

“...DAR RUM AO ORIXÁ...”

ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô

Edilberto José de Macedo Fonseca

Partindo de um dos elementos do fazer musical do conjunto instrumental percussivo dos candomblés da nação ketu-nagô, os toques do instrumento idiofônico gã, este trabalho busca mostrar como a prática musical assume caráter inalienável às práticas ritualísticas que expressam todo o sistema de crenças.

Palavras-Chave

RELIGIÃO, CANDOMBLÉ, MÚSICA, ETNOMUSICOLOGIA.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16, 2006.

Pedindo licença¹

Ao longo desses cinco séculos, o processo civilizatório brasileiro pôs em contato etnias diversas, gerando inúmeras manifestações socioculturais com características particulares. Uma marca distintiva da cultura brasileira é a sua variedade, fruto de expressões culturais geradas a partir de reelaborações de práticas trazidas de várias partes do mundo.

Línguas, culinária, indumentárias, crenças, danças e músicas são apenas alguns elementos da bagagem dos grupos africanos que aqui chegaram. Apesar da repressão da cultura hegemônica escravocrata, os escravos souberam preservar e forjar formas de sobrevivência de suas manifestações.

Por meio da música dos batuques e dos cantos dos escravos eram contadas histórias passadas, ricas memórias de deuses e ancestrais glorificados que permaneciam vivos nos mitos. A religiosidade dos grupos buscava sobrevivência apoiada no que tinham em comum, e o ritmo dos tambores tratou de amalgamar as diferenças.

Ao chegarem aqui, esses grupos étnicos – chamados nações – que possuíam traços culturais distintos encontraram, por sua vez, todo um universo indígena fragmentado em etnias também variadas, detendo seu conjunto de mitos e rituais. Nesse encontro de visões de mundo, religiosidades particulares e originais foram sendo modeladas.

Candomblé é um nome dado a formas de expressão religiosa que se desenvolveram a partir de matrizes afri-

canas. Espalhadas pelo país, as casas de culto praticam diferentes modalidades rituais e litúrgicas como: candomblé de caboclo, jêje, angola, ketu-nagô, macumba, xangô de Recife, batuque do Sul e tambor-de-mina. De modo geral, baseiam-se em modalidades ritualística específicas que, mesmo apresentando diferenças litúrgicas em função de particularidades históricas e locais, expressam ligação a uma ancestralidade mítica oriunda de determinada matriz étnica.

Tratando das particularidades do fazer musical em contexto ritual, o etnomusicólogo John Blacking afirma que a análise cultural de uma sociedade

não é descrever simplesmente o *background* cultural da música como comportamento humano, e então passar a analisar peculiaridades de estilo em termos de ritmo, tonalidade, timbre, instrumentação, frequência de intervalos ascendentes e descendentes, e outras terminologias essencialmente musicais, mas descrever ambas, a música e sua base cultural, como partes inter-relacionadas de um sistema total. (Blacking *apud* Carvalho, 1991: 22)

O conjunto orquestral nos candomblés ketu-nagô é formado por três atabaques (do grave para o agudo: rum, rumpi e lé) e um gã ou agogô (com uma ou duas campânulas, respectivamente). Dessa forma, seria importante perguntar se os ritmos executados pelo conjunto orquestral não guardam, em sua estruturação e organização, marcas distintas de uma visão de mundo que se

manifestam no discurso litúrgico e ritual, sendo os ritmos uma afirmação desse discurso.

Ao tratar a questão da rítmica percussiva em seu livro *The Music of Africa* (1974), o musicólogo ganense J. Kwabena Nketia propôs uma abordagem da música negro-africana que causou impacto sobre os estudos até então realizados. Ele desenvolveu a noção dos *timelines* ou linhas-guia,² que se tornou fundamental nesses estudos. Essas linhas de tempo funcionam como fórmulas de organização rítmica, curtas, de notas simples, e que atuam como guias, sendo usados para tal, gãs, agogôs, sinos ou mesmo palmas. Em várias culturas africanas, formam a base rítmica sobre a qual a melodia e os toques instrumentais se realizam.

No candomblé as linhas-guia são executadas pelo gã ou agogô, que possui o *status* de “maestro” no conjunto orquestral. Os toques do gã servem de base para a prática dos atabaques e funcionam como ponto de orientação para a *performance* dos tocadores, os *alabês* e *ogãs*.

