá* no Brasil, numa época próxima da cessação do tráfico de escravos (CASTRO, 1968, p. 32). Segundo a autora, a língua *iorubá* “acha-se resguardada como língua sagrada e ritual de qualquer tipo de interferência linguística estranha ao meio, inclusive mesmo de novas ondas linguísticas de África, que viessem renovar ou modificar a sua estrutura arcaizante” (*ibid.*).

Num outro material bibliográfico, Castro comenta sobre a importância dos sacerdotes negros e os cuidados que tiveram com a língua *iorubá*:

O desempenho sócio-religioso de uma geração de sacerdotisas e sacerdotes negros que sobreviveram a toda sorte de perseguições e são detentores de uma linguagem litúrgica de base africana, veículo de expressão simbólica de valores religiosos, éticos e estéticos tradicionais africanos, cujo conhecimento é fator de integração e ascensão na hierarquia religiosa do grupo porque nela se acha guardada a noção maior de segredo dos cultos (CASTRO, 2001, p. 84)

Segundo Cardoso “os textos dessas letras representam um saber acumulado de muitas gerações. Reflexo das narrações míticas dos *orixás*, transmitidas no dia a dia do terreiro, as letras das cantigas contêm conselhos e prescrições que devem ser seguidos pelos fiéis” (CARDOSO, 2006, p.202). Para Castro, “a persistência de um repertório linguístico de

origem africana, [é um] meio de expressão simbólica de seus valores religiosos” (CASTRO, 1981, p. 58).

Relacionando música e idioma, embora algumas palavras iorubanas tenham hoje um significado diferente do *iorubá* arcaico, os praticantes do candomblé *ketu*, incluindo é claro todos os músicos *ogas* e *alabês*, este último principalmente, precisam compreender os significados dos textos musicais utilizados nos rituais, como as rezas, as saudações e as letras dos cânticos, além de saber qual o momento exato para utilizá-los e qual o toque mais apropriado para seu acompanhamento.

Sobre essa questão Silva e Vicente (2008) apresentam um exemplo a respeito da palavra iorubana ‘*ogun*’: “*Ògun*, entonação do tom grave para o tom alto, é o nome do *orixá* da guerra, do ferro e da agricultura; *Ogún*, entonação do tom médio para o alto, significa herança e; *Ogun*: entonação toda em tom médio, significando guerra” (SILVA & VICENTE, 2008, p.25). Thiago de Oliveira Pinto reforça dizendo que “há uma proximidade natural de estruturas musicais e lingüísticas nas culturas musicais africanas e que até certo ponto esta afinidade também se mantém no Brasil” (PINTO, 2001, p.106).

Portanto, nos rituais do candomblé *ketu* a música executada estará diretamente relacionada com a língua iorubá, além da dança e mitologia, num diálogo com a entonação da fala e conseqüentemente com as melodias das cantigas. “A palavra carregada de nuances agógicas e quase sempre acompanhada de movimentos gestuais, é um elemento fundamental para o entendimento das relações entre as várias dimensões rítmicas que se superpõem no espaço dos terreiros” (FONSECA, 2002, p. 11). Toda a gama de informações deverá ser transmitida aos iniciados durante sua vivência nos terreiros, com atenção especial para aqueles que desejam assumir uma posição de destaque durante a execução musical.

4 RECONSTRUÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES

4.1 A Coleção Camargo Guarnieri

A Coleção Camargo Guarnieri faz parte do material ‘Melodias Registradas Por Meios-Não Mecânicos’ organizado por Oneyda Alvarenga na época em que a pesquisadora atuava como chefe da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (ALVARENGA, 1946). Esta coleção contempla uma grande quantidade de canções populares coletadas por Guarnieri durante sua estadia na capital baiana no início do ano de 1937, portanto um ano antes da chegada do fonógrafo no Brasil e da realização da Missão de Pesquisas Folclóricas por Mário de Andrade.

Conforme consta no texto introdutório da Coleção, temos que:

Por ocasião do Segundo Congresso Afro-brasileiro, reunido na Bahia em janeiro de 1937, o Departamento de Cultura enviou a S. Salvador o compositor Camargo Guarnieri, encarregando-o de colher melodias populares para o arquivo da Discoteca Pública Municipal. O resultado da viagem foi bastante frutífero: além de registrar danças e cantos vários, Camargo Guarnieri trouxe consigo uma larga e importante série de cantos de candomblés baianos (ALVARENGA, 1946, p. 159).

A Coleção apresenta 372 melodias, sendo que deste montante cerca de 210 são cantigas de diversos tipos de candomblés, a saber: *Ketu*, Angola, Banto-Caboblo, Congo, *Gege*, *Gexá*, Nagô e de Caboclo.

A respeito da sua biografia, Camargo Gaurnieri²⁹ (1907-1933) teve uma vida musical bastante diversificada, atuando principalmente como compositor, professor e regente, além de pianista, poeta e letrista (ITAÚ, 2017). Segundo Verhaalen, Gaurnieri representa a melhor concretização musical do nacionalismo moderrnista, tendo aparecido como compositor sob a influência e tutela de Mário de Andrade, que teve a responsabilidade de orientá-lo musical e culturalmente (VERHAALEN, 2001, p. 11-12).

4.2 As Melodias do Candomblé *Ketu*

A Coleção Camargo Guarnieri contempla um total de 27 melodias de candomblés *ketu*, que estão registradas entre os números 194 e 220 no material organizado por Alvarenga

²⁹ Para mais detalhes sobre sua vida musical sugerimos a leitura do livro “Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida” (VERHAALEN, 2001).

(1946). Deste repertório coletado, 20 melodias foram selecionadas para o processo de reconstrução das transcrições, tendo como critério a possibilidade de reconhecer para qual orixá a cantiga está associada.

A identificação do orixá foi dada pelo título, subtítulo ou letra da melodia. Em algumas cantigas o nome do orixá está grifado num destes locais, em dois destes ou ainda em todos. Dos 27 cânticos, 7 melodias não foram contempladas, pois não foi possível realizar uma associação com algum orixá, fato que só poderia ter sido resolvido com um estudo aprofundado de etnolinguística, o que não é o caso aqui.

A respeito da importância de estudos sobre as melodias de cultos afro-brasileiros, um repertório que ‘conserva’ a língua do povo-de-santo, Castro ressalta que as cantigas rituais tem sido as maiores resistências “graças ao seu aspecto não profano, que faz todas elas conhecidas dentro do grupo por um grupo menor ainda, a dos iniciados nos mistérios da seita” (CASTRO, 1968, p. 32). Nesse sentido, os estudos sobre repertórios de matriz africana estão sujeitos a revisões tendo em vista a “diversidade de estilos com funções musicais diversas, de diversidade étnica, de influências históricas distintas ou de abrangência cultural ainda mais remota, de razões estéticas particulares e de proficiência técnica etc” (LACERDA, 2014, p. 208).

Portanto, a revisão das melodias coletadas por Guarnieri vai de encontro com as demandas atuais da etnomusicologia brasileira que “aceita desafios em relação à análise e compreensão de contextos culturais socialmente e geograficamente complexos nas suas diferenças e até contradições” (LÜHNING, 2014, p. 15). No que tange as reconstruções realizadas nesse trabalho, alguns procedimentos padrões foram adotados para se obter uma linguagem uniforme visando elaborar um texto coerente e coeso. Conforme a necessidade de cada melodia selecionada, critérios e procedimentos particulares foram desenvolvidos, os quais são apresentados no decorrer deste capítulo.

De uma maneira geral, o processo de reconstrução das melodias seguiu uma série de passos. Inicialmente procurou-se identificar no título, subtítulo ou na letra da cantiga a qual orixá a melodia está associada. Na sequência, algumas características do orixá são mencionadas, como a simbologia, sincretismo e aspectos da dança. Depois é apresentado o toque específico do orixá e a sua linha-guia, sendo verificada nesse instante a possibilidade desta linha-guia servir como estrutura rítmica para a melodia, ou caso contrário, é pesquisado um toque de caráter coletivo que atenda ao comportamento rítmico da cantiga. Conforme expõe Pérez-Fernandez (1988, p. 64), “por sua estreita vinculação rítmica com o canto, as [linhas-guia] costumam refletir à maneira de arquétipos, os elementos rítmicos básicos dos

padrões melódicos” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988 p. 64). Nesta etapa é tomada como referência as ‘marcações básicas’ cunhadas por Lünhing (1990). As informações sobre o andamento grifado na partitura original são também levados em conta.

Em todos os momentos o conhecimento musical de Gaurnieri é considerado, no entanto, em muitos casos a fórmula de compasso sugerida pelo maestro é descartada para facilitar a conversão da notação musical ocidental para a notação proposta por Kubik (1979), bem como para atender ao quesito da circularidade das músicas de matriz africana (PINTO, 2001). Ressalta-se que os conceitos de linha-guia e de pulsação elementar são utilizados para identificar a estrutura rítmica da melodia, porém ao final do processo de reconstrução volta-se a utilizar a notação ocidental tendo em vista a utilização de software de editoração que trabalha com esta linguagem.

As novas partituras resultantes das reconstruções foram chamadas de versões porque não há aqui o intuito de adivinhação, apenas queremos mostrar que na atualidade a visão sobre os elementos rítmicos tomam outro patamar de importância e conhecimento (vivência). Por outro lado, segundo Rice, “a conservação social pode ser vista como uma interação contínua entre modos de comportamento historicamente construídos, tradições se você quiser, e ações individuais que recriam, modificam e interpretam essa tradição” (RICE, 2002, p. 170).

Por conta disso, para muitas das melodias, buscou-se elaborar mais de uma alternativa. Para facilitar a identificação, as versões geradas foram intituladas tendo como base a linha-guia adotada como estrutura rítmica. Além disso, tendo em vista o princípio da rotacionalidade (PINTO, 2011), as versões são também grifadas conforme o padrão rítmico da linha-guia, visando facilitar também a comunicação entre músicos durante a prática musical.

Por exemplo, temos a versão *aguerê* 3-2 e a versão *aguerê* 2-3, sendo uma a forma rotacionada da outra, nas quais os numerais indicam a quantidade de ataques sonoros por cada tempo no *gã*, de acordo com a notação ocidental. Outro exemplo muito empregado nesse trabalho são as versões *ijexá* nos padrões 2-2-3-2 e 3-2-2-2. Este procedimento foi inspirado nas *claves* cubanas, *son clave* e *rumba clave*, porém aqui os números possuem outra natureza.

Em relação ao uso do *gã* e do agogô, esclarecemos que o primeiro é utilizado para as linhas-guia com única altura sonora, enquanto o segundo é empregado nas linhas-guias que precisam de duas alturas sonoras, como no caso do *ijexá*.

Voltando para a apresentação final da partitura das versões geradas, nota-se que as fórmulas de compasso foram omitidas para enfatizar o caráter cíclico das músicas do candomblé *ketu*, que é orientado pela linha rítmica do *gã*, ou do agogô. Como uma forma de equacionar a carga histórica da notação ocidental, procura-se adotar nesse trabalho o termo

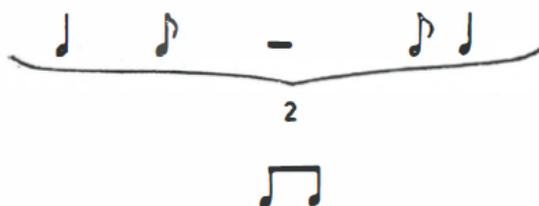
‘ciclo rítmico’ no lugar de compasso e, de barra de ciclo em vez de barra de compasso. Ressaltamos que a persistência pelo uso de uma barra de separação entre os ciclos rítmicos visa facilitar também a comunicação durante uma prática musical futura.

Além dos critérios supracitados, em algumas das melodias foi analisada a relação da letra com a melodia da cantiga, procurando identificar pontos de apoio a partir dos tamanhos das frases de texto, dos pontos de início e final de frase, bem como foram consideradas as sílabas mais fortes.

Outro parâmetro utilizado no processo de reconstrução foi o conceito de binarização e ternarização dos ritmos de matriz africana elaborado por Pérez-Fernandez (1988). Segundo o autor, nas músicas tradicionais do oeste africano existe a tendência de binarizar os padrões melódicos ternários, porém o mesmo não acontece com os elementos rítmicos. Por outro lado, por conta dos processos de transformação histórica, as músicas latinoamericanas de matriz africana, incluindo os instrumentos de percussão, tem o predomínio absoluto da subdivisão binária, como uma marca de identidade cultural, enquanto na música dos cultos afro-americanos prevalece a subdivisão ternária (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 8-10).

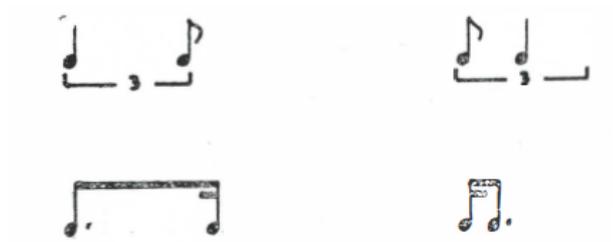
No presente trabalho ambos os processos de binarização e ternarização foram empregados, sendo este último tomado como uma tentativa de retorno ao passado. Para efetuar estes processos Pérez-Fernández (*ibid.*, p. 51) utilizou a nomenclatura dos pés métricos gregos para a conversão dos ritmos africanos. Apresentamos a seguir alguns exemplos extraídos do livro ‘La Binarizacion de los Ritmos Ternarios Africanos em America Latina’ (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988):

Figura 4.2.a - Exemplos de Binarização



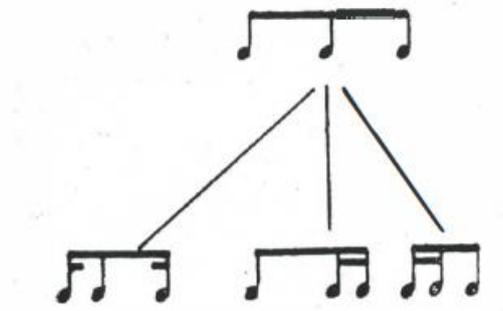
Fonte: (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 77).

Figura 4.2.b - Exemplos de Binarização



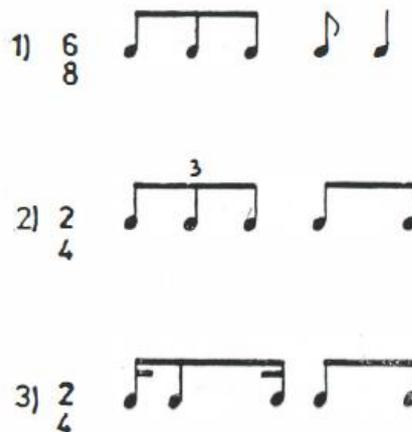
Fonte: (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 79).

Figura 4.2.c - Exemplos de Binarização



Fonte: (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 80).

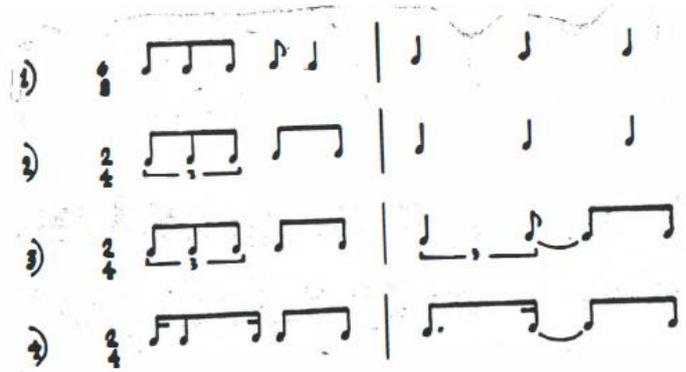
Figura 4.2.c - Estágios de Binarização



1 = fase ternária
2 = fase ternária-binária
3 = fase binarizada

Fonte: (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 84).

Figura 4.2.d - Fases da Binarização



Fonte: (PÉREZ-FERNÁNDEZ, 1988, p. 102).

4.2.1 Ogum Já Vai

O primeiro exemplo a ser reconstruído se trata da melodia ‘Ogum Já Vai’, organizada sob o nº 194 na Coleção Camargo Guarnieri, sendo também a primeira do conjunto de melodias de candomblé *ketu* que aparece nesse material. Iniciamos a reconstrução verificando que tanto o título quanto a letra informam que se trata de uma cantiga para o orixá *Ogum*, um orixá de caráter masculino, considerado um deus guerreiro, e que tem sua dança relacionada com movimentos que expressam à guerra. Coincidentemente, durante os rituais onde se canta para todos os orixás, depois das homenagens para *Exu*, o mensageiro, *Ogum* é sempre o primeiro orixá a ser reverenciado (CARDOSO, 2006, p. 273).

Figura 4.2.1.a - Melodia nº 194 – Ogum Já Vai.

194
OGUM JÁ VAI

Bahia, capital
Candomblé (kêto)

M: ♩ = 100

O gum já vai já vai jê vé ai ai ai ma.iê.
dú lu.a ô ó ia ô ai ai ai ma.iê. dú

Not. n.º 191, Cod. n.º 3

Ogum já vai já vai jê vé ai ai
ai maiêdu lua é ó ia é ai ai
ai maiêdu

Inf. n.º 35.

Fonte: Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos. Coleção Camargo Guarnieri (ALVARENGA, 1946, p. 177).

Segundo Fonseca (2006, p. 111) o toque para *Ogum* é chamado de *agabi*, enquanto para Cardoso (2006, p.272 e 281) existem dois toques principais para este orixá: *aderejá* e *aderé* ou *aderê*, sendo que a utilização de um ou do outro depende das “narrações míticas” expressas pelos gestos corporais da dança. Independente, todos esses nomes de toques utilizam uma linha-guia conhecida como *vassi*.

Tomando como referência a proposta da pulsação elementar cunhada por Kubik (1979), a linha-guia *vassi* possui 12 pulsações elementares das quais 7 são ataques sonoros e, seria escrita da seguinte maneira: [X . X . X X . X . X . X]. Trazendo para a notação tradicional ocidental, as pulsações elementares seriam convertidas em colcheias e este padrão rítmico ficaria escrito num compasso composto 12/8.

No entanto, observando a fórmula de compasso da transcrição de Guarnieri foram constatados três problemas básicos: dois tipos de métrica, divisão rítmica binária e andamento. No que se refere à métrica, a melodia original foi escrita utilizando o compasso 3/4 no primeiro compasso e em 2/4 nos demais compassos da cantiga, fugindo da regra do caráter cíclico das músicas de matriz africana (PINTO, 2001).

Em relação à divisão rítmica, a linha-guia *vassi* com 12 pulsações elementares não caberia nos compassos binários que possui apenas 8 (oito) pulsações elementares, neste caso convertidas em semicolcheias. Além disso, normalmente a linha-guia *vassi*, quando serve de base para cantigas, é executada num “ritmo corrido” e, portanto, também não se enquadra no andamento originalmente sugerido, semínima igual a 80 b.p.m.(batidas por minuto).

Sendo assim, se a linha-guia *vassi*, que é utilizada para os toques específicos para o orixá *Ogum*, não serve como estrutura rítmica, se faz necessário pesquisar outra linha-guia para atender a reconstrução desta melodia. Nesse sentido, temos que buscar um dos ritmos básicos de caráter coletivo tocados para cantigas, que se enquadra no comportamento rítmico do cântico em questão. Dos quatro ritmos básicos (“marcações básicas”) levantados por Lühning (1990, p. 120-121), tanto o *aguerê* [X X X . X X . .] quanto o *ijexá* [X . X . X . X . X X . X . X X .]. que são considerados pela autora como “ritmos compassados” (p. 121), atendem ao quesito de andamento, como também resolvem a questão da subdivisão binária, apesar das métricas serem diferentes, 2/4 e 4/4 respectivamente.

No entanto, tendo em vista o desenho rítmico da melodia, a linha-guia do *ijexá* foi adotada como aquela que oferece uma sonoridade mais orgânica, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 4.2.1.b - Melodia nº 194 – Ogum Já Vai: versão *ijexá* 2-2-3-2

194 OGUM JÁ VAI
(versão ijexá)

Melodia

O - gum já vai já vai jê vê ai ai ma - iê - dú

Agogô

M

lu - a ê ó ia ê ai ai ma - iê - dú

A

Fonte: produção do autor, 2016.

No processo final de reconstrução da melodia ‘Ogum Já Vai’, o compasso 4/4 foi adotado para resolver a questão da métrica e da circularidade, além de atender ao ciclo rítmico do agogô e ao ciclo da dança deste orixá. Nesta versão (figura acima), bem como em todas as demais versões em que a linha-guia possui duas alturas sonoras, o padrão rítmico será sempre sugerido para ser tocado no agogô, com duas campânulas de alturas diferentes, em vez do *gã*, de campânula única.

Na versão acima, para encaixar a linha-guia com a melodia, a sílaba ‘gum’ da primeira palavra ‘Ogum’ da letra foi utilizada como ponto de apoio, levando em conta que é a primeira sílaba do primeiro compasso depois da anacruse na partitura original, e pela sonoridade forte e grave desta sílaba, o que sugere um apoio rítmico nesta sílaba. Durante a reconstrução todas as barras de compassos depois da anacruse foram descartadas. Outro ponto de apoio empregado foram as sílabas ‘ai ai’, que na nova versão sempre aparecem no início dos compassos, tendo como suporte rítmico as duas colcheias agudas do primeiro tempo do padrão sonoro do agogô.

Em relação a última sílaba da melodia, que corresponde à nota Mi bemol, o valor de duração foi alterado de mínima para semínima com o intuito de fechar o compasso e facilitar uma prática musical posterior, pois foi considerado não haver necessidade de manter o valor original, tendo em vista a forma pela qual a melodia foi coletada. Em caso de repetição da

melodoa, o Mi bemol deve ser encurtado para semicolcheia para permitir a volta com a anacruse inicial.

4.2.2 Ogum Tinô Já

O segundo exemplo a ser demonstrado é o cântico ‘Ogum Tinô Já’, registrado na Coleção Camargo Guarnieri como a melodia nº 195. Conforme consta no nome e na letra da música, trata-se de um canto para o orixá *Ogum*, que tem como ritmo característico o *toque agabi*. Segundo Fonseca (2002) e Cardoso (2006) o *toque agabi* tem como linha-guia um padrão chamado de *vassi*, uma base rítmica muito comum em músicas tradicionais da África ocidental.

Figura 4.2.2.a - Melodia nº 195 – Ogum Tinô Já.

195
OGUM TINÔ JÁ

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M.º = 72

O . gum ti . nô já ta . coa ta . coa mã . nã O . gum
a . ni ja . có o mi . há mi có . có.

Not. n.º 192, Cod. n.º 3

Ogum tinô já tacoa tacoa mãã
Ogum ami jacó o mibã mi côcô

Inf. n.º 35.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 177).

Como vimos no exemplo anterior, na notação musical tradicional ocidental, a linha-guia do *vassi* seria escrita num compasso 12/8 tendo em vista a necessidade de doze colcheias, ou como uma fórmula rítmica com 12 pulsações elementares para fechar um ciclo, [X . X . X X . X . X . X], (Kubik, 1979). No entanto, além de nenhuma linha-guia ter sido indicada abaixo da melodia, a fórmula de compasso binária presente na partitura original não comportaria a linha-guia do *vassi* (ver figura acima).

Figura 4.2.2.b - Melodia nº 195 – Ogum Tinô Já: com indicações.

Toque: Agabi
Linha-guia: Vassi

195
OGUM TINÔ JÁ

Bahia-capital
Candomblé (kêto)

U = 72

O - gum ti - nô já ta - coa ta - coa mã - nã O - gum
a - mi ja - có o mi - bã mi cô - cô.

Not. n.º 192, Cod. n.º 3

Ogum tinô já tacoa tacoa mãnã
Ogum ami jacó o mibã mi côcô

Inf. n.º 35.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 177).

