

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
CAMPUS DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LEONARDO KRETZER DE OLIVEIRA

**ENCRUZILHADA DE OGÃ:
CAMINHOS DA PERFORMANCE EM TOQUES DE
CANDOMBLÉ NAGÔ-KETU**

São Paulo - SP

2024

LEONARDO KRETZER DE OLIVEIRA

**ENCRUZILHADA DE OGÃ:
CAMINHOS DA PERFORMANCE EM TOQUES DE
CANDOMBLÉ NAGÔ-KETU**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, do Instituto de Artes da UNESP, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella

Orientador

Linha de pesquisa: Criação musical -
Performance

Especialidade da pesquisa: Performance

São Paulo - SP

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

O48e Oliveira, Leonardo Kretzer de (Leonardo de Oliveira), 1987-
Encruzilhada de Ogã : caminhos da performance em toques de
Candomblé Nagô-Ketu / Leonardo Kretzer de Oliveira. -- São Paulo, 2024.
185 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Flores Ganesella.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música. 2. Música - Execução. 3. Percussão (Música). 4.
Afrocentrismo. 5. Candomblé. 6. Atabaque. I. Ganesella, Eduardo Flores.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.94

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

LEONARDO KRETZER DE OLIVEIRA

ENCRUZILHADA DE OGÃ:
CAMINHOS DA PERFORMANCE EM TOQUES DE
CANDOMBLÉ NAGÔ-KETU

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, do
Instituto de Artes da UNESP, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre em
Música.

São Palulo, 21 de outubro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eurides de Souza Dos Santos
UFPB

Prof. Dr. Rafael Y Castro
IA/UNESP

Prof. Dr. Eduardo Flores Ganesella (Orientador)
IA/UNESP

A Olivia Maria de Oliveira, minha querida avó, minha segunda mãe, que fez a passagem durante este processo. Você é inspiração, é nossa matriarca e nossa bússola. Te amo!

AGRADECIMENTOS

Motumba! Laroye Exu! Lossi lossi Logun! Epa Hei Oya! Atotô Obaluaiê!

Agradeço aos ancestrais que guiam meu Ori e minha vida no Ayê, a Exu que me mostrou o caminho, a Logun que me aceitou na sua casa, a Oya que me escolheu, a Obaluayê que me fez seu filho, a todos os Orixás e às entidades que nos protegem. Mojuba!

Aos meus pais, Valmir e Rosane, que me trouxeram ao mundo, cuidaram, educaram, prezaram por minha educação e por meu caráter. Ao meu irmão, Donato, que compartilha essa origem comigo. À minha Vó Olivia, a matriarca, e às minhas tias Binha, Bete e Nanci, que juntas compartilharam meu cuidado.

Ao meu Babalorixá Everson ti Logunedé, que me acolheu, me fez e me incentivou, minha gratidão pela confiança e dedicação. A toda Egbe do Ile Ase Omode Omiodo Osun ati Oya, minha casa, minha família. Ao meu vô Jorge Kibanazambi, e ao Ase Ayra Kiniba, que plantou nossa semente. Juntos somos mais fortes!

Ao querido amigo, professor, orientador e parceiro Edu, que aceitou realizar esta empreitada comigo. Obrigado pelo incentivo, por acreditar e por tantas considerações que engrandeceram este trabalho.

Aos entrevistados que aceitaram fazer parte desta empreitada, Dudu Fagundes, Léo Vieira, Alexandre Buda, Marcio Benvenuto e Leandro Perez, este trabalho é fruto do trabalho e dedicação de vocês. Também a todos que acompanharam-nos nas performances: Diego Phelipe Fagundes, Gabriel Victor Barbosa, Caio Alabeuyi Diniz de Oliveira, Ogã Ferraz, Elemoço Guilherme Chaves, Eperin L'odé Caio Vieira, Paulo Henrique Arruda, Epèrìn Ode Gabrielzinho, Bruno Mantovani (Ogã Kabila de Odé), Quinzinho (Henrique Nascimento), Leonardo Oliveira Bulhões, Clayton Cambuim, Edson Zacharias, Isaac Peçanha, Thiago Dan Olubi e Kaique Augustu.

Ao IA/UNESP, Grupo PIAP, Carlão, todos os colegas da pós graduação e graduação, funcionários que contribuíram com este processo. A CAPES pelo financiamento através da bolsa concedida.

A minha irmã e comadre Simara, João, Ivi, Vanessa, Kida, Carol, Maicon, Miche, Dani, Cris, Bechara, Artur, Fabi, Moleque, Sofia e tantos outros amigos que me apoiaram neste período. A minha psicóloga Ananda e meu psiquiatra André.

Axé!

OLIVEIRA, Leonardo Kretzer de. **Encruzilhada de Ogã**: caminhos da performance em toques de Candomblé Nagô-Ketu. 2024. 185p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes/UNESP, São Paulo.

RESUMO

Este trabalho busca descrever ações de performance dentro da musicalidade do Candomblé em conjunto aos próprios sujeitos desta musicalidade, sua forma de pensar, estruturar e significar sua performance. Foi conduzido um trabalho sobre toques de Candomblé Nagô-Ketu, partindo da interação do autor, como iniciado e com ogãs e tocadores da região metropolitana de São Paulo, atuando “desde dentro para fora”, pensando esta musicalidade como uma “africanidade brasileira” e buscando uma análise “afrocêntrica”. São apresentadas transcrições dos diferentes toques recolhidos unindo as descrições dos tocadores com uma transcrição idiomática, utilizando uma notação que leve em consideração as diferentes articulações utilizadas nos atabaques.

Palavras-chave: candomblé Nagô-Ketu, toque, performance, ogã, afrocentricidade.

OLIVEIRA, Leonardo Kretzer de. **Encruzilhada de Ogã**: caminhos da performance em toques de Candomblé Nagô-Ketu. 2024. 185p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes/UNESP, São Paulo.

ABSTRACT

This work seeks to describe performance actions within Candomblé musicality together to the subjects of this musicality themselves, their way of thinking, structuring and meaning their performance. A study on rhythmic patterns of Nagô-Ketu candomblé was conducted, starting from the interaction of the author, as started and with ogãs and players of the metropolitan region of São Paulo, acting “from inside out”, thinking of this musicality as a “Brazilian Africanity” and seeking an “Afrocentric” analysis. Transcripts of the different rhythmic patterns were collected by joining the descriptions of the players with an idiomatic transcription, using a notation that takes into account the different articulations used in the atabaques.

Keywords: candomblé Nagô-Ketu, patterns, performance, ogã, afrocentricity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa de Territórios da pesquisa	19
Figura 2 - Volume e direção do comércio transatlântico de escravos de toda a África para todas as regiões americanas.....	26
Figura 3 - Mapa do Reino do Kongo e Reinos vizinhos NO SÉC. XVI. Atualmente centro-norte de Angola, sul do Congo e sudeste da República Democrática do Congo	28
Figura 4 - Império Oyo em sua maior extensão, 1780 – Baía do Benin	29
Figura 5 - Bula de notação para atabaque de Oliveira (2020); Oliveira; Giancesella; Velho, (2023)	34
Figura 6 - Bula de notação idiomática para atabaque atualizada	36
Figura 7 - Paletas “cabeças de nota” no MuseScore4, preenchidas e vazadas.....	37
Figura 8 - Exemplo de abafamento de tapa pela mão secundária	38
Figura 9 - Exemplo linha de trecho.....	38
Figura 10 - Exemplo de transcrição de solfejo onomatopaico	38
Figura 11 - O autor com Dudu Fagundes no dia da entrevista.....	39
Figura 12 – Conjunto instrumental do Ile Àșè Ọmọ̀ Ịgbo Omi, 1) Rum, 2) Rumpi e 3) Runlé (Lé), 4) Aguidavis, 5) Xequerê (ou Agbê), e 6) batedor para afinar os birros dos atabaques.....	41
Figura 13 - Gan (Boca única)	41
Figura 14 - Chamada e Entrada do Mojuba por Dudu Fagundes.....	42
Figura 15 - Base e Finalização do Mojuba por Dudu Fagundes.....	43
Figura 16 - Chamada, entrada e bases do Lagunló por Dudu Fagundes.....	48
Figura 17 - Chamada, entrada e bases do Lagunló por Dudu Fagundes.....	48
Figura 18 - Finalização do Lagunló por Dudu Fagundes.....	49
Figura 19 - Finalização do Lagunló por Dudu Fagundes.....	49
Figura 20 - Partes do Ijexá por Dudu Fagundes.....	56
Figura 21 - Partes do Ijexá por Dudu Fagundes.....	56
Figura 22 - Possibilidades de interpretação do ciclo do Gan no Ijexá	57
Figura 23 - Possibilidades de interpretação do ciclo do Gan no Ijexá	57
Figura 24 - Comparação da finalização do Rum no Ijexá com o Repique de Escola de Samba	58
Figura 25 - Comparação da finalização do Rum no Ijexá com o Repique de Escola de Samba	58

Figura 26 - Chamada e Entrada da Hamúnyia por Dudu Fagundes	62
Figura 27 - Base (Cavalada) e Finalização da Hamúnyia por Dudu Fagundes.....	63
Figura 28 - O autor com Léo Vieira no dia da entrevista	69
Figura 29 - Estrutura do Igidá (Mojuba) por Léo Vieira.....	73
Figura 30 - Início e Entrada do Vassi por Léo Vieira	77
Figura 31 - Base 1 (Corte) e Base 2 (Armando) do Vassi por Léo Vieira	78
Figura 32 - “Base Seca” tradicional da Casa de Oxumare por Léo Vieira	78
Figura 33 - Variação da Base 2 (armando) do Vassi por Léo Vieira.....	78
Figura 34 - Finalização do Vassi por Léo Vieira	79
Figura 35 - Início, entrada e base do Ijexá por Léo Vieira	83
Figura 36 - Finalização do Ijexá por Léo Vieira	84
Figura 37 - Estrutura da Hamúnyia por Léo Vieira	88
Figura 38 - O autor com Alexandre Buda em março de 2023	92
Figura 39 - Encarte do Disco CANDOMBLÉ. Música religiosa: Afro-Brasileira. Documentos folclóricos brasileiros. Série III. São Paulo: Editora Xauã, 1962	95
Figura 40 - Relação entre a contagem “7-1” e a base do Rum no Mojuba por Alexandre Buda.....	97
Figura 41 - Estrutura do Mojuba por Alexandre Buda	98
Figura 42 - Relação entre a contagem “7-1” e a base do Rum no Lagunló por Alexandre Buda.....	101
Figura 43 - Estrutura do Lagunló por Alexandre Buda	102
Figura 44 - Estrutura do Ijexá por Alexandre Buda	108
Figura 45 - Estrutura da Hamúnyia por Alexandre Buda.....	113
Figura 46 - O autor com Márcio Benvenuto.....	117
Figura 47 - Os Ilus, Ian, Melê Ancô e Melê do Xangô/PE	119
Figura 48 - Clave do Vassi escrita por márcio nas aulas por Márcio.....	120
Figura 49 - Estrutura do Mojuba por Márcio Benvenuto	121
Figura 50 - Estrutura do Lagunló por Márcio Benvenuto	125
Figura 51 - Comparação das marcações do Pi no Ijexá por Dudu e Márcio	129
Figura 52 - Estrutura do Ijexá por Márcio Benvenuto	130
Figura 53 - Quadro com a explicação da Hamúnyia por Márcio	133
Figura 54 - Estrutura da Hamúnyia por Márcio Benvenuto	135
Figura 55 - O autor com Leandro Perez	139
Figura 56 - Partitura visual de Leandro e comparação com notação de Márcio.....	144

Figura 57 - Estrutura do Mojuba por Leandro Perez	145
Figura 58 - Estrutura do Lagunló por Leandro Perez	150
Figura 59 - Comparação do Gan (clave) com as marcações do Ijexá por Leandro Perez	156
Figura 60 - Estrutura do Ijexá por Leandro Perez	157
Figura 61 – Dobra de transição das passagens da Hamúnyia.....	162
Figura 62 - Estrutura da Hamúnyia por Lendro Perez.....	162
Figura 63 - Comparação do esquema de relógio em TOUSSAINT (2003) com a Contagem “7-1”	168
Figura 64 - 1. Caracol e 2. Dan Houèdo (Serpente arco-íris) - Cyprien Tokoudagba (1939-2012).....	169
Figura 65 - Comparativo da Estrutura de Performance por entrevistado	173

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 - Rum do Mojuba por Dudu Fagundes	45
Partitura 2 - Rum do Lagunló por Dudu Fagundes	51
Partitura 3 - Rum do Ijexá por Dudu Fagundes	59
Partitura 4 - Rum da Hamúnyia por Dudu Fagundes	65
Partitura 5 - Rum do Igida (Mojuba) por Léo Vieira	75
Partitura 6 - Rum do Vassi por Léo Vieira	80
Partitura 7 - Rum do Ijexá por Léo Vieira	85
Partitura 8 - Rum da Hamúnyia por Léo Vieira.....	89
Partitura 9 - Rum do Mojuba por Alexandre Buda.....	99
Partitura 10 - Rum do Lagunló por Alexandre Buda	103
Partitura 11 - Rum do Ijexá por Alexandre Buda	109
Partitura 12 - Rum da Hamúnyia por Alexandre Buda	114
Partitura 13 - Rum do Mojuba por Márcio Benvenuto.....	122
Partitura 14 - Rum do Lagunló por Márcio Benvenuto.....	126
Partitura 15 - Rum do Ijexá por Márcio Benvenuto.....	131
Partitura 16 - Rum da Hamúnyia por Márcio Benvenuto	136
Partitura 17 - Rum do Mojuba por Leandro Perez	146
Partitura 18 - Rum do Lagunló por Leandro Perez	151
Partitura 19 - Rum do Ijexá por Leandro Perez	158
Partitura 20 - Rum da Hamúnyia por Leandro Perez	163

SUMÁRIO

1	CHAMADA: INTRODUÇÃO	13
	1.1 ÊNFASE: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
2	ENTRADA: DAS MATRIZES A METRÓPOLE – CANDOMBLÉ NO BRASIL E EM SÃO PAULO	25
3	FLOREIO: TOQUE DO AGUIDAVI – NOTAÇÃO E ESCRITA IDIOMÁTICA	34
4	BASE: ENTREVISTAS E TOQUES	39
5	PASSAGEM	167
6	FINALIZAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
	REFERÊNCIAS.....	174
	GLOSSÁRIO	181
	APÊNDICE A – Roteiro de entrevista SEMI ESTRUTURADA	183

1 CHAMADA: INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é fruto não só dos estudos acadêmicos do autor, mas principalmente de suas vivências e estudos pessoais que desembocam no interesse acadêmico. Um dos traços marcantes deste percurso é o interesse em construir narrativas coletivas e diversas tentando fugir d“O perigo de uma história única” (2009; ADICHE, 2019).

Os primeiros contatos do autor com esta musicalidade foram em grupos de cultura popular de Florianópolis/SC, como os grupos de maracatu Arrasta Ilha e Siri Goiá entre 2006 e 2008, através da relação desta manifestação com o Candomblé Pernambucano, conhecido como Xangô de Pernambuco, Nagô ou Nação Egbá¹, concomitante ao trabalho como músico percussionista de samba através das inter-relações destas musicalidades e também como visitante em algumas festas públicas de Candomblé. No ano de 2015, residindo no Rio de Janeiro, houve o primeiro contato direto com a musicalidade do Candomblé Nagô-Ketu através do Curso de Toques, Cânticos e Danças (TCD) ministrado por Marcelo Monteiro² no Centro de Tradições Afro Brasileiras (CETRAB)³, onde pôde vivenciar estas práticas. Em 2016, residindo novamente em Florianópolis, se aproxima do Ile Ase Omode Omiodo Osun ati Oya⁴, casa de origem Ketu, liderada pelo Babalorixá Everson ti Logunedé, como Abian⁵, onde passa a vivenciar o Candomblé e aprender sobre toques, cânticos, danças e demais fundamentos. Em 2017 é feito⁶ Ogã⁷, confirmando seu compromisso com a casa. A partir de 2019 passa a ser responsável pela parte religiosa musical, coordenando e ensinando os demais tocadores, toques e cânticos, auxiliando o Babalorixá dentro dos ritos da casa.

Dentro deste período de vivência, dos momentos iniciais como percussionista e curioso da tradição do Candomblé ao período como iniciado na tradição, sempre apareceu no discurso de pessoas do candomblé a diversidade dos toques, sendo tanto

¹ Xangô de Pernambuco, Nagô ou Nação Egbá: Para mais informações ver CARVALHO, 2003.

² Babaláwo Ifamakanjuola Alabi Adedosu. Presidente do CETRAB, PPLE e PDT-AXÉ. Sacerdote Supremo do Àṣe Idasile Ode. Rua Drumond, 65 - Olaria, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 21031-460. Instagram: @marcelo_monteiro_cetrab.

³ Assistência social, cultural e educacional, com a missão de defesa, resgate e preservação das tradições culturais de matriz africana. R. Drumond, 65, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 21031-460 <https://cetrab.org.br/sites/index.php>. Instagram: @cetrabnacional

⁴ Candomblé Ketu e Umbanda. Associação Guardiões dos Rios. Localizado no bairro Brejaru, Palhoça/SC. Instagram: @ileasetylogunedé.

⁵ Pessoa que participa das funções religiosas da casa mas não passou pelos ritos de iniciação.

⁶ Feito: pessoa que passa pelo ritual de iniciação ou “feitura”.

⁷ Ogã: Homem que passou por ritos de iniciação da religião e não entra em transe.

em sua quantidade, como na sua possibilidade de execução e variação de acordo com a casa e o tocador, fato percebido tanto nas observações, como na vivência como percussionista e Ogã. Esta é a inspiração deste trabalho.

O Candomblé possui uma musicalidade vasta e com grande inserção na música popular, desde a influência de letras e temática (PRANDI; SANTOS, 2015), bem como o uso de temas melódicos, ritmos e toques (IKEDA, 2016; TRINDADE, 2019). Este trabalho busca evidenciar modos de descrever as ações de performance pelos músicos nativos desta tradição, unindo suas descrições com uma transcrição idiomática dos diferentes toques recolhidos, utilizando uma notação que leve em consideração as diferentes articulações utilizadas nos atabaques.

Para isso faz-se uma atualização da escrita proposta anteriormente pelo autor (OLIVEIRA; GIANESELLA; VELHO, 2020) a partir das reflexões geradas pelas novas transcrições deste trabalho, pela vivência e experiência das performances do autor durante o tempo de pesquisa, a atuação no estágio docência no IA/UNESP, a participação no Grupo de Pesquisa Percussão, Música e Cultura: Teoria e Prática, sob a liderança do Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi e do Prof. Dr. Eduardo Flores Ganesella. Além disso, buscando uma maior possibilidade de compreensão e reprodução dos sinais gráficos, utiliza-se o MuseScore 4 como programa de edição musical, por ser amplamente conhecido, um software livre e de código aberto.

Observa-se um esforço nos estudos sobre a música do Candomblé para formular termos e conceitos que expliquem sua complexidade. Edilberto Fonseca (2003) propõe uma aproximação com a música africana de acordo com Nketia (1974), Kubik (1979), Arom (1985) e Koetting (1986). Cardoso (2006) segue na mesma linha, porém constrói uma relação com a tradição da música ocidental de utilizar termos ligados à sintaxe gramatical, focando no vocábulo “frase”. Já Brundage (2010) e Palmeira (2017) não informam os critérios para definir os termos utilizados. Percebe-se alguns termos nativos (usados pelas pessoas da tradição), apresentados em Lühning (1990a; 1990b), Brundage (2010), Oliveira; Vicente; Souza (2008) e Monteiro (2013).

Oliveira (2020) propõe uma estrutura de performance comum e, comparando com Mestrinel (2009), reflete sobre uma possível relação com termos utilizados em baterias de escola de samba.

Essa estrutura é composta por Chamada, Entrada, Base (ou Manutenção do ritmo), Batida (ou frase base), Passagem e Finalização, mantendo-se constante nas performances analisadas, ora omitindo alguma das partes, ora

apresentando variações significativas, ora ocorrendo na íntegra, o que permite reconhecer um núcleo comum. A organização e variação destas partes gera uma identidade específica em cada tradição.

O comportamento do Rum durante a parte “Base” em “Base com variações” consiste em uma frase base (batida) principal sobre a qual são realizadas variações. Já em “Base de frases alternadas” não há uma frase principal e sim a alternância entre diversas frases de igual importância. (OLIVEIRA, 2020, p.150)

Estrutura que apresenta semelhança com a narração do ogã, músico e pesquisador Vitor da Trindade:

O Alabê inicia o canto à capela, então ouve-se o *gan*, ou *agogô*, que no final da primeira estrofe avisa em que ritmo estamos. Após a primeira volta da melodia, toca-se um signo especial de chamada do tambor *Rum* e, então, *Rumpi* e *Lê* respondem com uma espécie de introdução, antes de chegarem ao ritmo propriamente dito (TRINDADE, 2019).

Esta constatação leva à reflexão: se os músicos nativos “dispõem de um modo perfeitamente coerente de descrever ações de performance que produzem estruturas específicas, por que não aceitar *sua* nomenclatura e *modus operandi* ao invés de insistir na validade do nosso modo?” (AGAWU, 2006, p.16, tradução nossa^{8,9}). Portanto, uma das motivações deste trabalho é ouvir, reproduzir e construir conjuntamente, narrativas de músicos nativos (ogãs/tocadores) da própria tradição sobre a performance que executam, dando-lhes o devido crédito e respeitando a validade de seu *modus operandi* e conhecimento.

Destaca-se, ainda, que este projeto se justifica pela necessidade de produzir conteúdo, arcabouço teórico e material didático que contemple a música negra, afro-brasileira, no ensino musical, em acordo com a lei 10.639/03 (BRASIL, 2003).

Por fim, se esta estrutura de performance existe e as pessoas que pertencem a esta tradição dividem territórios e práticas na sociedade, interessa saber como os ogãs percebem relações entre a musicalidade do Candomblé e outras? Quais seriam? Estes sujeitos agem ativamente neste processo? Desta maneira pretende-se evidenciar as relações feitas pelos entrevistados com outras musicalidades.

Os objetivos deste trabalho são:

1. investigar como ogãs e tocadores descrevem, simbolizam e dão sentido à performance dos toques de Candomblé Nagô-Ketu a partir de suas vivências, descrevendo assim possíveis estruturas e conceitos para sua execução.

⁸ ...have a perfectly coherent way of describing performance actions that produce specific structures, why not embrace *their* nomenclature and *modus operandi* rather than insist on the validity of our way?

⁹ Baseado em tradução não publicada de Luigi Gomes Brandão.

2. Identificar semelhanças e diferenças nas estruturas de performance executadas pelos entrevistados.
3. Transcrever os toques registrados com uma escrita idiomática que evidencie as diferentes articulações utilizadas nos atabaques no Candomblé Nagô-Ketu.
4. Produzir conhecimento, a partir da perspectiva dos próprios sujeitos desta musicalidade, sobre sua forma de pensar, estruturar e significar sua performance.
5. Contribuir, a partir da produção acadêmica sobre a musicalidade negra, com a fomentação da Lei 10.639/03.

1.1 ÊNFASE: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este trabalho é uma pesquisa de natureza qualitativa. Conduzindo um estudo multicaso (CRESWELL, 2014; YIN, 2010) sobre estrutura de performance em toques de Candomblé Nagô-Ketu a partir da visão dos ogãs. São analisados quatro toques, escolhidos a partir de sua representatividade e pela possibilidade de replicação literal e teórica, sendo eles: 1) Vassi Lento (Mojuba, Igidá) – o toque consagrado a Exu; 2) Vassi Rápido (Lagunló) – o toque consagrado a Ogum; sendo O Vassi a marcação base para vários toques (x.x.xx.x.x.x), abrangendo o maior número de cantigas (LUHNING 1990a, p. 120-121); 3) Ijexá – consagrado a Oxum: um dos toques mais populares fora dos terreiros, pois se difundiu através dos grupos de afoxé (CARDOSO, 2006); e 4) Hamunha ou *Hamúnyia* – Toque consagrado a Iroko/Oxumarê (ou aos orixás Jêje).

Entende-se que os toques Vassi Lento (Mojuba, Igidá), Vassi Rápido (Lagunló) e Ijexá ocupam papel de destaque dentro do Candomblé Nagô-Ketu, sendo os toques mais executados em todas as casas desta tradição e, portanto, possibilitando uma compreensão mais ampla da performance dos toques, além de permitir a análise com o estudo de caso já conduzido pelo autor deste projeto, previamente intitulado “Ao Ecoar do Rumpilé: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu” (OLIVEIRA, 2020). Observa-se também nestes toques a possibilidade de compreender as possibilidades interpretativas e idiomáticas de dois estilos amplamente comentados pelos candomblecistas, os toques com aguidavi (atori ou varinha) – toques executados com o uso de aguidavi pelos três atabaques ou pelo menos com seu uso nos tambores base (Rumpi e Lé) – e os toques de mão – aqueles onde os três atabaques tocam diretamente com as mãos percutindo a pele do instrumento.

Já a *Hamúnyia* foi escolhida como possibilidade de replicação teórica para obter possíveis resultados contrastantes. Esta escolha foi feita a partir da vivência do autor e das observações de campo. Observa-se uma forte presença deste toque dentro das festividades, sendo o toque que geralmente inicia as festas, podendo também ser usado para todos os Orixás, seja em cantigas específicas ou como possibilidade de entrada ou saída dos mesmos do Barracão¹⁰.

Entende-se que:

Metodologicamente, os estudos de caso evidenciam ligações causais entre intervenções e situações da vida real; o contexto em que uma ação ou intervenção ocorreu ou ocorre; o rumo de um processo em curso e maneiras de interpretá-lo; o sentido e a relevância de algumas situações-chave nos resultados de uma intervenção. E seus objetivos podem ser resumidos em: (a) compreender os esquemas de referência e as estruturas de relevância relacionadas a um evento ou fenômeno por parte de um grupo específico; (b) permitir um exame detalhado de processos organizacionais ou relacionais; (c) esclarecer os fatores que interferem em determinados processos; (d) apresentar modelos de análise replicáveis em situações semelhantes e até possibilitar comparações, quando no projeto, no decurso do trabalho de campo e nas análises o investigador trabalhar com tipificações (MINAYO, 2014, p.164-165).

Neste sentido, “caso é o conjunto de observações de um determinado elemento” (GOMES et al., 2005, p.209), sendo, nesse trabalho, o conjunto de informações acerca da estrutura de performance em toques de Candomblé Nagô-Ketu, configurando-se um estudo de múltiplos casos pela seleção de três toques. Segundo Yin (2010) a lógica que guia estes estudos deve ser a da replicação: “Cada caso deve ser selecionado cuidadosamente para que (a) possa predizer resultados similares (uma replicação literal) ou (b) possa produzir resultados contrastantes, mas para razões previsíveis (uma replicação teórica)” (YIN, 2010, p.78).

Será utilizada mais de uma unidade de análise por caso, constituídas pela performance de cada entrevistado dos toques propostos, configurando casos múltiplos integrados. Desta maneira, as duas possibilidades do toque Vassi e o Ijexá, e seus respectivos casos integrados, são os casos similares, para replicação literal, e o toque *Hamúnyia*, e seus respectivos casos integrados, o caso contrastante, para replicação teórica.

A coleta de dados foi realizada com base nos princípios de apoio apresentados por Yin (2010, p.127): “a) o uso de múltiplas fontes de evidências, não apenas uma; b) a criação de um banco de dados para o estudo de caso; c) a manutenção de um

¹⁰ Local onde ocorrem as cerimônias públicas, o salão ou sala do Candomblé.

encadeamento de evidências”. Desta forma, serão utilizadas como fontes de evidência: 1) as entrevistas semiestruturadas realizadas com os ogãs; 2) os áudios e vídeos gravados no campo, de performances dos entrevistados; 3) publicações acadêmicas; 4) publicações de pessoas iniciadas na religião; 5) *songbooks*; 6) métodos de percussão; 7) CDS e DVDS; 8) materiais audiovisuais públicos de redes sociais (YouTube, Facebook, Instagram etc).

Os entrevistados foram escolhidos por: 1) questão geográfica: pertencer a uma Casa de Candomblé Nagô-Ketu na Região metropolitana de São Paulo; 2) trabalho de relevância sobre os toques: pertencer a uma casa de referência, ministrar aulas ou cursos sobre musicalidade do Candomblé, produção textual ou produção de conteúdo áudio visual sobre o referido assunto, participação em grupos musicais etc; 3) contato e relação com o pesquisador: sendo o Candomblé uma religião iniciática e hierárquica, o laço religioso estabelece conexão, respeito, confiança e responsabilidade, desta maneira, contatos, amizades e relações possibilitam a troca e a construção coletiva.

As entrevistas foram realizadas individualmente, em data, hora e local da preferência de cada entrevistado, de forma que fosse possível gravar a performance e, também, assisti-la e analisá-la junto ao entrevistado. As informações contidas nas respectivas transcrições são principalmente observações feitas pelos próprios entrevistados ao ouvirem e analisarem suas performances bem como indicações do autor sobre trechos de outras partes da entrevista. Foi utilizado para tanto a câmera de celular do entrevistador, o aplicativo *Audio Recorder* para *Android* da *Sony Corporation* e uma caixa de som. A amostra pretendida era de 5 a 7 ogãs, a amostra final foi de 5 entrevistados.

Os entrevistados foram 1) **Dudu Fagundes**¹¹. É Apaotun¹² do Ile Àṣẹ Ọmọ Ìgbo Omi¹³, e Babá Korin¹⁴ no Ilé Aláketú Àṣẹ Airá (Axé Batistini)¹⁵. A família Fagundes possui grande tradição na cidade de São Paulo, sendo seu pai José Carlos Fagundes, reconhecido Babalorixá, seus irmãos também exímios tocadores e toda a família envolvida com o Candomblé. Dudu é fundador e coordenador do Afoxé Omi Àiyé¹⁶, um dos herdeiros do terreiro de seu pai, o Instituto Osun Obi Ala Omi¹⁷, agente cultural, produzindo o Futaṣé, Projeto Egbé Omode e eventos de samba, cultura negra e ancestralidade. 2) **Léo Babalaxé**¹⁸. Babalaxé¹⁹ do Ile Àṣẹ Ojú Onírè²⁰, ministra aulas e cursos sobre toques de candomblé, folhas (Ewe) e outros temas relacionados ao Candomblé. Produtor de conteúdo digital, e também influente tocador, sendo responsável por conduzir festas públicas em diversas casas relacionadas com o Ile Àṣẹ Ojú Onírè, e a Casa de Oxumarê²¹. 3) **Alexandre Buda**²². Èlémòṣò²³ no Ilé Iná Asé Ofá Odé - Axé Pq Suíço da Cantareira²⁴. Fundador e professor do projeto Na Batida do Atori²⁵, aulas de toques de Candomblé a mais de 10 anos na cidade de São Paulo. Conduz diversas cerimônias públicas como cantador e tocador. Músico percussionista

¹¹ Instagram: @dudufagundes5. YouTube: <https://www.youtube.com/@dudufagundesoficial9447>.

¹² Apaotun: “braço direito do Pai Santo [ou Mãe de Santo]. Então tudo que precisa ser resolvido, o Apaotun resolve. Então seria a mesma situação pra quem dá santo, o Baba Egbe, Babalaxé, ou Iyalaxé, Iyakekerê, Babakekerê, ficariam todos nesse mesmo patamar, o mesmo nível, o Apaotun” (Informado por Márcio Benvenuto).

¹³ Iyalòoriṣá Izis D' Ọlogúnèdè. Espaço de resistência e cultura ancestral de religiões de matriz africana, Candomblé Nação Ketu. Instagram: @ile_ase_omo_igbo_omi. <https://www.ileaseomoigboomi.com.br/>. R. Boaventura Rodrigues da Silva, 643 - Parque Boturussu, São Paulo - SP, 03801-120.

¹⁴ Babá Korin: Responsável pelos cânticos do Terreiro.

¹⁵ Importante Casa de Candomblé, fundada nos anos 60, por Tatá Pérsio de Xangô (Pérsio Geraldo da Silva), atualmente liderada por Mãe Luízinha de Nanã. Rua Antonio Batistini, 226. 09842030. São Bernardo do Campo. <https://www.facebook.com/asebatistinioficial>.

¹⁶ Instagram: @afoxeomiaie.

¹⁷ Instagram: @institutoosunobialaomi.

¹⁸ Instagram: @babalaxe_leo. YouTube: <https://www.youtube.com/@BabalaxeLeoVieira>.

¹⁹ Babalaxé: Responsável pelo Axé da casa e tudo que envolva sua manutenção e transmissão.

²⁰ Terreiro de Mãe Ana D'Ogun, iniciada na Casa de Oxumare, Salvador/BA. R. Francisco Gizeudo Honório, 123 - Jardim Cultura Física, Embu das Artes - SP, 06774-060. Instagram: @ojuonireoficial.

²¹ Ilé Òsùmàrè Aràkà Àṣẹ Ògòdó, conhecido como Casa de Òsùmàrè, é um dos mais antigos e tradicionais terreiros de candomblé da Bahia. Bàbàlòrìsà Pecê, Sivanilton Encarnação da Mata. Instagram: @casadeoxumare. <http://casadeoxumare.com.br/>.

²² Instagram: @alexandrebud08. YouTube: <https://www.youtube.com/@alexandrebud08>.

²³ Èlémòṣò: “é um título da casa de Oxalá né, principalmente do culto de Oxaguiã né, é o responsável pelo pilão e por todo o cerimonial do Pilão de Oxaguiã. Ele é um dos postos que cuida da casa de Oxalá. E assim, não só de Oxalá, mas de toda a parte de ancestralidade ligada a Oxalá né. Tudo que é ligado a Oxalá, da parte de ancestral, essas coisas, tudo é o Èlémòṣò que faz”. (Entrevista com Alexandre Buda).

²⁴ Casa de Candomblé Ketu dirigida pelo Babalorixá Diego Airá (Diego Montone, Instagram: @diegoairaoficial). Situado no alto da Serra da Cantareira Mairiporã – SP. Anteriormente Axé Pq da Moóca desde 2008. R. Pontresina, 125 - Mairiporã, SP, 07600-000. Instagram: @ileinaaseofaode. <https://www.youtube.com/@diegomontone>.

²⁵ Instagram: @nabatidadoatori.

popular e DJ. 4) **Márcio Benvenuto**²⁶. Apaotun no Egbè Alaketu Asè Logunedè Opo Inlè²⁷, Omorixá²⁸ do Ilé Aláketú Àṣẹ Airá (Axé Batistini), Educador Musical, Músico percussionista, cantor e compositor. Possui dois discos gravados: Exu: Mensageiros dos Orixás (2007), com pontos de Umbanda e Ogan Márcio Canta pra Oxum, com cantigas de Candomblé. Fundador e professor da Oficina do Ritmo²⁹, aulas de atabaque de Umbanda e Candomblé. 5) **Leandro Perez**³⁰. É Otun Babá Korin³¹ do Ilé Aláketú Àṣẹ Airá (Axé Batistini), músico percussionista, diretor musical, arte-educador (percussão, capoeira e teatro), palhaço e ator. Professor no projeto “A Arte do Ogã” - Aulas de atabaque presenciais e online.

A análise e interpretação dos dados são através de “síntese de casos cruzados” (YIN, 2010, p.184), levantando os temas de cada material, cruzando os dados para destacar divergências, convergências e complementaridades. As entrevistas com os ogãs serão analisadas/interpretadas a partir de uma “análise de conteúdo” (BARDIN, 2009, p.33), que visa descrever a estrutura de performance em toques de Candomblé Nagô-Ketu referidas pelos entrevistados.

Por tratar-se de pesquisa com seres humanos, este projeto foi devidamente submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa, através da Plataforma Brasil. Todos os entrevistados foram esclarecidos sobre os objetivos, métodos, riscos e benefícios da pesquisa, e assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), bem como assinaram, entrevistados e demais músicos participantes, Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz.

Entendendo que o Candomblé é uma religião iniciática onde o tempo e as relações interpessoais são essenciais para a vida cotidiana da comunidade, sua prática musical, absorção de conhecimentos e epistemologias próprias, a fundamentação teórica parte de uma perspectiva “desde dentro para fora” como apresentado por Juana Elbein dos Santos (2002).

A perspectiva central que guia este trabalho é a “Afrocentricidade” de Molefi Kete Asante: “afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre a sua própria

²⁶ Instagram: @ogan.marcio.

²⁷ Comunidade Religiosa liderada pela Iyá Michele de Logunedé, Avenida Mazzei, 1759, São Paulo/SP, Brazil 02310-002. Instagram: @egbealaketu, @famihamensageirosdearuanda.

²⁸ Omorixá: literalmente “filho de Orixá”, termo usado genericamente para qualquer pessoa iniciada.

²⁹ Instagram: @oficinadoritmo. YouTube: <https://www.youtube.com/@OficinadoRitmo>.

³⁰ Instagram: @aartedooga. YouTube: <https://www.youtube.com/@leandroperez473>. Página pessoal: <https://www.percussaoafrobrasileira.com/>.

³¹ Otun Babá Korin: Segundo responsável pelos cânticos do Terreiro.

imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p.93).

No contexto do candomblé a música e as práticas relacionam-se com uma determinada forma de pensar o mundo e agir nele, procura-se entender relações sociais e simbólicas desta música a partir do conceito de africanidades brasileiras apresentado por Petronilha Silva:

Ao dizer africanidades brasileiras estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Dizendo de outra forma, estamos, de um lado, nos referindo aos modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, e de outro lado, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia. [...] Portanto, estudar as Africanidades Brasileiras significa tomar conhecimento, observar, analisar um jeito peculiar de ver a vida, o mundo, o trabalho, de conviver e de lutar pela dignidade própria, bem como pela de todos descendentes de africanos, mais ainda de todos que a sociedade marginaliza. Significa também conhecer e compreender os trabalhos e criatividade dos africanos e de seus descendentes no Brasil, e de situar tais produções na construção da nação brasileira. (SILVA, 2005, p. 155-156)

Já a professora Azoilda Loretto da Trindade em uma perspectiva semelhante, partindo da educação, propõe o conceito de valores civilizatórios afro-brasileiros: “princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural” (TRINDADE, 2013, p.132). Estes valores são organizados em: Energia vital; Musicalidade; Oralidade; Circularidade; Corporeidade; Ancestralidade; Ludicidade; Cooperatividade (TRINDADE, 2013). Porém, como destaca a autora, essa é uma divisão pedagógica que busca elencar temas, aspectos e valores que são evidentes na prática e observação pedagógica da cultura afrobrasileira, porém não são as únicas e tão pouco excludentes entre si ou de outras. A ideia é justamente que estes valores não são lineares ou únicos, eles se interpenetram e oferecem fluxos interseccionais, são movimentos que se encontram na encruzilhada.

Desta maneira destacamos a forma de performar os toques, ou entendê-los dentro do complexo cultural que é o Candomblé como uma estrutura de performance, um valor civilizatório que organiza a comunidade ou uma africanidade brasileira, uma forma de pensar e fazer música. Ou uma “orientação cognitiva”, como apresentado por Mintz e Price:

“Foster [1967, p.293] chamou de “orientações cognitivas”, por um lado, como pressupostos básicos sobre as relações sociais (que valores motivavam os indivíduos, como lidar com os outros nas situações sociais, e ainda as questões do estilo interpessoal), e, por outro, os pressupostos e expectativas básicos sobre o modo de funcionamento fenomenológico do mundo (por exemplo, as crenças referentes a causalidade e o modo como as causas particulares são reveladas). Diríamos que certas orientações comuns para a realidade talvez tendessem a concentrar a atenção de indivíduos de culturas africanas ocidentais e centrais em tipos semelhantes de eventos, muito embora as maneiras de lidar com esses eventos pudessem afigurar-se muito diversificadas em termos formais. (MINTZ; PRICE, 2003, p.27-28)”

A ideia de uma estrutura de performance comum pode ser relacionada a uma orientação cognitiva para o fazer musical, desta maneira, mesmo que haja diferenças entre as possíveis tradições, há um pensamento comum que guia estas práticas. O pensamento musical que organiza a performance e a sociabilidade é o mesmo tanto no Candomblé quanto em outros “Terreiros”, nas Escolas de Samba, Afoxés, Blocos Afro, Samba de Roda e outras manifestações e brincadeiras populares afro-brasileiras. Este pensamento leva também à reflexão sobre a utilização de termos e conceitos para organizar estas musicalidades, posto que se a mesma orientação cognitiva organiza essas práticas, os conceitos podem ser intercambiáveis, ou de certo modo, análogos, explicando fenômenos semelhantes.