Nesse sentido, junto com outros elementos, os toques, ou linhas-guia, são parte de um conjunto de sistemas semânticos que integram e configuram os rituais no candomblé. No entanto, em nenhum dos estudos feitos sobre música de candomblé até hoje³ foi possível encontrar uma clara tipificação das linhas-guia executadas pelo gã (ou agogô), como se organizam e se relacionam com a prática musical instrumental e, também, com os rituais.

Partindo da corriqueira expressão presente no mundo dos candomblés “...dar rum ao orixá...”, tentarei, segundo uma ótica etnomusicológica, traçar um perfil da relação entre ritual, narrativa mítica e música no contexto sócio-religioso, mostrando que

simbolicamente integrado a esses eventos, o fazer musical assume, assim, condição estruturante na experiência religiosa, já que por seu intermédio se dá a comunicação com os orixás (Fonseca, 2002: 11).

Aspectos de uma cosmovisão nagô

Falando sobre os povos iorubanos que visitou em suas viagens à África, Pierre Verger argumenta em *Notas sobre o culto aos orixás e voduns* que:

No estágio atual de nossos conhecimentos é difícil determinar se existe um fundo cosmogônico muito antigo e coerente, comum a essas populações, e se esse sistema foi encoberto por tradições locais (...) Os pontos comuns e as diferenças entre os diversos rituais precisam ser recuperados por estudos paralelos sobre as mesmas cerimônias em diferentes lugares (...) Uma visão de conjunto, no atual estado das coisas, não faz ressaltar uma mitologia com um panteão harmonioso e hierarquicamente organizado (2000: 15).

Vasta literatura sobre o tema vem sendo produzida ao longo dos anos, havendo inúmeras discordâncias por parte dos

pesquisadores⁴ das religiões afro-brasileiras, parecendo ainda distante de uma unanimidade, um delineamento definitivo de uma cosmovisão magô.⁵

Os Nagô partem da idéia da divisão do mundo segundo dois planos distintos, o *aiê* e o *orum*. O *aiê* é a própria realidade concreta, física, incluindo ainda toda a humanidade e os seres naturais. O *orum* é uma realidade paralela ao *aiê*, um espaço sobrenatural que não se coloca no mesmo plano deste e é povoado por habitantes que têm seu equivalente no *aiê*. *Aiê* e *orum* são dois planos de existência complementares e indissociáveis, formando instâncias paralelas e possuidoras dos mesmos conteúdos e representações materiais (Santos, 1977: 53). Se o *aiê* é o mundo da humanidade e dos seres vivos, o *orum* é o espaço dos orixás, seres ancestrais divinizados que povoaram a Terra e representam parte das forças da natureza com as quais mantêm relações de interdependência.

Na África, ainda hoje, os orixás são cultuados dentro de uma mesma família, clã ou linhagem, de modo geral restritos a uma cidade ou região específica. No Brasil, em virtude da escravidão, sua ligação com determinada cidade, linhagem ou família se perdeu, conservando-se, no entanto, a separação espacial das casas de culto, para cada orixá, dentro dos terreiros. Para os Nagô, no entanto, o culto aos orixás se diferencia do culto aos ancestrais mortos, espíritos dos seres humanos, chamados *eguns*.

Os orixás possuem poder frente à força primordial do universo, o *axé*, poden-

do domesticá-la e compartilhá-la para fins de ações benéficas para com os aliados e destrutivas para com os inimigos. *Axé* é a força mística que movimenta o universo, princípio dinâmico que torna possível todo o processo de realização da vida. É uma força que pode ser transmitida, conduzida, acumulada e perdida, podendo estar presente em substratos materiais e simbólicos. Por se tratar de uma força primordial, o *axé* pode enfraquecer ou mesmo desaparecer. Cumpre então, aos homens, habitantes do *aiê*, fixar, manter vivo e renovar o *axé*, que pode ser encontrado nas substâncias que animam seres de todos os reinos naturais: mineral, vegetal e animal.

Os orixás têm como característica tomar a cabeça da pessoa, o *orí*, tomando-a pelo estado de transe, ou, no dizer do povo-de-santo, fazer dele “seu cavalo, a fim de montá-lo”. A iniciação é o processo pelo qual, em circunstâncias especiais, serão estabelecidos padrões míticos de comportamento que permitirão ao fiel desenvolver reflexos culturalmente condicionados. *Babamim*, pai-de-santo de um dos terreiros no qual realizei minhas pesquisas, costuma dizer que “iniciação é ter cultura no corpo”.

Em linhas gerais, então, é possível resumir o sistema de crenças do candomblé ketu-nagô a partir de seis princípios básicos:

1. A crença em um deus supremo e absoluto, Olorum, Obatalá ou Olodumarê, criador de todos os seres do mundo. Não sendo adorado por meio de culto é, porém, freqüentemente lembra-

do no dia-a-dia do adepto e de toda a comunidade.