Então, considerando o conhecimento musical de Guarnieri e a fórmula de compasso sugerida pelo maestro, novamente se faz necessário encontrar outra linha-guia para servir essa melodia. Como cada orixá possui seu *toque* específico foi preciso encontrar um ritmo de caráter coletivo que atendesse ao desenho rítmico desse canto. Após alguns experimentos verificou-se que o ritmo *ijexá* atenderia essa questão. O *ijexá* é o *toque* específico para o orixá *Oxum*, mas pode ser utilizado como um ritmo coletivo. Na figura abaixo apresentamos a melodia original com a indicação da linha-guia do *ijexá* tocada pelo agogô. Para esta versão foi escolhida a linha-guia do *ijexá* no padrão 2-2-3-2 (quantidades de ataques sonoros por cada tempo de um compasso quaternário/notação tradicional ocidental).

Figura 4.2.2.c - Nº 195 – Ogum Tinô Já: versão *ijexá* 2-2-3-2.

195 OGUM TINÔ JÁ

Versão Ijexá

Melodia

O - gum ti - nô já ta - coa ta - coa mã - nã O - gum

Agogô

M

a - mi ja - có o mi - bã mi cô - cô

A

Ogum tinô já tacoa tacoa mãnã
Ogum ami jacó o mibã mi côcô

Fonte: produção do autor, 2016.

Vale frisar que o compasso quaternário foi utilizado por conta de dois motivos: pelo fato do agogô necessitar de quatro tempos para executar o padrão rítmico do *ijexá* no âmbito da notação musical tradicional ocidental e; em virtude do ciclo da dança de *Ogum* precisar de dois compassos binários para concluir cada gesto coreográfico (CARDOSO, 2006).

4.2.3 Ina Ina Môjubára

A melodia nº 198 recebe o nome de ‘Ina Ina Môjubára’ e conforme sua letra informa se trata de uma cantiga para o orixá *Exu*. Segundo Biancardi, este orixá contempla a “dualidade do bem e do mal, do certo e do errado, do sim e do não, do equilíbrio e do desequilíbrio” (BIANCARDI, 2006, p. 322). Verger registra que “no Brasil, como em Cuba, *Exu* foi sincretizado com o diabo”, no entanto, por conta do seu lado bom, na África ele pode ser considerado como um orixá protetor (VERGER, 2002, p.76-79).

Figura 4.2.3.a - Melodia nº 198 – Ina Ina Môjubára.

198
INA INA MÓJUBÁRA

Bahia, capital
M.º 104

Candomblé (kêto)

Solo
Côro

I . na I . na mô . ju . bá . ra ô E . xú Mô . ju . bá . ra I . na I . na mô . ju . bá . ra ô E . xú mô . ju . bá . ra

Not. n.º 356, Cod. n.º 5

Ina Ina mójubára é
Exú Mójubára
Ina Ina mójubára é
Exú mójubára

Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 179).

Dando início ao processo de reconstrução desta melodia, Cardoso aponta que nos rituais do candomblé *ketu* o ritmo do *agabi* é “muito comum nos cânticos de *Exu*” (CARDOSO, 2006, p. 374). Fonseca reforça que o toque *agabi* é utilizado nas cantigas para *Exu*, porém ressalta que o ritmo do *ijexá* pode também ser utilizado para este orixá. (FONSECA, 2002, p. 17)

O *agabi* tem uma base rítmica orientada pela linha-guia *vassi*, que na notação tradicional ocidental é grifada num compasso composto 12/8, contendo 12 colcheias, ou quando segue a proposta de Kubik (1979) é anotada com 12 pulsações elementares, da

seguinte maneira [X . X . X X . X . X . X], onde os ‘Xs’ correspondem aos ataques sonoros no instrumento *gã*. Observando a métrica da partitura original e considerando o conhecimento musical de Guarneri, a linha-guia *vassi* não será abordada nesse instante no processo de reconstrução, pois a quantidade de pulsações elementares não é coincidente com a indicação sugerida pelo maestro (compasso 2/4 = 8 semicolcheias). Voltaremos a falar da linha-guia *vassi* no final dessa seção. Sendo assim, há a necessidade de testar outras linhas-guia.

Levando em conta a métrica (2/4) e o andamento da partitura da Coleção Camargo Guarneri (semínima = 104 b.p.m), a linha-guia do *ijexá* foi a primeira a ser testada. Lühning (1990) afirma que o ritmo do *ijexá* acompanha “uma boa parte do repertório de vários orixás” (p. 120) e que serve como base rítmica para “10% das cantigas” (p. 121). No que tange ao andamento, a autora considera o *ijexá* como um ritmo compassado, e, portanto, se enquadra no quesito andamento. Cardoso complementa dizendo que o *ijexá* é tocado para “quase todos os orixás” (CARDOSO, 2006, p. 247).

Figura 4.2.3.b - Melodia N° 198 – Ina Ina Mômjubára: versão *ijexá* 2-2-3-2.

198 INA INA MÔJUBÁRA
(versão *ijexá* 2 - 2 - 3 - 2)

Fonte: produção do autor, 2016.

Assim sendo, para gerar a primeira versão de reconstrução, intitulada de ‘versão *ijexá* 2-2-3-2’, a melodia foi mantida ritmicamente na mesma posição em relação à primeira barra de compasso. Na sequência, cada par de compassos binário foi transformado num compasso quaternário (4/4) para conseguir encaixar a linha-guia do *ijexá*, tocada no agogô, que ocupa 4 tempos ou 16 semicolcheias, conforme pode ser visto na figura acima.

Ressaltamos que a anacruse da partitura original foi reescrita como um compasso completo, visando enfatizar o caráter cíclico do padrão rítmico do agogô e, para ilustrar o fato deste instrumento ou do *gã* ser tocado antes dos demais instrumentos no contexto do *candomblé ketu*.

Como se trata de um processo de reconstrução de melodias sem registro mecânico, pensou-se ser oportuno experimentar outras possibilidades. Dessa maneira, ao evitar a fixação de verdades absolutas, longe de ser o objetivo desse trabalho, focalizamos no raciocínio acadêmico, procurando abrir portas para inúmeras interpretações, almejando assim trazer contribuições para práticas musicais educativas e artísticas futuras.

Figura 4.2.3.c - Melodia Nº 198 – Ina Ina Môjubára: versão *ijexá* 2-2-3-2 / rotacionada 4 +.

198 INA INA MÔJUBÁRA
(versão *ijexá* 2 - 2 - 3 - 2 / rotacionada 4+)

The musical score consists of two systems. Each system has two staves. The top staff of each system is for the Melodia (Melody), written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is for the Agogô (Agogo), written in a bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below the melody staff. The first system is labeled 'Melodia' and 'Agogô'. The second system is labeled 'M' and 'A'. The lyrics are: 'I - na i - na - mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra'.

Fonte: produção do autor, 2016.

Analisando o desenho rítmico da melodia transcrita por Guarnieri e levando em conta a rotacionalidade das músicas de matriz africana, uma segunda versão *ijexá* foi gerada, mantendo-se o mesmo padrão rítmico do agogô e rotacionando a melodia 4 pulsações elementares para frente, ou seja, deslocando a primeira nota da melodia para 4 semicolcheias para frente. Esta versão foi intitulada de ‘versão *ijexá* 2-2-3-2 / rotacionada 4 +’, que indica respectivamente, a quantidade de ataques sonoros por tempo conforme notação tradicional e coeficiente de rotação (ver figura acima).

Seguindo com o processo empírico foram geradas mais três versões tendo como base a linha-guia do ritmo *ramunha*. O ritmo *ramunha* também conhecido como *avaninha* ou

avamunha “marca o início e término das cerimônias religiosas” (BARROS, 2009, p. 69). Fonseca aponta que este ritmo é utilizado para todos os orixás (FONSECA, 2002, p. 17). Cardoso explica que o *ramunha* pode “servir como acompanhamento de cantigas e de condução para a entrada e saída dos fiéis no terreiro” (CARDOSO, 2006, p. 262).

Figura 4.2.3.d - Melodia N° 198 – Ina Ina Môjubára: versão *ramunha*.

198 INA INA MÔJUBÁRA
(versão ramunha)

Melodia

Gã

M

G

I - na i - na mô - ju - bá - ra ê

E - xú mô - ju - bá - ra i - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

Fonte: produção do autor, 2016.

Tanto para Fonseca (2006, p. 111) quanto para Cardoso (2006, p. 262), a linha-guia do ritmo *ramunha* é configurada numa métrica quaternária (notação tradicional) contendo 5 ataques sonoros, que segundo proposta cunhada por Kubik (1979) ficaria assim anotada [X . . X . . X . . X . . X . .]. Ressaltamos que a clave *son* cubana tem esta mesma configuração rítmica (CARVALHO, 2010, p. 790; ORTIZ, 1995, p.41; URIBE, 1996, p. 85). Então, a primeira versão com a linha-guia *ramunha* foi realizada da mesma maneira que foi feita a primeira versão com a linha-guia *ijexá*, ou seja, respeitando a anacruse e a primeira barra de compasso, e ajustando os compassos binários para quaternários, conforme pode ser visto na figura acima.

Levando em conta o comportamento rítmico da melodia e repetindo o mesmo raciocínio empregado para a linha-guia *ijexá*, foram criadas duas versões rotacionadas para a linha-guia *ramunha*. A primeira intitulada de ‘versão *ramunha* rotacionada 4 +’ desloca a primeira nota da melodia para 4 semicolcheias à frente, enquanto a ‘versão *ramunha*

rotacionada 4 – faz o movimento contrário, deslocando a primeira nota para 4 semicolcheias para trás, ambas numa relação com o padrão rítmico do *gã* (ver figuras abaixo).

Figura 4.2.3.e - Melodia Nº 198 – Ina Ina Môjubára: versão *ramunha* rotacionada 4+.

198 INA INA MÔJUBÁRA
(versão ramunha rotacionada 4+)

Melodia

I - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

Gã

M

i - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Figura 4.2.3.f - Melodia Nº 198 – Ina Ina Môjubára: versão *ramunha* rotacionada 4 -.

198 INA INA MÔJUBÁRA
(versão ramunha rotacionada 4-)

Melodia

I - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú

Gã

M

mô - ju - bá - ra i - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Ressalta-se que nas versões do tipo *ijexá*, o agogô foi sugerido para executar a linha-guia tendo em vista a necessidade da emissão de 2 notas de alturas diferentes, enquanto nas versões do tipo *ramunha* foi sugerido o *gã*, com uma única altura. De todas as versões geradas para a melodia nº 198, a ‘versão *ramunha* rotacionada 4 –’ foi aquela que apresentou o melhor resultado orgânico, tendo em vista que a linha-guia completa a melodia com os acentos em seus apoios naturais.

4.2.4 A Korô Korô Ô

Conforme exposto no subtítulo da partitura original (Inhãçã – ver figura abaixo), a melodia nº 199 ‘A Korô Korô Ô’ é um cântico para *Iansã*, um orixá de caráter feminino. Verger informa que no Brasil, *Iansã* é também conhecida como *Oyá* e é religiosamente sincretizada com Santa Bárbara, sendo considerada a divindade dos ventos e das tempestades (VERGER, 2002, p. 168-170). A respeito da dança, Biancardi aponta a presença de gestos corporais de guerreira e da sensualidade (BIANCARDI, 2006, p. 342). Para Cardoso, “o significado de sua dança está ligado ao vento. Seus gestos, como me foi dito, representam a criação dos ventos. *Oiá* estaria, por meio de seus movimentos, originando a ventania” (CARDOSO, 2006, p. 329).

Figura 4.2.4.a - Melodia nº 199 – A Korô Korô Ô (Inhãçã – Santa Bárbara).

199
A KORÔ KORÔ Ô
(Inhãçã — Santa Bárbara)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M.º = 84

A kô . rô kô . rô (ô) A kô . rô kô . rô

(ô) Bã . ba . lã . ô Bã . ba ô A xê . xê xe . reo . mã

Not. n.º 357, Cod. n.º 5

A korô korô ô
a korô korô ô
Babalaô babalaô
a xêxê xereomã

“Depois de cantar, o cantador fala meio gritado, chamando o santo, dizendo as seguintes palavras: REPAWEI MULE DO REI!”
Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 179).

No que tange ao toque para este orixá, Barros afirma ser o *ilú* “um ritmo vigoroso, rápido e de cadência marcada, atribuído a *Oiá* / *Iansã*” (BARROS, 2009, p. 66). O autor complementa dizendo que *ilú* é em termo de origem iorubana que significa tambor ou

atabaque (*ibid.*) Quanto ao quesito andamento, Lühning reforça que o *ilú* é um dos ritmos corridos utilizados para acompanhamento de cantigas (LÜHNING, 1990, p. 121).

No seu estudo sobre os toques de candomblé *ketu* na Casa Branca, Cardoso identificou que este toque é o único “onde o *gã* não apresenta ‘ataques’ na ‘cabeça’ do tempo” (CARDOSO, 2006, p. 328). Levando em conta a proposta de Kubik (1979) a linha-guia do *ilú* seria grifada desta maneira [. . X X . X X .], sendo formada por 8 pulsações elementares das quais 4 são ataques sonoros. Por outro lado, para Fonseca (2006, p. 110) e para Silva (2008, p. 63) esta linha-guia seria anotada incluindo um quinto ataque, situado na primeira pulsação elementar, no início do ciclo rítmico, ficando com esta configuração [X . X X . X X .].

Esta última grafia vai de encontro com a experiência musical do autor desta dissertação e por conta disso foi escolhida para ser usada na reconstrução da melodia em questão. Convertendo a notação acima para a notação tradicional, as 8 pulsações elementares são transformadas em semicolcheias, formando um compasso binário (2/4) que combina com a métrica proposta por Guarnieri. De posse dessas análises, a primeira versão foi gerada encaixando a linha-guia do *ilú* a partir do primeiro compasso original, que coincide com a nota Ré. Na figura abaixo o resultado dessa primeira experimentação de reconstrução pode ser visualizado.

Figura 4.2.4.b - Melodia nº 199 – A Korô Korô Ô: versão *ilú* de Iansã.

199 A KORÔ KORÔ Ô
(versão *ilú* de Iansã)

Melodia

A ko - rô ko - rô (ô) a ko - rô ko - rô

Gã

M

(ô) Ba - ba - la - ô ba - ba - ô a xê - xê xe - reo - mã

G

Apesar de o *ilu* ser o toque para *Iansã* e do fato da métrica de sua linha-guia ser coincidente com a métrica da melodia original, surge o questionamento a respeito do andamento (semínima = 84 b.p.m.). Conforme exposto anteriormente este toque normalmente é executado num andamento corrido. Porém, partindo do princípio que esse trabalho almeja dialogar com a prática musical artística, cabe aqui experimentar outras possibilidades. Então, mantendo a métrica binária e tomando como ponto de partida os 4 ritmos mais utilizados para acompanhamento de cantigas (LÜHNING, 1990), destes tanto o *aguerê* [X X X . X X . .] quanto o *ijexá* [X . X . X . X . X X . X X .] podem ser testados.

Assim, a segunda versão criada foi intitulada de versão *aguerê* 3-2, onde os números correspondem à quantidade de ataques sonoros por tempo no *gã*, conforme notação musical tradicional. Essa linguagem numérica foi inspirada na prática musical popular realizada com as *claves* rítmicas cubanas, visando facilitar a comunicação entre músicos. Para gerar esta versão, a linha-guia do *aguerê* foi posicionada tendo como ponto de apoio a primeira nota (Ré) do primeiro compasso original, conforme pode ser observado abaixo:

Figura 4.2.4.c - Melodia nº 199 – A Korô Korô Ô: versão *aguerê* 3-2.

199 A KORÔ KORÔ Ô
(versão *aguerê* 3 - 2)

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line labeled 'Melodia' and a percussion line labeled 'Gã'. The second system features a vocal line labeled 'M' and a percussion line labeled 'G'. The lyrics are: 'A ko - rô ko - rô (ô) a ko - rô ko - rô (ô) Ba - ba - la - ô ba - ba - ô a xê - xê xe - reo - mã'.

Fonte: produção do autor, 2016.

Finalmente, para gerar a versão *ijexá* a métrica binária (2/4) foi conformada na métrica quaternária (4/4), ou seja, para cada 2 compassos originais foi gerado um novo compasso com 4 tempos (notação tradicional). Além disso, todas as barras de compasso originais foram desconsideradas para tomar a anacruse como o início melódico desta nova reconstrução. Esta

versão foi intitulada de versão *ijexá* 2-2-3-2, na qual os números indicam a mesma orientação da versão *aguerê* 3-2. (ver figura abaixo).

Figura 4.2.5.d - Melodia nº 199 – A Korô Korô Ô: versão *ijexá* 2-2-3-2.

199 A KORÔ KORÔ Ô
(versão *ijexá*)

Melodia

A ko - rô ko - rô (ô) a ko - rô ko - rô (ô) Ba -

Agogô

M

ba - la - ô ba - ba ô a xê - xê xe - reo - mã

A

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.5 Xalarê

A melodia nº 200 intitulada de ‘Xalarê’ faz referência ao orixá *Ogum*, conforme pode ser visto no subtítulo e na letra da cantiga, na qual seu nome aparece 3 vezes no corpo do texto. Segundo Verger, “*Ogum*, no Brasil, é conhecido, sobretudo como deus dos guerreiros (...). Na Bahia, *Ogum* foi sincretizado com Santo Antônio de Pádua (...). No Rio de Janeiro, é com São Jorge que *Ogum* foi associado” (VERGER, 2002, p. 94). Biancardi afirma que este deus africano “é o primeiro a ser saudado nas cerimônias do *xirê*³⁰, depois que Exu é despachado” (BIANCARDI, 2006, p. 326).

A respeito da estrutura musical das cantigas para este orixá, vimos anteriormente na reconstrução da primeira melodia, ‘Ogum Já Vai’, que o *vassi* é a linha-guia utilizada para os três toques mais comuns: *agabi* (FONSECA, 2006, p. 111); *aderejá* e *aderé* (CARDOSO, 2006, p.272). Relembrando, conforme proposta de Kubik (1979) a linha-guia *vassi* fica assim anotada [X . X . X X . X . X . X], que na notação tradicional seria convertida para um compasso composto 12/8.

³⁰ “Primeira parte de um ritual público de candomblé” (CARDOSO, 2006, p. 400).

Figura 4.2.5.a -Melodia nº 200 – Xalarê (*Ogum*).

200
XALARÊ
(Ogum)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o ♩ = 76

Not. n.º 358, Cod. n.º 5

Xalarê Ogum ô nilê
orêguêdê Ogum nilê
orêguêdê Ogum ô nilê orêguêdê

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 180).

Embora a métrica do *vassi* não seja coincidente com a métrica unária sugerida na partitura original, o fato de não ter sido encontrado nenhum padrão rítmico com 4 pulsações elementares, ou quatro semicolcheias, 6 foi a quantidade mínima verificada, abre-se portas para adotar o seguinte procedimento de reconstrução.

O primeiro passo foi eliminar todas as barras de compasso originais. Na sequência adotando a semicolcheia como a pulsação elementar, para cada grupo de 12 semicolcheias foi inserida uma nova barra de ciclo (compasso) para futuramente conformar a linha-guia *vassi*, colocada abaixo da melodia. Frisamos que a subdivisão de caráter binário mostrado na figura abaixo, tem nesta etapa função temporária, sendo assim empregada para facilitar o manuseio com o programa (software) de editoração.

No último passo desta versão prévia (ver figura abaixo), cada nota da melodia recebeu um valor numérico para identificar seu valor de duração, ou em outras palavras, a quantidade de pulsações elementares correspondentes. Por exemplo, a primeira nota da melodia, nota Sol colcheia pontuada, ocupa 3 pulsações elementares, enquanto qualquer uma das notas semicolcheias preenche 1 pulsação elementar.

Figura 4.2.5.b - Melodia nº 200 – Xalarê: versão *vassi*, pulsação elementar semicolcheia.

200 XALARÊ
(Ogum)
(versão vassi)

X =  Pulsação elementar = semicolcheia

Melodia

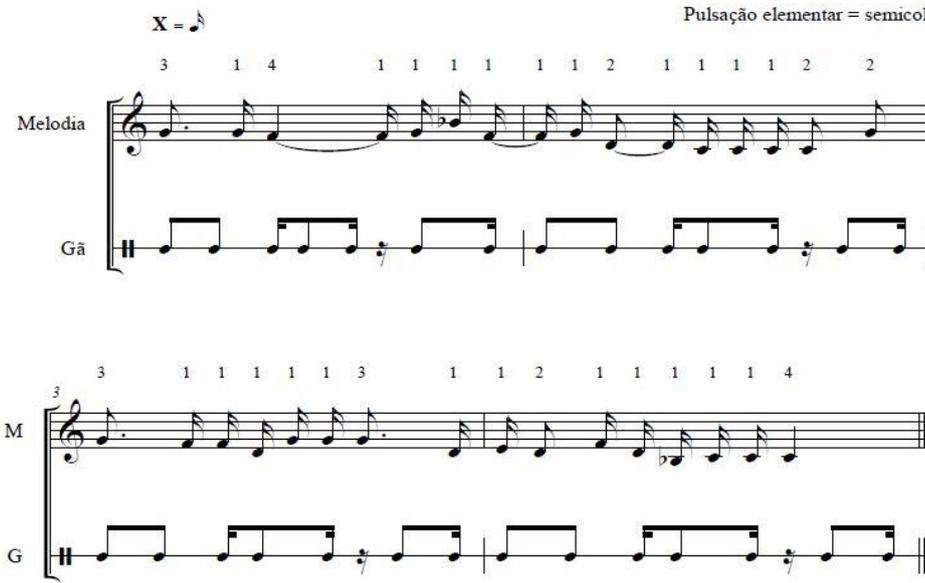
3 1 4 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 2

Gã

M

3 1 1 1 1 1 3 1 1 2 1 1 1 1 1 4

G



Fonte: produção do autor, 2016.

A metodologia empregada acima vai facilitar a conversão desta ‘versão *vassi* semicolcheia’ numa ‘versão *vassi* colcheia’, na qual os valores relativos de duração em relação à pulsação elementar ficam preservados, apesar dos numerais estarem agora omitidos. A figura abaixo já mostra uma versão final, contendo inclusive a letra da cantiga. Nesta nova versão o padrão rítmico executado pelo *gã* aparece com subdivisão ternária (notação tradicional), ressaltando a característica rítmica do compasso composto 12/8, segundo linguagem acadêmica ou de conservatório. Vale frisar que o emprego desse tipo de notação é influenciado pelo manuseio dos programas de editoração musical.

Figura 4.2.5.c - Melodia nº 200 – Xalarê: versão *vassi*, pulsação elementar colcheia.

