

Capítulo VI

OS TOQUES DE CANDOMBLÉ

6.1 Observações preliminares

O presente capítulo tem como objetivo principal descrever os toques utilizados na Casa Branca. De certa forma, essa descrição visa exemplificar como se efetua a linguagem dos tambores no que concerne à sua relação com a dança. Entretanto, antes de entrarmos especificamente nos toques, necessário se faz pontuar algumas observações.

Primeiramente, devo esclarecer uma fala que faz parte do discurso do povo-de-santo: a associação de um toque a um orixá. É comum escutar, entre as pessoas pertencentes ao candomblé, que cada santo tem o seu toque. Mas, na prática, a questão é um pouco mais complexa. Quando se diz que um determinado toque pertence a um orixá e que, por sua vez, essa divindade dança seguindo os sons do atabaque, deve-se entender que essas afirmações se referem, principalmente, à música puramente instrumental associada à dança. Quando o toque é utilizado para acompanhar as cantigas de candomblé, a especificidade do toque se dilui consideravelmente. Dessa forma, por exemplo, o aderé que comumente está associado a Ogum, também é utilizado para acompanhar uma canção de Oxalá; o ijexá, toque de Oxum, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás; e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto. A uma cantiga para Ossaim, acompanhada pelo ijexá, por exemplo, falar-se-á, entre o povo-de-santo, que se está tocando para Ossaim (ver transcrição 6.1, na página seguinte).

Transcrição 6.1
*Cantiga para Ossaim. O toque
 que a acompanha é o ijexá.*

Ba - bá --- Os - saim ---- au - rê --- cu - tô --- lo-ni-ô ----- au - rê co - tô Ossaim

---- au - rê cu - tô lo - ni - ô ----- au - rê cu - tô Ba - bá Ossaim

De fato, quando a cantiga está presente, ela se sobrepõe ao toque, cabendo a esse a função de acompanhamento. Até mesmo os gestos coreográficos do orixá, no decorrer da dança, seguem o significado contido na letra da canção, levando as frases musicais do rum à condição de acompanhamento. Por exemplo, a transcrição 6.2, abaixo, traz uma cantiga de Ogum, acompanhada pelo aderé. Entretanto, no decorrer dessa canção, as frases musicais do rum são ignoradas. O orixá efetua sua coreografia a partir do significado da canção. Segundo Edvaldo, essa cantiga pede a Ogum para conferir se as homenagens oferecidas para Exu foram feitas corretamente. Conseqüentemente, o orixá, no decorrer dessa cantiga, vai até a porta constatar o que foi pedido na cantiga.

Transcrição 6.2
*Cantiga para Ogum. O toque que a
 acompanha é o aderé.*

O - gum a - cô fi - ri - ri ----- O - gum a - cô fi - ri - ri ê ---

---- pa - dê lo - nã que - o - dô ----- O - gum a - cô fi - ri - ri -----

Algumas vezes, também, a coreografia do orixá não segue o significado da canção, mas os movimentos que, tradicionalmente, estão associados com a cantiga. Por exemplo, quando a cantiga da transcrição 6.3, abaixo, é emitida, acompanhada pela ramunha, Ossaim – orixá da cantiga – realiza gestos que parecem não ter correlação com o significado da canção. Conforme o babalorixá Raunei, essa cantiga foi entoada por Xangô e queria dizer que o machado era seu e não de Ossaim¹. No decorrer da dança de Ossaim, que acompanha essa canção, os movimentos dessa divindade imitam alguém bebendo algo. Segundo Papadinha, Ossaim estaria bebendo os remédios que ele preparou, a partir das folhas.

Transcrição 6.3
*Cantiga para Ossaim. O toque que
 a acompanha é o ramunha.*

Au - ô xe-mi a - gué mi-rô ---- a - ê a - ê ----- au - ô xe mi a gué mirô

----- a - ê a - gué

Esclarecida a questão da especificidade dos toques, devo fazer alguns apontamentos de ordem prática. As próximas seções, que descrevem os toques, são finalizadas com uma transcrição maior². Essas transcrições³ correspondem aos respectivos toques presentes no DVD. Portanto, é aconselhável que se leia essas seções em conjunto com o DVD. Essas transcrições foram feitas a partir do rum, o atabaque maior. Visto que rumpi, lé e gã mantêm o mesmo padrão,

¹ *Agué* é uma divindade da nação jeje que se assemelha consideravelmente a Ossaim. Provavelmente a canção foi incorporada no repertório de Ossaim, que pertence ao candomblé nagô.

² Para lembrar os significados dos sinais utilizados nas transcrições, ver capítulo II, seção 2.3.

³ Por questões didáticas, achei melhor manter uma numeração distinta das demais, para remeter às transcrições do DVD.

achei desnecessário incluir suas transcrições nessa transcrição maior⁴. As transcrições referentes a esse trio – rumpi, lé e gã – são encontradas no corpo do texto. Alguns toques, como o aderé e o aderejá, possuem os mesmos padrões sonoros nesse trio. Nesses casos, achei redundância repetir a transcrição. Sendo assim, apenas menciono que determinado padrão é comum e foi apresentado anteriormente. Devo enfatizar que, como foi dito no capítulo II, em vários momentos me vi ajustando a música dos atabaques para que essa pudesse se encaixar nas transcrições.

As seções seguintes devem ser vistas como uma exemplificação e não como um inventário que visa exaurir todas as possibilidades dentro da relação música-dança, pois tenho plena consciência de que o que está presente no DVD e, conseqüentemente, nas transcrições, não esgota todo repertório tanto musical quanto coreográfico. Também as reflexões que apresento nas seções, sobre os toques, não são análises exaustivas, onde procuro examinar cada detalhe do toque. São muito mais ilustrações para auxiliar o leitor, algo como um guia para facilitar a leitura.

Como mencionei no capítulo II, nas transcrições que representam os toques são encontrados números e letras. Os números correspondem às frases-introdutórias e finais, enquanto as letras dizem respeito às frases-coreográficas. No decorrer das análises, essas letras e números são mencionados para facilitar a leitura. Dessa forma, posso falar, por exemplo, que a frase-coreográfica “**B**” tem um determinado significado, ou que o “**C**” assinala o ponto em que tal frase-coreográfica começa. Essas letras, portanto, visam auxiliar no entendimento da transcrição do toque juntamente com sua relação com a dança, apresentada no DVD.

Por fim, na maioria das seções são apresentadas narrações míticas sobre o orixá associado ao toque. Essas narrativas têm a intenção de explicar a coreografia apresentada pela dançarina, visto que, no candomblé, mito, dança e música estão intimamente interligados. Na relação música

⁴ As únicas exceções são o ibim e o toribalé. Uma vez que o padrão sonoro do gã, do ibim, se modifica, achei interessante incluir sua transcrição junto à transcrição do rum. No caso do toribalé, suas características são tão peculiares que achei que, por questões didáticas, seria importante inserir a transcrição de todos os instrumentos.

instrumental-dança, o rum emite frases musicais que podem ser tanto uma resposta a uma determinada frase-coreográfica quanto um pedido para que se faça uma frase-coreográfica. Essas frases-coreográficas, por sua vez, são representações dramáticas, são gestos que imitam as características do orixá, principalmente, ditadas nos mitos. Por essa razão, faz-se importante o conhecimento dos mitos dos orixás, pois por intermédio deles passamos a compreender os significados contidos nas frases-coreográficas.

6.2 Toribalé

A princípio, é difícil assimilar porque o toribalé é considerado emicamente um toque como outro qualquer. Suas características divergem tanto dos outros toques que se torna difícil entender como pode ser dada a ele a mesma importância que os demais toques. Comparando com outras *manifestações musicais* do candomblé, sua organização sonora é muito mais simples e seu uso bem mais limitado. Durante os rituais, diferentemente de outros toques, o toribalé se faz presente, no máximo, duas vezes, e sua duração raramente vai além de um minuto. Sua execução é dissociada da dança e do canto, o que simplifica ainda mais sua realização. Até mesmo sua performance soa menos rígida; pois a sincronia dos músicos sempre é bem menor do que quando se realiza outro toque. Em virtude dessas especificidades, pode-se criar uma resistência em situar o toribalé nas mesmas condições que os outros toques.

Contudo, este toque cumpre a mesma função básica dos demais: *a comunicação*. Uma vez absorvida a idéia de que a música de candomblé é uma forma de linguagem, passa-se a entender porque ele é tão significativo quanto qualquer outra forma musical dessa religião. Assim como os outros sons musicais, no candomblé, ele envia mensagens por meio de sua emissão. Porém, enquanto os outros toques podem ser utilizados, entre outras coisas, para dialogar com a dança, acompanhar o canto, convocar a divindade e anunciar o dono da festa, a emissão do toribalé corresponde exclusivamente à saudação. Pode-se inferir, inclusive, que suas peculiaridades sonoras vêm dessa função distintiva. Dono de uma configuração musical totalmente diferenciada, quando executado num ritual, o toribalé leva àqueles que conhecem seu significado a procurar quem está entrando no terreiro. Como já mencionado (ver capítulo IV, página 201), executado em uma festa pública, este toque saúda a chegada de pessoas consideradas importantes no terreiro e, por extensão, anuncia aos presentes que alguém estimado está entrando no barracão. Geralmente,

o toribalé é tocado para pessoas da casa, tais como o pai ou a mãe-de-santo, ou pessoas mais velhas, detentoras de grande estima por parte do povo de santo. Porém, pode ser utilizado para reverenciar indivíduos que não pertencem ao terreiro, mas que detêm grande apreço por parte dos membros da casa.

Em toda a bibliografia consultada, apenas José Flávio Pessoa de Barros e Edilberto José de Macedo Fonseca descrevem um toque correspondente ao toribalé. Entretanto, ambos se referem a esse toque como “foribalé”. Fonseca o descreve da seguinte maneira:

tendo como resultado final um rufar de tambor, o *Foribalé* ou “dobrar o couro” como é chamado entre os *alabês*, não pode ser enquadrado dentro de uma proporção matemática fixa de *batidas*. Na verdade o ambiente rítmico que se cria é o da perda da *pulsação*. Executado, de modo geral, em meio a outro toque, o *gã* executa golpes regulares sem no entanto ter uma *pulsação* como referência isócrona. Assim, não pode ser estabelecido um número de *batidas* (valores mínimos) para se analisar a execução dos atabaques menores, já que estes não seguem a marcação do *gã* (2003, p.114).

Nas palavras de Barros,

significa, em *Iorubá*, *Fò* – seguir para frente; *ori* – cabeça; *bá* – carregar e *ilè* – terra; prostrar a cabeça até a terra. Único ritmo sem canto. Trata-se do rufar dos tambores que distinguem os ilustres convidados nas cerimônias religiosas. Estes, quando entram no barracão ou salão de festas, os atabaques suspendem momentaneamente a peça musical em andamento, saudando de maneira característica aos que chegam. Este toque perdura até que os convidados possam reverenciar a orquestra, o *axé* da casa, isto é, o poste central e o sacerdote presente. Logo em seguida, em *moto continuum*, prossegue o ritmo que estava sendo anteriormente executado. *Foribale* significa, literalmente, cumprimento: os visitantes tocam com os dedos os lugares sagrados do Barracão e, em seguida, a testa, em sinal de reverência e reconhecimento. (2000, p. 65-66)

A descrição dos autores e a semelhança entre os nomes – toribalé e foribalé – deixam claro que se trata do mesmo toque, com denominações diferentes. As características do foribalé, citadas acima, correspondem quase que totalmente ao toribalé. No entanto, algumas observações podem ser acrescentadas às dos autores.

As consoantes que criam a diferença onomástica entre os toques podem ser explicadas facilmente pela forma principal de ensino do candomblé: a oralidade. Como toda tradição baseada na aprendizagem oral, a depender do local e da época, a corruptela das palavras ou frases é freqüente. Todavia, é fato que essas “variantes” em nada afetam a aplicabilidade de um vocábulo. A variante só é considerada errada se utilizada no local onde se conhece o termo de origem, ou onde outro termo é usado para descrever um mesmo evento. Utilizada em um novo contexto, a variação é adotada como a correta e, certamente, servirá como referencial para as pessoas que as têm como primeira fonte de informação. Portanto, não há porque julgar qual dos dois termos – toribalé ou foribalé – é o correto.

A questão que poderia ser levantada, aqui, é qual seria a palavra derivada e qual seria a palavra de origem. Mas, infelizmente, não se encontra resposta para esta questão. Barros, como vimos, recorre à decomposição para explicar a etimologia da palavra “foribalé”. O mesmo processo pode ser utilizado em relação ao “toribalé”. Conforme o “Dicionário yorubá (nagô) – português”, de Eduardo Fonseca Júnior, *tóri*, em iorubá, significa “cair nas graças de alguém” (1993, p. 405). *Balè*, quando traduzido juntamente, segundo Júnior, tem o sentido de “tocar o solo” (p. 76). Analisando o termo decomposto, *bá*, ainda segundo o autor, significa “encontrar” (p. 73); e *lé*, “aparecer num lugar”¹ (p. 260). Obviamente, se alguém é saudado é porque este “alguém” “caiu” nas graças de quem o saudou. Tal acepção se encaixa perfeitamente na função do toque. As traduções referentes ao termo *balé*, tanto na palavra completa quanto na sua decomposição, também se enquadram facilmente com a situação em que o toque é utilizado. “Tocar o solo” é um ato reverencial bem comum nos rituais de candomblé, e “encontrar” e “aparecer num lugar” podem ser referentes à chegada da pessoa ilustre que apareceu e se

¹ Como qualquer dicionário, o dicionário de Eduardo Fonseca Júnior traz várias acepções para os termos citados. Foram transcritas, aqui, aquelas designações que se apresentam em maior concordância com a função do toribalé.

encontrou com os demais fiéis. De maneira alguma essa análise tem a intenção de afirmar que a acepção etimológica de Barros é errônea. O objetivo de exibir outras possibilidades de significação, diferentes da apresentada pelo autor, é demonstrar a impossibilidade de se descobrir qual o termo de origem, partindo da etimologia. Nesse aspecto, tanto o “toribalé” quanto o “foribalé”, têm sua lógica.

A discordância maior na descrição dos autores se destaca quando ambos utilizam o termo “rufar” para descrever o foribalé. É provável que eles o tenha usado como uma forma análoga. Contudo, esta analogia pode conduzir a idealizações erradas sobre o aspecto musical deste toque. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, eletrônico, “rufar” é o “toque (‘ritmo’) de tambor com alternância rápida de duas baquetas”. Essa descrição em nada se assemelha ao toribalé, tanto no que diz respeito à alternância quanto ao andamento. Como menciona a transcrição na página 259, o toribalé tem o andamento, tendo a colcheia como base, de mais ou menos 120 batimentos por minuto, o que o enquadra, na classificação ocidental de andamento, no início do *allegro*. A “alternância” também não se enquadra na descrição do toribalé, principalmente quando se toma o rum como referência. Rumpi e lé permanecem o tempo todo em “uníssono”². Se não fossem os flãs, executados por esses atabaques, poderia se dizer que o gã também mantivera-se em “uníssono” com o rumpi e o lé. O rum inicia em conjunto com os demais instrumentos, mas, realizando uma organização sonora própria, rompe o uníssono. Ou seja, “toribalé” e “rufo” compõem duas organizações sonoras distintas.

O toribalé tem, basicamente, duas frases – uma frase-base e uma frase-de-finalização – que, a depender da necessidade, são repetidas integralmente ou com pequenas variações. A transcrição 6.4, na página seguinte, representa as frases nas quais o toribalé se desenvolve.

² O “uníssono” é colocado entre aspas porque, na prática, os músicos do rumpi, lé e gã, em virtude do caráter “livre” deste toque, raramente conseguem tocar simultaneamente.

Transcrição 6.4
As frases-base e final, do toribalé.

Rum

Gã

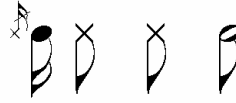
Rumpi
e lé

Algumas das variações, no candomblé, correspondem a uma necessidade contextual. Ou seja, quem está no rum irá se valer de recursos musicais para que o toque se adapte à situação. Por exemplo, o alabê, querendo coordenar a música, pode realizar gestos com uma das mãos para chamar a atenção dos demais músicos, enquanto a outra mão prossegue tocando (ver toribalé, no DVD, em anexo). Tal procedimento, conseqüentemente, resultará em uma variação. Porém, o motivo mais comum das variações no toribalé é a necessidade de estendê-lo ou encurtá-lo. Como podemos ver na citação de Barros, o toque perdura até que a pessoa saudada responda gestualmente ao toque. Cabe ao músico no rum, alongar ou diminuir o toribalé, sem deturpá-lo, para que sua duração corresponda exatamente ao tempo em que a pessoa saudada leva para reverenciar os pontos observados por Barros (a orquestra, o axé da casa e o sacerdote presente). Para realizar tal intento, o músico se vale, principalmente, da repetição.

Normalmente, pelas razões já expostas, as frases do toribalé são repetidas quantas vezes o músico no rum considerar necessário (na maioria das vezes que presenciei a repetição se dava em número de três, assim como é apresentado no DVD e na sua transcrição na página 259). Mas outros recursos podem ser utilizados para estender o toque, tais como a reprodução de um determinado trecho da frase-base (um motivo musical). A transcrição 6.5, na página seguinte,

representa, pelo que tenho presenciado em minha pesquisa de campo, o motivo sonoro utilizado com maior frequência para estender a frase-base do toribalé.

Transcrição 6.5
*Motivo musical, da frase-base
do toribalé, utilizado para
estender a duração do toque.*

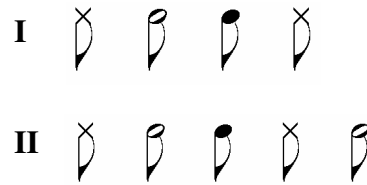


Por exemplo, utilizando-se desse motivo (em destaque, na transcrição, 6.6, abaixo), a frase-base poderia se estender tal como mostra a transcrição a seguir:

Transcrição 6.6
*Toribalé estendido, em função
do motivo musical em destaque.*

As variações ocasionadas pelo contexto em nada afetam o entrosamento dos quatro músicos do candomblé. Mesmo quando o rum inicia algumas evoluções, rumpi, lé e gã tocam em “uníssonos” o tempo todo. Os três permanecem em conjunto, até que a “voz” do rum avise que o toque finalizara. Assim como os outros toques, o rum apresenta uma frase-final (ver transcrição 6.7, na página seguinte) que indica o seu término. Essa frase é mais um exemplo de como a música de candomblé é utilizada como uma forma de linguagem; neste caso, a comunicação é efetuada entre os músicos – especificamente do músico no rum para os demais.

Transcrição 6.7
Frases-finais do
toribalé



Já presenciei alguns ogãs tocarem o toribalé apenas em “uníssonos” com os outros instrumentos. Nesse caso o músico, como mostra a transcrição 6.8, abaixo, não entra na parte que diferencia o rum do restante do conjunto instrumental. Ao entrar com as colcheias, todos os instrumentos as mantêm e vão diminuindo o som até que ele desapareça (recurso conhecido como *fade out*).

Transcrição 6.8
Toribalé tocado em uníssonos.

De todas as transcrições dos toques apresentados no DVD, em função da falta de simultaneidade, a do toribalé é a que mais se distancia do objeto que ela representa. Dessa forma, a transcrição a seguir, no que diz respeito à sincronia instrumental, é muito mais uma idealização do que se espera que os músicos façam, do que a representação fiel do que eles costumam fazer.

TORIBALÉ
 Transcrição 1, do DVD

Cerca de 120 a colcheia

Rum

Gã

Rumpi
e lé

Rum

Gã

Rumpi
e lé

Rum

Gã

Rumpi
e lé

6.3 Ramunha, avaninha, avamunha

Na maioria das casas onde estive e para todos os músicos de candomblé com quem mantive contato, os três nomes no subtítulo se referem ao mesmo toque. Entretanto, Lühning parece fazer distinção entre o ramunha e o avaninha. Na verdade, o avaninha mencionado pela autora é diferente do toque que encontramos com o mesmo nome. Sobre a expressão “time-line de 12”, que, como veremos corresponde a um padrão sonoro chamado vassi³, diz a autora: “a ‘time-line’ de 12 constitui, além disto, a base para diversos *toques de fundamento*, como o *alujá*, o *ibi* e o *avaninha*”. Uma vez que o avaninha que conheço não apresenta esta configuração sonora, conclui-se que se trata de dois toques diferentes. Sobre o ramunha, a autora escreve, acrescentando uma provável variação para seu nome: “outros ritmos especiais são o *savalu*, o *sató* e o *mumunha (ramunha)*” (1990, p. 106). Partindo apenas dessa citação não se pode inferir que a autora diferencie os dois toques, entretanto, na tese e nos artigos de Lühning que consultei, em ponto algum ela apresenta as duas nomenclaturas como termos pertencentes ao mesmo toque; daí, a conjectura de que, para autora, avaninha e ramunha são toques distintos. Para o presente trabalho, no entanto, avaninha, avamunha e ramunha são apresentados como sinônimos.

Sobre o verbete de “avania”, o dicionário de Olga Gudolle Cacciatore diz o seguinte: “toque de despedida para todos os orixás incorporados dançarem antes da volta ao roncó, de onde ‘vão ao ló’ (partem). Também se encontra a forma avaninha. Em alguns terreiros é toque para entrada dos orixás incorporados e vestidos com suas roupas rituais” (1977, p. 55). Ainda segundo a autora, a palavra tem origem no iorubá e significa “‘a’ – contr. de ‘awon’ – eles; ‘wá’ – mover para, vir, ‘nínhà’ – em direção a.” (1977, p. 55). José Flávio Pessoa de Barros descreve a

³ Como veremos na próxima seção, há um padrão sonoro utilizado no trio acompanhante – rumpi, lé e gã – muito freqüente entre os toques de candomblé. O nome vassi refere-se a esse padrão.

avaninha como um “ritmo acelerado, sincopado e que, para alguns, marca o início e término das cerimônias religiosas”. Além disso, Barros acrescenta a este toque os nomes “rebate”, “arrebate” e o mencionado “avania” (2000, p. 69). O nome “ramunha” não é citado pelo autor.

Com relação ao aspecto funcional, apesar de servir também como acompanhamento para cantigas, este toque é, como observam os autores acima, associado com a entrada e saída dos fiéis no barracão, incorporados ou não. Gerard Béhague ao descrever uma festa de candomblé, por exemplo, cita este toque conduzindo a entrada das filhas-de-santo no salão e, posteriormente, a saída dos deuses africanos, já possuindo o corpo de seus filhos. Na descrição de Béhague, “o xirê começa com a entrada das filhas-de-santo no barracão sob um ritmo parecido com uma marcha conhecido nos grupos Gêges como *avaninha*”⁴ (1984, p. 238). Sobre a saída, o autor escreve que “[...] os deuses são conduzidos para fora do *barracão* um de cada vez, ou eles podem ser todos retirados, com o mesmo ritmo *avaninha* ou *bravum* o qual abriu o ritual específico”⁵ (1984, 243).

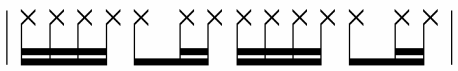
No que diz respeito às organizações sonoras, sobre o aspecto do conjunto instrumental, o *avaninha* e o *ijexá* são os únicos toques que apresentam, tradicionalmente, a possibilidade de todos os instrumentos que compõem o quarteto instrumental nagô executarem organizações sonoras diferentes. Como mencionei no capítulo II, *rumpi* e *lé* tocam em uníssono em praticamente todos os toques, as exceções podem ser encontradas nesses dois toques. De fato, na Casa Branca, os músicos parecem ter uma preferência para que isso aconteça, ou seja, que os quatro instrumentos – *rum*, *rumpi*, *lé* e *gã* – apresentem configurações sonoras distintas, nesses dois toques. Algumas vezes pude observar e, na minha experiência como músico de candomblé, testar essa hipótese. Quando um músico iniciava, por exemplo, no *rumpi*, a frase apresentada na

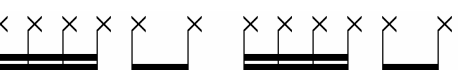
⁴ “The xirê begins with the entrance of the *filhas de santo* into the *barracão* to a march-like rhythm known as *avaninha* in the Gêge groups [...]”

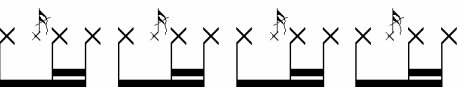
⁵ “[...] the gods are led out of the *barracão* one at a time, or they may all retreat from the *barracão* to the same *avaninha* or *bravum* rhythms which opened the specific ritual.”

transcrição 6.9-I ou 6.9-II, abaixo, o ogã que tocava o lé executava a frase descrita na transcrição 6.9-III, e vice-versa; dessa forma, sempre resultando em quatro arranjos sonoros distintos e simultâneos. Faz-se notar que essa é uma tendência, sendo que se os músicos no rumpi e lé resolverem tocar em uníssono, isso não será considerado um erro, mas será dada preferência às organizações sonoras representadas nas transcrições 6.9-I ou 6.9-II.

Transcrição 6.9
Padrões sonoros do rumpi e do lé, no ramunha.

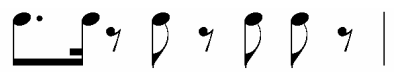
I 

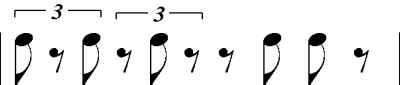
II 

III 

Diferente de outros toques que compartilham os mesmos padrões no rumpi, lé e gã, os padrões musicais desses instrumentos, que acompanham o ramunha, são exclusivos desse toque. Baseado em uma métrica quaternária, o padrão sonoro executado no gã da ramunha é constituído de cinco batimentos. A relação duracional dos cinco pode encontrar uma pequena variação de execução, resultando, desta forma, em dois padrões distintos, representados nas transcrições 6.10. Ambas execuções não são excludentes podendo, portanto, aparecer durante uma mesma performance.

Transcrição 6.10
Padrões sonoros do gã, no ramunha.