2. A crença de que os desígnios de Olorum são ditados pelo oráculo divinatório de *ifá*, o jogo dos búzios. Todos os passos da vida devem ser ditados por Orumilá,⁶ orixá da adivinhação. Nenhuma decisão importante deve ser tomada sem sua consulta.

3. A crença na existência de espíritos ancestrais divinizados, forças da natureza detentoras de *axé*, princípio dinâmico da vida, força espiritual de transformação. Caracterizados por objetos e elementos materiais, representam a força divina, chamados, por algum estudiosos, de fetiches.⁷ A esses espíritos devem ser feitas oferendas e sacrifícios periódicos, os *ebós*, como forma de prover, manter e renovar o *axé*.

4. A crença na eficácia de substâncias de origem mineral, vegetal e animal que, utilizadas ritualisticamente, possuem a força mística, o *axé*.

5. A crença no transe místico como a forma, por excelência, de comunicação entre deuses e homens, sendo que é por meio dos processos iniciáticos que suas cabeças – o *orí*, ou orixá pessoal – são preparadas a fim de que se tornem veículos de expressão dos orixás no *aiê*.

6. A crença na morte como um renascimento, um eterno retorno, parte da dinâmica entre os planos natural e sobrenatural, que gera a possibilidade de invocação do espírito dos mortos, os *eguns*. Como há sempre uma correspondência entre elementos do *aiê* e do *orum*, a morte restitui à terra os elementos dela retirados, pela passagem de uma exis-

tência individualizada para uma genérica (Santos, 1977).

Mito e rito: a música como intermediação

Se o sistema de crenças nagô parte da divisão entre o *orum* e o *aiê*, as relações entre essas duas instâncias se darão por meio de um contrato de trocas, no qual a música tem papel fundamental.

Tanto o mito quanto o rito colocam no centro das atenções a questão do contrato. Esse contrato refere-se ao circuito de trocas entre dimensões cósmicas do *orum* e o *aiê*. Trocas necessárias e incontornáveis, pois só elas permitem reproduzir a vida, evitando a fatalidade da corrupção. São, além disso, trocas assimétricas, dada a desigualdade das partes. As regras que tipificam esse gênero de contrato são marcadas, no entanto pela mais estrita formalidade (Vogel et alli, 1998: 49).

Nesse contrato, necessário e não negligenciável, coloca-se uma verdade inscrita na narrativa mítica, sobre a qual se baseia toda a visão de mundo. Um exemplo é a oferenda propiciatória conhecida como o *padê* de Exu,⁸ que aparece num mito transcrito em *Mitologia dos orixás* por Reginaldo Prandi:

Bem no princípio, durante a criação do Universo, Olofim-Olodumare reuniu os sábios do *orum* para que o ajudassem no surgimento da vida e no nasci-

mento dos povos sobre a face da terra. Entretanto, cada um tinha uma idéia diferente para a criação, e todos encontravam algum inconveniente nas idéias dos outros nunca entrando em acordo. Assim surgiram muitos obstáculos e problemas para executar a boa obra a que Olofim se propunha. Então, quando os sábios e o próprio Olofim já acreditavam que era impossível realizar tal tarefa, Exu veio em auxílio de Olofim-Olodumare. Exu disse a Olofim que para obter sucesso em tão grandiosa obra era necessário sacrificar 101 pombos como *ebó*. Com o sangue dos pombos se purificariam as diversas anormalidades que perturbam a vontade dos bons espíritos. Ao ouvi-lo, Olofim estremeceu, porque a vida dos pombos está muito ligada a sua própria vida. Mesmo assim, pouco depois sentenciou: “Assim seja, pelo bem de meus filhos”. E pela primeira vez se sacrificaram pombos. Exu foi guiando Olofim por todos os lugares onde se deveria verter o sangue dos pombos, para que tudo fosse purificado e para que seu desejo de criar o mundo assim fosse cumprido. Quando Olofim realizou tudo o que pretendia, convocou Exu e lhe disse: Muito me ajudaste e eu bendigo teus atos por toda a eternidade. Sempre serás reconhecido, Exu, serás louvado sempre antes do começo de qualquer empreitada (2001: 44).

Assim, o cumprimento dos sacrifi-

os propiciatórios para Exu tem, aqui, a justificativa para todo um código de práticas, usos e possibilidades. É o mito tornando-se carregado de força cultural quando vivenciado pela comunidade. Porém, o contrato de trocas que se circunscreve no mito só é observado na medida em que a estrita observância formal dos ritos é garantida.