200 XALARÊ
(Ogum)
(versão vassi)

Pulsação elementar = colcheia

X = 

Melodia

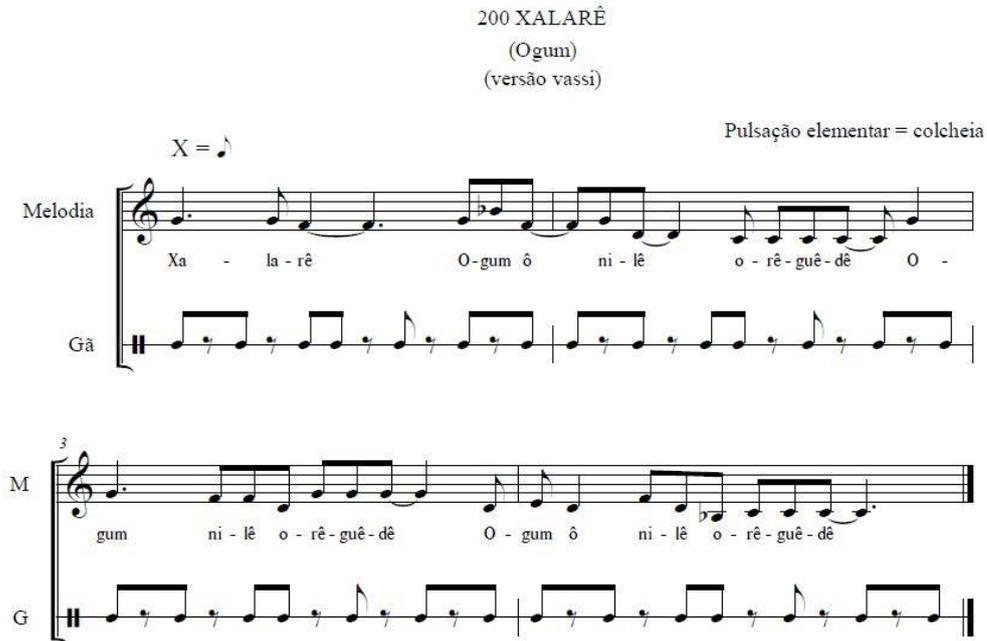
Xa - la - rê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê O -

Gã

M

³
gum ni - lê o - rê - guê - dê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê

G



Fonte: produção do autor, 2016.

Nas figuras anteriores, a melodia da partitura original teve sua posição rítmica mantida, e a linha-guia, colocada logo abaixo, foi posicionada a partir da primeira nota (Sol), ou seja, ambas começam a partir do mesmo ponto. No entanto, em virtude do comportamento rítmico da melodia e do objetivo de encontrar um melhor desempenho orgânico para esta cantiga quando cantada simultaneamente com a execução do *gã*, propõe-se rotacionar a melodia para 8 pulsações elementares à frente, iniciando agora a partir na 9ª colcheia. Esta versão foi intitulada de ‘versão vassi rotacionada 8 +’ (ver figura abaixo).

Figura 4.2.5.d - Melodia nº 200 – Xalarê: versão *vassi* rotacionada 8 +.

200 XALARÊ
(Ogum)
(versão vassi rotacionada 8+)

Melodia

Xa - la - rê O - gum ô ni - lê

Gã

M

o - rê - guê - dê O - gum ni - lê o - rê - guê - dê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê xa - la

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Observando a figura acima, podemos identificar que todas as notas iniciais dos 4 novos compassos são também a primeira nota dos compassos originais, e por este motivo foram consideradas como pontos de apoio. Almejando uma prática musical futura, o início da melodia (anacruse) foi inserido depois da última nota da melodia (nota Dó), assim como as barras de repetição. Neste novo formato, a melodia ficou formatada com 4 compassos.

Além do procedimento de reconstrução da melodia nº 200 ‘Xalarê’ utilizando a linha-guia *vassi* como estrutura rítmica para este cântico em referência ao orixá *Ogum*, buscou-se experimentar uma versão com subdivisão binária para atender a métrica original sugerida na Coleção Camargo Guarnieri. Voltando-se para os ritmos básicos mais utilizados para acompanhar cantigas de candomblé *ketu* (LÜHNING, 1990), a linha-guia do *ijexá* foi escolhida em virtude do andamento original (semínima = 76 b.p.m.) ser coerente com o andamento praticado nos rituais.

Em relação ao *ijexá*, Lühning (1990, p. 120) e Fonseca (2006, p. 111) apresentam a linha-guia com a seguinte configuração [X . X . X . X . X X . X . X X .], enquanto Cardoso (2006, p. 351) registra uma diferente [X X . X . X X . X . X . X . X .]. Todas as duas formas podem ser encontradas e são escolhidas conforme o desenho melódico de uma cantiga, fato que também se repete na música popular, e que já foi observado por este autor durante sua prática musical.

Acontece que a linha-guia do *ijexá* ocupa 16 pulsações elementares, sendo formada por 2 metades com tamanhos iguais, 8 pulsações elementares cada, porém com posições e quantidades de ataques sonoros diferentes: [X . X . X . X .] [X X . X . X X .]. Um cântico acompanhado com a base rítmica do *ijexá* pode começar por qualquer destas partes.

Nesse trabalho, as duas possibilidades foram nomeadas conforme posterior conversão para a notação tradicional, na qual os números representam a quantidades de ataques sonoros por cada tempo, da seguinte maneira:

Versão *ijexá* 2-2-3-2: [X . X . X . X . X X . X . X X .],

Versão *ijexá* 3-2-2-2: [X X . X . XX . X . X . X . X .].

Verificando as duas alternativas, foi verificado que a versão *ijexá* 3-2-2-2 apresentava um melhor resultado sonoro, conforme pode ser visto abaixo. Lembramos que nesta versão não foi necessário rotacionar a melodia.

Figura 4.2.5.e - Melodia nº 200 – Xalarê: versão *ijexá* 3-2-2-2.

200 XALARÊ
(Ogum)
(versão *ijexá*)

Melodia

Agogô

M

A

4.2.6 Yemanjá Sóba

Outro exemplo a ser apresentado nesse trabalho é o cântico ‘Yemanjá Sóba’, registrado na Coleção Camargo Guarnieri como a melodia nº 201. Repetindo alguns procedimentos anteriores, temos novamente que ambos os nome do cântico e texto da melodia confirmam que se trata de uma cantiga para o orixá *Yemanjá*, que é popularmente conhecida como a rainha do mar. *Yemanjá* tem como ritmo específico o toque *jinká*, que é também conhecido por *jicá* ou *jincá*. Lühning explica que “*jinká* vem de ‘*ijika*’ (do jeje ‘ombro’) e faz alusão ao movimento de ombros típicos deste ritmo” (LÜHNING, 1990, p. 106 *apud* CARDOSO, 2006, p. 333).

Figura 4.2.6.a - Melodia nº 201 – Yemanjá Sóba.

201
YEMANJÁ SÓBA

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M² ♩ = 80

Ye-man-já só-ba só-ba mi-re-rê só-ba mi-re-rê só-ba mi-re-rê ô

Not. n.º 359, Cod n.º 5

Yemanjá sóba
sóba mirerê
sóba mirerê
Sóba mirerê ô

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 180).

Fazendo uma relação com o orixá *Nânã*, esclarecemos que, apesar destes dois orixás usarem a mesma linha-guia (*jinká*) para seus toques específicos, os nomes desses toques não são os mesmos, tendo em vista que as frases musicais tocadas no atabaque *rum* são diferentes. Essa diferença é resultado do diálogo com os movimentos corporais da dança. Sendo assim, *satô* é o toque para *Nânã* e *jinká* para *Yemanjá*.

Seguindo com o processo de reconstrução, ao utilizar a notação tradicional, a linha-guia *jinká* seria grifada num compasso 6/8 por conta da necessidade de 6 colcheias. Por outro lado, se levarmos em conta o caráter circular das músicas de matriz africana e a proposta de Kubik (1979), esta linha-guia seria anotada como um padrão rítmico de 6 pulsações elementares para fechar um ciclo [X . X X . .]. Surge, portanto uma questão: como encaixar a linha-guia *jinká* nesta melodia quando se tem uma fórmula de compasso binária, com 8

pulsações elementares?

Considerando a coleta de Guarnieri e o comportamento rítmico da melodia nº 201, foi preciso descobrir outra linha-guia para servir como sua estrutura. Sendo assim, ao procurar ritmos de caráter coletivo, após algumas análises, verificamos que o *aguerê* atenderia bem essa questão. Segundo Fonseca (2006) e Cardoso (2006), *aguerê* de Oxóssi é o nome do toque para o orixá *Oxóssi*, mas quando é utilizada apenas a sua base rítmica para acompanhar cantigas de outros orixás recebe apenas o nome de *aguerê*. Lühning (1990, p. 120) informa que as linhas-guia do *aguerê* e do *jinká* são utilizadas para acompanhar cerca de 20% das cantigas de candomblé *ketu*. A autora aponta também que o *aguerê* normalmente é executado num andamento compassado, indo de encontro com o andamento sugerido na transcrição proposta por Guarnieri.

Figura 4.2.6.b - Melodia nº 201 – Yemanjá Sóba: versão *aguerê* 2-3 (1º passo)

201 YEMANJÁ SÓBA
(versão *aguerê* 2 - 3)

Melodia

Ye-man - já só - ba só - ba mi - re - rê

Gã

M

só - ba mi - re - rê só - ba mi - re - rê ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Apresentamos acima um experimento de reconstrução da melodia ‘201 Yemanjá Sobá’, tendo como base a linha-guia do *aguerê*. Na primeira etapa foi gerada a ‘versão *aguerê* 2-3’, na qual a linha-guia foi encaixada a partir do início da melodia. Lembramos que a indicação numérica 2-3 refere-se quantidade de ataques sonoros no *gã*, respectivamente, no 1º e 2º tempo de cada compasso (notação tradicional). O resultado do primeiro passo pode ser visto na figura acima.

Na sequência, a versão do primeiro passo foi transformada na ‘versão *aguerê* 3-2’. Nota-se que nessa reconstrução não houve rotação da melodia em relação à linha-guia, pois a

relação espacial entre estas foi mantida. A diferença está na inversão do formato da linha-guia. Agora o ciclo rítmico começa com 3 ataques sonoros no 1º tempo do compasso, ao contrário dos 2 ataques anteriores. Por esse motivo, esta versão não foi considerada como uma versão rotacionada. Podemos observar no resultado desse experimento que a melodia inicia agora em anacruse, ou seja, a partir do 2º tempo, ou ainda, na 5ª pulsação elementar.

Figura 4.2.6.c - Melodia nº 201 – Yemanjá Sóba: versão *aguerê* 3-2.

201 YEMANJÁ SÓBA
(versão *aguerê* 3 - 2)

Melodia

Ye-man - já só-ba só-ba mi - re-rê

Gã

M

só-ba mi - re-rê só-ba mi - re-rê ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Além do objetivo de reconstrução das melodias de candomblé *ketu* recolhidas por Guarnieri, o presente estudo almeja também dialogar com a prática e criação musical, bem como possibilitar a difusão da coleção do maestro, o que pode ser fomentado nos processos de transmissão dos conhecimentos musicais. Pensando nisso, a rítmica da melodia da versão *aguerê* 3-2 foi convertida num ritmo de subdivisão ternária, chamada de versão *jinká* ternarizada.

Segundo Pérez Fernández (1988), na África ocidental há a tendência de transformar ritmicamente as melodias ternárias dos cantos em padrões binários, porém o mesmo não ocorre com os ritmos tocados nos instrumentos de percussão. Por outro lado, o pesquisador informa que durante a colonização da América e seu posterior desenvolvimento, houve diversas fases de transformação dos ritmos ternários africanos em binários tocados na percussão, o qual é chamado por ele de processo de binarização (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988, p.10). Seguindo esse raciocínio e imaginando uma volta ao passado, podemos

investigar o que aconteceria com a reversão dessa hipótese, ou seja, com a reversão dos ritmos via processo de ternarização, na qual as subdivisões binárias são codificadas em subdivisões ternárias, conforme pode ser visto no exemplo abaixo.

Figura 4.2.7.d - Melodia nº 201 – Yemanjá Sóba: versão *jinká* ternarizada 2-1.

201 YEMANJÁ SÓBA
(versão *jinká* - ternarizada 2 - 1)

Melodia

Ye - man - já só - ba só - ba mi - re - rê

Gã

M

só - ba mi - re - rê só - ba mi - re - rê ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.7 Yemanjá Ôtô

Conforme podemos constatar no título e na letra da partitura nº 202, ‘Yemanjá Ôtô’ é uma cantiga para *Yemanjá*, um orixá de caráter feminino, considerada a rainha das águas do mar, uma divindade do candomblé muito conhecida no Brasil. Segundo Verger (2002), *Yemoja* (assim chamada na África), “cujo nome deriva de *Yèyé Omo ejá* (‘Mãe cujos filhos são peixes’), é o orixá dos *Egbá*, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio *Yemoja*” (VERGER, 2002, p. 190). Em relação ao sincretismo religioso brasileiro está identificada com Nossa Senhora da Conceição e sua dança representa os movimentos das ondas do mar (BIANCARDI, 2006, p. 334).

Figura 4.2.7.a - Melodia nº 202 – Yemanjá Ôtô.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 181).

Navegando pelas questões musicais “o *jicá*, ou *jincá*, como também é conhecido, é o toque associado à Iemanjá” (CARDOSO, 2006, p. 333). Como vimos na melodia anterior, nº 201, ‘Yemanjá Sóba’, a linha-guia do *jinká* é formada por 6 (seis) pulsações elementares, das quais 3 (três) são ataques sonoros no *gã* [X . X X . .], sendo executada num andamento compassado (LÜHNING, 1990, p. 120-121). Este padrão rítmico é também confirmado por Cardoso (*ibid.*) e por Silva (2008, p. 60) que o nomeia de *ginká*. Para Fonseca (2006, p. 110) a linha-guia do *jinká* possui 4 (quatro) ataques, sendo o quarto na última pulsação elementar, ficando assim configurada [X . X X . X].

Embora o *jinká* seja um toque particular para *Iemanjá*, ao observar a métrica sugerida na melodia original, compasso 2/4, pode-se constatar que a quantidade de pulsações elementares não é igual (8 x 6), e por conta disso, os ciclos rítmicos possuem tamanhos diferentes. Por conta disso, logo adiante voltaremos a tratar do *jinká*. Então nesse instante vamos procurar outra linha-guia que atenda a demanda rítmica da melodia em reconstrução.

‘Yemanjá Ôtô’ é uma das raras exceções da Coleção Camargo Guarnieri que fornece alguma informação a respeito da percussão, neste caso sobre os atabaques. De imediato especulamos que houve aqui uma tentativa de registrar os padrões rítmicos que mais se repetiam durante a coleta do maestro, de fácil percepção, sem haver conhecimento da existência de linhas-guia. Como as frases musicais executadas pelo atabaque *rum* são muito complexas e diferentes, possivelmente deve ter sido anotado o que era executado pela base instrumental, ou seja, pelo *gã* e pelos atabaques *lé* e *rumpi*. Sendo assim, acredita-se que a

frase rítmica sugerida na partitura original, deve ser um resumo do que era tocado conjuntamente nos três instrumentos recém-citados.

Seguindo, conforme pode ser visto abaixo, a escrita da percussão aponta para a linha-guia do *aguerê* no formato 3-2 [X X X . X X . .], que vai de encontro com o padrão rítmico sugerido por Lühning (1990, p. 120).

Figura 4.2.7.b - Melodia nº 202 – Yemanjá Ôtô: com indicações.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 181).

Então adotando o mesmo raciocínio empregado na reconstrução da melodia anterior, surge a primeira versão da melodia nº 202, que considerando a quantidade de ataques sonoros por tempo conforme notação tradicional foi intitulada de ‘versão *aguerê* 3-2’ (ver figura abaixo).

Figura 4.2.7.c - Melodia nº 202 – Yemanjá Ôtô: versão *aguerê* 3-2.

202 Yemanjá ÔTÔ
(versão aguerê 3 - 2)

Fonte: produção do autor, 2016.

Dando sequência ao processo de reconstrução e buscando obter alternativas, uma segunda versão *aguerê* foi gerada tendo como apoios o princípio de rotacionalidade das músicas de matriz africana (PINTO, 2001) e a configuração rítmica da linha-guia sugerida por Fonseca (2006, p. 110) e Cardoso (2006, p. 288), a saber: [X X . . X X X .]. Esta versão foi intitulada de ‘versão *aguerê* 2-3’. Cabe explicar que a relação espacial entre a melodia e o *gã* foi mantida, porém foi invertido o início do ciclo rítmico.

Figura 4.2.7.d - Melodia nº 202 – Yemanjá Ôtô: versão *aguerê* 2-3.

202 Yemanjá ÔTÔ
(versão *aguerê* 2 - 3)

Fonte: produção do autor, 2016.

Para finalizar as tentativas de reconstrução da cantiga ‘Yemanjá Ôtô’, uma terceira versão foi gerada a partir da conversão da subdivisão binária da melodia original numa subdivisão ternária. Esse exercício de elaboração de alternativas para cada melodia tem o intuito de produzir materiais para serem empregados em atividades de educação musical e nas práticas artísticas de um modo geral.

Esse processo de conversão é chamado de ternarização (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988) e já foi explicado anteriormente. Relembrando, e pensando como pulsação elementar, as 4 (quatro) semicolcheias de cada tempo de uma subdivisão binária são codificadas em 3 (três) colcheias de subdivisão ternária. Portanto, esse procedimento é realizado tempo por tempo (notação tradicional) e os ajustes são escolhidos tendo a linha-guia do *jinká* como estrutura rítmica.

Como na África existe a tendência de binarização da melodia das músicas (*ibid.*), pensou-se ser conveniente manter os pares de colcheias de divisão binária inalterados

(compassos nº 2, 4, 6 e 8). Esse processo de ternarização gerou a ‘versão *jinká* ternarizada’ e o resultado final pode ser visualizado na figura abaixo.

Figura 4.2.7.e - Melodia nº 202 – Yemanjá Ôtô: versão *jinká* ternarizada.

202 Yemanjá ÔTÔ
(versão *jinká* ternarizada)

Melodia

Ye - man - já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô² ba - ja - rê

Gã

M

ô Ye-man-já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô² ba-ja-rê ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.8 Oxumarê Lê Lê

A melodia de nº 207 ‘Oxumarê Lê Lê’ é uma cantiga para *Oxumarê*, um orixá que simboliza a riqueza. Verger informa que *Oxumarê* possui simultaneamente o caráter masculino e o feminino, tem o arco-íris como um dos seus símbolos e é sincretizado com São Bartolomeu, no Estado da Bahia (VERGER, 2002, p. 206-207). Biancardi complementa que durante sua dança são feitos movimentos que “apontam ora para o céu, ora para a terra” (BIANCARDI, 2006, p. 338). Para Barros este orixá dança como “uma serpente que se desloca rapidamente” (BARROS, 2009, p. 70).

No que tange as questões musicais, Cardoso (2006, p. 364) afirma ser o *bravum* o toque dedicado para *Oxumarê*. Esta informação é confirmada por Barros, que acrescenta ao dizer que se trata de “um ritmo marcado por golpes fortes e sucessivos do [rum] e por uma marcação rápida dos outros dois atabaques” (BARROS, 2009, p. 70). Este último autor ainda ressalta que a palavra *bravum* tem origem *Fon*, pertencente à nação *Jêje*.

Figura 4.2.8.a - Melodia nº 207 – Oxumarê Lê Lê.

207
OXUMARÊ LÊ LÊ

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M2 $\text{♩} = 66$

Not. n.º 365, Cod. n.º 5

Oxumarê lê lê ma lê
Oxumarê lê lê ma lê
o arada ô lê lê malê
Oxumarê

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 184).

Segundo Fonseca (2006, p. 110) o *bravum* é um toque associado ao orixá *Oxumarê*, é oriundo da nação *Jêje*, pode ser utilizado para alguns outros orixás e tem a seguinte linha-guia, conforme notação proposta por Kubik (1979): [X X . X X .]. Este padrão rítmico ocupa 6 pulsações elementares para fechar um ciclo, tem 4 ataques sonoros no *gã*, e pode ser convertido para um compasso composto 6/8 de acordo com a notação musical tradicional. Além disso, esta configuração apresenta uma simetria entre suas duas metades, o que não é muito comum quando se trata de linhas-guia de ritmos de matriz africana, fato que chama a atenção.

Por outro lado, apesar de grifar o toque do *bravum* na mesma métrica 6/8, Cardoso (2006, p. 364) escreve os padrões rítmicos da base musical da seguinte forma:

Figura 4.2.8.b - Toque *Bravum*

Gã

Rumpi
e lé

Transcrição 6.29
*Padrões sonoros do gã,
rumpi e lé, no bravum.*

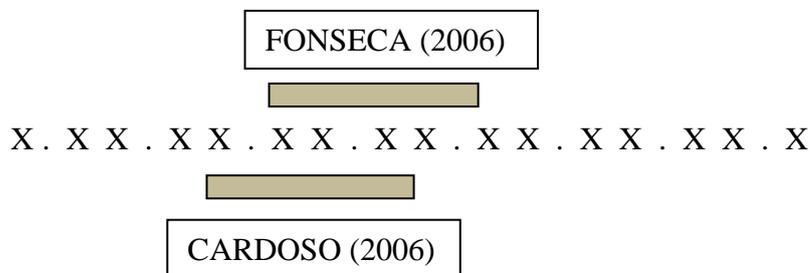
Fonte: (CARDOSO, 2006, p. 364).

Analisando a figura acima, constatamos a presença da simetria e da subdivisão da divisão ternária em cada tempo do compasso, ocorrendo em todos os instrumentos da base rítmica. No contexto do candomblé *ketu*, normalmente uma linha-guia é formada

assimetricamente por uma sucessão alternada de sons curtos e longos, dispostos com quantidades diferentes para gerar padrões rítmicos diversos, que são executados pelo *gã* ou pelo agogô (2 alturas sonoras). Sendo assim, se faz necessário identificar onde se encontra a linha-guia do *bravum*.

Voltando à figura acima, encontramos a presença de 4 acentos no padrão rítmico dos atabaques *lé* e *rumpi*, que traduzidos para a escrita cunhada por Kubik (1979) ficaria com a seguinte configuração: [X . X X . X]. Portanto, podemos dizer que o ritmo *bravum* é uma exceção à regra, quem sabe até pela sua origem *Jêje*, no qual a linha-guia não é tocada pelo instrumento idiofônico, mas que está representada pelos acentos executados nos atabaques. Ou ainda, podemos afirmar que durante a execução deste ritmo, a música “está em clave” (ACOSTA, 2014), ou seja, embora a linha-guia não seja tocada por um instrumento para orientar a execução musical, este padrão rítmico regente é sentido pelos músicos (*ibid.*, p. 145-149). Ainda no que tange a simetria, o *bravum* permanece como exceção.

Comparando as duas linhas-guias citadas acima, temos que ambas são formadas por 6 pulsações elementares e possuem 4 ataques sonoros no *gã*, porém em posição espacial diferente, o que nos leva a acreditar que uma é a forma rotacionada da outra, conforme expressa o esquema abaixo:



Para dar sequência ao processo de reconstrução foi adotada a linha-guia do *bravum* sugerida por Cardoso (2006), tendo em vista que ela vai de encontro com a linha-guia do *jinká*, uma das “marcações básicas” mais usadas para acompanhar cantigas conforme registrado por Lühning (1990). Em outras palavras, vamos considerar a linha-guia do *jinká* como uma referência para a linha-guia do *bravum*.

Linha-guia *bravum*: [X . X X . X].

Linha-guia *jinká*: [X . X X . .].

Então, para gerar a primeira versão da melodia nº 207 ‘Oxumarê Lê Lê’ foi utilizado o mesmo procedimento realizado com a melodia nº 200 ‘Xalarê’. Assim, na primeira etapa foi criada uma versão tendo a semicolcheia como pulsação elementar para depois se chegar a versão final com a colcheia como pulsação elementar.

Nota-se na melodia da partitura original a presença de 2 métricas distintas e para resolver este problema as barras de compasso foram eliminadas, sendo depois inseridas novas barras de ciclo (compasso) para cada grupo de 6 semicolcheias. Como as métricas são diferentes tomou-se como ponto de partida a primeira nota da métrica binária (2/4), a nota Fá (semicolcheia). Então, tomamos esta nota musical como ponto de apoio por ter sido percebida como ponto inicial de um novo ciclo rítmico (ver seta indicativa na figura abaixo). Na sequência, a partir desta nota Fá, a linha-guia do *bravum* foi encaixada gerando 5 ciclos rítmicos para trás e 4 para frente, conforme mostra a figura abaixo:

Figura 4.2.8.c - Melodia nº 207- Oxumarê Lê Lê: versão *bravum*, pulsação elementar semicolcheia.