I 

II 

Além de servir como acompanhamento de cantigas e de condução para a entrada e saída dos fiéis no terreiro, uma outra peculiaridade pode ser observada sobre esse toque: assim como a

maioria dos outros toques, o avaninha pode acompanhar uma dramatização. Na Casa Branca e em outros terreiros, a dança, acompanhada pelo avaninha, em um determinado momento, pode ser considerada uma dança dramática, visto que ela faz menção, por intermédio de seus gestos, ao orixá Omolu (ver DVD e a transcrição, parte “C”). Assim como nas outras danças dos orixás, para se entender as frases-coreográficas referentes a essa divindade, necessário tornar-se-á conhecer as narrações míticas referentes a ela. Como conta Reginaldo Prandi,

Olodumare, um dia decidiu distribuir seus bens. Disse aos seus filhos que se reunissem e que eles mesmos repartissem entre si as riquezas do mundo. Ogum, Exu, Orixá Ocô, Xangô, Xapanã⁶ e os outros deveriam dividir os poderes e mistérios sobre as coisas na Terra. Num dia em que Xapanã estava ausente, os demais se reuniram e fizeram a partilha, dividindo todos os poderes entre eles, não deixando nada de valor para Xapanã. Um ficou com o trovão, o outro recebeu as matas, outro quis os metais, outro ganhou o mar. Escolheram o ouro, o raio, o arco-íris; levaram a chuva, os campos cultivados, os rios. Tudo foi distribuído entre eles, cada coisa com os seus segredos, cada riqueza com o seu mistério. A única coisa que sobrou sem dono, desprezada, foi a peste. Ao voltar, nada encontrou Xapanã para si, a não ser a peste, que ninguém quisera. Xapanã guardou a peste para si [...] (2001, p. 209)

O domínio de Obaluaê sobre as doenças não se restringe apenas à propagação, mas também às curas. Como observa Verger

Xapanã é considerado o deus da varíola e das doenças contagiosas. Ele tem, também, o poder de curar. As doenças contagiosas são, na realidade, punições aplicadas àqueles que o ofenderam ou conduziram-se mal. Seu verdadeiro nome, é perigoso demais pronunciar. Por prudência, é preferível chamá-lo *Obaluaê*, o ‘Rei, Senhor da Terra’ ou *Omulú*, o ‘Filho do Senhor’ (1997b, p. 61).

No decorrer do ramunha, a dançarina, de acordo com a sua vontade ou o comando do músico, efetua gestos levando a mão ao pescoço, ao olho, ao dedo, entre outras partes de seu corpo (ver foto 6.1, na página seguinte). Segundo meus amigos do candomblé, estes gestos são uma menção a Obaluaê. Omolu está mostrando pontos do corpo como uma forma de aviso; seus

⁶ Xapanã e Obaluaê, como se verá na citação de Verger, a seguir, são outros nomes referentes a Omolu.

movimentos representam lugares do corpo que podem ser afetados, tanto pela cura quanto pela doença.

Foto 6.1
 “Obaluaiê” aponta
 locais onde ele poderia
 afetar.



É interessante observar que apenas Omolu possui frases-coreográficas apresentadas no avamunha. A possível explicação para essa exclusividade pode ser encontrada no passado desse toque e dessa divindade. Omolu, juntamente com Nanã e Oxumarê, são divindades de origem jeje e, segundo Papadinha, assim como os três orixás mencionados, o ramunha foi um toque incorporado da nação jeje, pela nação queto. Dessa forma, é provável que, mesmo sendo utilizado para a entrada e saída de todos os outros santos, a “menção” gestual referente a Obaluaê tenha sido incorporada da nação jeje e venha se mantendo na tradição queto.

Denominada por Arno Vogel de “hamunyia”, o autor descreve esse toque da seguinte maneira: “cadência executada pelos atabaques e agogôs que capitula a estrutura dos diferentes toques que marcam o siré. Mais conhecida por *avamunha*” (2005, p. 196). Realmente, o avaninha apresenta algumas frases musicais que, sonoramente, também são encontradas em outros toques. Porém, não se deve tomar essas frases como uma capitulação dos outros toques. Em primeiro lugar, porque as frases que compõem o avaninha, em sua grande maioria, são específicas desse toque, sendo que as frases que podem ser encontradas em outros toques representam a minoria. Em segundo lugar, a maior parte dos toques não encontra frases coincidentes com o ramunha, o

que exclui a concepção de uma capitulação. Por fim, essas frases, como mencionado no capítulo III (ver página 105), são frases-homófonas, isto é, frases iguais no que diz respeito à configuração sonora, mas diferentes no que tange ao significado.

Entremos, agora, na descrição do DVD, do ramunha, e sua respectiva transcrição.

A parte “1” (compasso 1), na transcrição, é a frase-introdutória. Sua execução, sobre o aspecto duracional, corresponde ao pulso apresentado no gã deste toque.

A parte “A” (compassos 2 a 18, 24 e 25, 54 a 61 e 68 a 71) é formada pelas frases que acompanham os fiéis na saída ou entrada no barracão, durante as festas: são as frases-base desse toque. Faz-se notar que, como pode ser visto na transcrição, são várias as frases musicais que servem de acompanhamento para esse fim. A inserção de frases distintas, executadas uma após a outra, como é apresentado na parte “A”, dão a falsa impressão de que o músico está improvisando, mas, como foi dito no capítulo III, seção 3.4.2, este não é o caso. Essa parte constitui a base do toque. Além do aspecto sonoro, as passadas dos pés, juntamente com o balançar dos braços, nos permite inferir a melhor divisão a ser utilizada na transcrição. Isto é, cada passo e balanço dos braços corresponde a um tempo.

Foto 6.2
*Gesto da frase-base-
coreográfica, no
ramunha*



Diferente das danças dos demais toques, e da parte “C” do ramunha, a coreografia que acompanha as partes “B” (compassos 19 a 23, 47 a 53 e 62 a 67) e “A” não representam uma idealização mítica. Elas correspondem aos movimentos utilizados para entrada e saída do barracão e suas respectivas frases musicais, sendo que a parte “B” constitui uma variação coreográfica. Por se afastar da base (a parte “A”), a parte “B” cria um pouco mais de tensão. As voltas efetuadas pela dançarina dificultam a observação dos pés, entretanto, os braços e mãos ainda permanecem uma referência explícita da relação música-dança. Nessa parte, os gestos dos braços e mãos se apóiam de dois em dois tempos. Os tempos de apoio correspondem exatamente aos 1º e 3º tempos, que são os tempos metricamente mais significativos, demonstrando, destarte, que há, na música de candomblé, uma noção clara dos tempos apoiados.

Foto 6.3
*Gesto da frase-coreográfica,
assinalada pelo “B”, na
transcrição do ramunha.*



As frases musicais que compõem a parte “C” (compassos 26 a 46) são aquelas que acompanham as frases-coreográficas correspondentes à representação mítica, já mencionada anteriormente (ver foto 6.1, na página 264). Um fato apresentado no DVD, digno de menção, é que na saída da parte “C” para o retorno à parte “B” a música é comandada pela dançarina. Cansada de repetir o movimento gestual, a dançarina volta para a frase-coreográfica

correspondente à parte “**B**”, obrigando o músico a acompanhá-la. Os pés, nessa parte, se movimentam mantendo uma relação temporal de meio em meio tempo.

Após passar por essas partes, o músico avisa a todos que irá encerrar o toque, através da frase assinalada com “**2**” – a frase-final (compassos 72 e 73).

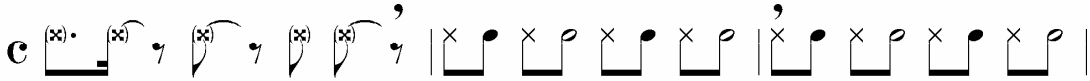
RAMUNHA OU AVANINHA

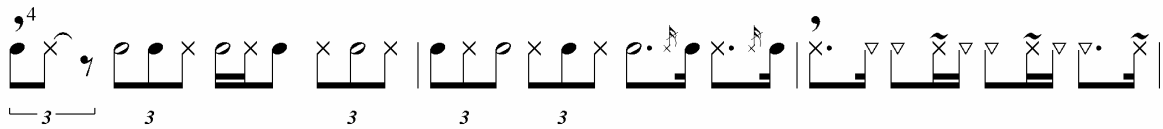
Transcrição 2, do DVD

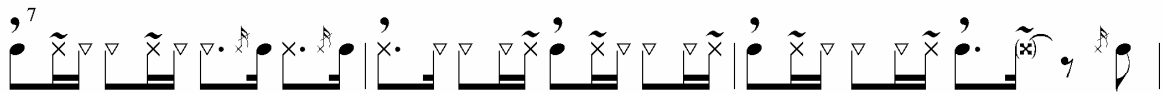
Cerca de 115 a semínima

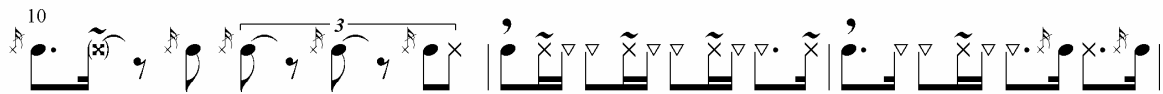
1

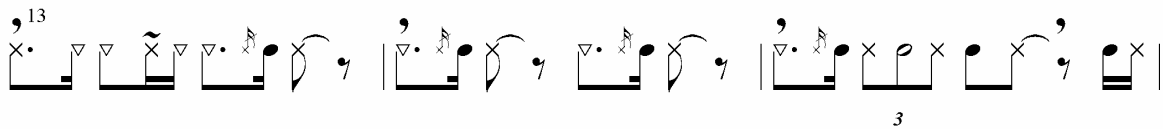
A

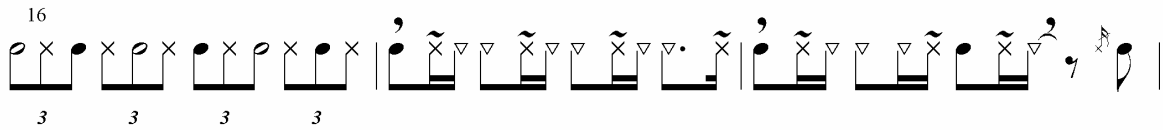
Rum **C** 

⁴



⁷


¹⁰


¹³


¹⁶


B



22 A

3

C

25

28

31

34

37

40

3

43

46 **B**

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 starts with a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 47 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 48 has a circled 'x' and a dotted quarter note. A box labeled 'B' is above measure 47. A triplet of eighth notes is in measure 48.

49

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 50 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 51 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Triplet markings are below measures 49, 50, and 51.

52 **A**

Musical notation for measures 52-54. Measure 52 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 53 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 54 has a circled 'x' and a dotted quarter note. A box labeled 'A' is above measure 53. Triplet markings are below measures 52 and 53.

55

Musical notation for measures 55-57. Measure 55 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 56 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 57 has a circled 'x' and a dotted quarter note.

58

Musical notation for measures 58-60. Measure 58 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 59 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 60 has a circled 'x' and a dotted quarter note.

61 **B**

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 62 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 63 has a circled 'x' and a dotted quarter note. A box labeled 'B' is above measure 62. Triplet markings are below measures 61 and 62.

64

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 65 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 66 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Triplet markings are below measures 64 and 65.

67 **A**

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 68 has a circled 'x' and a dotted quarter note. Measure 69 has a circled 'x' and a dotted quarter note. A box labeled 'A' is above measure 68. Triplet markings are below measures 67 and 68.

70

2

73

||

6.4 Aderejá

Em toda a bibliografia consultada, o nome aderejá não foi encontrado. Apesar desse toque acompanhar cantigas de outros orixás, todos os meus professores, do Engenho Velho, são incisivos ao afirmarem que esse e o aderé são os toques principais de Ogum. Assim como nos outros toques, para se entender as frases-coreográficas de Ogum, necessário se faz conhecer as características desse orixá que, por sua vez, são encontradas nas narrações míticas. A seguir, transcrevo um dos mitos com o qual venho me deparando, tanto narrado pelos meus amigos quanto em vários textos⁷. Verger relata esse mito como figurando entre as lendas africanas dos orixás, porém o candomblé brasileiro já o incorporou. Conta o mito:

[...] Ogum era o rei de Irê, Oni Irê, Ogum Onirê. Ogum usava a coroa sem franjas chamada *acorô*. Por isso também era chamado de Ogum Alacorô. Conta-se que, tendo partido para a guerra, Ogum retornou a Irê depois de muito tempo. Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado. A cerimônia exigia a guarda total do silêncio. Ninguém podia falar com ninguém. Ninguém podia dirigir o olhar para ninguém. Ogum sentia sede e fome, mas ninguém o atendia. Ninguém o ouvia, ninguém falava com ele. Ogum pensou que não havia sido reconhecido. Ogum sentiu-se desprezado. Depois de ter vencido a guerra, sua cidade não o recebia. Ele, o rei de Ire! Não reconhecido por sua própria gente! Humilhado e enfurecido, Ogum, espada em punho, pôs-se a destruir tudo e a todos. Cortou a cabeça de seus súditos. Ogum lavou-se com sangue. Ogum estava vingado. Então a cerimônia religiosa terminou e com ela a imposição de silêncio foi suspensa. Imediatamente, o filho de Ogum, acompanhado por um grupo de súditos, ilustres homens salvos da matança, veio à procura do pai. Eles renderam as homenagens devidas ao rei e ao grande guerreiro Ogum. Saciaram sua fome e sede. Vestiram Ogum com roupas novas, cantaram e dançaram para ele. Mas Ogum estava inconsolável. Havia matado quase todos os habitantes da sua cidade. Não se dera conta das regras de uma cerimônia tão importante para todo o reino. Ogum sentia que já não podia ser o rei. E Ogum estava arrependido de sua intolerância, envergonhado por tamanha precipitação. Ogum fustigou-se dia e noite em autopunição. Não tinha medida seu tormento, nem havia possibilidade de autocompaixão. Ogum então enfiou sua espada no chão e num átimo de segundo a terra se abriu e ele foi tragado solo abaixo. Ogum estava no Orum, o Céu dos deuses. Não era mais humano. Tornara-se um orixá (2001, p. 89-91).

⁷ Esse mesmo mito pode ser encontrado em: Verger, 1999, p. 152; Verger, 1997b, p. 86; Verger, 1997a, p. 14; Rocha, 2000, p. 57.

O mito deixa claro uma das qualidades mais notórias desse deus: a de guerreiro. Por isso, depois de Exu, que é o mensageiro, Ogum vem sempre em primeiro. Por exemplo, no xirê, onde todos os orixás são homenageados com cantigas, o primeiro orixá para quem se canta é Ogum. Como guerreiro, ele segue abrindo os caminhos para a passagem dos outros orixás. Por conseguinte, a dança de Ogum está relacionada à guerra.

Rumpi, lé e gã, no aderejá, fazem um acompanhamento que pode ser encontrado em vários outros toques (ver transcrição 6.11, abaixo). Na Casa Branca, não há um nome específico para esse acompanhamento. Entretanto, parece que no *Gantois* esse acompanhamento é chamado de *vassi*, pois segundo Paulo Costa Lima, em uma conversa com Gabi Guedes, ogã do *Gantois*, o autor informa que Guedes se refere a esse acompanhamento por esse nome (2001, p. 68). Portanto, quando me referir a esse acompanhamento, empresto o termo utilizado por Guedes, isto é, *vassi*.

Transcrição 6.11
*Vassi: acompanhamento mais comum
entre os toques de candomblé*

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Gã' and the bottom staff is labeled 'Rumpi e lé'. Both staves are in 12/16 time. The 'Gã' staff shows four measures of music with notes and rests. The 'Rumpi e lé' staff shows four measures of music with 'x' marks representing percussive sounds.

No que diz respeito ao DVD e à respectiva transcrição, a parte “1” (compasso 1) assinala a frase-introdutória. Suas relações duracionais correspondem exatamente ao pulso, dado pelo gã, que será utilizado no decorrer de todo este toque.

A parte marcada pelo “A” (compassos 2 a 15 e 32 a 38) é constituída pelas frases-base-musical e, conseqüentemente, pela frase-base-coreográfica. A frase-coreográfica relacionada a essa parte tem como significado a abertura dos caminhos. Nessa interpretação, Ogum está

abrindo os caminhos. Essa explicação encontra apoio nos movimentos gestuais, principalmente dos braços, que parecem empurrar algum tipo de obstáculo à frente, como mostra a foto 6.4, abaixo.

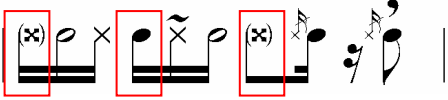
Foto 6.4
*Gesto da frase-base-
 coreográfica: “Ogum”
 abre os caminhos.*

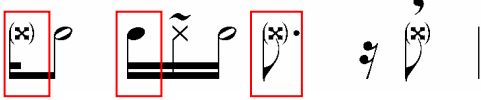


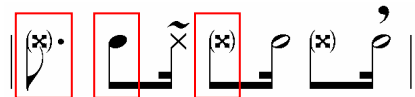
Esse movimento, de levar os braços à frente, é efetuado sempre nos tempos. Quando situados nos 1º e 3º tempos do compasso, os 2º e 4º tempos são utilizados para recuo dos braços que, por sua vez, se aproximam mais do corpo e vice-versa. Os pés andam de 1 em 1 tempo. Mas ressalta-se que os 1º, 2º e 3º passos são dados para adiante, sendo que, dessa forma, a dançarina caminha em linha reta. O 4º passo é utilizado para mudar a direção; nele, a dançarina “alinha” os pés e muda o ângulo da caminhada. Os passos, o movimento dos braços e as configurações sonoras das frases-base permitem que seja inferida a divisão das 12 unidades básica de medida em quatro, visto que todos eles se articulam de três em três unidades básica de medida.


Por meio da observação das frases-base-musicais, pode se chegar à decodificação de uma estrutura melo-rítmica, que é, preferencialmente, recorrente. Essa estrutura se encontra representada na transcrição 6.12, na página seguinte. Ela corresponde à “cabeça” de cada um dos três primeiros tempos – em destaque na transcrição.

Transcrição 6.12
I, II e III – *Transcrições de frases-base.*
IV – *Estrutura mantida nas frases-base.*

I 

II 

III 

IV 

As passadas dos pés apoiando de 1 em 1 tempo também são encontradas na parte “**B**” (compassos 16 a 18 e 39 a 41). Nessa parte, Ogum está lutando (ver foto 6.5, abaixo). Seus braços efetuam gestos de ataque que se apóiam nos tempos. Assim como na frase-coreográfica “**A**”, quando o apoio é efetuado nos 1º e 3º tempos; os 2º e 4º são utilizados como preparação para esse ataque, e vice-versa.

Foto 6.5
 Gesto de uma frase-
 coreográfica onde “Ogum”
 luta.



A parte “**C**” (compassos 19-20, 26, 42 a 44 e 47-48) é composta de frases-de-transição. Elas correlacionam com o momento em que a dançarina está entrando ou saindo da frase-coreográfica “**D**”. Tocada antes da “**D**”, levará a dançarina a se abaixar e, soada após, a fará se elevar, como exemplifica a foto 6.6, na página seguinte.

Foto 6.6
*“Ogum”, em busca da
 guerra, passa por
 caminhos profundos.*



Visto que a dançarina está descendo ao chão, os pés estão impossibilitados de serem tomados como referência, entretanto, as mãos e braços mantêm a relação música-dança, se apoiando, preferencialmente, nos 1º e 3º tempos. É interessante notar que, no DVD, a dançarina é conduzida à parte “**D**” pelo músico, mas é ela quem decide abandonar essa frase, levando o músico a segui-la. Novamente, tal fato demonstra como a dançarina pode ser conduzida ou conduzir a música.

Quando o orixá, representado pela dançarina, se posiciona completamente para iniciar a frase-coreográfica “**D**”, a “**C**” é abandonada. Na parte “**D**” (compassos 21 a 25 e 45-46), as mãos e braços continuam a se apoiar, principalmente, nos 1º e 3º tempos, mantendo a conexão com a música. A foto 6.7, abaixo, se refere a essa parte.

Foto 6.7
*No decorrer de sua luta,
 “Ogum” se defende.*



Sobre o significado dos gestos dessa frase-coreográfica, há mais de uma interpretação, porém, como não poderia deixar de ser, ambas ligadas à batalha, à luta, à guerra. Segundo uns, Ogum, após terminar uma batalha, segue em busca de novas conquistas. Nessa procura ele atravessa lugares mais fundos. A frase-coreográfica “D” corresponderia ao momento em que Ogum estaria passando por um lugar mais profundo. Outra explicação reside na própria luta. Conforme outros professores do candomblé, Ogum estaria se abaixando como uma forma de defesa, ao ser atacado.

A frase-coreográfica “E” corresponde ao clímax da dança (compassos 27 a 31 e 49 a 52). Nesse momento, Ogum guerreia, luta e vence o inimigo. Os movimentos, visivelmente se tornam mais tensos, como representa as fotos 6.8-I e II, abaixo.



Foto 6.8-I

Fotos 6.8
*“Ogum” guerreia, luta e
 vence o inimigo.*



Foto 6.8-II

Nessa frase, a intensidade sonora é elevada pelo rum. A densidade rítmica encontra o seu auge⁸. Como toda tensão, a tendência é relaxar após sua execução, sendo assim, é comum, após a frase-coreográfica “E”, haver um retorno à frase-base musical e, conseqüentemente, à frase-base-coreográfica. Desta forma, essas frases, musicais e coreográficas, são frases-de-aproximação.

Finalmente, a frase-de-finalização, assinalada pelo “2”, comanda o término do toque.

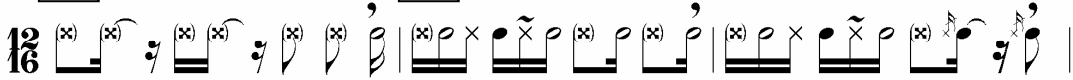
⁸ Outras frases musicais também apresentam relações temporais próximas, mas, em sua maioria, as frases apresentam *ghost-note*, o que diminui a sensação de densidade rítmica.


ADEREJÁ

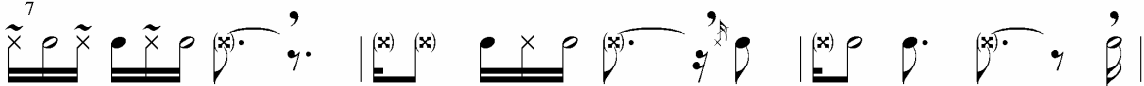
Transcrição 3, do DVD

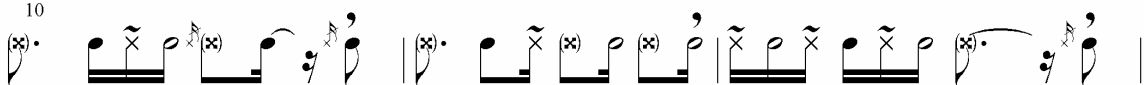
Cerca de 115 a colcheia pontuada

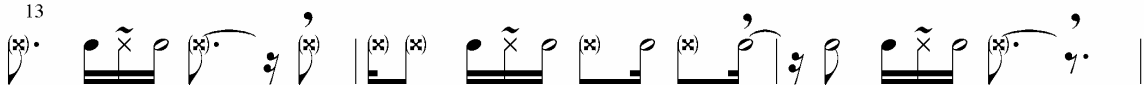
1
A

Rum 


4 

7 


10 

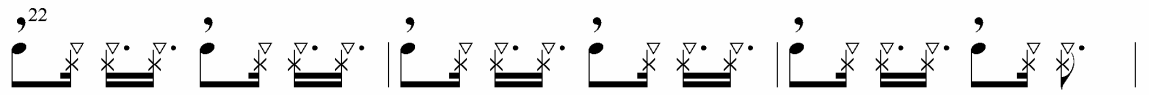
13 

B



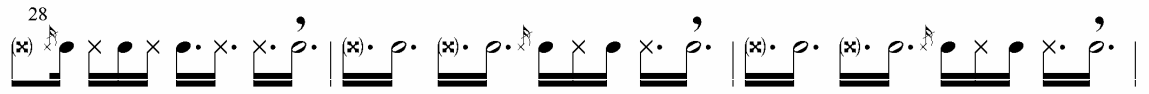
C
D

19 

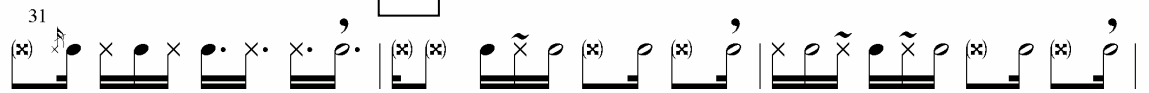


C

E



A



B



C



D



6.5 Aderé

Assim como o aderejá, na bibliografia consultada, o aderé, ou aderê, como também é conhecido, não é mencionado. Na verdade, estes dois toques – aderejá e aderé – apresentam alguns pontos em comum. Além do vassi, que também é utilizado como acompanhamento para o aderé (ver página 273), algumas frases musicais juntamente com suas relativas frases-coreográficas e seus significados míticos são comuns. Assim como no aderejá, todas as frases-coreográficas denotam algo ligado à luta, à batalha. A maior diferença entre os dois toques se encontra nas frases-base-musicais e sua respectiva frase-base-coreográfica. Os gestos coreográficos dessa parte, como me foi dito, representam as andanças desse orixá, sempre em buscas de novas batalhas. Um mito, contado por Reginaldo Prandi, reforça essa explicação, além de demonstrar outras características dessa divindade, tais como sua ligação com o ferro e seu caráter guerreiro. Segundo o autor:

quando o mundo era apenas um charco, Ogum costumava descer do Céu pelas teias de aranha, sempre que vinha aqui caçar. Mais tarde, nesse mesmo lugar, Orixanlá criou a Terra e desceu com os outros orixás ao novo mundo para completar a Criação. Orixalá, porém, tinha dificuldade de andar na densa floresta, pois seus instrumentos de bronze não cortavam o mato. Somente Ogum tinha um instrumento de ferro capaz de abater as árvores e moitas e abrir caminho. A pedido dos orixás, que lhe prometeram recompensa concordou em ajudar Orixanlá. Por isso, quando eles construíram a cidade de Ifé, ofereceram a coroa a Ogum. Mas Ogum a recusou, pois não desejava ter súditos. Não queria governar, preferindo caçar e guerrear. Por muito tempo viveu sozinho no alto de uma colina, de onde podia vigiar a terra e observar suas presas. Quando, finalmente, desceu à cidade para visitar os orixás, eles não o receberam, porque suas roupas estavam manchadas de sangue. Desgostoso, tirou as roupas sujas, vestiu-se com folhas novas de palmeira e foi viver, sozinho, nunca permanecendo muito tempo num mesmo lugar, sempre a caminhar pelas estradas (2001, p. 109).