Fernando Ortiz, em *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba* (1965: 300), cita Milligan para dizer que “sem música o negro africano não pode viver, morrer ou ser enterrado”. No candomblé praticamente todas as etapas da vida da comunidade são conduzidas pela música. Dessa maneira, o fazer musical no candomblé se apresenta como peça-chave, integrando-se simbolicamente à cena ritual. Mas como o fazer musical se coloca nesse contrato ritual de trocas? Como os diversos ritmos tocados pelo gã e os atabaques aí atuam?

De modo geral, podemos dizer que os rituais do candomblé são comportamentos formalmente estabelecidos de maneira cerimonial e que têm como objetivo cumprir determinadas etapas relacionadas ao sistema de crenças, atuando no sentido de afirmar forças emotivas que interligam deuses e homens, integrando o indivíduo à comunidade-de-santo. Alguns rituais, por serem secretos, estão fechados à participação dos não iniciados; os ritos públicos, porém, são abertos e franqueados à participação de todos.

José Jorge de Carvalho (1991) em um de seus estudos sobre o xangô do Recife, propõe três níveis de análise do re-

pertório musical para os diversos contextos rituais,⁹ que livremente enuncio aqui como:

- os tipos de rituais e seus respectivos repertórios,
- as características musicais do repertório de cada ritual, e
- similaridades musicais do repertório de rituais distintos.

Fixando-me aqui na primeira e na terceira das abordagens analíticas citadas, e tendo também como referência o que escreve Bastide (1978) sobre as festas públicas, enumero os seguintes momentos rituais: (1) o sacrifício, (2) a oferenda, (3) o *padê* de Exu, (4) o chamado dos deuses, (5) as danças preliminares, (6) A dança dos deuses e (7) os ritos de saída e de comunhão. Para todos esses momentos, existe um repertório mais ou menos específico que pode variar dependendo do caráter da festa e do orixá saudado.

Não há um acordo sobre o sistema de classificação do repertório do candomblé dentro da literatura especializada. Do que pude pesquisar, e partindo da classificação proposta pela etnomusicóloga Angela Lühning (1990), é possível subdividir os repertórios, de acordo com sua funcionalidade:

- Cantigas de *xirê*: entoadas durante a primeira parte da festa. Geralmente são cantadas de três a sete cantigas para cada *orixá*.
- Cantigas de rum, de orô ou de fundamento: entoadas quando os orixás já se manifestaram. Repertório com o qual se tem um zelo especial, pois podem despertar o orixá nos adeptos. No início de

sua dança, cada orixá é saudado com três cantigas na entrada (primeira de rum) e na saída (cantigas de *malô* ou *unlô*¹⁰), interpoladas por toques instrumentais de rum, ou dar rum ao orixá.¹¹

- Cantigas de folhas ou de Sassain: 16 cantigas que louvam as folhas e plantas com poderes especiais.

- Cantigas de *bori*, de matança e de *padê*: repertório específico entoado durante esses rituais.

- Cantigas de *iaô*: entoadas nas saídas do *iaô* (noviço) de seu ritual de iniciação.

- Cantigas de *axexê*: entoadas durante os rituais fúnebres que falam dos mortos e dos ancestrais.

- Rezas: cantigas laudatórias entoadas quase sempre sem acompanhamento instrumental. Podem, em certas circunstâncias, ser realizadas em posição agachada sobre uma esteira com a cabeça tocando a terra, denotando reverência e respeito aos orixás.

- Cantigas de entrada: entoadas quando da entrada dos orixás paramentados no barracão.

- Cantigas de comida: cantadas durante os rituais que envolvem distribuição de comida.

- Cantigas de procissão: cantadas durante as procissões, incluindo aí as rezas.

- Rodas: cantigas que aparecem no *xirê*, em ordem fixa, contam histórias míticas e estão relacionadas a um orixá em especial.

É fácil compreender então como, no mundo dos candomblés, a música é um dos elementos simbólicos do contrato

religioso de trocas, sendo, em determinados momentos, o principal de todos. Sua participação como elemento operacional inscreve-se não só numa visão de mundo particular, mas torna-se, muitas vezes, a própria razão de ser dessa visão. Como quer Merriam (apud Nettl, 1983: 131), não se trata, então, só de “música *na* cultura” mas também de “música *como* cultura”, pois sem ela o contrato com os deuses está inviabilizado e, portanto, também, todo o *éthos* da comunidade.