207 OXUMARÊ LÊ LÊ
(versão *bravum*)

pulsação elementar = semicolcheia

Melodia

Gã

M

G

M

G

A versão acima foi intitulada de ‘versão *bravum* semicolcheia’ sendo posteriormente convertida na ‘versão *bravum* colcheia’ (ver figura abaixo). Nesta segunda versão, a quantidade de pulsações elementares ocupadas por cada nota da melodia foi mantida, o que pode ser comprovada pelos números colocados acima de cada uma. Em relação à utilização dos parênteses na grafia destes números, eles foram usados durante o estudo para indicar e manter o mesmo valor de duração de cada nota da melodia em reconstrução.

Outro detalhe que vale mencionar é o fato da linha-guia *jinká*, utilizada aqui como referência para o toque *bravum*, atender ao andamento sugerido pela partitura original (semínima = 66 b.p.m.), uma vez que esta linha-guia é normalmente tocada num ritmo compassado (LÜHNING, 1990, p. 121).

Figura 4.2.8.d - Melodia nº 207 – Oxumarê Lê Lê: versão *bravum*, pulsação elementar colcheia.

207 OXUMARÊ LÊ LÊ

(versão *bravum*)

pulsação elementar = colcheia

Melodia

O - xu - ma - rê lê lê ma lê O - xu - ma - rê lê lê ma

Gã

M

lê o a - ra - da ô lê lê ma - lê O - xu - ma - rê

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Apesar do bom rendimento sonoro com a linha-guia do *bravum* para a reconstrução da cantiga nº 207 ‘Oxumarê Lê Lê’, procurou-se continuar com os experimentos. Tendo em vista que boa parte da melodia original foi escrita sob a métrica binária (2/4), a linha-guia do *ijexá* no padrão 2-2-3-2 foi utilizada “[X . X . X . X . X X . X . X X .]” (LÜHNING, 1990, p. 120;

FONSECA, 2006, p. 111). O *ijexá* além de atender ao andamento da melodia original, é um dos ritmos compassados mais utilizados para servir de acompanhamento dos cânticos dos rituais do candomblé *ketu*, sendo tocado em média para 10% do repertório (LÜHNING, 1990, p. 121).

Figura 4.2.8.e - Melodia nº 207 – Oxumarê Lê Lê:

207 OXUMARÊ LÊ LÊ
(versão ijexá)

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line (Melodia) and a percussion line (Agogô). The second system features a vocal line (Melodia) and a bass line (A). The lyrics are: "O - xu - ma - rê lê lê ma - lê O - xu - ma - rê lê lê ma - lê o a - ra - da ô lê lê ma - lê O - xu - ma - rê".

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.9 Oxumarê Lôquerê

Tendo em vista que a presente melodia e a próxima fazem referência para *Oxumarê*, o mesmo orixá do item anterior, vamos direto para os processos de reconstrução. No caso da melodia nº 208 ‘Oxumarê Lôquerê’ ao analisar a partitura original as questões do andamento e da irregularidade métrica foram consideradas.

Partindo do princípio que o *bravum* é um toque associado ao orixá *Oxumarê*, foi aplicada a mesma linha-guia utilizada na melodia anterior (nº 207), pois esta também atende ao quesito andamento (semínima = 63 b.p.m) da melodia em questão. Lembramos que a linha-guia *bravum* é similar com a linha-guia *jinká*, sendo esta tocada normalmente num andamento compassado (LÜHNING, 1990, p. 121). A linha-guia *bravum* escolhida é a configuração retirada do trabalho de Cardoso (2006, p. 364), como segue: [X . X X . X].

Figura 4.2.9.a - Melodia nº 208 – Oxumarê Lóquerê.

208
OXUMARÉ LÓQUERÊ

Bahia, capital Candomblé (kêto)

Not. n.º 366, Cod. n.º 5

Oxumarê lóquerê
loque é loquerê
Oxumarê lóquerê
loque é loquerê

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 184).

No que se refere à métrica, a partitura original foi escrita numa sequência irregular de compassos ternários e binários, nessa ordem: 3/4 (anacruse), 3/4, 2/4, 3/4 e 2/4. Essa configuração não vai de encontro com o caráter circular das músicas de matriz africana (PINTO, 2001), e por este motivo, foi desfeita. Para resolver este problema, as barras de compasso originais foram descartadas e foi mantida apenas a primeira barra de ciclo (compasso) que foi usada como ponto de apoio para o encaixe da linha-guia *bravum* a partir da nota Dó semicolcheia (ver seta indicativa).

Figura 4.2.9.b - Melodia nº 208 – Oxumarê Lóquerê: versão bravum, pulsação elementar semicolcheia.

208 OXUMARÉ LÓQUERÊ

(versão bravum - pulsação elementar semicolcheia)

↓

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1

Melodia

Gã

(3) 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 (6)

M

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Durante o estudo da versão acima foi necessária a realização de alguns ajustes rítmicos. Nota-se que a primeira nota (Fá) no 3º compasso (ciclo) teve seu valor de duração alterado, porém sem perdas para o desenho rítmico da melodia, pois as proporções entre notas longas e curtas foram mantidas, conforme eram feitas antigamente entre os ‘pés gregos’. Esta nota Fá durava antes 4 pulsações elementares passando agora a durar 3 pulsações elementares. No entanto, em ambos os casos esta nota tem a duração de um tempo (notação tradicional). Além disso, foi eliminada uma pausa de semicolcheia que estava situada entre esta nota Fá e a nota seguinte (ver figura da partitura original). Por conta desses ajustes, o terceiro compasso da versão acima foi chamado de ‘compasso ternarizado’ (PEREZ FERNANDEZ, 1988).

Finalmente, a ‘versão *bravum* semicolcheia’ foi convertida na ‘versão *bravum* colcheia’ mantendo-se a quantidade de pulsações elementares de cada nota da primeira versão criada (mesmo procedimento adotado na melodia nº 207).

Figura 4.2.9.c - Melodia nº 208 – Oxumarê Lóquerê: versão *bravum*, pulsação elementar colcheia.

208 OXUMARÊ LÓQUERÊ
(versão *bravum* - pulsação elementar colcheia)

Melodia

O - xu - ma - rê ló - que - rê lo - que ê lo - que -

Gã

M

rê O - xu - ma - rê ló - que - rê lo - que ê lo - que - rê

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.10 Oxumarê Kobé Giró

Seguindo os mesmos passos do exemplo anterior, o estudo de reconstrução da melodia nº 209 ‘Oxumarê Kobé Giró’ foi iniciado observando o andamento e a métrica sugeridos na partitura original. Como se utilizou um procedimento já visto, para a presente cantiga será apenas detalhado suas particularidades e os pontos de apoio definidos para sua conversão.

Figura 4.2.10.a - Melodia nº 209 – Oxumarê Kobé Giró.

209
OXUMARÊ KOBÊ GIRÓ

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M.º = 66

U - xu - ma - rê ko - bê gi - ró Ko - bê gi - ró

U - xu - ma - rê ko - bê gi - ró ko - bê gi - ró

Not. n.º 367, Cod. n.º 5

Oxumarê kobê giró
Kobê giró
Oxumarê kobê giró
Kobê giró

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 185).

Em relação ao andamento (semínima = 66 b.p.m.) fica valendo a mesma explicação dada à melodia nº 208. Ou seja, lembrando sinteticamente, a linha-guia *jinká* [X . X X . .] será tomada como referência para o uso da linha-guia do toque *bravum* [X . X X . X] como estrutura rítmica, pois o *jinká* é um ritmo executado num andamento compassado e um dos mais tocados no candomblé *ketu* (LÜHNING, 1990, p. 120-121).

Em relação à métrica deste cântico para Oxumarê identificamos novamente a presença da irregularidade das fórmulas de compasso (unário, binário e ternário), que estão dispostas nessa ordem: 2/4 (anacruse), 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 3/4 e 3/4. Então, para solucionar a falta de uma periodicidade rítmica, as barras de compasso foram eliminadas na primeira etapa. Lembramos que as músicas de matriz africana, no qual se enquadra o candomblé *ketu*, tem como característica a circularidade rítmica (PINTO, 2001).

Para encaixar a linha-guia *bravum* como estrutura rítmica da melodia em questão, as notas iniciais dos compassos ternários foram definidas como pontos de apoio, sendo ambas as notas Si semínima pontuada (ver setas indicativas abaixo). Em paralelo, ao analisar a letra

desse cântico, constatamos que a última sílaba (‘ró’) da frase do texto (‘Oxumarê kobê giró’) é sempre finalizada nessas notas citadas acima.

Finalizando essa etapa, a partir da primeira nota Si (sílabas ‘rò’) do primeiro compasso ternário, foram encaixados 2 ciclos da linha-guia *bravum* para trás e 8 ciclos para frente, gerando a primeira versão reconstruída intitulada de ‘versão *bravum*, pulsação elementar semicolcheia’ (ver figura abaixo).

Figura 4.2.10.b - Melodia nº 209 – Oxumarê Kobé Giró: versão *bravum*, pulsação elementar semicolcheia.

209 OXUMARÊ KOBÊ GIRÓ
(versão bravum - pulsação elementar semicolcheia)

1 1 1 (3) 1 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 (3)

1 2 1 1 6 2 2 1 1 (8)

Fonte: produção do autor, 2016.

Adiante, a ‘versão *bravum* semicolcheia’ foi transformada na ‘versão *bravum* colcheia’ respeitando a quantidade de pulsações elementares ocupadas por cada nota da melodia, conforme está previsto na melodia original. A recente versão criada pode ser visualizada na figura abaixo:

Figura 4.2.11.c - Melodia nº 209 – Oxumarê Kobé Giró: versão *bravum*, pulsação elementar colcheia.

209 OXUMARÊ KOBÊ GIRÓ
(versão bravum - pulsação elementar colcheia)

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line (Melodia) and a percussion line (Gã). The vocal line has lyrics: "O-xu-ma-rê ko-bê gi-ró ko-bê gi-ró O-xu-ma-rê". Above the notes, fingerings are indicated: 1 1 1 (3), 1 2 1 1 6, 2 2 1 1, 1 1 1 1 (3). The percussion line (Gã) consists of eighth notes. The second system features a vocal line (M) and a percussion line (G). The vocal line has lyrics: "ko-bê gi-ró ko-bê gi-ró". Above the notes, fingerings are indicated: 1 2 1 1 6, 2 2 1 1 (8). The percussion line (G) consists of eighth notes.

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.11 Ô Lua Ê

Conforme pode ser visto na figura abaixo (Figura 4.2.11.a), ‘Ô Lua Ê’ é uma cantiga para o orixá *Ogum*, e está registrada na Coleção Camargo Guarnieri sob o nº 211. No primeiro estudo de reconstrução demonstrado nesse trabalho, melodia nº 194, vimos que o *vassi* é a linha-guia utilizada para os toques dedicados a *Ogum* (FONSECA, 2006, p. 111; CARDOSO, 2006, p. 272 e 281). Porém, tendo em vista que a linha-guia *vassi* [X . X . X X . X . X . X] não se enquadra na métrica unária com divisão binária da partitura original e que, normalmente é tocada num andamento mais rápido do que o proposto pelo maestro, iremos temporariamente descartar esse padrão rítmico.

Sendo assim, considerando o andamento sugerido (semínina = 76 b.p.m.), a métrica unária 1/4 e, a divisão binária de cada tempo (notação tradicional) que comporta 4 semicolcheias (ou pulsações elementares), a linha-guia do *aguerê* foi adotada como estrutura rítmica. A base rítmica do *aguerê* pode ser tocada para vários orixás, incluindo *Ogum* (CARDOSO, 2006; FONSECA, 2006); é uma das “marcações básicas” mais utilizadas para acompanhar cantigas no candomblé *ketu* e, tradicionalmente é tocada num ritmo compassado (LÜHNING, 1990). Outro item importante nessa escolha é a facilidade de se encontrar um alinhamento rítmico entre a linha-guia *aguerê* e a melodia.

Figura 4.2.11.a - Melodia nº 211 – Ô Lua ê.

211
Ô LUA Ê

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o $\frac{3}{4}$ = 78
Solo

O-gum a - lá kô-rô O-gum a - lá kô-rô Ô-lu-a - ê ô pi-ri.
mã kô-rô ma-jé - bé Ô lu - a - ê dan dan

Not n.º 369, Cod. n.º 5

Ogum alá kôrô
Ogum alá kôrô
Ô lua ê
ô pirimã kôrô majébé
Ô lua ê dan dan

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 185).

Para gerar a primeira versão desse estudo de reconstrução foi utilizada a configuração da linha-guia *aguerê* [X X X . X X . .] registrada por Lühning (1990, p. 120). Essa versão foi intitulada de ‘versão *aguerê* 3-2’ (3 ataques no 1º tempo e 2 ataques no 2º).

Figura 4.2.11.b - Melodia nº 211 – Ô Lua ê: versão *aguerê* 3-2.

211 Ô LUA Ê
(versão *aguerê* 3 - 2)

Melodia

O-gum a - lá kô - rô O-gum a - lá kô - rô ô lu - a

ê ô pi - ri - mã kô - rô ma - jé - bé ô lu - a ê dan dan

Fonte: produção do autor, 2016.

Conforme pode ser observado na figura acima, a anacruse da melodia da partitura original e a 1ª barra de compasso (ciclo) foram mantidas. As demais barras de compasso

foram descartadas para dar lugar as 6 novas barras de ciclo, organizadas a partir da primeira nota (Fá) depois da anacruse. A partir deste ponto, as barras foram inseridas para agrupar 8 semicolcheias (ou pulsações elementares) visando conformar a linha-guia *aguerê*.

Em relação à divisão rítmica encontramos a presença de uma quiáltera no 9º compasso da partitura original, que na versão mostrada acima ficou localizada no 5º ciclo (compasso). A título de experimento, pensou-se ser oportuno codificar a quiáltera a partir do processo de binarização (PÉREZ FERNANDEZ, 1988). Por conta disso, o 1º tempo do 5º ciclo foi binarizado. Este pequeno ajuste rítmico deu origem a ‘versão *aguerê* 3-2 com binarização do 5º compasso’, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 4.2.11.c -Melodia nº 211 – Ô Lua ê: versão *aguerê* 3-2 com binarização do 5º compasso.

211 Ô LUA Ê
(versão *aguerê* 3 - 2, com binarização do 6º compasso)

The musical score is presented in two systems. The first system includes the vocal melody (Melodia) and the accompaniment for the Gã instrument. The second system includes the accompaniment for the M and G instruments. The lyrics are written below the notes.

Melodia
O-gum a - lá kô - rô O - gum a - lá kô - rô ô lu - a

Gã

M
ê ô pi - ri - mã kô - rô ma - jé - bé ô lu - a ê dan dan

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Voltando para a linha-guia *vassi* pensou-se ser relevante também executar a reconstrução da melodia nº 211 tendo este padrão rítmico como estrutura musical. Para encaixar a linha-guia *vassi* [X . X . X X . X . X . X] algumas medidas foram tomadas. De imediato a métrica e as barras de compasso da partitura original foram eliminadas, sendo mantida apenas a relação proporcional de duração entre as notas musicais. Nessa etapa uma semicolcheia foi considerada como uma pulsação elementar (KUBIK, 1979).

Para facilitar a visualização, a duração de cada nota foi indicada com um número que informa a quantidade de pulsações elementares, sendo 1 para semicolcheia, 2 para colcheia e

4 para semínima. Esse procedimento auxiliou a criação da ‘versão *vassi* semicolcheia’ e posterior conversão desta na ‘versão *vassi* colcheia’. O raciocínio empregado nessas 2 versões já foi explicado na reconstrução de melodias anteriores. Portanto para a presente melodia será destacado apenas as suas particularidades.

Figura 4.2.11.d - Melodia nº 211 – Ô Lua ê: versão *vassi*, pulsação elementar semicolcheia.

211 Ô LUA Ê
(versão *vassi* - pulsação elementar semicolcheia)

Fonte: produção do autor, 2016.

Observando a figura acima temos que, a barra de compasso inicial da partitura original foi considerada como ponto de apoio. Assim, a partir da 1ª nota Fá pós-anacruse, a linha-guia do *vassi* foi posicionada, sendo inseridas barras de ciclo para cada grupo de 12 semicolcheias (ou pulsações elementares). Almejando a prática musical a anacruse foi novamente inserida no final do último ciclo.

Para obter o resultado acima, foi necessário desde o princípio ajustar a quiáltera presente no 9º compasso original, e que agora se encontra codificada no final do 3º ciclo. Na partitura original as 3 notas da melodia ocupam um espaço correspondente a 4 pulsações elementares. Como a semicolcheia (divisão binária) assume o menor valor de duração (= 1), temos que evitar fracionar o valor de duração das notas da quiáltera, que numa conta matemática teriam o valor de uma dízima periódica (=1.3333...). Portanto, para resolver esta questão a quiáltera foi binarizada sendo convertida para esse desenho rítmico [X X . X], tendo como suporte a linha-guia do *vassi*,

Na sequência, tomando como referência a ‘versão *vassi* semicolcheia’, o valor da pulsação elementar foi convertido de semicolcheia para colcheia, gerando a ‘versão *vassi* colcheia’ (ver figura abaixo). Nota-se que os valores proporcionais de duração das notas musicais foram preservados nessa conversão, incluindo a quiáltera binarizada.

Figura 4.2.11.e - Melodia nº 211 – Ô Lua ê: versão *vassi*, pulsação elementar colcheia.

211 Ô LUA Ê
(versão *vassi* - pulsação elementar colcheia)

1 1 1 1 1 (1) (2) 1 1 1 1 1 2

Melodia

O-gum a - lá kô-rô O-gum a - lá kô-rô

Gã

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 (1) (1)(2) (2) 1 2 1 (3) (1)(2) (2) 1 1 1 1

M

ô lu-a ê ô pi-ri-mã kô-rô ma - jê - bé ô lu - a ê dan dan

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.12 Aniçalê Da Kaiá

A melodia nº 212 intitulada de ‘Aniçalê da Kaiá’ se trata de uma cantiga para o orixá *Nãnã*, conforme pode ser constatado em seu subtítulo e na letra. *Nãnã* ou *Nanã* é um orixá de caráter feminino, sendo considerada “a mais antiga das divindades das águas, não das ondas turbulentas do mar, como *Iemanjá*, ou das águas calmas dos rios, domínio de *Oxum*, mas das águas paradas dos lagos e lamacentas dos pântanos” (VERGER, 2002, p. 240). A respeito do sincretismo religioso, Biancardi informa que *Nanã* é sincretizada com Santa Ana (BIANCARDI, 2006, p. 332).

Figura 4.2.12.a - Melodia nº 212 – Aniçalê da Kaiá (Nãñ).

212
ANIÇALÊ DA KAIÁ
(Nãñ)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o - 80

A . ni . ça . lê da Kaiá Ê nã .
nã . da Kaiá nã . nã ô lú . ô

Not. n.º 370, Cod .n.º 5

Aniçalê da Kaiá
Ê Nãñ da Kaiá
Nãñ ô lúô

Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 186).

No que se refere às questões musicais, Barros (2009) aponta que o *sató* é um toque que pode ser tocado para outros orixás, mas quando está associado à *Nanã* normalmente é executado num ritmo mais lento para enfatizar a poética do canto (BARROS, 2009, p. 69). Embora Barros não forneça a linha-guia do *sató*, nem qualquer notação musical a respeito dos instrumentos de percussão, podemos nitidamente extrair da faixa 11, ‘Sató’, do CD que acompanha seu livro ‘O Banquete do Rei – Olubajé’ a seguinte organização sonora executada no *gã* [X . X X . X] (BARROS, 2009, CD faixa 11). Nota-se desde já uma similaridade com a linha-guia *jinká* [X . X X . .] (LÜHNING, 1990, p. 120) e com a linha-guia *bravum* [X . X X . X] (CARDOSO, 2006, p. 364).

Para Fonseca estas duas últimas linhas-guia podem ser utilizadas como padrão rítmico para os cânticos de *Nanã*, porém o autor sugere uma pequena variação rítmica, da seguinte forma: linhas-guia *jinká* e *sató* [X . X X . X] e linha-guia *bravum* [X X . X X .] (FONSECA, 2006, p. 110). Tomando como base outro material fonográfico, na faixa nº 13, intitulada de ‘Sató de Nanã’, no CD ‘*Orishás*’ de Dudu Tucci, a linha-guia está assim registrada [X . X X . .] (TUCCI, 1994, faixa nº 13). Esta configuração rítmica foi também anotada pelo autor desta dissertação durante aula particular com o Mestre Bira Reis³¹, realizada na cidade de Salvador no dia 26/09/00. Ressaltamos que os trabalhos de Cardoso

³¹ Educador, artista plástico, pesquisador da cultura musical, músico, arranjador e compositor. Fundador da Oficina de Investigação Musical (OIM), sediada na cidade de Salvador – BA.

(2006) e Silva (2008) não foram contemplados no estudo dessa melodia por não abordarem o orixá *Naná*.



Podemos observar até o momento que independente da quantidade e da posição dos ataques sonoros no instrumento idiofônico, todas os modelos de linhas-guia apresentados acima são conformados num ciclo com 6 pulsações elementares. Portanto, a linha-guia *jinká* [X . X X . .] sugerida por Lühning, que está entre as mais utilizadas para acompanhamento de cantigas (LÜHNING, 1990, p. 121), será considerada como uma base para o padrão rítmico sugerido por Barros, Cardoso e Fonseca, sendo esta a linha-guia escolhida para a reconstrução da melodia nº 212. Vale lembrar que ambos os ritmos *jinká* e *sató* são tocados num andamento mais lento e, portanto atendem ao andamento sugerido na partitura original (semínima = 76 b.p.m.)

Invertendo estudos de reconstrução apresentados anteriormente, para o caso da cantiga ‘Aniçalê da Kaiá’, será inicialmente mostrado o resultado obtido mediante processo de ternarização (PÉREZ FERNANDEZ, 1988). Para gerar a ‘versão *sató* ternarizada’ foram realizados alguns passos. Inicialmente a métrica e todas as barras de compasso, exceto a primeira, foram eliminadas. Na sequência a primeira nota pós-anacruse (nota Si bemol – sílaba ‘lê’) foi tomada como a primeira nota do primeiro novo ciclo, tendo em vista a sonoridade acentuada da sílaba ‘lê’ e por ser a primeira nota do compasso original. Depois, 5 barras ciclo (compasso) foram inseridas para cada grupo de 6 colcheias de divisão ternária, totalizando 6 ciclos com a linha-guia *sató*, colocada logo abaixo da partitura da melodia. Além disso, para realçar a função do *gã* de anunciar o próximo toque nas cerimônias do candomblé *ketu*, as notas da anacruse original foram consideradas como parte do primeiro ciclo rítmico.

Finalmente para realizar a conversão métrica, cada tempo (compasso unário) da partitura original foi analisado individualmente como se fossem ‘pés gregos’ e tomando como

referência os padrões convertidos historicamente e sugeridos por Pérez-Fernandez (1988). O resultado final da ‘versão *satô* ternarizada’ da cantiga ‘Aniçalê da Kaiá’ pode ser visto abaixo:

Figura 4.2.12.b - Melodia nº 212 – Aniçalê da Kaiá: versão *satô* ternarizada.

212 ANIÇALÊ DA KAIÁ
(Nanã)
(versão *satô* ternarizada)

Melodia

A - ni - ça - lê da ka - iá ê Nã -

Gã

M

nã da ka - iá Nã - nã ô lû - ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Seguindo com o estudo de reconstrução da melodia nº 212 outras dois experimentos foram realizados levando em conta desta vez a métrica da cantiga coletada por Guarnieri. Na partitura original o compasso unário prevê a divisão binária de cada tempo, ou seja, informa que cada tempo tem 4 semicolcheias ou 4 pulsações elementares.