Esse mito, além de reforçar as características mencionadas, de Ogum, explica a interpretação da frase-coreográfica “A”, do aderejá, na seção anterior, que afirma estar essa divindade sempre à frente, abrindo os caminhos.

No que diz respeito ao DVD e, portanto, à transcrição, a frase-introdutória, distinguida pela letra “1” (compasso 1), não corresponde *ipsis litteris* às relações duracionais efetuadas no pulso desse toque, isto é, no padrão mantido no gã. Entretanto, a menção a ele é óbvia. A diferença exposta nas duas entradas – no aderejá e no aderé – demonstra a possibilidade de se variar nessas frases, desde que essas variações não diluam a percepção da frase e, conseqüentemente, confunda o entendimento de seu significado.

A frase-coreográfica assinalada na transcrição com o “A” (compassos 2 a 15 e 24 a 32), como mencionado, representa a grande diferença entre o aderé e o aderejá. Conceitualmente, essa frase-coreográfica descreve Ogum sempre caminhando, brandindo sua espada – representada pela mão direita da dançarina –, incansavelmente, buscando novas batalhas, como mostra a foto 6.9, abaixo.

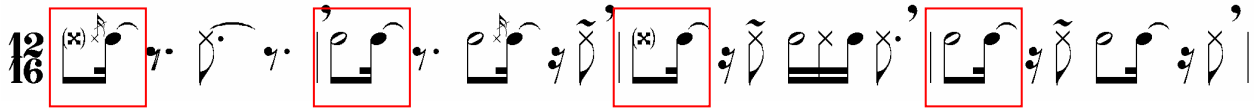
Foto 6.9
 “Ogum”, de espada em
 punho, busca novas
 batalhas.



Ainda nessa frase, os braços e mãos são apoiados de 2 em 2 tempos. Os pés se articulam de 1 em 1 tempo, mas percebe-se um apoio maior de 2 em 2 tempo. A dançarina pode efetuar algumas voltas à sua vontade, estando esses giros independentes da música. Quando a dançarina

caminha à frente, seus passos são dados de meio em meio tempo (semicolcheia pontuada). Assim como no aderejá, uma estrutura, em virtude de sua ocorrência, pode ser conjecturada nas frases-base-musicais, que acompanham a frase-base-coreográfica, pois, ao observarmos algumas das frases que acompanham a parte “A”, nota-se um motivo rítmico presente em todas elas: a colcheia seguida da semicolcheia, no 1º tempo, em destaque (ver transcrição 6.13, abaixo)

Transcrição 6.13
Seqüência de frases-base do aderé. Em destaque, a figura rítmica comum em todas elas.



A frase-coreográfica, correspondente ao “B” (compassos 16-17 e 32-33), na transcrição do DVD, é uma frase-de-aproximação da frase “C”. Ou seja, ela conduz a coreografia à frase “C”. Ao girar 360°, Ogum estaria olhando a sua volta para ter uma visão total de seus inimigos, com quem irá lutar (ver foto 6.10, abaixo). Outra interpretação para esses gestos, seria que esse orixá estaria se defendendo de um possível ataque. Novamente, mesmo havendo variações interpretativas sobre a coreografia, elas não variam no que diz respeito à associação dessa divindade à guerra.

Foto 6.10
“Ogum” olha a sua volta, para distinguir seus inimigos.



A frase-coreográfica “**C**”, e suas respectivas frases-musicais, corresponde exatamente à frase-coreográfica e musical “**E**”, apresentada no aderejá.

Também coincidentes são as frases-finais do aderejá e do aderé, assinaladas, em ambos os toques, pelo número “**2**”.

Torna-se importante mencionar, que a frase-coreográfica “**B**” do aderé, e suas respectivas frases-musicais, pode ser utilizada no aderejá, assim como as frases-coreográficas “**C**” e “**D**” do aderejá e suas frases-musicais concomitantes podem ser encontradas também no aderé. A grande diferença entre esses dois toques, quando utilizados para acompanhar a dança do orixá, reside em suas frases-base-musicais e sua frase-base-coreográfica correspondente.

ADERÉ
Transcrição 4, do DVD

Cerca de 115 a colcheia pontuada

Rum 1 A

4

7

10

13

B C

16

19

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'ADERÉ'. The score is in 12/8 time and consists of 19 measures. It is divided into sections labeled '1', 'A', 'B', and 'C'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments and accents. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 are indicated above the staff. The piece is described as 'Cerca de 115 a colcheia pontuada'.

6.6 Agueré

Entre o povo-de-santo, esse toque está notoriamente ligado à divindade da caça – Oxossi. Vários autores têm mencionado o agueré ou aguerê, como também se pronuncia o nome desse toque. Conforme José Flávio Pessoa de Barros, ilú, bata, agueré e ibim teriam sido tambores africanos. Nos dizeres do autor, “estes instrumentos desapareceram do cenário religioso brasileiro. Seus nomes, no entanto, lembram, talvez, os ritmos que executavam durante as cerimônias religiosas no passado” (2000, p. 65). Cacciatore descreve o agueré como um “ritmo lento, tocado com os dedos nos atabaques para chamar Iansã ao terreiro”; segundo ela, o nome viria de “àgere”, que significa “declínio” (1977, p. 41). A associação de Iansã com o agueré, mencionada pela autora, também é encontrada em outras bibliografias⁹. Entretanto, meus professores jamais mencionaram essa correlação. Certa vez, eu disse a eles que alguns livros traziam essa informação e eles foram categóricos em refutá-la.

Uma função importante sobre o agueré é descrita por Barros e por Lühning. Conforme o autor, este toque, “nas casas de origem *Ketu*, é usado, além de saudar *Oxossi*, para invocar os *orixás*” (2000, p. 67); segundo Lühning, o agueré tem uma força espiritual muito grande e atrai orixás de diversas pessoas, devido ao parentesco espiritual (2001, p. 126). No decorrer do agueré, esse parentesco não é a única explicação para justificar a incorporação de outros orixás, além de Oxossi. Essa explicação está fundada, assim como vários outros aspectos da religião nagô, nos mitos. Conforme contam as lendas sobre esse santo, Oxossi é o rei de queto (ver página 289), o que faz com que a emissão de seu toque tenha um significado eloquente na função de convocar as divindades africanas a estarem na terra, por intermédio da possessão.

⁹ Ver Barros, 2000, p. 66-67; Béhague, 1984, p. 242; Povoas, 1989, p. 156).

Os padrões musicais utilizados no rumpi, lé e gã, no toque agueré, depois do vassi, são os mais recorrentes nos rituais de candomblé (ver transcrição 6.14¹⁰, abaixo). Tal ocorrência se justifica ao constatarmos que esse acompanhamento, efetuado por esse trio instrumental, além do agueré, é comum em mais dois toques: o torin euê e o xanxam cu rundum. A freqüência desse acompanhamento faz com que Lühning, por não encontrar um nome específico para esses padrões, denomine-os genericamente de agueré (1990, p. 105). A autora reconhece as diferenças efetuadas no rum (1990, p. 107), mas, uma vez que a música do rum não vigora entre seus objetivos, ela assume o termo agueré como um termo genérico para esse acompanhamento. No presente trabalho, ao contrário, os sons provenientes do rum constituem um dos principais fins, conseqüentemente, não se compartilhará de tal generalização.

Transcrição 6.14

Formas diferentes de se tocar o rumpi, o lé e o gã, no toque agueré. I, II, III e IV referem-se ao rumpi e lé, sendo que os 3 primeiros exemplos são mais freqüentes. V e VI são padrões sonoros comuns no gã.

The image displays six musical patterns, labeled I through VI, arranged vertically. Each pattern is represented by a sequence of notes and rests on a five-line staff. Patterns I, II, III, and IV are written in a style that includes 'x' marks above the notes, possibly indicating specific articulation or instrument technique. Pattern I consists of four measures: the first has a quarter note with an 'x', followed by a quarter rest, a quarter note with an 'x', and a quarter rest; the second measure has a quarter note with an 'x', a quarter rest, a quarter note with an 'x', and a quarter rest; the third measure has a quarter note with an 'x', a quarter rest, a quarter note with an 'x', and a quarter rest; the fourth measure has a quarter note with an 'x', a quarter rest, a quarter note with an 'x', and a quarter rest. Pattern II follows a similar structure but with different note values. Pattern III includes a note with a tilde (~) above it. Pattern IV is a continuous sequence of notes. Pattern V consists of four measures, each with a quarter note followed by a quarter rest. Pattern VI consists of four measures, each with a quarter note followed by a quarter rest.

¹⁰ Parte dessa transcrição foi apresentada na página 117. Entretanto, achei que, por questões didáticas, seria interessante repeti-la.

A cifra formal¹¹ do acompanhamento do gã, do rumpi e do lé se completam em 8 unidades básicas de medida. Já a maioria das frases-base do rum se completam em 16. Dessa forma, torna-se necessário executar duas cifras formais do trio acompanhante para que se complete um cifra formal de uma frase-base do rum.

Antes de entrarmos na coreografia apresentada no DVD e sua respectiva transcrição, vejamos um mito de Oxossi:

um certo dia, Orunmilá precisava de uma pássaro raro para fazer um feitiço de Oxum. Ogum e Oxóssi saíram em busca da ave pela mata adentro, nada encontrando por dias seguidos. Uma manhã, porém, restando-lhes apenas um dia para o feitiço, Oxóssi deparou com a ave e percebeu que só lhe restava uma única flecha. Mirou com precisão e a atingiu. Quando coltou para a aldeia, Orunmilá estava encantado e agradecido com o feito do filho, sua determinação e coragem. Ofereceu-lhe a cidade de Queto para governar até sua morte, fazendo dele o orixá da caça e das florestas (PRANDI, 2001, p. 116).

Outro mito menciona que Oxossi aprendeu a caçar com Ogum (ver Prandi, 2001, p. 112). Porém, o importante, aqui, é a característica desse orixá como caçador. Meus amigos do candomblé são unânimes em apontar a coreografia de Oxossi, que dialoga com o agueré, representando essa divindade montada em um cavalo, em busca de caça. Seus braços, em constante movimento, simbolizam as mãos do cavaleiro conduzindo sua montaria, pelas rédeas.

Foto 6.11
*“Oxossi” cavalga em
 busca de caça.*



¹¹ Para lembrar o que seria a “cifra formal”, ver página 182.

Como se pode ver nas evoluções apresentadas no DVD, diferentemente de outros toques, o agueré não apresenta grandes variedades¹² no que diz respeito à coreografia. De fato, sua performance está centrada em uma frase-coreográfica. Isso não significa que não exista um diálogo entre o rum e o dançarino. O próprio toque traz consigo a informação de como o orixá se deve portar diante de sua emissão. Além disto, a conexão entre dança e música ainda são patentes visto que, por exemplo, a divisão do compasso, utilizada na transcrição, além de estar focalizada no aspecto sonoro, baseia-se nos movimentos coreográficos. Isto é, os movimentos dos braços/mãos e o apoio dos pés são eventos essenciais para se chegar a melhor divisão métrica. Sendo assim, esses membros se agitam, na presente interpretação, de 1 em 1 tempo. Vale a ressalva de que as mãos são levadas à frente nos 1º e 3º tempos, enquanto os 2º e 4º são utilizados como pontos onde os cotovelos são recuados. Os pés se apóiam de 1 em 1 tempo, excetuando quando a dançarina efetua gestos um pouco mais rápidos, onde os pés caminham de ½ em ½ tempo. Esses movimentos não seguem ou levam a uma configuração sonora específica, no entanto, o orixá, ao executá-los demonstra uma preocupação de retornar com a relação gesto-som descrita.

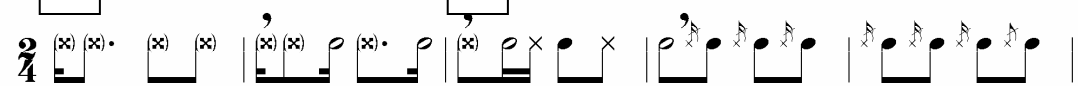
Assim como os outros toques, há uma frase-introdutória, assinalada com o “1” e uma frase-final, marcada pelo “2”.

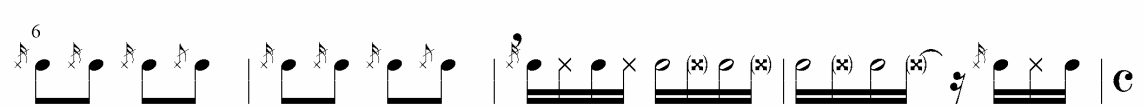
¹² Em uma dada ocasião, presenciei um Oxossi que realizava outras frases-coreográficas distintas da apresentada no DVD. Mas tal episódio parece ser muito mais uma exceção do que uma regra.

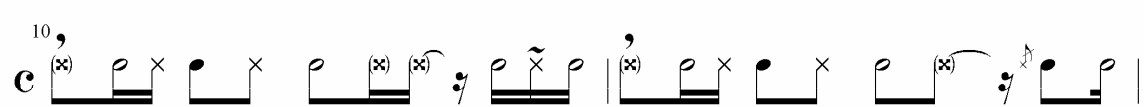
AGUERÉ
 Transcrição 5, do DVD

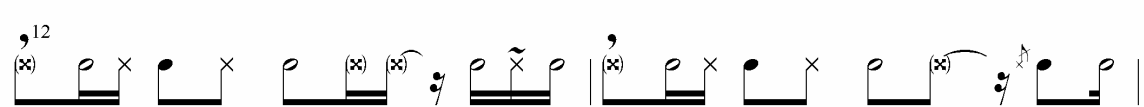
Cerca de 80 a semínima

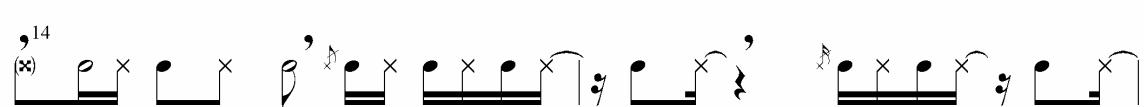
1
A


Rum $\frac{2}{4}$ 

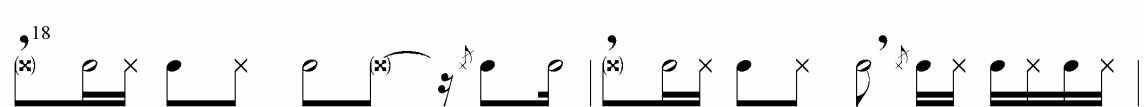
⁶ 

¹⁰ 

¹² 

¹⁴ 

¹⁶ 

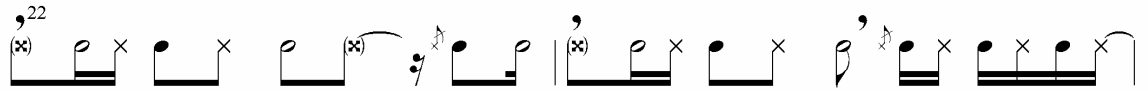
¹⁸ 

20



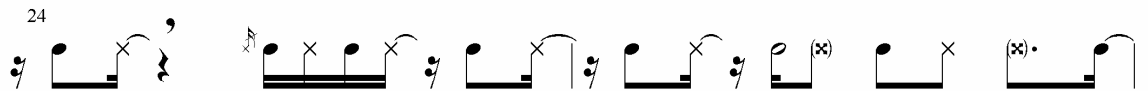
Musical notation for measure 20, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

22




Musical notation for measure 22, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

24



Musical notation for measure 24, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

26



Musical notation for measure 26, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

28



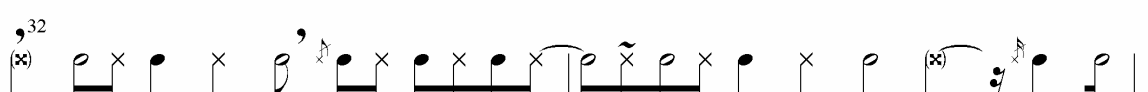
Musical notation for measure 28, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

30



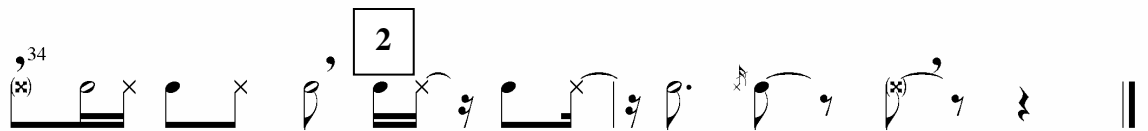
Musical notation for measure 30, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

32



Musical notation for measure 32, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals.

34



Musical notation for measure 34, featuring a sequence of notes with various articulations and accidentals. A boxed number '2' is placed above the first note of the second half of the measure.

6.7 Opanijé

“Mais uma vez se formava o círculo: e as filhas de santo, cantando o mais alto que podiam, cambaleavam em um movimento semitrôpego, com os braços flexionados nos cotovelos, levantando-os e baixando-os. Um ogã disse que esta dança era chamada *opanigé*” (PIERSON, 1971, p. 329). A citação de Donald Pierson demonstra como, algumas vezes, a dança é confundida com o toque. Dança e toque, por vezes, encontram-se tão intrincados que o primeiro acaba assumindo o nome do segundo¹³. Segundo Pierre Verger, opanijé é uma saudação iorubá, utilizada na África, para saudar Omolu, e significa ‘ele mata qualquer um e o come’ (1997, p. 216).

Alguns toques podem apresentar controvérsias no que diz respeito ao seu nome, ao orixá no qual ele está associado ou, até mesmo, no que concerne a sua própria descrição musical. Entretanto, o opanijé faz parte daqueles toques onde nunca encontrei qualquer tipo de contradições, seja na pesquisa bibliográfica ou de campo. Sempre que se fala em opanijé, entende-se que se trata do toque de Omolu e sua organização sonora é bem conhecida.

Assim como o avaninha, o acompanhamento do rumpi, lé e gã, apresentam organizações sonoras exclusivas desse toque. O trio instrumental completa o seu padrão, isto é, a sua cifra formal, em 16 unidades básicas de medida (ver na página seguinte). A divisão métrica escolhida para ser utilizada na transcrição tem como referência os passos e movimentos dos braços da dançarina, juntamente com o aspecto sonoro, no decorrer das frases-base.

¹³ Alaôr Eduardo Scisínio também se refere ao opanijé como uma dança (1997, p. 265).

Transcrição 6.15
*Padrões sonoros do rumpi,
 lé e gã, no opanijé.*

Rumpi e lé

Gã

Como não poderia deixar de ser, para se compreender as frases-coreográficas do opanijé, necessário se faz conhecer seus mitos. Em outro momento, foi descrito um mito de Omolu, que explicava como essa divindade obteve o domínio sobre as doenças (ver página 263). Esse mito não explica todos os gestos apresentados nas frases-coreográficas desse toque, portanto, por essa razão, é importante conhecermos outra narração mítica desse orixá, para que a interpretação, passada pelos meus professores, fique mais clara. Diz a lenda:

quando Omulu era um menino de uns doze anos, saiu de casa e foi para o mundo para fazer a vida. De cidade em cidade, de vila em vila, ele ia oferecendo seus serviços, procurando emprego. Mas Omulu não conseguia nada. Ninguém lhe dava o que fazer, ninguém o empregava. E ele teve que pedir esmola, mas ao menino ninguém dava nada, nem do que comer nem do que beber. Tinha um cachorro que o acompanhava e só. Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato e foram viver com as cobras. Omulu comia o que a mata dava: frutas, folhas, raízes. Mas os espinhos da floresta feriam o menino. As picadas de mosquito cobriam-lhe o corpo. Omulu ficou coberto de chagas. Só o cachorro confortava Omulu, lambendo-lhe as feridas. Um dia, quando dormia, Omulu escutou uma voz: “Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo”. Omulu viu que todas as feridas estavam cicatrizadas. Não tinha dores nem febre. Obaluaê juntou as cabacinhas, os *atos*, onde guardava água e remédios que aprendera a usar com a floresta, agradeceu a Olorum e partiu. Naquele tempo uma peste infestava a Terra. Por todo lado estava morrendo gente. Todas as aldeias enterravam os seus mortos. Os pais de Omulu foram ao babalaô e ele disse que Omulu estava vivo e que ele traria a cura para a peste. Todo lugar aonde chegava, a fama precedia Omulu. Todos esperavam-no com festa, pois ele curava. Os que antes lhe negaram até mesmo água de beber agora imploravam por sua cura. Ele curava todos, afastava a peste. Então dizia que se protegessem, levando na mão uma folha de dracena, o *peregum*, e pintando a cabeça com *efum*, *ossum* e *uági*, os pós branco, vermelho e azul usados nos rituais e encantamentos. Curava os doentes e com o *xaxará* varria a peste para fora da casa, para que a praga não pegasse outras pessoas da família. Limpava casas e aldeias com a mágica vassoura de fibras de coqueiro, seu instrumento de cura, seu símbolo, seu cetro,

o *xaxará*. Quando chegou em casa, Omulu curou os pais e todos estavam felizes. Todos cantavam e louvavam o curandeiro e todos o chamaram de Obaluaê, todos davam vivas ao Senhor da Terra, Obaluaê, (PRANDI, 2001, p. 205-206)

O mito descrito traz características importantes desse orixá. Além de Obaluaê imperar sobre as doenças, como mostra o mito da página 263, ele também detém a força da cura, não olvidando que essa divindade é, como diz o mito acima, o “Senhor da Terra”. Esses atributos são essenciais para que se compreenda as frases-coreográficas dessa divindade, interpretadas a seguir.

A frase-introdutória (“1”) desse toque tem uma função dupla, pois tanto pode introduzir o toque quanto ser utilizada como frase-base, visto que ela se repete entre as frases-base, no decorrer da execução do opanijé.

Barros, faz uma interessante descrição da dança que interage com o opanijé. Segundo ele,

começa então um balé onde os pés nus ora marcham para direita, ora marcham para esquerda, três passos para cada lado. Espalmadas as mãos, a cada movimento de braços que avançam e se recolhem, voltam-se em alternância para o alto e para baixo. Quando voltadas para cima significam vida e, quando voltadas para o solo, morte (2000, p. 97).

O “A”, assinalado na transcrição do DVD, marca o início das frases-base musicais (compassos 2 a 9, 16 a 20 e 27 a 33), as quais estão relacionadas com a frase-coreográfica descrita por Barros. À narrativa do autor, apenas acrescento que a caminhada dessa divindade também é interpretada como uma busca; Omulu estaria percorrendo o mundo a procura das curas para as doenças que afligem a humanidade. Os passos são dados de 1 em 1 tempo, sendo que há uma parada no 3º tempo. Os movimentos das mãos, já descritos pelo autor, acompanham essas passadas. A alternância das mãos, além de simbolizarem a vida e a morte, também é interpretada como intercalação de períodos da vida onde em um dado momento se está bem de saúde e em outro se está doente (ver foto 6.12, na página seguinte).

Foto 6.12
*“Obaluaiê” anda em
 busca das curas das
 doenças. A mão virada
 para cima simboliza
 saúde, vida.*



A parte “**B**” (compassos 10 a 13, 21 a 24 e 34 a 36), assim como a “**A**”, tem entre suas características um repouso, gestual e sonoro, no 3º tempo. Na procura do conhecimento sobre as doenças, Omolu andou por todos os cantos do mundo. Os giros efetuados pela dançarina simbolizam essas andanças pelo mundo. Devemos observar, também, que nessa frase-coreográfica, a dualidade também está presente, pois o orixá, ao efetuar os giros, repousa a cada momento em lados opostos. Faz-se notar que, no DVD, é a dançarina que abandona essa frase-coreográfica e adentra na “**C**”.

Foto 6.13
*“Obaluaiê”
 procura as doenças
 e as curas, em todos
 os cantos do mundo.*



A frase-coreográfica “**C**” (compassos 14 a 16, 25 a 27 e 37-38), que consiste em movimentos de distensão e extensão dos braços rumo ao chão (ver foto 3.2, página 104), tem como significado a ligação de Omolu com a terra. Os gestos desses membros seriam como se este

orixá estivesse remexendo aquela a qual ele é o Senhor: a terra. Interessante observar que essa frase-coreográfica, cuja intensidade rítmica é a mais densa, geralmente, é seguida pela frase-base-coreográfica, sendo assim, ela é uma frase-de-aproximação.

A frase assinalada com o “2” é a frase-final. Pode parecer estranho denominar esse pequeno trecho como frase, no entanto, sua execução cumpre sua finalidade: a de comunicar o encerramento do toque.

OPANIJÉ
 Transcrição 6, do DVD

Cerca de 70 a semínima

Rum **C**

1 **A**

4

6

8

B

10

C

13

A

16

18

20

B

22

C

27

A

29

31

33

B

35

37

C **2**

6.8 Torin euê

Na bibliografia consultada, o nome desse toque não aparece. Em José Flávio Pessoa de Barros e Edilberto José de Macedo Fonseca encontramos um toque por eles denominado “Korin Ewe”, que, decerto, corresponde ao “torin euê”. Na descrição de Barros, korin ewê é um

ritmo *Iorubá*, etimologicamente significa *Korin* – canto, mais *ewe* – folha, isto é, cânticos das folhas, como são chamadas as espécies vegetais nas comunidades-terreiros. Seria originário de *Irawo*, cidade onde é cultuado *Ossain*, na Nigéria. Grande parte do repertório das “Cantigas de Folhas”, como é conhecido este ritmo, constitui-se como *ofos*, isto é, encantamentos que objetivam detonar o *Axé* contido nas espécies vegetais. Outros atribuem a este conjunto de cantigas outra origem, chamando-o de “*Aguere de Ossain*”, reconhecendo nele uma variação do “*Aguere de Oxossi*”, em que os três atabaques teriam execuções diferentes, produzindo uma variante deste ritmo. A diferença seria marcada pelo *Rumpi*, que produziria repiques invertidos, marcando a cadência e alterando o ritmo original do *aguere* (2000, p. 71).