Se triangularmos as noções de Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva* (1974), John Blacking em *How Musical is Man?* (1995) e o fazer musical dos terreiros, veremos que a concepção das trocas, como retribuição das dádivas recebidas, está presente no contexto dos candomblés e relaciona-se com a função ritual de certos toques percussivos dentro dos repertórios.

O que norteou e abriu caminho para essa especulação foi a expressão corriqueiramente usada pelos *alabês*: dar rum ao orixá. A palavra dar, aplicada a um contexto ritual específico que envolve um fazer musical particular, evoca esse possível pacto implícito de trocas, abordado por Mauss. Ele chama de “fenômenos sociais totais” as relações institucionais (religiosas, jurídicas, econômicas e morais) em suas formas contratuais de produção, consumo, prestação e distribuição num sistema econômico. Afirma que

as relações desses contratos e trocas entre homens e desses contratos e trocas entre homens e

deuses esclarecem todo um lado da teoria do sacrifício (1974: 62).

Já Blacking, utilizando-se do exemplo da etnia venda, categoriza e contrasta dois tipos de música, ao dizer que:

O valor da música, eu creio, é para ser percebido em termos da experiência humana envolvida em sua criação. Há uma diferença entre música para ser ocasional e música que intensifica a consciência humana, música simplesmente para ter e música para ser (1973: 50).

A “descida” do orixá é alguma coisa de extrema importância para a comunidade, algo que potencializa e desencadeia fortes emoções. Como uma oferenda, a vinda dos deuses é retribuída com a dádiva de dar rum ao orixá, que responde com sua dança, tendo sua voz invocada pelos tambores. Ora, se como ensinam os *alabês*, o dar rum ao orixá é o momento ritual de maior excelência da prática percussiva, a concretização do contrato de trocas entre homens e deuses tem, no fazer musical, seu principal mediador simbólico, funcionando, assim, como “música de ser”.

Já em outros momentos rituais, como no caso das cantigas que se relacionam com ritos de iniciação de *iaô*, de matança ou mesmo de *padê*, o objetivo é fazer com que elas garantam o fluxo do *axé*, das energias sobrenaturais manipuladas durante o processo ritualístico.

Uma linha-guia executada pelo gã pode ter múltiplos significados na medida em que se relaciona com os atabaques – especialmente o rum – de maneira diversa, em função da divinda-

de e do momento em que acontece. O que tentei discutir até aqui foi o substrato conceitual no qual se dá a ocorrência das linhas-guia e como se articulam com toda uma maneira particular de viver e sentir o mundo.

Tipificando as linhas-guia

O fato de transcorrer no tempo faz da música arcabouço que sincroniza o tempo ritualístico por meio de dispositivos formais de organização temporal, como repetição, circularidade, variação, contraste. Se os tambores no candomblé são a própria voz dos orixás, é por meio de seus variados toques que o discurso simbólico se fará articulado e inteligível.

Simha Arom em *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* (1985: 393) descreve a estruturação temporal da realização rítmica nominando os mesmos três parâmetros: valor operacional mínimo, pulsação e período. Gerhard Kubik (apud Lühning, 1979) adota outra nomenclatura para esses mesmos parâmetros: pulsação elementar (valor operacional mínimo), *beat* (pulsação) e ciclo ou cifra formal (período). Utilizarei a nomenclatura proposta por Arom, substituindo valor operacional mínimo por batida, que é um dos nomes utilizados pelos *alabês*.

Antes de tudo cabe ressaltar, contudo, que a tentativa de reduzir a estrutura rítmica das linhas-guia a fórmulas de organização sob bases aritméticas pode servir para uma análise de eficácia limitada, pois não contempla certa forma

de percepção e expressão rítmica elaborada a partir de vivências aurais mais complexas. O enquadramento das linhas-guia em uniformidades matemáticas não reflete os aspectos mais sutis de sua realização. Assim, minha utilização das nomenclaturas expostas por Arom e Kubik tem mais o objetivo de criar um diálogo analítico do que tomá-las como categorias absolutas e definitivas.

Batidas são unidades que funcionam como pulsação mental de fundo, separadas por distâncias iguais, possuindo característica cíclica, circular e constante. Diferem da pulsação, que pode não ser expressa acusticamente, sendo, muitas vezes, marcada pelos passos da dança. O período se caracteriza por agregar batidas, formando uma seqüência fixa repetida inúmeras vezes. São unidades formadas por um conjunto regular de batidas que indicam a recorrência de um tema, de um motivo rítmico e/ou melódico. Esses períodos podem ter dimensões variadas, ocorrendo em 8, 12, 16, 24, podendo ir até mesmo a 40 (Lühning: 1990).