De posse da informação acima e juntando com a pesquisa realizada por Lühing (1990), temos que, em relação às bases rítmicas mais utilizadas para acompanhar cantigas nos rituais do candomblé *ketu*, apenas o *aguerê* e o *ijexá* possuem divisão binária, e, portanto foram geradas duas versões com estas linhas-guia. Além disso, estes ritmos são normalmente tocados num andamento compassado, e, portanto atendem ao andamento da partitura original.

No que tange a linha-guia *aguerê*, foi utilizada a configuração rítmica proposta por Lühing (1990, p. 120) [X X X . X X . .], intitulada aqui de ‘*aguerê* 3-2’; e para o *ijexá* foi usado o padrão 2-2-3-2 [X . X . X . X X . X . X X .], anotado dessa forma pela autora (*ibid.*), por Fonseca (2009, p. 111) e por Silva (2008, p. 62), como também está assim

gravado por Barros (2009, CD, faixa nº 04); e por Tucci (ANO, CD, faixa nº 02). (ver figuras abaixo).

Figura 4.2.12.c - Melodia nº 212 – Aniçalê da Kaiá: versão *aguerê* 3-2.

212 ANIÇALÊ DA KAIÁ
(Nanã)
(versão *aguerê* 3 - 2)

Melodia

A - ni - ça - lê da ka - iá ê Nã - nã da

Gã

M

ka - iá Nã - nã ô lú - ô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Na figura acima, ‘versão *aguerê* 3-2’, para cada 2 compassos originais (1/4) foi gerado um ciclo rítmico (compasso) com 8 pulsações elementares (semicolcheias); e para a ‘versão *ijexá* 2-2-3-2’ cada grupo de 4 compassos originais (1/4) deu origem a um ciclo rítmico de 16 pulsações elementares (semicolcheias).

Em ambos os casos, as notas da anacruse original foram consideradas como parte do ciclo rítmico-melódico inicial. Para manter seu comportamento rítmico, ou seja, para preservar seu caráter de anacruse em relação ao próximo tempo (notação tradicional), uma pausa de semicolcheia, ou uma pulsação elementar sem emissão vocal foi inserida no princípio das novas partituras. Ao final, a ‘versão *aguerê* 3-2’ da melodia ‘Aniçalê da Kaiá’ ficou com 6 ciclos rítmicos, enquanto a ‘versão *ijexá* 2-2-3-2’ tem apenas 3.

Figura 4.2.12.c - Melodia nº 212 – Aniçalê da Kaiá: versão *ijexá* 2-2-3-2.

212 ANIÇALE DA KAIÁ
(Nanã)
(versão ijexá)

Melodia

A - ni - ça - lê da ka - iá ê

Agogô

M

Nã - nã da ka - iá Nã - nã ô lú - ô

A

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.13 Nãñã O Kû Abô

Conforme pode ser visto no título, no subtítulo e na letra da melodia nº 213, ‘Nãñã O Kû Abô’ é uma cantiga para o orixá *Nãñã*. No estudo da melodia anterior, nº 212, algumas características referentes a esta divindade de origem africana foram citadas, e, portanto, na presente reconstrução iremos diretamente para as questões musicais.

Vimos também que o *sató* é um toque dedicado a *Nãñã* (BARROS, 2009), sendo geralmente tocado num andamento lento e tem uma linha-guia ocupando 6 pulsações elementares, independente da configuração rítmica encontrada (BARROS, 2009, CD faixa nº 11; CARDOSO, 2006, p. 364; FONSECA, 2006, p. 110; LÜHNING, 1990, p. 120; TUCCI, 1994, faixa nº 13). No entanto, apesar do *sató* atender ao andamento sugerido na partitura original (semínima = 80 b.p.m), pelo fato das suas métricas serem diferentes, esse ritmo não será experimentado no presente estudo. Sendo assim, não será apresentada nesse instante uma versão ternarizada da melodia nº 213.

Figura 4.2.13.a - Melodia nº 213 – Nãñã O Kû Abô (Nãñã).

213
NÃNÃ O KÛ ABÔ
(Nãñã)

Balua, capital Candomblé (kêto)

Nãñã o kû abô a bêrêo
Nãñã o kû abô a bêrêo

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 187).

Portanto, levando em conta a métrica unária (1/4, divisão binária) da melodia coletada por Guarnieri, duas alternativas foram geradas como fruto do processo de reconstrução: ‘versão *ijexá* 2-2-3-2’ e ‘versão *aguerê* 3-2’. Essa escolha foi pautada considerando que esses ritmos são tocados num andamento compassado; possuem divisão binária (notação tradicional) que facilita o ajuste métrico; e que suas bases rítmicas são usadas para acompanhar uma boa parcela do repertório do candomblé *ketu*.

No que se refere à ‘versão *ijexá* 2-2-3-2’ foi utilizada a linha-guia [X . X . X . X X . X . X X .] sugerida por Barros (2009, faixa nº 04), Fonseca (2009, p. 111), Lühning (1990, p. 120), Silva (2008, p. 62), e Tucci (1994, faixa nº 02). Como esta linha-guia é formada por 16 pulsações elementares, cada grupo de 4 compassos unários originais (1/4 = 4 pulsações elementares) deu origem a um novo ciclo rítmico. Ressaltamos que a semicolcheia (divisão binária) foi tomada como a pulsação elementar. Os numerais dispostos acima do pentagrama indicam a quantidade de pulsações elementares de cada nota da melodia.

Podemos observar na figura abaixo que nesse processo todas as barras de compasso originais foram descartadas, exceto a primeira que serviu como ponto de apoio para encaixar a linha-guia como estrutura rítmica da cantiga em questão. Nota-se que a anacruse permaneceu inalterada.

Figura 4.2.13.b - Melodia nº 213 – Nãñã O Kû Abô: versão *ijexá* 2-2-3-2.

213 NÃNÃ O KÛ ABÔ
(Nãñã)
(versão *ijexá*)

pulsção elemental = semicolcheia

Melodia

Agogô

M

A

Nã - nã o kû a - bó a bê - rê - o

Nã - nã o kû a - bó a bê - rê - o

Fonte: produção do autor, 2016.

Para gerar a ‘versão *aguerê* 3-2’ da melodia nº 213, a linha-guia [X X X . X X . .] registrada por Lühning (1990, p. 120) foi adotada como referência rítmica. Em relação à métrica, seguindo com o mesmo raciocínio empregado na versão *ijexá* desta cantiga, cada par de compassos unários (1/4) foi convertido num ciclo com 8 pulsações elementares (semicolcheias). Novamente as barras de compasso originais foram eliminadas ficando apenas a primeira, que passou a ser a primeira barra de ciclo (compasso), servindo como ponto de apoio para o encaixe da linha-guia *aguerê* 3-2. A posição da anacruse original foi mantida nesta versão enquanto os numerais que indicam a quantidade de pulsações elementares foram suprimidos.

Figura 4.2.13.c - Melodia nº 213 – Nãñã O Kû Abô: versão *aguerê* 3-2.

213 NÃNÃ O KÛ ABÔ
(Nãñã)
(versão *aguerê* 3 - 2)

Melodia

Nã - nã o kû a - bô a bê - rê - o

Gã

M

Nã - nã o kû a - bô a - bê - rê - o

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.14 Arolê Kôkômilôdé

A presente melodia coletada por Guarnieri, registrada sob o nº 214, tem como título ‘Arolê Kôkômilôdé’. Conforme é informado no subtítulo trata-se de um cântico para *Xangô*, um orixá de caráter masculino. Verger aponta que o culto para *Xangô* é muito popular no Brasil, onde é sincretizado com São Jerônimo (VERGER, 2002, p. 138). Segundo Vogel, *Xangô* é considerado o deus do fogo, “rei mítico de *Oyo*, grande orixá dos raios e dos trovões, senhor implacável da justiça, no universo afro-brasileiro” (VOGEL in BARROS, 2009, p. 13).

A respeito da relação entre a música e dança de *Xangô*, na África “sua danças seguem o ritmo dos atabaques que batem lentamente no começo e depois mais depressa” (VERGER, 2002, p. 138). Verger complementa dizendo que quando os atabaques tocam o segundo ritmo, estes produzem um som muito particular sendo: “nervoso e num tom agudo, seco e breve, que contribui para dar às danças dos *elégùn*³² um caráter vivo e arrebatador, que estimula os espectadores a marcarem a cadência com as palmas” (*ibid.*).

³² O mesmo que iniciados no contexto do candomblé *ketu*.

Figura 4.2.14.a - Melodia nº 214 – Arolê Kôkômilôdé.

214
AROLÊ KÔKÔMILÔDÉ
(Xangô)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o = 76
Solo

A - ro - lô kô - kô - mi - lô - dé kô - kô - mi - lô - dé

Côro *Solo*

a - ja kô a - ro - lô kô - kô - mi - lô - dé A - ro -

Côro *Solo* *Côro*

lô kô - kô - mi - lô - dé A - ro - lô kô - kô - mi - lô - dé

Not. n.º 372, Cod. n.º 5

Arolê kôkômilôdé
kôkômilôdé aja kô
Arolê kôkômilôdé
arolê kôkômilôdé
arolê kôkômilôdé

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 188).

Barros (2009) aponta que o ritmo mais lento é chamado de *tonibobê*³³, muito semelhante ritmicamente com o bolero, sendo chamado de “Bolero de Xangô”; e que o ritmo mais rápido é o *alujá*, um toque que sugere movimentos corporais com características guerreiras (BARROS, 2009, p. 68). Esta informação é confirmada por Cardoso (2006), porém o autor ressalta que no Brasil, existe um terceiro toque chamado de *acacaumbó*³⁴, que associado aos toques *alujá* e *tonibodê* formam uma “Suíte Xangô” (CARDOSO, 2006, p. 308). Desses três toques, o *alujá* é o mais utilizado para acompanhar as cantigas para *Xangô*, além de ser um ritmo bem conhecido no cenário musical brasileiro, principalmente entre os músicos, pelo menos no que se refere ao seu nome. Outro ritmo do candomblé popularmente difundido é o *ijexá*.

Em relação às questões rítmicas do *alujá*, temos que a linha-guia *vassi*, tocada no *gã*, é utilizada como referência para a execução sonora nos atabaques *lé* e *rumpi*, que juntos formam uma base para os ‘solos’ do atabaque *rum*. No que diz respeito à configuração rítmica e seguindo a proposta de pulsações elementares de Kubik (1979), para Cardoso (2006, p. 273) a linha-guia *vassi* tem a seguinte notação [X . X . X X . X . X . X]. Este padrão rítmico assimétrico do *vassi*, ou da linha rítmica do *gã*, com 12 pulsações elementares das quais 7 são

³³ “Etimologicamente é um termo *Iorubá* que significa *Tó* – justas; *ni* – reforço gramatical; *bo* – adorar; *bé* – suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça” (BARROS, 2000, p. 70 apud CARDOSO, 2006, p. 310).

³⁴ *Acacaumbó* ou *Kakaka-umbó*: “O primeiro termo, de origem *Iorubá*, significa *Ka* – enlaçar, envolver (a repetição é um reforço); *nbó* – retornar, em círculo” (BARROS, 2000, p. 70 apud CARDOSO, 2006, p. 310)

ataques sonoros, é encontrado em diversos materiais musicais, tais como: Lühning (1990, p. 120), Silva (2008, p. 52), Tucci (1994, faixas nº 01 e 14), Bira Reis (2000) e Simone Sou (2012), além de conferir com a prática musical do autor desta dissertação.

Lühning (1990, p. 121) informa que a linha-guia *vassi* serve como referência para “quase a metade das cantigas” do candomblé *ketu*, e que normalmente é executada num andamento acelerado, servindo de base para os “ritmos corridos”, entre eles o *alujá*. Fonseca (2006, p. 111) também identificou a presença desses ritmos, no entanto, “corrido” é grifado pelo autor como o nome de toque dedicado para todos os orixás, que contém a mesma configuração mostrada acima [X . X . X X . X . X . X].

Por outro lado, quando faz referência ao *alujá* como toque específico para Xangô, Fonseca anota a linha-guia com outro desenho rítmico, porém mantém a mesma quantidade de pulsações elementares [X . . X . . X . . X . .], que convertendo para a notação tradicional, os 4 ataques sonoros estariam posicionados nos tempos de um compasso 12/8 (*ibid.*). Este padrão rítmico foi também encontrado nos CDs que fazem parte dos dois livros de Barros, ambos publicados em 2009 (‘A fogueira de Xangô, o orixá do fogo’ e ‘O banquete do rei – Olubajé’).

Nesses CDs, em todas as faixas em que o *alujá* é tocado, apesar da simetria que acontece no toque do *gã*, é possível perceber um ‘regime de clave’ (‘estado de clave’) na execução musical como um todo. Sendo assim, podemos dizer que toda a percussão está “in clave” (ACOSTA, 2014), sendo regida pela linha-guia *vassi*, aparentemente não tocada por um único instrumento. Além disso, temos aqui um exemplo, ou uma exceção, na qual a linha-guia não está no instrumento idiofônico. Com base nas análises acima, será aqui adotado este padrão rítmico para a linha-guia *vassi* [X . X . X X . X . X . X].

A respeito da sensação de ‘estar em clave’, ou seja, da presença implícita da linha-guia, trazemos uma contribuição de Burbano (2013), como segue:

Ainda que o *time-line-pattern* seja predominantemente constante e repetitivo, nem sempre está presente de forma explícita, ou seja, algumas vezes, assim como acontece com a marcação, as fórmulas rítmicas permanecem implícitas e tanto os músicos quanto os dançarinos podem identificá-las mesmo sem serem tocadas (BURBANO, 2013, p. 89).

Dando continuidade ao processo de reconstrução da melodia nº 214 ‘Arolê Kôkômilôdé’, ao observar a partitura original constatamos uma inconformidade métrica entre a fórmula de compasso sugerida por Guarnieri, compasso unário (1/4) com divisão binária, e a configuração rítmica da linha-guia *vassi*. Além disso, temos também um problema

relacionado com o andamento, pois o sugerido é do tipo ‘andante’ (semínima = 76 b.p.m), e, portanto não vai de encontro com o caráter ‘corrido’ do *alujá*. Adiante, considerando o comportamento rítmico da melodia, temos que essa sugere um ritmo com divisão binária para servir como estrutura rítmica. Por conta desses fatores, a linha-guia *vassi* que serve de referência para a execução do toque *alujá* para *Xangô* foi descartada na presente reconstrução.

Então, de posse dessa definição se faz necessário encontrar linhas-guias com divisão binária, que são tocadas para vários orixás, dentre eles *Xangô*. Para fazer essa experimentação vamos tomar como alicerce a pesquisa realizada por Lühning (1990). Como já foi visto nesse trabalho, a autora informa que as bases rítmicas do *aguerê* [X X X . X X . .] e do *ijexá* [X . X . X . X X . X . X X .] estão entre as mais utilizadas para acompanhamento de cantigas nos rituais do candomblé *ketu*, sendo normalmente tocadas num ritmo compassado (LÜHNING, 1990, p. 120-121). Destas duas bases, o *aguerê* foi escolhido pelo fato de se comportar melhor com o desenho rítmico da melodia.

No que se refere à linha-guia do *aguerê* foram criadas duas versões. A primeira foi intitulada de ‘versão *aguerê* 3-2’ para atender a configuração rítmica proposta por Lühning (1990) e, para elaborar a segunda, foi adotado o padrão rítmico sugerido por Fonseca (2006, p. 110) e por Cardoso (2006, p. 288), que pode ser tomado com uma forma rotacionada do registro feito pela autora. Este padrão [X X . . X X X .] é aqui nomeado de *aguerê* 2-3.

Para gerar as novas partituras da melodia nº 214, a anacruse e o primeiro compasso originais foram convertidos no primeiro ciclo rítmico, contendo agora 8 pulsações elementares (semicolcheias) para conformar cada linha-guia. Na sequência, cada par de compassos unários deu origem a um novo ciclo, finalizando com um total de 10. Conforme pode ser visualizado nas figuras abaixo, em ambas as versões a linha-guia foi colocada abaixo da melodia para servir de orientação rítmica. Nota-se que na ‘versão *aguerê* 3-2’, a anacruse foi repetida no final da partitura para possibilitar a inserção das barras de repetição. Esse procedimento teve como objetivo enfatizar a prática musical.

Figura 4.2.14.b - Melodia nº 214 – Arolê Kôkômilôdé: versão *aguerê* 3-2.

214 AROLÊ KÔKÔMILÔDÊ
(Xangô)
(versão *aguerê* 3 - 2)

Melodia

Gã

M

G

M

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Figura 4.2.14.c - Melodia nº 214 – Arolê Kôkômilôdé: versão *aguerê* 2-3.

214 AROLÊ KÔKÔMILÔDÊ
(Xangô)
(versão *aguerê* 2 - 3)

Melodia

Gã

M

G

M

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.15 Êpá-Êpá

O presente experimento a ser demonstrado é a melodia nº 215 que corresponde ao cântico ‘Êpá-Êpá’. Conforme pode ser visto na transcrição original abaixo, tanto o subtítulo quanto a letra informam que se trata de uma cantiga para o orixá *Nãñã*. Conforme aponta Cardoso (2006) este orixá, de caráter feminino, tem com ritmo característico o toque *satô*, que por sua vez utiliza uma linha-guia chamada de *jinká* ou *jica*.

Segundo Lühning (1990, p. 120) o *jinká* é uma das ‘marcações básicas’ mais comumente utilizadas para acompanhar as cantigas, normalmente anotado em compasso 6/8 (notação tradicional ocidental), podendo servir também de base para o toque de outros orixás. No entanto, vale frisar, que normalmente este toque possui um “caráter muito mais lento” (*ibid.*). Sendo assim, analisando o andamento sugerido pela melodia da partitura original (semínima = 92 bpm) surge o primeiro questionamento, se de fato a linha-guia do *jinká* serve como sua estrutura rítmica.

Figura 4.2.15.a - Melodia nº 215 – Êpá-Êpá

215
ÊPÁ-ÊPÁ
(Nãñã)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o ♩ = 92

Ê . pá Ê . pá a . ê nã . nã ê lu . a ê Ê . pá Ê . pá a . ê nã . nã ê lu . a ê

Not. n.º 373, Cod. n.º 5

Êpá êpá aê nãñã ê lua ê
Êpá êpá aê nãñã ê lua ê

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 188).

Outro ponto que chama a atenção é o emprego alternado de duas fórmulas de compasso diferentes, dispostos nessa ordem: 3/4 (anacruse); 3/4; 2/4; 3/4; 3/4; 2/4. Nesse sentido, a notação grifada para organizar esta melodia não segue o caráter circular característico das músicas de matriz africana e afro-brasileira (PINTO, 2001). Mas analisando de forma macro podemos dividir esta melodia em praticamente duas partes iguais, tendo cada dois compassos ternários e um binário. Se considerarmos essa hipótese e eliminarmos as

barras de compasso, cada seção será formada por 8 tempos, ou ainda, por 2 compassos de 4 tempos. Ou seja, podemos supor que cada ciclo rítmico é formado por um compasso quaternário.

A hipótese acima é reforçada quando analisamos a letra junto da melodia. A letra desta cantiga é formada por duas frases de texto iguais, correspondendo uma para cada metade da melodia, sendo que ambas ocupam um espaço de 2 grupos de 16 semicolcheias. Portanto temos uma frase de texto para cada 2 compassos quaternários.

Além disso, voltando a questão do *jinká*, se este toque é grifado em compasso 6/8, ele não se encaixaria nessa formatação, além de não atender ao andamento sugerido e nem ao caráter circular exposto acima. Sendo assim, se faz necessário encontrar outro ritmo. Por conta disso, o ritmo *ijexá* foi escolhido para servir de base, pois além de atender todas as questões acima, segundo Lühning, ele é utilizado para “acompanhar uma boa parte do repertório de vários orixás” (LÜHNING, 1990, p. 120). Segue abaixo a reconstrução da melodia do cântico 215 ‘Êpá-Êpá’ tendo o *ijexá* como estrutura rítmica.

Figura 4.2.15.b - Melodia nº 215 – Êpá-Êpá: versão *ijexá* 3-2-2-2.

215 ÊPÁ - ÊPÁ
(Naná)
(versão *ijexá*)

pulsação elementar = semicolcheia

Melodia

Agogô

M

A

Fonte: produção do autor, 2016.

Lembramos que nesse estudo, a notação tradicional é utilizada para facilitar a comunicação no meio acadêmico enquanto a notação de pulsação elementar é empregada para fins de pesquisa, para analisar e servir de referência para a reconstrução das melodias. Ou

seja, o processo de reconstrução toma como referência o contexto musical do candomblé *ketu*, utiliza a notação de Kubik para identificar as linhas-guias, servindo de ponte para a notação tradicional que é utilizada para fins de acabamento e comunicação musical no meio acadêmico e para aqueles com letramento musical.

4.2.16 Airá-Airá

Conforme consta no subtítulo da melodia nº 216 coletada por Guarnieri, ‘Airá-Airá’ é uma cantiga para o orixá *Xangô*. Algumas peculiaridades deste orixá já foram apontadas no estudo da melodia nº 214, e, portanto iremos direto para o processo de reconstrução do cântico em questão. Nesse sentido ficam mantidas as considerações a respeito da relação entre a música produzida pela percussão com os gestos corporais de *Xangô*.

Figura 4.2.16.a - Melodia nº 216 – Airá-Airá (*Xangô*).

217
AIRÁ
(Xangô)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M² 54

A . i . rá a . i . rá Ê fi . ri . mã Ba . i . zô Ê fi . ri .
 . mã fi . ri . mã Ê fi . ri . mã Ba . i . zô

Not. n.º 375, Cod. n.º 5

Airá airá
 Ê firimã baizô
 Ê firimã firimã
 Ê firimã baizô

Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 188).

Relembrando aspectos musicais, vimos que existem 3 toques dedicados para *Xangô*, dos quais o *alujá* é o toque mais rápido e o mais utilizado como acompanhamento de cantigas (BARROS, 2009, p. 68; CARDOSO, 2006, p. 308). A respeito do padrão rítmico tocado no *gã* foi verificada a presença de duas configurações diferentes: [X . . X . . X . . X . .]³⁵ e [X .

³⁵ (FONSECA, 2006, p. 111; BARROS, 2009, faixa nº 06; BARROS, 2009, faixa nº 02).

X . X X . X . X . X]³⁶. Estes dois formatos contém 12 pulsações elementares, mas se diferem na quantidade e posição dos ataques sonoros no *gã*. Destas duas formas, a segunda foi tomada como referência pelo fato de ser uma linha-guia assimétrica, uma característica das músicas de matriz africana e, por ter sido percebida num estado “*in clave*” (ACOSTA, 2014) durante a execução da primeira. A linha-guia adotada é chamada de *vassi* [**X . X . X X . X . X . X**] (LÜHNING, 1990, p. 121).

Analisando a métrica da partitura original temos que toda a melodia foi escrita utilizando o compasso binário (2/4), exceto pelo 6º compasso que está grifado num compasso ternário (3/4). Essa quebra métrica não é comum em músicas tradicionais de origem africana, que são caracterizadas pela circularidade (PINTO, 2001). Além disso, a linha-guia *vassi* quando convertida para a notação tradicional é grifada num compasso quaternário composto (12/8), e, portanto, possui uma subdivisão ternária, ao contrário da subdivisão binária da maior parte da melodia coletada.