Fonseca reforça as palavras de Barros, no que diz respeito à diferenciação sonora, que, segundo os dois, residiria nos padrões executados no *rumpi* e *lé*.

Contudo, no torin euê, executado na Casa Branca e nos candomblés onde estive, a diferença entre o *agueré* e esse toque repousa, principalmente, no rum e não nos demais instrumentos. Lühning parece confirmar essa afirmativa. Como dito, a autora utiliza o termo “*agueré*”, genericamente; conforme ela, há um “[...] padrão rítmico básico, sem nome – por mim chamado, provisoriamente, de ‘*aguerê*’ – que é encontrado em um grande número de *cantigas*” (1990, p. 105). Mas a autora reconhece, assim como podemos constatar no presente trabalho, que a diferença maior reside no rum. Diz a etnomusicóloga: “o ritmo básico, por mim chamado, provisoriamente, de ‘*aguerê*’, desempenha um papel especial. Ele distingue-se do ‘*aguerê*’ de Oxossi pela circunstância de que a parte do *rum* é diferente; apenas o padrão rítmico básico dos dois *atabaques* menores [*rumpi* e *lé*] e do *agogô* é idêntico em ambos os ritmos” (1990, p. 107). Como se pode constatar, ao compararmos as transcrições do rum desses toques – *agueré* e torin

euê –, trata-se de dois toques completamente distintos, não obstante terem, basicamente, o mesmo acompanhamento no trio acompanhante.

Rumpi, lé e gã efetuam, basicamente, os mesmos padrões sonoros tanto no agueré quanto no torin euê¹⁴. A grande diferença repousa no rum que, além de efetuar frases totalmente diferentes nos dois toques, no torin euê, como se pode constatar na transcrição do DVD, apresenta frases-base portadoras de uma métrica binária, já no agueré, como vimos, as frases-bases são ordenadas em métricas quaternárias. A métrica binária das frases-base do torin euê faz com que todo o quarteto instrumental se articule em conjunto.

Em relação ao nome, como vimos na página 254, tóri significa “cair nas graças de alguém”. Poder-se-ia inferir que torin euê tivesse como tradução “cair nas graças das folhas”. Desta forma, assim como no caso do toribalé/foribalé, utilizando a possível etimologia do vocábulo, não é tão simples afirmar qual dos dois termos – torin euê ou Korin Ewe – é o original.

O torin euê é considerado, pelos adeptos do candomblé, o toque de Ossaim e, como se tem afirmado neste trabalho, no decorrer desse toque, para se entender as frases coreográficas desse orixá na perspectiva êmica, necessário se faz conhecer seus mitos. Reginaldo Prandi narra, por exemplo, uma dessas lendas que, por sua vez, auxilia no entendimento da coreografia de Ossaim, junto ao torin euê. Segundo ele,

Ossaim era o nome de um escravo que foi vendido a Orunmilá. Um dia ele foi à floresta e lá conheceu Aroni, que sabia tudo sobre as plantas. Aroni, o gnomo de uma perna só, ficou amigo de Ossaim e ensinou-lhe todo o segredo das ervas. Um dia, Orunmilá, desejoso de fazer uma grande plantação, ordenou a Ossaim que roçasse o mato de suas terras. Diante de uma planta que curava dores, Ossaim exclamava: “Esta não pode ser cortada, é a erva que cura as dores”. Diante de uma planta que curava hemorragias, dizia: “Esta estanca o sangue, não deve ser cortada”. Em frente de uma planta que curava a febre, dizia: “Esta também não, porque refresca o corpo”. E assim por diante. Orunmilá, que era babalô muito procurado por doentes, interessou-se então pelo poder curativo

¹⁴ Na transcrição 3.20, página 117, podemos ver os padrões sonoros desses três instrumentos. Contudo, no torin euê, há uma grande preferência pelo padrão representado pela transcrição “II” do rumpi e do lé, e pelo padrão “VI” do gã. A transcrição, apresentada no “IV”, não está presente nos padrões do torin euê, sendo, portanto, exclusiva do agueré.

das plantas e ordenou que Ossaim ficasse junto dele nos momentos de consulta, que o ajudasse a curar os enfermos com o uso das ervas miraculosas. E assim Ossaim ajudava Orunmilá a receitar e acabou sendo conhecido como o grande médico que é (2001, p. 152).

Como se pode constatar na narrativa mítica, Ossaim é o orixá das folhas. A ele são atribuídos todo o domínio e conhecimento a respeito do uso das plantas. Na frase-coreográfica apresentada no DVD, referente às frases-base-musicais assinaladas com o “A” (compassos 2 a 11 e 19 a 26), Ossaim está caminhando na mata e recolhendo folhas (ver foto 6.14, abaixo). Essa frase-coreográfica ainda apresenta uma característica física de Ossaim. Se atentarmos, aí, para os passos desse orixá, veremos que a passada dos pés não se dá de forma isócrona: no primeiro tempo o pé repousa (em uma semínima), já no segundo tempo são utilizados dois passos (ambos em colcheia). Esse “desequilíbrio” entre as passadas se explica porque o orixá das folhas possui apenas uma perna. Sendo assim, a frase-coreográfica “A” representa, também, a caminhada de um perneta.

Foto 6.14
*“Ossaim” está
 recolhendo as
 folhas.*



As frases-coreográficas “B”, “C” e “D” têm o mesmo significado: Ossaim está procurando pelas folhas. Por isso, após as frases “B”, “C” e “D” ele retorna à “A”, isto é, depois de procurar as folhas ele as encontra e as recolhe. Na sua procura, Ossaim anda mais rápido

(“B”); procura a seu redor, girando (“C”); procura na frente e atrás (“D”); e após encontrar as folhas de que necessita, as recolhe (“A”).

Fotos 6.15, 6.16 e 6.17
Gestos coreográficos de Ossaim.
 Foto 6.15, à direita – “Ossaim” anda
 mais rápido, procurando as folhas;
 Foto 6.16, à esquerda, abaixo –
 “Ossaim” procura ao seu redor;
 Foto 6.17, à direita, abaixo –
 “Ossaim” procura na frente e atrás.



Foto 6.15



Foto 6.16



Foto 6.17

Vale chamar a atenção que, no DVD, a entrada nas frases-coreográficas “B” e “A” são comandadas pelo músico, enquanto que para dar início às frases-coreográficas “C” e “D” é a dançarina que toma iniciativa.

A frase-introdutória do torin euê, na transcrição, assinalada pelo “1”, são coincidentes no agueré e no torin euê. Essa coincidência em nada atrapalha a entrada dos outros instrumentos, visto que o trio acompanhante – rumpi, lé e gã – mantêm os mesmos padrões, em ambos os toques.

A frase-final (“2”) é a mesma que no opanijé. Assim como nesse toque, pode-se estranhar que um pequeno trecho seja uma frase. Mas devemos lembrar que o importante na religião nagô é que as frases musicais estabeleçam um significado e essa pequena organização sonora cumpre esse papel, informando que o toque está encerrado.

29

C D

33

2

Detailed description: This block contains musical notation for guitar. The first line shows measures 29 through 32. Measure 29 starts with a circled 'x' and a '29' above it. Measures 30 and 31 contain notes with circled 'x' marks. Above measures 30 and 31 are boxes containing the letters 'C' and 'D' respectively. The second line shows measures 33 through 35. Measure 33 starts with a circled 'x' and a '33' above it. Measure 34 has a circled '2' above it. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

6.9 Alujá, tonibodê e acacaumbó

A trinca do subtítulo forma, por assim dizer, uma “Suíte Xangô”. Os três toques estão associados ao orixá do trovão. Na maioria das vezes em que são tocados, suas execuções seguem em conjunto e na ordem exposta no subtítulo. Por vezes, o alujá é tocado separadamente, mas nunca presenciei o mesmo acontecer com os outros dois toques que compõem essa “suíte”. Apesar dessa trinca quase sempre soar em seqüência e os três toques possuírem um jeito distinto de se tocar em relação aos demais (o rum toca sem aguidavis enquanto o rumpi e o lé utilizam essas baquetas), o povo-de-santo reconhece que se trata de três toques completamente distintos, com configurações sonoras e nomes próprios.

Como pode ser deduzido a partir das palavras de Gérard Béhague, em outras casas, o acacaumbó pode ser encontrado sob o nome de “bajubá”. Diz o autor: “particularmente, as variações de andamento são severamente criticadas [...] assim como a falta de consideração das seqüências rítmicas apropriadas (por exemplo, o toque *alujá* de Xangô deve ser seguido por dois toques suplementares chamados *tonibodê* e *bajubá*)” (1999, p. 46).

Segundo Pierre Verger, os toques alujá e tonibodê também são encontrados na África, nas suas palavras “os tambores *bata* não são utilizados no Brasil, mas ali tocam-se os mesmos ritmos executados para Xangô na África. São muito ritmados, guerreiros, e recebem o nome de *alujá* e *tonibode*” (1999, p.320).

Alujá quer dizer, em iorubá, “perfuração” (JÚNIOR, 1993, p. 49). Conforme Barros, alguns sacerdotes dão sentido a esse nome, porque ele corresponderia ao “[...] orifício ou buraco que *Xangô* abriu na terra, por ele entrando, deixando de ser rei e transformando-se em *orixá*”¹⁵

¹⁵ As palavras de Barros se referem ao mito em que Xangô, após destruir uma cidade com raios, se arrepende do feito e entra pela terra, transformando-se em um orixá (ver Verger, 1997a, p. 33-36).

(2000, p. 68). O nome “alujá” não se restringe à Bahia. Em outros estados, estudos direcionados às religiões afro-brasileiras também mencionam esse termo. No candomblé do Recife (PE), José Amaro Santos da Silva se refere ao alujá como a dança de Xangô: “estando entre os mortais, [Xangô] exige muita alegria e vibração, ao som do alujá (sua dança característica), rompidas pelos atabaques” (1977, p. 40). Em sua dissertação, centrada no candomblé de Fortaleza (CE), José Alberto de Almeida Júnior também faz alusão ao toque alujá; segundo ele o alujá é um “toque associado a *Xangô*, o orixá do trovão. Esse é um ritmo muito rápido e heróico, talvez por isso esteja associado a esse orixá” (2002, p. 89). A transcrição de Júnior, desse toque, em nada se assemelha ao alujá que encontrei nos candomblés de Salvador¹⁶. Em Porto Alegre (RS), Reginaldo Gil Braga também menciona o toque de Xangô; conforme Braga “há três tipos de ‘alujá’: o pertencente ao Xangô Godô, mais lento e cadenciado; o do Xangô Aganjú (puramente instrumental) de andamento rápido e de dança violenta; e o pertencente à Iansã (somente instrumental), também rápido e muito enérgico na sua coreografia” (1998, p. 123). Poder-se-ia supor que os três toques correspondessem à nossa “Suíte Xangô”, entretanto, a transcrição do autor refuta essa hipótese¹⁷.

Mesmo reconhecendo que, como foi dito pelos meus professores, todo toque é um chamado à divindade, o alujá possui uma força invocatória especial que é conhecida e assinalada por vários autores¹⁸. Um episódio, no qual eu participei, reforça essa concepção. Numa dada ocasião, quando eu estava aprendendo com Edvaldo a tocar candomblé, comecei a treinar o alujá. Passados alguns momentos, para minha surpresa e meu orgulho, uma senhora, filha de Xangô, entrou na casa dos ogãs, onde eu costumava tomar aulas. Suando e procurando se encostar à parede para não perder o equilíbrio, a senhora pediu, por favor, que eu parasse de tocar, pois seu

¹⁶ Ver Júnior, 2002, p. 89.

¹⁷ Ver Braga, 1998, p. 139.

¹⁸ Ver, por exemplo, Barros, 2000, p. 68; Lühning, 2000, p. 126.

santo estava querendo baixar. O episódio aconteceu totalmente fora de um contexto ritual, demonstrando, dessa forma, a eloqüência desse toque como um chamado (e que eu estava tocando corretamente).

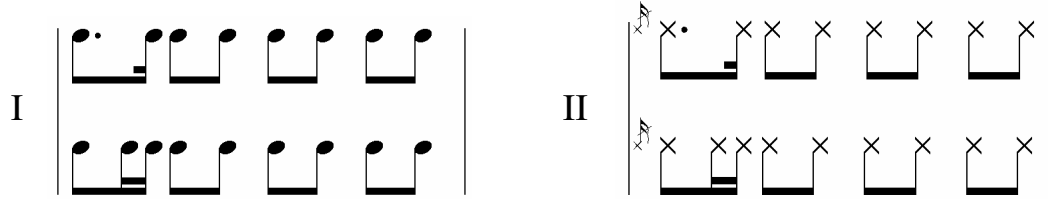
O acompanhamento utilizado pelo rumpi, lé e gã corresponde ao vassi, não obstante as diferenças apontadas no capítulo II, página 66, o que faz com que o vassi acompanhado por esse trio, no alujá, assuma um “caráter” distinto dos demais, tais como o vassi que acompanha o aderé ou o aderejá. Apesar dessa distinção levantada, o alujá apresenta as mesmas características estruturais dos outros toques que têm no vassi o acompanhamento do rum, isto é, a *interlocking* se encontra predominantemente nesse toque.

Após o alujá, quase sempre, segue o tonibodê. Sobre esse toque, Barros escreve:

etimologicamente é um termo *Iorubá* que significa *Tó* – justas; *ni* – reforço gramatical; *bo* – adorar; *bè* – suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça. Seu andamento especial lembra o ritmo de um bolero, sendo algumas vezes esta semelhança lembrada de forma reservada e respeitosa como o “Bolero de Xangô” (2000, p. 70).

O tonibodê se constitui de apenas uma frase-coreográfica, que se articula juntamente com os demais instrumentos. As frases musicais, em todos os instrumentos do quarteto, completam sua cifra formal em 16 unidades básicas de medida (ver transcrição 6.16, na página seguinte). Tonibodê e xanxam cu rundu são os únicos toques que constroem suas frases musicais, no rum, baseadas apenas em uma idéia musical. Ao descrever a coreografia que acompanha esse toque, outras informações serão acrescentadas.

Transcrição 6.16
Padrões sonoros utilizados no acompanhamento do tonibodê.
I – gã **II – rumpi e lé**
(obs: ou se toca o padrão superior ou o inferior)



Após o “bolero de Xangô” é chegada a vez do acacaumbó. Na bibliografia consultada, apenas Barros e Fonseca mencionam um nome semelhante ao que encontrei na Casa Branca: *kakaka-umbó*. O primeiro dá uma descrição etimológica que, como veremos, explica a coreografia que acompanha esse toque. Segundo Barros,

o primeiro termo, de origem *Iorugá*, significa *Ka* – enlaçar, envolver (a repetição é um reforço); *nbó* – retornar, em círculo. São gestos vigorosos, onde os punhos vão se cerrando progressivamente até que a mão fechada execute repetida vezes um gesto semelhante ao da mão de pilão que esmaga (2000, p. 70).

O acacaumbó tem como acompanhamento o já tão mencionado vassi. Entretanto, uma particularidade estrutural torna-se digna de menção. Diferente de todos os outros toques que têm esse acompanhamento, o acacaumbó não apresenta a *interlocking* como característica, em suas frases-base. Essa estrutura se encontra em outras frases, enquanto as frases-base mantêm pontos de intensidades mais coincidentes. Assim como o tonibodê, outras informações serão aditadas mais adiante, quando a coreografia for descrita.

Um dos mitos de Xangô traz muitas informações que explicam a coreografia apresentada na “suíte Xangô”. Conta a lenda que

Xangô era filho de Oraniã. Em suas viagens, Oraniã passou por Empê, em território tapa. Elempê, o rei, ofereceu-lhe a filha em casamento, uma princesa de nome Iamassê. Dessa união nasceu Xangô. Xangô foi criado na terra de sua mãe. Desde menino Xangô não escondia o temperamento forte e já comandava um exército de brinquedo. Fazia traquinagens e amedrontava os habitantes do lugar. Crescido, Xangô partiu em busca de aventuras. Levou consigo seu *oxé*, o machado de duas lâminas, e um saco de couro onde guardava seus segredos: o

poder de cuspir fogo e lançar as pedras de raio, o poder de lançar *edum ará*. Xangô visitou a cidade e o povo de Cossô, mas em Cossô os habitantes não o quiseram como rei, por causa de seu caráter intranquilo. Magoadado com a rejeição, Xangô usou de seus poderes e castigou com crueldade o povo de Cossô. Com trovões e pedras de raio Xangô atacou a cidade e logo a população caiu a seus pés, rogando clemência: “Kabiyesi Xangô, Kawô Kabiyesi Obá Kossô”. A cidade se rendia e a coroa lhe oferecia. Xangô foi feito rei e realizou grandes obras. Por seu governo justo, nunca foi esquecido o grande Obá Cossô. Todos os seus súditos o aclamavam: “Kabiyesi Xangô, Kawô Kabiyesi Obá Kossô” (PRANDI, 2001, P. 246).

Sendo constituída por uma configuração sonora distinta das demais frases que compõem o toque, a frase-introdutória do alujá – assinalada na transcrição com o “1” – apenas é encontrada, no agabi. Após sua execução, Xangô dá início a sua dança dramática. Agenor Miranda Rocha dá uma descrição que auxilia no entendimento das frases-coreográficas da dança do deus do trovão, marcadas pelas letras “A” e “B”. Segundo Rocha, “no alujá, Xangô dramatiza a cena de um itan, na qual um raio cai e se transforma em pedras (edunará), que ele joga enquanto dança” (2000, p. 64). A frase-base da coreografia, marcada com a letra “A” (compassos 4 a 14, 29 a 42 e 55 a 64), significa que Xangô, o rei, lançando seus raios, vem abrindo caminho (ver foto 6.18, abaixo). Nessa frase, os braços se articulam de 1 em 1 tempo, sendo que, nos 2º e 4º tempos os braços se encontram estendidos à frente, o que corresponde ao lançamento dos raios, e nos 1º e 3º tempos esses membros se encontram juntos ao corpo, para preparar o impulso dos lançamentos.

Foto 6.18
“Xangô” lança
seus raios.



Na frase-coreográfica seguinte – “**B**” (compassos 15 a 23 e 43 a 51), Xangô pega as pedras edunará e as lança. Nessa frase, os braços da dançarina aparentam ficar “soltos” nos 1º, 2º e início do 3º tempo; é quando Xangô apanha as pedras (ver foto 6.19, abaixo). Ao final do 3º tempo o braço é levado ao alto; aí, o orixá “lança as edunarás”. Esse gesto é nitidamente acompanhado pelo atabaque que, nesse momento, muda o timbre, tocando na borda do instrumento. Faz-se notar que os braços continuam a se movimentar de 1 em 1 tempo.

Foto 6.19
 “Xangô” apanha
 as edunarás.



Na frase-coreográfica “**C**” (compassos 24 a 28 e 52 a 54), Xangô, em júbilo, realiza giros de 360º (a foto 3.9, página 108, apresenta um gesto referente a essa frase-coreográfica). Sua alegria é reflexa de ser ele o dono da coroa, o rei. A frase-musical correspondente a essa frase-coreográfica possui algo importante de ser mencionado: sua inserção contextual, dentro do toque, pode fazer com que ela tenha dois significados diferentes. Se executada na seqüência de outras frases-base, essa frase-musical terá o mesmo sentido que as outras frases-base e levará o orixá a realizar os mesmo gestos da frase-base-coreográfica, assim como acontece na performance do DVD (ver transcrição, compassos 9 a 11 e 39 a 42). Porém, quando soada após a frase-coreográfica “**B**” exigirá novos gestos, correspondentes a uma nova frase-coreográfica, a “**C**” (ver DVD e transcrição, compassos 24 a 28 e 52 a 54). Ressalta-se que, mesmo quando a frase-musical em questão estiver inserida na seqüência das frases-base, se Xangô entender essa frase

como um pedido para que a frase-coreográfica “C” seja realizada, isso não será considerado um erro.

No DVD, novamente, pode-se constatar claramente que tanto o músico pode conduzir a dança quanto pode ser guiado por ela. A seqüência do DVD apresenta o seguinte seguimento: “1”, “A”, “B”, “C”, “A”, “B”, “C”, “A” e “2”. As quatro primeiras frases são iniciadas a partir do comando do músico; no retorno ao “A”, por sua vez, é a dançarina que toma a iniciativa; na “B”, de novo, o músico toma o comando; na ordem, as frases “C” e “A” são retomadas a partir da dançarina; e, por fim, o músico encerra com a frase-de-final “E”.

O tonibodê (“A1” – compassos 66 a 76) acompanha apenas uma frase-coreográfica e possui apenas uma idéia musical que se desmembra em variantes. A frase-coreográfica desse toque também representa o lançamento de raios, ou das já mencionadas edunarás. A divisão do compasso em 4 foi tomada, principalmente, a partir da observação dos aspectos sonoros e da articulação dos pés, de 1 em 1 tempo. Na frase-coreográfica que preenche todo o toque, o orixá começa um movimento circular com os dedos indicadores, no 1º tempo e se estende ao 2º. Nesse gesto, Xangô estaria preparando o raio. No 3º tempo esse raio é lançado. O 4º tempo parece ter a função de preparar a entrada para o retorno ao 1º tempo (as fotos 3.9, na página 135, apresentam gesto referentes a essa frase-coreográfica). Observar-se-á que a cada compasso a direção da dança é mudada.

O acacaumbó apresenta duas frases-coreográficas distintas. Na primeira (“A2” – compassos 77 a 81 e 85 a 89), dono do trovão, Xangô está pegando o raio. As mãos, por meio de gestos, simbolizam que este orixá está recolhendo o trovão. Como mencionado, apesar do vassi ser o acompanhamento, no vassi desse toque, na frase-base, o rum e os demais instrumentos não

se estruturam como os outros toques que também são acompanhados pelo vassi. Nos demais toques, por intermédio da dança e dos aspectos sonoros, é possível chegar a uma divisão quaternária do compasso; já na frase-base do acacaumbó, tanto a dança quanto a frase musical impossibilitam essa interpretação. Tomando principalmente o aspecto sonoro, achei mais coerente dividir o compasso, da frase-base, em 6 tempos. No 1º e 2º tempos a mão está fechada; o braço próximo ao corpo, com o antebraço apontado para o alto. Nesses tempos, Xangô está segurando o trovão (ver foto 6.20, abaixo). Nos 3º, 4º e 5º tempos o braço abandona o movimento anterior e, com a mão aberta, o orixá dá a impressão de estar recolhendo algo, de fato, ele está recolhendo o trovão. No 6º tempo, ele começa a levantar o braço para entrar na posição descrita no 1º tempo.

Foto 6.21
 “Xangô” segura o
 trovão.



Na segunda frase-coreográfica (“**B2**” – compassos 82 a 84 e 90-91), os aspectos sonoros e gestuais nos permitem inferir uma divisão quaternária para o compasso. O movimento coreográfico corresponde a um dos movimentos de Obaluaiê, no opanjé (ver página 104), mas o significado do gesto é completamente distinto nos dois toques. Enquanto no opanjé, essa frase-coreográfica representa a ligação de Obaluaiê com a terra, no acacaumbó simboliza o lançamento do trovão à terra; trovão que, lembramos, ter sido recolhido na frase-base. Nessa frase-coreográfica, pés e mão se articulam de 1 em 1 tempo; estando os braços estendidos sempre na

“cabeça” do tempo. Interessante notar que, para acompanhar essa frase-coreográfica há duas frases musicais, sendo que, uma delas (compasso 84) é uma frase-de-aproximação da frase-base (“A”) do acacaumbó.

A frase-final (“2” – compassos 92 e 93), evoca as frases-finais utilizadas nos toques que têm o vassi como acompanhamento.

ALUJÁ, TONIBODÊ E ACACAUMBÓ
Transcrição 8, do DVD

Cerca de 110 a colcheia pontuada

Rum $\frac{12}{16}$

1

A

⁷

¹⁰

B

¹³

¹⁶

¹⁹

22 C

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with a slur over it. Measure 23 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 24 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

25

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 26 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 27 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

28 A

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 29 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 30 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

31

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 32 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 33 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

34

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 35 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 36 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

37

Musical notation for measures 37-39. Measure 37 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 38 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 39 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

40

Musical notation for measures 40-42. Measure 40 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 41 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 42 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

B

Musical notation for measures 43-45. Measure 43 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 44 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 45 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The rest of the line consists of sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

46

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 47 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 48 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

49

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 50 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 51 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

C

52

Musical notation for measures 52-54. Measure 52 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 53 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 54 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

A

55

Musical notation for measures 55-57. Measure 55 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 56 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 57 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

58

Musical notation for measures 58-60. Measure 58 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 59 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 60 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 62 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 63 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

2

A1

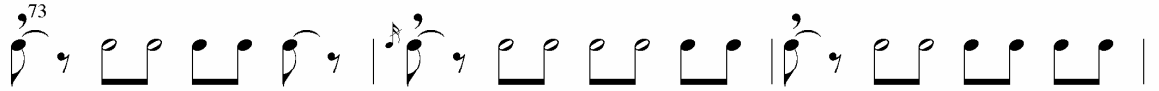
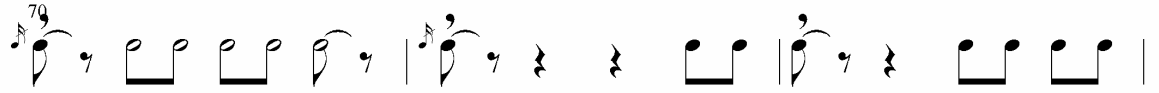
Cerca de 115 a
semínima

64

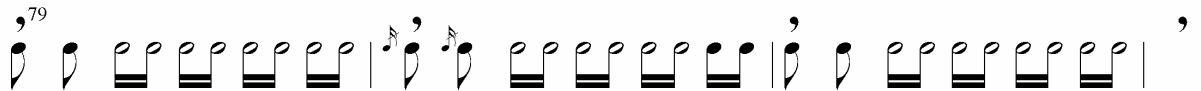
Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 65 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 66 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

67

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 68 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 69 has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.