Dentro do período, ou cifra formal, é que as articulações rítmicas do rum se desenvolverão estabelecendo o jogo simbólico do fazer musical. Como cabe dar o rum devido a cada um dos orixás, estes responderão de forma particular aos diversos toques desse atabaque. Cabe lembrar que os toques de rum são desenhos rítmicos variados e específicos que se diferenciam de acordo com a divindade, o momento ritual e as nações às quais pertençam: Jêje, Ketu, Nagô e Ijexá.

	<u>Toques</u>	<u>Nação</u>	<u>Orixá</u>	<u>Nome</u>
6 b a t i d a s	XX.XX.	Ketu	Xangô	Batá
	XX.XX.	Jêje	Oxumarê, Nanã, Ogum, Oxalá☉	Bravum
	X.XX.X	Jêje	Oxumarê, Nanã, Iemanjá☉, Todos☉	Sató, Jicá, Jinká☉, Ejika ou Ijika☉, Savalu
8 b a t i d a s	X.XX.XX.	Ketu	Oiá / Iansã	Aguerê de Iansã, Dará, Ilú, Agó, Quebra-Pratos ou Abatá☉ (tipo de <i>Ilu</i>)
	XX...XXX.	Ketu	Oxossi / Todos	Aguerê ou Aquerê de <i>Oxossi</i>
	XX..X.X.	Ketu	Ossain	Korin Ewe ou Aguerê de <i>Ossain</i>
	X..X.X.X	Jêje	Oxumarê	Huntó, Runtó ou Jêje☉
	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	Jêje	Todos (Evocatório)	Adarrum

Quadro 1
Linhas-guia de 6 e 8 batidas

	Toques	Nação	Orixá	Nome
12 b a t i d a s	X.X.XX.X.X.X	Jêje ou Nagô (Ijexá)	Exu / Ogum	Adabi, Agabi ou Ego
		Nagô	Todos	CorridoⓉ, MassáⓉ ou OnisáⓉ
		Ketu	Xangô / Oxaguiã	Kakaka-Umbó ou Bata-coto
	X.XXX.XX.X.X	Ketu	Oxalá	Ibim
		Ketu	Obá	Oguelê, Guelê, Okelê ou Kelê
X..X..X..X..	Ketu	Xangô	Alujá ou Elujá (rolê e pani-paniⓉ)	
X.X.X.X.X.X.. ou X..X..X..X.X...	Jêje	Todos	Avamunha, Avанина, Avania, Rebate ou Arrebate	
16 b a t i d a s	X.X.X.X.X.XX.X.XX.	Ijexá (Ketu)	Oxum, Logunedê, Oxalá, Ossain, OIá, XangôⓉ; OgumⓉ e Exu	Ijexá ou Jexá
	X.XXX.X.X.X.X.X.	Ketu	Xangô	TonibobêⓉ ou Bolero de Xangô
	XXX.XXX.XX.X.XX.	Iejê	Obaluaiê (Sapatá, Onilê ou Omolu)	Opanijê. Apanijê ou ApanijêuⓉ

Quadro 2*Linhas-guia de 12 e 16 batidas*

① Pinto (1986)	⑤ Ney de Oxóssi (Casa de Oxumarê)
② Behágue (1977)	⑥ Verger (2000)
③ Lody (1989)	⑦ Cacciatore (1988)
④ Cotoquinho (Gantois)	⑧ Lühning (1990)

Quadro 3

Fontes pesquisadas

Em seu estudo sobre o processo de aprendizagem de fórmulas de orientação rítmicas segundo sílabas mnemônicas, Kubik propõe uma notação em que “x” representa articulação de som, e “.”, ausência de articulação, num fluxo constante de batidas, o que chamou de notação de impacto. As fórmulas a seguir reproduzem a proposta de Kubik (1979, 110) para duas importantes fórmulas mnemônicas presentes na música da África Ocidental e Central, de 12 e de 16 pulsos:

A fórmula rítmica de 12 pulsações

Versão a:

(12) [x . x . x x . x . x . x] (sete batidas)

Versão b:

(12) [x .x . x . . x . x . .] (cinco batidas)

A fórmula rítmica de 16 pulsações

Versão a:

(16) [x . x . x . xx . x . x . xx .] (nove batidas)

Versão b:

(16) [x . x . x . x . . x . x . x . .] (sete batidas)

Essas categorias esquemáticas propostas por Arom e Kubik parecem ter muita semelhança com a idéia de divisibilidade da escrita musical tradicional, já que a idéia de valor operacional mínimo ou pulsação elementar, mesmo aproximando-se do que alguns

alabês chamam eventualmente de batida, não aparece como uma categoria vigente entre os *alabês* no candomblé. O que se subentende desse conceito proposto por Arom e Kubik é que essas subdivisões seriam, em última análise, o que realmente orienta os tocadores.