Desta perspectiva, o foco deste trabalho é sobre performance, como os sujeitos desta musicalidade entendem e constroem sua prática dentro de um espaço coletivo. Sendo performance entendida como um processo coletivo de execução musical que engloba tanto os aspectos sonoros quanto a interpretação da memória social do grupo envolvido (SANTOS & BEZERRA 2013; SANTOS 2014), “algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 2003, p.12). Ou ainda pode-se entender que performance “são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam [...]. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio” (SCHECHNER, 2003, p.2). Desta maneira, ao ser reinterpretada a memória social, ela é “restaurada” como comportamento novamente experienciado, e são revividas as orientações cognitivas, e os valores civilizatórios que a constituem.

Saliente-se a contribuição de Slenes (1992), o qual entende que grande parte dos povos africanos, principalmente os que vieram para o Brasil, compartilham um complexo cultural, onde orientações religiosas e musicais estão inseridas. Sendo comum a estes

o complexo ventura-desventura (ou fortuna-infortúnio), e o universo um complexo em harmonia que pode ser estabilizado pela ventura ou desestabilizado pela desventura, estando a manutenção deste estado, nas palavras do autor, ligada a rituais de pureza. Estes estão sempre ligados a música, dança e transe, como no candomblé, utilizando para tal, objetos e símbolos que possibilitam interpretar esta realidade e nela interferir. Estes símbolos, no entanto, não são estanques e constantemente sofrem alterações e atualizações, como nos informa o autor e também Marina de Mello Souza (2009). Entende-se desta maneira os termos e conceitos usados para organizar os toques como símbolos, bem como a possibilidade de entender os próprios toques também como símbolos, haja vista a sua capacidade de representar determinadas situações, energias, sensações ou Orixás. Desta maneira faz-se necessário um olhar mais atento e retornamos a reflexão de Agawu: porque não utilizar os termos dos Ogãs? Abrindo desta maneira a possibilidade para a coexistência de termos, sua variação e intercâmbio, bem como a presença de termos aparentemente “de fora” (da música escolar, ou da academia) ressignificados no contexto do candomblé.

Este posicionamento metodológico permite o compartilhamento de orientações cognitivas entre o pesquisador e os demais sujeitos da pesquisa, outros ogãs. Marina de Mello Souza (2009) demonstra como o condicionamento do olhar, ou da interpretação (ou a falta de orientações cognitivas) faz com que tanto missionários colonizadores historicamente em contato com os povos Bantu, quanto pesquisadores africanistas mais recentes tenham dificuldades de interpretar a polissemia dos símbolos e a possibilidade de agência africana perante os mesmos. Há de se notar a relação com Mintz e Price quando observam as limitações de um olhar antropológico externo para lidar com instrumentos conceituais de outra cultura:

Nossa falta do conhecimento íntimo de uma sociedade que se faz necessário para descrever os conceitos de determinismo ou de estética de um povo, por exemplo, contrasta nitidamente com nossa capacidade de analisar um tema mais convencional do ponto de vista antropológico. (MINTZ; PRICE, 2003, p.31)

Entende-se desta maneira a possibilidade de cruzamento entre os conceitos de orientações cognitivas (MINTZ; PRICE, 2003) com os conceitos de africanidades brasileiras (SILVA, 2005), afrocentricidade (ASANTE, 2009) e valores civilizatórios afro-brasileiros (TRINDADE, A. 2006;2013), sendo esta a forma dos africanos e seus descendentes ou em diásporas de compreender o mundo e agir sobre ele, bem como a importância de um olhar desde dentro para poder interpretar os símbolos informados pelos sujeitos da pesquisa.

2 ENTRADA: DAS MATRIZES A METRÓPOLE – CANDOMBLÉ NO BRASIL E EM SÃO PAULO

Falar sobre a formação do Candomblé é falar da própria formação do Brasil. O que entendemos por Candomblé atualmente pode ser entendido não como uma única tradição, mas como diversas tradições com um núcleo comum, cada qual com características específicas, que as diferenciam entre si. Este trabalho dedica-se principalmente ao Candomblé Nagô-Ketu, entendido como aquele que tem predominância da cultura *Yorùbá*.

O candomblé forma-se a partir da fusão de várias culturas e tradições negras que se encontram no Brasil, trazidas pelos escravizados ao longo de mais de trezentos anos para trabalhar e construir o país, e também após conquistarem sua liberdade, lutando para sobreviver, manter suas tradições e memórias vivas, além de construir um futuro digno para suas comunidades e seus descendentes. Este processo de migração forçada é atualmente entendido e referido como “diáspora africana” (HALL, 2006, 2023; SILVÉRIO, 2020; SILVA & XAVIER, 2018).

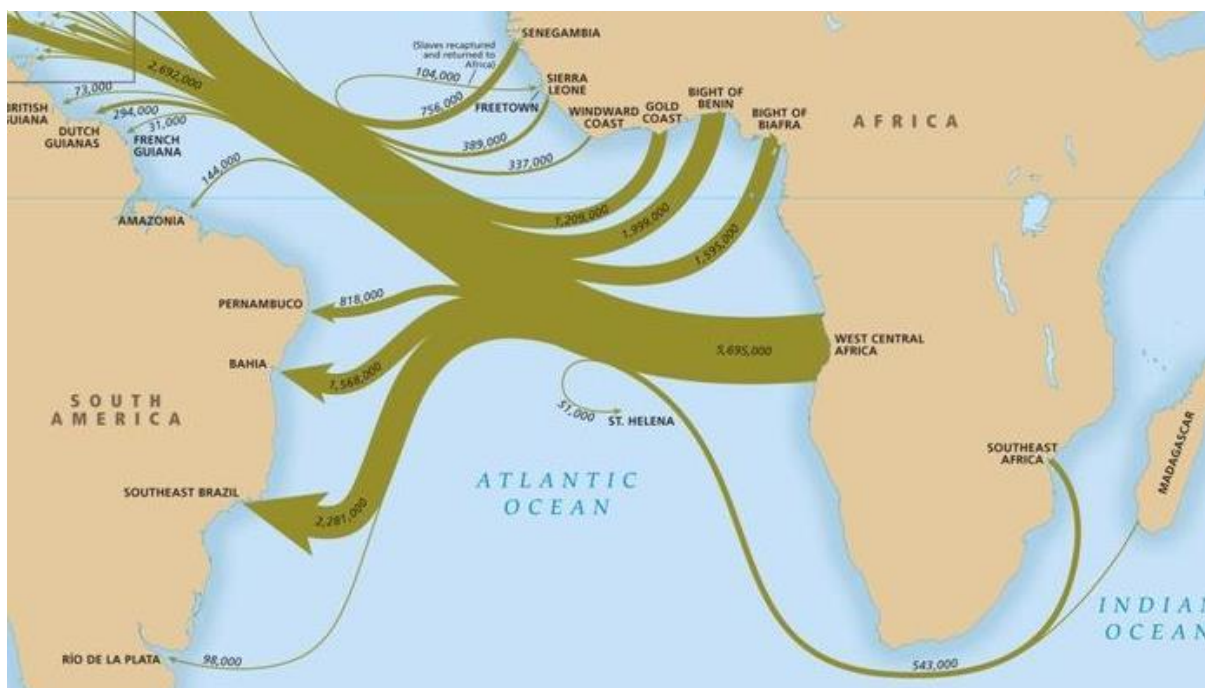
Pierre Verger (2021) divide o tráfico de escravizados³² para a Bahia em quatro períodos:

- 1º O ciclo da Guiné durante a segunda metade do século XVI;
 - 2º O ciclo de Angola e do Congo no século XVII
 - 3º O ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII;
 - 4º O ciclo do Golfo do Benim entre 1770 e 1850, incluído aí o período do tráfico clandestino.
- A chegada dos daomeanos , chamados jejes no Brasil, fez-se durante os dois últimos períodos. A dos nagô-iorubás corresponde sobretudo ao último. (VERGER, 2021, p.22)

Importante perceber nesta classificação que estes ciclos não são excludentes e sim sobrepostos, pois os demais não cessaram (DORIGNY; GAINOT, 2017), apenas foram menos influentes ou deslocados para outras regiões do país. Como o próprio Verger (2021) aponta, haviam duas rotas diretas e principais do tráfico de escravizados durante o mesmo período, a primeira “Bahia – Costa da Mina (África Ocidental)” e a segunda “Rio de Janeiro – Angola (África Central)”.

³² Para mais informações, mapas e gráficos sobre o tráfico de escravizados acessar: <https://www.slavevoyages.org/>.

Figura 2 - Volume e direção do comércio transatlântico de escravos de toda a África para todas as regiões americanas



Elaborado por: ELTIS; RICHARDSON, 2022.

Antes de entrar propriamente na relação destes ciclos com o Candomblé é importante salientar os processos de formação anteriores, as religiosidades negras e afro brasileiras que existiram no Brasil. As várias formas dispersas ou organizadas de cultos africanos no Brasil foram chamadas genericamente de Calundus (SILVEIRA, 2005; PARÉS, 2005, 2007; REIS, 2005; SANTOS, 2008) durante o período colonial. Nágila Oliveira dos Santos informa sobre a dificuldade de estudar tais religiosidades: “Além da história oral, os registros sobre a religiosidade dos negros africanos e de seus descendentes no Brasil são constituídos basicamente de duas fontes: os registros policiais e as notícias de jornais” (SANTOS, 2008, p.2). Estes Calundus são historicamente a origem mais direta do que compreendemos hoje como Candomblé, e apesar de poderem ser entendidos muitas vezes como o atendimento individual de “curandeiros” e “adivinhos”, muitos chegaram a constituir sociedades, formar roças e até a ter endereço no espaço urbano. Refletindo ainda sobre a evolução destes Calundus para os Candomblés, João José Reis (2005) destaca:

A história do candomblé na Bahia do século XIX é, portanto, a história de sua mistura étnica, racial e, logo, social. Um processo que ocorreu em diversas frentes: a reunião de africanos de diferentes origens étnicas para, juntos, celebrarem seus diferentes deuses, a atração dos descendentes de africanos nascidos na Bahia e a difusão de todo tipo de serviço espiritual entre clientes de

diversas origens étnicas, raciais e sociais. Obviamente isso não fez do candomblé parte da cultura dominante local, pois ele continuou a ser visto – talvez pela maior parte da população e decerto pela maioria da elite – como anticristão ou incivilizado e legitimamente sujeito à perseguição e à brutalidade policiais.

[...]

Mas, ainda que os terreiros não tenham deixado de representar uma memória da identidade étnica – pois continuam até hoje a se definir, de acordo com sua “nação”, como nagô, ketu, jeje, angola –, tal identidade, em virtude da inclusão de tantos elementos estrangeiros, deixou de se basear na linhagem étnica para se basear na afiliação espiritual. (REIS, 2005, p.5-6).

Esta ideia de nação deslocada da pertença étnica foi formulada por Vivaldo da Costa Lima (1976):

A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através os tempos e a mudança nos tempos. (LIMA, 1976, p.77)

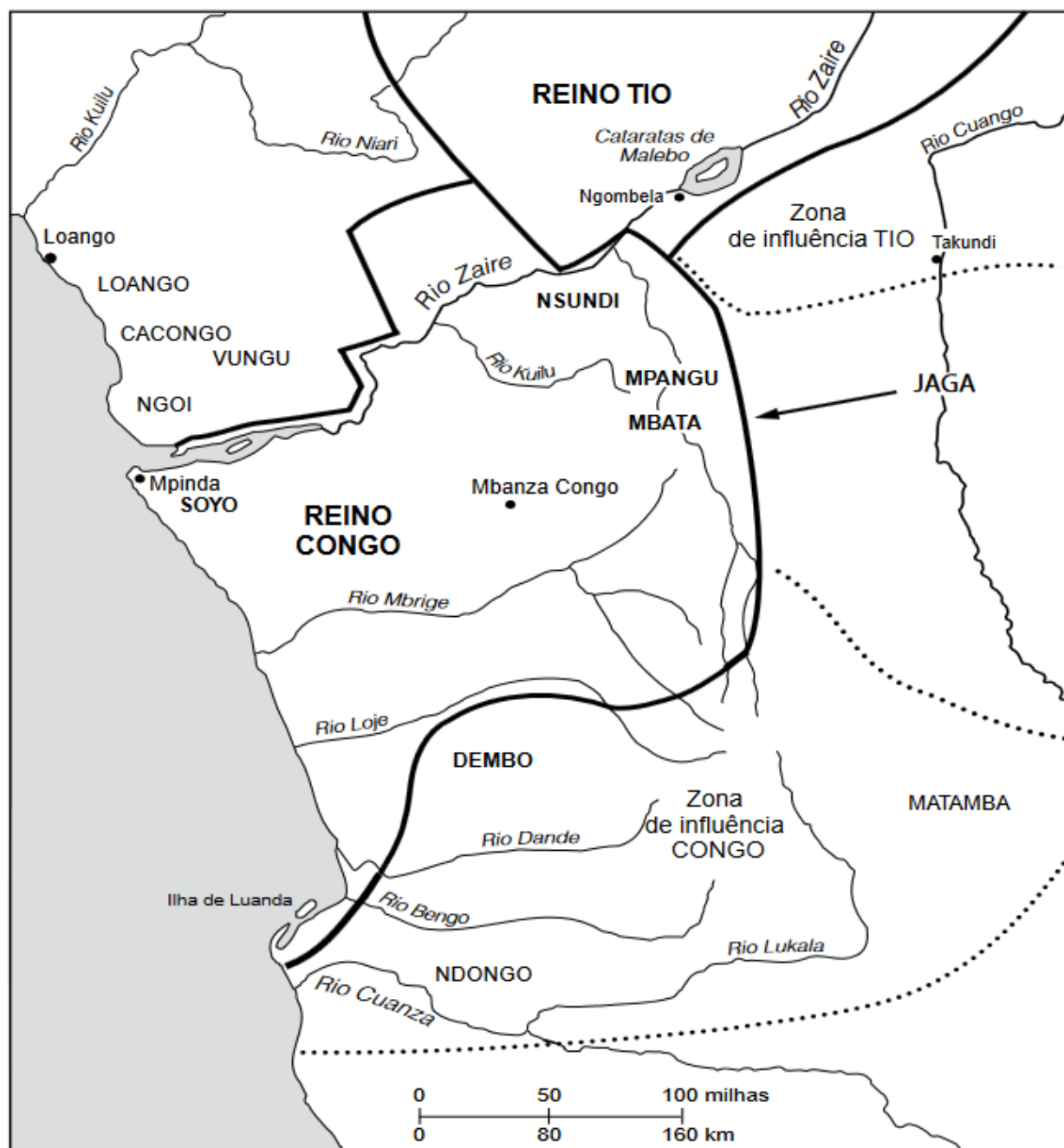
Este padrão de caracterização e divisão do Candomblé entre nações é amplamente conhecido e difundido tanto pelos povos de terreiro quanto por intelectuais das ciências humanas. Inclusive está presente em vários momentos nas falas e cosmovisões dos entrevistados deste trabalho. José Pedro da Silva Neto no Caderno de Debates “Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana” (2016), que oficializou perante o governo brasileiro este conceito que viabiliza a construção de políticas públicas voltadas para esta população explica:

Um primeiro padrão, criado pelas ciências humanas brasileiras, e aceito pelas lideranças tradicionais, é aquele que divide os povos tradicionais de matriz africana nas chamadas “nações” a partir, apenas, de divisões dos grupos linguísticos *yorùbá*, fon e bantu e seus espaços geográficos.

Hoje, compreendemos que estas divisões podem ser estabelecidas não só pelos aspectos linguísticos e geográficos, mas também por macro padrões culturais, sociais, rituais, estéticos e plásticos, alimentares e performáticos. E, principalmente, por marcos civilizatórios comuns.

Inegável são as várias misturas e intercessões ocorridas no decorrer dos anos entre os vários povos africanos. O que constitui o conceito de povos e comunidades tradicionais de matriz africana é, justamente, esse movimento de ruptura e negociação de novos elementos provenientes das diferentes temporalidades, espaços, marcos legais e da produção de outros intelectuais (SILVA NETO, 2016, p.06).

Figura 3 - Mapa do Reino do Kongo e Reinos vizinhos NO SÉC. XVI. Atualmente centro-norte de Angola, sul do Congo e sudeste da República Democrática do Congo



Fonte: VANSINA, 2010, p.654.

Continuando a caracterização, detalha esta relação e divisão, sendo os **Bantu** (que formaram os Candomblés **Angola**, **Congo** e **Congo-Angola** e cultuam Inquice ou *nkisi*) um dos mais numerosos grupos étnicos e mais espalhados pela África vindo para o Brasil, principalmente os da África Central onde hoje compreende-se Congo, República Democrática do Congo e Angola, bem como os vindos de Moçambique,

constituindo a maioria dos escravizados que foram trabalhar em plantações e nos interiores.

Figura 4 - Império Oyo em sua maior extensão, 1780 – Baía do Benin



Fonte: LOVEJOY, 2021

O segundo grupo são os **Fon** (que formaram os Candomblés **Jeje** e cultuam *Vodun*), configurando um grupo meta étnico dos reinos Daomé, Asahnti, Savalu etc, compreendendo os povos *Ewe*, *Adja*, *Fon*, *Mahi* e *Idje* (PARÉS, 2007), compreendendo atualmente República do Benim, Togo e Gana.

O terceiro grupo são os *Yorùbá* (que formaram os Candomblés **Nagô-Ketu** e cultuam Orixá), constituído por vários subgrupos caracterizados pela língua em comum, cultura e tradições com origem na cidade de *Ilé-Ife*, e o culto aos Orixás (*Òrìṣà*), concentrando-se atualmente no sudoeste da Nigéria, um pouco na República do Benim e minimamente no Togo.

O que atualmente conhecemos como Candomblé, sua formação hierárquica e ritual, tem na memória oral o marco histórico de fundação e conformação na fundação

do Candomblé da Barroquinha (Ìyá Omi Àṣẹ Àirá Intilè entre 1820-1830), casa Matriz que originou a Casa Branca do Engenho Velho (Ilé Àṣẹ Ìyá Nassô Oka entre 1860 - 70). Três mulheres, sacerdotisas iorubás Adetá (ou Iyá Detá), Iya Nassô, e Iya Kalá, com auxílio de dois homens, Bamboxé Obitiko e Babá Assiká, são responsáveis por um grande acordo político que junta as tradições das diferentes cidades iorubás sob um mesmo espaço. Utilizando-se das formas religiosas dos povos Bantu, Fongbé e Ewe que aqui já habitavam, formam um culto que junta os diversos Orixás, divindades iorubás, mas que é amplamente compreendido pelos demais povos negros. (PARÉS, 2005; SILVEIRA, 2006; Castillo; PARÉS, 2007; REIS 2005)

A partir de dissidências da Casa Branca do Engenho Velho ocorridas por conflitos nas sucessões após falecimentos de lideranças, foram fundados dois dos mais importantes e antigos Candomblés conhecidos como as grandes casas matrizes. O Terreiro do Gantois ou Ilê laomim Axé lamassê (Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ìyámase – 1849) e o Axé Opô Afonjá (Ilé Àṣẹ Òpó Afonjá – 1910). Além destas casas, cabe destacar outras duas que não possuem relação de filiação com a Casa Branca do Engenho Velho, e são também referenciadas como antigas casas matrizes do Candomblé. A Casa de Oxumare (Ilé Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó – 1845), originado a partir do Calundu do Obitedó (CASA DE OXUMARÊ, 2011): “Por volta de 1820, na Cidade de Cachoeira, Bàbá Tàlábí ajuda a fundar o culto a Ajunsún no calundu do Obi Tedó (“fundação da família”). Este local tornar-se-ia a referência primordial da Casa de Òsùmàrè no Brasil” (CASA DE OXUMARÊ. Site oficial). A última grande casa é o Terreiro do Alaketu (Ilé Axé Mariolaji - 1858), sendo que a memória oral do terreiro informa uma fundação “mítica” no início do séc. XVII, enquanto os documentos formais declaram o arrendamento do atual terreno em 1858 (SILVEIRA, 2003).

Sobre este processo de formação do Candomblé e também por sua manutenção até os dias atuais, Nágila Oliveira dos Santos (2008) destaca:

...a história da trajetória do candomblé de culto doméstico para uma organização político-social-religiosa marca a história não só de uma população negra em busca de um “assentamento” de deusas, identidades e culturas na diáspora. Mas, uma trajetória marcada pela inversão, por novos reordenamentos sociais, novas formas de resistência, novas formas de fazer política, novas formas de liberdade.

Cabe-se destacar nessa trajetória o papel primordial das mulheres que trazidas para serem escravizadas e gerarem uma descendência escrava, as mulheres negras, africanas ou mestiças, ganharam o espaço da rua como escravas de ganho, compraram alforrias, se tornaram livres por estabelecerem acordos entre brancos e negros, homens e mulheres, religiosos e curiosos. Liberdade esta que

as mulheres brancas suas contemporâneas (ainda prisioneiras do espaço da casa) nunca chegaram a conhecer (SANTOS, 2008, p.10).

É importante pontuar neste momento esta questão, pois a memória e tradição oral do Candomblé reforçam o papel, a primazia e centralidade das mulheres, bem como as ciências humanas caracterizam-na como uma religião matriarcal. (LANDES, 2002; ANDERSON, 2013; VASCONCELOS, 2022). Neste ponto, trabalhar com os Toques de Candomblé e seus sujeitos, os Ogãs, tocadores, Oloyes³³ e Omorixás é adentrar o campo do masculino onde as mulheres são sabidamente proibidas de tocar, pelo menos no contexto das cerimônias públicas (BARROS, 2016). Ser homem, iniciado e ogã permite ao autor, desta forma, construir uma conversa entre “iguais”, ser conhecido por dividir as mesmas responsabilidades, conhecimentos e dominar a linguagem dos toques, tambores, sons e símbolos.

Partindo do mito fundador da Umbanda (SÁ JUNIOR, 2012) no Rio de Janeiro em 1908, Reginaldo Prandi (1991) constrói uma história da chegada das religiões de matriz africana em São Paulo. Após sua fundação, a Umbanda espalhar-se-ia por todo o território nacional e, conseqüentemente, pela capital paulista. Será somente na década de 50 que diversos umbandistas irão aproximar-se do Candomblé, geralmente unindo ambos os cultos ou mantendo-os paralelamente. Também nesta década fundam-se as primeiras casas de Candomblé do estado no litoral paulista, na Baixada Santista.

Vagner Gonçalves da Silva (1995) complementa esta narrativa organizando didaticamente o desenvolvimento histórico da Candomblé na Metrópole de São Paulo em quatro fases. 1ª) Rito **Angola**, 2ª) Rito **Efon**, 3ª) Rito **Ketu** e 4ª) Rito **Ketu reafricanizado** e **outras nações**. Salienta que o aumento do número de terreiros de Candomblé associa-se às migrações para a capital, principalmente das populações nordestinas, bem como de pessoas do Rio de Janeiro, principalmente lideranças religiosas, em busca de trabalho e melhores condições de vida.

A primeira fase, **Rito Angola**, associa-se à mudança de Joãozinho da Goméia de Salvador/BA para a então capital do país, Rio de Janeiro/RJ e suas constantes visitas e iniciações em São Paulo na década de 50. Joãozinho foi provavelmente a primeira liderança de Candomblé nacionalmente conhecida do país. Durante as décadas de 50 Joãozinho iniciou diversas lideranças de Umbanda no estado de São Paulo. Sua primeira influência deu-se na Baixada Santista, onde filhos seus fundaram os primeiros

³³ Oloye: Homem iniciado, que passou pelos mesmos ritos que um yawo (rodante), porém não entra em transe.

terreiros filiados a ele, expandindo sua influência e liderança para a Capital paulista durante as décadas de 50 e 60.

A segunda fase, **Rito Efon**, relaciona-se com a mudanças de dois importantes irmãos de santo para o estado, Waldomiro Baiano, (Waldomiro Costa Pinto – 1928-2007, conhecido também como Waldomiro de Xangô ou Pai Baiano) e Alvinho de Omolu (Álvaro Pinto de Almeida), ambos filhos de Cristóvão d'Ogum, fundador do Ilê Ògún Anaeji Ìgbele Ni Oman (1938-1949 – Salvador/BA), que muda-se para o Rio de Janeiro em 1949 e funda o Àṣẹ Oloroke Pantanal (Ilê Ògún Anaeji Ìgbele Ni Oman - Àṣẹ Pantanal) em 1951 (LIMA, 2015). Seu Waldomiro Baiano, iniciado ainda em Salvador, muda-se para a baixada fluminense e funda em 1941 o Ilê Ogum Megegê Axé Baru Lepé (Ilê Ògún Megegê Asè Barúlépé – Terreiro de Santo Antônio dos Pobres, Parque Fluminense – Duque de Caxias/RJ). Na década de 60 alguns filhos de santo seus migram para a baixada santista, e pai Waldomiro passa a iniciar diversas pessoas na baixada e na capital, e com o passar dos anos outros filhos passam também a abrir suas casas nas respectivas cidades. Já Pai Alvinho muda-se no início dos anos 60 para a capital “tornando-se o principal divulgador do rito efon, principalmente na Zona Leste, onde por quase uma década manteve casa antes de retornar ao Rio de Janeiro” (SILVA, 1995, p.89). Marca essa fase também, no início dos anos 70, o falecimento de Joãozinho da Goméia e a migração de diversos filhos seus para o Efon, passando a cuidar-se com Pai Baiano.

Já a terceira fase, **Rito Ketu**, é marcada pelo aumento do prestígio local e nacional da nação Ketu, o reconhecimento nacional de Mãe Menininha do Gantois, a iniciação e migração de importantes lideranças, bem como a fundação e filiação de casas, com casas de Salvador, principalmente o Gantois. Pai Caio de Xangô (Caio Egydio de Souza Aranha 1925 — 1985), à época importante liderança de Umbanda e Candomblé, filia-se ao Gantois com Mãe Menininha. Pai Waldomiro Baiano também sai do Efon e passa a tomar obrigação na mesma casa. Pai Nezinho da Muritiba, ligado também ao Gantois, passa a frequentar a cidade, iniciar pessoas diretamente e ter filhos que abrem suas próprias casas. Pai Pérsio de Xangô (Pérsio Geraldo da Silva, Tatá Pérsio 1949-2010) iniciado na Casa de Oxumare, por Mãe Simplícia e Pai Nezinho, passa também para os cuidados de Mãe Menininha após a morte de seus iniciadores. Pai Pérsio é o Fundador do Ilé Aláketú Àṣẹ Airá (Axé Batistini), casa à qual 4 dos 5 entrevistados desta pesquisa possuem ligação direta ou indireta. Já Mãe Ana de Ogum (Ana Maria Araújo Santos), também iniciada por Mãe Simplícia na Casa de Oxumare,

funda em 1977 o Ile Àṣẹ Ojú Onírè em Embu das Artes/SP, sendo está avó carnal do quinto entrevistado, Léo Babalaxé.

Mãe Olga do Alaketu (Olga Francisca Regis 1925-2005) também mantém relações com filhos e casas filiadas na cidade, bem como outros pais e mães de santo menos conhecidos da Bahia, Rio de Janeiro e outros estados.

A quarta fase, **Rito Ketu reafricanizado e outras nações**, embora seja marcada como a última fase, esta descreve também a presença de outras nações de menor visibilidade desde os anos 50, tanto do litoral quanto na capital, sendo um processo constante de manutenção e poucas descendências. Destaca-se a presença de casas Jeje descendentes do Recôncavo Baiano e do Rio de Janeiro, Tambor de Mina do Maranhão, Xangô de Pernambuco, Jurema, principalmente da Paraíba, e o culto de Egungun, antigamente restrito a algumas famílias da Ilha de Itaparica/BA.

Além destas diversas nações, ou tradições, no final da década de 70 tem início o movimento de “reafricanização do Candomblé”, que se refere ao processo de algumas lideranças, principalmente ligadas aos Candomblés Ketu, que busca “eliminar de suas práticas rituais todo tipo de ‘sincretismo’ ou desenvolvimento considerado inadequado ao culto dos orixás e tomando como modelo deste o que se pratica na África atualmente” (SILVA, 1995, p.101). Desta movimentação surgem as tradições mais ligadas na atualidade com território *yorùbá* da Nigéria.

Nota-se desta maneira a extensão e complexidade que o Candomblé e os Povos e Comunidades Tradicionais de Matrizes Africanas atingem na cultura nacional, desde a colonização até a atualidade. O Processo de formação, expansão e manutenção do Candomblé é marcado por constantes trocas entre os diversos grupos sociais, bem como a busca por pertencimento, ancestralidade e identidade. Nota-se também a destacada agência de pessoas negras, africanos e seus descendentes na manutenção de sua cultura, valores civilizatórios, memórias, africanidades e afrobrasilidades.

Neste processo fica evidente a continuidade da memória e a necessidade de pertença. Se a Diáspora espalhou os africanos no Brasil, os mesmos buscaram ao longo dos séculos manter e recriar seus laços, seja pela transferência das relações étnicas e culturais do campo político para o teológico, seja pela recriação deste espaço teológico no território físico, no desenvolvimento de novas sociabilidades e na recriação da própria cultura. Desta maneira, a preservação da tradição não se configura como um processo parado no tempo, e sim como a manutenção e renovação dos fundamentos de sua existência.

3 FLOREIO: TOQUE DO AGUIDAVI – NOTAÇÃO E ESCRITA IDIOMÁTICA

Um dos objetivos deste trabalho é transcrever Toques de Candomblé de forma fluída, alcançando um público amplo, profissional, acadêmico e educacional. Parte-se desta maneira das análises e considerações realizadas em trabalhos anteriores (OLIVEIRA, 2020; OLIVEIRA; GIANESSELLA; VELHO, 2023), da bula de notação³⁴ produzida, para expandir as possibilidades da escrita idiomática para o atabaque.

Figura 5 - Bula de notação para atabaque de Oliveira (2020); Oliveira; Gianesella; Velho, (2023)

	Grave		Tapa		Baixo		Flam Graves
	Aguidavi		Estalo		Madeira		Flam Aguidavi Grave
	Abafado		Dedos		Baixo + Madeira		Flam Grave Abafado
							Flam Aguidavi Abafado

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Oliveira (2020).

Para atualizar e melhorar esta notação as intenções iniciais foram 1) Pensar a notação como forma de reprodução fidedigna e fácil; 2) Equilibrar entre a descrição literal e a fluidez para performance 3) aproveitar tanto as técnicas do atabaque quanto as de tumbadoras/congas; 4) conseguir uma notação que pudesse ser aplicada a mais de um tambor tocado ao mesmo tempo (como as notações para tumbadoras/congas); 5) Contemplar novas interpretações e técnicas surgidas a partir da pesquisa, das vivências e experiências do autor.

Destes tópicos o único que não pôde ser atingido foi o tópico 4, aplicação a mais de um tambor conjuntamente, mas lembrando que na tradição do Candomblé, cada um dos três atabaques usados (Rum, Rumpi e Lé) é tocado por um executante. Geralmente para se escrever para mais de um tambor, utiliza-se a diferenciação entre espaços e/ou linhas para identificação de cada tambor, porém esta diferenciação foi utilizada para indicar a manulação (escolha de qual mão que executar a nota no instrumento (“direita e esquerda” ou “dominante e secundária”, como utiliza-se neste trabalho com a intenção

³⁴ Termo usado por compositores e percussionistas para referir-se a notação idiomática apresentada em forma de lista, contendo as devidas articulações e timbres com os símbolos e nomenclaturas referentes.

de facilitar para instrumentistas canhotos), uma vez que o entendimento da manulação é crucial para uma performance mais autêntica e orgânica.

Desta maneira as notas executadas acima da linha são referentes à mão dominante, e as notas executadas abaixo da linha à mão secundária. Esta opção de notação para percussão já é consagrada na literatura acadêmica e em diversas obras de concerto – como observado no “Método completo para caixa clara” de Ney Rosauro (1996) – e também empregada nas notações de caixa de tradição militar na Europa como no *Basel Drumming* e nas *Pipe Bands* escocesas (GALM, 1965; GIANESELLA, 2023), assim como em diversos métodos de percussão popular. Recurso, inclusive, utilizado na notação para atabaque em “Ritmos do Candomblé: Songbook” (OLIVEIRA *et al.*, 2008). De qualquer forma, se houver necessidade de se grafar para três atabaques tocados pelo mesmo executante, com esse sistema notacional também pode-se utilizar 3 linhas mais espaçadas, o que possibilitaria, além do reconhecimento das alturas, incluir todas as articulações e manulações previstas.

Nesta atualização foi adicionada apenas a articulação “palma”, para contemplar as articulações da notação usual de tumbadoras segundo Sergio Tulbovitz (2009), e possibilitar a execução do manoteio (*manoteo*): “A combinação dos sons palma-ponta dos dedos gera um movimento conhecido como ‘manoteo’ que é fundamental na técnica atual de congas”³⁵ (TULBOVITZ, 2009, p.24). Já a articulação “madeira” foi dividida entre as duas possibilidades de execução no instrumento: “borda” e “casca”.

A mudança em algumas cabeças de nota foi necessária devido a questões técnicas. A nota abafada que era escrita entre parênteses por influência do método “Pandeiro Brasileiro: Volume 1” (SAMPAIO; BUB, 2004), foi atualizada reavaliando e seguindo a observação do professor Carlos Stasi em Giancesella:

É importante observar que os autores que se basearam no sistema notacional de Stasi fizeram em seus métodos, uma alteração de sua grafia original: ao invés de utilizarem o sinal *staccato* para indicar as notas de polegar abafado e grave de ponta de dedos abafado, eles modificaram a notação para essas articulações, utilizando o sinal de parênteses () ao redor da cabeça da nota. Mas em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente, em passagens mais complexas (GIANESELLA, 2012, p.194).

³⁵ “La combinación de sonidos palma-punta de dedos genera un movimiento conocido como “manoteo” que resulta fundamental en la técnica actual de las congas” (Tradução do autor).

Porém o uso do *staccato* na notação para instrumentos de percussão popular, principalmente bateria, é tradicionalmente utilizado para notas fantasma (*ghost notes*), recurso que foi necessário nas transcrições deste trabalho. Assim, optamos por deixar o *staccato* para as notas fantasmas e alterar a cabeça de nota.

Figura 6 - Bula de notação idiomática para atabaque atualizada

Mão dominante 2/4

Mão secundária

Aberto "Open" "Abierto"

Tapa "Slap" "Tapado"

Baixo "Bass" "Bajo"

Abafado "Muted" "Pressionado"

Dedos "Fingers"

Palma "Palm"

Manoteio "Manoteio"

Flam Aberto Aberto

Flam Aberto Abafado

Aguidavi

Estalo "Snap"

Ambas as mãos Both hands Ambas manos

Madeira "Wood" "Madera"

Borda "Edge" "Borde"

Casca "Shell" "Cáscara"

Baixo + Madeira "Bass + Wood"

Borda "Edge" "Borde"

Casca "Shell" "Cáscara"

Flam Aguidavi Aberto

Flam Aguidavi Abafado

36

Fonte: Autor, 2024.

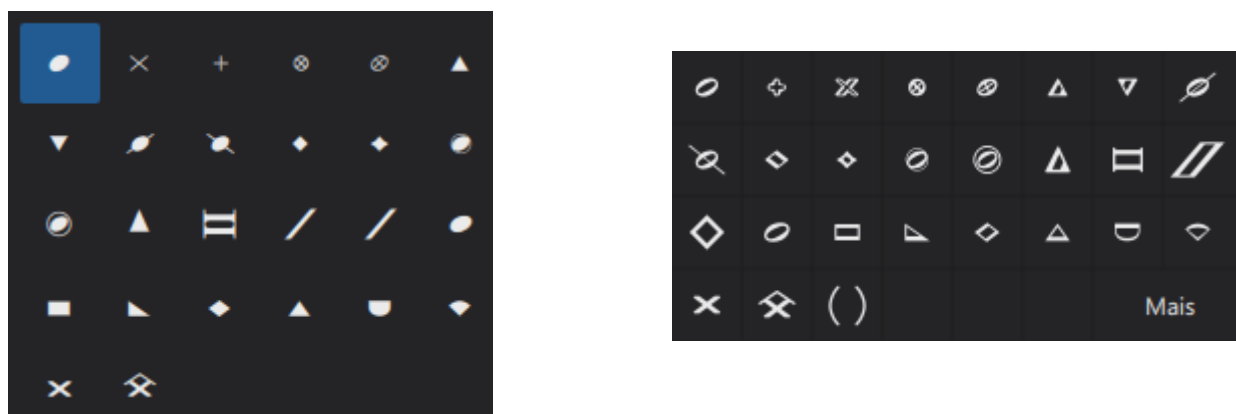
Já o som de “ponta de dedos” foi alterado por sugestão do orientador Prof. Dr. Eduardo Ganesella a partir da prática e das reflexões em conjunto com o PIAP³⁷ pelo Grupo de Pesquisa Percussão, Música e Cultura: Teoria e Prática, e das trocas com alunos da graduação da UNESP dos resultados iniciais da pesquisa durante o estágio docência do mestrado. A alteração visa facilitar a leitura em situações de performance de baixa visibilidade (pouca luz, distância da partitura etc.) onde as notas sem cabeça poderiam confundir o intérprete, especialmente neste contexto, onde a linha da pauta divide e orienta a manulação.

³⁶ Vídeo explicando a notação desenvolvida pelo autor: <https://youtu.be/EwX98LT3o5I>.

³⁷ O Grupo PIAP - Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP - foi criado por John Boudler em 1978, para o aperfeiçoamento acadêmico-artístico de seus integrantes e como veículo de divulgação do repertório para percussão no Brasil. <https://grupopiap.wixsite.com/piap/historico->.

Por último, a cabeça de nota utilizada anteriormente na articulação madeira não consta na “paleta” do MuseScore4, como explicado anteriormente, o editor de partituras escolhido por ser de amplo acesso. Este fato foi decisivo também para a escolha de quais notas utilizar para as demais substituições. Para as articulações “dedos” e “palma” foram escolhidos os triângulos por representarem o movimento do manoteio metaforicamente, utilizando cabeças vazadas para não poluir a leitura e permanecer também a conotação de notas secundárias, com menor volume de som. Já para “abafado” optou-se pela nota cortada para dar sentido conotativo da alteração de aberto para abafado. Já para “madeira” optou-se pelo “x” circulado por manter o círculo da escrita anterior com um centro vazado, porém com o “x” geralmente utilizado para notas de ataque.

Figura 7 - Paletas “cabeças de nota” no MuseScore4, preenchidas e vazadas.

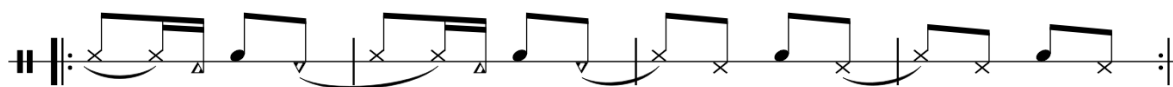


Fonte: Captura de imagem do MuseScore4. Autor, 2024.

A última alteração refere-se ao “estalo”. Com a alteração da manulação, optou-se por representar esta articulação sobre a linha, por ser executada com ambas as mãos simultaneamente. Durante as transcrições das performances observou-se o uso por alguns entrevistados do “tapa” nos toques com aguidavi, recurso não observado anteriormente (OLIVEIRA, 2020). Assim, para diferenciar e destacar o som de estalo, este foi escolhido o “x” reforçado (em “negrito”) da paleta.

Nas interpretações também foi percebido uma alteração do som “tapa”, realizada ao manter pele do atabaque abafada pela mão secundária após executar uma nota, abafando as notas “tapa” seguintes, executadas pela mão dominante. Para escrever este recurso foi utilizada a ligadura iniciando na nota executada pela mão secundária até a última nota abafada da sequência executada pela mão dominante.

Figura 8 - Exemplo de abafamento de tapa pela mão secundária



Fonte: Autor, 2024.

Para auxiliar, também nas transcrições das entrevistas foram adicionados alguns recursos às partituras. A sinalização em caixas com os nomes das partes executadas, delimitadas entre barras de compassos duplas. Já para os floreios, quando durarem mais do que o ciclo do gã, ou dois compassos, foram marcados sem caixa e adicionadas linhas abaixo da pauta, sinalizando o tempo do trecho referido pelo entrevistado.