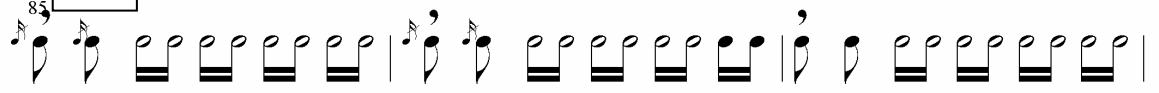
A2 Cerca de 115 a colcheia



B2



A2



B2



2



6.10 Xanxam cu rundu

Assim como outros toques, na bibliografia consultada não há menção a esse toque. Em minha pesquisa de campo, que integrou a ida a várias casas de candomblés, inclusive em terreiros fora de Salvador, como, por exemplo, na capital mineira, apenas no Engenho Velho ou em casas onde os músicos presentes pertenciam à Casa Branca presenciei o toque xanxam cu rundu. Segundo Papadinha, as outras casas de candomblé foram deixando de tocá-lo e, aos poucos, ele foi esquecido, permanecendo, então, somente na Casa Mãe. Ainda conforme o alabê, algumas casas-de-santo, inspiradas no *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, vêm reincorporando o xanxam cu rundu em seu repertório, podendo ele, hoje em dia, ser escutado novamente nas festas de alguns poucos terreiros, além do Engenho Velho. É provável que a falta de menção ao xanxam cu rundu seja uma consequência da sua quase exclusividade à Casa Branca.

No que diz respeito aos aspectos sonoros, em alguns pontos, o xanxam cu rundu e o agueré se assemelham. Rumpi, lé e gã efetuam os mesmos padrões em ambos os toques¹⁹, sendo assim, esses três instrumentos se articulam de oito em oito unidades básicas de medida. Assim como no agueré, a frase-base do xanxam cu rundu se articula no dobro de tempo que o trio citado, isto é, em dezesseis unidades básicas de medida. Também as frases-introdutórias (“1”) são coincidentes em ambos os toques. Entretanto, uma característica interessante, sob o aspecto estrutural, se apresenta nesse toque: a *interlocking*. Como mencionei, quase todos os toques que têm como acompanhamento o vassi apresentam a *interlocking* como característica²⁰; os demais toques, de maneira geral, não apresentam esse tipo de estrutura, residindo a exceção no xanxam cu rundu.

¹⁹ Na transcrição 6.14, página 288, podemos ver esses padrões. Ressalta-se que o exemplos IV, dessa transcrição, não é utilizado para acompanhar o xanxam cu rundu,

²⁰ A exceção é a frase-base do acacaumbó (ver pág. tal).

A frase-de-finalização (“2”) é a mesma empregada no opanijé e torin euê.

A dança, curiosamente, interliga-se com os três instrumentos acompanhantes (rumpi, lé e gã). A frase-coreográfica articula-se juntamente com esse trio. Os movimentos das mãos e pés se apóiam nessa trinca e não no rum, como era de se esperar.

Tanto a coreografia quanto o toque são constituídos de apenas uma frase. A frase-coreográfica do xanxam cu rundu recorda a frase-coreográfica do agueré, porém, o significado da primeira é totalmente diverso do significado da segunda. O xanxam cu rundu está associado a Oxum e como conta a lenda

Oxum passava pela floresta brincando com os animais, que são seus amigos, desfilando com coqueteria e sensualidade. Foi assim que Ogum – homem afeito às lides com a forja de ferro, violento e brutal – a avistou. Ante a beleza e a graça de Oxum, aquele homem rude sentiu que se apaixonava e correu para a Yaba, declarando o seu desejo e implorando por amor. Mas a mulher só tinha olhos para Xangô, por quem estava enamorada. Assustada com a atitude e os gestos do ferreiro, começou a correr velozmente pela mata, fugindo do seu pretendente que, mesmo assim, a seguia de perto. Desesperada, a bela mulher se atirou nas águas de um rio, cuja corrente caudalosa a arrastou rapidamente para bem longe de Ogum, mas ameaçava afogá-la. Levada pelo torvelinho, chegou até a desembocadura, onde encontrou Yemanjá. Compadecida, a senhora mãe das águas a protegeu, presenteando com corais, jóias e cauris. Assim, Oxum encantou o seu amado Xangô com a sua riqueza e beleza e passou a viver no rio, que hoje leva o seu nome, tornando-se amiga inseparável de Yemanjá (AFLALO, 1996, p. 73-74).

Foto 6.22
“Oxum” dentro de
um rio.




Associada, então, às águas doces, os gestos de Oxum, em conjunto com o xanxam cu rundu, representam esse orixá se banhando, brincando com as águas, se movimentando dentro de um rio (ver foto 6.22, na página anterior). O balanço de seu corpo simboliza o de uma pessoa movimentada pela correnteza.

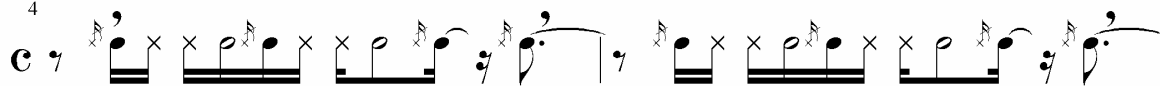
XANXAM CU RUNDU


Transcrição 9, do DVD


Cerca de 75 a semínima


1
A


Rum 


4 

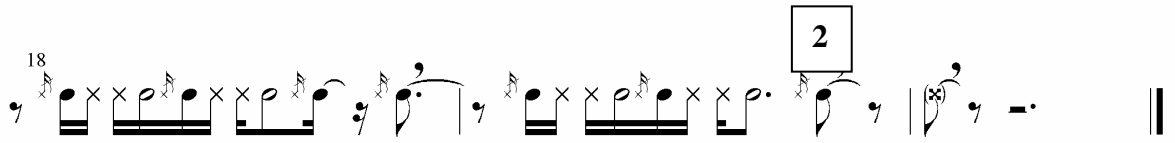
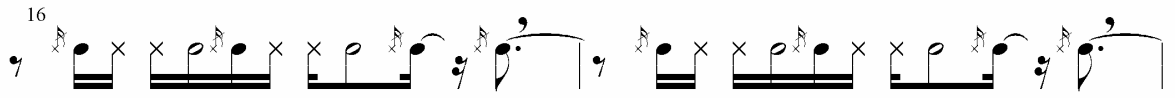
6 

8 

10 

12 

14 



6.11 Ilu ou Daró

Por vezes, numa casa ou outra de candomblé, um pesquisador pode se surpreender ao ouvir a seguinte frase: “vamos ‘quebrar os pratos’!” Tal expressão nada tem a ver com a destruição de utensílios domésticos. “Quebra-prato”, assim como daró, é outro nome para ilu, porém, um nome mais informal. Sendo assim, “vamos ‘quebrar os pratos’” quer dizer “vamos tocar o ilu”.

Daró, em iorubá, significa “lamentar, pensar em alguém ausente com saudade” (JÚNIOR, 1993, p. 94). Segundo Barros, ilu é um “termo originário da língua *Iorubá*, significando tambor, atabaque, de uma maneira genérica” (2000, p. 66). Vários autores associam “ilu” ao nome do atabaque. No relato de Barros, por exemplo, “no terreiro do Gantois, Mãe Menininha chamava os três atabaques de *Ilú*, sendo que os dois correspondentes ao *Rumpi* e *Lé* eram designados como *Otun Ilú* e *Ossi Ilú*, isto é, o *Ilú* da direita e o da esquerda” (2000, p. 66). Sobre o verbete “ilu”, diz Mário de Andrade: “grande atabaque de madeira usado nos candomblés baianos; tem cerca de 50 cm de diâmetro com altura entre 80 cm e 2 m” (1989, p. 262). A grande dimensão do ilu, descrita por Andrade, nos leva a uma outra relação encontrada em alguns autores, a de que o ilu seria o nome dado ao atabaque maior – o rum. Como diz Donald Pierson, em conformidade com Andrade, “os atabaques (ou tambaques) eram tambores de madeira, tendo cada um aproximadamente cinquenta centímetros de diâmetro, mas sendo de altura variável e usados sempre em conjuntos de três. O maior, chamado ilu ou rum, raramente media menos de oitenta centímetros de altura, atingindo às vezes até dois metros” (1971, p. 285). Olga Gudolle Cacciatore corrobora com os autores mencionados, mas adiciona uma informação significativa; nos dizeres da autora, ilu é a “denominação genérica de atabaques. Nome dado, por alguns, ao rum, atabaque maior dos candomblés. Denominação dos tambores de dois couros, presos por

cordas, usados nos candomblés de ijexá” (1977, p. 149). Na Casa Branca há uma prática ritual que parece remanescer da associação, mencionada por Cacciatore, do ilu às casas ijexás. No Engenho Velho, além dos três atabaques presentes no barracão principal, há um outro trio de atabaques, denominados ilus. Na festa de Oxum, em um dado momento, todos saem do barracão e, tocando e cantando, dirigem-se ao “barco de Oxum”²¹. Uma vez neste local, canta-se e se toca para essa divindade. Todo o tempo, o toque soado é o ijexá e os atabaques utilizados para os cânticos durante a caminhada e diante do “barco de Oxum” são os ilus. Nesses rituais, o toque utilizado nos ilus é o ijexá. Talvez essa relação seja uma herança da relação mencionada por Cacciatore: dos ilus às casas ijexás.

A frase-introdutória do ilu, na transcrição do DVD, assinalada com o “1”, apresenta características totalmente distintas das frases-introdutórias dos demais toques. O mesmo pode ser afirmado no que diz respeito ao trio acompanhante – rumpi, lé e gã – onde as organizações sonoras também são diferentes dos demais toques. Rumpi, lé e gã completam seu padrão em oito unidades básicas de medida, como mostra a transcrição abaixo.

Transcrição 6.17
Padrões sonoros do gã, rumpi e lé, no ilu.

Conquanto o rum, em vários momentos, tocar frases compostas de 16 unidades básicas de medida, a dança deixa evidente uma articulação na metade desse tempo, ou seja, correlata com o trio acompanhante. Na maioria de suas performances, o orixá que acompanha esse toque

²¹ No pátio da Casa Branca há uma construção em forma de barco: “o barco de Oxum” (ver página 25).

apresenta apenas uma frase-coreográfica (“A”). Nessa frase a divisão métrica fica nítida ao observarmos os movimentos dos membros superiores da divindade. Os pés se articulam, na maioria das vezes, de meio em meio tempo, com alguns apoios durando um tempo, enquanto os braços mantêm todo o tempo uma articulação de um em um tempo. A primeira vista, tanto no 1º tempo quanto no 2º tempo, os movimentos dos braços podem parecer iguais, pois em ambos os tempos, braços e mãos efetuam um movimento semelhante. Mas, em uma observação um pouco mais atenta, notar-se-á que no 1º tempo a amplitude do movimento é menor em comparação com o 2º tempo, onde há um impulso mais amplo, uma espécie de preparação para o 1º tempo.

Foto 6.23
*Iansã, se
movimentando, cria
os ventos.*



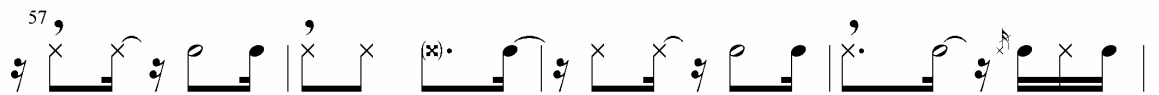
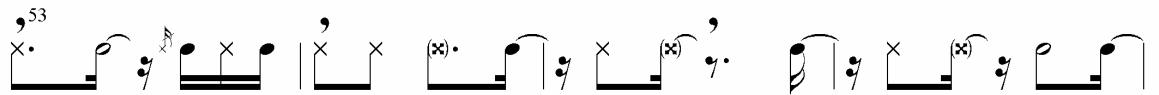
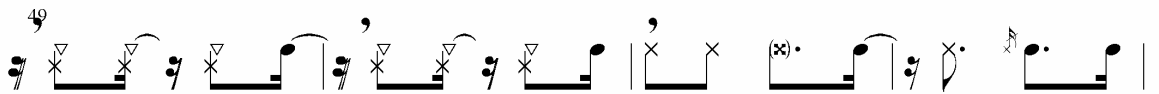
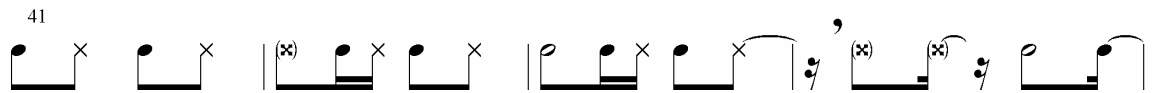
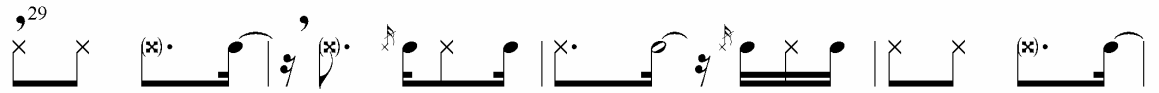
Antes de explicar a coreografia que acompanha o ilu, um aspecto interessante se faz digno de nota. O ilu é o único dos toques onde o gã não apresenta “ataques” na “cabeça” do tempo. Os pontos onde o gã soa são reforçados pelos flãs do rumpi e lé, enfatizando sonoramente as notas do gã. Em contrapartida, a mão do orixá, ao dançar, deixa explícito o apoio gestual no 1º e 2º tempos. A junção da dança com os demais instrumentos cria, por assim dizer, a estrutura *interlocking*, não entre os instrumentos, mas, sim, entre dança e música.

A frase-final do ilu é a mesma do opanijé, do torin euê e do xanxam cu rundu.

O daró, ou ilu, é o toque de Iansã, também conhecida como Oiá. Conta o mito que

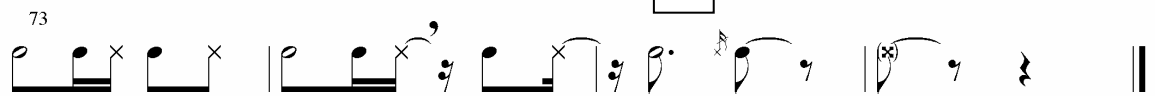
Oxaguiã estava em guerra, mas a guerra não acabava nunca, tão poucas eram as armas para guerrear. Ogum fazia as armas, mas fazia lentamente. Oxaguiã pediu a seu amigo Ogum urgência, mas o ferreiro já fazia o possível. O ferro era muito demorado para se forjar e cada ferramenta nova tardava como o tempo. tanto reclamou Oxaguiã que Oiá, esposa do ferreiro, resolveu ajudar Ogum a apressar o fabrico. Oiá se pôs a soprar o fogo da forja de Ogum e seu sopro avivava intensamente as chamas e o fogo mais forte derretia mais rapidamente o ferro. Logo Ogum pôde fazer muito mais armas e com mais armas Oxaguiã venceu logo a guerra. Oxaguiã veio então agradecer a Ogum. E na casa de Ogum enamorou-se de Oiá. Um dia fugiram Oxaguiã e Oiá, deixando Ogum enfurecido e sua forja fria. Quando mais tarde Oxaguiã voltou à guerra e quando precisou de armas muito urgentemente, Oiá teve que reavivar a forja, mas não quis voltar para a casa de Ogum. E lá da casa de Oxaguiã, onde vivia, Oiá soprava em direção à forja de Ogum. E seu sopro atravessava toda a terra que separava a cidade de Oxaguiã da de Ogum. E seu sopro cruzava os ares e arrastava consigo pó, folhas e tudo o mais pelo caminho, até chegar às chamas que com furor atiçava. E o povo se acostumou com o sopro de Oiá cruzando os ares e logo o chamou de vento. E quanto mais a guerra era terrível e mais urgia a fabricação das armas, mais forte soprava Oiá a forja de Ogum. Tão forte que às vezes destruía tudo no caminho, levando casas, arrancando árvores, arrasando cidades e aldeias. O povo reconhecia o sopro destrutivo de Oiá e o povo chamava a isso tempestade (PRANDI, 2001, p. 303, 304).

Como se pode ver, Iansã está relacionada às tempestades, ao raio e aos ventos. 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.





2



6.12 Jicá

O jicá, ou jincá, como também é conhecido, é o toque associado à Iemanjá. Segundo Angela Lühning, “*Jinká* vem de ‘ijiká’ (do jeje ‘ombro’) e faz alusão ao movimento de ombros típicos deste ritmo” (1990, p. 106). Já para Olga Cacciatore “ijika” significa “profundo, vigoroso” (1977, p. 147).

José Flávio Pessoa de Barros e Edilberto José de Macedo Fonseca se referem ao jicá como outro nome para o toque sató²². Entretanto, na Casa Branca, sató e jicá representam toques completamente diferentes, como se pode constatar ao compararmos o conteúdo que preenche as seções referentes aos respectivos termos.

No jicá, rumpi, lé e gã, apresentam organizações sonoras peculiares, ou seja, distintas dos demais toques. O rum é tocado com uma das mãos, enquanto a outra toca com a aguidavi; rumpi e lé são percutidos com as aguidavis.

Gã, rumpi e lé, nesse toque, se articulam de 6 em 6 unidades básicas de medida, como mostra a transcrição 6.20, abaixo, bem como a dança e várias das frases do rum.

Transcrição 6.18
Padrões sonoros do gã, rumpi e lé, no jicá.

Gã	
Rumpi e lé	

Assim como em outros toques, o jicá apresenta, na grande maioria das performances que interconectam dança e toque, apenas uma frase-coreográfica. Os gestos se articulam de um em um tempo, ou seja, de 3 em 3 unidades básicas de medida. Na “cabeça” do 1º tempo, um dos

²² Ver Barros (2000, p. 69) e Fonseca (2003, p. 116).

braços está recuado, enquanto o outro fica mais próximo ao corpo; no início do 2º tempo ambos os braços estão à frente. Durante essa frase-coreográfica, os pés se articulam de 2 em 2 tempos, movimentando-se apenas no 1º tempo. A frase-coreográfica que acompanha o jicá costuma realizar “evoluções”.

Foto 6.24
*Gesto coreográfico
 de uma “evolução”,
 dentro da frase-
 coreográfica do jicá*

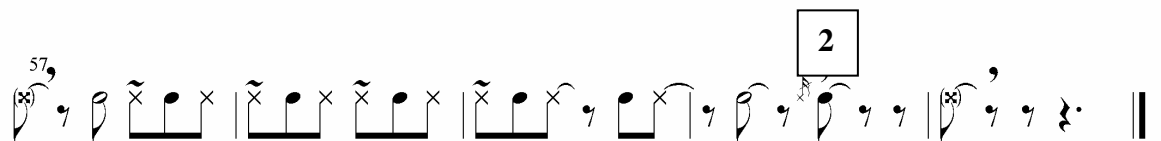
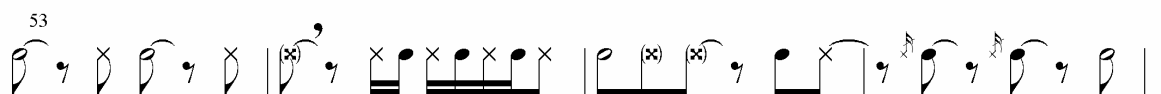
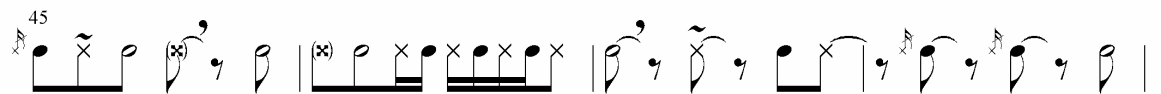
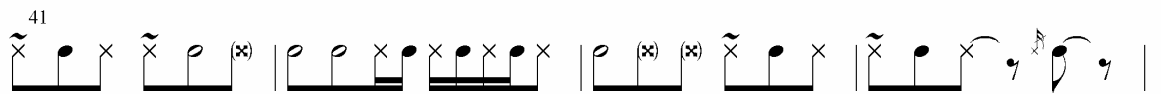
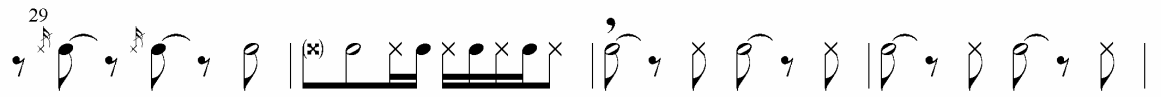


Essas evoluções não apresentam relação alguma com a música. Elas estão subordinadas à vontade do orixá. Durante essas evoluções os braços se juntam e se movimentam à frente, dando a impressão de que estão levando o corpo adiante, como mostra a foto 6.24, acima; os pés se articulam de 1 em 1 tempo. Geralmente, essas evoluções duram um compasso, ou seja 6 unidades básicas de medida, e retornam à frase coreográfica que predomina no toque.

Como mencionado, jicá é o toque atribuído à Iemanjá e conta o mito que

Iemanjá é dona de rara beleza e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar e veio à terra em busca do prazer da carne. Encontrou um pescador jovem e bonito e o levou para seu líquido leito de amor. Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro, mas o pescador era apenas um humano e morreu afogado nos braços da amante. Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia. E assim acontece sempre, toda noite, quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas pra trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para a areia. As noivas e as esposas correm cedo para a praia implorando a Iemanjá que os deixe voltar vivos. Elas levam para o mar muitos presentes, flores, espelhos e perfumes, para que Iemanjá mande sempre muitos peixes e deixe viver os pescadores (PRANDI, 2001, p. 390, 391).

Como se pode ver, por intermédio do mito, Iemanjá é o orixá dos mares e oceanos. Da mesma forma que a dança de Oxum representa a deusa dentro dos rios, os gestos de Iemanjá, durante o jicá, significam que ela está no mar, seu local de domínio. O movimentar de seus braços querem dizer que ela está nadando. As “evoluções” mencionadas, aonde a dançarina vai à frente, simbolizam os mergulhos da rainha do mar.



6.13 Batá

Vários são os autores que afirmam que “batá” era o nome dado a um tipo de tambor africano que desaparecera do cenário ritual brasileiro, porém, permanecendo a denominação, não mais associada ao tambor, mas, sim ao toque²³.

O batá, enquanto toque, não está ligado a um orixá específico. Seu uso, além de acompanhar cantigas, coliga-se a um momento solene nos rituais: a entrada dos orixás no barracão, quando estes já se apresentam devidamente vestidos com suas indumentárias sagradas. Nas festas públicas de candomblé, na medida em que os orixás vão incorporando em seus filhos, são levados para dentro da casa e ali são devidamente vestidos. Quando os orixás, já adequadamente vestidos, retornam ao barraco principal, onde se encontra o público, é o batá que, muitas vezes, acompanha essa entrada.

Rumpi e lé, no batá, são percutidos com aguidavis, enquanto o rum é tocado com ambas as mãos “nuas”. A frase-introdutória (“1”) do batá corresponde a um trecho de uma frase-base musical desse toque.

As articulações que compõem o batá são dignas de menção. Rumpi, lé e gã se articulam de 6 em 6 unidades básicas de medida, como mostra a transcrição 6.19 abaixo. Já as frases do rum, em grande medida, se articulam em 24 unidades básicas de medida.

The image shows a musical transcription for the Batá drum. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Gã' and shows a rhythmic pattern of six groups of notes, each group containing a quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the quarter note. The bottom staff is labeled 'Rumpi e lé' and shows a rhythmic pattern of six groups of notes, each group containing a quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the quarter note. The notation uses a 6/8 time signature and a treble clef.

Transcrição 6.19
*Padrões sonoros do
rumpi, lé e gã, no
batá.*

²³ Ver Verger (1997, p. 72), Lühning (1990, p. 106) e Barros (2000, p. 48).

Uma vez que não existe uma relação, no batá, entre mito e dança, não há o que se falar sobre essa questão. Contudo, as articulações da dança apresentam peculiaridades interessantes.

Foto 6.25
*Gesto coreográfico
do “batá”.*



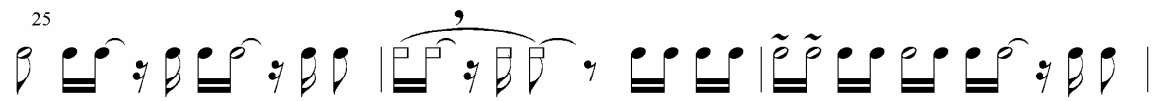
Em seus gestos se percebe duas articulações principais, embora uma seja de maior duração que a outra. Tomando a semínima pontuada como unidade de tempo, braços e pés se deslocam em colcheias pontuadas. Na primeira colcheia pontuada, localizada na “cabeça” do tempo, encontram-se mãos e braços mais juntos e mais à frente, quando comparamos esse gesto com o segundo, que se articula na segunda colcheia pontuada, notamos que os membros se encontram mais afastados, como mostra a foto 6.25, acima. Após essa segunda colcheia pontuada, o gesto se repete, o que nos leva a concluir que aí há uma articulação que, portanto, se completa em 6 unidades básicas de medida. Entretanto, o direcionamento da dança também nos permite inferir a existência de uma articulação no dobro do tempo. Ao atentarmos para a direção tomada pela dançarina, notamos que seu curso é interrompido sempre após um ciclo de 12 unidades básicas de medida. Isto é, esse direcionamento engloba duas das articulações que se completam em 6 unidades básicas de medida, formando uma maior, constituída de 12. Essa articulação maior serviu de referência para a transcrição, a qual é representada sobre um compasso que abarca as duas articulações de 6 unidades básicas de medida.