Então, para resolver esses problemas e para conseguir encaixar a linha-guia *vassi*, foi necessário realizar alguns ajustes. O primeiro passo foi eliminar todas as barras de compasso e na sequência inserir barras de ciclo (compasso) formando um total de 5 novos ciclos rítmicos. Nessa etapa, cada tempo da partitura original foi analisado individualmente, como se fossem ‘pés rítmicos gregos’. Cada grupo de 4 semicolcheias de subdivisão binária foi convertida num grupo de 3 colcheias de subdivisão ternária, sendo esta colcheia tomada agora como pulsação elementar.

Adiante, para realizar essa conversão foi utilizado como alicerce o estudo de Pérez-Fernandez (1988) sobre a binarização dos ritmos ternários africanos. Tais procedimentos geraram a ‘versão *vassi* ternarizada’ que pode ser vista abaixo. Ressalta-se que esse processo de reconstrução foi pautado na grande quantidade de quiálteras encontradas na partitura original.

³⁶ (CARDOSO, 2006, p. 273; LÜHNING, 1990, p. 120; SILVA, 2008, p. 52; TUCCI, 1994, faixas nº 01 e 14; BIRA REIS, 2000; SIMONE SOU, 2012).

Figura 4.2.16.b - Melodia nº 216 – Airá-Airá: versão *vassi* ternarizada.

216 AIRÁ AIRÁ
(Xangô)
(versão *vassi* ternarizada)

Melodia

A - i - rá a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni -

Gã

M

lê a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni - lê

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Seguindo com os experimentos de reconstrução, buscou-se obter alternativas para atender a demanda da métrica binária, ou mais precisamente, a subdivisão binária. Nesse sentido foram geradas mais duas versões, uma utilizando a linha-guia *ijexá* 3-2-2-2 [X X . X . X X . X . X . X . X] (CARDOSO, 2006, p. 351), um padrão rítmico muito adotado e bastante discutido nesta dissertação e; uma segunda tendo como base a linha-guia do ritmo *ramunha* [X . . X . . X . . . X . X . . .] (*ibid.*, p. 262).

Assim, a ‘versão *ijexá* 3-2-2-2’ da melodia nº 216 foi gerada utilizando um raciocínio similar ao da ‘versão *vassi* ternarizada’, exceto pelo fato de não precisar efetuar o processo de ternarização de cada tempo da partitura original. Dessa maneira, as barras de compasso originais foram eliminadas para dar lugar às novas barras de ciclo que foram inseridas a cada grupo de 16 semicolcheias (pulsações elementares). Para ambas as versões, o desenho rítmico da melodia original foi mantido e a primeira nota do primeiro compasso serviu como ponto de apoio para o encaixe das respectivas linhas-guia (ver figuras a seguir).

Figura 4.2.16.c - Melodia nº 216 – Airá-Airá: versão *ijexá* 3-2-2-2.

216 AIRÁ AIRÁ
(Xangô)
(versão *ijexá* 3 - 2 - 2 - 2)

Melodia

Agogô

M

A

Fonte: produção do autor, 2016.

No que se refere ao *ramunha*, Barros informa que este ritmo é também conhecido por “*avamunha, avania, avaninha, rebate* ou *arrebate*” (BARROS, 2009, p. 69). Segundo o autor trata-se de um “ritmo acelerado, sincopado e que, para alguns, marca o início e término das cerimônias religiosas” (*ibid.*). Para Cacciatore, *avania* é uma palavra originária do *Iorubá* e significa “à – eles, *wá* – mover para, *nihà* – em direção a” (CACCIATORE, 1977, p. 55 *apud* CARDOSO, 2006, p. 260). Cardoso complementa dizendo que o *ramunha* é um toque utilizado para acompanhar cantigas e ritmo instrumental para “a entrada e saída dos fiéis no barracão” (CARDOSO, 2006, p. 261).

A respeito da linha-guia do *ramunha* [X . . X . . X . . . X . X . . .], Fonseca (2006) registra a mesma linha-guia sugerida anteriormente por Cardoso (2006), que é confirmada por Silva (2008, p. 69), Tucci (1994, faixa nº 05), Barros (2009, faixa nº 09) e Bira Reis (2000). Por outro lado, Fonseca identificou a existência de uma variação num padrão rítmico com 12 pulsações elementares, apesar de manter 5 ataques sonoros [X . X . X . . X . X . . .] (FONSECA, 2006, p. 111). Para gerar a ‘versão *ramunha*’ da cantiga ‘Airá-Airá’ foi utilizada a configuração rítmica com 16 pulsações elementares, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 4.2.16.d - Melodia nº 216 – Airá-Airá: versão *ramunha*.

216 AIRÁ AIRÁ
(Xangô)
(versão ramunha)

Melodia

Gã

M

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.17 Airá

Conforme pode ser observado na figura abaixo, a melodia nº 217 – ‘Airá’ – é uma cantiga para o orixá *Xangô*. Partindo desde já para o processo de reconstrução, ao analisar a partitura original destacamos alguns aspectos importantes: a uniformidade métrica, a quantidade par de compassos e o andamento lento.

Figura 4.2.17.a - Melodia nº 217 – Airá (*Xangô*).

217
AIRÁ
(Xangô)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o $\text{♩} = 54$

A . i . rá a . i . rá È fi . ri . mã Ba . i . zô È fi . ri . mã fi . ri . mã È fi . ri . mã Ba . i . zô

Not. n.º 375, Cod. n.º 5

Airá airá
È firimã baizô
È firimã firimã
È firimã baizô

Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 189).

No que se refere à métrica, a presente melodia foi escrita utilizando uma única fórmula de compasso, compasso simples 3/8, e por conta disso assume uma caráter circular, uma característica das músicas de matriz africana (PINTO, 2001). Se levarmos em conta a notação musical proposta por Kubik (1979), essa métrica teria 3 pulsações elementares, no entanto, em nenhuma das fontes foi encontrada uma linha-guia com essa quantidade de pulsações elementares, sendo 6 a quantidade mínima.

Por outro lado, a melodia nº 217 foi escrita utilizando uma quantidade par de compassos, sendo 14 no total. Sendo assim, se considerarmos cada compasso original como um tempo (ou pulso) de um compasso composto, teríamos para cada par de compassos 3/8 um novo compasso 6/8. Convertendo para ciclos rítmicos, a nova versão gerada seria formada por 7 ciclos tendo 6 pulsações elementares cada. Vale frisar que com essa conversão, a melodia permaneceria com o mesmo tamanho, havendo apenas menos barras de compasso, agora chamadas de barras de ciclo.

[. . .] + [. . .] = [.] Ciclo com 6 pulsações elementares

Segundo Lühning (1990), nos rituais do candomblé *ketu* “as cantigas são acompanhadas quase exclusivamente por quatro marcações básicas [linhas-guia] que se encontram em quase todo o repertório e mostram uma certa interdependência com alguns tipos de cantigas” (LÜHNING, 1990, p. 120). Destas linhas-guia apenas o *jinká*, “que tem um caráter muito mais lento” (*ibid.*), é a única ‘marcação’ com 6 pulsações elementares, além de atender ao andamento sugerido na partitura original (semínima pontuada = 54 b.p.m).

Portanto, por conta dos fatores supracitados a linha-guia *jinká* foi escolhida para gerar a primeira versão de reconstrução da cantiga ‘Airá’. A configuração rítmica adotada com 3 ataques sonoros no *gã* [X . X X . .] foi registrada por Lühning (*ibid.*), Cardoso (2006, p. 333), Silva (2008, p. 60) e Tucci (1994, faixa nº 11). Então para encaixar esta linha-guia como estrutura rítmica da ‘versão *jinká*’, foi preciso apenas eliminar algumas barras de compasso originais. Conforme pode ser visto na figura abaixo, a posição espacial da melodia foi mantida e sua primeira nota (Fá) foi tomada como ponto de apoio para o início do ciclo rítmico.

Figura 4.2.17.b - Melodia nº 217 – Airá: versão *jinká*.

217 AIRÁ
(Xangô)
(versão *jinká*)

Melodia

Gã

M

G

A - i - rá a - i - rá ê fi - ri - mã ba - i - zó ê

fi - ri - mã fi - ri - mã ê fi - ri - mã ba - i - zó

Fonte: produção do autor, 2016.

Embora o bom resultado sonoro obtido com a versão apresentada acima, a título de experimentação pensou-se ser oportuno gerar uma segunda versão utilizando a linha-guia *vassi*, uma vez que, este padrão rítmico serve de referência para o *alujá*, o toque associado a *Xangô*. A respeito dessa linha-guia, já foi dito nesse trabalho que o *vassi* é uma das bases rítmicas mais tocadas para acompanhar cantigas, sendo executado aproximadamente para a metade do repertório, normalmente num andamento corrido e com a seguinte configuração [X . X . X X . X . X . X] (LÜHNING, 1990, p. 120-121).

Relacionando o andamento típico da linha-guia *vassi* com o andamento da partitura original temos que ambos são distintos. Mesmo assim foi considerado oportuno seguir com a experimentação. Para tal, foi necessário realizar um breve ajuste na métrica, já que a linha-guia *vassi* é formada por 12 pulsações elementares. Tomando a versão *jinká* como referência, cada par de ciclos rítmicos com 6 pulsações elementares deu lugar a novos ciclos com 12, totalizando 4 novos ciclos rítmicos. Frisamos que o último ciclo rítmico ficou com uma pausa longa para conformar a linha-guia. O resultado final da ‘versão *vassi*’ da melodia nº 217 – ‘Airá’ - pode ver visto na figura abaixo:

Figura 4.2.17.c - Melodia nº 217 – Airá: versão *vassi*.

217 AIRÁ
(Xangô)
(versão vassi)

Melodia

A - i - rá a - i - rá ê fi - ri - mã ba - i - zô ê fi - ri - mã fi - ri -

Gã

M

- mã ê fi - ri - mã ba - i - zô

G

Fonte: produção do autor, 2016.

Adiante, adotando a letra da cantiga como elemento norteador gerou-se a ‘versão *vassi* rotacionada 9 +’. Conforme pode ser observado na primeira figura deste tópico, o texto do cântico ‘Airá’ está dividido em quatro pequenas partes, da seguinte forma: **Airá airá / Ê firimã baizô / Ê firimã firimã / Ê firimã baizô**. Por outro lado, se a letra for dividida em 2 metades, teremos a palavra ‘**baizô**’ no final de cada seção. Assim, considerando que a sílaba ‘**zô**’ tem uma sonoridade forte e que é a última emissão vocal de cada sessão (de cada metade da letra), esta sílaba foi adotada como ponto de apoio.

Na sequência, procurou-se preservar a posição espacial da sílaba ‘**zô**’ em relação ao compasso em que está anotada nas duas vezes que aparece no texto da cantiga. Na primeira vez, esta sílaba está situada na primeira colcheia (pulsção elementar) do 6º compasso original, e na segunda vez é a última nota do penúltimo compasso, que fica ligada com a 1ª nota do compasso final.

Finalmente, para manter a singularidade rítmica da sílaba ‘**zô**’, toda a melodia da primeira versão *vassi* foi rotacionada 9 pulsções elementares (colcheia) para frente em relação a linha-guia que permaneceu na mesma posição. Com esta rotação, a sílaba ‘**zô**’ passou a ser a primeira nota do 3º ciclo rítmico (compasso), e a última nota do penúltimo ciclo, continuando ligada com a primeira nota do ciclo seguinte. Contando com essas

alterações, a ‘versão *vassi*’ anterior deu origem a ‘versão *vassi* rotacionada 9 +’ da melodia nº 217 (ver figura abaixo).

Figura 4.2.17.d - Melodia nº 217 – Airá: versão *vassi* rotacionada 9+.

217 AIRÁ (Xangô)

Toque = Alujá
Base = Vassi

Versão Alujá 2 - Rotacionado 09 pulsações elementares para frente

Melodia

Gã

M

G

A - i - rá a - i - rá ê fi - ri - mã ba - i -

zô ê fi - ri - mã fi - ri mã ê fi - ri - mã ba - i - zô

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.18 Airá Da Kem Ké Xorô

O presente exemplo é a melodia nº 218 - ‘Ariá Da Kem Ké Xorô’ – um cântico para o orixá *Xangô*. Tradicionalmente o *alujá* é o principal *toque* para esta divindade, sendo que este ritmo também utiliza a linha-guia *vassi* como padrão rítmico de referência. Vale apontar que apesar de usarem a mesma linha-guia, os nomes dos toques para *Xangô* e *Ogum* são diferentes porque estes orixás possuem características diferentes, o que se reflete nos gestos corporais e nas frases musicais executadas pelo atabaque *rum*, que mantém um diálogo com a dança.

Figura 4.2.18.a - Melodia nº 218 – Ariá Da Kem Ké Xorô (Xangô).

218
 ARIÁ DA KEM KÉ XORÔ
 (Xangô)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^u $\text{♩} = 54$

Not. n.º 376; Cod. n.º 5

Ariá da kem ké xorô do
 Só a mim dai mãi celes
 Orixá guêlê sabeo ân
 airá airá aiê

Inf. n.º 37.

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 189).

Voltando-se para a melodia nº 218, na figura acima a partitura indica o compasso ternário para a realização desse cântico. Tomando como ponto de partida que se trata do toque *alujá*, a melodia original foi reescrita utilizando o compasso composto 12/8 para conseguir encaixar a linha-guia do *vassi*, que foi inserida logo abaixo da melodia e começando do mesmo ponto.

Figura 4.2.18.b - Melodia nº 218 – Ariá Da Kem Ké Xorô: versão *vassi* rotacionada 3 +

218 ARIÁ DA KEM KÉ XORÔ
 (Xangô)
 Toque Alujá

Melodia

A - ri - á da kem ké xo - rô do Só a mim dai mãi ce -

les O - ri - xá guê - lê sa - beo ân A - i - rá a - i - rá ai - ê

Ariá da kem ké xorô do
 Só a mim dai mãi celes
 Orixá guêlê sabeo ân
 airá airá aiê

Fonte: produção do autor, 2016.

No entanto, utilizando o conhecimento musical e idiomático do autor desse texto, a prática desse experimento sugeriu à necessidade de rotacionar a linha-guia 3 pulsações para frente, ou 3 colcheias, para que a melodia e o *gã* soassem bem organicamente quando tocados juntos (ver figura acima).

Seguindo com os experimentos e dando atenção para o andamento sugerido na partitura original, pensou-se ser oportuno criar uma versão com a linha-guia do *jinká*. Esta linha-guia foi escolhida pelo fato de ser uma das ‘marcações básicas’ mais utilizadas nos rituais do candomblé *ketu* e por ser tocada geralmente num andamento compassado (LÜHNING, 1990, p. 120-121). Além disso, a linha-guia *jinká* é formada por 6 pulsações elementares [X . X X . .] o que facilita a sua conversão para um compasso 6/8, segundo a notação tradicional ocidental.

Para gerar a ‘versão *jinká*’ da melodia em questão foi executado um procedimento bem simples. Tomando a ‘versão *vassi* rotacionada 3 +’ como ponto de partida, apenas a linha-guia do *vassi* foi trocada pela linha-guia *jinká*. Como consequência cada ciclo rítmico anterior deu origem a 2 novos ciclos, conforme podemos observar na figura abaixo:

Figura 4.2.18.c - Melodia nº 218 – Ariá Da Kem Ké Xorô: versão *jinká*.

218 ARIÁ DA KEM KÉ XORÔ
(Xangô)
(versão *jinká*)

pulsação elementar = colcheia

Melodia

A-ri - á da kem ké xo-rô do só a mim dai mãi ce -

Gã

M

les o - ri - xá guê-lê sa - beo ãn a - i - rá a - i - rá ai - ê

G

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.19 Oxum Dê Jogá Jogá

Conforme consta no título, subtítulo e na letra, a melodia nº 219 ‘Oxum Dê Jogá Jogá’ é uma cantiga para *Oxum*, um orixá de caráter feminino. Segundo Verger (2002), *Oxum* é considerada “a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível” (VERGER, 2002, p. 174). No que se refere ao sincretismo religioso, no Brasil *Oxum* está associada a Nossa Senhora das Candeias (BIANCARDI, 2006, p. 330).

Figura 4.2.19.a - Melodia nº 219 – Oxum Dê Jogá Jogá (*Oxum*).

219
OXUM DÊ JOGÁ JOGÁ
(Oxum)

Bahia, capital
M^u ♩ = 104
Candomblé (kêto)

O . xum dê jo . ga jo . ga U . xum dê pi . ra . ru .
cum O . xum dê pi . ra . ru . cum O . xum dê pi . ra . ru . cum

Not. n.º 377, Cod. n.º 5

Oxum dê jogá jogá
Oxum dê pirarucum
Oxum dê pirarucum
Oxum dê pirarucum

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 190).

A respeito da dança de *Oxum*, Cardoso informa que essa divindade executa gestos corporais para simbolizar estar “banhando, brincando com as águas e sendo movimentada pela correnteza de um rio” (CARDOSO, 2006, p. 352). Para Verger “a sua dança lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar (...) e contempla-se com satisfação num espelho” (VERGER, 2002, p. 176). Além disso, relacionando música e dança, Verger complementa adiante: “o ritmo que acompanha as suas danças denomina-se ‘*ijexá*’, nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum” (*ibid.*).

Dos ritmos do candomblé, provavelmente o *ijexá* é o ritmo mais difundido e conhecido no cenário musical brasileiro, principalmente entre os músicos que fazem parte da chamada ‘mpb - música popular brasileira’. Segundo Cardoso, o *ijexá* tornou-se muito popular devido ao fato dos grupos de afoxé³⁷ de Salvador desfilarem nas ruas durante o

³⁷ “É uma das manifestações realizadas pelos adeptos do candomblé” (FRUNGILLO, 2003, p. 5).

carnaval ao som desse toque (CARDOSO, 2006, p. 350). Desses grupos, o ‘Afoxé Filhos de Gandhi’ é o mais conhecido e o que desfila com maior quantidade de integrantes.

Voltando-se para o contexto dos rituais do candomblé *ketu*, Barros esclarece que o *ijexá* é um “ritmo cadenciado, tocado somente com as mãos. Provavelmente era usado na nação *Ijexá* (sub-grupo *Nagô*), cuja última casa em Salvador encontra-se no subúrbio de Plataforma. É o ritmo mais conhecido, popularizado pelos *Afoxés* em todo o Brasil” (BARROS, 2009, p. 67). A respeito do andamento, Lühning confirma que o *ijexá* é normalmente um ritmo compassado, sendo utilizado para acompanhar cerca de 10% das cantigas (LÜHNING, 1990, p. 121).

No que se refere ao processo de reconstrução da melodia nº 219, apenas a linha-guia do *ijexá* foi utilizada como estrutura rítmica, gerando duas versões. Essa definição levou em conta os seguintes critérios: o *ijexá* é um toque dedicado para *Oxum*, é um dos mais executados nos rituais, tem andamento compassado e métrica com subdivisão binária, sendo que estes dois últimos atendem também as informações sugeridas na partitura original, além do comportamento rítmico da melodia.

No que tange a configuração rítmica da linha-guia do *ijexá* encontramos duas possibilidades, sendo uma a forma rotacionada da outra. Ou seja, podemos dizer que há apenas uma linha-guia, no entanto, o ponto de apoio ou o ponto de início do seu ciclo rítmico depende da configuração da melodia. Sendo assim, ao analisar a partitura original adotou-se a linha-guia *ijexá* no padrão 3-2-2-2 [X X . X . X X . X . X . X . X .] (CARDOSO, 2006, p. 351) como a estrutura rítmica da cantiga ‘Oxum Dê Jogá Jogá’.

Como esta linha-guia tem 16 pulsações elementares, para gerar a ‘versão *ijexá* 3-2-2-2’ foi preciso realizar um único ajuste na métrica: cada par de compassos binário foi convertido num ciclo rítmico equivalente a um compasso quaternário (notação tradicional). Conforme pode ser visto na figura abaixo, nessa versão a melodia permaneceu totalmente inalterada e a 1ª pausa de colcheia do 1º compasso da partitura original foi considerada como o início da linha-guia.

Figura 4.2.19.b - Melodia nº 219 – Oxum Dê Jogá Jogá: versão *ijexá* 3-2-2-2

219 OXUM DÊ JOGÁ JOGÁ
(Oxum)
(versão *ijexá*)

Melodia

Agogô

M

A

Fonte: produção do autor, 2016.

A título de experimentação e considerando a tendência de binarização da melodia das músicas tradicionais da costa ocidental africana (PÉREZ-FERNANDEZ, 1988), pensou-se ser oportuno ‘binarizar’ as quiálteras presentes na partitura original. No início do 3^a compasso da partitura original, ou início do 2^o compasso da ‘versão *ijexá* 3-2-2-2’ nota-se a presença de tercinas, que foram ‘binarizadas’ tendo como referência a linha-guia do *ijexá*. Contando com esse pequeno ajuste foi gerada a ‘versão *ijexá* com binarização’ (ver figura abaixo).

Figura 4.2.19.c -Melodia nº 219 – Oxum Dê Jogá Jogá: versão *ijexá* com binarização.

219 OXUM DÊ JOGÁ JOGÁ
(versão *ijexá* com binarização)

Melodia

O - xum dê jo - gá jo - gá O-xum dê pi - ra - ru - cum O-xum dê pi - ra - ru -

Agogô

M

cum O-xum dê pi - ra - ru - cum

A

Fonte: produção do autor, 2016.

4.2.20 Olô Tirê La Tibá

A melodia de nº 220 recebe o nome de ‘Olô Tirê La Tibá’ e conforme o que está escrito no subtítulo se trata de uma cantiga para *Xangô*. No estudo da melodia nº 214 ‘Arolê Kôkômilôdé’ foi visto que este orixá é bastante conhecido no Brasil, sendo associado ao fogo e a justiça entre outros aspectos (VERGER, 2002; BARROS, 2009). Vimos também que a dança de *Xangô* dialoga com 3 toques diferentes executados na percussão, com andamentos distintos, e que destes, o *alujá* é o toque mais rápido, o mais utilizado como base para cânticos e o mais difundido entre músicos não membros do contexto religioso do candomblé *ketu* (CARDOSO, 2006).

Figura 4.2.20.a - Melodia nº 220 – Olô Tirê La Tibá (Xangô).

220

OLÔ TIRÊ LA TIBÁ
(Xangô)

Bahia, capital Candomblé (kêto)

M^o ♩ = 112

Not. n.º 378, Cod. n.º 5

Olô tirê la tibá
a taby ê ci ô
olô tirê la tiba
ata ô todê

Fonte: (ALVARENGA, 1946, p. 190).

No que se refere à estrutura rítmica do *alujá*, mais especificamente sobre o *gã*, relembramos que, independente da quantidade de ataques sonoros as duas configurações encontradas são formatadas num espaço de 12 pulsações elementares, estando assim dispostas: [X . X . X X . X . X . X] (CARDOSO, 2006, p. 273; LÜHNING, 1990, p. 120) e [X . . X . . X . . X . .] (FONSECA, 2006, p.111; BARROS, 2009, faixa nº 06). No caso de uma conversão para a notação tradicional, ambos os padrões rítmicos seriam escritos num compasso composto 12/8, sendo a colcheia de subdivisão ternária a pulsação elementar.

Observando a partitura original da melodia nº 220 nota-se uma inconformidade métrica entre a fórmula de compasso sugerida por Guarnieri (compasso simples 2/4) com a fórmula convertida da linha-guia (12/8), pois além da subdivisão ser diferente, estas fórmulas não possuem a mesma quantidade de pulsações elementares, sendo 8 contra 12.

Levando em conta a questão acima, o andamento original (semínima = 112 b.p.m) e o desenho rítmico da melodia, apenas o ritmo do *ijexá* foi utilizado no processo de reconstrução. Desse modo, a linha-guia registrada por Cardoso [X X . X . X X . X . X . X . X .] (CARDOSO, 2006, p. 351), que possui 16 pulsações elementares, serviu como estrutura rítmica para gerar a ‘versão *ijexá* 3-2-2-2’, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 4.2.20.b - Melodia n° 220 – Olô Tirê La Tibá: versão *ijexá* 3-2-2-2.