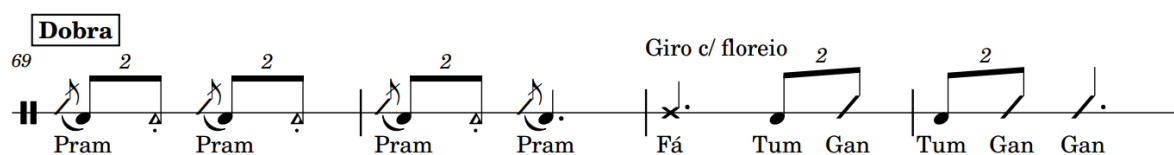
Figura 9 - Exemplo linha de trecho



Fonte: Autor, 2024.

Outro recurso empregado foi transcrever, abaixo das notas, sílabas em forma de solfejo onomatopaico sobre os referidos trechos informados pelos entrevistados durante as análises das performances ou em outros momentos das entrevistas.

Figura 10 - Exemplo de transcrição de solfejo onomatopaico



Fonte: Autor, 2024.

4 BASE: ENTREVISTAS E TOQUES

Este capítulo apresenta considerações sobre as entrevistas realizadas e às respectivas transcrições das performances dos toques realizadas pelos entrevistados. As gravações dos toques foram realizadas diretamente pelo autor junto as entrevistas. Utilizou-se o *smatphone* do autor como recurso de media e também de poética, tendo em vista que todos os entrevistados produzem materiais atualmente desta forma, publicados em suas respectivas redes sociais.

Dudu Fagundes. Entrevista realizada no Ile Àṣẹ̀ Ọmọ̀ Ìgbo Omi, Rua Boaventura Rodrigues da Silva, 643, Parque Botorussu, São Paulo/SP. 20 e 27 de setembro de 2023.

Figura 11 - O autor com Dudu Fagundes no dia da entrevista



Fonte: Autor, 2024.

Uma coisa que é importante, nós não somos Ogãs né? Eu sou iniciado de Orixá, porém, é..., como nós fomos iniciados bem jovens, crianças ainda, nós acabamos aprendendo, né, através da música, do Candomblé, vendo os Ogãs tocarem e tudo mais, acabamos se interessando mais pela parte do atabaque, mais pelo couro ali né, e os cânticos. Então por isso que muita gente acha que nós somos Ogã, mas eu sou omorixá, assim como grandes mestres também que nós temos aí que são todos omorixá e é também é uma questão que a gente vem tentando fazer as pessoas entender, que todos, as pessoas acham que é todo mundo Ogã, e Ogã pra nós é o confirmado, entendeu? Agora quem é omorixá, é omorixá! E ainda existe uma certa confusão com a galera nessa questão de ogã e não ogã, “mas não dá santo”, “mas não tem incorporação”. Mas... nós somos omorixá! (FAGUNDES, 2023, p.1)

No início da entrevista Dudu coloca como questão central a iniciação, demonstrando desde o princípio um fato importante e balizador para todo povo de Axé: a iniciação é fator decisivo no Candomblé, ela é o grande divisor entre o mundo de dentro e o de fora, sobre quem tem o direito ao conhecimento e também a autorização para conhecer os segredos. Esta posição foi reiterada por todos os entrevistados e será retomada mais adiante.

Dudu descreve uma estrutura padrão para todos os toques: O canto, caso tenha, sempre começa sozinho. Na sequência entra o Gan fazendo sua marcação, o Rum faz uma chamada, e logo após há o momento de entrada do toque, que é caracterizado pela entrada dos atabaques base, Rumpi e Runlé, pelo início da dança e geralmente por uma variação no Rum de alguns compassos antes de firmar a base do toque. “A gente vai entrar um toque ... dependendo do que eu tiver cantando, a tonalidade que eu puxar o toque, primeiro a gente entra no cântico, quando tem cântico, som e dança (FAGUNDES, 2023, p. 20)”

Depois da chamada do Rum iniciar o toque, quem está dançando (ekejis, ajoyes, rodantes e/ou Orixás) começa a base da dança junto à base do Rum. Esta permanece até o Rum chamar uma Passagem, que são frases do Rum que equivalem a movimentos específicos da dança. Após as diversas passagens executadas entre o Rum e a dança, o primeiro chama a frase característica que encerra qualquer toque, às vezes com pequenas variações para encaixar na rítmica do toque ou algum floreio realizado pelo tocador. Os instrumentos de base acompanham esta frase encerrando junto aos últimos golpes do Rum.

Quanto à sequência executada pelos instrumentos de base, Dudu explica que: “Tem a frase pra começar, frase da base, andamento e término”. Frase para começar é uma variação em cima da frase base realizada na entrada, junto à possível variação do Rum neste momento. A frase da base é um ostinato que segue durante todo o toque, o que chama de andamento é o transcorrer do toque, e término corresponde à variação que acompanha a frase do Rum.

Figura 12 – Conjunto instrumental do Ile Àṣẹ Ọmọ Ìgbó Omi, 1) Rum, 2) Rumpi e 3) Runlé (Lé), 4) Aguidavis, 5) Xequerê (ou Agbê), e 6) batedor para afinar os birros dos atabaques.



Fonte: Autor, 2024.

Figura 13 - Gan (Boca única)



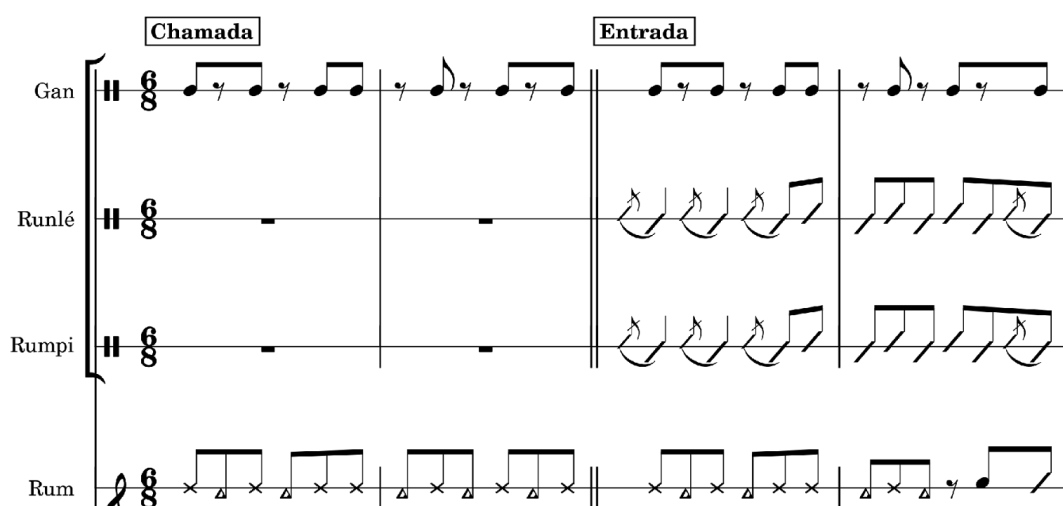
Fonte: Ofá Irin Ferramentas. Autor, 2024.

MOJUBA³⁸

É o toque consagrado a Exu, em “alguns lugares também chamado de Vassi, né? Porém Vassi pra gente é a base (FAGUNDES, 2023, p.14)”. Neste caso o que diferencia o nome dos toques é a dobra do Rum, a marcação que este executa e sua conversa com a marcação correspondente na dança, e também a relação com o Orixá com o qual o toque possui maior ligação, “Mojuba foi o nome que deram por conta de Exu, entendeu, porém pros outros Orixás a gente diz que é Vassi, porque a marcação do Agogô, do Rumpi e do Lé é a mesma coisa” (FAGUNDES, 2023, P.16).

Ao analisar o Mojuba, Dudu informa a seguinte sequência: Chamada, Entrada, Base, Aviso, Rodar, Finalizar. O toque inicia como citado acima, com o Gan, ao final da segunda repetição deste o Rum inicia a “chamada”, esta replica a linha do Gan com os “estalos”, preenchendo o toque com articulação “dedos”, seguido pela “entrada” dos atabaques base, uma alteração que marca as primeiras notas da base de acompanhamento, tocando *Flam* em uníssono com o Gan. Após este trecho os instrumentos de base permanecem em ostinato até a “finalização”. O Rum entra em uma variação, como a passagem para “Rodar” que será apresentada na sequência, e somente após este trecho segue a Base.

Figura 14 - Chamada e Entrada do Mojuba por Dudu Fagundes



Fonte: Autor, 2024.

Ao referir-se sobre “base” dos toques, Dudu varia seu entendimento, ora referindo-se aos instrumentos que fazem a base, Rumpi, Runlé e Gan, ora referindo-se

³⁸ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/CfPvk3-VFZU>.

ao tecido rítmico que estes instrumentos criam, como exemplo o citado Vassi, que seria o acompanhamento para as “dobras” do Rum, o fraseado ou a linha de solo, ora referindo-se ao trecho executado pelo Rum, em contraste com as passagens/dobras, ora referindo-se ao ciclo base deste, sobre quais são executados floreios.

Esta última forma também é chamada em alguns momentos de marcação. É o ciclo rítmico básico do Rum, a frase mais simples que este executa, que corresponde à marcação básica do pé-de-dança, a marcação da dança. Esta geralmente tem a duração do ciclo do Gan, neste caso dois compassos, e complementa esta frase com uma combinação específica de articulações. Sobre esta base serão executados “floreios” do Rum e as passagens, retornando na sequência para esta “base”.

Figura 15 - Base e Finalização do Mojuba por Dudu Fagundes

Base

GumDamKu TcháTcháKuTcháKuTamGum Dam GumDamKu TcháTcháKuTcháKuTamGumDam

Finalizar

PramBamBam DuBam Pá Prum

Fonte: Autor, 2024.

A parte que encerra o toque Dudu designa “finalizar”, correspondendo a uma frase do Rum sobre a marcação do Gan e possuindo uma estrutura de “pergunta e resposta”. O Rum inicia sozinho a frase em um compasso, no seguinte a base encerra em uníssono com os últimos toques dele. Observa-se que esta estrutura da “finalização” se repete em todos os toques e a própria dobra (frase) utilizada é quase sempre a

mesma, às vezes com pequenas variações, ou floreios, que não a descaracterizam (como observado no Lagunló, na *Hamúnyia* e no Ijexá).

Sobre o comportamento do Rum, ao analisar o Mojuba, Dudu informa a seguinte sequência: Chamada, Entrada, Base, Aviso, Rodar, Finalizar. Aviso e Rodar fazem parte da mesma sequência que caracteriza uma “passagem”, e sua execução condiz com o movimento de rotação na dança. Esta passagem pode ser executada diversas vezes durante um toque, retornando para a base, como nos compassos 55 e 73, ou emendando diretamente com “finalizar”, como do compasso 102 para o 103.

O Mojuba ele tem a sua base né? A gente tá ali dançando com as mãos geralmente fechadas, ali dançando, que ela é aquele jingado, e os pés a mesma coisa, ali um prum lado outro pro outro... Mojuba. Aí quando a gente faz:

|| ... Tum Bam Plá Tum Bam | Pá Tum Bam Pá Tum Bam | Pá . . . ||

Isso aqui na nossa linguagem, nós estamos mandando rodar, então é a hora que todo mundo que tá dançando roda junto né, ali todo mundo fazendo o mesmo movimento, geralmente pro mesmo lado. (FAGUNDES, 2023, p.13).

Há também a possibilidade desta passagem ser realizada com uma pequena variação, utilizando-se o *Káka*³⁹: “Esse é um *Káka* né. É rodando também. Porque o Mojuba é um toque que a maior parte do tempo ele dança rodando. Ele não é um toque mais quadrado ali, que fica só..., não, você tem que ter o gingado pra ir rodando” (FAGUNDES, 2023, p.25), referindo-se aos compassos 45 a 50. Mais adiante Dudu solfeja esta passagem:

Serve pra rodar:

|| Kum o Ká Ká Ká Ká | Kum Ká Ká Ká Ká Ká |

| Kum o Ká Ká Ká Ká | Kum Ká Ká Ká Ká Ká |

| Kum . . . ||

[...]

E aí ele pode emendar no outro:

|| o Tu Bam Pã Tu Bam | Pã Tu Bam Pã Tu Bam ||

(FAGUNDES, 2023, p.13).

³⁹ Articulação “Baixo+Casca”.

Partitura 1 - Rum do Mojuba por Dudu Fagundes (Continua)

Vassi de Exu

Mojuba

Dudu Fagundes

5 **Chamada** **Entrada**

9

13 **Base**

17

21

25

29

33 **Aviso**

37

41 **Rodar**

45

49

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 1 - Rum do Mojuba por Dudu Fagundes (Conclusão)

2

53 **Base**

57

61

65 **Aviso** 2 **Rodar** 2

69

73 **Base** 2

77

81

85

89

93

97 **Rodar**

101 **Finalizar**

Fonte: Autor, 2024.

LAGUNLÓ⁴⁰

O toque, né, para o Candomblé, para o terreiro, ele é muito mais do que um toque né? Ele é uma linguagem, você precisa entender cada ritmo. Ele tem... Cada ritmo ele tem uma marcação nos pés, uma marcação nas mãos. Independente do toque né. Seja, às vezes, seja um toque... de *Hamúnyà* ao qual mostra diversas situações, que a gente, como ser humano, já passamos também. Tem o toque do Lagunló, que é um toque de guerra, então ele é marcado tanto nas mãos e dançado nos pés né. Então ele é... e além do toque também você tem que ter..., a primeira coisa é o ouvido né? Pra você poder ouvir legal, que é, cada nota daquela dali e o que você tá dizendo. Então cada nota que a gente dá no tambor, no atabaque, ela significa um gesto, uma posição, uma rodada que seja ela, então é pra muito mais do que apenas um toque. (FAGUNDES, 2023, p.13)

Lagunló é o toque consagrado para Ogum, sua base também é o *Vassi*, porém seu andamento um pouco mais rápido, por ser um toque de guerra. Apresenta também duas bases distintas. Dudu não caracteriza esta mudança de base como uma mudança de “toque”, informa que na sua tradição não altera o nome, porém algumas pessoas mais velhas utilizavam nomes para diferenciá-las: Aderê e Aderejá. Esta variação de nomenclatura é apresentada por Ângelo Cardoso em “A linguagem dos tambores” (2006), pertencendo à Casa Branca do Engenho Velho.

Pra Ogum. [...] Tem duas formas do Lagunló aí também. O que é, eu fiz os dois juntos aí:
 || Plac o Tum Dum o Ku | Plac o Ku Plac Ku | Plac o Tum Dum . . . ||
 Os antigos diziam que esse Lagunló chamavam de Aderê, que é marcado:
 Ku || Plac o Tum Dum o Ku | Plac o Ku Plac Ku | Plac o Tum Dum . . . ||
 E o outro . . . é Aderejá.
 [...]
 || Pá o Prum o Ts o | Pá Ki Tum Dum o o | Pá o Prum . . . ||
 Que é mais marcado. Marcado e corrido. Ele marca aqui:
 ||Pá o Prum o o o | Pá o Tum Dum o o | Pá o Prum o o o | Pá o Prum o Ká Ká |
 | Ká . . . ||
 Quando dá aquele *Káka* é a corrida. (FAGUNDES, 2023, p.15)

Na chamada do Lagunló Dudu apresenta uma outra possibilidade, ao invés de repetir a frase do Gan, fazer uma variação, geralmente uma frase convencionada, ou conhecida de outros tocadores, parte de uma “passagem”, ou um “floreio” conhecido. Após esta chamada Rumpi e Lé, fazem a entrada da mesma forma que no Mojuba. O Rum desta vez vai diretamente para a base, sem fazer convenção ou alguma outra frase de preparação.

⁴⁰ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/sZcGP5dtOBU>.

Figura 16 - Chamada, entrada e bases do Lagunló por Dudu Fagundes

5

Gan

Lé

Pi

Rum

Trã Trã Trã Dã Gun Tã Ku Tã . . .

9

Base 1

Gan

Lé

Pi

Rum

Plac Tum Dum Ku Plac Ku Plac Ku Plac Tum Dum Ku Plac Ku Plac Ku

13

Base 2

Rum

Pá Prum Pá Prum Bam Pá Prum

Fonte: Autor, 2024.

A base do Lagunló para Gan, Rumpi e Lé é o Vassi, porém percebe-se uma variação na forma de executar as notas. Ao aumentar a velocidade do toque, as articulações de Flam, são substituídas por fusas alternadas, tornando mais fluida a execução do toque.

Quanto as bases do Rum, as marcações, ambas são bases de guerra, porém a primeira (Aderê) é caracterizada por uma marcação de dança onde o gestual dos braços faz cortes e os pés caminham para as diagonais. Já na segunda base (Aderejá) os braços simbolizam uma posição de ataque e defesa: “É aqui, um escudo, e aqui, uma espada, um toque de guerra aí, né. Então geralmente a gente tá com um escudo na frente defendendo e pronto pro ataque com a espada” (FAGUNDES, 2023, p.15).

Figura 18 - Finalização do Lagunló por Dudu Fagundes

Fonte: Autor, 2024.

A finalização do toque apresenta uma leve variação ao Mojuba, retirando o “estalo” do segundo compasso e colocando uma articulação de dedos na cabeça do compasso, interrompendo o som anterior e gerando uma certa expectativa ou suspensão. Interessante perceber que mesmo o Rum não executando este estalo na segunda colcheia, Rumpi e Lé o fazem em uníssono com o Gan.

A estrutura da performance é a mesma, Chamada, Entrada (Rumpi e Lé), Base (1- Aderê e 2 - Aderejá), Passagens e finalização (“Finalizar”). Dudu acrescenta a esta estrutura um “aviso”, uma dobra que marca uma transição, podendo ocorrer tanto como aviso de início da passagem, como nos compassos 31 a 34, quanto entre as partes da passagem, avisando da alteração da marcação da dança, como nos compassos 54, 92, 138 e 155-156.

A passagem do Lagunló pode ser dividida em algumas partes, ou marcações que possuem correspondência com a dança. A sequência mais simples corresponde a “aviso, rodar e cortar” (compassos 92 a 112), voltando na sequência para base. Ou pode ao final do corte chamar a sequência “chão, aviso, levantar” e depois repetir novamente a primeira sequência “aviso, rodar e cortar”.

Tipo...

Tu || Tcha Ki Tam Gun o Ku | Tcha Ki Tam Gun o Ku | Tcha Ki Tam Gun . . . ||

Tô falando “se arma que eu vou Dobrar”

Ku | Tcha Ki Tam Dun o Ku | Tcha Ki Tam Dun . . . |

|| Prum o o Prum o o | Prum o o Prum o o |

| Pá o o Dum Bam² | Dum Bam² Dun o o |

| Pá o o o Dum Bam | Dum Bam² Bam o o |

Aí quando eu faço:

| . . . Tum Bam | Dum Bam² Bam o o o |

Eu posso... ou já finalizar o toque ali.

|| . . . Kum Bam² | Dum Bam² Bam o o o |

|| Gum Bam² Gum Bam² | Gum Bam² Gum Bam² ||

E não ir pro chão... ou eu posso chamar no chão nessa.

(FAGUNDES, 2023, p. 23)

Geralmente a mudança da base Aderê para Aderejá é feita após uma passagem completa, que vai ao chão e levanta, e após terminar o corte muda-se para a base de Aderejá. Nesta base, o aviso antes da passagem muda para a corrida (correr, compassos 88-91 e 123-137), marcação que corresponde ao deslocamento da porta do barracão para frente dos atabaques, então continuando a sequência da passagem neste local.

A dobra dos compassos 113-117 é uma variação/floreio pra voltar na base, como a possibilidade que Dudu informa para o início dos toques, uma marcação para dar destaque até encaixar na base novamente.

Partitura 2 - Rum do Lagunló por Dudu Fagundes (Continua)

Lagunló

Ogum

Dudu Fagundes

5 **Chamada** **Entrada**

9 **Base 1**

13

17

21 Ku Plac TumDum Ku Plac Ku Plac Ku

25 Plac TumDum Ku Plac Ku Plac

29 **Aviso** Ku Tcha TamDum Ku Tcha TamDum Ku

33 **Passagem** Tcha TamDum Ku Tcha TamDum Prum Prum Prum Prum

37 **Rodar** Prum Prum Prum Prum Pá Dum Bam Dum Bam Bam

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 2 - Rum do Lagunló por Dudu Fagundes (Continua)

2

41 **Chão**

Pá Dum Bam Dum Bam Bam

45

49

53 **Aviso** **Levantar**

57 **Rodar**

61

65 **Cortar**

69 **Base 2**

73

77

81 Pá Prum Pá Prum Bam Pá Prum

Partitura 2 - Rum do Lagunló por Dudu Fagundes (Continua)

3

85 **Correr**

Pá Prum Pá Prum Bam Pá Prum Ká Ká Ká Kum Ká Ká

89 **Aviso** 2 2

Ká Kum Ká Ká Ká Kum Ká Ká Ká Kum

93 2 2 2 2 2 2 2

97 **Rodar** 2 2 2

101 **Cortar** 2 2 2 2 2 2 2

105 2 2 2

109

113 **Base 2**

117

121 **Correr**

125

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 2 - Rum do Lagunló por Dudu Fagundes (Conclusão)

4

129

133

137

Aviso

Passagem

141

Rodar

145

149

Chão

Ká Ká Tum Ká Tum Ká Ká Tum Ká

153

Aviso

Tum Ká Ká Tum

157

Levantar

Rodar

161

165

Cortar

169

Finalizar

Fonte: Autor, 2024.

Ijexá⁴¹

O Ijexá ele é específico de Oxum, ... também Ologunedé,... e também Oxalá. São os Orixás que são predominantes do Ijexá, porém tem outros Orixás também que tem Ijexá, o caso de Ossanhe. É... Ossanhe, Ogum, Iansã, tudo cabem Ijexá. (FAGUNDES, 2023, p.15)

Dudu informa a possibilidade de variações no Ijexá de acordo com o Orixá que está sendo louvado, principalmente em Ologunedé (Logunedé) e Ossanhe, quando muda-se a marcação dos tambores base. A performance gravada, no entanto, corresponde ao Ijexá tocado para Oxum.

A estrutura do toque permanece a mesma dos demais: o Gan inicia sua marcação, logo após “chamada” do Rum e “entrada” por Rumpi e Lé. Sobre a entrada nos toques “de mão”, normalmente Rumpi e Lé entram diretamente na sua marcação. Na gravação e na sua transcrição podemos perceber que o Lé faz uma pequena variação na entrada, tocando dois sons aberto em semicolcheia e colcheia pontuada. Esta marcação pode corresponder tanto a uma parte do Ijexá para Ologunedé, quanto uma variação de entrada realizada pelo Afoxé Omi Àiyé, coordenado por Dudu, o qual todos os tocadores fazem parte. Os toques de mão têm uma característica de possuir marcações diferentes para cada tambor base. Pelo fato de ambas as mãos realizarem as mesmas articulações é possível haver uma variação na manulação do toque. Nota-se também que nenhum tambor dobra a linha do Gan, gerando desta maneira uma rica polirritmia.

A entrada do Rum novamente é marcada por algumas variações (até o compasso 16) antes de firmar a base, no compasso 17. Já sua frase base, sua marcação, corresponde basicamente a uma dobra do Rumpi.

Na finalização do toque ocorre um fato interessante: ao invés de iniciar a frase no primeiro compasso, junto ao início do ciclo do Gan, Dudu começa a frase do Rum no segundo compasso, sendo igualmente respondido pelos demais tambores. Nota-se novamente uma maior maleabilidade nos toques com mão também pelo acompanhamento que o Rumpi faz do Rum, adiantando a dobra, enquanto o Lé permanece na sua frase, alterando somente a partir do golpe de Flam.

⁴¹ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/D-acqC8zoll>.

Figura 20 - Partes do Ijexá por Dudu Fagundes

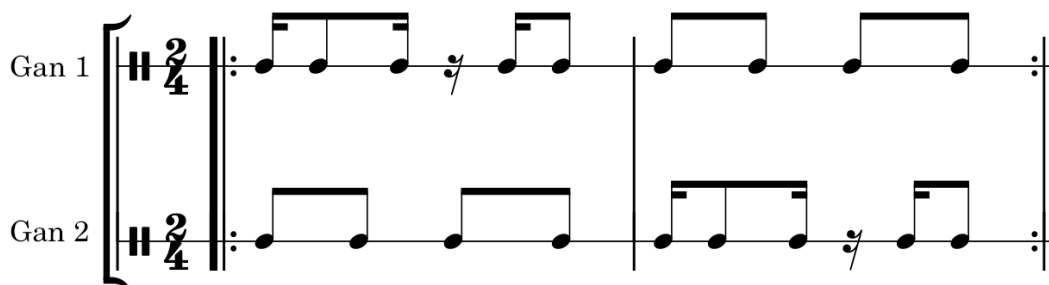
The musical score is presented in four staves, labeled Gan, Lé, Pi, and Rum from top to bottom. The first section (measures 1-8) shows the initial rhythmic patterns. The 'Base' section (measures 11-14) is marked with a box labeled 'Base' and shows a continuation of the patterns. The 'Finalizar' section (measures 15-18) is marked with a box labeled 'Finalizar' and shows the concluding patterns. The Rum part includes a rhythmic pattern of 'Pá Tum Dum' repeated four times, indicated by the text 'Pá Tum Dum' written below the staff.

Fonte: Autor, 2024.

Duas reflexões são importantes sobre esse fato. A primeira refere-se à forma de escrever e entender a fórmula de compasso deste toque. Em trabalho anterior, Na monografia do autor, “Ao Ecoar do Rumpilé: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu” (OLIVEIRA, L., 2020), observou-se no Ijexá uma variação de possibilidades sobre o início do toque e sua interpretação. Normalmente nos trabalhos acadêmicos (CARDOSO, 2006), métodos (CALABRICH et al, 2017) e estudos sobre música brasileira, este toque é representado em 4 tempos e compasso 4/4, podendo serem invertidos os tempos 1 e 3, ou rotacionado o ciclo se pensarmos como uma

timeline, qual Nketia (1974), ou linha-guia, qual traduzido por Sandroni (2001). No caso de uma representação em 2/4 há a inversão dos compassos.

Figura 22 - Possibilidades de interpretação do ciclo do Gan no Ijexá



Fonte: Autor, 2024.

Tradicionalmente no Brasil os ritmos e gêneros populares são grafados em compasso 2/4, Lundu, Maxixe, Choro, Samba, Partido Alto (BOLÃO, 2003), Baião, Xote, Xaxado, Frevo (GOMES, 2008) etc. Há também uma tradição na música popular de misturar músicas de diversos ritmos e gêneros, bem como a interação e intersecção destes, podendo ser desde a execução de uma música inteira num outro ritmo, como em “Ijexá”⁴² (1982), cantado por Clara Nunes no disco Nação, ou a alternância entre ritmos, como entre o samba e o Ijexá, observado em “É D'Oxum”⁴³ (2002) cantado por Dudu Nobre no disco “Chegue Mais”.

Voltando ao exemplo da finalização do Ijexá por Dudu, as possibilidades de escrever esta frase em compasso 4/4 seriam, primeiro, utilizar metade de um compasso inicial e encerrar na metade do seguinte, ou segundo, inserir uma mudança ou quebra de compasso. Já ao pensar a escrita em 2/4 não há esses problemas, pois nota-se a frase em dois compassos, mantendo o ciclo de 4 tempos e apenas acrescenta-se mais um compasso.

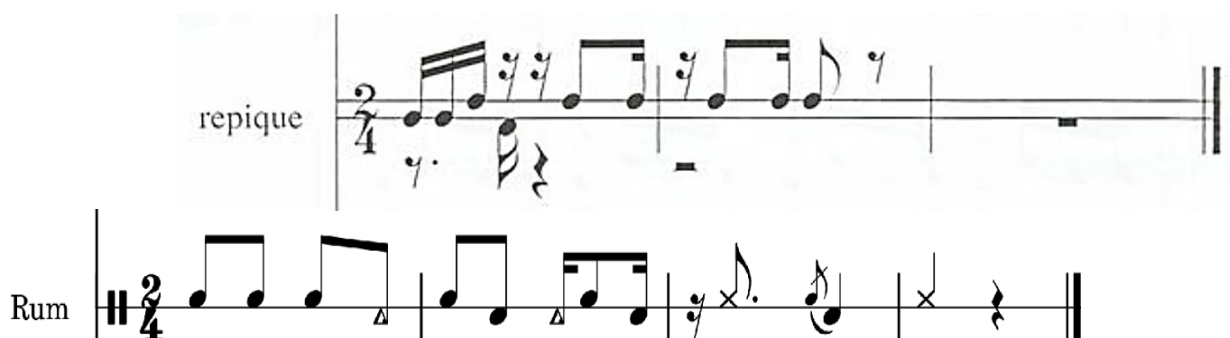
Esta solução parece encontrar uma relação com a tradição da música popular da escrita em compasso binário, posto que a torna mais fluída, facilitando a execução e leitura. Opta-se desta maneira pela transcrição do Ijexá em compasso 2/4. Da mesma forma, se pretendemos alterar um compasso de divisão binária para um compasso composto de subdivisão ternária, o compasso referente deve ser o 6/8 e não o 12/8, como poder-se-ia transcrever os toques de subdivisão ternária, como é o caso do Mojuba e do Lagunló.

⁴² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nKRLQ0bX1_c. Acesso em: 30 out. 2024.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UFOXUhiEt1E>. Acesso em: 30 out. 2024.

A segunda reflexão refere-se à possibilidade de relação desta finalização do Rum com a tradicional finalização do samba “pediu pra parar parou”, representada nas escolas de samba por uma frase de repique, ou repinique.

Figura 24 - Comparação da finalização do Rum no Ijexá com o Repique de Escola de Samba



Fonte: 1) BOLÃO, 2023; 2) Autor, 2024.

O Rum no Ijexá possui uma única dobra ou passagem, onde o dançante roda em torno do próprio eixo, muito parecida com a passagem do Mojuba na dança, porém executada como uma dobra diferente pelo Rum, marcando com articulação “aberto” as cabeças de tempo. Pode-se ver novamente o aviso antes da passagem.

Partitura 3 - Rum do Ijexá por Dudu Fagundes (Continua)

Ijexá

Toque para Oxum

Dudu Fagundes

♩ = 85

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a tempo of 85 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 indicated at the start of their respective lines. The score includes three labeled sections: 'Chamada' (measures 5-8), 'Entrada' (measures 9-12), and 'Base' (measures 17-33). The 'Base' section is characterized by a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often marked with 'x' to indicate specific rhythmic values. The score concludes with a double bar line at the end of measure 33.

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 3 - Rum do Ijexá por Dudu Fagundes (Continua)

2

37 **Aviso**

41 **Rodar**

45

49 **Base**

53

57 **Aviso**

61 **Rodar**

65

69 **Base**

73

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 3 - Rum do Ijexá por Dudu Fagundes (Conclusão)

77 3

81

85 **Aviso**

89 **Rodar**

93

97 3 3

101 **Aviso**

105 **Rodar**

109

111 **Finalizar**

Fonte: Autor, 2024.

Hamúnyia⁴⁴

“A Hamúnyia ela pertence a Iroko né? A Hamúnyia. O Orixá dono da Hamúnyia, é Iroko pra nós. Porém a Hamúnyia ela é vamos..., digamos que ela é “*gbogbo ioro*” Ela serve pra todos os orixás. Não tem aquele Orixá que não dança na Hamúnyia” (FAGUNDES, 2023, p.16).

Figura 26 - Chamada e Entrada da Hamúnyia por Dudu Fagundes

Chamada

Gan: Gan
 Lé: Lé
 Pi: Pi
 Rum: Rum

Entrada

Gan: Gan
 Lé: Lé
 Pi: Pi
 Rum: Rum

Chamada lyrics: Pam Du Bam Pam Du Bam Pam Du

Entrada lyrics: Tra Ta Ka Ta Ta Ka Tra Ta Ka Ta Ta Ka

Fonte: Autor, 2024.

Apesar de na performance a chamada durar três ciclos do Gan, 6 compassos, Dudu informa na entrevista: “E pra gente mesmo, já, a Hamunha é uma chamada só é: || Pá o o Pá o o Pá o | o o Pá o Pá o o o || Prum . . . || Já tem que ir embora” (FAGUNDES, 2023, p. 27). Apresenta desta forma uma outra possibilidade não só do tempo como da dobra a ser realizada, demonstrando que o mais comum é sempre o Rum repetir a marcação do Gan, porém pode ser feita uma variação, como a da performance, baseada na dobra de “Rodar” do próprio toque.

⁴⁴ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/GKDC9K17jUQ>.

Sobre a entrada, Dudu explica: “[...] é uma coisa legal né? Porque alguns toques ele tem a entradinha, outros ele já entra direto na base, direto, vai embora, aquilo até o final” (FAGUNDES, 2023, p. 28). Desta maneira o trecho entrada refere-se à entrada dos atabaques base, mas também à variação inicial que o Rum faz. A marcação realizada pelos atabaques base não foi encontrada em nenhuma referência bibliográfica, e Dudu a nomeia como “Cavalada”, por parecer o trote do animal, e ao ser questionado sobre a ligação com sua tradição, completa: “Da nossa tradição que segue o terreiro do Gantois, que é sempre assim” (FAGUNDES, 2023, p. 19).

Figura 27 - Base (Cavalada) e Finalização da Hamúnyia por Dudu Fagundes

The musical notation is presented in two systems. The first system, labeled 'Base (Cavalada)', features three staves: Gan, Lé, and Pi. Gan has a simple melody of eighth notes. Lé and Pi have a complex, syncopated rhythm with many beamed sixteenth notes. The second system, labeled 'Finalizar', includes four staves: Gan, Lé, Pi, and Rum. It shows the concluding phrases for each instrument, with triplets and specific rhythmic patterns indicated. The text 'Tra Ta Ka Ta Ta Ka' is written under the Lé and Pi staves of the first system, and 'Pram Bam Bam Du Bam Prum' is written under the Rum staff of the second system.

Fonte: Autor, 2024.

A finalização do Toque segue o mesmo padrão dos demais, com a mesma frase realizada no Lagunló. Há uma pequena diferença entre Rumpi e Lé, onde o Lé acompanha o que seria a dobra convencional e o Rumpi acompanha o Rum, omitindo um estalo no segundo compasso.

Há duas diferenças principais entre a *Hamúnyia* e os demais toques. A primeira é sobre o tamanho marcação base do Rum, enquanto os demais toques têm geralmente uma base que corresponde ao ciclo do Gan, ou uma variação de um ou dois compassos, durando de 2 a 4 tempos. A base do Rum da *Hamúnyia* é bastante longa, como um tipo

de frase “melo-rítmica”, onde geralmente, ao repetir os trechos desta frase, são realizados alguns floreios ou até mesmo, como observado pelas indicações de Dudu na transcrição do toque, pode ser entendido como se houvesse mais de uma base que corresponda ao mesmo pé de dança. Ou ainda compreender serem variações em cima desta mesma base.

A segunda diferença diz respeito à quantidade de passagens do toque realizadas. Enquanto na maior parte dos toques é realizada uma única Passagem/Dobra, às vezes nem tendo passagens em alguns toques, na *Hamúnyia* observamos a realização de diversas Passagens/Dobras. Na entrevista, Dudu elenca quatro passagens que executou – Rodar, Marcação, Palma e uma sem descrição, grafada apenas como passagem. Porém relata que há pelo menos 17 passagens, e que algumas pessoas dizem ser 21, porém para que possam ser realizadas, necessitaria de alguém dançando para realizar a sequência correta.

A passagem Rodar é caracterizada por um giro em torno do próprio eixo. Já a passagem “Marcação” dos compassos 99-112, envolve um ato de se apresentar para pontos de Axé da casa, como os atabaques, saudando num movimento de vai e volta.

Essa marcação é quando a gente faz... que vai... Sabe quando você se apresenta pro atabaque três vezes?

|| Tcha o o Pra Bam o Du Ba | Du o Pá o Pá o o o |

| Pá o o Pum o o o o | Pá o o o Pum o o o ||

Aí volta andando marcando pra trás

|| Pá o o Pra Bam o Du Ba | Du o Pá o Pá o o o ||

Pra frente de novo

|| Pá o o Pum o o o o | Pá o o o Pum o o o ||

Então é essa marcação que a gente tá fazendo ali. Aí, a... fez três vezes, aí eu chamo de novo

|| Pam o Pá o Pam o Pá o | Pam o Pá o Pam . . . ||

Rodou, aí já saiu dali, já vai pra outro lugar (FAGUNDES, 2023, p.18)

A passagem Palma são três passos para a lateral terminando com uma palma na cabeça do compasso seguinte onde há pausa do Rum. A quarta Passagem sem nome é solfejada como Frum-Xá, em referência ao som dos golpes, compreendendo um movimento de braços pra trás e pra frente, terminando com um giro junto.

Partitura 4 - Rum da Hamúnyia por Dudu Fagundes (Continua)

Hamunha

Iroko

Dudu Fagundes

♩ = 120

Chamada

Entrada

Base 1

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 4 - Rum da Hamúnyia por Dudu Fagundes (Continua)

2

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

Rodar

Base 2

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 4 - Rum da Hamúnyia por Dudu Fagundes (Continua)

3

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

Marcação

Rodar

Base 3

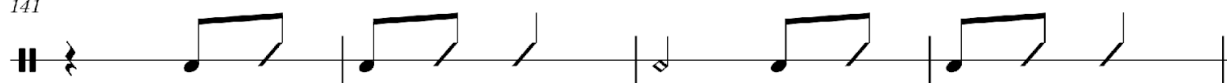
Palma

Fonte: Autor, 2024.

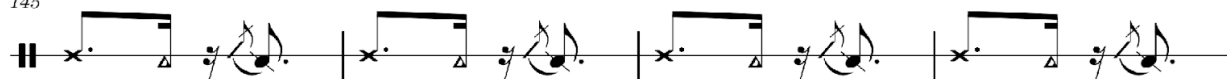
Partitura 4 - Rum da Hamúnyia por Dudu Fagundes (Conclusão)

4

141

**Passagem**

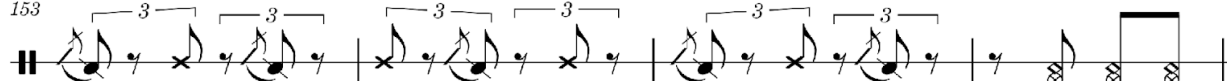
145



149



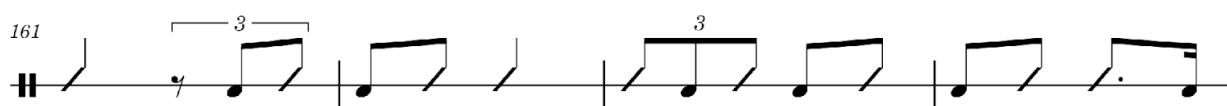
153

**Base 4**

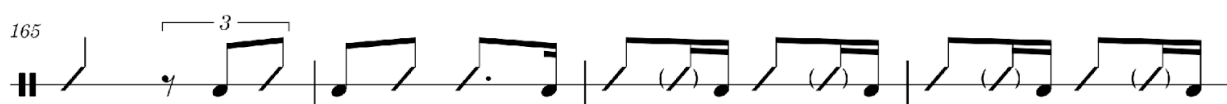
157



161



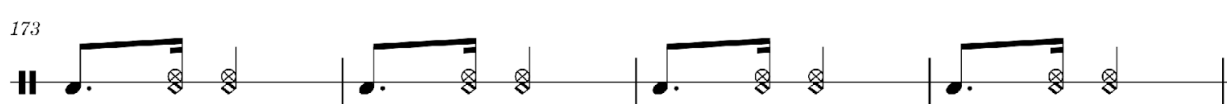
165



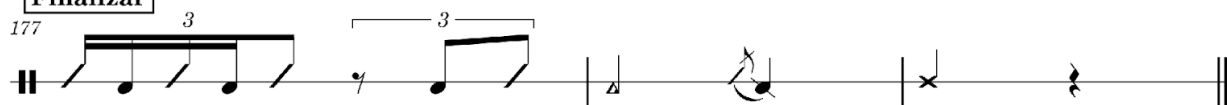
169



173

**Finalizar**

177



Fonte: Autor, 2024.

Léo Vieira (Babalaxé). Ilê Àse Ojú Onirè. R. Francisco Gizeudo Honório, 123 - Jardim Cultura Física, Embu das Artes - SP, 06774-060. 04 de outubro de 2023.

Figura 28 - O autor com Léo Vieira no dia da entrevista



Fonte: Autor, 2024.