BATÁ
Transcrição 12, do DVD

Cerca de 130 a semínima

Rum 1 A

The musical score is written in 8/8 time. It begins with a 'Rum' section. The first line is marked with a '1' in a box. The second line has a '4' above a group of notes. The third line has a '7' above a group of notes. The fourth line has a '10' above a group of notes. The fifth line has a '13' above a group of notes. The sixth line has a '16' above a group of notes. The seventh line has a '19' above a group of notes. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



6.14 Ibim

Conforme Fonseca, “ibim”, em iorubá, quer dizer caracol (2003, p. 120). Para Barros o nome “caracol” possivelmente alude ao “andamento lento e cadenciado” do ibim (2000, p. 68). Assim como o batá e o ilu, ibim, segundo alguns autores²⁴, era o nome de um tambor. Ainda sobre o ibim, diz Barros: “*Igbim* significa também o tambor, cujo executante, que tinha o privilégio de tocá-lo, denominava-se *Ahìgbin*” (2000, p. 68).

A frase-introdutória do ibim, assim como, por exemplo, no opanijé, também corresponde a uma frase-base do toque. A frase-final é a mesma que, normalmente, utiliza-se nos toques que têm o vassi²⁵ como acompanhamento. Também como em outros toques, há uma frase-de-aproximação que antecede à frase-base (compassos 12 e 21).

No ibim o andamento é bem lento. Essa lentidão pode ser explicada quando se leva em conta as características que envolvem o orixá no qual esse toque é atribuído: Oxalá. Há dois tipos de Oxalá: o Oxalá jovem – Oxaguiã – e o Oxalá velho – Oxalufã. É a este segundo que o ibim está associado. Uma vez que o toque dialoga com o orixá e Oxalufã é uma divindade idosa, fica clara a razão para o andamento desse toque; um andamento rápido não iria condizer com os gestos lentos de um velho. De fato, os passos do orixá, no decorrer do ibim apresentam uma peculiaridade muito interessante: a falta de equidistância entre as passadas. Assim como uma pessoa idosa, muitas vezes, claudica ao andar, o mesmo acontece com essa divindade durante o ibim. Tido como o orixá mais velho e o pai de todos, Oxalufã caminha devagar, “irregularmente” e curvado, como mostra a foto 6.26, na página seguinte (mais adiante voltaremos à relação das passadas com a música).


²⁴ Ver Lühning 1990, p. 106; e Barros 2000, p. 68.


²⁵ No DVD, Edvaldo toca uma variação dessa frase-final.

Foto 6.26
 “Oxalá”, orixá velho,
 anda devagar e
 curvado.



No *ibim*, toca-se o *rum* com uma das mãos sem *aguidavi* e a outra com *aguidavi*; *rumpi* e *lé* são percutidos com *aguidavis*. O acompanhamento instrumental no *rumpi*, *lé* e *gã* que acompanha o *rum* do *ibim* é o *vassi*, porém uma característica exclusiva desse toque deve ser destacada: a possibilidade do padrão sonoro realizado no *gã* se apresentar invertido. Lühning observa essa peculiaridade. A autora escreve: “[...] através das ornamentações da parte do *rum* [os toques] são claramente caracterizados e relacionados com um determinado *orixá* (por exemplo, o *alujá* e o *avaninha*, assim como o *ibi*, no qual a ‘time-line’ de 12 é, no entanto, invertida)” (1990, p. 105). Deve-se lembrar que a “time-line”, na qual a autora se refere, corresponde ao *gã* do *vassi*. A transcrição 6.20 apresenta o *gã* mais comum do *vassi* e a inversão mencionada pela autora.

I $\frac{12}{16}$  |

II $\frac{12}{16}$  |

Transcrição 6.20
 I – *gã* do *vassi*
 II – inversão do *gã* do *vassi*,
 utilizada no decorrer do
ibim.

Em minha pesquisa de campo pude constatar que há uma flexibilidade no momento em que a mencionada inversão do gã se insere. Ou seja, já presenciei, por exemplo, durante todo o toque do ibim, o gã tocar o vassi invertido (como na transcrição 6.20-II). Mas também assisti ao contrário: no decorrer de todo o ibim, o gã tocar o vassi em sua organização mais comum (como na transcrição 6.20-I). Finalmente, a performance mais freqüente que constatei em minha pesquisa de campo é o gã do vassi iniciar o toque do ibim invertido, juntamente com as frases-base do rum, e, de acordo com uma determinada frase sonora, retornar ao padrão mais comum do vassi para, em conjunto com o retorno do rum às frases-base, também retornar à inversão. Essa última performance se encontra representada no DVD, por isso, na transcrição do DVD, optei por transcrever também a execução total do gã.

Não há explicação êmica para essa flexibilidade e se há, a desconheço. Em conversa informal com Lühning, ela relatou que não encontrara nenhuma razão para essa inversão. Visto que, até hoje, foi a autora quem mais se aprofundou nas características das canções de candomblé nagô, inclusive na relação dos padrões sonoros do gã com o canto, conclui-se, então, que o motivo para essa inversão não se encontra na relação canto-gã. Por exclusão, pode-se inferir, portanto, que as causas possíveis para essa inversão se encontram nas relações sonoras dos instrumentos. Infelizmente, não consegui chegar a nenhuma resposta definitiva, apenas a uma especulação que me permito apresentá-la.

A explicação para essa inversão se encontra, acredito, na teoria que envolve a música instrumental de candomblé, ou seja, naquele conjunto de elementos mais recorrentes na linguagem dos tambores, juntamente com o gã. Essa recorrência acaba por criar um juízo estético que, de alguma forma, cria normas do que e como se pode tocar. Como vimos no capítulo III, página 134, na música instrumental de candomblé, no rum, há alguns tipos de timbre que detêm uma força métrica maior, em relação a outros. Nas frases-base do ibim (“A”) um desses timbres,

representado na transcrição pelo “x” entre parênteses, aparece duas vezes: a primeira localizada na 1ª unidade básica de medida e a segunda na 8ª (ver transcrição 6.21, em destaque).

Provavelmente não por acaso, são onde os pés do orixá se apóiam no decorrer do ibim²⁶.

Transcrição 6.21
I – frase-base do ibim,
II – gã invertido, do vassi,
III - gã do vassi,
IV – passadas mais comuns dos pés de Oxalá, no decorrer do ibim.

**Em destaque, o ponto comum entre os quatro eventos.*

Uma vez que esses timbres acontecem em pontos não equidistantes, cria-se a sensação de que o orixá está claudicando, o que condiz com sua característica, como dito, de uma entidade velha. Ao observarmos o vassi no gã, juntamente com a frase-base do ibim e as passadas dos pés (ver transcrição 6.21) notamos que tanto na sua execução mais comum quanto na sua inversão, os timbres metricamente fortes, que destacamos, coincidem com pontos de ataque do gã. Essa sobreposição permite que qualquer um dos padrões seja utilizado. A possível preferência para a inversão, no decorrer das frases-base, explicar-se-ia em virtude de que a inversão enfatiza o acento métrico. Isto é, ao observarmos o gã invertido notamos que os dois pontos coincidentes com os timbres mais fortes metricamente têm como sons precedentes os sons mais curtos presentes neste padrão (representadas pelas semicolcheias, na transcrição 6.21). Dessa forma,

²⁶ No DVD, na primeira parte do ibim (compassos 1 a 8), a dançarina não se apóia nesses pontos. Entretanto no retorno às frases-base (compassos 13 a 17 e 23 a 27), a dançarina repousa seus passos nesses pontos. De acordo com o que presenciei em minha pesquisa de campo, o apoio ocorre mais freqüentemente conforme a maneira como a dançarina retornou às frases-base e não como a dançarina apresentou nos primeiros compassos.

estes sons mais curtos enfatizam os pontos métricos, em virtude da nota posterior ser mais longa que a que antecedeu.

Nas frases que se afastam da frase-base, assinalada na transcrição pelo “**B**”, a provável explicação para o retorno à execução mais comum do vassi reside na estrutura sonora dessas frases, em conformação com os passos da dança. Diferentemente da frase-base musical e coreográfica do ibim, no decorrer dessas frases, dança e música passam a se articular de forma eqüidistante. Quando o gã retorna à execução normal do vassi, o resultado sonoro do conjunto instrumental se coaduna com vários outros toques cujo vassi se faz presente, pois a estrutura *interlocking*, que é uma característica dos toques que têm o vassi, torna-se explícita.

Mas, como dito, essas observações são muito mais especulações do que conclusões definitivas. Talvez a explicação mais coerente fosse aquela que se baseia apenas na tradição; ou seja, em um dado momento a inversão foi utilizada no decorrer desse toque. Aceita e utilizada com freqüência, sua execução passara a fazer parte das possíveis organizações sonoras do ibim.

A frase-coreográfica “**B**”, gestualmente, corresponde a mesma frase-coreográfica apresentada no torin euê e no alujá (ver página 104, foto 3.2). Entretanto, seu significado é diferente dos significados dessas frases nesses toques. Conforme me foi dito, Oxalá, nessa frase, se movimenta com mais firmeza, demonstrando que, apesar de ser um orixá da paz, quando necessário, sabe ser firme.

A

13

Musical notation for section A, measures 13-15. The top staff contains a sequence of notes with 'x' marks above some notes, and a circled 'x' at the start of each measure. The bottom staff contains a steady bass line of quarter notes.

B

16

Musical notation for section B, measures 16-18. The top staff shows notes with 'x' marks and a circled 'x'. The bottom staff shows a bass line with some notes beamed together.

19

Musical notation for section B, measures 19-21. The top staff features a complex rhythmic pattern with many notes and 'x' marks. The bottom staff features a bass line with beamed notes.

A

22

Musical notation for section A, measures 22-24. The top staff shows notes with 'x' marks and a circled 'x'. The bottom staff shows a bass line with beamed notes.

25

Musical notation for section A, measures 25-27. The top staff shows notes with 'x' marks and a circled 'x'. The bottom staff shows a steady bass line of quarter notes.

B

28

Musical notation for measures 28-30. Measure 28: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 29: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 30: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

31

2

Musical notation for measures 31-33. Measure 31: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 32: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 33: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

34

Musical notation for measure 34. Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

6.15 Ijexá

Fora dos terreiros, o ijexá é o toque mais popular, visto que ganhou as ruas através dos grupos de afoxé que desfilam nos carnavais de Salvador²⁷. Afoxé e ijexá são dois gêneros musicais diferentes, principalmente no andamento e na parte instrumental, mas bem próximos no que diz respeito às organizações sonoras. Quem vai à capital baiana no período carnavalesco pode escutar os afoxés tocados por grupos tais como o “Filhos de Gandi”.

Conforme vários autores, Ijexá é o nome de uma região africana²⁸. Antigamente, havia em Salvador uma nação de candomblé também conhecida por esse nome. A nação ijexá é citada, por exemplo, por Pierre Verger; diz o autor: “ao lado dos terreiros nagô-kêto, há na Bahia os da nação Ijexá. O mais digno dentre eles é o de Eduardo Ijexá, ou Eduardo Antônio Mangabeira, meio-irmão de Otávio Mangabeira, ex-governador do Estado da Bahia” (1997b, p. 31). Entretanto, como nos informa Lühning sobre Eduardo Mangabeira e o terreiro ijexá que ele dirigia,

tratava-se de um dos últimos grandes terreiros da *nação ijexá* em Salvador. Eduardo tinha por *orixá* Logunedé, *orixá* muito raro que, ao lado de sua mãe Oxum, era especialmente reverenciado neste terreiro. Uma vez que Eduardo não preparou nenhum sucessor para assumir o terreiro após a sua morte, a *nação ijexá* deixou de existir quando ele faleceu, há alguns anos, já em idade avançada (1990, p. 178).

Em conversa informal, Hamilton Borges me relatou que Eduardo Ijexá afirmava que os rumos que o candomblé estava tomando não eram de seu agrado e, conseqüentemente, ele preferia que a tradição fosse interrompida a compartilhar das transformações que estavam acontecendo.

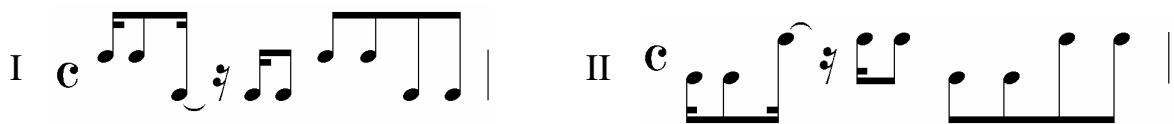
²⁷ Mais informações sobre ijexá e o carnaval baiano, ver Risério (s.d).

²⁸ Ver, por exemplo, Verger, 1997b, p. 15; Lühning, 1990, p. 106; Lima, 2001, p. 23.

Atualmente, parece que alguns terreiros de candomblé se intitulam “ijexá”, porém suas práticas rituais, pelo menos no que diz respeito às festas públicas, parecem diferenciar dos candomblés ijexás da época de Eduardo. Por exemplo, em conversas com pessoas mais velhas, que na época de Eduardo chegaram a conhecer e ir a terreiros ijexás, fui informado que nesses candomblés o toque, quase que exclusivo, era o ijexá. Com esse toque se homenageava todas as divindades. Hoje em dia parece que essas nações que se intitulam ijexá utilizam toques, no decorrer de suas festas públicas, também pertencentes à nação queto.

Tocado somente com as mãos, os padrões sonoros do rumpi e lé se completam em oito unidades básicas de medida, enquanto no rum há uma variedade, havendo frases com oito ou dezesseis unidades básicas de medida. O gã, assim como algumas frases do rum, completa seu padrão com dezesseis unidades básicas de medida, entretanto, neste toque, há a possibilidade de variar a altura. No ijexá, quando se tem o gã de duas campânulas, o músico costuma variar as alturas, preferencialmente, como nas transcrições 6.22, abaixo. Quando se toca o gã com apenas uma campânula, obviamente, o padrão se mantém em uma altura e o ritmo utilizado é o mesmo presente nos padrões apresentados na transcrição 6.22.

Transcrição 6.22
I e II – *padrões sonoros utilizados no gã, no ijexá.*



O rumpi e o lé, no ijexá, executam os padrões apresentados na transcrição 6.23. Em minha pesquisa de campo já presenciei esses dois atabaques tocando o padrão representado na transcrição 6.23-I; ambos tocando a representação da transcrição 6.23-II; e cada atabaque tocando um desses padrões, fazendo com que, portanto, cada instrumento do quarteto apresente sons

singulares. Ainda há a possibilidade da transcrição 6.23-I ser “recheada” de *ghost notes*, como o faz Jefferson, ao tocar o rumpi, no DVD.

Transcrição 6.23
I e II – *padrões sonoros do rumpi e lé, no ijexá.*



Na região africana de Ijexá, o culto a Oxum é muito marcante²⁹. Pelo que tudo indica, o toque ijexá foi incorporado pelos candomblés nagôs e, nesses, o toque também está associado a essa divindade. Quando se pergunta a um iniciado qual é o toque de Oxum, sua resposta é “ijexá”. Contudo, esse toque também é muito usado para acompanhar cantigas de outros orixás e, com menos frequência, as danças, como podemos constatar no DVD. Durante as filmagens do DVD, no que diz respeito à execução instrumental e a dança, não houve interferência alguma de minha parte e, quando o ijexá foi filmado, sem que eu pedisse, Liliane – a dançarina –, por conta própria, inseriu a dança de três orixás, no decorrer desse toque: Oxum, Ogum e Oxaguiã, sendo que, como vimos, esse último é o Oxalá novo.

Assim como no xanxam cu rundu, a dança de Oxum simboliza essa divindade se banhando, brincando com as águas e sendo movimentada pela correnteza de um rio (“A” – compassos 1 a 14). Os movimentos de Oxum, no decorrer do ijexá são os mesmos que no xanxam cu rundu (ver página 322, foto 6.22). Os membros superiores se articulam de 1 em 1 tempo, sendo que nos 1º e 3º tempos, quando comparado com os 2º e 4º tempos, eles se encontram mais baixos, mais próximos do corpo e com as mãos mais separadas, visto que, nos tempos pares, as mãos estão mais juntas e um pouco mais acima.

²⁹ Ver Verger, 1997b, p. 17; e Lima, 2001, p. 23.

Como vimos anteriormente (no aderejá e aderé), Ogum é um deus guerreiro e suas danças quase sempre correspondem a essa característica. Sendo assim, quando Liliane, após dançar como Oxum, inicia a dança de Ogum, sua mão direita passa a representar uma espada que insistentemente fura o inimigo (“A1” – compassos 15 a 24). Os gestos das mãos são feitos ora com a palma para baixo, ora com a palma para cima. Esses gestos são repetidos duas vezes cada, antes que haja a mudança, ou seja, a mão com a palma para baixo, “furando” duplamente e, a seguir, o mesmo acontecendo com a palma da mão para cima. A transcrição 6.24, abaixo, mostra a relação duracional dos movimentos da “espada” penetrando. Essas “penetrações” não são realizadas em tempos equidistantes, mas se percebe um apoio nos 1º e 3º tempos, como mostra a transcrição. Os 2º e 4º tempos são utilizados para o recuo da mão e inversão de seu posicionamento. A foto 6.27, abaixo, mostra o momento desse recuo.

Foto 6.27
*“Ogum” se prepara
 para “furar” o
 inimigo.*



Transcrição 6.24
*Representação rítmica dos movimentos
 da mão do orixá, quando está
 “furando” o inimigo.*

Na transcrição do DVD, referente ao ijexá, o “A2” assinalado corresponde ao ponto onde a dançarina inicia a dança de Oxaguiã. Como não poderia ser diferente, só se entende sua coreografia a partir de seus mitos. Conta a lenda que

Oxalá, rei de Ejigbô, vivia em guerra. Ele tinha muitos nomes, uns o chamavam de Elemoxó, outros de Ajagunã, ou ainda Aquinjolê, filho de Oguiriniã. Gostava de guerrear e de comer. Gostava muito de uma mesa farta. Comia caracóis, canjica, pombos brancos, mas gostava mais de inhame amassado. Jamais se sentava para comer se faltasse inhame. Seus jantares estavam sempre atrasados, pois era muito demorado preparar o inhame. Elejigbô, o rei de Ejigbô, estava assim sempre faminto, sempre castigando as cozinheiras, sempre chegando tarde para fazer a guerra. Oxalá então consultou os babalaôs, fez suas oferendas a Exu e trouxe para a humanidade uma nova invenção. O rei de Ejigbô inventou o pilão e com o pilão ficou mais fácil preparar o inhame e Elejigbô pôde se fartar e fazer todas as suas guerras. Tão famoso ficou o rei por seu apetite pelo inhame que todos agora o chamam de “Orixá-Comedor-de-Inhame-Pilado”, o mesmo que Oxaguiã na língua do lugar (PRANDI, 2001, p. 488).

Na dança apresentada no DVD, Oxaguiã, em conformidade com o guerreiro descrito no mito, dança com desenvoltura, demonstrando uma atitude muito mais jovial do que Oxalufã, que dialoga com o ibim. Na dança de Oxaguiã, os braços se articulam de um em um tempo, mas um detalhe essencial se encontra na posição da mão e do braço direito; ambos um pouco elevados. Sua mão “segura” o pilão, como ilustra a foto 6.28, abaixo, instrumento que, como nos conta Reginaldo Prandi, foi “inventado” por essa divindade.

Foto 6.28
 “Oxaguiã”
 “segura” o pilão.



Todas as três performances – a de Oxum, a de Ogum e a de Oxaguiã – apresentam apenas uma frase-coreográfica, podendo essas ser entrecortadas com voltas da dançarina que não, necessariamente, obedecem a algum comando musical. Também nas três danças, os pés se articulam em passadas de 1 ou ½ tempo.

IJEXÁ
Transcrição 14, do DVD

Cerca de 85 a semínima

1
A

Rum **C** ♯

4

7

10

A1

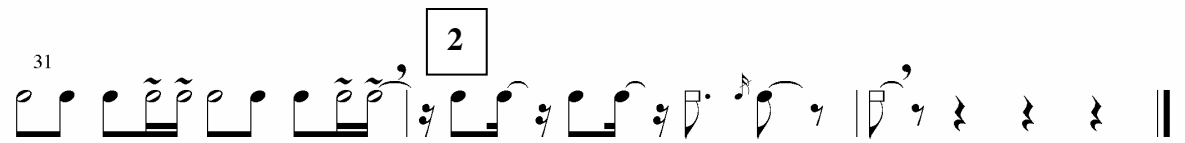
13

16

19



A2



6.16 Sató

Algumas bibliografias atribuem o sató à nação gêge³⁰, tendo sido, portanto, incorporado pelas casas queto. Entre os autores consultados, não se encontrou um significado para o nome desse toque.

Assim como a maioria dos toques, no sató se percute o rum com a aguidavi em uma das mãos e a outra “nua”. Rumpi e lé são percutidos com aguidavis. O padrão do rumpi, lé e gã se completa em 6 unidades básicas de medida, como mostra a transcrição 6.25, abaixo. Já as frases musicais do rum variam, mas, em sua grande maioria, completam-se em 6 ou 12 unidades básicas de medida.

Transcrição 6.25
*Padrões sonoros do gã,
rumpi e lé, no sató.*

A frase-introdutória (“1”), apresentada por Edvaldo, no DVD, não é a mais comum. A frase que inicia o toque, mais frequentemente, está nitidamente relacionada ao padrão sonoro do gã, como pode ser verificado na transcrição 6.26, abaixo.

Transcrição 6.26
Frase-introdutória mais comum, no sató.

A frase-final possui a mesma idéia das frases-finais de toques tais como o opanijé e torin euê.

³⁰ Ver Barros, 2000, p. 69 e Béhague, 1984, p. 248.

Quando Omolu³¹ dança o sató, sua coreografia também apresenta articulações de 6 ou 12 unidades básicas de medida. Por exemplo, a frases-base-coreográfica (“A” – compassos 2 a 22, 32 a 44, 60 a 71 e 85 a 87) apresenta duas articulações. Assim como no batá, uma se refere ao ciclo repetitivo de gestos dos braços e pernas, enquanto a outra se justifica pelo direcionamento da dança. Isto é, a direção da dança muda após uma seqüência dos membros ser apresentada duas vezes. Para a transcrição no presente trabalho, ao contrário do batá, optou-se como referencial a articulação temporal menor³².

Quando o orixá das doenças e curas dança o sató, uma peculiaridade interessante surge da relação dança-música: ambas se apóiam em pontos temporalmente distintos. Para nossa transcrição, escolheu-se a música como ponto de partida; sendo assim, ao observarmos as frases-coreográficas notaremos que, gestualmente, há um apoio sempre no 3º tempo. Tendo apoios localizados em pontos distintos, música e dança, observados em conjunto, dão a impressão curiosa de um “desencaixe”. Obviamente, isso não passa de uma impressão, visto que ambas mantêm sua coerência métrica. Provavelmente, em função desse apoio da dança, no 3º tempo, várias frases do sató são construídas sobre a estrutura rítmica apresentada na transcrição 6.27:

Transcrição 6.27
Estrutura rítmica a qual se baseia várias frases do sató.



Provavelmente em decorrência desse apoio coreográfico, encontramos com frequência os timbres mais fortes metricamente³³ no 3º tempo, visto que, como vimos na página 134, essas figuras parecem ter uma força métrica na música instrumental do candomblé.

³¹ O sató também pode acompanhar Nanã e Oxumarê em suas danças.

³² As razões para essa opção foram expostas no capítulo III, nas páginas 137 a 139.

³³ Esses timbres estão representados nas transcrições com as figuras com o “x” entre parênteses e a “cabeça” negra. Para relembrar essas figuras, ver capítulo III, página 134.

Na frase-base-coreográfica (“A”) os 1º e 2º tempos são utilizados como uma preparação, um impulso que levará, preferencialmente, ao 3º tempo³⁴, ponto onde os braços simbolicamente “empurram” algo, como mostra a foto 6.29, abaixo. Esse gesto de “empurrar”, assim como o movimento da próxima frase-coreográfica, que parece tirar algo de sua frente (ver foto 6.30, abaixo), pode ser explicado ao observarmos o mito de Obaluaiê, transcrito anteriormente (ver página 294, no opanijé). Nele, encontramos a menção de que essa divindade saiu pelo mundo afastando as doenças, “limpando” casas e aldeias das enfermidades. É isso que Omolu faz nas frases-coreográficas “A” e “B”³⁵: afasta as enfermidades retirando-as do convívio das pessoas.

Foto 6.29
Gesto coreográfico pertencente à frase-base-coreográfica de Obaluaiê. Omolu “limpa” as enfermidades.



Foto 6.30
Gesto coreográfico correspondente às frases musicais assinaladas com o “B”. Omolu “limpa” as enfermidades.



A similaridade entre as frases-coreográficas “A” e “B” não se restringe apenas ao significado, mas se estende à relação tempo-gesto. Em ambas, os 1º e 2º tempos são utilizados como um impulso, uma preparação gestual dos membros superiores que culminará no 3º tempo,

³⁴ Por vezes, o mencionado “empurrão” acontece um pouco antes do 3º tempo.

³⁵ Na transcrição do DVD, a frase coreográfica “B” se encontra ao longo dos compassos 22 a 26, 44 a 47 e 71 a 75.

onde os braços se encontram em um ponto nitidamente de “repouso”. Nas frases-coreográficas “A” e “B”, os pés se articulam de 1 em 1 tempo.