220 OLÔ TIRÊ LA TIBÁ
(Xangô)
(versão *ijexá*)

Melodia

Agogô

M

A

Fonte: produção do autor, 2016.

No que tange ao processo de reconstrução da melodia n° 220, temos aqui um exemplo que demandou poucos ajustes para encaixar a linha-guia. Inicialmente a 1ª barra de compasso foi tomada como ponto de apoio, sendo agora nomeada de barra de ciclo inicial. Tomando essa como referência, criou-se um ciclo rítmico para trás para inserir a linha melódica da anacruse e para realçar a função do *gã* nos rituais do candomblé *ketu* de anunciar o andamento e o toque a ser executado.

Na sequência, a partir da barra de ciclo inicial, para formar os próximos ciclos rítmicos com 16 pulsações elementares (semicolcheias), cada par de compassos binário (2/4) foi convertido num compasso quaternário (4/4). Adiante, como agora temos um ciclo rítmico com o dobro do tamanho anterior, foi também realizado um breve ajuste na casa 1 e na casa 2 da partitura original, sem nenhuma alteração na melodia, conforme podemos ver na figura acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização do presente trabalho procurou-se compreender a produção musical do candomblé *ketu* por meio de um estudo de reconstrução das transcrições de melodias coletadas por Camargo Guarnieri. A coleta histórica realizada pelo maestro e compositor em 1937 na cidade de Salvador foi utilizada para evidenciar que as melodias possuem uma estrutura rítmica, que foram analisadas a partir de uma epistemologia adequada, principalmente referenciais teóricos sobre músicas de matriz africana, tendo como foco central o conceito de linha-guia ou *timeline*.

Vimos que no contexto afro-religioso do candomblé *ketu*, a música produzida pelos instrumentos de percussão tem papel fundamental para a realização dos rituais sagrados, pois além de estimular os transe mediúnicos, mantém um diálogo com a dança e está relacionada com a mitologia das divindades cultuadas. Portanto, ao longo desta pesquisa foi apresentada a complexidade que envolve a execução dos toques, fato que deve ser considerado quando se realiza investigações sobre esse tipo de prática musical.

A Coleção Camargo Guarnieri contempla cantigas de diversos tipos de candomblés, porém a escolha pelo candomblé *ketu*, a religião dos orixás, foi motivada pela experiência deste autor com essa modalidade de música, que foi obtida em vivências musicais em Salvador, bem como pela produção de trabalhos acadêmicos e artísticos realizados na época da graduação. Além disso, a música do candomblé *ketu* foi considerada como aquela que apresenta uma menor mistura cultural, mantendo muitas características das músicas ocidentais africanas, circunstância dada por fatores históricos relacionados com o período do tráfico de escravos.

Sabendo disso, seria normal dentro do contexto acadêmico do mestrado, que a presente pesquisa realizasse um trabalho de campo na capital do Estado da Bahia, no entanto, levando em conta a realidade do pesquisador outras estratégias foram adotadas. Considerando também um planejamento em longo prazo, tendo em vista o interesse pelo doutoramento, na trajetória dos últimos dois anos foi dada atenção especial a um aprofundamento teórico em diversos níveis, ao contrário de uma possível superficialidade da coleta de dados num terreiro de candomblé em Salvador.

Para resolver essa questão trabalhos anteriores realizados por etnomusicólogos foram adotados como alicerces e como uma forma de se aproximar do contexto musical pesquisado.

A título de exemplo temos a pesquisa realizada por Angela Lühning (1990) e o estudo de Ângelo Cardoso (2006) sobre a linguagem dos tambores no terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Olá*, conhecido também como Engenho Velho, Casa Branca ou Casa Mãe, que foram referências norteadoras, mas não únicas. A respeito do terreiro da Casa Mãe, a escolha dessa casa de culto afro-religioso foi justificada por ser a mais antiga de Salvador em funcionamento, pela sua importância histórica na Bahia e no Brasil, por procurar ‘preservar suas tradições’ e por haver um trabalho acadêmico que tratasse do estudo dos toques.

Por meio de uma extensa pesquisa bibliográfica a respeito dos aspectos históricos e culturais, foi possível entender os fatos que deram origem aos tipos de candomblé, em especial ao candomblé *ketu*, que são resultantes da mistura de diversas etnias, que em terras brasileiras iniciaram um processo de reelaboração cultural que deu origem as diferentes nações de candomblés, entendidas aqui pelo sentido religioso e não por questões políticas ou territoriais.

No que se refere especificamente à música do candomblé *ketu* foi importante destacar a sua função de comunicação, atuando como uma espécie de linguagem, ou ainda, como uma linguagem ritual. Nesse sentido foi oportuno trazer questões sobre a relação da música com a dança e com a mitologia, sobre as estruturas dos ritmos, as funções musicais de cada instrumento, além de outras informações pertinentes. Em relação aos toques, a pesquisa demonstrou haver uma organização interna, que é mantida por uma tradição secular, onde existe uma relação hierárquica entre os instrumentos musicais. Como vimos, nessa formação o *gã* executa as linhas-guias dos toques, que com a ajuda dos atabaques *rumpi* e *lé* formam a base rítmica para a execução dos solos ou frases musicais do atabaque *rum*.

Além disso, como o candomblé *ketu* faz parte de uma tradição oral pensou-se ser oportuno pontuar as formas de aprendizagem que ocorrem durante a transmissão dos conhecimentos musicais, pois a compreensão desses processos auxilia no entendimento do seu sistema musical. Nesse sentido foi dado destaque para as fases de iniciação e para o papel do *alabê*, que além de comandar a produção musical nos rituais, tem a responsabilidade de ensinar aos novatos. Constatamos que o aprendizado é organizado por etapas, tendo como base as frases musicais e a observação da dança dos orixás, e que o ensino dos instrumentos é sempre iniciado pelo *gã*.

Outro fator importante que vale mencionar a respeito da estratégia mencionada anteriormente é a ausência de registros mecânicos da coleta realizada por Guarnieri. Como o trabalho de campo do maestro foi realizado no ano de 1937, é bem possível que as cantigas coletadas tenham passado por transformações ao longo do tempo, tomando aqui como

pressuposto que as culturas são dinâmicas, apesar do cuidado em manter suas ‘tradições’. É por conta disso que a presente pesquisa não procura em nenhum momento tentar adivinhar qual era a linha-guia de cada melodia transcrita por Guarnieri, até porque, a sua coleta de campo foi realizada fora do contexto religioso, por meio de informantes, e não se tem notícia da presença da execução das linhas-guia no *gã* durante a realização das entrevistas.

Durante o presente estudo constatamos também a ausência de informações relativas aos toques na Coleção Camargo Guarnieri, ou sobre os padrões rítmicos tocados pelos instrumentos de percussão, fato que foi aqui intitulado como o sequestro das linhas-guia. Ao contrário da prioridade ontológica dada às melodias na pesquisa de Guarnieri, no presente trabalho os ritmos, chamados de toques pela comunidade religiosa, recebem tratamento diferenciado mediante estudo das linhas-guia tocadas no *gã* e sobre a tarefa do atabaque *rum* de executar frases musicais para dialogar com a dança dos orixás.

A respeito do conceito de linha-guia, além de compreender sua estrutura interna e a sua função de servir como um referencial para a organização dos ciclos rítmicos, foi considerado muito importante destacar a reflexão sobre por que a linha-guia é utilizada como um modelo para orientar a execução musical e os gestos corporais dos orixás. Constatamos que as linhas-guia são formas rítmicas sintéticas carregadas de significados, que não surgem de forma arbitrária sendo desenvolvidas num processo social contínuo e, seus sentidos são somente reconhecidos por aqueles que fazem parte do contexto cultural.

No que se refere à reconstrução das transcrições, alguns critérios e procedimentos foram adotados de forma padronizada visando criar uma metodologia própria e unificada. Nessa fase do trabalho questões práticas foram pautadas por questões teóricas sobre conceitos de música de matriz africana, no entanto, o empirismo permaneceu como um dos pilares metodológicos da presente pesquisa.

Ressaltamos que o objetivo foi destacar a importância das estruturas rítmicas e suas relações com as linhas melódicas, e que as novas versões geradas não tem o intuito de apresentar uma verdade absoluta, apenas tem o interesse de oferecer um ponto de vista musical tendo como referência o prévio conhecimento idiomático. Além disso, visualizando uma aproximação entre a pesquisa acadêmica com a prática e criação musical em diversos níveis e tipos de ambientes, várias alternativas para as novas partituras foram criadas com o objetivo de estimular o diálogo da etnomusicologia com a educação musical.

Em se tratando de conhecimento musical, prático e teórico, é oportuno deixar registrado antes do encerramento deste trabalho, a amplitude e diversidade de conhecimentos que foram oportunizados por esta jornada acadêmica, sejam durante a realização das

disciplinas, ou durante o processo de pesquisa e escrita. Dos conceitos adquiridos muitos destes foram trazidos para este estudo, principalmente aqueles relativos às músicas de matriz africana, dos quais destacamos: *timeline*, pulsação elementar, circularidade, rotacionalidade, binarização, ternarização e marcações básicas.

Por outro lado, tais conhecimentos fomentaram reflexões que surgiram no decorrer dos estudos, das quais merece destaque a estrutura das frases musicais no candomblé *ketu*, o caráter espiral do atabaque *rum*, a linha-guia como um modelo, a necessidade de organização da escrita para orientar os arranjos e práticas musicais, a nomenclatura das novas versões geradas e dos padrões rítmicos, o uso da fórmula de compasso, o emprego do ciclo rítmico no lugar de compasso e da barra de ciclo em vez de barra de compasso, bem como a limitação da notação tendo em vista a utilização de softwares de editoração.

No que tange à notação e conceitos oriundos da tradição musical ocidental, ao longo desse trabalho, na medida do possível, procurou-se encontrar um equilíbrio no que se refere aos termos técnicos. Por conta disso, a notação musical ocidental e a notação alternativa proposta por Kubik (1979) foram intercambiadas conforme a necessidade de cada etapa de reconstrução.

Finalizando, acreditamos que o caminho percorrido por esta pesquisa é uma dimensão que merece ser mais explorada pelo meio acadêmico. Sabe-se que o assunto tratado aqui não se dá por encerrado, e sendo assim, almeja-se que novas trilhas e novos pontos de vistas sejam destacados em estudos futuros sobre a música dos cultos afro-brasileiros, em especial sobre os ritmos e sobre o candomblé *ketu*.

Por fim, em relação às pesquisas futuras podemos deixar como sugestões o estudo dos outros tipos de candomblés que fazem parte da Coleção Camargo Guarnieri, a realização de trabalhos etnográficos em terreiros localizados fora do eixo Salvador-Rio de Janeiro, o estudo das linhas-guias em outras regiões brasileiras e sua comparação com as casas-de-santo mais importantes de Salvador, a relação da linha-guia *vassi* com a escala musical diatônica, bem como, pesquisas que promovam o diálogo da etnomusicologia com outras expressões musicais, como por exemplo, o ensino de música por meio das linhas-guia ou ciclos rítmicos em espaços formais.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Leonardo. *Entre Claves y Notas: rutas para el pensamiento musical cubano*. Ediciones CIDMUC, La Habana, Cuba. 2014.

AGAWU, Kofi. *African rhythm*. Londres: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Representing African music: postcolonial, queries, positions*. New York, Routledge, 2003.

_____. *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm*. Journal of the American Musicological Society, vol. 59, No. 1. University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. 2006, p. 1-46.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. **Ensino de música com ênfase na experiência prévia dos alunos**: um experimento com grupos de percussionistas de Salvador. In: Encontro Anual da ABEM, 13°. Rio de Janeiro, out.2004.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira. **Os trabalhos dos Ogãs**: um estudo sobre duas categorias importantes para a compreensão da dinâmica das tradições religiosas de matrizes africanas no Brasil. IV Reunião Equatorial de Antropologia. Fortaleza, 2013.

ALVARENGA, Oneyda. **Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos**. São Paulo, Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.

ANKU, Willie. Circles and Times: a Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. *Music Theory Online* 6, 2000.

AROM, Simha. *Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral*. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicologia. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre praticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**. *Revista da abem*, Curitiba, n.5, Setembro, p.13-20, 2000.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagô. Petrópolis, Vozes, 1983.

BÁRBARA, Rosamaria S. **A dança sagrada do vento**. In: Martins, Cléo e Lody, Raul. Faraimara, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **O banquete do Rei Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.

_____. **O banquete do Rei Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Intercom/UERJ, 2009.

_____. **A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo**. Rio de Janeiro: Intercom/UERJ, 2009.

BASTIDES, Roger. **Religiões africanas no Brasil**. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Krahenbuhl. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1971, v.2.

BASTIDES, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

BÉHAGUE, Gérard. **Patterns of Candomblé Music Performance: Na Afro-Brazilian Religious Setting**. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance practice: Etnnomusicological Perspective*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2006.

BIRA REIS. **Anotações de aulas particulares sobre ritmos do candomblé ketu**. Salvador, 2000.

BLACKING, John. *How musical is man?* 5. Ed. Seattle and London: University of Washington, 1995.

_____. **Versus Gradus Novos Ad Parnassum Musicum: exemplum africanum**. In: 'MENC – Music Educators National Conference. Becoming human through music – The Wesleyan Symposium on the perspective of social anthropology in the teaching and learning music. Reston, Vi.: Music Educators National Conference, 1985.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.

_____. **Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal**. In: Revista da Abem, n 12, março 2005. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2005. p. 99 – 109.

BURBANO, Maria Ximena Alvarado. **Currulao: Análise Etnomusicológica para o Gênero Musical Representativo do Pacífico Sul Colombiano**. Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba, 2013.

CANDEMIL, Luciano da Silva; PAIVA, Rodrigo Gudín. **Recital Batuque Afro-Brasileiro**. 2012. In: Congresso da ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. Anais do XXII Congresso da ANPPOM 2012. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Forense Universitária, 1977.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos Tambores**. Tese (Doutorado). UFBA. 2006.

CARNEIRO, Édison. **Negros Bantus**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, Biblioteca de Divulgação Científica, v. XIV; Candomblés da Bahia. Museu do Estado da Bahia, 1948.

_____. **Candomblés na Bahia**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARVALHO, José Alexandre. **A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira**. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, Nov/2010. p. 787-793.

CASARI, Isadora Scheer. **Aula de Tambor: Uma Reflexão sobre a Prática do Ogã Mestre Humberto**. 2009. Monografia (Licenciatura em Música) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **A sobrevivência das línguas africanas no Brasil: sua influência na linguagem popular da Bahia**. Comunicação ao II Congresso Internacional de Africanistas. Dacar, dez de 1968.

_____. **Língua e Nação de Candomblé**. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP. Ed. 4. São Paulo, 1981.

_____. **Línguas Africanas e Realidade Brasileira**. Revista da FAEEBA, Salvador, nº 15, 2001.

CORRÊA, Antenor Ferreira; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre lós patrones rítmicos y de alturas, natularidad o arbitrariedad?** Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v.7, n.2. Curitiba: DeArtes, 2014.

FELD, Steven. **El Sonido como Sistema Simbólico: el tambor kaluli**. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicología. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

FERRETI, Sérgio. **Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guias do candomblé Ketu-nagô no Rio de Janeiro**. 2003. 154 f. (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2003.

_____. **O Toque da Campânula: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro**. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 5, 2002.

_____. “...**Dar rum ao orixá...**”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16, 2006.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GARCIA, Sônia Maria Chada. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosas e folclóricas. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GAUDENZI, José Roberto. **Orixá uma história**. Salvador. Omar G. produções, 2008.

GRAEFF, Nina. **Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira**: o exemplo do Samba de Roda. In: Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Vol. 9. 2014.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

_____. **Terceira diáspora, o porto da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2010.

HUMMES, Júlia Maria. **As funções do ensino de música na escola, sob a ótica da direção escolar**: um estudo nas escolas de Montenegro. Dissertação de mestrado. UERGS, Porto Alegre, 2004.

ILÊ AXÉ OXOSSÍ E OXALÁ. **Curso de introdução ao Candomblé**. Junho, 1994, p.6.

IPHAN. **Processo de Tombamento n. 1.067-T-82 “Terreiro da Casa Branca”**. Salvador, 1982. v. I.

_____. **O tombamento do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho Ilê Axé Iyá Nassô Oká**. In: IPHAN. *Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros*. Salvador, 2012. p. 37-53.

ITAÚ. **Camargo Guarnieri**. Enciclopédia Itaú Cultural. < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18846/camargo-guarnieri>>. Acesso em 05/03/2017.

JOHNSON, The Rev. Samuel. **The History of the Yorubas**. Lagos. C.S.S. Bookshops, 1969.

JONES, A. M. **Studies in African music**. Londres: Oxford University Press, 1959.

JÚNIOR, José Alberto de Almeida. **Um candomblé em Fortaleza-CE: o Ilê Osun Oyeye ni Mó**. 2002. 133 f. (Mestrado em Etnomusicologia – área de concentração) – Mestrado interinstitucional UECE/UFBA, Universidade Estadual do Ceará, 2002.

KOETTING, James. **Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music**. Selected Reports, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. **Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas**. Revista de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

_____. **Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico:** Algumas experiências e reflexões pessoais. Tradução: Tiago de Oliveira Pinto. Revista USP, São Paulo, n.77, p. 90-97, mar/mai. 2008.

LACERDA, Marcos Branda. **Música Instrumental no Benim:** Repertório Fon e Música Batá. São Paulo: Ed. USP. 2014.

LEACH, Edmund. **Cultura e Comunicação.** Rio de Janeiro, ed. Jorge Zahar, 1978.

LEITE, Letieres. **Abordagem geral sobre o universo percussivo baiano.** Workshop Universo Percussivo Baiano. Apostila Módulo 1. Blumenau, 2015.

_____. **Laboratório de Música Popular.** Proposta de Ensino/Aprendizagem. Blumenau, 2015.

LIMA, V. Costa. **O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia.** Afro-Ásia. Salvador, CEAO, 1978.

LIMA, Fábio Batista. **Os Candomblés da Bahia:** tradições e novas tradições. Salvador: Arcádia, 2005.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. **O atabaque no candomblé baiano.** Rio de Janeiro: Funarte, 1989 (1987).

LÜHNING, Angela. **Música:** coração do candomblé. Revista USP. 1990.

_____. **A música no candomblé nagô-ketu:** estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). *Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.* Hamburgo, 1990.

_____. **Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais.** In: Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v.7, n.2. Curitiba: DeArtes, 2014.

LUNELLI, Diego Conto. **Processo de ensino/aprendizagem em casa de religião:** um estudo de caso. 2015.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MEDEIROS, Cleyton. **Irmãos de coro:** atividades de estudo e prática musical do Grupo Ogãs Floripa. Itajaí, 2015.

MERRIAM. 1978. *The Antropology of Music.* 7. ed. Northwestern University: 1978 (1964).

MIRANDA, Ana C. M. S. **Adaptação para bateria dos toques de candomblé Vassi, Opanijé, Ijexa e Agueré.** Florianópolis, 2013.

MORIM, Júlia. **Terreiro Casa Branca/Ilê Axé Iyá Nassô Oká.** Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/>

[pesquisaescolar/>](http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126) . Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126> Bens Tombados. acesso em 20/01/2016.

NETTL, Bruno. *Últimas Tendencias em Etnomusicología*. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicología. Edición: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.

_____. *African Music in Ghana*. Northwestern University African Studies, nº 11. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963. ix, 148 pp.

ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana: la clave*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1995.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé*. História e ritual da nação Jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PEÑALOSA, David. *The Clave Matrix; Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe Inc. 2009.

PEREZ, Fernández. *Mathematical models for binarization and ternarization of musical rhythms*. Francisco Gómez, Imad Khoury, Jorg Kienzle, Erin McLeish, Andrew Melvin, Rolando Pérez-Fernández, David Rappaport, Godfried T. Toussaint, in: Proc. BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science, San Sebastian, Spain, July 24–27, 2007, pp. 99–108 (2009).

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La Binarizacion de los Ritmos Ternários Africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

PINTO, Tiago de Oliveira. *As cores do som*. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. África (São Paulo), São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2001.

_____. *Candomblé, Weltmusik Brasilein* – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Schott: Mainz, germany, 1986.

PINTO, Tiago de Oliveira; TUCCI, Dudu. *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel. 1992.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (2002).

_____. *Música, Fé e Cultura*. PRANDI, 2005, p.175.

_____. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: EDUSP, 1991.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2004.

ROCHA, Agenor Miranda. **As nações Kêtu**: origen, ritos e crenças: os Candomblés antigos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro Mauad, 2000.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

RUMPILEZZ, Orkestra. **Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz**. Release Rumpilezz. Disponível em <<http://www.rumpilezz.com/>>. Acesso em 25/05/2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagôs e a morte**: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 9 ed. Petrópolis, Vozes, 1998.

SCHROY, Hank. **A orquestra do candomblé da nação ketu**. Hank Schroy, Bira Reis, e os Alabês de Ilê-Oxumaré. OIM – Oficina de Investigação Musical. DVD. Salvador, 2011.

SERRA, Ordep. **Ilê axé Iyá Nassô Oká/Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho** - Laudo Antropológico de autoria do professor doutor Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia. 2008. Disponível em: <<http://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

SILVA, José Amaro Santos da. **O fascínio do candomblé**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

SILVA, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia. **Ritmos do Candomblé**: songbook. Abbetira Arte e Produções. Rio de Janeiro. 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: vozes, 1995.

SIMONE SOU. **Percussão Mundana**: Festival de Música de Itajaí. Apostila. 2012.

STERNBERG, R.J. **Psicologia cognitiva**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

TEIXEIRA, Marina Lina Leão. **Candomblé e a (re)invenção de tradições**. In: CAROSO, Carlos; BARCELAR, Jeferson, orgs. Faces da tradição afrobrasileira, Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 131-140.

TOUSSAINT, Godfried T. *Classification and phylogenetic analysis of African ternary rhythmtimelines*. In Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science, pages 25–36, Granada, Spain, July 23-27 2003.

TUCCI, Dudu. **Orishás**. CD WW 106. Weltwunder, 1994.

URIBE, Ed. *The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*. Alfred Music: Van Nuys, 1996.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. 2013. In: A cor da cultura. < <http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>>. Acesso em 27/03/16.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **Lendas africanas dos Orixás**. 4 ed. Salvador Corrupio, 1997a.

_____. **O deus supremo iorubá na África e no Novo Mundo**. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997b.

_____. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **O Deus Supremo Iorubá: uma revisão das fontes**. UFBA. University of Ife, Journal of African Studies, vol. 2, no 3. Odu, 1966.

_____. **O Deus Supremo Iorubá: uma revisão das fontes**. In: FALCON, Gustavo (Ed.). Afro-Ásia, n.15. Salvador: Ianamá, abril de 1992.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. Tradução: Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Ed. USP, 2001.

WELCH. D. Bailie. **Um melótipo iorubá/nagô para os cânticos religiosos da diáspora negra**. Trad. Nelson de Araújo. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, julho de 1980, (Ensaio/Pesquisas 4).

APÊNDICES

Apêndice A – Quadro Comparativo de Linhas-guia.

Figura 4.2.a
 Quadro comparativo de linhas-guia: Fonseca (2006) e Cardoso (2006).