Meu nome é Leonardo, também, mas o pessoal me chama de Léo Vieira. Eu sou Babalaxé do terreiro Ojú Onirè em São Paulo, porém sou iniciado na Bahia, na Casa de Oxumare. Desde criança já toco, desde os dois anos de idade já ficava batendo ali, então tenho uma vivência já um pouco grande, não digo que é vasta, porque vasta não tem como ser, só quando eu morrer, talvez, e olhe lá. Mas a vivência desde muito jovem já de atabaque. Infelizmente eu não sou Ogã. Sou iniciado, pra orixá [inaudível], hoje eu ocupo cargo de Babalaxé, como eu mencionei. Mas eu toco desde muito novo, desde criança, então assim, eu pude acompanhar grandes nomes, grandes referências do atabaque, do cenário do Candomblé. (VIEIRA, 2023, p.1)

Novamente o entrevistado inicia a conversa salientando a diferença entre Ogã e iniciado, demonstrando uma hierarquia e importância dentro da comunidade. Este é o único caso da pesquisa onde o entrevistado não é quem toca o Rum na performance, situação ocorrida pois no dia da entrevista Léo estava com um dedo machucado, impossibilitando-o de tocar corretamente o instrumento. Este fato que poderia causar algum problema ou descontinuidade da pesquisa produziu resultados interessantes. Quem faz a dobra do Rum é o Eperin Lodé⁴⁵ Caio⁴⁶, que além de aprender com Léo, é

⁴⁵ Eperin Lodé: Cargo masculino, de ligação ao culto de Odé/Oxóssi.

⁴⁶ Instagram: @eperincaio.

atualmente responsável por aulas de cânticos e toques no terreiro. Esta condição demonstrou outras interações entre os tocadores.

Outro fator importante de destacar é seu pertencimento a outra tradição. Embora os demais entrevistados tenham também uma ligação com a Casa de Oxumare, pela iniciação de Pai Pérsio, fundador do Axé Batistini, nesta casa, este acabou fortalecendo mais os laços com o Gantois. Léo ainda informa que “os atabaques de São Paulo, por exemplo, não generalizando, mas a grande maioria segue como referência a base do Gantois, que tem como precursor em São Paulo o Robson e o Ogã Paulinho” (VIEIRA, 2023, p.1). Já Léo foi diretamente iniciado na Casa de Oxumare, e o Ilê Àsè Ojú Onirè é possivelmente a casa descendente mais antiga desta tradição e mais próxima a matriz.

O Ojú Onirè é uma casa já antiga, já conceituada, né, em todo o Brasil. Minha vó é a Dona Ana de Ogum, minha vó consanguínea. E ela chega em São Paulo na década de 70. Vem da Bahia na década de 70. E começa atendendo, jogando búzio, não tinha casa, era um quartinho alugado entendeu? [...] Então assim, **desde 77**, que ela se federou, é **o registro que a gente tem, é de 77**. Mas a casa é mais antiga. Então a gente conta 77 porque tem um documento pra provar, mas a casa é mais antiga (VIEIRA, 2023, p.5).

Ao perguntar para Léo sobre o toque e a relação dele com o ritual, cântico e dança ele explica:

O contexto completo, entendeu? É tudo, é a aglutinação de tudo. A mesma coisa quando você fala que vai fazer um Toque na casa de alguém. “Hoje vai ter Toque de Ogum”. Você sabe que vai ter festa, ligado a ritmo, ligado a música, ligado a tudo. Então é a aglutinação de um monte de coisa, dentro da palavra toque. Entendeu? Então ela é muito ampla, num sentido muito maior o espectro dela. Ela pode remeter somente ao toque, sem cantiga. Ela pode falar do toque com cantiga, ela pode falar de uma festividade. Então vai do momento ali, da situação, pra identificar o que vai ser.

Aqui quando a gente anuncia, anunciava, porque a gente já anuncia como festividade. Antigamente a gente chamava todo mundo para o Toque do Caboclo Seu Gentil [Das Matas], caboclo da minha avó. (VIEIRA, 2023, p.21).

A estrutura de performance apresentada por Léo compreende Início, Entrada, Ênfase, Base, Giro, Firula, Anúncio, Passagem e Finalização/Encerramento. “Início” corresponde a dobra de entrada do Rum, assim como a “chamada”, informada por Dudu. Em alguns momentos Léo chama esta dobra por entrada também, e desta maneira grafou-se nas partituras como “início” para facilitar seu entendimento. “A entrada vai de acordo com o tocador, ele pode criar uma entrada, desde que case no tempo. Agora ele não pode fazer uma maluquice aqui e cair fora do tempo, e aí os caras tentar entrar e bagunçar tudo, que aí vai dar ruim” (VIEIRA, 2023, p.33). Apesar desta liberdade, o

padrão de referência é a marcação do Gan, como podemos perceber no *Igidá* e na *Hamúnyia*, porém é muito comum que estes padrões criados, como Léo informa, façam alguma citação ou relação com algum trecho do toque relacionado.

A parte “entrada” também pode referir-se a entrada dos instrumentos base ou a dobra do Rum após o início, devendo preferencialmente incluir um trecho de “ênfase”.

Que é pra preencher, pra já não começar direto aquela **base seca**.

|| Tcha Ku Tcha Ku Tcha Tcha | Ku Tcha Ku Tam Gun Dan |
| o Gun Dan o Tcha Tha | Ku Tcha Ku Tam Gun Dan | o Gun Dan ... ||
[...]

E **base seca**.

Tam Dun Dan || o Dun Dan ... Então cê faz aqui ó:

||Tcha Ku Tcha Ku Tcha Tcha|Ku Tcha Ku Tcha o o|Pá Gun Ban Ku Gun Ban||
Aí começa, pra dar uma esquentada, esquentou, aí você entra a base. Aí mantém até a hora de fazer alguma,... algum solo ali que vai corresponder a dança (VIEIRA, 2023, p.30).

“Base seca”, desta maneira, corresponde a base do Rum sem nenhuma variação/firula: “Tem porrada que não é, que não é do Orixá, da dança, que é firula” (VIEIRA, p.11). Já o “anúncio” é um floreio ou variação que precede uma passagem, geralmente preparando a dança para a mudança, como nos compassos 25-32 do *Ijexá*. Outra possibilidade é o Gan fazer um anúncio, um aviso, para encerrar o toque. Passagem “é a coreografia de acordo com a pancada do atabaque” (VIEIRA, 2023, p.30) e “finalização” ou “encerramento” a dobra do Rum que termina o toque.

Na verdade, o Gan é quem comanda a bateria. Geralmente quem tá tocando o Gan tem que ser a pessoa mais velha, ou que tenha mais conhecimento de toque. Então eu não posso pegar e falar assim: “Vai parar”, não. Porque o Gan as vezes não tá nem olhando pra quem tá tocando. Ele não quer saber o que tá acontecendo pra trás, ele tá dando a direção aqui. Então eu falei aqui ó

|| Pam Pam Pam o Pam Pam | o Pá o Pum . . . ||

Aí ele vai... Já se ligou que vai parar, então:

|| Prã Bam Bam o Tum Pam | o Prã o Prum o o | Pá ...

Mas o **Gan que anuncia** que vai começar, sozinho. E ele anuncia sozinho que vai parar também (VIEIRA, 2023, p. 29).

O nome dos instrumentos informado por Léo é Rum, Rumpi, Lé e Gan, percutidos pelos Aguidavis, as varinhas de ramos de árvore, sempre salientando a origem Jeje (Fon) destes nomes, em contraposição à origem iorubá, onde os instrumentos, segundo Léo, podem ser chamados de *Ilu Oke*, *Ilu*, *Ilu Kekere*, *Agogô* e *Atori*, as varinhas. Na citação acima encontramos uma menção ao conjunto instrumental como bateria, assim como utilizado em escolas de samba (BOLÃO, 2003; MESTRINEL, 2009) e na Capoeira (BUENO, 2019; PALHARES, 2020).

Então, ele tinha o momento certo, é como música mesmo, um DJ, sabe? Que se esfria tem que saber, saber a hora de esquentar, se o Candomblé começar a amornar, ele sabe a hora de levantar de novo, ele sabe o tipo de pancada do momento, junto, de acordo com o Orixá, entendeu? Ele, ele era, ele era muito completo, tinha um atabaque sincopado, era, era bem... oxe, não tem o que falar. Assistir ele tocando era... é como você preencher todos os atributos de um bom tocador, era ele. Ele era um monstro (VIEIRA, 2023, p. 2).

Este relato sobre seu tio Erenilton exemplifica o entendimento sobre a função do ogã, no entendimento de Léo, inclusive fazendo um comparativo com DJ, profissão que exerceu durante alguns anos. Sobre esta escola, esta tradição, relata que seus outros mestres são seu pai, que lhe ensinou as primeiras batidas, e os demais mestres da sua casa, com quem pode conviver, Ney de Oxóssi, Cidinho e Januário.

Igidá (Mojuba)⁴⁷

Léo Vieira: Toque é só uma nomenclatura pros ritmos, é..., acaba dando no mesmo, e as suas variações. Então o toque de Exu, dependendo do toque chama Mojuba, dependendo do lugar chama Orisá, como chamava antigamente lá na Bahia, Orisá. E dependendo da casa chama Aderê, na Casa Branca chama Aderê, no... Gantois se eu não me engano chama Vassi. Ou Vassi é a base? É, Vassi é a Base, Rum é Mojuba que eles falam. Mas o toque é... aqui por exemplo, chamado aqui, *Igidá*, em algumas outras casas também, Igidá. Então tem essas variações (VIEIRA, 2023, p.21).

Autor: No caso *Igi* de árvore, também aqui? No caso *Igidá* como árvore?

Léo Vieira: Uham. É a sustentação de tudo. [...] Ele é o toque universal, ele é a base de tudo. Ele toca para todos os Orixás. De Exu até Oxalá, toca-se *Igidá*. (VIEIRA, 2023, p.25).

Para a tradição do Ojú Onirè este toque chama-se *Igidá* (Iguidá em português). Na conversa com Léo aparece uma interpretação deste nome relacionada a árvore, no sentido de sustentação, base, desenvolvimento e crescimento, uma metáfora entre ciclo da árvore, da vida, com o toque.

A dobra de início acentua o Gan e preenche os espaços, sendo seguida pela tradicional entrada em Flam dos atabaques base. A base seca do Rum junto com os demais instrumentos reforça a marcação do Gan. Já o encerramento é precedido por um aviso do Gan, tocado por Léo, onde Caio inicia logo após o ciclo a Dobra do Rum junto à repetição da marcação de aviso, como uma resposta que reitera a pergunta e é reforçada com o apoio dos outros atabaques.

⁴⁷ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/NgtKwHmTuy8>.

Figura 29 - Estrutura do Igidá (Mojuba) por Léo Vieira

The musical score is divided into four sections: **Início**, **Entrada**, **Base**, and **Encerramento**. The parts are **Gan**, **Lé**, **Pi**, and **Rum**.

Início (Measures 5-8):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rest.
- Pi**: Rest.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Entrada (Measures 9-12):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Pi**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Base (Measures 13-16):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Pi**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Encerramento (Measures 17-20):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Pi**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Aviso Gan (Measures 21-24):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Pi**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Encerramento (Measures 25-28):

- Gan**: Melodic line starting with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Lé**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Pi**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Rum**: Rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Fonte: Autor, 2024.

A linguagem do Rum neste toque compreende o trecho “base”, onde é executada a base seca, intercalada com algumas firulas e dobras que não são consideradas passagens por não alterarem significativamente a dança do Orixá, a ênfase de entrada que esquentava o toque, a corridinha que chama o dançante para próximo do atabaque e as marcações de transição, ou retorno para a base. A passagem ou dobra que é

característica do *Igidá* é o Giro, sendo realizada com frequência e retornando para a base num ciclo constante até o encerramento.

Aí é tudo **base... base... base... giro**. Essa **pancada** [...] durante o **giro...** giro... voltou a **base**. Botou o giro e depois ele vai voltar então.
 || Pram o Pram ... ||
 E aí o Orixá muda de direção. Essa **pancada** que ele começou ali agora:
 || ... Pram Bam Bam | Pá o o Pram Bam Bam | Pá ...
 É pra trazer o Orixá **pra frente** do atabaque de novo. É uma **corridinha** que ele faz **pra frente...** E aí voltou a **base**. Aí o **Gan anunciou** que vai parar. E **encerramento** (VIEIRA, 2023, p. 28).

Partitura 5 - Rum do Igida (Mojuba) por Léo Vieira (Continua)

Igida - Mojúbà

Vasi de Exu

Léo Babalaxé
Rum: Eperin Caio

5 **Início** **Entrada**
Tcha Ku Tcha Ku Tcha Tcha Ku Tcha Ku Tcha

9 **Ênfase**
Gun Ban Ku Gun Ban Ku Gun Ban Ku Gun Ban

13

17

21 **Base**

25 **Base Seca**

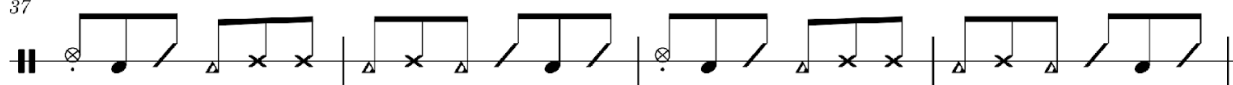
29

33

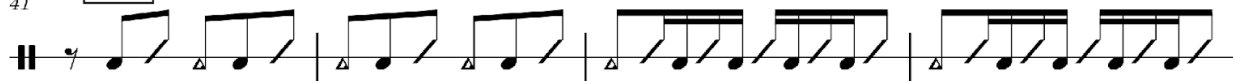
Partitura 5 - Rum do Igida (Mojuba) por Léo Vieira (Conclusão)

2

37



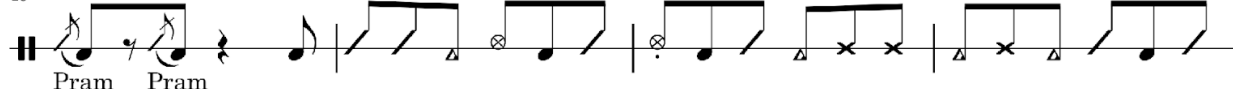
41

Giro

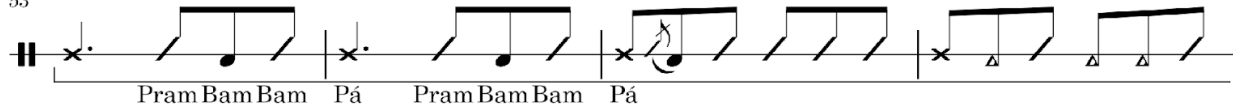
45

Base

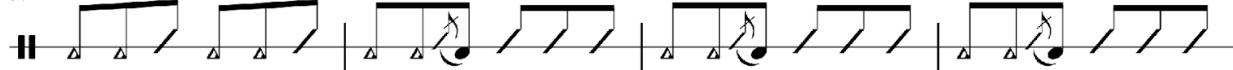
49



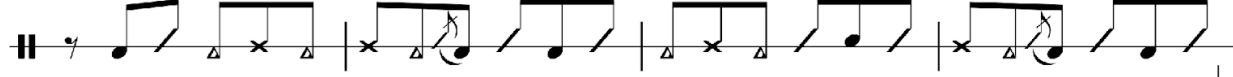
53

Corridinha

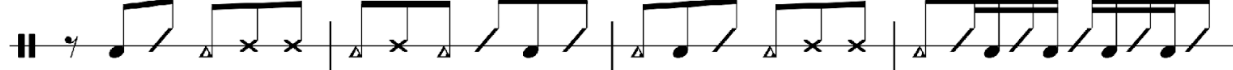
57



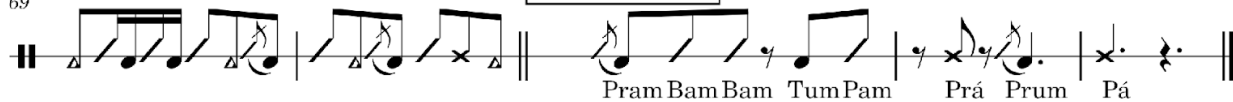
61



65



69

Aviso Gan**Encerramento**

Fonte: Autor, 2024.

Vassi⁴⁸

Na verdade, **o Rum ele vai acompanhando o Orixá**. Quando é um Orixá mais novo, você pode chamar a pancada que ele vai fazer. Mas na verdade santo velho, por exemplo, tocar pro Santo da minha vó é um... é muito difícil, é muito, muito difícil, porque ele **chama a porrada** e você acompanha, então ele tá dançando o Vassi

	Tcha Ki Tum Dum . Ka	Tcha Ki Ka Tcha Ki Ka
Tcha Ki Tum Dum . Ka	Tcha Ki Ka Tcha Ki Ka	
Prum Dã Dã Dum . Ka	Tcha Ki Ka Tcha o o	
Tcha Ki o Kum o o	Tcha Ki o Kum o o o	

Cê acha que ele vai **dobrar**? Não, ele volta pra **base**, e sai.

Para a tradição do Axé Oxumare, Vassi é um toque, e não somente uma base para outros toques. Pode ser tocado para todos os Orixás e “o nome fica o mesmo. Vai mudar a **dobra**, o **solo** do Rum, de acordo com a cantiga. A cantiga vai pedir o que vai acontecer no momento” (VIEIRA, 2023, p.25). A performance gravada foi relacionada ao Orixá Ogum e possui duas bases, a primeira de corte e a segunda fica só armando.

Após o Gan começar sua marcação, o “início” do toque é feito pelo Rum com uma variação para dar início ao toque, seguido por uma dobra de ênfase com firula do Rum junto à entrada dos tambores base, seguindo para a base no compasso seguinte.

Figura 30 - Início e Entrada do Vassi por Léo Vieira

Fonte: Autor, 2024.

Os instrumentos base fazem uma marcação próxima ao Igidá, e assim como inferido nas performances de Dudu, ao fazer o Vassi um pouco mais rápido, as dobras dos atabaques base passam a ser feitas com fusas substituindo os *Flans*. A mudança da base do Rum é feita sem quaisquer alterações nos demais instrumentos.

⁴⁸ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/9VnIKJepczw>.

Figura 31 - Base 1 (Corte) e Base 2 (Armando) do Vassi por Léo Vieira

Base 1

Base 2

Fonte: Autor, 2024.

A primeira base do Rum é caracterizada como corte, Léo informa que tradicionalmente esta é feita apenas com um som aberto no segundo tempo, sem a nota de aguidavi anterior, sendo possível também algumas variações de acordo com o tocador, como a executada por Caio.

Figura 32 - “Base Seca” tradicional da Casa de Oxumare por Léo Vieira

Base 1

Fonte: Autor, 2024.

Já a segunda base é caracterizada como armando, esta é uma base com bastante variações, sendo fixo o ataque em *Flam* na terceira colcheia do primeiro tempo. Porém esta deve ser intercalada com uma variação onde a acentuação muda para somente uma articulação de aberto e os preenchimentos são realizados com articulações de “baixo+madeira”:

Figura 33 - Variação da Base 2 (armando) do Vassi por Léo Vieira

Base 2

Fonte: Autor, 2024.

A finalização do toque também é a mesma do Igidá, apenas com uma variação de interpretação rítmica, e as notas aberto e aguidavi do segundo tempo são executadas em uma quiáltera binária.

Figura 34 - Finalização do Vassi por Léo Vieira

The musical score for the finalization of Vassi by Léo Vieira consists of four staves: Gan, Lé, Pi, and Rum. The score is divided into two sections: "Saiu Aviso do Gan" and "Finalização". The Gan staff has a measure number 105. The Lé and Pi staves show a rhythmic pattern of eighth notes. The Rum staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a double bar line and a measure rest.

Fonte: Autor, 2024.

A passagem do Vassi é caracterizada também como uma interpretação de corte e guerra, começa com Ogum “armando”, o “giro” para um lado e depois outro, podendo seguir para o “chão”, “levantar”, “girar” e atacar com o “corte”, antes de finalizar “saindo” do local onde realizava a passagem (sequência dos compassos 41-76). Já quando inicia a passagem da base 2, provavelmente por já ser uma base armando, esta inicia diretamente com um aviso, e também pode não ser realizada a parte que vai ao chão, ficando somente “giro”, “corte” e “sair” (compassos 93-106).

Partitura 6 - Rum do Vassi por Léo Vieira (Continua)

Vasi de Ogum

Léo Babalaxé
Rum: Eperin Caio

Marcação

6
8

Início

5

2

Entrada e Ênfase c/ Firula

Base 1

9

Tchá Ká Tchá Ká Tchá Ki Tum Dum Ká Tchá Ká Tchá Ká

13

Tchá Ki Tum Dum

17

Armou

21

Base 1

25

29

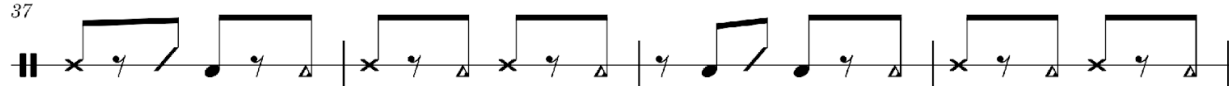
33

Fonte: Autor, 2024.

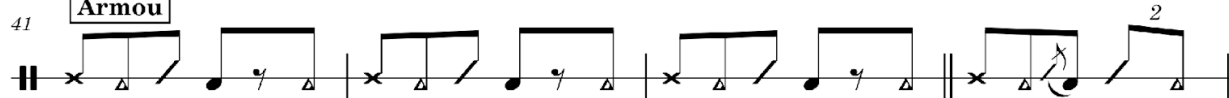
Partitura 6 - Rum do Vassi por Léo Vieira (Continua)

2

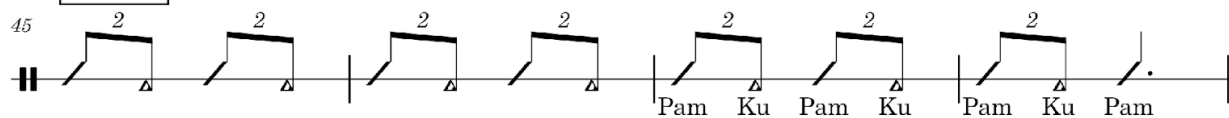
37



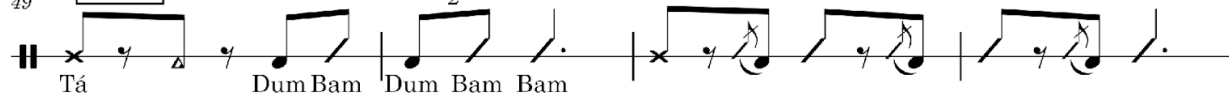
41

Armou

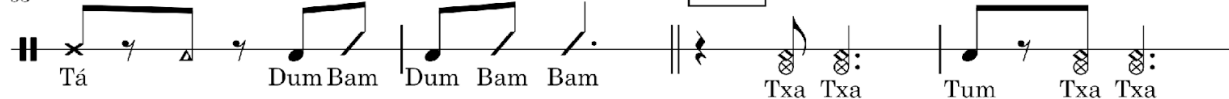
45

Dobrou

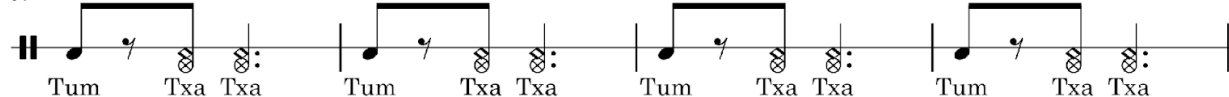
49

Girou

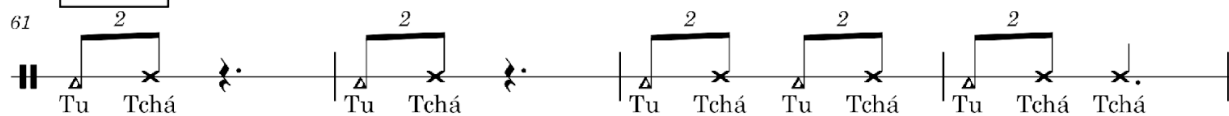
53

Chão

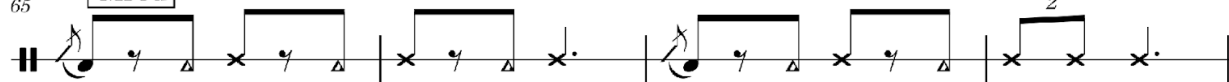
57



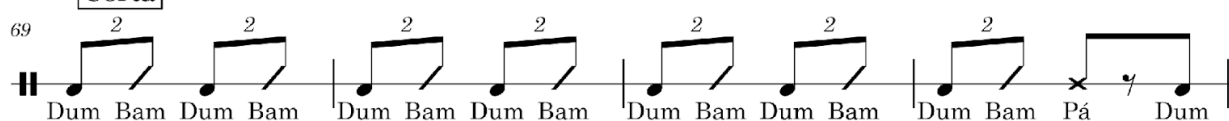
61

Dobrou

65

Girou

69

Corta

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 6 - Rum do Vassi por Léo Vieira (Conclusão)

3

73 **Saiu**

Bam Ka Tchá Dum Bam Ka Tchá Dum Bam Ka Tchá Dum Bam Ka Tchá

77 **Base 2**

Tchá Prum Ku Bam Txi Ku Bam Txi Prum Prum Dum Prum

81

Dum Prum Txi Txi Txi Txi Tum Txi Txi Txi

85

Txi Tum

89

Tum Bam Bam

93 **Dobrou** **Girou**

Pram Pram Pram Pram

97

101 **Corta**

105 **Saiu** **Aviso do Gan** **Finalização**

Fonte: Autor, 2024.

Ijexá⁴⁹

O nome deste toque faz referência a um grupo iorubá: “É do povo **Ijexá**, é direto ligado a Oşun e Logun Ede” (VIEIRA, 2023, p.26). A entrada do toque segue a sequência tradicional, agogô, início com dobra do Rum fazendo uma variação, e a entrada dos atabaques base é feita diretamente em sua marcação, sem qualquer alteração. A base é caracterizada pelo ostinato dos instrumentos base e o Rum acentuando o tempo um com “tapa” e o dois com “aberto”. Nesta performance Caio não faz dobra de ênfase para iniciar.

Figura 35 - Início, entrada e base do Ijexá por Léo Vieira

The musical score is divided into three sections: **Início**, **Entrada**, and **Base**. The instruments are Gan, Lé, Rumpi, and Rum. The time signature is 2/4. The **Início** section shows the initial rhythmic patterns for each instrument. The **Entrada** section shows the instruments entering with specific rhythmic motifs. The **Base** section shows the instruments playing a continuous, ostinato pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Autor, 2024.

Aí no ijexá a **Finalização** é opcional, pode ser que o Rum faça sozinho.
 || Pam o Pam Bam o Pam o Pum | o Pá o o Prum o o o | Pá ||
 Aí para todo mundo. Como também, quando anuncia que vai parar, o Gan
 anuncia .
 || Pam o Pam Bam o Pam o Pam | o Pá o o Prum o o o | Pá ||
 Aí o Rum puxa junto com a base, os três.
 || Tum o Tum Dum o Tum o Tum | o Tchá o o Prum o o o | Pá ||
 (VIEIRA, 2023, p.32)

⁴⁹ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/hXKWv97EGPA>.

Na performance vemos as duas possibilidades conjuntamente, porém o anúncio é feito com um sinal de vista por Léo, que neste toque faz o Lé, no ciclo seguinte o Gan acompanha o Rum, O Rumpi faz apenas uma pequena variação adiantando a segunda nota, enquanto o Lé espera e termina apenas com as últimas notas.

Figura 36 - Finalização do Ijexá por Léo Vieira

The musical score for the finalization of Ijexá by Léo Vieira is presented in two parts: 'Base' and 'Finalização'. The score is written for four instruments: Gan, Lé, Pi, and Rum. The 'Base' section is marked with a double bar line and the word 'Base' in a box. The 'Finalização' section is marked with a double bar line and the word 'Finalização' in a box. The 'Base' section has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The 'Finalização' section has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The 'Base' section has a tempo marking of 'Allegretto'. The 'Finalização' section has a tempo marking of 'Allegretto'. The 'Base' section shows a rhythmic pattern with notes and rests. The 'Finalização' section shows a more complex pattern with notes and rests. The 'Base' section has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The 'Finalização' section has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The 'Base' section has a tempo marking of 'Allegretto'. The 'Finalização' section has a tempo marking of 'Allegretto'.

Fonte: Autor, 2024.

O comportamento do Rum neste toque é bastante simples, a base pode ter diversas variações e firulas, às vezes constituindo um trecho longo, com várias repetições, ou como uma grande frase até retornar para a “base seca”. A passagem característica do toque é o giro, podendo ser executado um trecho anunciando a aproximação para o giro. Léo também retoma a ideia da possibilidade de utilizar dobras e bases de outras casas, demonstrando um constante contato entre tradições.

Base. Anunciou que vai **dobrar. Dobrou.** Essa **dobra** é de **Giro** [Solfeja]
 Voltou a **Base**. Quando a gente fala de pegar **porrada** de outra casa, essa **porrada** que ele tava fazendo
 || o Tum o Tum Tum o Tcha o | Tcha... ||
 É Casa Branca... Gantois:
 Tcha Tcha || o Tcha Tcha Tcha o Tcha Tcha Tum Tum o Tum o | Tum ... ||
Dobra de Giro... Finalização. (VIEIRA, 2023, p.34)

Partitura 7 - Rum do Ijexá por Léo Vieira (Continua)

Ijexá

Toque para Oxum

Léo Babalaxé

Rum: Eperin Caio

♩ = 85

Início

Entrada

Base

Anunciou

Dobrou - Giro

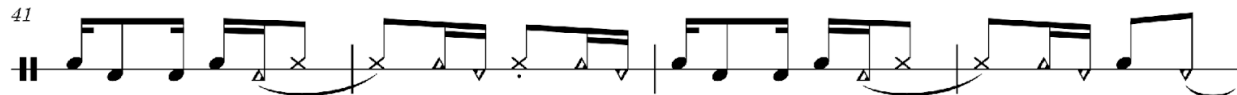
Base

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 7 - Rum do Ijexá por Léo Vieira (Conclusão)

2

41



45



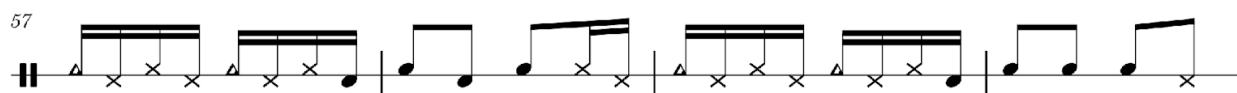
49



53



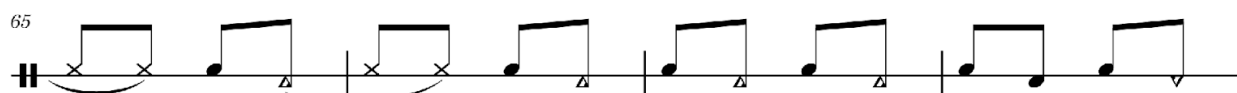
57



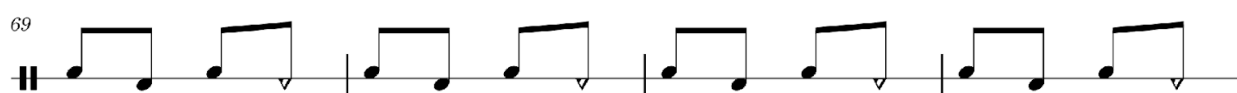
61



65

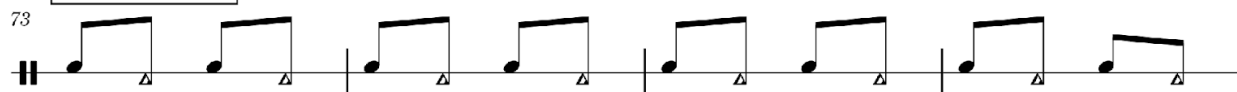


69

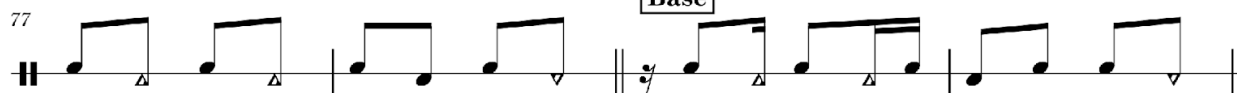


Dobrou - Giro

73

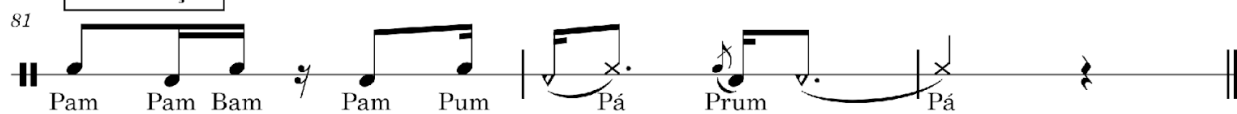


77



Finalização

81



Fonte: Autor, 2024.

Hamúnyia⁵⁰

A Hamúnyia é o toque principal de Iroko, é o toque, é um toque que dá princípio de tudo, antes mesmo do Igidá.

A Hamúnyia ela vem antes de tudo. Porque a Hamúnyia é a peregrinação de Iroko no mundo. Então tem as 17 passagens. É Iroko peregrinando pelo mundo, ele tá viajando. Então pode ver que a Hamúnyia ela só vai pra trás quando tá na frente de alguma coisa. Fora isso ela não vai pra trás, é só pra frente (VIEIRA, 2023, p.26)

A Hamúnyia é lembrada como um toque complexo, com diversas passagens e nuances de acordo com o Orixá ou a situação ritual do momento. Seu nome remete também a uma relação com o ritual Jeje. Iroko, seu Orixá de ligação é ligado ao tempo, ele é o Baobá africano ou a Gameleira brasileira, o Orixá árvore, que simboliza a ligação temporal. Repete-se novamente a metáfora do tempo e do início e da sustentação ligado à árvore, como no Igidá.

A sequência do toque é a mesma dos demais, porém o “início” é tocado duas vezes antes da entrada dos atabaques base, diretamente em sua marcação e seguindo em obstinado. A finalização segue o padrão dos demais toques. Já a base dos atabaques apresenta uma diferença da marcação que demonstra a influência do Gantois em São Paulo:

Então eles trouxeram essa referência de atabaque, esse estilo de atabaque pra cá. É uma Hamúnyia que não é, ... não é si,... ela não é continua, ela é aquela Hamúnyia mais marcada

|| Tra . Tá Ca Tá . Tá Cá | Trá . Tá Cá Tá . . . ||

Essa é a Hamúnyia do pessoal do Gantois. As demais casas são:

|| Ta Ga Ra Ga Da . Ta Ga | Ta Ga Ra Ga Da . Ta Ga | Ta Ga Ra Ga Da . . . ||
(VIERA, 2023, p.2)

As diferenças notadas na Hamúnyia são similares às apontadas por Dudu, não há uma “base seca” no toque. O trecho base é caracterizado por variações melo rítmicas do Rum, trechos extensos com variações organizadas em uma grande sequência. Caio realiza três passagens distintas, sendo a primeira sem nome ou caracterização (compassos 71-77). A segunda passagem é referida como a única que Léo conhece um nome que a designa:

Essa aí eu falei que ia dizer o nome. Essa pancada abafada:

Frum o o | Fá o o o Frum o o | Fá ... ||

Se chama Ahansé.

[...]

Tem inclusive cantigas de Iroko que usa essa palavra porque a dança é inteira só com essa pancada.

⁵⁰ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/3ch67SboTsE>.

[...]

É essa cantiga, de acordo com essa pancada, é ela o tempo todo (VIERA, 2023, p.34).

A terceira passagem é descrita também por seu movimento, um giro corrido. Já a Dobra “giro” não é interpretada como uma passagem, e sim como parte da base: “é base, o giro é base. Mas ele, quando faz a porrada ele anuncia que é pra girar. Então tá dançando as baiana tudo no Xirê, aí || Tum o Bá o Tum o Bá o | Tum ... ||. Aí todo mundo roda, aí deixa a roda bonita, aí faz o giro, no Xirê” (VIEIRA, 2023, p.35).

Rum

Figura 37 - Estrutura da Hamúnyia por Léo Vieira

The musical score is divided into four sections:

- Início:** The first section, starting with a double bar line. It features a melody for Gan and a rhythmic pattern for Rum.
- Entrada e Ênfase:** The second section, marked by a double bar line. It introduces a new melody for Gan and a more complex rhythmic pattern for Rum, including the lyrics "Ta Ga Ra Ga Da Ta Ga".
- Base:** The third section, marked by a double bar line. It continues the melody for Gan and the rhythmic pattern for Rum, with the lyrics "Ta Ga Ra Ga Da Ta Ga" repeated.
- Finalização:** The fourth section, marked by a double bar line. It concludes the piece with a final cadence, including triplets and a final note for Gan.

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 8 - Rum da Hamúnyà por Léo Vieira (Continua)

Hamúnyà

Iroko

Léo Babalaxé
Rum: Eperin Caio

♩ = 127

Início

Entrada e Ênfase

Tum Bam Tum Bam Tum Bam Tum Bam

Tum Bam Tum Bam Tum Bam Tum Bam

3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3

Base

31

35

39

43

3 3 3

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 8 - Rum da Hamúnyia por Léo Vieira (Continua)

2

47

51

55

59

63

67

71

1ª Passagem

75

2ª Passagem - Ahansé

Frum

79

Fá

Frum

Fá

Frum

Fá

Frum

Fá

Frum

83

Fá

Frum

Fá

Frum

á

Frum

Frum

F

87

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 8 - Rum da Hamúnyia por Léo Vieira (Conclusão)

3

91

95 **Giro**

Tum Bam Tum Bam Tum Bam Tum Bam Tum Bam Tum Bam

99

103

107

111

115 **Giro corrido**

Tchá Ku Tchá Ku Pram KamDam Tchá Ku Tchá Ku Pram KamDam

119

Tchá Ku Tchá Ku Pram KamDam

123

127

Aviso Gan **Finalização**

131

Alexandre Buda. Casa TEUCEM, Rua Oliveira Melo, 905. Ipiranga São Paulo/SP. 26 de outubro de 2023

Figura 38 - O autor com Alexandre Buda em março de 2023



Fonte: Autor, 2024.

É... eu assim, conheço a religião, conheço Candomblé basicamente desde o ventre da minha mãe [...] Minha mãe se iniciou num terreiro na Zona Sul e aí, assim, eu ia com a minha mãe desde pequeno. [...] Na casa de um babalorixá que já é finado também, chamado Sambuquenã. Isso, Sambuquenã. Ele se iniciou na Angola, na família da finada Manodê. Manodê foi a primeira Iyalorixá, a primeira Mametu, de Angola a fundar terreiro aqui em São Paulo né. (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.1).

[...]

E aí com quatorze anos, eu acabei me iniciando [...]. E aí me iniciei só que é, é... já tinha uma responsabilidade diferente porque minha mãe tava arrumando já pra ter o espacinho dela e as pessoas que..., pra ela cuidar. E aí com isso eu acabei me iniciando né. E aí, tá a diferença do lance de ser Ogã né, de confirmado, e ser uma pessoa que você é iniciada, raspado. E aí eu fui raspado, né, por conta justamente dessa coisa de eu ser filho, ser filho de Iyalorixá. E aí eu ficava auxiliando minha mãe, tocava os Candomblé junto com o pessoal lá na casa do Sambuquenã, o pai de santo dela, e tocava na minha mãe, na minha mãe de Santo. (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.3).