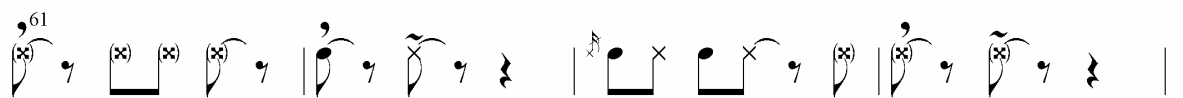
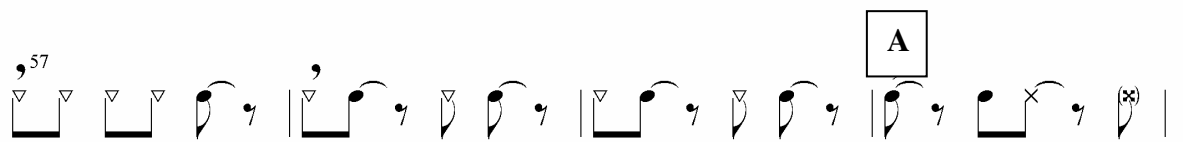
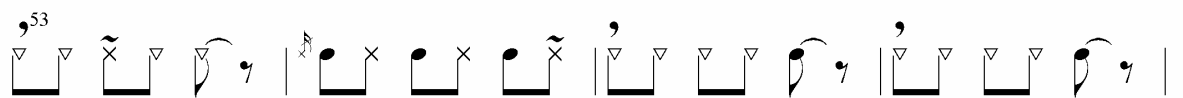
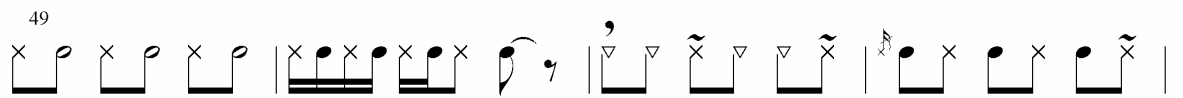
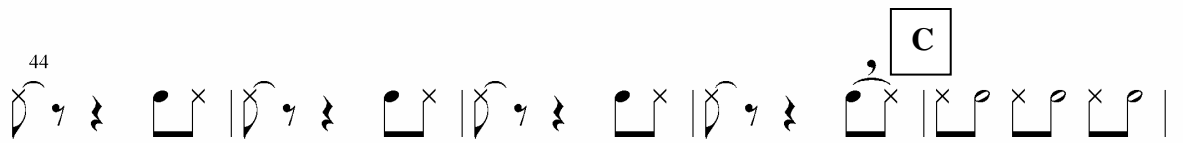
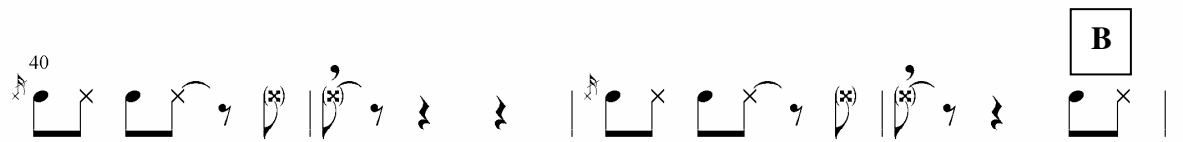
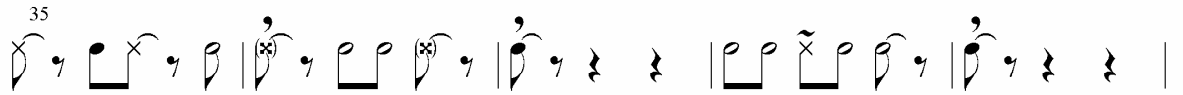
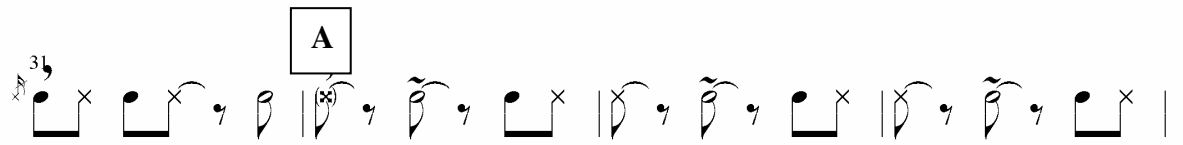
O significado da frase-coreográfica “C” (compassos 27 a 31, 47 a 59 e 76 a 85) é encontrado na mesma lenda mencionada para explicar as frases anteriores. Nesse mito, após distribuir a cura, Omolu é declarado “Senhor da Terra”, e com ela, então, passa a ser relacionado. Na frase-coreográfica “C”, Obaluaiê está revolvendo, apontando, aquela na qual ele é Senhor e está relacionado: a terra. Os braços e mãos fazem gestos direcionados para o chão, se articulando de 1 tempo e ½ em 1 tempo e ½ (ver foto 6.31).

Foto 6.31
*“Omolu” aponta e
 remexe a terra.*



Como dito, a frase-coreográfica “C”, assim como as demais, apóia-se no 3º tempo. Nas outras frases-coreográficas, os passos reforçam esse apoio, pois, movimentando-se de 3 em 3 tempos, utilizam-se desse tempo como ponto de partida. Na frase-coreográfica “C”, o apoio continua no 3º tempo, mas os passos passam a movimentar-se de 1 tempo e ½ em 1 tempo e ½. Na medida em que o 3º tempo é tomado como ponto inicial, a transcrição dos movimentos dos pés e mãos, na frase-coreográfica “C”, fica como demonstra a transcrição 6.28, abaixo.

Transcrição 6.28
*Marcação do momento em que as
 mãos, em movimento, atingem o
 ponto articulatório.*



65 Musical notation for measures 65-68. Measure 65 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

69 Musical notation for measures 69-73. Measure 69 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. A box labeled 'B' is positioned above measure 71.

74 Musical notation for measures 74-77. Measure 74 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. A box labeled 'C' is positioned above measure 75.

78 Musical notation for measures 78-81. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation features eighth notes and quarter notes.

82 Musical notation for measures 82-85. Measure 82 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. A box labeled 'A' is positioned above measure 84.

86 Musical notation for measures 86-89. Measure 86 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. A box labeled '2' is positioned above measure 87. The piece concludes with a double bar line.

6.17 Bravum

O significado de bravum não foi encontrado na bibliografia consultada, mas, segundo Barros, “o sufixo *vum* indica origem *Fon*, isto é, *Jêje*” (2000, p. 70).

No bravum a forma de se tocar os atabaques segue a maioria: os atabaques menores com as aguidavis e o rum com uma aguidavi e a mão “livre”. Os padrões do gã, do rumpi e lé se completam em 6 unidades básicas de medida, como se pode ver na transcrição 6.29. As frases do rum e da dança levam, em grande medida, o dobro do tempo.

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

A frase-introdutória (“1”) efetua um acento na nota que seria, normalmente, o tempo fraco. Provavelmente, esse acento é realizado para auxiliar na entrada dos demais instrumentos que, por sua vez, em seus padrões, apresentam a mesma característica. A frase-final é a mesma apresentada no sató.

Dedicado a Oxumarê, há dois mitos que explicam as frases-coreográficas que dialogam com esse toque. Conta o primeiro, que

[...] Oxumarê não tinha simpatia pela Chuva. Toda vez que ela reunia suas nuvens e molhava a terra por muito tempo, Oxumarê apontava para o céu ameaçadoramente com sua faca de bronze e fazia com que a Chuva desaparecesse, dando lugar ao arco-íris. Um dia Olodumare contraiu uma moléstia que o cegou. Chamou Oxumarê, que da cegueira o curou. Olodumare temia, entretanto, perder de novo a visão e não permitiu que Oxumarê voltasse à Terra para morar. Para ter Oxumarê por perto, determinou que morasse com ele e que só de vez em quando viesse à Terra em visita, mas só em visita. Enquanto

Oxumarê não vem à Terra, todos podem vê-lo no céu com sua faca de bronze, sempre se fazendo no arco-íris para estancar a Chuva (PRANDI, 2001, p. 224).

O segundo mito conta que

Oxumarê era um rapaz muito bonito e invejado. Suas roupas tinham todas as cores do arco-íris e suas jóias de ouro e bronze faiscavam de longe. Todos queriam aproximar-se de Oxumarê, mulheres e homens, todos queriam seduzi-lo e com ele se casar. Mas Oxumarê era também muito contido e solitário. Preferia andar sozinho pela abóbada celeste, onde todos costumavam vê-lo em dia de chuva. Certa vez, Xangô viu Oxumarê passar, com todas as cores de seu traje e todo o brilho de seus metais. Xangô conhecia a fama de Oxumarê de não deixar ninguém dele se aproximar. Preparou então uma armadilha para capturar o Arco-íris. Mandou chamá-lo para uma audiência em seu palácio e, quando Oxumarê entrou na sala do trono, os soldados de Xangô fecharam as portas e janelas, aprisionando Oxumarê junto com Xangô. Oxumarê ficou desesperado e tentou fugir, mas todas as saídas estavam trancadas pelo lado de fora. Xangô tentava tomar Oxumarê nos braços e Oxumarê escapava, correndo de um canto para outro. Não vendo como se livrar, Oxumarê pediu ajuda a Olorum e Olorum ouviu sua súplica. No momento em que Xangô imobilizava Oxumarê, Oxumarê foi transformado numa cobra, que Xangô largou com nojo e medo. A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos. Havia uma pequena fresta entre a porta e o chão da sala e foi por ali que escapou a cobra, foi por ali que escapou Oxumarê. Assim livrou-se Oxumarê do assédio de Xangô. Quando Oxumarê e Xangô foram feitos orixás, Oxumarê foi encarregado de levar água da Terra para o palácio de Xangô no Orum, mas Xangô não pode nunca aproximar-se de Oxumarê (PRANDI, 2001, p. 227).

Na frase-base-coreográfica (“A” – compassos 5 a 15 e 25 a 34), os braços se articulam nitidamente de 1 em 1 tempo, tendo os pés como reforço dessa articulação. No 1º tempo a mão esquerda da dançarina está discretamente apontando para cima, enquanto que no 2º tempo as mãos se encontram mais relaxadas e juntas ao corpo. Oxumarê aponta para cima, no decorrer de sua dança, para apontar o arco-íris que, como vimos, é um de seus símbolos. Outra interpretação para esse gesto seria que ele estaria apontando para o céu, local de sua morada, como mostra a foto 6.32, na página seguinte. O movimento ondulatório dos braços está em conformação com outro símbolo de Oxumarê: a serpente. Como se viu na segunda narrativa, Oxumarê tem o poder de se transformar nesse animal.

Foto 6.32
*“Oxumarê” aponta
 para o arco-íris.*



A frase-coreográfica “**B**” (compassos 16 a 24 e 35 a 40) representa exatamente esse réptil. Os movimentos da dançarina simbolizam uma cobra levantando e armando o bote para, logo em seguida, desferir o ataque. Esse “levantar” para preparar o bote ocorre no 2º tempo, quando o corpo da dançarina está mais ereto. Já o ataque sendo realizado corresponde ao 1º tempo, quando o corpo se encurva para o lado movimentando bem os braços e quadris (ver foto 6.33, abaixo). Após realizar esse gesto do 1º tempo, Oxumarê se ergue, preparando novamente o bote, e efetua o mesmo gesto do 1º tempo, porém, do lado oposto. Isto é, se o gesto do 1º tempo foi primeiramente realizado do lado direito, no próximo 1º tempo ele será efetuado do lado esquerdo.

Foto 6.33
*“Oxumarê”,
 simbolizando a
 serpente, dá o bote.*



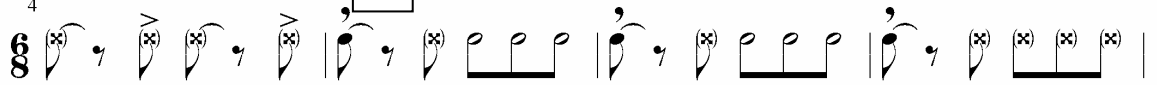
BRAVUM
Transcrição 16, do DVD

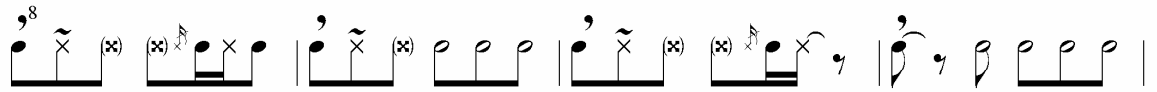
Cerca de 60 a semínima pontuada

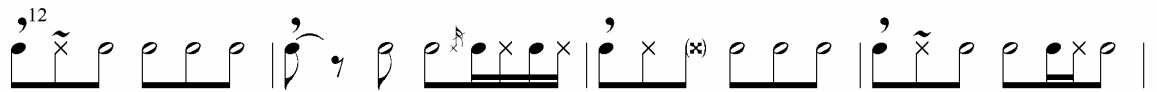
1

Rum 

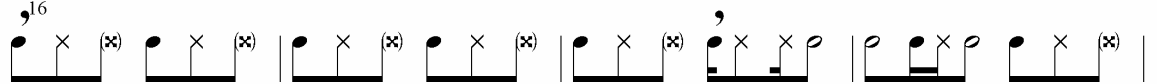
A


⁴ 

⁸ 

¹² 

B

¹⁶ 

²⁰ 

A

²⁴ 

28

32

36

40

6.18 Runtó

Barros e Fonseca, entre os autores consultados, foram os únicos a mencionar o runtó. Ambos, praticamente, trazem as mesmas informações sobre esse toque. Diz Barros: “ritmo reconhecidamente de origem *Fon*, executado especialmente para *Oxumarê*. *Runtó* é como é conhecido o chefe da orquestra *Jêje*, título equivalente ao de *alabê* nas comunidades *Nagô*. Possivelmente alude à execução destes especialistas da orquestra ritual *Fon*” (2000, p. 69).

A similaridade entre o runtó e o bravum me evoca a proximidade entre o aderejá e o aderé. Isto é ambos se assemelham em muitos aspectos. A maneira de se tocar nos atabaques, os padrões apresentados no rumpi, lé e gã, a frase-introdutória e algumas frases musicais são equivalentes em ambos os toques. Até mesmo a frase-coreográfica-base do bravum e do runtó são bem similares. Como se pode constatar na transcrição do DVD e nas respectivas coreografias, as diferenças residem, principalmente, em algumas frases musicais e suas frases-coreográficas correlatas.

Assemelhando-se ao bravum, os gestos da frase-base-coreográfica do runtó (“A” – compassos 7 a 13 e 20 a 26) dividem o compasso em dois tempos; a mão do orixá também aponta para cima, em uma dessas divisões. Porém, a mão, além de apontar para cima de uma maneira “menos tímida” que no bravum, no runtó, esse gesto acontece no 2º tempo, diferentemente do bravum, onde esse gesto acontece no 1º tempo. Outra diferença é que no 1º tempo, após apontar para cima, o orixá, discretamente, aponta para baixo, como ilustra a foto 6.34, na página seguinte. Como vimos nos mitos descritos durante a explanação sobre o toque bravum, na seção anterior, Oxumarê reside no céu e tem o arco-íris como um de seus símbolos. Oxumarê, ao apontar para cima, estaria apontando o arco-íris e ao gesticular para baixo, estaria mostrando a água, resultado da chuva que ele fizera interromper, como vimos no seu mito, na páginas 364-365.

Foto 6.34
*“Oxumarê” aponta
 para a água, na terra.*



A frase-coreográfica “**B**” (compassos 14-15 e 27-28) e a frase musical a qual ela está relacionada são frases-de-aproximação. Aí, o orixá dança olhando para baixo, esfregando as mãos e andando de um lado para o outro, como se estivesse procurando algo (ver foto 6.35, abaixo). De fato, ele procura água.

Foto 6.35
*“Oxumarê” procura
 por água.*



Ao encontrar água, a divindade entra na próxima frase-coreográfica (“**C**” – compassos 16 a 19 e 29 a 33). Dando pequenos saltos, a dançarina abaixa para um lado e leva a mão ao chão, como se estivesse pegando algo (ver foto 6.36, na página seguinte), no caso, a água. Após realizar esse gesto ela, novamente, dando pequeno pulos, faz o mesmo do lado oposto. Em 1 compasso esse gesto será realizado duas vezes: uma do lado direito e outra do lado esquerdo. O momento em que o orixá se abaixa e leva a mão ao chão, preferencialmente, corresponde à “cabeça” do

tempo. Importante observar que quando a dançarina retorna à frase-base-coreográfica (“A”) ela o faz exatamente no 1º tempo, demonstrando, assim, a noção clara que ela tem da relação dança/tempo-musical.


Foto 6.36
*“Oxumarê” se
abaixa, para pegar
água.*




RUNTÓ
Transcrição 17, do DVD

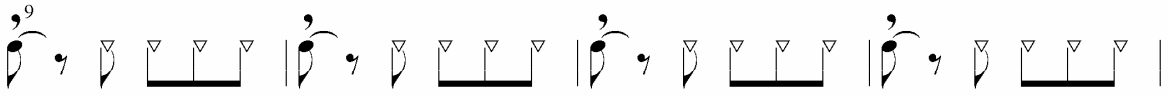
Cerca de 60 a semínima pontuada

1

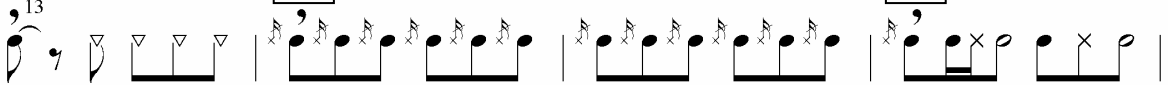
Rum 

A

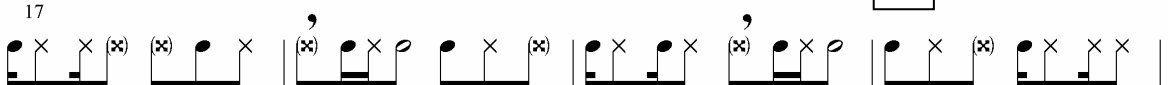
⁵ 


⁹ 

B **C**


¹³ 

A

¹⁷ 

²¹ 

B

²⁵ 

B

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 30: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 31: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 32: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

33

2

Musical notation for measures 33-36. Measure 33: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 34: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 35: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 36: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

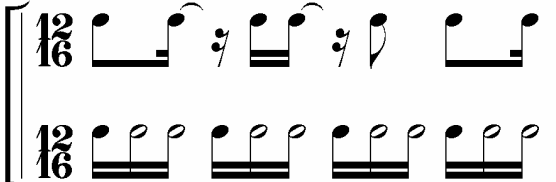

6.19 Agabi

Sobre o agabi, escreve Barros:

ritmo extremamente sincopado a que alguns atribuem origem *Jêje* e outros *Nagô*. Muito comum nos cânticos de *Exu*, podendo entretanto ser executados para outros *orixás*. [...] Em sua execução, o *Run* é percutido com as mãos, enquanto os outros dois atabaques, pelos *aguidavis*. Os que postulam ser sua proveniência *Iorubá* afirmam que “antigamente os três atabaques eram tocados com as mãos, porque este ritmo pertence à nação *Ijexá*”. *Agàbi* significa “nascer por excelência” (2000, p. 70).

Ainda segundo o autor, o agabi também é conhecido por “ego” ou “adabi” (2000, p. 70).

Assim como afirma Barros, e como está representado no DVD, nesse toque, o rum é percutido com as mãos enquanto o rumpi e lé são tocados com aguidavis. Nesse caso, o acompanhamento utilizado no trio acompanhante é o vassi. Entretanto, o rumpi e lé também podem ser percutidos com as mãos, sendo que, quando isso ocorre, apesar do gã manter o vassi, o padrão musical efetuado no rumpi e lé é outro, como se pode constatar na transcrição 6.30:

Gã	[		<p>Transcrição 6.30 Padrões do gã, rumpi e lé, no agabi..</p>
Rumpi e lé				

A frase-introdutória e final do agabi são as mesmas que as do alujá.

A frase-introdutória do agabi (“1”) também é utilizada como frase-base desse toque (“A” – compassos 1 a 5, 8-9, 12 a 14, 17 a 19 e 22 a 24). Na frase-base-coreográfica do agabi, braços, ombros e cintura se movimentam todo o tempo, nos evocando os requebros utilizados no samba (ver foto 6.37, na página seguinte). Por vezes a dançarina efetua voltas sem relação direta com a música. Além de acompanhar cânticos para Exu, como observa Barros, o agabi também

acompanha Xangô e Ogum em suas danças. Uma das características desses orixás são seus gostos pelas festas, pelas danças, pela vida. Os movimentos da frase-base-coreográfica (“A”) representam essa peculiaridade dessas divindades.

Foto 6.37
Gesto coreográfico correspondente a uma frase-base-coreográfica do agabi.



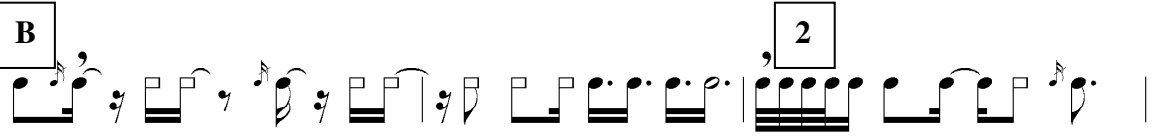
Foto 6.38
As palmas da dança simbolizam as batalhas travadas por Ogum e Xangô.

Mas, além do gosto pelas festas, Ogum e Xangô são entidades guerreiras e é justamente essa qualidade que caracteriza a frase-coreográfica “B” (compassos 6-7, 10-11, 15-16, 20-21 e 25-26). Essa frase é marcada pelos giros e palmas realizadas pela dançarina. As frases coreográficas, correspondentes, na transcrição ao “B” costumam ser constituídas por dois compassos; comandada pelo músico, ao entrar nessa frase, o orixá efetua palmas que, preferencialmente, se localizam no 4º tempo do 1º compasso e entre os 2º e 3º tempos do 2º compasso dessa frase-coreográfica. Essas palmas, juntamente com os giros, simbolizam as batalhas travadas por esses orixás (ver foto 6.38, acima).

A



B



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como foco central a música instrumental do candomblé, ou, em outras palavras, *a linguagem dos tambores*. Ao longo desta pesquisa venho apresentando minhas observações, descrições e conclusões a respeito desse tema e dos assuntos que o circundam. Conseqüentemente, repetir tais argumentações, nessa altura, seria desnecessário. Entretanto, acredito ser importante levantar alguns pontos e sublinhar outros. Entre os pontos que destaco, estão algumas questões que, por razões diversas, não foram respondidas no presente trabalho, deixando suas respostas para estudos futuros.

Em 1998 obtive meus primeiros contatos com o candomblé. Em meados de 2001 defendi a dissertação intitulada “Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte”, pesquisa resultante de meu contato com a religião de queto, no período compreendido entre 1998 e 2001. Terminei esse trabalho com a impressão de que estava longe de esgotar o assunto e que muitas questões, levantadas durante a confecção da dissertação, ainda se mantinham. Entretanto, nos estudos realizados no meu mestrado estava, sem que eu me desse conta, a base para a realização do presente trabalho.

Meu conhecimento geral sobre o candomblé, adquirido no período do mestrado, juntamente com as amizades que fiz durante a pesquisa de campo, facilitaram consideravelmente a minha inserção no universo religioso do candomblé baiano. Em virtude de minha experiência anterior, eu não obtivera problema algum referente aos contatos com o povo-de-santo e, também, não houvera conflitos referentes à estética musical do candomblé, pois eu já conhecia relativamente bem o estilo da *manifestação musical* dessa religião.

Porém, em parte, também chego ao término dessa tese consciente de que não esgotei o assunto e de que algumas respostas ficarão guardadas para estudos futuros. Tal é o caso de questões que circundam o canto. Uma vez que as canções de candomblé não fazem parte do foco central do presente trabalho, perguntas que envolvem esse aspecto musical da religião nagô ficarão ainda sem respostas. Por exemplo, a existência de uma provável relação dos cantos com as frases musicais do rum. Angela Lühning, em sua tese (1990), deixa evidente a relação estrutural entre os padrões rítmicos do gã e das melodias. Entretanto, além dessa relação, suspeito de uma possível conexão também entre os cantos e as frases musicais do rum. As mesmas frases musicais utilizadas nos toques para dialogar, por exemplo, com a dança, são empregadas como acompanhamento para as canções. Contudo, acredito que essas frases musicais, da mesma forma que não são utilizadas aleatoriamente ao interagir com a dança, também não sejam emitidas indiscriminadamente ao acompanharem os cantos.

Outra suspeita que surgiu no decorrer de minha pesquisa se encontra em uma possível relação da afinação dos atabaques com o canto e com a predominância das escalas pentatônicas nas cantigas de candomblé. Nos atabaques, nessa religião, como vimos no capítulo II, há uma variação considerável de timbres, e essa variação é utilizada para se construir as frases musicais desse instrumento. Acredito que a maioria dos músicos de candomblé, ao cantarem acompanhados pelo rum, tenha uma preocupação com a afinação, não apenas da relação entre as notas da melodia, mas, também, do canto com os sons do atabaque. Os atabaques, além de produzir timbres diferentes, apresentam sons onde, por vezes, a relação de alturas (agudo-grave) fica evidente. Teria a diferenciação das alturas advindas desses instrumentos alguma conseqüência, por exemplo, na predominância das escalas pentatônicas das cantigas de candomblé? Infelizmente não foi possível aprofundar e encontrar respostas para minhas

suspeitas. O foco desta tese e o prazo pelo qual todo trabalho acadêmico está submetido impediram confirmar ou refutar minhas suposições.

Já que o estudo comparativo não fez parte de nossos objetivos, também as questões relativas a esse tipo de abordagem foram adiadas. Questões tais como as diferenças e similaridades entre as linguagens musicais entre as casas de candomblé, ou as transformações musicais ocorridas entre as gerações de alabês, foram temas que também surgiram no decorrer de minha pesquisa de campo e que aguardarão estudos futuros.

Mas, se, por um lado, algumas questões e suposições ficaram pendentes, por outro, acredito, várias questões puderam ser respondidas, levantadas ou descritas. A dificuldade que o pesquisador brasileiro encontra, minha visão do que é ser etnomusicólogo, a coexistência entre a imperfeição e a necessidade da transcrição, o uso dos conceitos, entre outras, foram pontos levantados no presente trabalho. Também acredito que, ao encontrar um fator comum nas diferentes manifestações musicais do candomblé, foi possível responder o que é música de candomblé, em um sentido êmico. As várias formas de aprendizagem nessa religião e as transcrições sobre os toques de candomblé foram exemplos de descrições que, acredito, contribuem para uma compreensão melhor sobre a música nagô. Também foram mostradas algumas diferenças e similaridades entre a música instrumental do candomblé e a música ocidental.