Nos quadros 1 e 2, baseado nos conceitos desenvolvidos até aqui, proponho então uma tipificação das linhas-guia executadas pelo gã nos candomblé ketunagô no Rio de Janeiro:

O toque do *Foribale* manifesta simbolicamente o mesmo que o *paô*.¹² A entrada na comunidade de um *ogã*, pessoa ilustre e respeitada, é saudada com o *Foribale*. Por se tratar de um rufar dos atabaques, qualquer tentativa de notação sempre será uma redução esquemática do efeito conseguido na prática.

Com exceção do Ijexá ou Jexá, e em alguns casos o Aguerê, essas linhas-guia são tocadas pelos atabaques menores, rumpi e lé, com fórmulas complementares na mão esquerda, desdobrada em unidades menores, como no exemplo a seguir (quadro 4) da linha-guia de 12 batidas.

O *Corrido* ou *Massá*, denominação genérica utilizada por alguns *alabês* para designar esse toque, parece ser utilizado para acompanhar cantigas de to-

X . X . XX . X . X . X (Kubik)
Rumpi / 1.é:  (Mão direita ↑ - Mão esquerda ↓)

Quadro 4

Fórmula complementar

dos os orixás. Mesmo sendo essa linha-guia a mais produtiva dos toques executados, possui andamento, toques de rum e características litúrgicas próprias. O *Alujá* de Xangô ou *Oguelê* de Obá, são apenas dois exemplos disso, sendo comum ouvir *alabês* se referirem a esse toque como um *Alujá* de Ogum, por exemplo.

Outro padrão rítmico adotado de forma genérica e igualmente muito difundido é aquele que utiliza a linha-guia do *Aguerê* (**xx . xxx .**), que também aparece em cantigas de inúmeros orixás. Pode aparecer na variação *Korin ewe* ou *Aguerê* de Ossain (**xx . . x . x .**) ocorrendo igualmente como toque de acompanhamento ou solo. As cantigas para esse orixá constituem-se em *ofós*, encantamentos, e funcionam como desencadeadores do processo de liberação do *axé* contido nas plantas.

Arremate

Nesse pequeno trabalho procurei estabelecer bases para uma reflexão sobre alguns aspectos da presença do fazer musical dos tambores dentro das comunidades do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro, a partir da expressão “...dar rum ao orixá...” francamente utilizada

entre os mestres tocadores nos terreiros.

Relacionar etnomusicologicamente o fazer musical ao contexto ritual em que ocorre é antes de tudo reconhecer um campo de conexões simbólicas que extrapolam o *corpus* tanto do ritual, como encadeamento de procedimentos litúrgicos, como da música enquanto fenômeno articulado segundo leis próprias.

O contrato estabelecido entre deuses e homens realizado por meio dos toques dos tambores correlaciona-se a conjuntos simbólicos com múltiplas vocações. Assim, sem a tentativa de compreensão de uma visão de mundo como força subjacente à prática ritualística descrita nos mitos, essa correlação seria inócua, tornando-se uma mera descrição formal de aspectos dos ritos ou da prática musical.

No mundo dos candomblés, se o desigual contrato de trocas entre a enorme força dos deuses e a singela dádiva dos homens se dá por meio de um conjunto de símbolos, é pelo fazer musical que, por excelência, isso acontece. Todos os principais procedimentos litúrgicos só se podem realizar tendo a música, em suas diversas modalidades, como veículo entre o mundo ordinário, a terra ou *aiê*, e o extraordinário, o céu ou *orum*.

Finalmente é preciso ver, ainda, que

“o mundo em que nasce o candomblé é o mundo das representações dos valores da sociedade ‘branca’ hegemônica” (Fonseca, 2002: 43), o que faz com que toda a questão cosmológica do candomblé se coloque dentro da perspectiva histórica de interação social que forjou o povo brasileiro, fenômeno que relacionou forças advindas de diferentes matrizes étnicas e sociais, cada qual, ainda hoje, buscando afirmar identidades culturais próprias. Uma questão de cidadania, mas essa já é uma outra história.