A história de Alexandre Buda é um bom exemplo da trajetória, das fases dos rituais, do Candomblé de São Paulo, apresentadas no capítulo 2, e das interações e fluxos dos candomblecistas. Alexandre foi iniciado no Candomblé de Angola, migrou

para o Efon, tomando obrigação de sete anos com Beto de Oxóssi, “Ele era filho de seu Vivaldo Odé Tutiê. Odé Tutiê por sua vez era filho de seu Joãozinho da Goméia, que depois migrou pra casa de seu Baiano e acabou tocando Efon pro resto da vida” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.4). Depois migrou para o Ketu, tomando obrigação de 14 anos com Egbomi Elza D’Oxum (do Axé Pilão de Prata, Ligado à Casa Branca do Engenho Velho) e por último mudou para outra casa de Ketu, na qual se encontra atualmente, Ilè Iná Asé Ofá Odé, liderada por Pai Diego Airá, “Meu pai, ele segue o Batistini e, e... mas também tem uma proximidade bem grande com o Gantois né. Ele tem muita amizade com o Gantois, assim como tem com o Axé Oxumarê também” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.6). Além deste trajeto, possui uma ligação familiar com o Xangô pernambucano (Nação Egbá):

Meu pai é paraibano, mas se criou no Rio. Essa que eu chamo de avó, era prima irmã da minha avó, mãe do meu pai. E ela morava no Recife. Se iniciou no sítio do Pai Adão. E aí quando chegou aqui em São Paulo, isso uns 60 anos atrás, é por aí. Ela montou um terreiro aqui em São Paulo, num bairro chamado Jardim Campo de Fora, que é na Zona Sul de São Paulo também. E na época não tinha nada lá. Era só mato, uma casa aqui e outra lá embaixo. E ela montou assim a casa dela bem no alto do morro. E ela montou a casa e começou a tocar Umbanda e Jurema. E aí, porque na época não tinha Nagô aqui em São Paulo, nada assim do que era do Recife. O povo tocava Angola aqui em São Paulo. Não tinha nem o Ketu direito. Era só Angola. Que Angola veio primeiro pra cá. E aí ela instituiu família aqui e tudo. Minha tia, filha dela, se iniciou com o seu Oroni Undembe, entendeu? Que era de Angola. E ela tocava, fazia as sessões de jurema, as umbandinhas dela e tudo. Até que ela trouxe o Oxum de lá pra cá. do Recife pra cá.

[...]

Foi a finada mãe de santo dela, a finada Mãe das Dores que trouxe Oxum de lá pra cá.

[...]

Eu vou lá até hoje. Eu cheguei a tomar uma obrigação lá. Quando eu saí do Angola, antes de conhecer o Efon, cheguei a tomar uma obrigação lá. Mas não cheguei a ficar. Mas conheço os axés, aprendi a tocar lá, aprendi a cantar alguma coisinha lá também (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.14).

Sobre os instrumentos utilizados nos toques, Alexandre relata que são três atabaques e agogô, sendo o nome dos atabaques “comumente Rum, Rumpi e Lé. Mas você tem, na tradição do Gantois, é Ilu, Ilu Otum e Ilu Osí” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.18). Já para a Casa Branca informa chamarem “*Ilu warim*, médio e *Ilu kekerê*. *Ilu kekerê* é o menor, *Ilu warim* o médio, *Ilu okê* é o que está no alto, o maior” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.18). E sobre o nome agogô, explica: “Gan geralmente de uma boca só. Agogô, duas bocas” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.19). Os nomes informados sobre a Casa Branca, são os mesmos informados por Léo Vieira, acrescentando “*warin*” ao nome do tambor médio.

O Atabaque, os toques de atabaque contextualizam aqueles movimentos que... que contam a história. Eles fazem a parte musical e as variações pra que aquela pessoa que esteja dançando rememore o que é cantado nas cantigas, por exemplo. Quando você canta uma cantiga de um orixá que o orixá está guerreando, por exemplo, um toque de Ogum, você percebe que há momentos que ele gira para um lado, gira para o outro, como se estivesse abrindo uma clareira no meio de um monte de gente para sair guerreando e cortando ali todo mundo. Igual, por exemplo, Oxóssi, quando você está fazendo a movimentação do agueré, como se a pessoa tivesse com os dois estribos na mão ali em cima de um cavalo. Ou Xangô com seus dois machados e tal pegando o Edun Ara da bolsa aí jogando, então tudo isso é marcado com as variações dos atabaques. Ajuda a contextualizar, entendeu? As cantigas e tudo. (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.19)

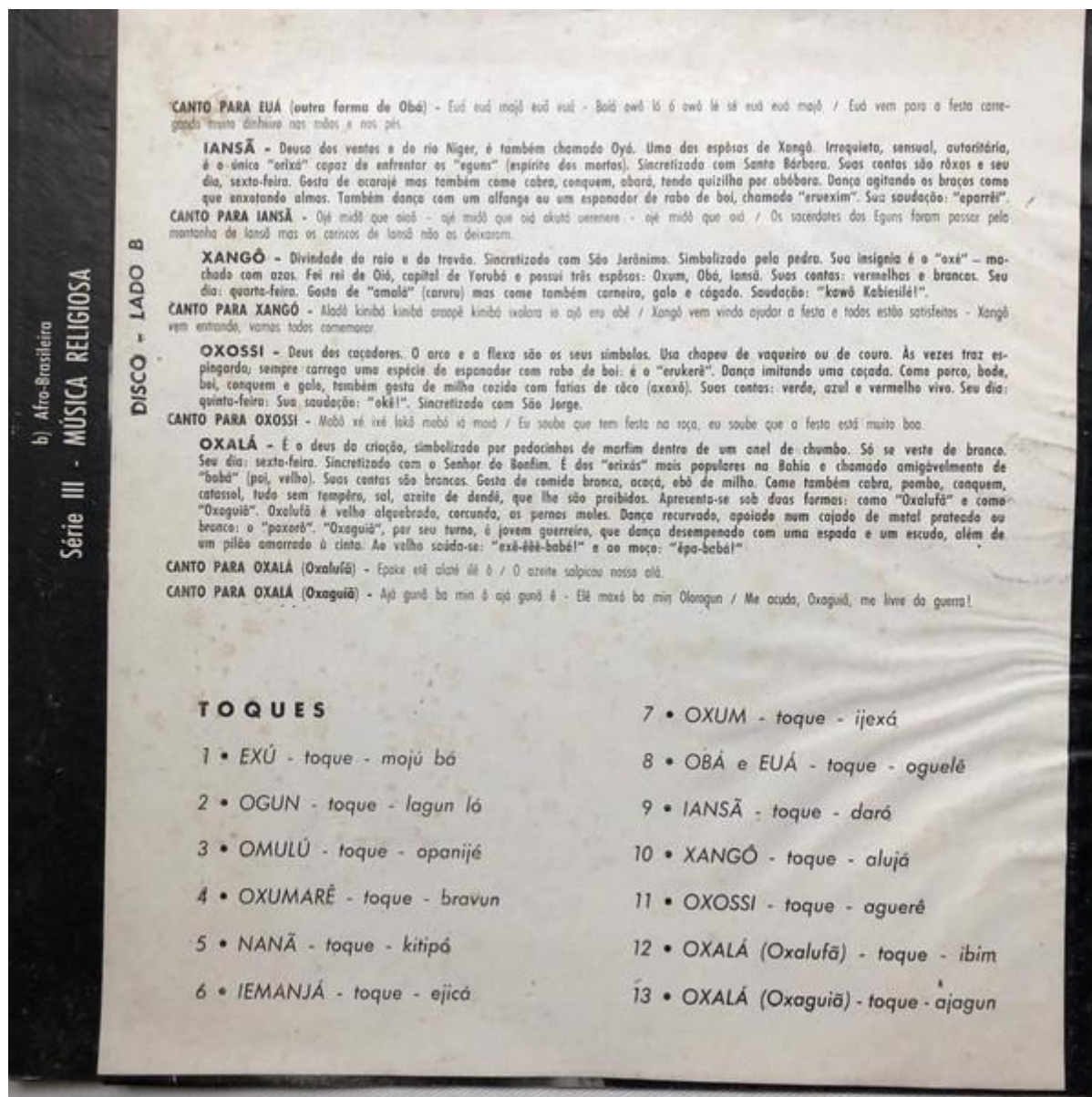
Além destes instrumentos, cita outros instrumentos, que possuem função predominantemente ritual, porém quando tocados marcam um ritmo, porém não interferem diretamente na rítmica do toque, sendo reservados a momentos específicos.

Cara, eu acredito que a música é o combustível. Porque... se a gente for olhar, até mesmo quando não se toca atabaque, você está cantando alguma coisa. Se você for olhar, tipo as rezas, a gente canta tudo meio que em... musicado. [...] Acho que a música é todo um combustível. Acho que a música ela... é o sangue... que faz o coração pulsar. Então, porque sem o estímulo o coração não vai pulsar. E a música é o estímulo dentro do Candomblé. Acredito que tudo acontece em torno da musicalidade. Até a forma que você toca o xere tem um ritmo ali. O *Adjá* também, um ritmo. Tudo é ritmado. Nada é à toa. Então, pra mim, acho que é isso assim. A música é o combustível. É o, Ah, ah... Ah... sei lá, pecinha propulsora do que faz girar, entendeu? Acredito que seja isso. (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.16)

Outra questão interessante diz respeito ao nome dos toques utilizados tanto por Alexandre quanto pelos outros entrevistados. Ao perguntar sobre o nome dos toques na sua tradição, o próprio faz uma divisão entre cidades. “De Exu, aqui em São Paulo, as pessoas chamam de Mojuba, mas na Bahia chamam de Vassi. Na Casa Branca o toque Ogum é chamado de Aderê” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.20). Ao perguntar sobre a origem deste nome ele explica: “Do disco de mãe Hilda. Vadinho⁵¹, quando gravou o disco com a mãe Hilda, ele gravou alguns toques. E aí na capa ele precisava colocar o nome. E aí colocou os nomes lá: Mojuba, Lagunló, Agueré. Porque tem toques que não tem nome” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.20).

⁵¹ Euvaldo Freitas dos Santos, natural de Salvador, Bahia. Era conhecido como Vadinho Boca de Ferramenta por todos do candomblé. Foi estivador e trabalhou nas docas no comércio na Cidade Baixa e era ferreiro de profissão, de acordo com a tradição oral. Daí veio provavelmente o seu apelido, Vadinho Boca de Ferramenta. Ele era filho de Obaluaie e foi iniciado na religião do candomblé pela Iyalorixá Mãe Menininha do Gantois. Vadinho, sem dúvida, foi o Alagbê que levou o atabaque ao limite, tocando esse instrumento como poucos, tornando-se muito conhecido e respeitado por sua arte (BARROS, 2020, p. 73).

Figura 39 - Encarte do Disco CANDOMBLÉ. Música religiosa: Afro-Brasileira. Documentos folclóricos brasileiros. Série III. São Paulo: Editora Xauã, 1962



Fonte: CANDOMBLÉ, 1962.

A estrutura dos toques apresentada por Alexandre segue o mesmo padrão dos demais: o Gan inicia sua marcação, Chamada, Entrada, Ênfase, Base, Floreio, Passagem e Breque/Parada(Paradinha). A chamada tradicional acompanha a frase do Gan, porém ela pode ser estilizada com um floreio. Entrada, refere-se à variação na marcação dos atabaques base, "na realidade é um floreio mesmo. É uma introdução mais caprichada. Que você pode também entrar assim || Prá o Prá o Prá Ba || quanto você pode entrar direto: || Ta Ka Ta Ka Pa Da | Ta Ka Ka Ta Ka Pra | Da . . . ||". Ênfase refere-se a uma dobra realizada em transições de partes, toques, cantigas etc: "Esse: ||

Prã o Prã o Prã o | Prã . . . || Geralmente é pra dar ênfase. Às vezes troca uma cantiga, aí a pessoa muda” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.25). Base pode referir-se tanto à dobra padrão do rum, ou marcação, sem floreios, quanto à parte, o trecho relacionado a dança do qual partem as passagens. Floreio são variações ou estilizações em cima de alguma dobra ou base. A dobra que o Rum faz para finalizar o toque “é a paradinha, o breque. || Ta Ran Dam o Dum Dam | o Pá o prum o o ||” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.24). Por último às Passagens falam da relação simbólica entre a dobra do Rum e uma determinada sequência de movimentos na dança que contam uma história de determinado orixá.

Passagem seria a variação de movimentos. Então, ora Ogum tá empunhando a espada, cortando meio que de lateral. Aí quando ele muda a passagem, ou seja, ele muda o movimento. Tá mudando o movimento. Muda o movimento de um lado para o outro, quando gira para um lado, gira para o outro. Dentro do candomblé é usado muito esse nome, passagem. Tanto a passagem de uma cantiga para outra, passagem do Rum, tudo isso são movimentos diferentes, é evolução talvez (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.24).

Mojuba⁵²

Sim, usando a palavra de uma forma meio que poética né, vamos dizer assim. O toque. É o tocar a alma mesmo, cara. Acho que atingir ali o clímax para fazer os Orixás se fazerem presentes. O tocar do *adjá*, o tocar do *xere*, o tocar do atabaque. Tudo isso acho que aproxima a pessoa do orixá, daquela divindade. E o toque é muito importante, se a gente partir do princípio que é a nossa religião, ela é... Ela necessita da comunidade, nada se faz sozinho. E aquela comunidade tem que ser tocada como um todo pra estar todo mundo ali no mesmo ideal, na mesma energia, na mesma sinergia. Então eu acho que o toque é o que movimenta, o que faz ali a roda girar mesmo. Porque o toque da atabaque aqui... é o que vai mover todo mundo pra todo mundo dançar. E aí, o girar do roda no sentido anti-horário é o que faz rememorar os nossos ancestrais, como se estivesse voltando ao passado. Então, eu acho que tudo isso tem uma importância muito grande. O toque, ele é... é o que movimenta, aquilo que faz tudo isso girar. Sem o toque não haveria transe, sem o toque não haveria a presença do Orixá, talvez. Eu acho isso (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.17-18)

A estrutura, as partes e a passagem do toque são as mesmas apresentadas por Dudu e Léo. Há uma diferença no uso do termo ênfase: a variação de entrada é entendida apenas como um floreio sobre a base, e a ênfase, como apresentado anteriormente, marca a transição do Giro para a Base. Já na Parada para finalizar o toque há um floreio na rítmica, fazendo uma quiáltera binária pra destacar a dobra. O

⁵² Link para o vídeo com a performance: https://youtu.be/V1kp_eBZIL4.

destaque deste toque está na contagem que Alexandre usa para ensinar e explicar o toque, partindo da base Vassi.

Eu não sabia como ensinar o Vassi. E aí eu comecei a contar, falei: “Meu, quantas notas tem? Quantas tocadadas tem?” E aí eu fui vendo ali, e tal, falei, bom, sete. Mas a gente não começa com sete, começa com um. E aí minha esposa falou “Mas a entrada é sete e um”. É, faz sentido. 7 e 1. E aí... Aí depois eu vim saber que outras pessoas já usavam isso, mas eu nem... Nem sabia (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.26)

Apesar dos instrumentos iniciarem sua marcação na cabeça do tempo e do compasso, como pode-se ver nas transcrições, esta não é entendida como a primeira nota e sim a última nota do toque. A contagem da primeira nota está relacionada a marcação da dança e do Rum. Ela marca o momento de troca da direção do movimento, acompanhada no rum pela marcação das notas graves “|| Tan Gum Dan o Gum Dan || girou pro lado. || Tan Gum Dan o Gum Dan || um braço pro outro. Então cada pancada que você dá, cada base que você faz, dialoga com a dança” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.27).

Figura 40 - Relação entre a contagem “7-1” e a base do Rum no Mojuba por Alexandre Buda

The figure displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Gan', shows a sequence of notes with a count of 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6. The bottom staff, labeled 'Rum', shows a sequence of notes with lyrics: Ki Gum Dam Ku Pá Pá Ku Pá Ku Pam Gum Bam Ki Gum Dam Ku Pá Pá Ku Pá Ku Pam Gum Bam. Two orange boxes highlight the first measure of each staff, showing the alignment between the '7' of the Gan count and the '1' of the Rum count. A box labeled 'Base' is positioned above the first measure of the Rum staff.

Fonte: Autor, 2024.

Figura 41 - Estrutura do Mojuba por Alexandre Buda

Chamada **Entrada**

Gan 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6

Runlé

Rumpi

Rum TcháKuTcháKuTcháTchá KuTcháKuTchá TcháKu TcháKu TcháTchá KuTcháKu Gum Bam

Prá Prá Prá Bá

Prá Prá Prá Tá Ku Tá KuTáKu Tá

Base

Gan 5

Lé

Pi 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6

Rum KiGumDamKu Pá Pá Ku Pá KuPamGum Bam KiGumDamKu Pá Pá Ku Pá KuPamGum Bam

Parada

Gan 9

Lé

Pi

Rum 2 2

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 9 - Rum do Mojuba por Alexandre Buda (Continua)

Mojuba

Alexandre Buda

Chamada

Entrada

Base

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

Tchá Ku Tchá Ku Tchá Tchá Ku Tchá Ku Tchá

Tam Dum Dam

KiGum Dam Ku Pá Pá Ku Pá Ku Pam Gum Bam KiGum Bam Pá Prum Dam Dam Gu Pam Gum Bam

Kum Bam Ku Pá Pá Ku Pá Ku Pam Gum Bam KiGum Bam Tch Pam Ku Pam Ku Pam Ku

Pam Gum Bam

Tam Gun Dan Gun Dan

Giro

Tum Tum

Tum Tum Tum Tum

Base

Ênfase

Pram Pram Pram Pram Pram

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 9 - Rum do Mojuba por Alexandre Buda (Conclusão)

2

53

57 **Giro**

61

65 **Base** 2 **Floreio** 2

69

73

77 **Giro**

81 **Base** Ênfase

85

89

93

97

101 **Parada** 2

Fonte: Autor, 2024.

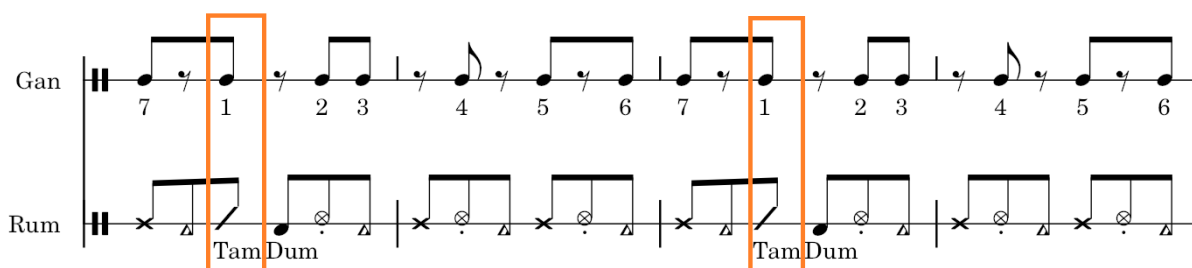
Lagunló⁵³

O início do Lagunló se diferencia por uma mudança significativa: ao invés do Gan começar com sua marcação característica, neste toque, Alexandre inicia diretamente da chamada do Rum. “Se a gente for parar pra pensar, existe uma base. A base seria agogô, a chamada do Rum e depois os dois menores entram. Mas algumas vezes pode acontecer disso, de ao invés do agogô chamar, o Rum chama e todos entram de vez” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.22).

Essa variação || o o Tam Dum o o | o o o o o | o o Tam Dum o o || [junto com o áudio]. Isso aí é a marcação do passo do santo, enquanto ele faz esse “Tam Dum” Troca o braço. “Tam Dum” Aí no meio dessas bases você solta alguns floreios. Agora é a chamada já pra girar. Girou prum lado, pulou, pro outro, pulou, pulou e corta || o o Pum Bam | Pum Bam Bam o | Pum Bam Pum Bam | | Pum Bam Bam o ||. Isso tudo faz com que o santo mude o passo da dança, mudou o passo da dança, agora já voltou pro lugar “Tam Dum” de novo. Já mudou de novo, entendeu? Então assim, é sempre essa movimentação. Ora varia, mas você segue uma base e no meio dessas bases você solta um floreio (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.23).

Assim como na base do Mojuba, a base do Lagunló sincroniza a mudança da direção do passo da dança e troca do gesto dos braços com as notas graves (aguidavi e aberto) com a primeira nota da contagem feita por Alexandre.

Figura 42 - Relação entre a contagem “7-1” e a base do Rum no Lagunló por Alexandre Buda



Fonte: Autor, 2024.

A passagem característica do toque de Ogum apresenta a mesma ordem, alterando apenas a nomenclatura das partes, fazendo a sequência: Armando, Giro, Corta, Ataque ou Chamada para Girar, Giro, Chão, Levantar, Giro e Corte e Ataque. Outra característica desta performance é o aumento do andamento após cada passagem.

⁵³ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/EbGkwPzBRdU>.

Figura 43 - Estrutura do Lagunló por Alexandre Buda

Chamada

Gan

Runlé

Rumpi

Rum

Entrada

Tá Ká Tá KáPrá Dá Tá Ká Ká Tá KáPrá

Tchá Tchá Tum Tum Tchá Prum Dam Dum Dum (Tchá Ke) Tam Dum

Base 1

Gan

Lé

Pi

Rum

Tá Ká Tá KáPrá Dá Tá Ká Ká Tá KáPrá Tá Ká Tá KáPrá Dá Tá Ká Ká Tá KáPrá

Tchá Ki Tam Dum Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tam Dum Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tu

Base 2

Rum

Paradinha

Gan

Lé

Pi

Rum

Tá Ran Dan Dum Dam Pá Prum

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 10 - Rum do Lagunló por Alexandre Buda (Continua)

Lagunló

Alexandre Buda

Chamada 2 2

Tchá Tchá Tum Tum Tchá Prum Dam Dum Dum (Tchá Ke) Tam Dum

Entrada

5 **Base 1**

9

13

17 Tam Dum Tam Dum

21

25

29 **Armando**

33 **Girou** 2 2 2 2 2 2

37 2 2 2 2 2 2 Pum Bam Pum Bam Bam

41 **Corta** 2 2 2 2 2 2 2 Pum Bam Pum Bam Pum Bam Pum Bam Ká

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 10 - Rum do Lagunló por Alexandre Buda (Continua)

2

45 **Atacou** **accel.**

49 **Base 1**
Tam Dum

53

57

61

65 **Chamada pra Girar** **Girou**

69

73 **Chão**
Tchá Tchá

77 Tchá Tchá **Levanta**

81

85 **Girou**
Ku Tchá Ku Tchá Ku Tchá

89 **Cortou**

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 10 - Rum do Lagunló por Alexandre Buda (Continua)

3

93 **Atacou** **accel.**

97

101 **Base 1**

105

109 **Tam Dum Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tam Dum Tu Tchá Ki Tu Tchá Ki Tu**

113 **Armando**

117 **Girou**

121 **Tum Dam Tum Dam Tum Dam Tum Dam Tum Dam Ká Kum**

125 **Cortou**

129 **Atacou** **accel.**

133 **Base 2**

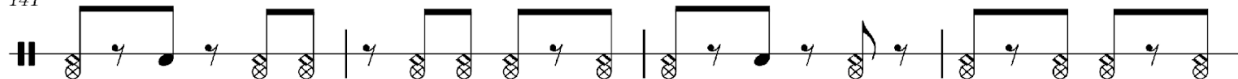
137

Fonte: Autor, 2024.

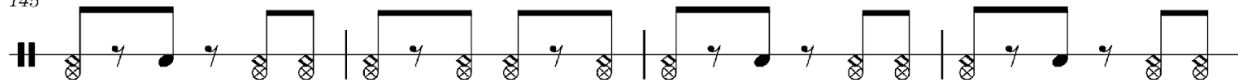
Partitura 10 - Rum do Lagunló por Alexandre Buda (Conclusão)

4

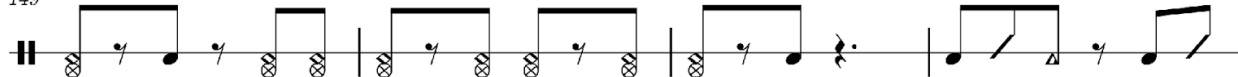
141



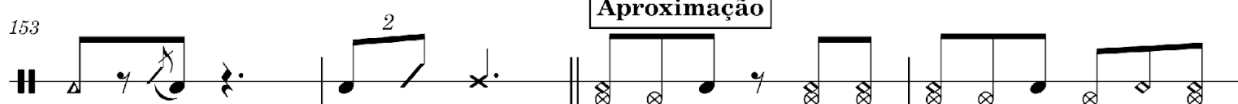
145



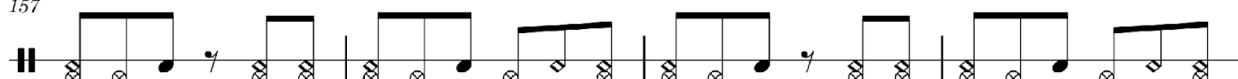
149



153



157



161

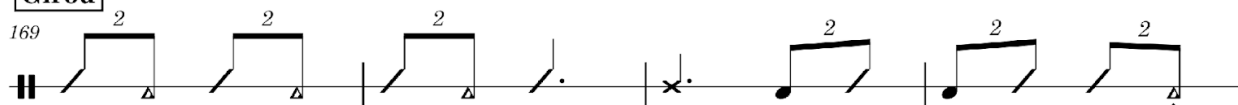


165

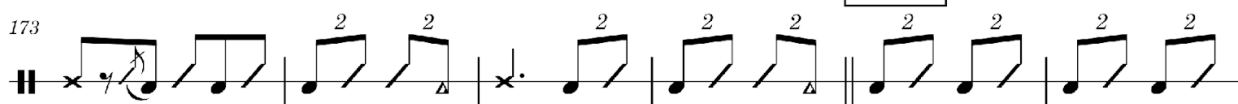


Girou

169



173



Cortou

Paradinha

179



Fonte: Autor, 2024.

Ijexá⁵⁴

O Ijexá é um toque, cara, que eu gosto bastante. É um toque que tem o nome de umas as cidades de Oxum, né? E ele é um toque bem suingadão, bem... Que é usado em muitas coisas, né? Em muita percussão brasileira é usado o Ijexá também. Então basicamente ele é... Os movimentos são o quê? Circulares. Oxum geralmente dança ali, segurando a saia de vez em quando ela gira:

|| o o o o Pum o Ká o | Tchá o Ká o Tum o Ká o |

| Ká o Ká o Tum o Ká o | Ká o Ká . . . ||

Isso também serve pra giro. Entendeu? Aí é aqui a base.

|| Tum o Tum o Tum . . . ||

Um floreiozinho. Base, que é o movimento ||: o o o o Pum o o o :||

E aí no meio desse “Pum” vai ser || Tum o Dum o Dum . . . || já é um floreiozinho, entendeu?

[...]

Aí aqui sempre quando você faz: ||: Ká o Ká o Kum o Ká o :|| subentende-se um giro. Mas é um giro, tipo que ela tá dançando [...] só um girozinho.

[...]

Enquanto você está fazendo ||: Pum o o o Pum o o o :|| Tá girando. Aí volta pra base de novo. ||: o o o o Pum o o o :|| (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.29)

A única diferença significativa do Ijexá por Alexandre é o acréscimo da dobra “Giro simples”, um giro rápido no próprio eixo da pessoa voltando para base logo em seguida não caracterizando uma passagem. Este pode acontecer isoladamente ou como um aviso, uma preparação para o “Giro contínuo”, que dura enquanto o Rum estiver dobrando.

⁵⁴ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/1LIFIBgFuLU>.

Figura 44 - Estrutura do Ijexá por Alexandre Buda

The musical score is divided into four sections: **Chamada**, **Entrada**, **Base**, and **Parada**. Each section is written for four parts: **Gan**, **Lé**, **Pi**, and **Rum**.

- Chamada**: Starts at measure 3. It features a melodic line in **Gan** and a rhythmic pattern in **Rum**. **Lé** and **Pi** have rests.
- Entrada**: Starts at measure 7. It features a melodic line in **Gan** and a rhythmic pattern in **Rum**. **Lé** and **Pi** have rests.
- Base**: Starts at measure 11. It features a melodic line in **Gan** and a rhythmic pattern in **Rum**. **Lé** and **Pi** have rests.
- Parada**: Starts at measure 15. It features a melodic line in **Gan** and a rhythmic pattern in **Rum**. **Lé** and **Pi** have rests.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The **Parada** section ends with the lyrics: **Tum Tu Rum Tum Tum Pá Prum Pá**.

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 11 - Rum do Ijexá por Alexandre Buda (Continua)

Ijexá

Toque para Oxum

Alexandre Buda

♩ = 85

Chamada

Entrada

Base

Giro - Simples

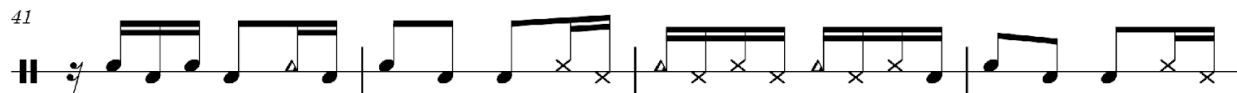
Base

Fonte: Autor, 2024.

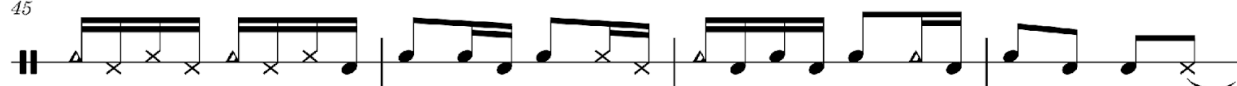
Partitura 11 - Rum do Ijexá por Alexandre Buda (Continua)

2

41

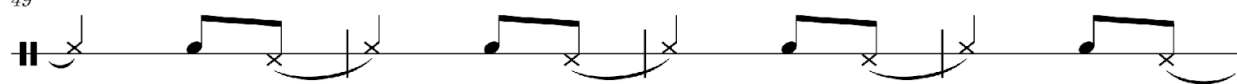


45

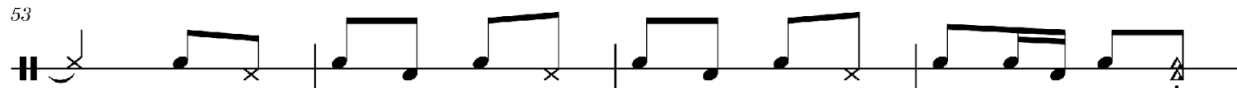


49

Base sem Floreio



53



57

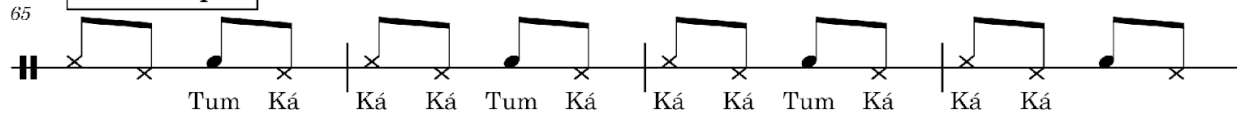


61

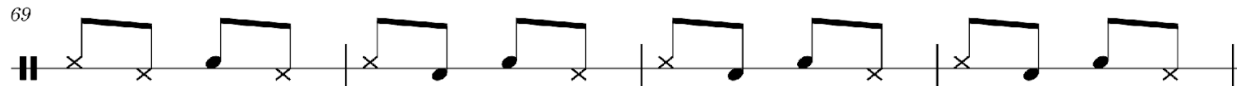


65

Giro - Simples

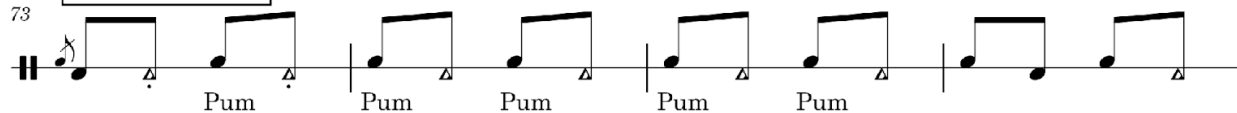


69



73

Giro - Contínuo



77



81

Base



Fonte: Autor, 2024.

Partitura 11 - Rum do Ijexá por Alexandre Buda (Conclusão)

3

85 Base sem Floreio

89

93

97

101

105 Giro - Simples

109 Giro - Contínuo

115 Base

119 Parada

Tum TuRum Tum Tum Pá Prum Pá

Hamúnyia⁵⁵

Alguns orixás, por exemplo, eles dançam o mesmo toque. Mas que nem, por exemplo, a Hamúnyia. A Hamúnyia ela é de Iroko. Mas outros Orixás dançam também, basicamente todos os Orixás. O alujá é de Xangô, mas outros orixás também dançam. É... Ijexá é de Oxum, mas outros orixás também dançam. E assim vai, entendeu? Alguns toques, por exemplo, como o Opanijé, é de Omolu, mas a família dele dança. Então tem a ver com a família, cada Orixá tem sua família.

[...]

Geralmente a família, eles dançam com o Orixá que é o dono daquele toque, entendeu? (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.20-21).

Ao falar sobre a Hamúnyia e a relação com a dança, Alexandre explica a relação da dança com o toque, como explicado na citação acima. Apesar de um toque ser entendido como pertencente a um determinado orixá, os Orixás da família, ou também os orixás que possuem enredo com aquele Orixá podem dançar com ele também. A marcação da dança é uma marcha sobre e “conforme vai se evoluindo, vai mudando também a forma de se dançar. Mas basicamente a Hamúnyia é uma marcha. Tanto de entrada quanto de saída. Tanto que na maioria dos terreiros é tocado no começo e no final do toque” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.28). As passagens podem alternar com o retorno para a base ou encadear-se em sequência.

Ainda sobre a dança, Alexandre conta 17 passagens da Hamúnyia, demonstrando a complexidade do toque: “esse toque, ele é um toque que, na minha opinião, é o mais difícil de você tocar dialogando com a dança” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.28). E reitera o papel da música e da dança na relação com os Itans. A Hamúnyia “conta a história do Orixá Iroko, né? O que ele viu, o que ele sentiu, os amores que ele sentiu, as suas dores, né? E tudo isso. Aí tem a movimentação dos orixás, cada orixá tem a sua movimentação dentro da Hamúnyia. Então você conta mesmo uma história” (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.29).

Sobre esta relação com a dança, um outro termo aparece algumas vezes pra explicar a passagem, “pé de dança”:

E o pé de dança na realidade é assim, [...] porque se a gente for olhar a movimentação da pessoa dançando, pouco você vai ver a pessoa usar o quadril, a movimentação está toda no pé e nos ombros, então eu acredito que esse nome pé de dança também tenha vindo daí. A movimentação do pé que você vai encontrar bastante e também os braços. Nunca você vai ver o quadril, é muito difícil uma pessoa usar o quadril pra dançar. Diferente da pessoa que tá dançando samba que rebola e tal tudo, já no candomblé você não vai encontrar isso (ALEXANDRE BUDA, 2023, p.24).

⁵⁵ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/TcYLQFqSk8s>.

A sequência do toque é a mesma do Lagunló, começa diretamente com a chamada do Rum e o Gan entra na sequência junto com os atabaques base. A base do Rumpi e do Lé é a mesma relatada por Dudu, a base “cavalada”. Já o Rum, após a chamada, entra diretamente na base, sem floreio ou qualquer preparação. A dobra base no Rum, a marcação, caracteriza novamente uma grande frase com muitas variações e floreios. Alexandre realiza três das dezessete passagens, comentando a necessidade de um tempo longo para poder realizar todas.

Figura 45 - Estrutura da Hamúnyia por Alexandre Buda

Chamada

♩ = 110
3

Entrada

Gan
Lé
Pi
Rum

Prã

Base

7

Gan
Lé
Pi

Breque

11

Gan
Lé
Pi
Rum

Partitura 12 - Rum da Hamúnyà por Alexandre Buda (Continua)

Hamúnyà

Iroko

Alexandre Buda

Chamada

♩ = 110

Base

5 Dam Prã Dam Prã Dam Prã Dam Dum Dam

9 Dum

13

17

21

25 1ª Passagem

29

33

37

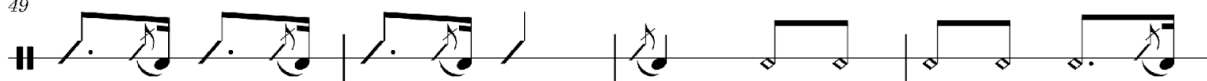
41

45 **Base**

Partitura 12 - Rum da Hamúnyia por Alexandre Buda (Continua)

2

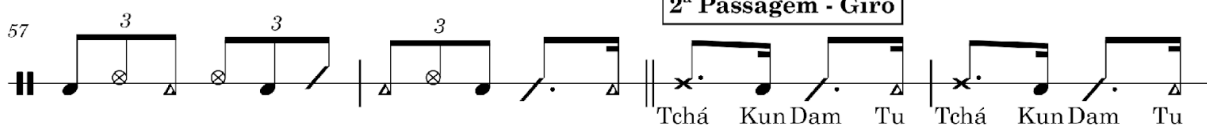
49



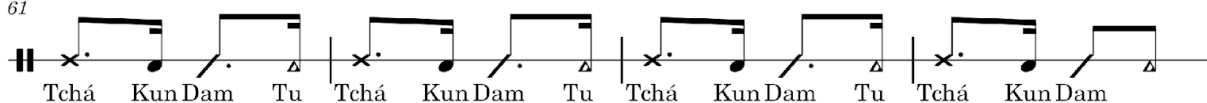
53



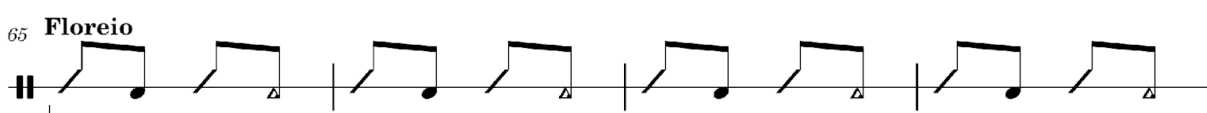
57



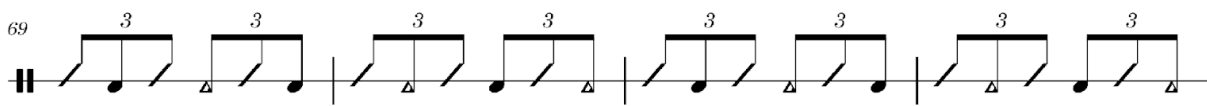
61



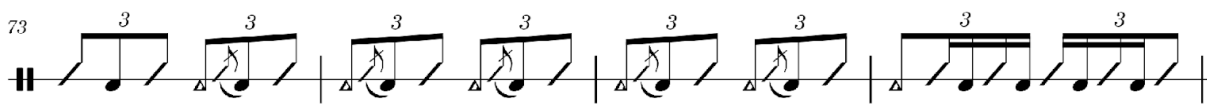
65



69



73



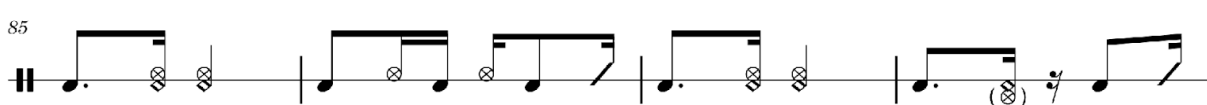
77



81



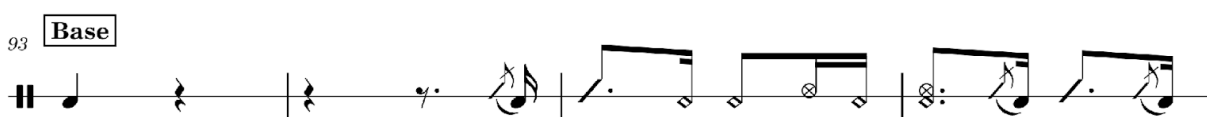
85



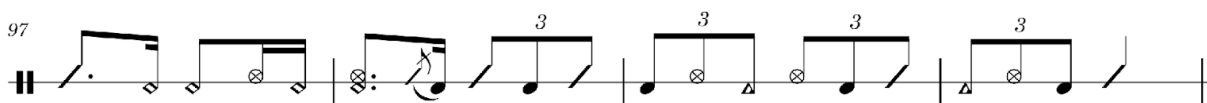
89



93



97



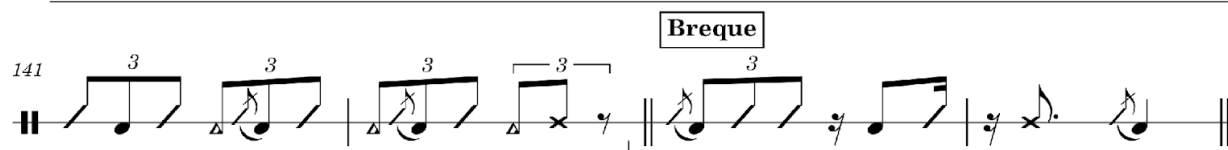
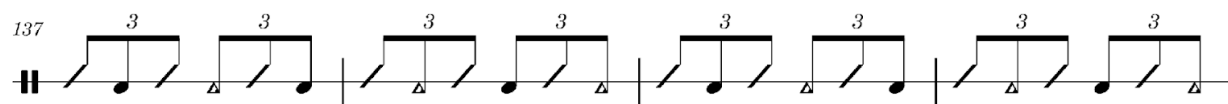
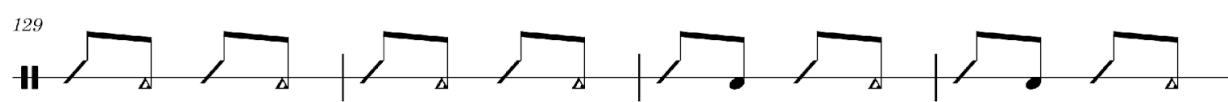
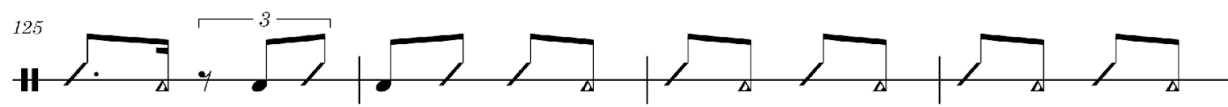
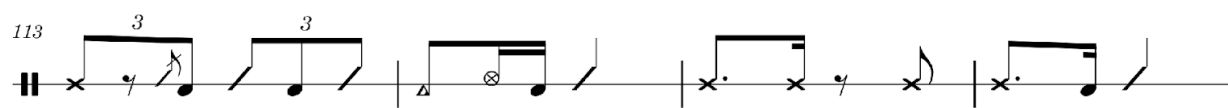
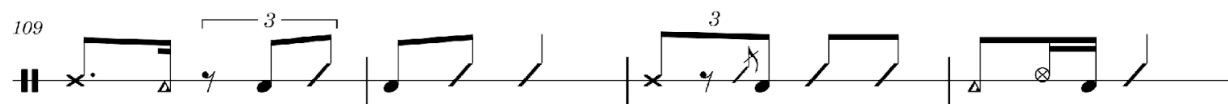
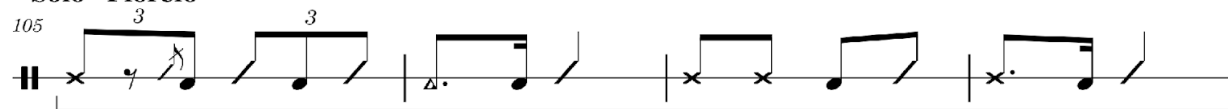
Partitura 12 - Rum da Hamúnyia por Alexandre Buda (Conclusão)

3

101 3ª Passagem - Saída



Solo - Floreio



Márcio Benvenuto. Egbè Alaketu Asè Logunedè Opo Inlè e Família Mensageiros de Aruanda. Avenida Mazzei, 1759. Vila Nova Mazzei. São Paulo. 08 nov. 2023.