NOME	ORIXÁ	FONSECA (2006)	CARDOSO (2006)	ORIXÁ	NOME
		LINHA-GUIA	LINHA-GUIA		
Batá	Xangô	XX.XX.	XX....XX....	Todos (entrada)	Batá
Aguéré/Ilu	Olá/Iasá	X.XX.XX.	..XX.XX.	Iasá/Olá	Ilu/Daró
Aguéré de Oxoosi	Oxoosi/Todos	XX...XXX.	XX...XXX.	Oxoosi/ Todos (inveçar)	Aguéré de Oxoosi
Korin Ewé/ Aguéré de Oxoalin	Oxoalin	XX...X.X.	XX...XXX.	Oxoalin	Torin Ewé
Adabi/Agabi	Ewu/Ogum	X.X.XX.X.X.X	X.X.XX.X.X.X	Ewu/ Ogum/Xangô	Agabi (Vassi)
Kakaka-Umbó /Bata-cento	Xangô/ Oragulá (novo)	X.X.XX.X.X.X	X.X.XX.X.X.X	Xangô	Acacumbo (Vassi)
Ibim	Oxalá	X.XXX.XX.X.X	X.X.XX.X.X.X	Oxalá (Oxalufá - velho)	Ibim (Vassi) (Vassi invertido)
Aboja	Xangô	X...X...X...	X.X.XX.X.X.X	Xangô	Aboja (Vassi)
Ijetá	Oxum/outros	X.X.X.X.XX.X.XX.	XX.X.XX.X.X.X.X.	Oxum/outros	Ijetá
Tombobé	Xangô	X.XXX.X.X.X.X.X.	X.XXX.X.X.X.X.X.	Xangô	Tombobé
Opanijé	Obaluaé ou Omosu	XXX.XXX.XX.X.XX.	XXX.XXX.XX.X.XX.	Omosu/Obaluaé	Opanijé

Fonte: produzido pelo autor.

Apêndice B – Projeto de Livro – Cantigas do Candomblé *Ketu*: Reconstrução de Melodias Coletadas por Camargo Guarnieri.

194 OGUM JÁ VAI
(versão ijexá)

Melodia

O - gum já vai já vai jê vé ai ai ma - iê - dú

Agogô

M

— lu - a é ó ia é ai ai ma - iê - dú

A

195 OGUM TINO JÁ

Versão Ijexá

Melodia

Agogô

O - gum ti - nô já — ta - coa ta - coa mã - nã — O - gum

M

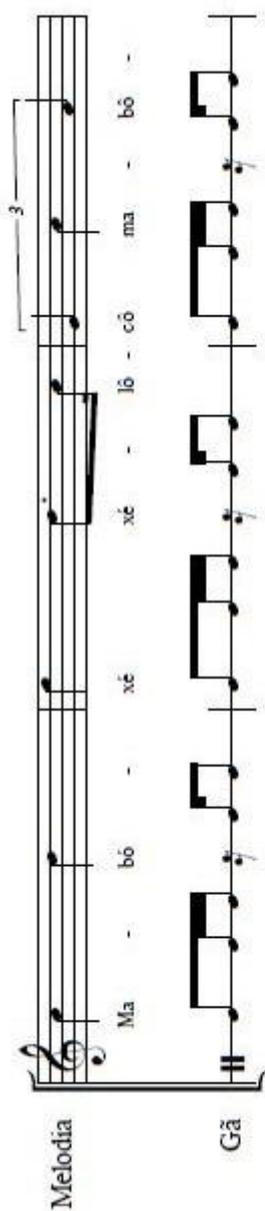
A

a - mi ja - có — o mi - bã mi có - có —

O gum tinô já tacoa tacoa mãnã
 Ogum ami jacó o mbã mi cócô

197 MABÓXÉ
 (Oyá - Iansã)
 (versão iú)

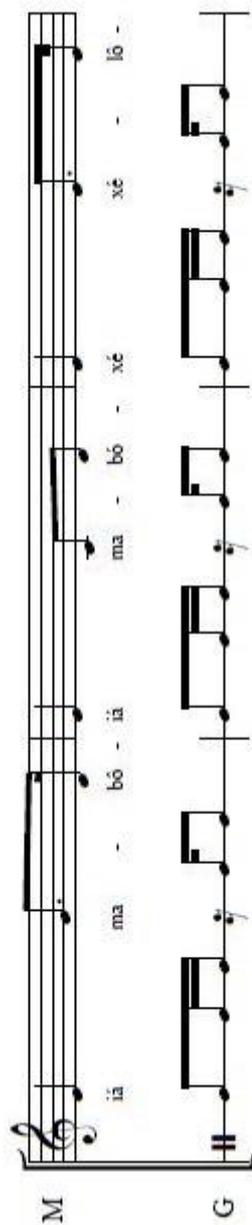
Melodia



Ma - bó - xé - lô - cô - ma - bó -

Gã

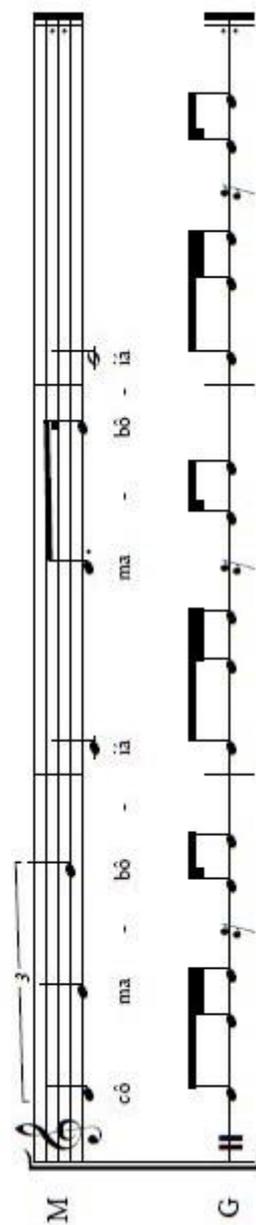
M



iá - ma - bó - iá - ma - bó - xé - lô -

G

M



cô - ma - bó - iá - ma - bó - iá

G

197 MABÓXÉ

(Oyá - Iansã)

(versão vassi)

4 4 4 4 3 1 3 2 3 4 3 1 4

Melodia

Ma - bó - xé - bó - xé - lô - cô ma - bó - iá ma - bó - iá

Gã

2 2 4 4 3 1 2 3 3 4 3 1 8

M

ma - bó - xé - lô - cô ma - bó - iá ma - bó - iá

G

198 INA INA MÔJUBÁRA

(versão ramunha rotacionada 4+)

Melodia

I - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

Gã

M

i - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

G

198 INA INA MÔJUBÁRA

(versão ramunha rotacionada 4-)

Melodia

I - na i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú

Gã

M

mô - ju - bá - ra i - na mô - ju - bá - ra ê E - xú mô - ju - bá - ra

G

198 INA INA MÓJUBÁRA

(versão ijexá 2 - 2 - 3 - 2)

Melodia

Agogô

I - na i - na mô - ju - bá - ra é

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Melodia' and contains a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is labeled 'Agogô' and contains a rhythmic line with vertical stems and flags indicating the timing of the notes. The lyrics 'I - na i - na mô - ju - bá - ra é' are written below the melody.

M

A

E - xú mô - ju - bá - ra i - na mô - ju - bá - ra é E - xú mô - ju - bá - ra

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'M' and contains a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is labeled 'A' and contains a rhythmic line with vertical stems and flags indicating the timing of the notes. The lyrics 'E - xú mô - ju - bá - ra i - na mô - ju - bá - ra é E - xú mô - ju - bá - ra' are written below the melody.

198 INA INA MÔJUBÁRA

(versão ijexá 2 - 2 - 3 - 2 / rotacionada 4+)

Melodia

I - na i - na - mô - ju - bá - ra é E - xú mô - ju - bá - ra

Agogô

M

i - na i - na mô - ju - bá - ra é E - xu mô - ju - bá - ra

A

199 A KORÓ KORÓ Ô

(versão ijexá)

Melodia

A ko - rô ko - rô (ô) ko - rô (ô) Ba -

Agogô

M

ba - la - ô ba - ba ô a xê - xê xe - reo - mã

A

199 A KORÓ KORÓ Ô

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

A ko - rô ko - rô (ô) a ko - rô ko - rô (ô) Ba - ba - la -

Gã

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody and a rhythmic accompaniment. The melody is written on a single staff with a treble clef and a 3/2 time signature. It consists of two phrases. The first phrase is 'A ko - rô ko - rô (ô) a ko - rô ko - rô (ô) Ba - ba - la -' and the second phrase is 'Gã'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The rhythmic accompaniment is written on a single staff with a bass clef and a 3/2 time signature, consisting of a steady eighth-note pattern.

M

ô ba - ba - ô a xê - xê xe - reo - mã

G

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody and a rhythmic accompaniment. The melody is written on a single staff with a treble clef and a 3/2 time signature. It consists of two phrases. The first phrase is 'ô ba - ba - ô a xê - xê xe - reo - mã' and the second phrase is 'G'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The rhythmic accompaniment is written on a single staff with a bass clef and a 3/2 time signature, consisting of a steady eighth-note pattern.

199 A KORÔ KORÔ Ô

(versão ilú de Iansã)

Melodia

A ko - rô ko - rô (ô) ko - rô ko - rô

Gã

M

(ô) Ba - la - ô ba - ô a xê - xê xe - reo - mã

G

200 XALARÊ

(Ogum)

(versão vassi rotacionada 8+)

Melodia

Xa - la - rê O - gum ô ni - lê

Gã

M

o - rê - guê - dê O - gum ni - lê o - rê - guê - dê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê xa - la

G

200 XALARÊ
 (Ogum)
 (versão vassi)

Pulsação elemental = colcheia

X = ♩

Melodia

Xa - la - rê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê O -

Gã

M

gum ni - lê o - rê - guê - dê O - gum ô ni - lê o - rê - guê - dê

G

200 XALARÉ
 (O gum)
 (versão ijexá)

Melodia

Agogô

Xa - la - ré O - gum ô ni - lé

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system. The 'Melodia' part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: Xa (quarter note), la (quarter note), ré (quarter note), O (quarter note), gum (quarter note), ô (quarter note), ni (quarter note), lé (quarter note). A slur covers the notes from 'la' to 'ô'. The 'Agogô' part is on a single staff with a common time signature, showing rhythmic patterns for each note: Xa (quarter), la (quarter), ré (quarter), O (quarter), gum (quarter), ô (quarter), ni (quarter), lé (quarter).

M

A

o - ré-guê-dê O - gum ni - lé o - ré-guê - dê O-gum ô ni - lé. o - ré-guê-dê

Detailed description: This block contains the musical notation for the second system. The 'M' part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter), O (quarter), gum (quarter), ni (quarter), lé (quarter), o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter), O (quarter), gum (quarter), ô (quarter), ni (quarter), lé (quarter), o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter). The 'A' part is on a single staff with a common time signature, showing rhythmic patterns for each note: o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter), O (quarter), gum (quarter), ni (quarter), lé (quarter), o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter), O (quarter), gum (quarter), ô (quarter), ni (quarter), lé (quarter), o (quarter), ré (quarter), guê (quarter), dê (quarter).

201 YEMANJÁ SÓBA

(versão aguerê 2 - 3)

Melodia

Ye-man - já só - ba só - ba mi - re - ré

Gã

M

só - ba mi - re - ré só - ba mi - re - ré ô

G

201 YEMANJÁ SÓBA

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

Ye-man - já só-ba só-ba mi - re-rê

Gã

Detailed description: This block contains two staves of music. The top staff is labeled 'Melodia' and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes with lyrics 'Ye-man - já só-ba só-ba mi - re-rê'. The bottom staff is labeled 'Gã' and features a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

M

só-ba mi - re-rê só-ba mi - re-rê ô

G

Detailed description: This block contains two staves of music. The top staff is labeled 'M' and features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes with lyrics 'só-ba mi - re-rê só-ba mi - re-rê ô'. The bottom staff is labeled 'G' and features a bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

201 YEMANJÁ SÓBA

(versão jinká - tematizada 2 - 1)

Melodia

Ye - man - já só - ba só - ba mi - re - rê

Gã

M

só - ba mi - re - rê só - ba mi - re - rê ô

G

202 Yemanjá ÔTÔ

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

Ye - man-já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô ba - ja - rê

Gã

M

ô Ye - man-já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô ba - ja - rê ô

G

202 Yemanjá ÔTÔ

(versão aguerê 2 - 3)

Melodia

Ye - man - já ô-tô ba - ja - rê ô y - á ô-tô ba - ja - rê ô Ye - man -

Gã

M

já ô-tô ba - ja - rê ô y - á ô-tô ba - ja - rê ô

G

202 Yemanjá ÔTÔ

(versão jinká temarizada)

Melodia

Ye - man - já ô - tô ba - ja - ré ô y - á ô - tô

Gã

ba - ja - ré

M

ô Ye-man-já ô - tô ba - ja - ré ô y - á ô - tô

G

ba - ja - ré

207 OXUMARÉ LÊ LÊ

(versão bravum)

pulsção elemental = colcheia

2 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 (2) (1) 1 3 1

Melodia

O - xu - ma - ré lê lê ma lê O - xu - ma - ré lê lê ma

Gã

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody and a simplified rhythmic notation above it. The melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: O (quarter), xu (quarter), ma (quarter), ré (quarter), lê (quarter), lê (quarter), ma (quarter), lê (quarter), O (quarter), xu (quarter), ma (quarter), ré (quarter), lê (quarter), lê (quarter), ma (quarter). The simplified notation above the staff consists of numbers: 2 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 (2) (1) 1 3 1. The melody is followed by a double bar line and the label 'Gã'.

1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1 (2) (3) (3)

M

lê o a - ra - da ô lê lê ma - lê O - xu - ma - ré

G

Detailed description: This block contains the musical notation for the accompaniment and a simplified rhythmic notation above it. The accompaniment is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: lê (quarter), o (quarter), a (quarter), ra (quarter), da (quarter), ô (quarter), lê (quarter), lê (quarter), ma (quarter), lê (quarter), O (quarter), xu (quarter), ma (quarter), ré (quarter). The simplified notation above the staff consists of numbers: 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1 (2) (3) (3). The accompaniment is followed by a double bar line and the label 'G'.

207 OXUMARÉ LÊ LÊ

(versão bravum)

pulsção elemental = semicolcheia

2 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 (2)

Melodia

O - xu - ma - ré lê lê ma lê O - xu - ma - ré

Gã

(1) 1 3 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1

M

lê lê ma lê o a - ra - da ô lê lê ma - lê

G

1 1 1 1 1 (2) (6)

M

O - xu - ma - ré

G

207 OXUMARÊ LÊ LÊ

(versão ijexá)

2 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 3 1 3 1

Melodia

O - - xu - ma - rê lê lê ma - lê O - xu - ma - rê lê lê ma -

Agogô

1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1 8

M

lê o a - ra - da ô lê lê ma - lê O - xu - ma - rê

A

208 OXUMARÉ LÓQUERÊ

(versão bravum - pulsação elementar colcheia)

1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1

Melodia

O - xu - ma - rê lô - que - rê lo - que ê lo - que -

Gã

(3) 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 (6)

M

rê O - xu - ma - rê lô - que - rê lo - que ê lo - que - rê

G

209 OXUMARÉ KOBÊ GIRÓ

(versão bravum - pulsação elementar colcheia)

1 1 1 1 (3) 1 2 1 1 6 2 2 1 1 1 1 1 1 (3)

Melodia

O-xu-ma-rê gi-rô ko-bê gi-rô O-xu-ma-rê

Gã

1 2 1 1 6 2 2 1 1 (8)

M

ko-bê gi-rô ko-bê gi-rô

G

211 Ô LUAÊ

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

O-gum a - lá kô - rô O-gum a - lá kô - rô ô lu - a

Gã

M

ê ô pi - ri - mã kô - rô ma - jé - bé ô lu - a ê dan dan

G

211 Ô LUA Ê

(versão aguerê 3 - 2, com binarização do 6° compasso)

Melodia

O-gum a - lá kô - rô O - gum a - lá kô - rô ô lu - a

Gã

M

ê ô pi - ri - mã kô - rô ma - jé - bé ô lu - a ê dan dan

G

211 Ô LUAÊ

(versão vassi - pulsação elemental colcheia)

1 1 1 1 1 1 (1) (2) 1 1 1 1 1 2

Melodia

O - gum a - lá kô - rô O - gum a - lá kô - rô

Gã

1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 (1) (1)(2) (2) 1 2 1 (3) (1)(2) (2) 1 1 1 1 1

M

ô lu - a ê ô pi - ri - mã kô - rô ma - jé - bé ô lu - a ê dan dan

G

212 ANIÇALE DA KAIÁ

(Naná)

(versão ijexá)

Melodia

A - - ni - - ça - - lé da ka - - iá é

Agogô

M

Nã - nã da ka - iá Nã - nã ô lú - ô

A

212 ANIÇALÊ DA KAIÁ

(Naná)

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

A - ni - ça - lê da ka - iá ê Nã - nã da

Gã

M

ka - iá Nã - nã ô lú - ô

G

212 ANIÇALÊ DA KAIÁ

(Naná)

(versão satô temarizada)

Melodia

A - ni - ça - lé da ka - iá ê Nã -

Gã

M

nã da ka - iá Nã - nã ô lû - ô

G

213 NĀNĀ O KŪ ABÔ

(Nănã)

(versão aguerê 3 - 2)

Melodia

Nã - nã o kú a - bó a bé - ré - o

Gã

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system. It features two staves. The top staff, labeled 'Melodia', is in treble clef and contains a melody with lyrics 'Nã - nã o kú a - bó a bé - ré - o'. The bottom staff, labeled 'Gã', is a single-line staff with a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The lyrics are written below the melody staff.

M

Nã - nã o kú a - bó a - bé - ré - o

G

Detailed description: This block contains the musical notation for the second system. It features two staves. The top staff, labeled 'M', is in treble clef and contains a melody with lyrics 'Nã - nã o kú a - bó a - bé - ré - o'. The bottom staff, labeled 'G', is a single-line staff with a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The lyrics are written below the melody staff.

213 NĀNĀ O KŪ ABÔ
 (Nānā)
 (versão ijexá)

pulsção elemental = semicolcheia

Melodia

2 1 1 1 1 1 1 1 3 1 2 1 2 1 2 2

Nā - nā o kŭ a - bô a bē - rē - o

Agogô

M

3 1 1 1 1 1 1 3 1 2 1 2 2

Nā - nā o kŭ a - bô a bē - rē o

A

214 AROLÉ KÓKÓMILÓDÉ

(Xangô)

(versão agueré 2 - 3)

Melodia

A - ro - lê kô - kô - mi - lô - dé kô - kô - mi - lô - dé

Gã

M

a - ja kô a - ro - lê kô - kô mi - lô -

G

M

dé A - ro - lê kô - kô - mi - lô - dé kô - kô - mi - lô - dé

G

214 AROLÉ KÓKÓMILÔDÉ

(Xangô)

(versão agueré 3 - 2)

Melodia

A - ro - lê kô - kô - mi - lô - dé kô - kô -

Gã

M

mi - lô - dé a - ja - kô a - ro - lê kô - kô -

G

M

mi - lô - dé A - ro - lê kô - kô - mi - lô - dé A - ro - lê kô - kô - mi - lô - dé

G

215 ÊPÁ - ÊPÁ
 (Naná)
 (versão ijexá)

pulsação elementar = semicolcheia

Melodia

Ê - pá é - pá a - ê

2 2 2 2 3 1 6 2 2 2 2 2 2

Agogô

nã - nã ê lu - a

2 2 2 2 2 2 2 2

M

ê é - pá é - pá a - ê

6 2 2 2 3 1 6 2 2 2 2 2 2 8 -2

A

nã - nã ê lu - a ê

216 AIRÁ AIRÁ

(Xangô)

(versão ramunha)

Melodia

A - i - rá a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni -

Gã

M

lê a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni - lê

G

216 AIRÁ AIRÁ

(Xangô)

(versão ijexá 3 - 2 - 2 - 2)

Melodia

A - i - rá a - i - rá

Agogô

a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni -

M

lé a - i - rá a - mo - ni - lê

A

a - i - rá mo - ni - lê

216 AIRÁ AIRÁ

(Xangô)

(versão vassi temarizada)

Melodia

A - i - rá a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni -

Gã

M

lê a - i - rá a - mo - ni - lê a - i - rá mo - ni - lê

G

217 AIRÁ

(Xangô)

(versão jinká)

Melodia

A - i - rá a - i - rá é fi - ri - mã ba - i - zô ê

Gã

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody and a specific part labeled 'Gã'. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: 'A - i - rá a - i - rá é fi - ri - mã ba - i - zô ê'. The 'Gã' part is a shorter segment of the melody, also on a single staff in treble clef, with a fermata over the final note.

M

fi - ri - mã fi - ri - mã é fi - ri - mã ba - i - zô

G

Detailed description: This block contains the musical notation for two parts of the melody, labeled 'M' and 'G'. The 'M' part is on a single staff in treble clef with the lyrics: 'fi - ri - mã fi - ri - mã é fi - ri - mã ba - i - zô'. The 'G' part is a shorter segment on a single staff in treble clef, with a fermata over the final note.

217 AIRÁ

(Xangô)

(versão jinká rotacionada 3+)

Melodia

A - i - rá a - i - rá ê fi - ri - mã ba - i - zô ê fi - ri -

Gã

M

mã fi - ri - mã ê fi - ri - mã ba - i - zô

G

217 AIRÁ

(Xangô)

(versão vassi)

Melodia

A - i - rá a - i - rá é fi - ri - mã ba - i - zô é fi - ri - mã fi - ri -

Gã

M

mã é fi - ri - mã ba - i - zô

G

218 ARIÁ DA KEM KÉ XORÓ

(Xangô)

(versão jinká)

pulsção elemental = colcheia

Melodia

1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 1 1 1 2 1 2 1

A - ri - á da kem ké xo - rô do só a mim dai mãi ce -

Gã

M

3 2 1 1,5 1,5 1 2 2 1 3 1 1 1 3 1 1 1 2 1 3 2

les o - ri - xá guê-lê sa - bco ãn a - i - rá ai - ê

G

218 ARIÁ DA KEM KÉ XORÔ

(Xangô)

Toque Alujá

Melodia

A-ri - á da kem ké xo-rô do Só a mim dai mõi ce-

Gã

M

les O-ri - xá guê-lê sa - beo ãn A - i - rá a - i - rá ai - é

G

Ariá da kem ké xorô do
 Só a mim dai mõi celes
 Orixá guêlé sabeo ãn
 airá airá aié

219 OXUM DÊ JOGÁ JOGÁ

(Oxum)

(versão ijexá)

Melodia

1 1 3 2 2 3 1 1 3 2 2 3 1

O - xum dê jo - gá jo - gá o - xum dê pi - ra - ru -

Agogô

M

3 1 2 2 2 3 1 3 1 2 2 2 3 1 3

cum o - xum dê pi - ra - ru - cum o - xum dê pi - ra - ru - cum

A

219 OXUM DÊ JOGÁ JOGÁ

(versão ijexá com binarização)

Melodia

O - xum dê jo - gá jo - gá O - xum dê pi - ra - ru - cum O - xum dê pi - ra - ru -

Agogô

M

cum O - xum dê pi - ra - ru - cum

A

220 OLÓ TIRÉ LA TIBÁ

(Xangô)

(versão ijexá)

Melodia

Agogô

O - ló ti - ré la ti - bá a ta - by ê ci ô o - ló ti -

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody and agogô of the song. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a repeat sign. The lyrics are written below the notes. The agogô is written on a second staff below the melody, consisting of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down, indicating the timing of the vocal notes.

M

A

ré la ti - ba a - ta ô to - dê O - ló - ti

Detailed description: This block contains the musical notation for the melody with first and second endings. The melody is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a repeat sign, followed by the lyrics. Above the staff, there are two endings: '1.' and '2.'. The lyrics 'ré la ti - ba a - ta ô to - dê O - ló - ti' are written below the notes. The notation includes various note values and rests, with stems indicating the rhythm.