NOTAS

- 1 Este trabalho aborda alguns aspectos que apresento em minha dissertação de mestrado *O Toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*, defendida em 2003 sob orientação do Prof. Dr. Luiz Paulo Sampaio. Agradeço ao PPGM-Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO e à Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio na pesquisa.
- 2 Linha-guia, como utilizarei aqui, é a tradução proposta por Carlos Sandroni (2001) para o conceito de *timeline* (também chamado de referente de densidade) criado por J. Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (Nketia, 1974: 131).
- 3 Barros (1999), Lühning (1990), Carvalho (1984), Cossard-Binon (1967), Alvarenga (1946), Herskovitz & Waterman (1949), Merriam (1956), para citar apenas alguns.
- 4 Sobre a cosmovisão das religiões afro-brasileiras consultar Verger (2000), Santos

(1977), Bastide (1978), Rodrigues (1953), Ramos (1934), Querino (1938), entre outros.

- 5 Nome dado, no Brasil, ao grupo dos escravos sudaneses procedentes do país ioruba. Nome dado pelos daomeanos aos povos que falavam o ioruba, tanto na Nigéria como no Daomé, Togo e arredores, e que os franceses chamavam nagô (Cacciatore, 1988:178).
- 6 Do ioruba: “Somente os Céus sabem quem será salvo” (Cacciatore, 1988: 198).
- 7 “*Fétiche*, é, aliás, a tradução francesa que os comerciantes do Senegal fizeram da palavra *feitico*. Costuma-se empregar como aliás o fez Nina Rodrigues, *fetiché*, *fetichismo*, para evitar a confusão com o significado popular *feitico*, *feiticaria*. Alguns autores fazem derivar a palavra *fetiché* do latim *factus*, no sentido de encanto mágico. De Brosses a considera no sentido de *coisa feita* (*chose fée*, *enchantée*...) fazendo-a derivar da raiz latina *Fatum*, *fanum*, *fari*” (Ramos, 1934: 28).
- 8 Rito que é desempenhado no início das cerimônias do candomblé em homenagem a Exu, considerado necessário como rito propiciatório, pois as primícias sacrificiais devem caber àquele que é, além de primogênito da criação, o portador titular de qualquer oferenda. Seu não-cumprimento implica perturbação de toda a ordem ritual (Vogel, 1998: 202).
- 9 Em *Estética da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto do xangô e na tradição erudita ocidental*. Carvalho (1991) estipula esses níveis de análise para a música em contexto ritual segundo a seguinte classificação: “(1) Os tipos de rituais e os tipos de cantos, (2) As características musicais de cada ritual, e

(3) Dividido pelo ritual, unido pela música.”

10 Cacciatore cita uma provável tradução de *aunló*: “aiyún” – indo: “ló” – partir (partindo) (1988: 56).

11 Tocar os atabaques para o orixá dançar, em festa pública, com suas roupas e apanchamentos rituais (Cacciatore 1988: 100).

12 Palmas utilizadas como comunicação quando as palavras não podem ser usadas, ou ainda têm o sentido de saudação aos orixás, isto é, uma espécie de aplauso (Pessoa de Barros: 1999, 178).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d' Afrique Centrale*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Intercom/Uerj, 1999.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1995.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CARVALHO, José Jorge de. *Estética da opacidade e da transparência, mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita*. Série Antropologia, v. 108, 1991.
- SANTOS, Juanita Elbein do. *Os nagô e a morte*, Petrópolis: Vozes, 1976.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *Olubajé: Música e Ritual numa festa pública do candomblé ketu-nagô do Rio de Janeiro*. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 4, 2001.
- _____. *O Toque da Campânula: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro*. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 5, 2002.
- LÜHNINNG, Angela. *A música no candomblé Ketu-Nagô: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. Tese de doutorado (não publicada). Hamburgo, Alemanha, 1990.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e antropologia*. v. II. São Paulo: Edusp, 1974.
- MERRIAN, Alan. *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.
- ORTIZ, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Habana: Editora Universitária, 1965.
- PRANDI, Reginaldo. *O terreiro e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras*. Conferência no evento “Tempo Inoculado”, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Emografia religiosa iorubá e proibidade científica*. Religião e Sociedade: n. 8, 1983.

_____. *Orixás*. São Paulo: Editora Corrupio, 6ª ed. 1997.

_____. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. 2 ed. São Paulo: Editora Edusp, 2000.

VOGEL et alli. *Galinha D' Angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1998.

Edilberto José de Macedo Fonseca é músico, pesquisador e doutorando em música pela Universidade do Rio de Janeiro-UNIRIO.