Figura 46 - O autor com Márcio Benvenuto



Fonte: Autor, 2024.

Quando nasci, nasci dentro de um terreiro de Umbanda. Vovó já tinha a casa aberta, então toquei Umbanda, cresci ouvindo os atabaques de Umbanda a vida toda. Me iniciei no Candomblé, um filho de santo da minha avó abriu sua casa, se iniciou no Candomblé também. E lá, que a gente só estava indo para ajudá-lo a tocar o atabaque, acabei ficando por lá por mais de 25 anos. Me iniciei na casa dele, no Ketu, no ano de 1997. Então, hoje tô com 26 anos de iniciado. Nasci de uma mãe de santo de Oxum. Mãe Cleide de Oxum, lá do Ilê Axé Bamboxê Obitiku, do Rio de Janeiro, que descende a Casa Branca. Atualmente me cuido no Axé Batistini [Ilê Aláketú Àşẹ Airá]. Estou com a minha mãe Luizinha já tem quase sete anos que a gente está formando essas alianças, essa família (BENVENUTO, 2023, p.1).

A origem de Márcio, relatada acima, difere dos entrevistados anteriores por seu início na Umbanda, e por continuar ligado a ambas as tradições. A entrevista e as gravações foram realizadas na comunidade que sua esposa coordena e na qual exerce papel fundamental. Candomblé e Umbanda são tocados nesta casa em momentos distintos e marcam fortemente as narrativas do entrevistado, que transitam frequentemente entre estes dois universos.

Márcio reitera, como os demais entrevistados, “eu sou iniciado mas saí como Ogã. Então, eu sou um Omorixá” (BENVENUTO, 2023, p.1). Esta afirmação além de demarcar sua pertença mostra também a relação e interpretação do papel do Ogã como o tocador, o responsável pela música da festividade pública, ou de coordenador da parte musical. Assim como quando relata o papel da música dentro do culto e a

responsabilidade envolvida: “Entender a energia que você mesmo vai se conectar com o atabaque pra poder impulsionar aquela energia pro barracão. Isso, na minha ótica, é que é a grande... performance de um bom Ogã, de um bom músico, de um bom tocador” (BENVENUTO, 2023, p.13).

Márcio apresenta de prontidão a estrutura do toques que utiliza nas performances e também nas aulas que dá. Relata no entanto que esta organização é da sua dinastia, sua tradição familiar de Axé e principalmente de atabaque, comandada por Mestre Robson (Robson Costa Pinto) “que por sua vez aprendeu, desenvolveu, fez santo lá no Gantois. Então ele é aluno de mestre Vadinho, Boca de Ferramenta (BENVENUTO, 2023, p.3)”,

Talvez a maior beleza da Sala de Candomblé é... é assistir essa comunicação do atabaque com a dança e com o que está sendo cantado. [...] Cada nota, cada célula tocada, ou é um braço para cima, ou outro braço, é uma perna para um lado, é um giro, é o corte. Então, eu preciso entender primeiro. No caso do Rum, que faz essa comunicação, os dois atabaques que a gente chama de puxada, eles ajudam na comunicação. [...] Essa comunicação, pra nós, tem um... quatro pilares. **Nosso Rum tem quatro pilares. [...] base, passagem, dobras e giros**, e os **floreios**, que também fazem parte. Então, esses são os pilares do Rum para a nossa dinastia, pra nossa composição musical no Rum. Entendendo esses quatro pilares e entendendo o que cada um deles faz, qual a proposta, a gente consegue entender a liturgia do Orixá, que já é transmitida através do corpo, pela dança, e aí essa comunicação acaba ficando perfeita (BENVENUTO, 2023, p.13).

Destaca-se nesta estrutura apresentada por Márcio a diferença entre “passagens” e “dobras e giros”. As passagens possuem a relação com a mudança da dança, uma sequência de movimentos e gestos que contam uma história. Já as dobras podem tanto ser entendidas como o ato de tocar ou pequenas variações rápidas que relacionam o toque com a dança, mas não se distanciam da base. Já os giros não contam como passagens, pois “é passagem quando passa de um lugar pro outro, quando vai acontecer alguma outra coisa, e o giro é só o giro” (BENVENUTO, 2023, p.23). Importante notar também que esta estrutura, estes pilares abordam principalmente o comportamento do Rum.

Ao analisar as performances, no entanto, são utilizados mais alguns termos que complementam esta estrutura e dialogam com a sequência apresentada pelos outros entrevistados: o uso de “chamada” para a dobra inicial do Rum, “finalizar e finalização” para a dobra que termina o toque, e “entrada” ao descrever a sequência dos instrumentos “de acordo com a hierarquia, os dois só entram se o Rum entrar primeiro.

É o Rum que chama. Diferente do Angola, que o Gan toca primeiro, e aí começa o atabaque menor e vem para o maior” (BENVENUTO, 2023, p.20-21).

Quanto ao nome dos atabaques, Márcio comenta: “Olha, popular mesmo, é o Rum, Rumpi, Runlé, que popularizou, do Jeje, mas popularizou... No Ketu leva outro nome, o atabaque maior é Ian, o atabaque médio Ian melê, e o pequeninho Ian melê ancô. Estes nomes para os atabaques são parecidos com os nomes utilizados na nação Egbá, ou Xangô/PE, segundo Pedro Lima: “Os *illus* (*sic.*) no IOAO [*Ilê Obá Aganjú Okoloyá*] são chamados de Ian, Melé-Anco e Melé, correspondentes ao Rum, Rum-pi e Lê dos candomblés ketu e jeje. Ian é o maior dos atabaques, Melé-Anco o intermediário e o Melé o menor deles (LIMA, 2016, p.81).

Figura 47 - Os Ilus, Ian, Melê Ancô e Melê do



Fonte: FERREIRA, 2021.

Mojuba⁵⁶

Cada orixá tem a sua representatividade litúrgica através da dança. O que a gente sempre pede a Exu? A gente pede caminho, né? Geralmente é caminho, é troca, é mercado. É o que a gente pede a Exu. Isso na dança, representa isso. Então, por mais que na base de Exu:

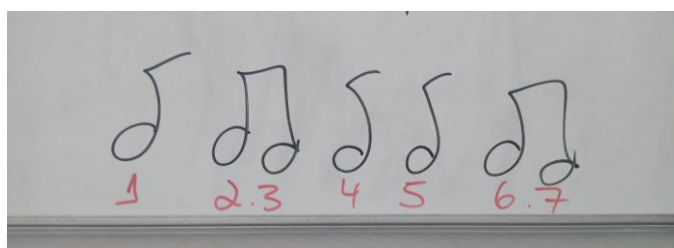
Pan Gan Dan || Ka Kun Dan . . .

Exu tá aqui, ó. Dançando aqui. Caminhando. Tá aqui caminhando. E, de repente, ele está no meio de uma encruzilhada. Ele está no meio de um... Que seria nossa... indecisão. Isso eu trago essa reflexão, essa liturgia, para a nossa vida cotidiana. Então a gente está no meio de uma indecisão, numa tomada de decisão. Eu preciso decidir se faço isso, faço aquilo. Ou seja, eu tô numa encruzilhada. E aí é onde acontece o giro de Exu. Então o que acontece no giro? O giro, Exu roda, ele faz 360 graus dentro da sua própria encruzilhada e observando qual é o melhor caminho, que caminho eu devo seguir, que caminho eu devo tomar. Então ele mostra pra gente nessa... nesse giro, ele tá girando, mostrando pra gente qual é o melhor caminho (BENVENUTO, 2023, p.17).

⁵⁶ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/hM6KQLGDW8M>.

A estrutura do Mojuba é a mesma dos demais entrevistados, destacando-se o Giro, entendido como uma estrutura independente, e não uma dobra. E o uso do termo “Base Limpa” para referir-se a marcação padrão do Rum sem Floreio. Márcio usa nas suas aulas um quadro para escrever informações como a clave do toque. Usa para tanto uma referência não literal da notação convencional, colocando separadas as notas longas e ligando as notas repetidas, as dobras, ou repiques, marcando abaixo delas as contagem em números. Assim como Alexandre Buda, utiliza a contagem com sete números, grafando a partir do um, porém, começando o ritmo no sete. “Toda clave, todo ritmo tem um lugar que começa. A gente chama de portal, que é a nota introdutória. Então, por exemplo, no Vassi, a gente não começa no um, começa no 7. É a última nota, porque é o tempo forte” (BENVENUTO, 2023, p.27).

Figura 48 - Clave do Vassi escrita por márcio nas aulas por Márcio



Fonte: Autor, 2024.

O ponto de início é chamado de portal, marcando não somente o início do toque, mas também o início das dobras. Márcio chegou a estudar música e teoria musical, utilizando estes recursos na aula de maneira muito flúida, priorizando os conhecimentos tradicionais e a transmissão oral, utilizando estes conhecimentos como uma base auxiliar. No exemplo citado acima ele faz uma junção destes dois universos, usando o recurso visual das notas não de forma literal, mas como uma forma de destacar as durações das notas, os repiques. O uso do termo clave refere-se à linha do Gan como uma *timeline*.

Tem o Vassi... Pra nós o que é o Vassi? É a clave! Então, Vassi, Clave. O que é executado pós clave? Que quando bate a clave, você não sabe o que está sendo tocado. Então no pós clave, aí a gente já tem o nome. Se tem o nome, a gente já não chama mais de Vassi. Então bateu a clave do Vassi na velocidade 3, executou a passada... a porrada do Mojuba, então já não é mais Vassi (BENVENUTO, 2023, p.14).

Figura 49 - Estrutura do Mojuba por Márcio Benvenuto

Chamada **Entrada**

Gan

Runlé

Rumpi

Rum

Base Limpa

Gan

Lé

Pi

Rum

Tá Ká Tá Ká Prá Rá Ká Pá Ká Pá Ká Prá Tá Ká Tá Ká Prá Rá Ká Pá Ká Pá Ká Prá

KaKunDan . Tchá Tchá Ki Tchá Ki TanGun Dan KaKunDan . Tchá Tchá Ki Tchá Ki TanGunDan

Finalização

Gan

Lé

Pi

Rum

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 13 - Rum do Mojuba por Márcio Benvenuto (Continua)

Mojuba

Marcio Benvenuto

Chamada

Tan Gun Dan

Entrada **Base Limpa** **Base**

5 Ka Kun Dan . Tchá Tchá Ki Tchá Ki Tan Gun Dan Ka Kun Dan . Tchá Tchá Ki Tchá Ki Tan Gun Dan

9 Ka Kun Dan

Floreio

13

17

21

25 2

29

33 2 2

37

41

Giro

45

Lagunló⁵⁷

O que está sendo executado. Se influencia, aí a gente não tá mais falando de **floreio**. Aí a gente tá falando de **passagem**. Aí mudou alguma dinâmica, eu posso te dar um exemplo de Ogum. Por exemplo, na base de Ogum.

||Tá o Kum Dam o Tchu |Pá o Tchu Pá o Tchu |Pá o Kum Dam...||

Ogum tá aqui. O que a gente pede de Ogum? Abertura de caminho. Então ele tá lá, com o facão no meio do mato, abrindo o caminho com um propósito. Então, ele tem aquele objetivo dele. Abrir o caminho. Isso é **base**. Eu posso, dentro da **base**, fazer **floreio**. Não vai mudar a dança.

||Pá o Tchu Pá o Tchu|Plã Lã Lã Lom o Tchu|Pá Tchã² Pá Pá²...||

Não mudou nada. A dança continua igual. Se eu mudei...

Tchu || Pá o Kum Dam o Tchu | Pá o Kum Dam o Tchu | Pá . . . ||

mudou a dança. É **passagem**. Entendeu? Então se não tem efeito na... no que tá sendo dançado... É **floreio**. A **base** é o padrão e o resto são as **passagens** (BENVENUTO, 2023, p.17-18).

A descrição acima, além de reforçar a relação entre passagem, dança e história, pode ser comparada com a descrição anterior de Márcio sobre o giro não significar uma passagem, para melhor compreender este conceito. O giro no Mojuba “não muda a dança”, ele apenas rotaciona no próprio eixo, não alterando a marcação das mãos e dos pés. Já a passagem de Ogum, o trecho solfejado acima, descreve a transição da base para o movimento de chamada de corte, onde o Orixá sai da base e inicia um movimento virando para as laterais. Este movimento representa não só a mudança do gestual das mãos, ou da direção do movimento, mas principalmente a mudança da marcação do pé do Orixá, o referido pé de dança comentado por Alexandre Buda, mostrando a importância e a ligação do movimento dos pés com o a organização da passagem.

Chama de corte. Aqui é o **giro**, eu vou te falar a liturgia, e o **ataque**. **Guerreou, ganhou, comemora.** Aí vem aqui, prepara as arma. Afia as arma... amola. **Girou**, avisa a tropa que vai pra espreira, **rodou**, avisou a trás, “rapaziada vamo atacar no chão”. **Foi pro chão.** Se esconde, se camufla, estratégia, momento certo, **subiu**. **Girou**, pega as armas e **ataca**. Venceu, **comemorou**. Aí acabou. Aí vai girar dentro disso... dessa liturgia. Dentro disso, aí cê pode voltar pra **base**. Voltar... a gente chama isso aqui de **corridinha**. Esse trequinho de **corridinha**. É isso aí. Essa **corridinha**, na parte do Lagunló, é o mesmo que toca pra Oxóssi caçar. A gente chama de “**Tafá**”. É a mesma coisa, só que aí para Oxóssi cê não vai usar aquela base de abrir caminho. Porque?... Oxóssi é outra situação. (BENVENUTO, 2023, p.24).

Destaca-se na análise de Márcio a denominação da primeira base como guerra, ressaltando a relação com a passagem de guerra, enquanto a base tanto pode ser descrita com uma abertura de caminhos, por dentro de uma mata, ou metaforicamente, a vida, ou as batalhas da vida. Já a Base 2, por mais que seja a mesma usada pra

⁵⁷ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/H8jWABOisag>.

Oxóssi, não é chamada de corte, e sim de corridinha. Reitera-se desta maneira a relação com a dança e o pé de dança, demonstrando que uma mesma base pode mudar seu nome não de acordo com a dobra do rum, mas com o seu uso para determinado orixá, relacionado a mudança do movimento ou gestual da dança.

Figura 50 - Estrutura do Lagunló por Márcio Benvenuto

The musical score is divided into four main sections, each with a title in a box above the staff:

- Floreio de Chamada**: The first section, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features four staves: Gan, Runlé, Rumpi, and Rum. The Rum staff has lyrics: Tá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu.
- Entrada**: The second section, continuing the four-staff format. The Rum staff has lyrics: Tá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu.
- Base 1 - Guerra**: The third section, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features four staves: Gan, Lé, Pi, and Rum. The Rum staff has lyrics: Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu.
- Base 2 - Corridinha**: The fourth section, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features four staves: Gan, Lé, Pi, and Rum. The Rum staff has lyrics: Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu.
- Finzalizar**: The final section, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features four staves: Gan, Lé, Pi, and Rum. The Rum staff has lyrics: Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu.

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 14 - Rum do Lagunló por Márcio Benvenuto (Continua)

Lagunló

Márcio Benvenuto

Floreio de Chamada

Entrada

Base 1 - Guerra

Florieo

Chamada de corte

Giro

Tá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá Tchu Pá Kum Dam Tchu Pá Tchu Pá

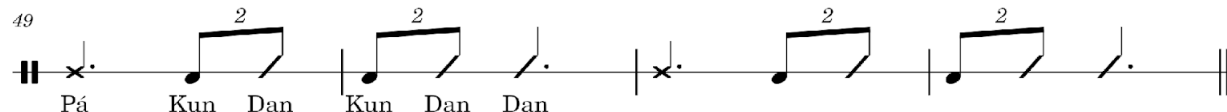
Tchu Pá Kum Dam Tchu Pá Kum Dam Tchu

Pá Kum Dam Tchu Pá Kum Dam Blã Blã Blã Blã

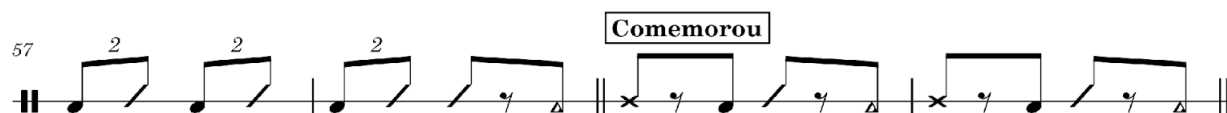
Fonte: Autor, 2024.

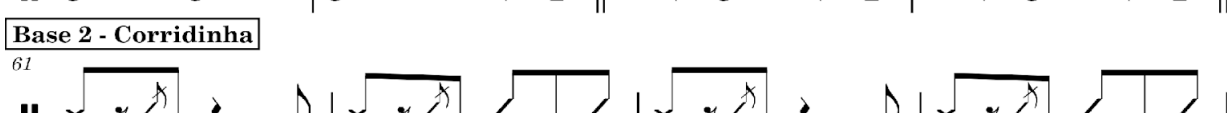
Partitura 14 - Rum do Lagunló por Márcio Benvenuto (Continua)

2

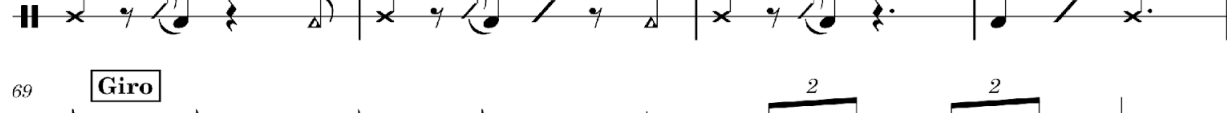
49 
Pá Kun Dan Kun Dan Dan

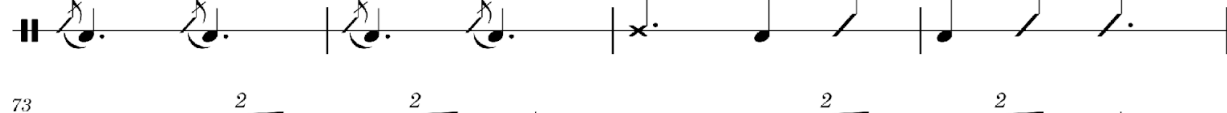
53 **Ataque** 

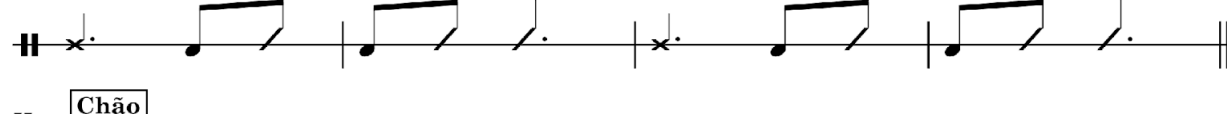
57 
Comemorou

61 **Base 2 - Corridinha** 

65 

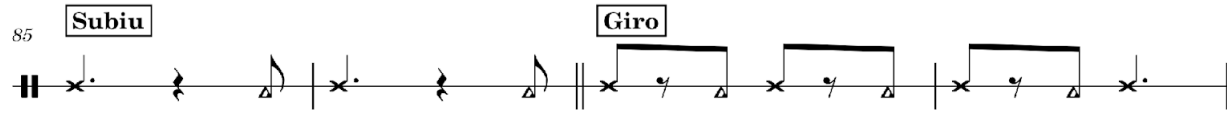
69 **Giro** 

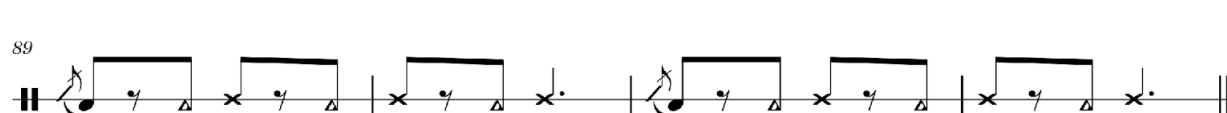
73 

77 **Chão** 

81 

85 **Subiu** 
Giro

89 

93 **Ataque** 

97 
Comemorou

Partitura 14 - Rum do Lagunló por Márcio Benvenuto (Conclusão)

3

101 **Base 2 - Corridinha**

105

109

113 ²

117

121 ²

125

129

133 **Giro** ²

137 ² ² ² ²

141 **Ataque** ² ² ² ² ² ²

145 **Comemoração** ² ²

149 **Finzalizar** ² ²

Fonte: Autor, 2024.

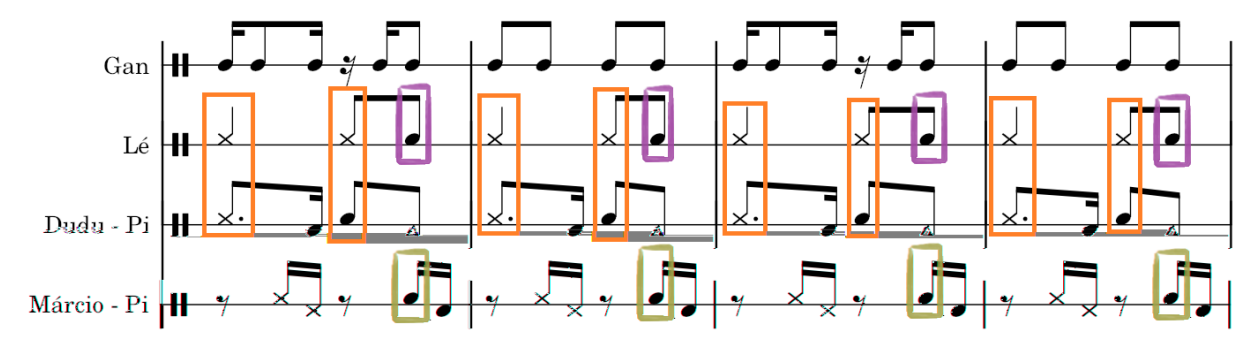
Ijexá⁵⁸

É, meio que... o **atabaque de mão** segue essa... esse respeito do Angola, né? Então, o Candomblé de Angola que traz isso. Na hora da **porrada** de mão, começar do menor pro maior. Então, os **toques de mão** para nós do Ketu a gente usa... Até poderia começar no Rum. Fazer um **floreio** pra... **introduzir**, mas eu gosto mesmo de fazer... A **batida de mão** pra mim é muito calorosa, então clavezinha do Ijexá, e ir subindo. (BENVENUTO, 2023, p.25)

Além da alteração na forma de iniciar o toque, outra relação com os toques de Angola é a divisão em mais de uma frase, ou marcação, nos atabaques. Enquanto os toques do Ketu e do Jeje são tradicionalmente caracterizados por serem percutidos com os aguidavis, a relação dos toques percutidos com a mão é entendida como uma característica dos Candomblés de Angola, desta maneira há uma troca maior entre estas tradições neste estilo de execução. “A dona do Ijexá é Oxum. A gente fez com três frases diferentes, né, cada um executando uma frase específica. Na dança de Oxum, representando a sensualidade, a doçura, a beleza de Oxum” (BENVENUTO, 2023, p.20).

Não há chamada do Rum neste toque e a sequência de entrada vai do instrumento mais agudo para o mais grave: Gan, Lé, Rumpi e Rum. A referência é feita relacionada ao tamanho dos atabaques, do menor para o maior, ou também sobre a altura e disposição dos atabaques, “ir subindo” do mais baixo (Lé) ao mais alto (Rum). Esta disposição dos instrumentos é uma referência à hierarquia religiosa, onde os mais novos (menores) não podem estar mais altos que os mais velhos (maiores).

Figura 51 - Comparação das marcações do Pi no Ijexá por Dudu e Márcio



Fonte: Autor, 2024.

⁵⁸ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/-7HzEIEgJ7A>.

Outra diferença significativa na performance do toque é a marcação do Rumpi, privilegiando a marcação dos contratempos, em contraste com as marcações dos demais entrevistados. Enquanto a marcação de Dudu, por exemplo, gera um efeito de inversão dos acentos, tocando o aberto enquanto o Lé está tocando tapa e deixando o contratempo para o aberto do Lé, a marcação de Márcio deixa as cabeças de tempo livres e reforça o sentido do Lé, com uma dobra da articulação em destaque.

Figura 52 - Estrutura do Ijexá por Márcio Benvenuto

♩ = 85 **Entrada**

Base

Base

Finalizar

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 15 - Rum do Ijexá por Márcio Benvenuto (Continua)

Ijexá

Toque para Oxum

Marcio Benvenuto

♩ = 85

Entrada

5

9 Base

13

17

21

25 Giro

29 Base

33

37

41

45

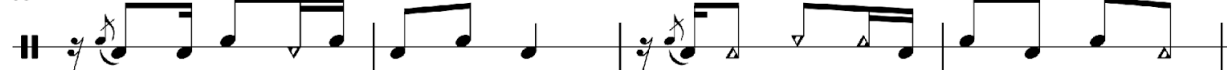
49

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 15 - Rum do Ijexá por Márcio Benvenuto (Conclusão)

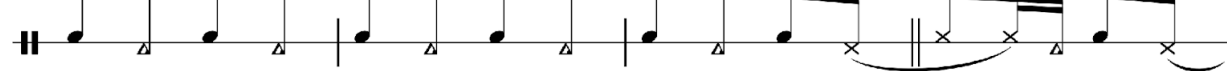
2

53



Giro

57

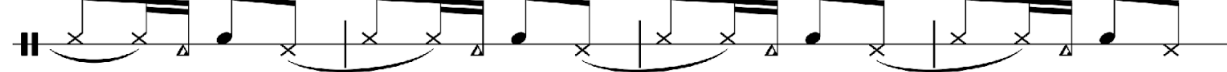


Base

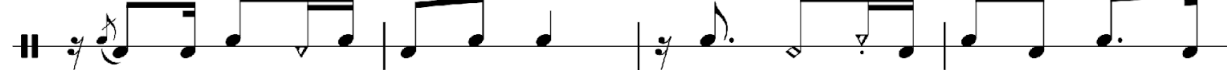
61



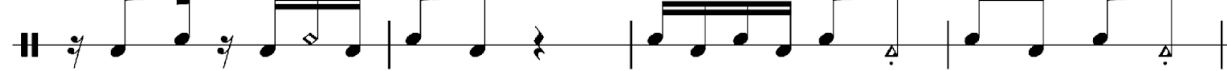
65



69



73



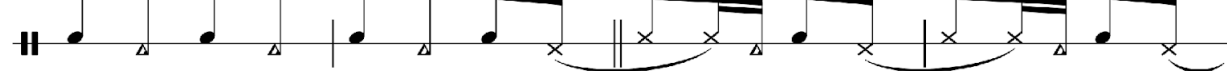
Giro

77

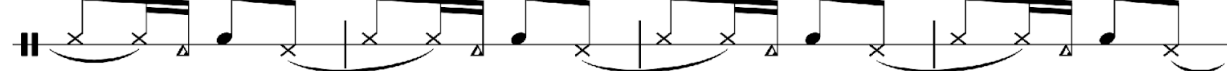


Base

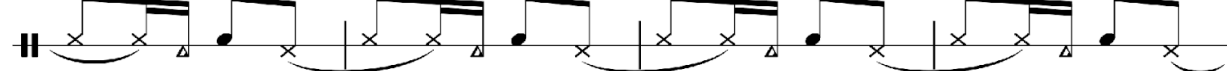
81



85



89



93



97



Finalizar

101



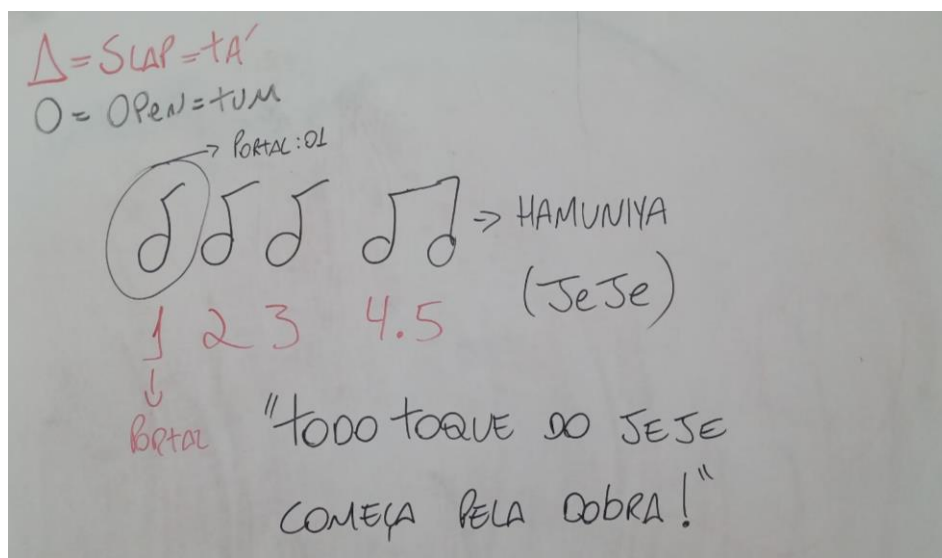
Fonte: Autor, 2024.

Hamúnyia⁵⁹

Só Iroko dança todas as passagens. Mas [...] Iroko tem um toque dele. A Hamúnyia faz parte de Iroko, porém, [...] a dança da Hamúnyia, ela representa toda a **linha histórica da escravidão** no Brasil. Então, se você vê a dança da Hamúnyia, ela tem o negro acorrentado tentando escapar, então tem essa porrada no atabaque. Tem a remada de quando eles vieram no navio negreiro pra cá, tem a cavalgada, enfim. Várias passagens que contam a história da escravidão (BENVENUTO, 2023, p.19).

Sobre a Hamúnyia, Márcio reforça a relação de Iroko mas faz duas observações: a existência de um outro toque ligado a este Orixá e a relação da dança, não com o Orixá especificamente, mas a narração de uma linha histórica da escravidão. Esta narrativa é presente em diversas tradições, inclusive publicada em um vídeo na página de Facebook da Casa de Oxumare⁶⁰ (2015). Retomando a metáfora, Orixá Iroko é conhecido como Orixá do Tempo, sua dança é interpretada por Márcio como a linha do tempo da Escravidão. Também é destacado novamente que apenas ele dança todas as passagens, e onde cabe mais uma metáfora da passagem do tempo, só tempo dança a passagem do tempo.

Figura 53 - Quadro com a explicação da Hamúnyia por Márcio



Fonte: Autor, 2024.

Márcio também escreve a marcação do Gan, a clave do toque, utilizando o conceito apresentado anteriormente. As notas separadas sugerem uma duração de tempo, enquanto as notas juntas, um tempo menor, uma ligação entre elas, marcada

⁵⁹ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/P2RhN9FhuSU>.

⁶⁰ CASA DE OXUMARE. **Bábá Egbe contando uma parte da história para as crianças!** <https://www.facebook.com/casadeoxumare/videos/934573433232562/>.

pelo ponto (4.5). Diferente da clave do Vassi, esta coincide o início da contagem do ciclo com com a cabeça do compasso, demarcado também como portal. Márcio também destaca a relação da Hamúnyia com a Nação Jeje.

Quanto à estrutura do toque, há uma importante diferença: “Não tem base! Hamúnyia é um toque que não tem base. Só tem passagem. E floreio, pode florear, não tem problema. Mas ela só tem passagem” (BENVENUTO, 2023, p.19). Aqui é apresentada uma concepção nova sobre o toque. Como não há uma base curta, uma base limpa, cada conjunto de dobras caracteriza uma passagem. O movimento padrão da dança, a marcha, é a primeira passagem. “Então a gente fez a primeira passagem e aquela porrada que voltaria pra ordem, pra *[primeira]* passagem, aqui. A partir das outras, são outros movimentos” (BENVENUTO, 2023, p.25). Márcio apresenta apenas a primeira passagem e a “Passagem de Ordem”, que possui este nome “porque em qualquer momento da dança, [...] pode estar bebendo, fazendo o que for. Em qualquer ponto da dança, você botou essa passagem, a filha volta pra ordem. Volta aqui *[primeira passagem]*” (BENVENUTO, 2023, p.25).

gbehge

Figura 54 - Estrutura da Hamúnyia por Márcio Benvenuto

The musical score is written for four staves, each representing a different instrument or voice part: Gan, Runlé, Rumpi, and Rum. The time signature is 2/4. The score is divided into three main sections: Chamada, Entrada, and Finalizar.

Chamada: This section consists of the first two measures of the score. The Gan staff has a melody starting with a dotted quarter note, followed by an eighth and a quarter note. Runlé, Rumpi, and Rum have rests.

Entrada: This section starts at measure 3. Runlé, Rumpi, and Rum enter with a rhythmic pattern of eighth notes. Gan continues with its melody.

Finalizar: This section starts at measure 9. It features a final melodic phrase for Gan and a concluding rhythmic pattern for the other parts.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the piece.

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 16 - Rum da Hamúnyà por Márcio Benvenuto (Continua)

Hamúnyà

Iroko

Marcio Benvenuto

♩ = 110

Chamada

Entrada

Passagem de ordem

1ª Passagem

5

9

13

17

21

25

29

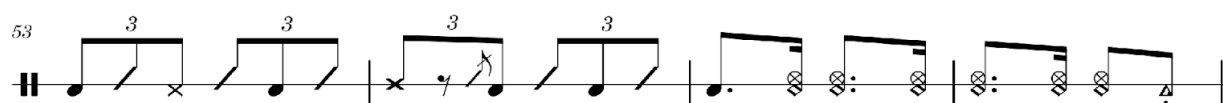
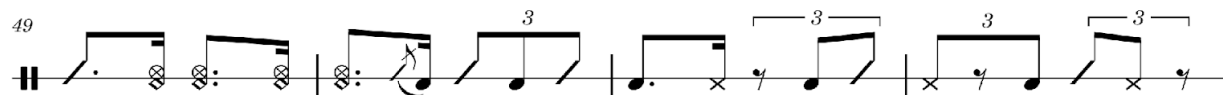
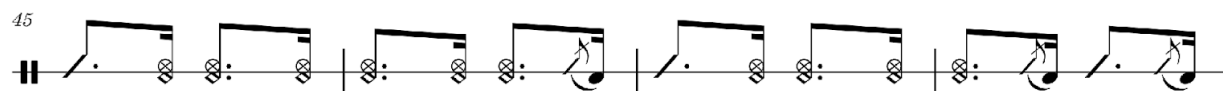
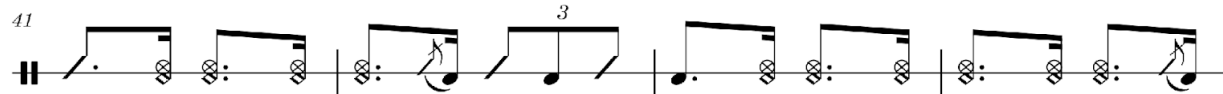
33

37

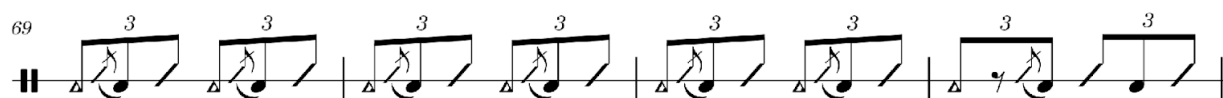
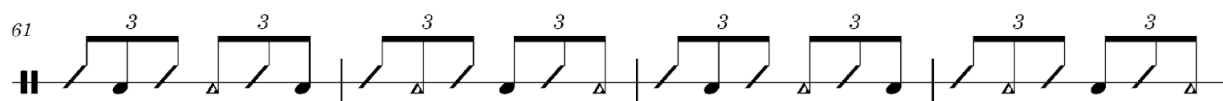
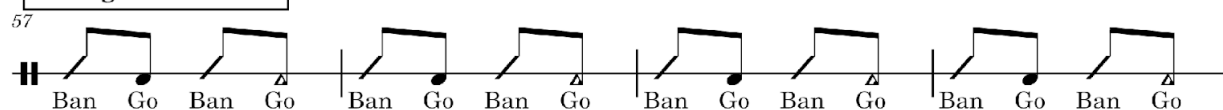
Fonte: Autor, 2024.

Partitura 16 - Rum da Hamúnyia por Márcio Benvenuto (Continua)

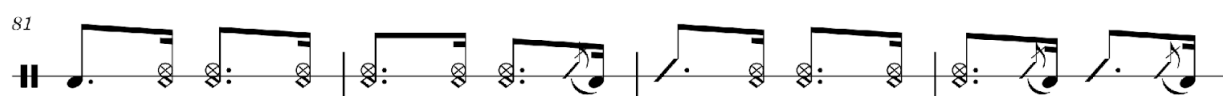
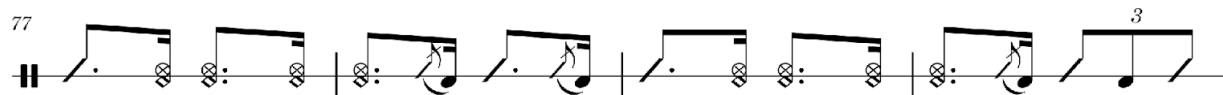
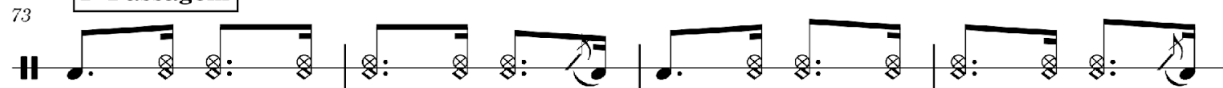
2



Passagem de Ordem



1ª Passagem



Fonte: Autor, 2024.

Partitura 16 - Rum da Hamúnyia por Márcio Benvenuto (Conclusão)

85

3

89

3

93

3

97

101

3

105

3

Passagem de ordem

109

115

3

119

3

123

3

1ª passagem

127

Finalizar

Fonte: Autor, 2024.

Leandro Perez. Estúdio A Arte do Ogan. R. Jaboatão, 459 - Casa Verde, São Paulo - SP, 02516-010. 30 de março de 2024.

Figura 55 - O autor com Leandro Perez



Fonte: Autor, 2024.