Dentro do universo musical do candomblé, acredito ter trilhado por um caminho pouco explorado pelo mundo acadêmico. Sendo assim, em momento algum foi minha intenção esgotar o assunto. Mesmo no que tange a música instrumental de candomblé, foco deste trabalho, o assunto não pode ser dado como encerrado. Ao contrário, espero ter apresentado questões que rendam estudos futuros. Certamente, outros pesquisadores que estudarem a música de candomblé terão visões diferentes das que apresentei no presente trabalho. Há tempos o candomblé vem

suscitando interpretações e estudos distintos e, certamente, continuará. O presente trabalho apresenta a minha visão. Um olhar que vê a música de candomblé como uma forma de comunicação, como uma *linguagem ritual*; uma música que, em qualquer forma que se apresente, dentro dessa religião, é portadora de códigos. Nessa ótica, a música vinda dos atabaques é uma forma de linguagem: *a linguagem dos tambores*.

BIBLIOGRAFIA

- ADÉKÒYÀ, Olúmúyiwá Anthony. *Yorubá: tradição oral e história*. São Paulo: Terceira Margem, 1999.
- AFLALO, Fred. *Candomblé: uma visão do mundo*. São Paulo: Mandarin, 1996.
- AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Routledge: New York and London, 2003.
- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*, Rio de Janeiro, Ano VI, Instituto Interamericano de Musicologia, 1946. p. 356-407,
- AMADO, Jorge. *O compadre de Ogum*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- AMORIM, Felipe de Oliveira. *O intérprete e o horizonte da obra*. 2001. 123 f. (Mestrado em Musicologia) Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentale d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*. Paris, SELAF, 1985.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O bamquete do rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.
- BARROS, José Flávio Pessoa de; e NAPOLEÃO, Eduardo: *Ewé òrisà: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jêje-nagô*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BÉHAGUE, Gérard. Brazil. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). 2. ed. v. 4. London: Macmillan Publishers, 2001. p. 268-294.
- _____. Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano: a negociação de identidade. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 40-47, janeiro de 1999.
- _____. Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984. p. 222-253.
- BERLO, David K. *O processo da comunicação: introdução à teoria e à prática*. 10. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEZERRA, Edir Macedo. *Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?* 6. ed. Rio de Janeiro: Universal Produções, s.d.

BLACKING, John. *How musical is man?*. 5. ed. Seattle and London: University of Washington, 1995.

_____. *Music, Culture, & Experience: Selected Papers of Jonh Blacking*. In: Reginald Byron (Ed.). Chicago and London: University of Chicago, 1995.

BOHLMAN, Philip V. Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology. In: BOHLMAN, Philip e NETTL, Bruno. *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago e London: University of Chicago, 1991. p. 131-151.

_____. BOHLMAN, Philip V. Ontologies of Music. COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Ed.). In: *Rethinking Music*. Oxford/New York: Oxford University, 2001. p. 17-34.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*. 2001. 138 f. (Mestrado em Musicologia) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. Reflexões sobre transcrição etnomusicológica. *Revista da Academia Mineira de Letras*. Belo Horizonte, v. 33, 133-140, junho, julho e agosto de 2004.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASTRO, Ieda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. *Afro-Ásia*, n. 14. Salvador: CEAO, 1983. p. 81-106.

CHRISTENSEN, Thomas. Introduction. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of Western music theory*. United Kingdom: Cambridge University, 2004. p. 1-23.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: University Oxford, 1996.

COOLEY, Timothy. Casting Shadows in the Field: an Introduction. In: BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork Ethnomusicology*. New York: Oxford University, 1997. p. 3-19.

COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press, 1976.

COTLER, Irwin. Religião, intolerância e cidadania: rumo a uma cultura mundial dos direitos do homem. In: BARRET-DUCROCQ, Françoise. *A intolerância*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 60-73.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELLINGSON, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton & Company, 1992. p. 110-152.

ENCONTRO DE NAÇÕES-DE-CANDOMBLÉ, 1981, Salvador. *Anais do encontro realizado em Salvador*. Salvador: Ianamá e UFBA, 1984.

FILHO, João Gomes. *Gestalt do Objeto: sistemas de leitura visual da forma*. 6. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

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.

GARCIA, Sônia Maria Chada. A cantiga de sotaque no candomblé de caboclo. In: II ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2004, Salvador, *Anais*. Salvador: UFBA, 2004. p. 9-17.

_____. *A música dos caboclos: o Ilê Axé Dele Omí*. 1995. 245 f. (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

_____. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. 224 f. (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

_____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GIOBBI, César. Bolsistas na penúria. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 20/10/2003.

GLEASON, Judith Illsley. *Oya: em louvor a uma deusa africana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Arturos: os olhos do rosário*. Belo Horizonte: Mazza, 1990.
- GUERRA-PEIXE, César. A influência africana na música do Brasil. In: III CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO. Recife, 1982. p. 89-108.
- HARRIS, Marvin. Emics and Etics Recisited. In: HEADLAND, Thomas N. (Org.). *Emic and Etics: The Insider/Outsider Debate*.v. 7. London and New Delhi: Sage Publications, 2000.
- HEADLAND, Thomas N. Introduction: a Dialogue Between Kenneth Pike and Marvin Harris on Emics and Etics. In: HEADLAND, Thomas N. (Org.). *Emic and Etics: The Insider/Outsider Debate*.v. 7. London and New Delhi: Sage Publications, 2000.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- HERSKOVITS, Melville J. Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro. *Boletim Latino Americano de Música*, 1946. p. 99-112.
- HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of Western music theory*. United Kingdom: Cambridge University, 2004. p. 726-752.
- HORNBOSTEL, Erich M. von e SACHS, Curt. Classification of Musical Instruments. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton & Company, 1995. p. 444-461.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- JÚNIOR, Eduardo Fonseca. *Dicionário yorubá (nagô) – português*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- 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.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.
- KRAMER, Joonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. 10. ed. New York, London: Schirmer Books, 1988.
- KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*. Vol.1. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1994.
- LABURTHE-TOLRE, Philippe. / WARNIER, Jean-Pieere. *Etnologia Antropologia*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LANGNESS, L. L. *The Study of Culture*. Los Angeles: Chandler & Sharp Publishers, 1997.

LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao candomblé*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

LIMA, Paulo Costa. Composition and Cultural Identity in Bahia. In: ESCOT, Pozzi (Ed.). *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*. Vol. 21, n. 2. Cambridge: Persuasive, Spring, 2001.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupoais*. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LODY, Raul Giovanni da Motta. *Ao som do adjá*. 1975.

LODY, Raul e SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

LONDON, Justin. Pulse. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). 2. ed. v. 20. London: Macmillan Publishers, 2001. p. 599.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. 2005. 330 f. (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LÜHNING, Angela. *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.

_____. Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar. In: IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2000, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p. 111- 131.

_____. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *REVISTA DA USP*, n. 28. São Paulo: USP, 1995-96, p. 194-220, dezembro/fevereiro 95/96.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. v. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. p. 37-178.

MENDES, Jean Joubert F. Mudando para preservar: uma observação das estratégias de preservação da tradição criadas pelo terno de catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros – MG. In: II ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2004, Salvador, *Anais*. Salvador: UFBA, 2004. p. 723-733.

MENDONÇA, Nadir Domingues. *O uso dos conceitos: uma questão de interdisciplinaridade*. 4. ed. Vozes: Petrópolis, 1994.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. 7. ed. Northwestern University: 1978.

_____. *Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil*: African-Music Society Journal1, n. 3, Johannesburg, 1956. p. 53- 61.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Veja, 1975. p. 109-164

MYERS, Helen. Introduction. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. New York: W. W. Norton & Company, 1992. p. 3-15.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 3. Edição Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 272-297.

_____. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton 1990.

_____. Rítmica/métrica. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 3. Edição Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 298- 330.

_____. Som/ruído. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 3. Edição Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. P. 221- 228.

NETTER, Frank. Heart. *The Ciba Collection of Medical Illustrations*. New York: Colorpress, 1971.

NETO, Pasquale Cipro, e INFANTE, Ulisses. *Gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1999.

NETTL, Bruno. Improvisation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). 2. ed. v. 12. London: Macmillan Publishers, 2001. p. 94-98.

_____. Introduction: Studying Musics of the World's Cultures. In: *Excursions in World Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1997. p. 1-13.

_____. *Theory and method in ethnomusicology*. The Press London. 1964.

_____. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. London: University of Illinois, 1983.

NKETIA, Joseph Kwabena H. *The Music of Africa*. Nova York: W. W. Norton, 1974.

OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os orixás*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

PIERSON, Donald. *Branços e prêtos na Bahia: estudo de contato racial*. 2. ed. São Paulo: brasiliense, 1971.

PIKE, Kenneth L. On The Emics and Etics of Pike and Harris. In: HEADLAND, Thomas N. (Org.). *Emic and Etics: The Insider/Outsider Debate*.v. 7. London and New Delhi: Sage Publications, 2000.

PINTO, Thiago de Oliveira. *Candomblé, Weltmusik Brasilien – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Schott: Mainz, Germany, 1986, p. 160-175.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *A linguagem do candomblé: níveis sociolinguísticos de integração afro-portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. José Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: EDUSP, 1991.

RIBEIRO, José. *O ritual africano e seus mistérios: grupos e figuras, orixás e voduns, lendas provérbios, etc*. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corrupio, s.d.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROCHA, Agenor Miranda. *As nações Kêtu: origem, 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.

ROEDERER, Juan G. *Introdução a física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 1998.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago press, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Musique. In. *Dictionnaire de Musique*. 9. ed. v. 1. Paris: Art et Culture, 1977. p. 352-364.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pãdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 9. ed. Petrópolis, Vozes, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. *Dicionário da escravidão*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1997.

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology 1935 - 1975*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California, 1977.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones*. Brasília: UNB, 1995.

SILVA, José Amaro Santos da. *O fascínio do candomblé*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

SILVA, Pedro Ratis. Exu/Obaluaiê e o arquétipo do médico ferido na transferência. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 165-196.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Agô Agô Lonan: mitos, ritos e organização em terreiros de candomblé da Bahia*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

SISMAN, Elaine. Variations. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). 2. ed. v. 26. London: Macmillan Publishers, 2001. p. 284-326.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STERNBERG, Robert J. *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

TURINO, Thomas. The Music of Sub-Saharan Africa. In: *Excursions in World Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1997. p. 161-190.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Lendas africanas dos Orixás*. 4. ed. Salvador Corrupio, 1997a.

_____. *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.

_____. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997b.

_____. O deus supremo iorubá; uma revisão das fontes. In: FALCON, Gustavo (Ed.). *Afro-Ásia*, n. 15. Salvador: Ianamá, abril de 1992. p 18-35.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio da Silva; BARROS, José Flávio Pessoa de. *A galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição - um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Fapesp, 2000.

ANEXOS

Pequeno Glossário

Informações sobre o DVD

PEQUENO GLOSSÁRIO

Este pequeno glossário tem como objetivo único auxiliar a leitura desta tese. Por isso, as informações contidas nele são tão concisas. Para informações mais detalhadas sobre termos específicos, presentes no dia-a-dia da religião iorubá, sugiro leituras mais aprofundadas³⁶.

Acacaumbó – Toque, juntamente com o alujá e o tonibodê, associado a Xangô.

Adarrum – Toque puramente instrumental. Sua execução tem a finalidade de induzir ao fenômeno de possessão.

Aderé – Toque associado a Ogum.

Aderejá – Toque associado a Ogum.

Adjá – Instrumento de fundamento, o adjá se constitui em uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas. Esse instrumento está associado a Oxalá, mas como essa divindade é conhecida como “o pai de todos”, ele também é utilizado nas festas de outros santos.

Agabi – Toque utilizado para acompanhar a dança de Xangô e de Ogum.

Agogô – Idiofone de metal de uma, duas e, mais raramente, três campânulas. No candomblé, também é conhecido como gã.

Aguidavis – Nome dado às baquetas utilizadas para percutir os atabaques, no candomblé de queto. São feitas de galhos de árvore.

Aguéré – Toque associado a Oxossi.

Alabê – Cargo dado ao músico mais experiente em uma casa de candomblé. O alabê é o responsável pela música e pelos instrumentos musicais de um terreiro.

³⁶ Os glossários presentes nas teses de Lühning (1990) e Garcia (1995) contêm uma gama considerável de termos específicos do candomblé e, ao mesmo tempo, traz uma significativa série de informações sobre esses nomes. Quem quiser aprofundar mais sobre o vocabulário presente nessa religião, recomendo esses dois glossários.

Alujá – Toque associado a Xangô.

Arô – Instrumento de fundamento 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.

Atabaque – Tipo de tambor.

Avaninha – Toque utilizado, principalmente, para acompanhar a saída e entrada dos fiéis no barracão principal.

Axé – Segundo Juana Elbein dos Santos, conceitos tais como “axé” não podem ser traduzidos (1998, p. 22). Ainda conforme a autora, o conteúdo mais precioso do terreiro é o axé. O axé “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o 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” (1998, p. 22).

Babalorixá – O mesmo que pai-de-santo. O babalorixá é o sacerdote principal de uma casa.

Barracão – Nome dado ao local onde se realizam os rituais públicos.

Batá – Toque utilizado para acompanhar a entrada dos orixás, no barracão, durante os rituais públicos.

Bori – Sobre o bori, diz Lühning: “cerimônia preliminar para o fortalecimento da cabeça, que é considerada como o centro da personalidade humana. Normalmente, o *bori* é parte integrante da *feitura*” (1990, p.224).

Bravum – Toque associado a Oxumarê.

Caboclo – Designação genérica dada às divindades pertencentes ao candomblé de caboclo.

Cadacorô – Instrumento de fundameno associado a Ogum e, conseqüentemente, é tocado nas festas deste orixá. Na descrição de Lühning este instrumento é formado por “[...] duas peças de

ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante” (1990, p. 48).

Candomblé – Conforme Ieda Pessoa de Castro, o termo tem origem no idioma banto, sendo derivado da expressão *ka-n-dómb-id-é kù-dombá*, cujos significados seriam “louvar”, “rezar”, “invocar” (1983, p. 83). Para Olga Gudolle Cacciatoro o vocábulo viria do iorubá, derivado da junção “candombé-ile”, ou seja, “casa de dança”. Hoje em dia, candomblé pode ser entendido como um termo genérico, utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características, tais como o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais.

Candomblé de angola – Para Cacciatoro, candomblé de angola é o “culto afro-brasileiro com maior influência dos negros de Angola, embora os deuses destes tenham sido assimilados, na maior parte, aos do nagô” (1977, p. 80). No Brasil, assim como queto e jeje, angola é um termo empregado para designar uma religião afro-brasileira.

Candomblé de caboclo – Nas décadas passadas o candomblé de caboclo era uma religião independente. Atualmente, essa religião não existe mais como religião autônoma, ou seja, não se ouve falar mais em uma casa de candomblé exclusivamente dirigida aos caboclos – entidades cultuadas nessa religião. De alguma forma, algumas casas de tradição queto e angola incorporaram o candomblé de caboclo sendo que, normalmente, uma vez no ano, nessas casas, realiza-se uma festa chamada “candomblé de caboclo”. Entretanto, onde se cultua o caboclo, o ritual é tido como uma coisa à parte; o culto às divindades do candomblé de caboclo é realizado separadamente dos rituais referentes à religião de tradição da casa. Por exemplo, os instrumentos utilizados nos rituais de uma festa de caboclos não podem ser os mesmos utilizados nos cultos da tradição oficial da casa.

Candomblé de jeje – Nos dizeres de Prandi, “candomblé em que predominam os traços e elementos das religiões dos povos *ewe* e *fon* (1991, p. 247). No Brasil, assim como queto e angola, jeje é um termo empregado para designar uma religião afro-brasileira.

Candomblé de queto – Reginaldo Prandi define queto da seguinte maneira: “nação de candomblé de predominância iorubana e que se constituiu nas casas mais conhecidas da Bahia [...]” (1991, p. 249); segundo Angela Lühning, queto é o “nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benin” (1990, p. 233); Pierre Verger acrescenta que foram os quetos que “criaram os primeiros terreiros de candomblé” (1999, p. 33). No Brasil, assim como angola e jeje, queto é um termo empregado para designar uma religião afro-brasileira.

Casa de santo – Ver “terreiro”.

Casa Branca – Um dos terreiros mais antigos do Brasil e local onde centrei minhas pesquisas, que resultaram no presente trabalho.

Cair no santo – Ver “dar santo”.

Confirmar – Os ogãs não “dão santo”, isto é, não passam pelo fenômeno da possessão. Conseqüentemente, no caso dos ogãs, não se usa a expressão “fazer santo” para se referir aos rituais de passagem que, oficialmente, ligam-no ao candomblé. O termo utilizado para determinar a quanto tempo um ogã realizou esses rituais é “confirmar”.

Dar santo – O mesmo que “cair no santo” ou “receber santo”. Isto é, incorporar o seu orixá.

Daró – Ver *ilu*.

Ebome - Significa “irmão mais velho”. É um título dado a quem já cumpriu sua obrigação de sete anos, ou seja, o dever ritual que se deve realizar após sete anos de iniciado na religião.

Equedes – Título circunscrito às mulheres. As equedes não recebem santo. Entre outras coisas, elas auxiliam os orixás nas festas públicas, quando esses estão incorporados.

Exu – Orixá cuja característica, entre outras, é a de mensageiro (Sobre Exu, ver Verger, 1997b, p. 76-85)

Fazer santo – O mesmo que iniciar. Entretanto, a expressão é utilizada para aqueles que recebem o santo, isto é, que passam pelo fenômeno da possessão. Normalmente, aos iniciados no candomblé que não recebem santo é dito “confirmar”. Por exemplo, fulano tem sete anos de confirmado, ou seja, há sete anos ele realizou os rituais de entrada no candomblé que o ligaram oficialmente a essa religião.

Filha de santo – A filha espiritual daquele que conduz o culto.

Fundamento – No candomblé, pode ser denominado como a base do conhecimento transmitido de geração em geração; como diz Angela Lühning, é [...] tudo que diz respeito à força fundamental, ao *axé*” (1990, p. 230). O fundamento, em geral, faz parte do tabu dessa religião.

Gã – Ver agogô

Ialorixá – O mesmo que mãe-de-santo. Ialorixá é o título dado a sacerdotisa principal de um terreiro.

Iatebexê – Título dado a uma mulher e lhe dá o direito de começar as cantigas. Esse título só é outorgado a pessoas que possuem grande conhecimento sobre o candomblé.

Ibim – Toque associado a Oxalá.

Iansã – Orixá feminina ligada aos ventos. Também é conhecida como Oiá (mais informações sobre Iansã, ver Verger, 1997b, 168-173)

Iemanjá – Orixá feminina ligada às águas salgadas (para saber mais sobre Iemanjá, ver Verger, 1997b, 190-205).

Ijexá – Toque associado a Oxum, mas que acompanha, praticamente, cantigas de todos os outros orixás.

Ilê Axé Iyá Nassô Oká – Ver Casa Branca.

Ilu – Toque associado à Iansã. Antigamente era o nome dado tipos de tambores.

Iniciar – Entrar oficialmente para o candomblé, isto é, passar pelos rituais referentes a esse processo, dentro da religião.

Inquice – Designação genérica dada às divindades pertencentes ao candomblé de angola.

Iorubá – Língua ritual utilizada nos candomblés de queto. O termo também pode ser empregado como sinônimo de nagô e queto.

Instrumentos de fundamento – Os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam e representam o poder da divindade. Os instrumentos de fundamento se encontram em número de cinco, sendo eles: o arô, o cadacorô, o xére, um sino – sem nome específico – e o adjá. Cada um desses instrumentos é associado a uma deidade.

Jicá – Toque associado à Iemanjá.

Lê – O menor atabaque dentro do trio de atabaques que pertence à música instrumental do candomblé.

Mãe-de-santo – Ver ialorixá.

Marujo – Entidade cultuada no candomblé de caboclo.

Nação – Termo utilizado, entre o povo-de-santo, para especificarem o tipo de candomblé ao qual pertencem: por exemplo, nação queto, nação jeje, nação angola.

Nagô – “Uma das designações para os povos iorubanos” (PRANDI, 1991, p. 248). Segundo Lühning é a “denominação dada pelos jejes aos seus vizinhos, os iorubás. É provável que, literalmente, significasse, ‘sujo’, ‘ignorante’, ‘incapaz’ (1990, p. 234). No Brasil, o termo “nagô”, quando se refere ao candomblé, é utilizado como um sinônimo para “queto” ou “iorubá”.

Obaluaiê – Ligado à terra é o orixá das doenças e das curas. Mais informações sobre essa divindade, ver: Rocha, 2000, p. 59-60; Barros, 2000, Luz, 2000, p. 71-72.

Ogã – Título dado a um membro do terreiro, do sexo masculino. Ao ogã são atribuídas várias funções, tais como a de músico ou a de manter a ordem no barracão durante os rituais abertos ao povo. Os ogãs que detêm essa última função são denominados “ogãs-de-sala”.

Ogum – Conhecido como um deus guerreiro e é também associado ao ferro. Para saber mais sobre Ogum, ver: Cardoso, 2001, p. 83-122; Aflalo, 1996, p. 55-58; Adékòyà, 1999, p. 93-149.

Oiá – Ver Iansã.

Omolu – Ver Obaluaiê.

Opanijé – Toque associado a Obaluaiê.

Orixá – O mesmo que santo. Designação genérica dada às divindades pertencentes ao candomblé de queto.

Ossaim – Orixá das folhas (para saber mais sobre Ossaim, ver Verger, 1997b, p. 122-125).

Oxalá - É, por muitos, considerado o maior dos orixás e o “pai de todos”. Para saber mais sobre Oxalá, ver: Verger, 1997, p. 252-286, Prandi, 2001, p. 500-523; Aflalo, 1996, p. 90-95.

Oxossi – Conhecido como o rei de queto, Oxossi é muito popular nos candomblés baianos. Ligada às matas, essa divindade está relacionada, entre outras coisas, à caça. Informações adicionais sobre este orixá, ver Verger, 1997, p.112-129; Siqueira, 1998, p. 71-72; e Ribeiro, 1969, p. 82-83.

Oxum – Orixá feminina ligada aos rios e cachoeiras (mais informações sobre Oxum, ver Verger, 1997b, p. 174-185).

Oxumarê – Orixá masculino. Tem entre seus símbolos o arco-íris e a serpente (mais informações sobre esse orixá, ver Verger, 1997b, p. 206-211).

Pai-de-santo – Ver babalorixá.

Povo-de-santo – Expressão empregada para designar os fiéis das religiões afro-brasileiras.

Ramunha – Ver avaninha.

Receber santo – Ver “dar santo”.

Roça – Ver “terreiro”.

Rum – O maior dentre os três atabaques utilizados no candomblé. A ele cabe às organizações sonoras e contextuais mais complexas, por isso, apenas os músicos mais experientes tocam nele.

Rumpi – O tambor médio. Juntamente com o lé, sua função musical é de suporte, pois não efetua variações no decorrer dos toques.

Runtó – toque associado à Oxumarê.

Santo – Ver “orixá”.

Sato – Toque associado a Oxumarê.

Terreiro – O mesmo que “casa-de-santo” ou “roça”. São termos utilizados pelo povo-de-santo e têm o mesmo significado que “casa de candomblé”.

Toque – Nome dado, pelo povo-de-santo, à música vinda dos instrumentos musicais. No presente trabalho, além dessa acepção, o termo também designa o conjunto de frases musicais advindas do atabaque maior: o rum.

Tonibodê – Toque associado a Xangô.

Toribalé – Toque utilizado para saudar pessoas importantes.

Torim euê – Toque associado a Ossaim.

Vassi – Tipo de acompanhamento muito freqüente nos terreiros de candomblé.

Vodum – Designação genérica dada às divindades pertencentes ao candomblé de jeje.

Xangô – Assim como Oxossi, este orixá também é muito cultuado no Brasil, a tal ponto que, no Recife, há uma religião afro-brasileira com o seu nome. Associado ao trovão e à justiça, dizem que Xangô foi o quarto rei de Oyo. Outras informações sobre Xangô, consultar Ligiéro, 2000, p. 86-87; Verger, 1997, 134-167; e Segato, 1995.

Xanxam cu rundu – Toque associado à Oxum.

Xére – Instrumento de fundamento associado a Xangô e, portanto, tocado nas festas dessa divindade. O xére é um chocalho e, como tal, constitui-se de uma cabaça, cheia de sementes, presa a um cabo de madeira.

Xirê – Primeira parte de um ritual público de candomblé.

INFORMAÇÕES PARA O USO DO DVD

Ao inserir o DVD, o leitor encontrará as seguintes informações: “**A Dança**”, “**A Dança e a Música**”, “A Linguagem dos Tambores” e “**Ângelo Nonato**”. Os três em destaque, na verdade, são links que levam a outras informações contidas no DVD. No link “**Ângelo Nonato**”, encontramos a ficha técnica do DVD. Os outros dois links – “**A Dança**” e “**A Dança e a Música**” – são links que levam aos toques. No primeiro, os músicos não aparecem; a música está no “fundo”, mas apenas a imagem da dançarina está presente. No segundo link, tanto a imagem da dançarina quanto a imagem dos músicos tocando estão presentes na tela, simultaneamente. Sendo assim, quem quiser ver mais detalhadamente a dança deve “entrar” no primeiro link, enquanto quem quiser ver a dança e os músicos concomitantemente, deve acessar o segundo link.

Ao acessar um desses dois links, aparecerá na tela mais três links: “Tela 1”, “Tela 2” e “Tela 3”. Essas telas dão acesso a novos links que, por sua vez, correspondem aos toques e a sua respectiva dança. Ao entrar na “Tela 1”, teremos os seguintes links:

01 – Toribalé e ramunha

02 – Aderejá

03 – Aderé

04 – Agueré

05 – Opanijé

06 – Torin euê

Na “Tela 2” encontraremos,

07 – Alujá, tonibodê e acacaumbó

08 – Xanxam cu rundu

09 – Ilu

10 – Jicá

11 – Batá

12 – Ibim

Finalmente, na “Tela 3”, encontramos,

13 – Ijexá

14 – Sato

15 – Bravum

16 – Runtó

17 - Agabi