A música é o grande fio condutor do Candomblé, é a relação com a cultura, é a relação com a ancestralidade, é a relação da manutenção do axé. Então, os axés, os conhecimentos, as sabedorias, elas estão dentro das cantigas, dentro dos toques, né? E esse conhecimento, ele é ancestral e ele vai passando assim dos mais velhos para os mais novos. Então sei lá, cê vê uns caras há muitos anos atrás e a gente toca a mesma parada que o cara tocava lá, não sei quantos anos atrás. Então pra mim isso é resistência, assim, é manutenção, é axé, é sabedoria e riqueza. Riqueza no sentido mais amplo da palavra. Então, pra mim, a música vem nesse lugar. Essa música do Candomblé, a música ritualística vem nesse lugar. E é fundamento, né? Os atabaques são um dos principais fundamentos da casa (PEREZ, 2023, p.11)

Leandro inicia a conversa relatando uma ligação familiar ancestral com a religiosidade, principalmente a Umbanda. Sua Vó começou dentro da espiritualidade aos 5 anos de idade. Sua família próxima é toda ligada à Umbanda, seus pais e seu tio, em especial Emerson (Pai Emerson), frequentaram desde novos e guiaram nesta caminhada. “Meu tio também ao longo do tempo, aí virou pai de santo também, tal. Então quando eu nasço, assim, tem dois terreiros da minha família, tem da minha avó e do meu tio. Então... Eu nasci dentro do terreiro né” (PEREZ, 2023, p.1).

Se aproxima do Candomblé através de seu tio consanguíneo, Pai Emerson de Oxum, dirigente da Tenda de Umbanda Caboclo Vira Mundo e Treme Terra. Pai Emerson, além de Pai de Santo de Umbanda, inicia-se no Candomblé no Axé Batistini, e Leandro que acompanhava-o ajudando nas funções de Umbanda, também se

aproxima do Axé Batistini e se inicia. Sobre esta história, sobressai novamente a distinção entre Ogã e iniciado e a caracterização do Ogã como o tocador:

Meu projeto chama arte do Ogã, mas eu não sou o Ogã. Muito louco essa história, porque pra mim, até então, eu era o Ogã. Sempre fui o Ogã. Eu sou tocador, toco, canto, gosto, tenho paixão disso, vou fazer isso o resto da vida, espero que o Orixá me dê vida e com saúde pra fazer. Mas... aí quando eu cheguei pra me iniciar no Batistini... [...]. Então acho que foi um desígnio de Orixá que já tava escrito que eu devia dar essa continuidade na história da minha família. Então não que eu não desse como Ogã, né? Mas como Ogã eu teria algumas limitações, se eu tivesse me confirmado e tal, eu teria algumas limitações que hoje eu não tenho, né? (PEREZ, 2023, p.6).

Sobre os instrumentos usados na sua tradição, explica: “na minha casa, tradicionalmente, o trio de atabaques, [...] esse nome Jeje, Rum, Rumpi e Lé, que a gente usa lá também. Lá em casa tem vários trios de atabaques. [...] O Gan, os Aquidavis e hoje em dia tem muita gente usando o Xequeré” (PEREZ, 2023, p.14). Apesar dos outros entrevistados também relatarem a possibilidade do uso do Xequerê, nenhum usou este instrumento nas gravações, demonstrando não ser um instrumento essencial, mas um possível complemento. Sobre os atabaques, ainda Leandro traz a informação de que muitas casas batizam não só os tambores, como podem batizar o trio de atabaques. Sua casa possui três trios: “Tem o ‘28 de Janeiro’, que é um trio de birro, tem o ‘Nangnífico’, que é o trio de Sabar, que é pra Nanã. O nome já fala... ‘Nangnífico’. Aí tem o trioquinho de tarraxa lá que não tem nome (PEREZ, 2023, p.14).

Leandro, assim como Márcio, além de pertencer ao Axé Batistini e conviver diretamente com Mestre Robson, fez aulas particulares com o mesmo desde antes de ser iniciado. É interessante perceber como ambos, ao se referirem a sua tradição, preferem na maioria das vezes dizer que sua tradição é o Mestre Robson, antes de dizer Gantois, o que demonstra principalmente o respeito pelo mestre e também uma questão relacionada a como cada mestre interpreta, vive e traduz a tradição, e como aprenderam a acessar o conhecimento através da mão de Mestre Robson.

O toque, ele tem alguns **momentos**. Primeiro **momento** é a **chamada**, né. Então vamo falar do Rum, tá, já especificamente. Não vamos falar das **bases**, falar do Rum. Ele tem a **chamada** que é, ele faz a **chamada** pra o Rumpi e Lé **entrar**, no Ketu o Rum faz as **chamadas**, né. Aí ele tem a **base**, que tem a relação com a dança, aí ele tem, geralmente o **aviso da dobra**. E tem a **dobra**. O que é a **dobra**? É a relação quando o Rum faz uma determinada **frase** e tem uma determinada **resposta na dança**. A **dobra**, aí tem a **volta da dobra** pra base. Tem os **floreios**, que são **variações** que eu brinco, né, que é o jogador pode pegar a bola na área dele e driblar o time inteiro, é... levar a bola e fazer o gol! Mas ele vai lá, dá um chapeuzinho, dá um rolinho, dá um negócio, dá uma

pedalada, que enfeita o jogo, né? Então o **floreio** serve pra enfeitar o toque, né? O **floreios** e a **finalização**. (PEREZ, 2023, p.20).

A estrutura apresentada dos toques é parecida com a apresentada por Márcio. Novamente ela é apresentada de pronto e de forma bastante organizada, porém com alguns acréscimos e reinterpretações. Cada parte ou pedaço é chamado de momento, sendo: 1) Chamada, 2) *Entrada*, 3) Base, 4) Aviso de Dobra, 5) Dobra, 6) Volta da Dobra, 7) Floreios e 8) Finalização. É interessante perceber que Leandro destaca estes como momentos do Rum, sem mencionar detalhes da base, mas automaticamente. Para explicar suas funções, relata a entrada (entrar) dos demais tambores (as bases), porém o fato mais interessante é não aparecer “passagem” nessa sequência. O termo utilizado para a frase do Rum que corresponde à mudança da dança é apenas Dobra, e esta possui um aviso e uma volta. Sobre a relação de Mestre Robson com esta organização, Leandro explica:

Ele me ensinou alguma... por exemplo, **dobra**, o conceito de **dobra** ele me ensinou, o conceito de **floreio** ele me ensinou, agora, por exemplo, essa, essa, talvez a **estrutura**, assim, talvez, não sei, acho que eu pensei a partir da cabeça dele, sabe, uma coisa assim. Peguei o repertório dele e... Ele usa termos assim, ele usa **dobra**, ele sempre fala de **mementos**. Não fala **mementos**, ele fala **mementos**⁶¹. Não sei porque ele fala isso na verdade.

[...]

E aí, esses **mementos**, ele usa esses termos também. Ele usa **base**, só que ele já não usa **chamada** nem **finalização**. Eu já acrescentei porque eu acho que é muito importante né? [...] Ele fala **base**, **dobra** e **floreio**. Ele não fala **chamada**, nem **finalização**, nem **aviso de dobra** (PEREZ, 2023, p.20-21).

Apesar de não usar passagem como um momento, Leandro reconhece esta como análoga à dobra: “As passagens são essas transições. Assim, por exemplo, você faz a passagem de Ogum. Você tem que fazer essa transição inteira, né? Aviso, aí o giro, aí vai pro... pode ir pro chão ou não, aí vai pra guerra, aí depois vai pro corte depois, né?” (PEREZ, 2023, p.29). Ao fazer a descrição de passagem é, realçada a relação “dança-história” ao invés de “dança-dobra”.

Os Orixás, eles contam as histórias deles através da dança do corpo deles, e eles contam isso a partir dessa relação com a música. Então a música traz essa... ela é a grande responsável pra... de poder fazer com que os Orixás contem as histórias deles e vivenciem as passagens da vida deles. As danças,

⁶¹ Memento: 1. RELIGIÃO cada uma das duas preces do cânone da missa que principiam pela palavra latina memento (que significa lembra-te), por meio das quais se apela à lembrança dos vivos e dos mortos. 2. objeto que evoca algo ou alguém; recordação. 3. apontamento para lembrar algo que tem de ser feito; lembrete. 4. caderno de notas; agenda. 5. folheto ou pequeno livro onde se resume o essencial de um assunto. (MEMENTO, 2024).

as cantigas, são passagens da vida dos Orixás, né? E aí, essas passagens, elas vão fazer com que a gente lembre alguns feitos, né? Tristes, alegres, felizes (PEREZ, 2023, p.11-12).

Outros termos aparecem com menor frequência descrevendo situações mais genéricas: é o caso de pancada e pé de dança. Note-se que geralmente estes termos aparecem ao mudar o contexto da fala, focando mais na relação “tocador-tambor” ou “tambor-dança”:

Pancada é a frase mesmo, o toque, a gente chama de pancada, o toque, o que vai fazer ali? Pé de dança é o que o Orixá faz, ou o filho de santo faz. É o pé da dança, o Rum toca no pé, né? Toca a relação no pé. A dobra é essa relação com a dança, né? Quando o Rum faz uma determinada frase tem a resposta na dança (PEREZ, 2023, p.29).

Mojuba⁶²

Eu uso essa relação, mas como eu falo para os alunos, os toques não são exclusivos dos Orixás, eles pertencem aos Orixás. Então, por exemplo, Mojuba é o toque de Exú, mas ele não é tocado só para Exú, é tocado por outros Orixás também. Então, eu gosto de usar essa... pertencimento, sabe? Ele não é exclusivo, pertence. Mas esse pertencimento ele tem a ver com a energia, com o arquétipo daquele Orixá (PEREZ, 2023, p.17).

A estrutura apresentada por Leandro reforça a sequência e relação informada pelos outros entrevistados. Distingue-se no Mojuba o uso de “rufada” ao referir-se às dobras em semicolcheias no Rum, que caracterizam a volta da dobra para a base, junto com os ataques em “flam aguidavi – aberto” realizados como transição entre as partes. (compassos 17-23 e 59-63).

O destaque principal do toque está na forma de explicá-lo e ensiná-lo. Para tanto, são utilizados três recursos ensinados por Mestre Robson a Leandro e que este perpetua e utiliza-os para performar e transmitir o conhecimento: são “limusine”, a contagem da “clave” do Gan de um à sete, iniciando no sete, e o uso de um recurso visual com os aguidavis para exemplificar esta contagem e aplicar a mecânica do toque.

Limusine [...] eu uso [...] quando vou falar do Mojuba, porque aquela dobra do Mojuba, o giro, que é o giro, é um... aí cê prolonga começo, né? A base:
Gan Tum Gan || Ko Tum Gan Ko Fa Fa | Ko Fa Ko Gan Tum Gan |
| Ko Tum Gan Ko Tum Gan | Ko Tum Gan Ko Tum Gan | Ko Tum Gan . . . ||
Então é, eu brinco assim de limusine, porque a limusine é o quê? É a frente do carro e a traseira, você pode fazer uma limusine de Celta, pega a frente do Celta, prolonga e joga a bunda, é uma limusine. Então, limusine é essa estrutura que

⁶² Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/Li8lueW7nG8>.

prolonga o meio do toque, né? E isso eu aprendi com o mestre Robson, isso eu uso dele, eu acho muito bom. E muito boa essa estrutura, que é o looping, né? A limusine é o looping, né? Acho muito bom isso (PEREZ, 2023, p.23).

O segundo recurso é a contagem sete-um (7-1). Leandro reitera o início na última batida, o sete, começando na cabeça do compasso, relaciona este recurso a um ciclo sem fim, onde os pontos de fim e começo se encontram, fazendo uma metáfora entre a infinitude, Exu e sua relação com este toque.

Eu aprendi com ele também, essa forma. E eu achei interessantíssimo assim, porque... Todo mundo fala, meu por que começa no final, né? E eu acho muito louco porque tem a ver também com a... o sistema do Candomblé também, uma coisa meio infinita. A coisa do **“O fim é o começo e o começo é o fim”**. Essa diagramação, eu acho muito interessante. E eu acho uma forma bem... bem didática assim de trazer esse toque. Eu já vi gente usar o **repica**, já viu isso também? Tem o... como é que é...:

|| ... 1 o 2 o Re | Pi Ca 1 o Re Pi | Ca 1 o 2 o Re | Pi Ca 1 o Re | Pi Ca . . . ||

Que é o **“Paraban”** né? **“Repica”** é o **Paraban**. Já viu esse termo?

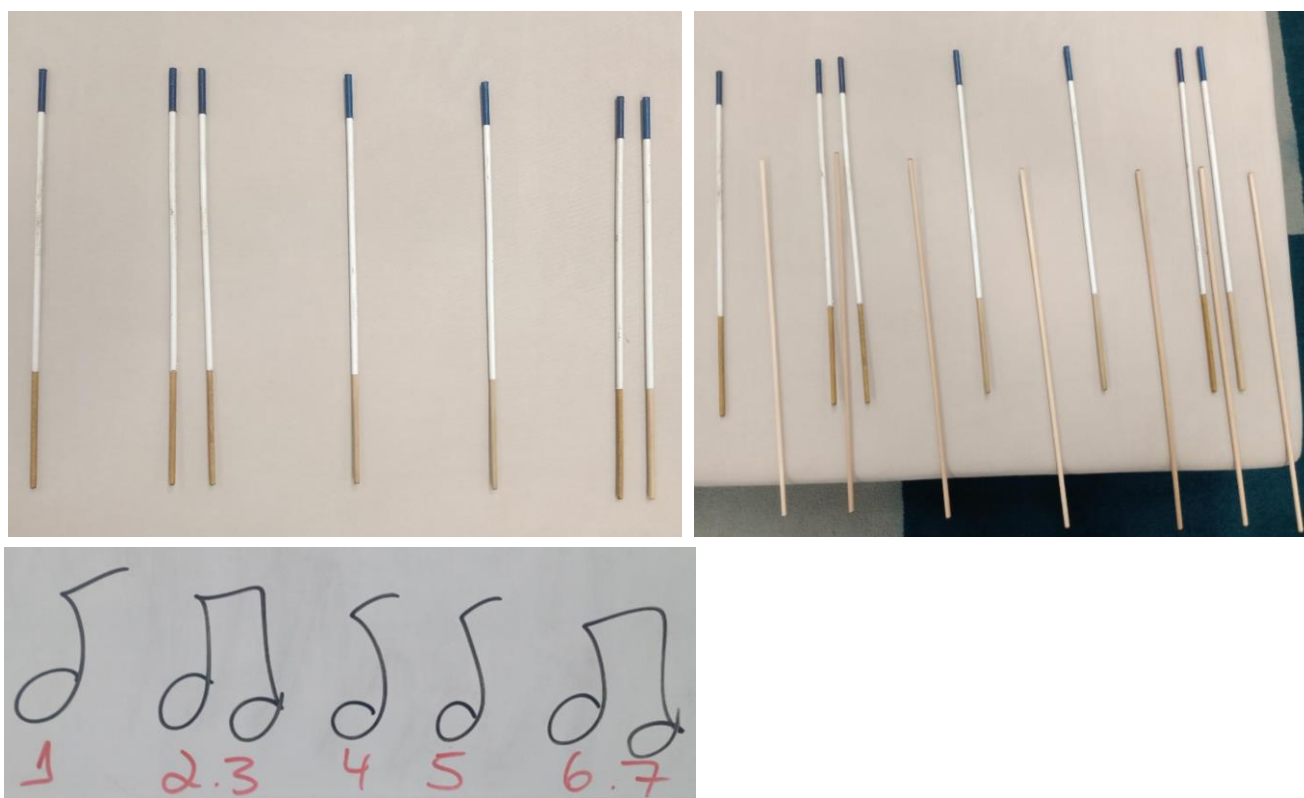
Tem gente que usa esse “1-2, repica” e tal. Eu acho mais treita do que o “7-1”.

[...]

É o jeito que eu aprendi, mas eu acho que tem a ver com essa coisa meio de infinito, sabe? Eu hoje refletindo, reflito há um tempo isso, que eu acho que tem a ver com uma coisa de ciclo que não termina, sabe? O Vassi ele tem essa coisa, os músicos que vão estudar falam “Nossa, isso aqui é um 12 por 8, que sei lá”. Ok e tal, a galera frita a cabeça nele e tal. Mas eu acho que essa relação, pra mim é muito claro isso. Exu tem essa relação né? **Exu não tem começo, Exu não tem fim**. E o toque, ele tem a ver também com isso, pra mim, uma simbologia de começo e fim (PEREZ, 2023, p.26-27).

O terceiro recurso consiste em partiturar visualmente o toque com os aguidavis, descrevendo visualmente a estrutura da contagem 7-1. “Aquele que eu mostrei especialmente é o Vassi, né? Ele faz sete pauzinhos ali e tal, mas isso já existe né? Isso por exemplo, na etnomusicologia a galera faz assim né? Aquele trabalho da Angela Lüning [2022]” (PEREZ, 2023, p.25). Este recurso faz junção da notação de impacto com a contagem 7-1, substituindo as notas percutidas, tradicionalmente grafadas com “x”, pelos aguidavis, as pausas grafadas com “.” por espaços, fundindo ao conceito de repicada, representado pelos aguidavis juntos, tal qual a notação apresentada por Márcio. Este recurso foi desenvolvido por Leandro acrescentando outros aguidavis nos espaços entre as notas da clave, para sugerir a manulação da marcação (pancada) dos atabaques base, mais altos mão dominante e mais baixos mão secundária.

Figura 56 - Partitura visual de Leandro e comparação com notação de Márcio

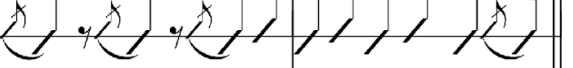


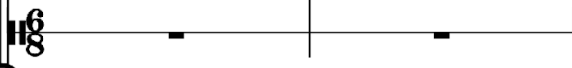
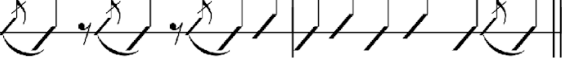
Fonte: Autor, 2024.

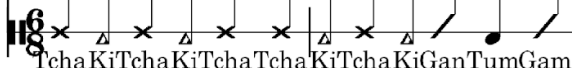
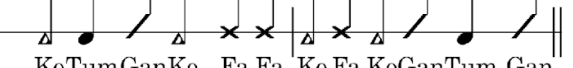
Figura 57 - Estrutura do Mojuba por Leandro Perez

Chamada (Tradicional) **Entrada**

Gan  

Runlé  

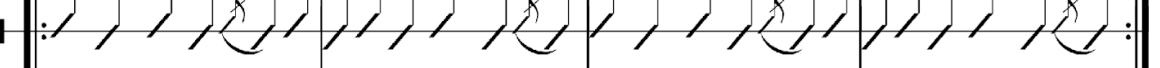
Rumpi  

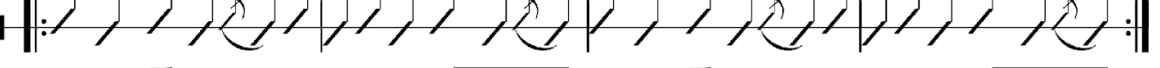
Rum  

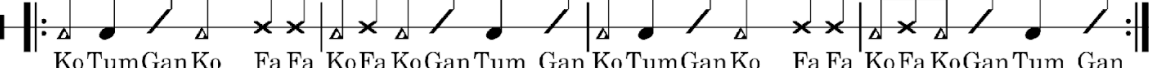
Tcha Ki Tcha Ki Tcha Tcha Ki Tcha Ki Gan Tum Gam Ko Tum Gan Ko Fa Fa Ko Fa Ko Gan Tum Gan

Base

Gan 

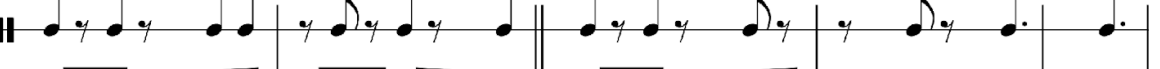
Lé 

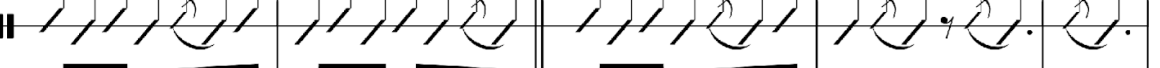
Pi 

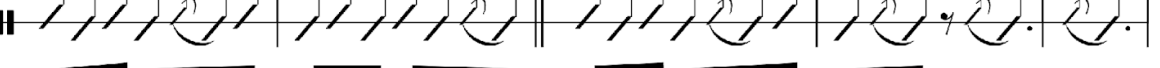
Rum 

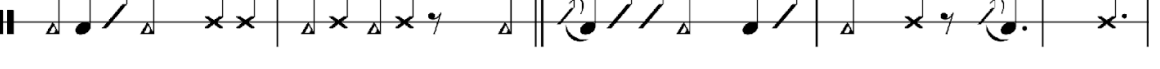
Ko Tum Gan Ko Fa Fa Ko Fa Ko Gan Tum Gan Ko Tum Gan Ko Fa Fa Ko Fa Ko Gan Tum Gan

Finalização

Gan 

Lé 

Pi 

Rum 

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 17 - Rum do Mojuba por Leandro Perez (Continua)

Mojuba

Leandro Perez

Chamada (Tradicional)

Tcha Ki Tcha Ki Tcha Tcha | Ki Tcha Ki Gan Tum Gam

Entrada

5 Ko Tum Gan Ko Fa Fa | Ko Fa Ko Gan Tum Gan

Base

Ko Tum Gan Ko Fa Fa | Ko Fa Ko Gan Tum Gan

9 Florreio

13 **Dobra (Giro)**

Tum Gan Ki Tum Gan | Ki Tum Gan Ki Tum Gan

17 Rufada - Transição

Prã Brã Brã Brã Brã . . .

21

Prã Prã

25 **Base**

Florreio

29 Florreio

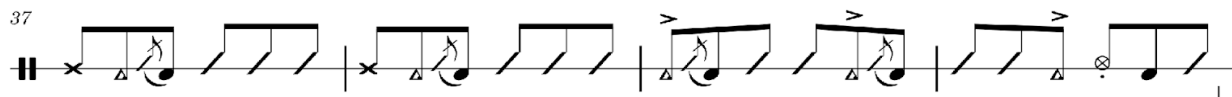
33

Fonte: Autor, 2024.

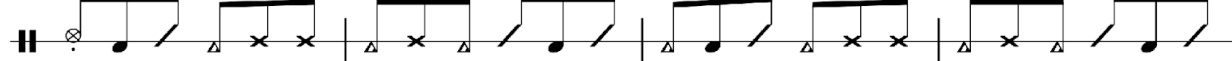
Partitura 17 - Rum do Mojuba por Leandro Perez (Continua)

2

37



41

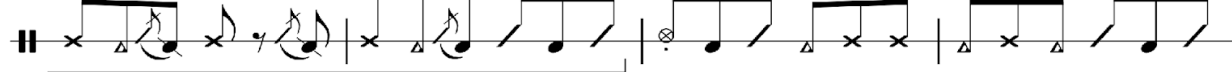


45

Florreoio

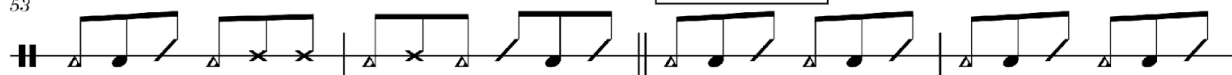


49



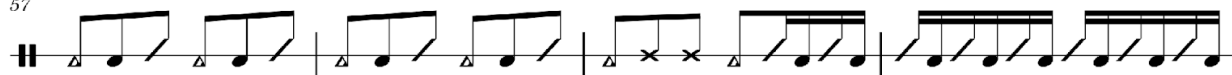
53

Dobra (Giro)



57

Rufada - Transição



61

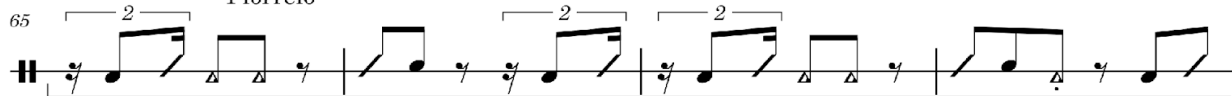
Volta



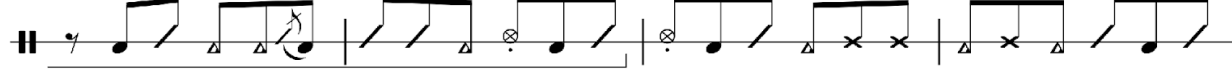
65

Base

Florreoio

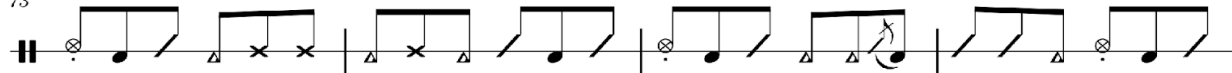


69



73

Florreoio



Fonte: Autor, 2024.

Partitura 17 - Rum do Mojuba por Leandro Perez (Conclusão)

77 3

81 Florreio

85

89

Gan Tum Gan Ko Tum Gan Ko Fa Fa Ko Fa Ko 5 6

93

7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4

97 Florreio

101

105

109

Finalização

Fonte: Autor, 2024.

Lagunló⁶³

Eu gosto de usar toque, a palavra toque, mais do que ritmo. Porque ritmo pra mim, muita coisa é ritmo, né? Ritmo é o jeito que eu ando, o ritmo é o jeito que eu vivo, o jeito que eu escovo o dente, o jeito que eu vivencio e tal. E os toques pra mim são... esses **ritmos sagrados** que eles têm uma **designação**, um **repertório que já é estabelecido**. Então cada tocador tem a sua assinatura, tem uma forma de tocar, dependendo da sua família, ah, sou da Casa de Oxumarê, toca de um jeito, sou de Gantois, toca de outro jeito, Batistini, toca de outro jeito. Cada um tem a sua assinatura também. **Mas tem um meio termo, que é um meio termo em comum pra todo mundo.** Se fizer:

Ko || Fa o Gan Tum . . . ||

Ogum, vai mexer o pé ali, vai responder o pé. Você pode fazer vários outros “KoFás”, vários outros “GanTuns” também, mas o “GanTum” ele vai responder ali no pé. Então, acho que o **toque**, pra mim, **é quando tem essa relação em comum**, assim, sabe? Essa relação em comum que é um **código universal pra os tocadores de Candomblé**, sabe?

Para mim o toque é isso, é um código universal. Porque eu posso nunca ter tocado contigo, mas se você souber tocar a base e eu chamar aqui no Rum você vai responder. Ou cê chamar no Rum e a gente tiver um diálogo comum, eu vou responder também. Então é uma língua, **o toque é uma língua específica que os tocadores de Candomblé têm** e vai rolar, vai rolar esse diálogo (PEREZ, 2023, p.33).

Leandro traz um relato sobre como as tradições se conversam, tanto definindo suas diferenças quanto as possibilidades de diálogo e troca, quando executa um floreio na chamada do toque e comenta: “Dizem que quem trouxe essa frase aqui pra São Paulo foi seu Erenilton. Ele que trouxe, na casa da Tia Ana [Ile Àșe Ojú Onírè]” (PEREZ, 2023, p.34). Já a dobra que dá sequência, é chamada de floreio de entrada, possuindo também uma função ritual de chamar a energia do Orixá.

A dobra é caracterizada como um momento só, com alguns movimentos em sequência. Leandro apresenta duas possibilidades: uma primeira mais curta que faz “Aviso – Giro – Guerra – Corte”, e a segunda prolongada, “Aviso – Giro – Chão – Levanta – Guerra – Corte”. A mudança de base acontece somente após a realização da Dobra completa, então altera-se para a base “corridinha”.

⁶³ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/pZFBnolNhLc>.

Figura 58 - Estrutura do Lagunló por Leandro Perez

Chamada (c/ Florieo)

Entrada

Gan

Runlé

Rumpi

Rum

Floreio de entrada

Pram Pram Pram Pram Pram Pram

Base 1 (Guerra)

Gan

Lé

Pi

Rum

Fa Gan Tum Ko Fa Ko Fa Ko Fa Gan Tum Ko Fa Ko Fa Ko

Base 2 - Corridinha

Rum

Finalização

13

Gan

Lé

Pi

Rum

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 18 - Rum do Lagunló por Leandro Perez (Continua)

Lagunló

Vasi de Ogum

Leandro Perez

Chamada (c/ Florieo)

5 **Entrada** Floreo de entrada **Base 1 (Guerra)**

Pram Pram Pram Pram Pram Pram

9

13

17

21 Floreo

25

29 Aviso

33 **Dobra**

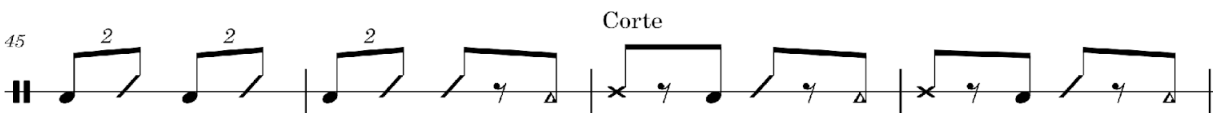
37 Giro

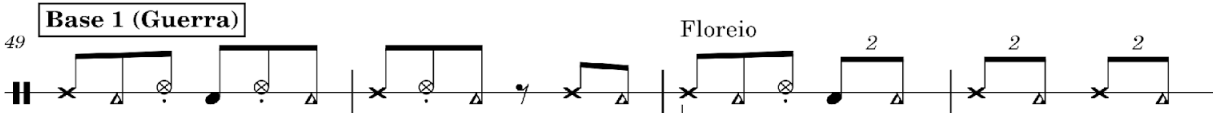
Fonte: Autor, 2024.

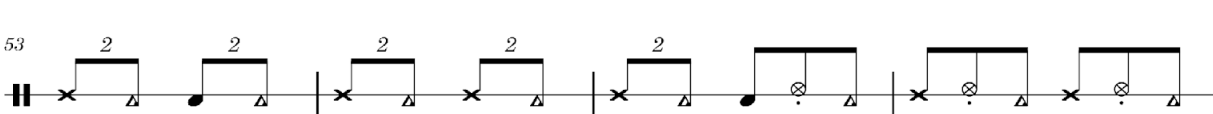
Partitura 18 - Rum do Lagunló por Leandro Perez (Continua)

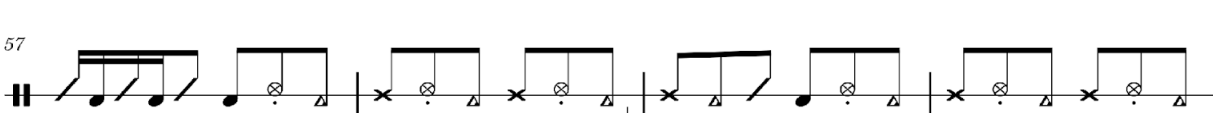
2

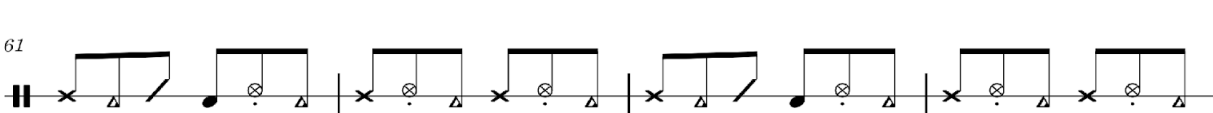
41 

45 

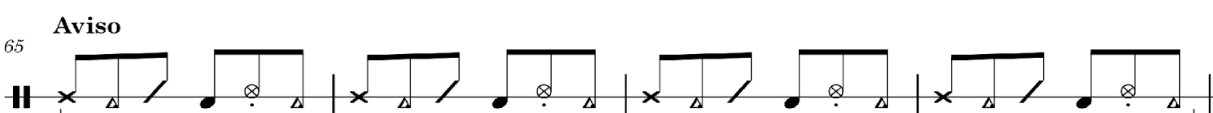
49 

53 

57 

61 

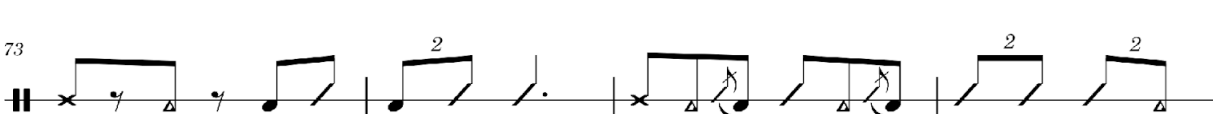
Fa Gan Tum Ko Fa Ko Fa Ko Fa Gan Tum Ko Fa Ko Fa Ko

65 

Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum

69 

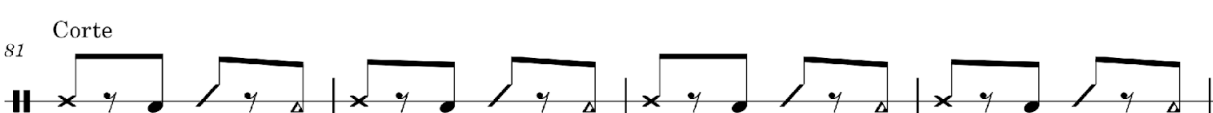
Pram Pram Pram Pram Fá Tum Gan Tum Gan Gan

73 

Fá Tum Gan Tum Gan Gan

77 

Tum Gan Tum Gan Tum Gan Tum Gan Tum Gan Tum Gan Ko

81 

Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum Ko Fa Gan Tum Ko

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 18 - Rum do Lagunl3 por Leandro Perez (Continua)

3

Base 1 (Guerra) Floreio

85 2 2 2

89

Aviso

93

Dobra Giro c/ floreio

97 2 2 2 2

101 2 2

105 Ch3o

109 Subida

113 Giro

117 Guerra 2 2 2 2 2

121 Corte

Base 2 - Corridinha

125

Partitura 18 - Rum do Lagunló por Leandro Perez (Conclusão)

4
129

133

Corridinha

Txi Txi Txi Tum Txi Txi

137

Txi Tum

141

Aviso

145

Dobra

Giro

149

Guerra

153

157

Corte

161

Finalização

Fonte: Autor, 2024.

Ijexá⁶⁴

O que é legal é que muda a dança de cada Orixá, né? Por exemplo, Ogum é esse mesmo Ijexá só que ele dança aqui. Porque Ogum carrega o *aladá*, facão, né, o facão e o escudo. Então ele dança aqui.

[...]

Exatamente, ele dança aqui. Porque ele tem a faca e nunca ele larga a faca dele, a espada dele. Iansã também dança aqui, o Ijexá de Iansã. Já Oxum ela já dança... ela dança aqui ou com a mão na saia. Oxalá ele dança aqui também, né? Às vezes ele tem o *atori* na mão.

[...]

Esses Orixás assim cada um tem a sua particularidade, mas o toque não muda em relação ao gestual, né? Porque o toque tem a ver não com o gestual, mas com o pé. Com o pé da dança né? (PEREZ, 2023, p.30).

Observa-se aqui a mesma sequência de início apresentada por Márcio no Ijexá, o início gradativo dos instrumentos, “na mão, todos os toques na mão, entra de baixo pra cima” (PEREZ, 2023, p.40). Ao perguntar sobre a possibilidade de iniciar o toque com chamada complementa: “Pode, se o Lé não for, aí o Rum vai, né? Mas seguindo a tradição minha, começa de baixo pra cima, na mão. Pode ver Angola, como é que começa com o Angola?” (PEREZ, 2023, p.41). Assim como Márcio, esta forma de início é referida como uma relação dos toques de mão com o Candomblé de Angola.

Já quanto ao comportamento do Rum, informa uma convenção de início, como uma citação do Giro, e mantém a estrutura base informada: “Ijexá só tem essa dobra, que é o giro, o resto é tudo floreio. Floreio. Giro, giro da dobra” (PEREZ, 2023, p.41).

O destaque principal vai para a forma como o Gan inicia o toque, parecido com o caso relatado na performance de Dudu. Aqui o Gan começa da outra metade do ciclo, os atabaques entram todos com 4 tempos de distância do instrumento anterior, reforçando o início do ciclo, porém, no compasso 16 o Rum faz um floreio marcando o local de início na base como a outra metade do ciclo. Esta é destacada por Leandro como uma “frase universal” do Ijexá, e a partir de então todo o fraseado, todas as dobras mantém este como o ponto de referência, assim como a dobra de finalização. Além deste fato, nota-se que ambas as frases, floreio e finalização, sincronizam com a frase do Gan neste, assim como a base do Ijexá de Logunedé e de Ossanhe, que exemplifica solfejando:

É que **Logunedé ele faz esse pé:**

|| Tu Du o o Tá o Kun o | Tá o Txi Ki Tá o Tá o | Tu Du . . . ||

Por isso que o Ijexá de Logunedé e de Osanhe, Ossanhe também faz, ele marca... ele dá uma pilada né, mas **ele tem esse pé que é o:**

⁶⁴ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/GVDXu97skHM>.

|| Tu Du o o Tá o Kun o | Tá o Txi Ki Tá o Tá o | Tu Du . . . ||

E já Oxum não faz esse **pé para dançar**, né? Ela faz o... Aqui, né? Ela pega as vezes a saia, ou... o lado e tal, as vezes pega aqui o a saia e tal. Mas ela não tem esse “Tu Du”, esse **pé**. Ela até pode dançar com o filho, né? Quando toca pra Logunedé a mãe pode dançar junto, dança junto. Pode não, dança junto. Mas o dela, as cantigas dela não pedem esse... [...] Essa variação, esse **pé de dança** (PEREZ, 2023, p.18).

Figura 59 - Comparação do Gan (clave) com as marcações do Ijexá por Leandro Perez

The figure displays four musical staves, each representing a different rhythmic pattern. The first measure of each staff is enclosed in an orange rectangular box. The patterns are labeled on the left: 'Gan', 'Marcação Logunedé', 'Frase universal', and 'Finalização do Rum'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, illustrating the rhythmic structure of each pattern.

Fonte: Autor, 2024.

Reforça-se desta maneira a opção por escrever os toques em compassos binários, como uma maneira de tornar a escrita mais fluída.

Figura 60 - Estrutura do Ijexá por Leandro Perez

Entrada

Base

5

Convenção de início

Base

Finalização

13

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 19 - Rum do Ijexá por Leandro Perez (Continua)

Ijexá

Leandro Perez

♩ = 95

5 **Entrada**

9 **Base** Convenção de início

13 **Floreio**

18

22 **Floreio**

Tchá Tchá Tchá Tum Tchá Tchá Tchá Tum Tchá

26

Tchá Tchá Tum Tchá Tchá Tchá Tum Tchá Tchá Tchá Tum

30 **Floreio**

34

38

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 19 - Rum do Ijexá por Leandro Perez (Continua)

2

42 **Dobra (Giro)**

46 **Base** Floreio

50 3

54

58 Floreio

62

66

70 Floreio

74 3

78 **Dobra (Giro)**

82

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 19 - Rum do Ijexá por Leandro Perez (Conclusão)

3

86 **Floreio**

90 **Base** **Floreio**

94

98 **Floreio**

102

106

110

114

118

122 **Finalização**

Fonte: Autor, 2024.

Hamúnyia⁶⁵

A Hamúnyia é muito peculiar porque ela pertence ao Oxumaré, e Oxumaré é o Rei da Nação de Jeje, só que eu coloco uma listagem de quatro toques pra Oxumaré, o Sató, Bravum, Savalu e a Hamúnyia. E a Hamúnyia ela é o toque também de Ibeji. [...] as cantigas de Ibeji, a maioria são de Hamúnyia, mas eu coloco a Hamúnyia dentro dessa seara que é pra Oxumaré, porque é um toque de Jeje, que o Ketu usa também (PEREZ, 2023, p.17-18).

Leandro relaciona a Hamúnyia a Oxumare, considerando principalmente o fato de ser um toque Jeje, relação que todos os entrevistados também relatam. Orixá Iroko, citado pelos outros entrevistados como Orixá característico do toque, também tem ligações profundas com as nações Jeje, onde Oxumare é o patrono da Nação, ou o Orixá que tem predominância. Desta maneira pode-se compreender a referência a este toque ser de Oxumare ter o mesmo significado de ser um toque do Jeje, assim como os demais toques citados pelo entrevistado, pois todos têm predominância nas cantigas dos orixás mais ligados a esta nação.

Leandro relata também a mesma relação que Márcio, quanto a história das passagens da Hamúnyia, como um relato da memória do período de escravização, seu enfrentamento e sua superação, ou a volta:

Tem várias histórias, né, a Hamúnyia. Tem várias formas de contar essa história, mas uma delas é a vinda dos negros escravizados pro Brasil, e depois o retorno deles também. Então, na África, vivendo na África, guerras entre os povos e tal, então tudo isso aqui é submissão, são passagens dessa história. [...]

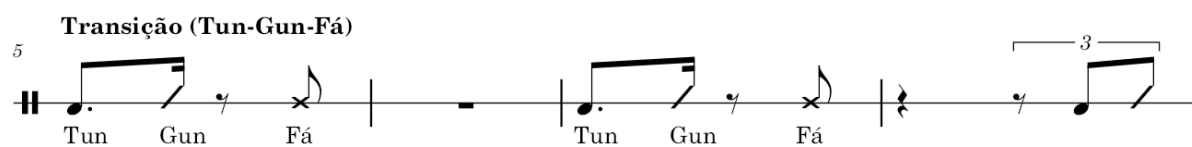
Mãos pra baixo e para cima é a submissão. Aí tem a guerra entre os povos, conflito entre os povos, né? Aí tem o domínio, né? O domínio do... A colonização, né? Aí a vinda pro Brasil, aí tem os grilhões, esse “*trãdãdãdu, trãdãdãdu, trãdãdu, trãdãdu*” é o barulho dos grilhões no chão. Muita gente hoje não sabe isso aí não. É, aí tem isso aqui, esse som dos grilhões, aí tem toda a passagem, né? Aí tem a união dos povos, [...] pra lutar contra... as rebeliões internas, os quilombos, né, a união dos povos, aí ... a volta (PEREZ, 2023, p.39).

A estrutura do toque é a mesma dos demais, evidenciando também a base deste toque como uma Dobra extensa, do qual partem as passagens. Há uma convenção de início novamente, antes de firmar a base de onde acontecem três passagens que retornam novamente à base, e por último são tocadas quatro passagens numa estrutura diferente. Neste momento cada passagem corresponde a uma dobra de um ciclo, quatro tempos, realizada duas vezes com uma transição entre cada repetição e novamente com a transição entre cada mudança de passagem a dobra. A volta para base neste

⁶⁵ Link para o vídeo com a performance: <https://youtu.be/zYkgZ-BpZcE>.

momento é marcada pela realização da mesma convenção do início, que encaminha para a finalização.

Figura 61 – Dobra de transição das passagens da Hamúnyia



Fonte: Autor, 2024.

Figura 62 - Estrutura da Hamúnyia por Lendro Perez

Chamada

Entrada

Convenção de início

Dan Gun Dan Gun Dan Gun Dan Gun

Finalização

3 3

Gan

Runlé

Rumpi

Rum

Lé

Pi

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 20 - Rum da Hamúnyia por Leandro Perez (Continua)

Hamúnyia

Leandro Perez

♩ = 110

5 **Chamada** **Entrada** Convenção de início
Dan Gun Dan Gun Dan Gun Dan Gun

9 ...

13 3 3 3 3
Dan Gun Dan Gun Dan Gun Dan Gun Dan Gun Dan

17 3 3 3 3 3 3 3 3
...

21 3 3 3 3 3 3 3 3
Drã Dã Gu Drã Dã Gu Drã Dã Gu Drã Dã . . .

25 3 3 3 3 3 3 3 3

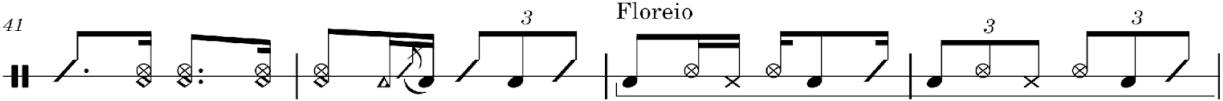
29 **Base**
33 Pru Bum Pru Bum Pru Bum Tum Kan

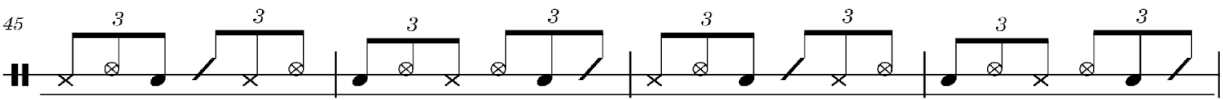
37 Tum

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 20 - Rum da Hamúnyia por Leandro Perez (Continua)

2

41 

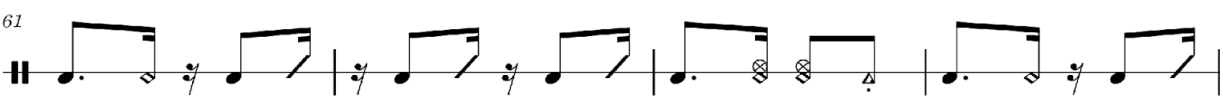
45 

49 

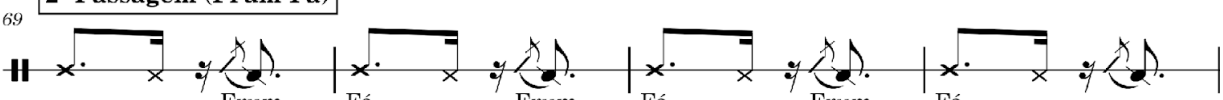
53 **1ª Passagem**

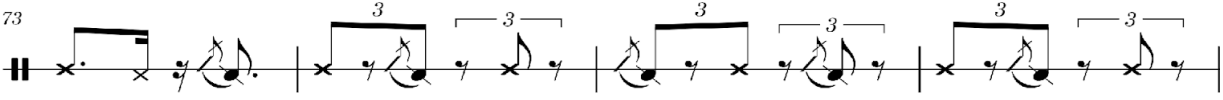
Tum Txa Txa Tum Txa Txa

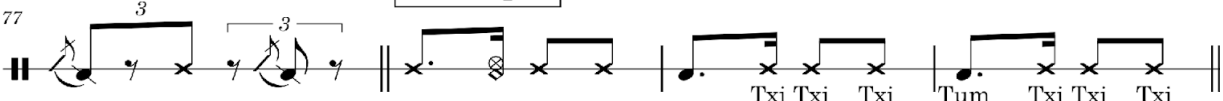
57 

61 

65 

69 **2ª Passagem (Frum-Fá)**

Frum Fá Frum Fá Frum Fá

73 

77 **3ª Passagem**

Txi Txi Txi Tum Txi Txi Txi

Fonte: Autor, 2024.

Partitura 20 - Rum da Hamúnyia por Leandro Perez (Continua)

3

81 **Base 2**

Tum

85 **1ª Passagem**

Tum Ka Ká

89

93 **4ª Passagem (Palma)**

97 **Transição (Tun-Gun-Fá)**

Tchá Dun Gan Dun Gan Gan Tun Gun Fá

101

105 **5ª Passagem**

109

113

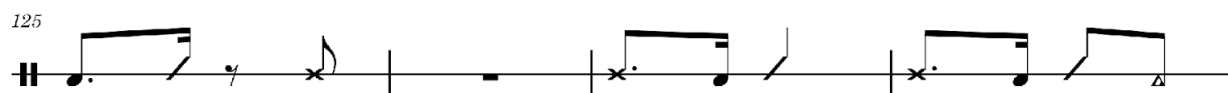
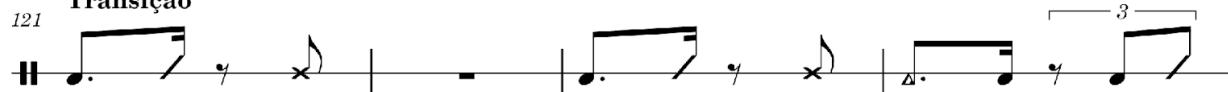
117 **Transição**

118 **6ª Passagem**

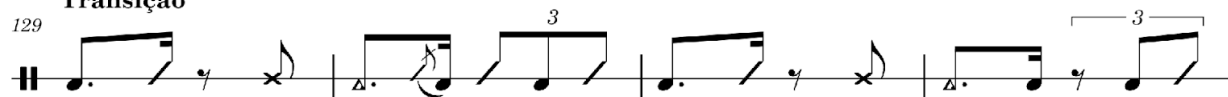
Partitura 20 - Rum da Hamúnyia por Leandro Perez (Conclusão)

4

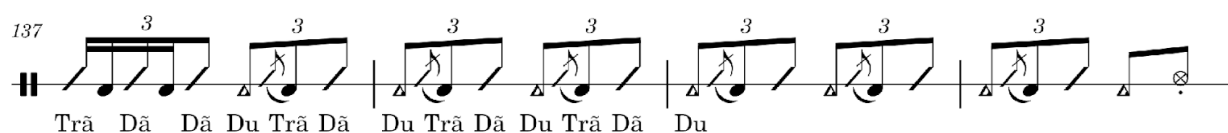
Transição



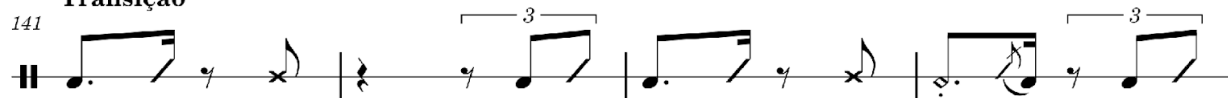
Transição



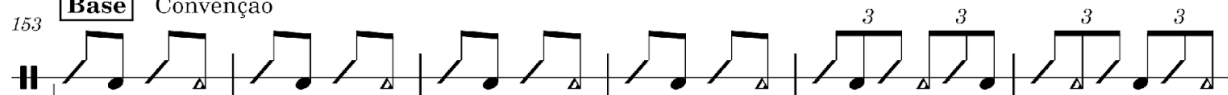
7ª Passagem (Grilhões)



Transição



Base Convenção



Finalização



Fonte: Autor, 2024.

5 PASSAGEM

Nas descrições da clave Vassi e principalmente do toque Mojuba, alguns tópicos notadamente ligados ao tempo se entrelaçam. A relação com o nome Igidá utilizado no Axé Oxumare, informado por Léo Vieira, relatado como a sustentação ou o ritmo sobre o qual os outros se originam, pode ser compreendido como esse desenvolvimento no tempo. O início da contagem pelo final, remetendo ao movimento, ao ciclo sem fim, à continuidade, informado por Alexandre Buda e Leandro. A metáfora do caminho, do caminhar, informada por Márcio, remetendo à passagem do tempo.

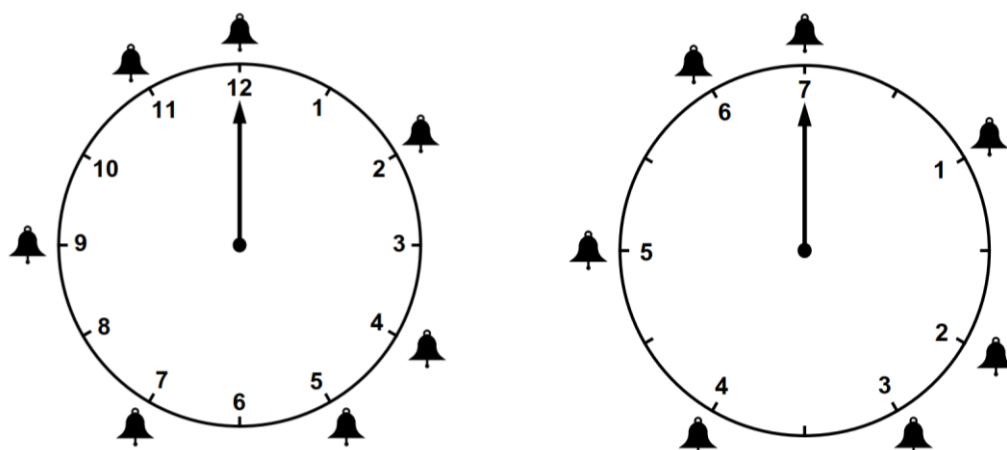
Ao utilizar-se o Gan, ou agogô, como referencial, Dudu explica a função ou compreensão do instrumento:

O que é o agogô pra nós? É o tempo, é onde que a gente marca o tempo, se o agogô tiver rápido... se o agogô tiver rápido o toque vai ser rápido, se o agogô tiver lento, o toque vai ser mais lento, então o agogô pra nós é o relógio, é ele que dá o tempo, a marcação, (batendo um pulso com as palmas) (FAGUNDES, 2023, p.14)

A palavra *agogo*⁶⁶ em iorubá, segundo José Beniste (2011), possui os seguintes significados: hora do dia, relógio, sino. Já Félix Ayoh'Omidire contextualiza: "A prática de tocar os sinos nas torres das igrejas antigas deu origem à expressão: '*agogo mélòó lò lú?*' (quantas horas tocou, quantas vezes o sino tocou?)" (2021, p.30). O conceito de circularidade ligada aos ritmos africanos é bastante difundido e lembrado pelos entrevistados, e este fato é estudado na musicologia através da circularidade da *timeline*. Para buscar um exemplo visual desta ideia, Godfried Toussaint (2003) propõe um modelo baseado no relógio, e utiliza para isto o padrão da *timeline* 12/8, do ritmo cubano *bembé*, informando que este também é comumente notado em 6/8. Este padrão é o mesmo do Gan no Vassi (Mojuba, Igidá e Lagunló). A proposta de Toussaint consiste em marcar cada batida do sino (agogô) na hora do relógio correspondente, dividindo as doze pulsações da *timeline* entre as doze horas do relógio, começando pelo 12, a hora cheia do relógio, o topo. Desta maneira são marcadas as sete notas da sequência em: 12, 2, 4, 5, 7, 9 e 11, formando um ciclo contínuo. Ao aplicarmos a mesma lógica no padrão de contagem 7-1, o sete fica no topo do relógio, representando o início-fim, e as demais batidas marcadas nas referentes horas, temos o seguinte esquema:

⁶⁶ **AGOGO, AAGO:** s. Hora do dia, relógio, sino - Aago mélàó ní? - Que horas são?; Mà njeun nígbàtí agogo méje lu - Eu estava comendo quando o relógio bateu sete horas. V qjq. (BENISTE, 2011, p.51).

Figura 63 - Comparação do esquema de relógio em TOUSSAINT (2003) com a Contagem “7-1”



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de TOUSSAINT (2003)

Outra relação importante citada na entrevista com Alexandre Buda fala sobre o sentido da roda no Candomblé e seu movimento ao que Dudu completa a mesma ideia:

Porque que nossa roda é no sentido anti-horário? Então pra nós aqui, pela nossa tradição, ela vem no sentido anti-horário, que é onde a gente se conecta com a nossa ancestralidade, com todos aqueles que já passaram né, então a gente faz como se fosse tipo uma volta pra nossa ancestralidade, pra gente vir se conectando ali com Ogum, com Oxossi, e com todos os Orixás. Por isso que o nosso Xirê ele é dançado no sentido anti-horário (FAGUNDES, 2023, p. 13-14).

Além de Exu e Iroko serem Orixás ligados ao tempo, o Orixá que rege os ciclos da natureza, do tempo, do movimento da renovação, é Oxumare, no Candomblé Ketu, no Candomblé Jeje. E para o povo Fon, da atual República do Benin, é o Vodun Dan, representado como a serpente que morde o próprio rabo, o símbolo do eterno retorno, dos ciclos infinitos. Como pode-se observar na pintura acima do artista Beninense Cyprien Tokoudagba, normalmente a cabeça da serpente é retratada virada para o sentido anti-horário.

Figura 64 - 1. Caracol e 2. Dan Houèdo (Serpente arco-íris) - Cyprien Tokoudagba (1939-2012)



Fonte: 1. Agro 2.0⁶⁷ e 2. TOKOUDAGBA, 2001.

Pode-se pensar, contudo, que a metáfora é anacrônica posto que o símbolo Fon é anterior ao relógio ocidental, no entanto, um outro símbolo ligado ao tempo, e à ciclicidade é a espiral representada pelo caracol, ou caramujo. Este animal é chamado em iorubá de *igbin*, nome que também designa o toque de Oxalufã, Oxalá velho, e é a grande representação deste Orixá. Por uma questão genética normalmente os caramujos possuem sua concha espiral no sentido horário (El País, 2017), sendo raros os casos deste animal no sentido contrário, o que reforça a metáfora do tempo e da conexão com a ancestralidade através dos ritos em sentido anti-horário.

⁶⁷ Disponível em: <https://agro20.com.br/caracol/>. Acesso em: 02 out. 2024.

6 FINALIZAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo **no Candomblé** nunca tem... **não tem um certo e um errado**. Eu falo que graças aos Orixás a gente não tem uma bíblia a seguir. A gente não tem um livro sagrado que vai falar que você tem que seguir assim. Claro que o Candomblé segue as Casas Matrizes. Então, “Ah, a minha casa descende da casa tal”. Então vai seguir aquela tradição daquela casa. Mesmo que o sacerdote, sacerdote pai, mãe de santo e ali Babalorixá, Iyalorixá, o dirigente vai dar a sua assinatura também. Então pô, beleza eu sou do Batistini, lá na minha casa faz assim, assim, assado, mas aqui na minha casa eu faço assim, assim, assado com o pitaco dali do meu tio, da minha avó, do que eu acho, que eu estudei, que eu tenho como repertório. Então isso é muito bonito, mas na casa de candomblé você nunca vai ver um Candomblé igual (PEREZ, 2023, p.14).

Esta pesquisa parte de uma conversa entre Ogãs, focando seu papel de músico ritual dentro do Candomblé para a construção de narrativas sobre a performance dos Toques de Candomblé Nagô Ketu. É realizada uma contextualização histórica da formação do Candomblé, abrangendo os principais grupos étnicos trazidos ao Brasil pelo processo de escravização, buscando perceber suas estratégias de resistência na formação de comunidades religiosas e seu desenvolvimento através dos Calundus coloniais até a formação dos Candomblés, em suas respectivas nações, bem como o entendimento atual do agrupamento destes em comunidades e Povos Tradicionais de Matriz Africana (POTMA).

Na sequência faz-se um recorte do desenvolvimento do Candomblé em São Paulo, buscando a conexão das comunidades locais com os processos de identidade nacional do Candomblé, reconhecendo as fases deste processo e sua ligação com os entrevistados, suas tradições religiosas, a ligação histórica e narrativa com as principais Casas Matrizes da Bahia e as tradições, ou escolas, de atabaque.

Foram realizadas cinco entrevistas e a gravação de quatro toques, *Mojuba* (Igidá), *Lagunló* (Vassi para Ogum), *Ijexá* e *Hamúnyia*, com cinco pessoas iniciadas no Candomblé, *Omorixás* e/ou *Oloyes*, possuindo o reconhecimento público no exercício da função de ogã. Para viabilizar as transcrições dos toques foi atualizada e aperfeiçoada a notação para atabaques proposta em Oliveira (2020), gerando uma escrita idiomática que evidencia as diferentes articulações dos atabaques na tradição do Candomblé, possibilita a fluidez da leitura e a descrição de todos os timbres, manulações e técnicas apresentados pelos participantes nas performances.

As entrevistas são apresentadas de maneira a destacar a visão de cada entrevistado, evidenciando sua agência dentro do universo do Candomblé e dos toques. A primeira questão evidenciada é sobre o que é ser Ogã, e uma possível distinção entre

uma pessoa confirmada e uma pessoa iniciada. Todos os entrevistados compartilham uma visão de diferenciação, entendendo Ogã como uma pessoa que não foi iniciada, ou não passou por todos os ritos iniciáticos, desta maneira não tendo a possibilidade de participar de todos os ritos dentro da comunidade. Reiteram desta maneira sua condição de iniciados, que passaram pelos mesmos ritos iniciáticos que seus irmãos de santo rodantes, yawos e egbomis, podendo participar de todos os ritos, sendo desta maneira Omorixás (filho de Orixá), e possuidores de um título (*oye*), podendo serem denominados também *Oloye* (aquele que tem um título).

Contudo, os entrevistados também reconhecem o uso corrente que denomina os tocadores como Ogãs, demonstrando uma dupla pertença, ou encruzilhada, que forma esta personalidade, pois ao mesmo que demonstram conhecimento, entendem e respeitam o posto de Ogã, como o detentor do conhecimento e de uma linguagem sobre a musicalidade comum à comunidade, buscam também o reconhecimento de sua condição de iniciado, daquele que não é apenas músico, mas também participa das funções rituais de sua comunidade.

Um importante *Itan* (história ancestral) relata como Exu criou os Ogãs:

Num tempo muito distante, o Orun (céu) era lugar de grandes festas. Os orixás (protetores de cabeças) lá se reuniam para celebrar a vida. Exu era o grande animador daquelas festas porque era ele quem tocava os tambores e que entoava as mais belas e alegres cantigas. E ele ficava todo prosa por exercer tal função. Certo dia, entendendo que estava difícil conversar ao mesmo tempo em que o som dos tambores ecoava, os orixás pediram para Exu que parasse com aquela cantoria e toques. E assim se deu: Exu deixou de tocar e cantar nas festas.

Sem muita demora, os orixás perceberam que festa sem tambores e sem cantoria, não era festa. Eles se reuniram novamente e decidiram pedir para que Exu voltasse com toda a animação. Mas ele não aceitou: estava profundamente magoado com o pedido do grupo, uma vez que ele desempenhava tais atividades com tanto fervor e o impediram de continuar. Os orixás insistiram bastante até que Exu disse: “Perdi totalmente a vontade de cantar e tocar para vocês, mas vou passar a tarefa para a primeira pessoa que se colocar na minha frente”.

E assim aconteceu. Ogã, um jovem rapaz caminhou na direção de Exu. Exu olhou para ele e o escolheu para iniciá-lo na arte dos cânticos e toques em louvor aos orixás. Ogã prontamente aceitou o convite de Exu, era rapaz esforçado e que queria aprender.

Tão bem Exu ensinou Ogã e Ogã tão bem aprendeu a animar as festas dos orixás que em sua homenagem, Exu estabeleceu que todo o homem responsável por animar as festas dos orixás deveria receber o cargo de Ogã. (OGAN, 2016).

A representação básica de Exu é a encruzilhada, o local de encontro, de confusão, de dúvida, escolha, decisão, o local da multiplicidade. Entende-se que é este o local que explica a função do Ogã no terreiro, ele é aquele que faz a mediação entre

os mundos, entre os rodantes e os Orixás, a casa e os visitantes, é aquele que fica entre o tambor, a dança e a história, que precisa fazer as escolhas. Leda Maria Martins (2021) caracteriza a encruzilhada como este local semântico, discursivo:

Nesta concepção religiosa e filosófica da gênese da produção espiralada de conhecimento, a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes banto. O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 2021, p.34).

Este local do ogã é constantemente um local de troca de conhecimentos, de renovação, de resignificação ou de encontro entre o passado e o futuro no presente. Cada Ogã, mesmo ao ter acesso a informações parecidas ou iguais, precisa traduzi-las para sua realidade, sua casa, sua matriz, e desta forma nada mais normal do que surgirem pontos divergentes, ou simplesmente diferentes entre as diversas narrativas, cada tocador atua de acordo com o toque de sua tradição.

Destaca-se a importância, na história do atabaque de São Paulo, de Mestre Robson como uma importante influência que marca diretamente o ensino, a performance dos tocadores, sua didática e produção de conhecimento. Nota-se também a presença de outros grandes mestres que influenciaram neste processo, como seu Erenilton, e a manutenção do vínculo das casas de São Paulo com as Casas Matrizes de Salvador, concentradas na Casa de Oxumare e principalmente no Gantois.

A partir das reflexões apresentadas em “Ao Ecoar do Rumpilé: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu” (2020) compara-se a estrutura e as partes encontradas na performance de cada entrevistado:

Figura 65 - Comparativo da Estrutura de Performance por entrevistado

OLIVEIRA, 2020	Dudu Fagundes	Léo Vieira	Alexandre Buda	Márcio Benvenuto	Leandro Perez
Chamada	Chamada	Entrada*	Chamada	Chamada	Chamada
Entrada	Entrada	Entrada*	Entrada	Entrada	Entrada
—	—	Ênfase	Ênfase	—	Convenção/ Transição
Base	Base	Base	Base	Base	Base
Batida	Marcação	Base seca	Marcação	Base Limpa	Base
—	—	Giro	—	Giro e Dobra	—
Variações	Variações/ Floreios	Firula	Floreio	Floreio	Floreio
—	Aviso	Anúncio	—	—	Aviso de dobra
Passagem	Passagem /Dobra	Passagem	Passagem	Passagem	Dobra/ Passagem
Final	Finalizar	Finalização/ Encerramento	Breque/ Parada	Finalizar/ Finalização	Finalização

Fonte: Elaborado pelo autor.

Percebe-se desta relação uma plasticidade sobre os termos e conceitos utilizados para descrever os toques. Ao focar as descrições no ato de tocar, na relação tocador-tambor, são utilizados termos mais “técnicos” como dobra, disparo, ênfase, chamar, avisar, anunciar etc. Porém, aparecem também termos mais genéricos, ou práticos, que demonstram uma outra relação com os instrumentos, focado no fenômeno físico, no ato de percutir, termos como pancada, porrada, golpe, tapa e bater. Estes termos também podem ser interpretados na ótica das masculinidades, de um campo masculino explicando sua prática dentro de um universo matriarcal. Ao focar a descrição na relação tambor-dança, geralmente os termos usados são dobra, dobre, frase, passada, marcação... termos que focam no movimento e no gesto com um olhar físico. Já na relação dança-história o termo que prevalece é passagem, prevalecendo a relação da memória ancestral com o movimento e do gesto num sentido metafórico, da construção de narrativas e manutenção da memória.

Por fim se reflete sobre uma forma própria de descrever a performance dos toques, em toda a sua complexidade e diversidade, ligada a metáforas do tempo, cruzando conceitos musicais, históricos, materiais e religiosos em uma encruzilhada de significados.

REFERÊNCIAS

ADI, Hakim. A Diáspora Africana, 'Desenvolvimento' & Moderna Teoria Política Africana. **Revista Direito e Práxis**, v. 11, n. 1, p. 697-716, 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/obras_digitalizadas/chimamanda_ngozi_adichie_-_2019_-_o_perigo_de_uma_historia_unica.pdf. Acesso em: 17 de set. de 2024.

ALEXANDRE BUDA (Alexandre José de Almeida Braz). Entrevista para a pesquisa. Entrevistador: Leonardo Kretzer de Oliveira. São Paulo. p. 1-32. 26 out. 2023.

ANDRESON, Jamie Lee. Ruth Landes e Edison Carneiro: matriarcado e etnografia nos candomblés da Bahia (1938-9). **Revista de História da UEG**, v. 2, n. 1, p. 236-261, 2013.

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. In: **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 59, Number 1, p. 1-46, ISSN 0003-0139, electronic ISSN 1547- 3848. 2006.

AROM, Simha. **Polyphonies et Polyrythmies instrumentales D'Afrique Centrale**. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4).

AYOH'OMIDIRE, Félix. **Èkọ́ Dára!** – Curso Básico de Língua e Cultura Yorùbá 2. Colaboração de Adinelson Farias de Souza Filho e Aldaice Damasceno Rocha. 1. ed. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021. 100p.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Ed. rev. actual. Lisboa: Ed. 70, 2009. 281 p. ISBN 9789724415062 (broch.).

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. Elas podem tocar atabaque. In: XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2016, Salvador. **Anais do XII ENECULT**. Salvador: UFBA, 2016. v. 1.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alagbê**: entre o terreiro e o mundo. 2017. 128 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Música, Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31383>. Acesso em: 01 out. 2024.

BENISTE, José. **Dicionário português-yorùbá**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BENVENUTO, Marcio. Entrevista para a pesquisa. Entrevistador: Leonardo Kretzer de Oliveira. São Paulo. p. 1-33. 08 nov. 2023.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. Irmãos Vitale, 2003.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira', e

dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRUNDAGE, Kirk. **AFRO-BRAZILIAN PERCUSSION GUIDE CANDOMBLÉ**: Instruments and Rhythms from Salvador, Bahia, Brazil. Los Angeles: Alfred Music, 2010. 80p.

BUENO, Daniel Lacerda Franco Marinho. Agência musical e corpo: autoetnografia e construção de experiências encantadas na Escola de Capoeira Angola Resistência (ECAR). In: XXIX Congresso da Anppom. Pelotas/RS, 2019. Anais e Resumos do XXIX Congresso da Anppom, 2019.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson; YAÑEZ, José Francisco Izquierdo; BITTENCOURT, José Maurício C. D. **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afro baianos. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologia, 2017.

CANDOMBLÉ. Música religiosa: Afro-Brasileira. Documentos folclóricos brasileiros. Série III. São Paulo: Editora Xauã, 1962. In: Mae Menininha Do Gantois* – Candomblé: Música Religiosa Afro-Brasileira Serie III. **Discogs**. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/6786418-Mae-Menininha-Do-Gantois-Candombl%C3%A9-Musica-Religiosa-Afro-Brasileira-Serie-III>. Acesso em: 01 out. 2024.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos Tambores**. 2006. 402 f. Tese (Doutorado) - Etnomusicologia, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela. **Série Antropologia**, Brasília, v. 327, 2003.

CASA DE OXUMARÊ. **Site oficial**. Disponível em: <http://casadeoxumare.com.br>. Acesso em: 19 set. 2024.

CASA DE OXUMARÊ. **Casa de Osùmarè** [Livreto eletrônico]. Salvador- Bahia: Editora Vento Leste, 2011. Disponível em: http://casadeoxumare.com.br/images/livro/livro_oxumare.pdf. Acesso em: 19 set. 2024.

CASA DE OXUMARÊ. **Bàbá Egbe contando uma parte da história para as crianças!** Salvador, 17 jul. 2015, Facebook: casadeoxumare. Disponível em: <https://www.facebook.com/casadeoxumare/videos/934573433232562/>. Acesso em: 02 out. 2024.

CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. **Afro-Ásia**, n. 36, p. 111-151, 2007.

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**: escolhendo entre cinco abordagens. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014. 341 p. ISBN 9788565848886 (broch.).

DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. **Atlas das escravidões**. Da Antiguidade até nossos dias. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2017.

É D'OXUM. Intérprete: Dudu Nobre. Compositores: Geronimo Santana Duarte (Geronimo) e Everaldo Calazans de Almeida Filho (Veve Calasans) In: Chegue Mais. Intérprete: Dudu Nobre. Brasil: BMG, 2002. 1 CD. Faixa 10

EL PAÍS, A saga de um raro caracol canhoto para encontrar um parceiro antes de morrer. **EL PAÍS**. Madri, 23 out. 2017. Ciência. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/20/ciencia/1508487284_865690.html. Acesso em: 02 out. 2024

ELTIS, David; RICHARDSON David. **Volume e direção do comércio transatlântico de escravos de toda a África para todas as regiões americanas**. 2022. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/blog/volume-and-direction-trans-atlantic-slave-trade>. Acesso em: 19 set. 2024.

FAGUNDES, Eduardo (Dudu). Entrevista para a pesquisa. Entrevistador: Leonardo Kretzer de Oliveira. São Paulo. p. 1-31. 20 e 27 set. 2023.

FERREIRA, Alberto Luiz. Ilé Melê Ancó. **Elo7**, 2021. Disponível em: <https://www.elo7.com.br/ile-mele-anco-/dp/1751E8E>. Acesso em: 01 out. 2024.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O TOQUE DO GÃ**: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. 2003. 155 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música Brasileira, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

GALM, John K. A Study of the Rudiments Used in Foreign Military Drumming Styles. **Percussionist**, v. 2, n. 1, p. 10-27, 1965.

GIANESELLA, Eduardo F. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. **Música Hodie**, p. 188-200, 2012.

GIANESELLA, E. F. A evolução da percussão e os novos desafios para percussionistas: ecletismo ou especialização. **Per Musi**, [S. l.], v. 24, p. 1–28, 2023. DOI: 10.35699/2317-6377.2023.47851. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/47851>. Acesso em: 7 out. 2024.

GOMES, R.; SOUZA, E. R.; MINAYO, M. C. S.; MALAQUIAS, J. V.; SILVA, C. F. R. Organização, processamento, análise e interpretação de dados: o desafio da triangulação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza; ASSIS, Simone Gonçalves de; SOUZA, Edinilsa Ramos de. **Avaliação por triangulação de métodos**: abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. 243 p. ISBN 9788589697061(broch.).

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. Irmãos Vitale, 2008.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023. 399p. (Humanitas).

IJEXÁ. Intérprete: Clara Nunes, Compositor: Edil Pacheco (Edmilson De Jesus). In: Nação. Intérprete: Clara Nunes. EMI/Odeon, Brasil, 1982. 1 LP. Faixa 3.

IKEDA, A. T. O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP** - n. 111 - Dossiê: Música Popular Brasileira na USP, v. Especial, p. 21-36, 2016.

KOETTING, James. **What Do We Know About The African Rhythm?** (Edited by Roderic Knight), Ann Arbor: Ethnomusicology, Vol. 30, Nº 1, Winter 1986, p.58-63.

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e Ensino da Música e Dança em Sociedades Tradicionais Africanas. São Paulo: **Revista de Antropologia**, 1979.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Editora UFRJ, 2ª Edição. Rio de Janeiro, 2002.

LIMA, Alexandre Mantovani de. **Memórias e identidades de um terreiro de Candomblé: Ilê Ògún Anaeji Ìgbele Ni Oman - Àsè Pantanal: a Nação Efon em Duque de Caxias RJ**. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

LIMA, Pedro Henrique de Oliveira Germano de. **Constituição da pessoa ogã no Xangô/Candomblé do Recife (o modelo nagô do Ilê Obá Aganjú Okoloyá)**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

LIMA, V. da C. O conceito de “Nação” nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 12, 1976. DOI: 10.9771/aa.v0i12.20774. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774>. Acesso em: 20 set. 2024.

LOVEJOY, Henry B. Re-Drawing Historical Maps of the Bight of Benin Hinterland, c. 1780. **Canadian Journal of African Studies** 47, 3: 445. 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_de_Oi%C3%B3#/media/Ficheiro:Oyo_Empire_at_its_Greatest_Extent,_c._1780_\(5\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_de_Oi%C3%B3#/media/Ficheiro:Oyo_Empire_at_its_Greatest_Extent,_c._1780_(5).). Acesso em: 27 set. 2024.

LUHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**. 1990a.

LUHNING, Angela. **A música no candomblé nagô-ketu**: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990b. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990b. (Tradução de Raul de Oliveira).

LUHNING, Angela. **A música no candomblé**: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia. Salvador: EDUFBA, 2022. 385p.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Editora Perspectiva S/A, 2021.

MEMENTO. In: **INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memento>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana (Chico Santana). **A batucada da Nenê de Vila Matilde**: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp. Área de concentração: Fundamentos teóricos. Departamento de Música. UNICAMP.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. 407 p. (Saúde em debate; 46). ISBN 9788527101813 (broch.).

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**. Rio de Janeiro: Pallas-UCAM, 2003.

MONTEIRO, Marcelo. **Ritmos Afro Brasileiros de Candomblé**: Coletânea de ritmos de Candomblé – Parte integrante do Curso de Toques Cânticos e Danças – Ministrado pelo Oloye Marcelo Monteiro. Rio de Janeiro. CETRAB – Centro de Tradições Afro Brasileiras: 2013. CD (57min07s).

NKETIA, J.H. Kwabena. **The Music of Africa**. New York: Norton & Company Inc. 1974.

OGAN no Candomblé Ketu. **Ilé Àṣe Òṣòlúfón-Íwìn**, 2016. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/referencia-site-abnt-artigos/>. Acesso em: 02 out. 2024.

OLIVEIRA, Leonardo Kretzer de. **Ao Ecoar do Rumpilé**: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu. Florianópolis. 2020. 163p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Departamento de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

OLIVEIRA, L. K.; GIANESELLA, E. F.; VELHO, J. R. S. Escrita Idiomática Para Atabaque A Partir Dos Toques De Candomblé Ketu: Reflexões E Proposta De Notação. In: Sonia R. Albano de Lima; Nahim Marun; Eduardo F. Giancesella. (Org.). **XX anos do PPG em música do IA-UNESP** [livro eletrônico] ISBN 978-65-89867-70-8. 1ed.São Paulo/SP: Tesseractum Editorial, 2023, v. I, p. 1-.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia; SOUZA, Raul de. **Ritmos do Candomblé**: Songbook. Rio de Janeiro: Abbetira Artes e Produções, 2008. 84p.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. A percussão de origem negro-africana: Reflexões a partir das perspectivas de Luiz D'Anunciação e de James Koetting. **Cadernos do Colóquio** (UNIRIO), v.3, n.1 2000, p. 75-93, 2001.

O PERIGO de uma história única. Chimamanda Ngozi Adichie. YouTube, 7 de out. de 2009. 1 vídeo, 19:16min Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>. Acesso em: 17 de set. de 2024.

PALHARES, L. R. Capoeira Ancestral, uma práxis Afro-Brasileira. **Expressa Extensão**, v. 25, n. 3, p. 110-121, 30 ago. 2020.

PALMEIRA, Rafael Souza. **Ritmos do candomblé Ketu na bateria**: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. Salvador, 2017. 117f.: il.Dissertação (Mestrado). Educação Musical. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia.

PARÉS, Luis Nicolau. Antes dos Orixás. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, n. 06, 2005.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. Editora da UNICAMP, 2007.

PEREZ, Leandro. Entrevista para a pesquisa. Entrevistador: Leonardo Kretzer de Oliveira. São Paulo. p. 1-43. 30 mar. 2023.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1991.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos. **Orixás na Música Popular Brasileira**. 2015. Disponível em: <http://reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/files/inline-files/orixampb.pdf> Acesso em: 12 mai. 2021.

REIS, João José. Bahia de todas as Áfricas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Fé na África. Religiões Afro-Brasileiras: um encontro de crenças, raças e etnias. Ano, v. 1, 2005.

ROSAURO, Ney. **Método Completo para Caixa Clara**. Níveis I a IV. Santa Maria: Pro-Percussão, 1996.

SÁ JUNIOR, Mario Teixeira de. A invenção do Brasil no mito fundador da umbanda. **Revista eletrônica história em reflexão**, v. 6, n. 11, 2012.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor Camargo. **Pandeiro Brasileiro**: Volume 1. 2. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2004. 68p.: il.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, E.; BEZERRA, M. Performance musical e história: os cocos da Caiana dos Crioulos. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013, Natal - RN. Caderno de Resumos - XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. v. 23. p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2581/public/2581-6911-1-PB.pdf. Acesso em: 31 mai. 2021.

SANTOS, Eurides de Souza. Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 261-282, dez. 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. 11. ed. Petrópolis, Vozes, 2002. 264p.

SANTOS, Nágila Oliveira dos. Do calundu colonial aos primeiros terreiros de candomblé no Brasil de culto doméstico à organização político-social-religiosa. **Revista África e Africanidades**, 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O Percevejo**: Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a diáspora atlântica. **História (São Paulo)**, v. 37, p. e2018020, 2018.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras. In: MUNANGA, Kabenguele (Org.). **Superando o racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. 204p.: il. p. 155-172.

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

SILVA NETO, José Pedro da. **Caderno de Debates e Cartilha**: Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana. 1. edição. PNUD/ONU/SECOMT/SEPPIR/Ministério da Justiça e Cidadania, Brasília, 2016.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do terreiro do Alaketu. **Afro-Ásia**, n. 29/30, 2003. p. 345-379. https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3666/1/afroasia_n29_30_p345.pdf

SILVEIRA, Renato da. Do Calundu ao Candomblé. Dossiê África Reinventada. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 1. Nº. 6 dez. 2005.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Maianga, 2006.

SILVÉRIO, Valter Roberto et al. "Diáspora africana": caminhando entre genealogias, abrindo novos horizontes/"African Diaspora": walking between genealogies, opening new horizons. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 10, n. 3, p. 877-902, 2020.

SLENES, Robert Wayne Andrew. Malungu, Ngoma Vem!: África Coberta e Descoberta No Brasil. **Revista USP**, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

SOUZA, Marina de Mello – “Crucifixos centro-africanos: Um estudo sobre traduções simbólicas”. In: Leila Mezan Algranti; Ana Paula Megiani. (orgs.). **O império por escrito**. Formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico - séculos XVI-XIX. São Paulo, Alameda, 2009, p. 333-354.

TOKOUDAGBA, Cyprien. **Dan Houèdo**. 2001. Óleo sobre tela, 78 x 112cm. Disponível em: <https://www.bonhams.com/auction/16771/lot/46/cyprien-tokoudagba-beninese-born-1939-dan-houedo-rainbow-serpent-unframed/>. Acesso em: 02 out. 2024.

TOUSSAINT, Godfried. Classification and phylogenetic analysis of African ternary rhythm timelines. In: **Meeting Alhambra, ISAMA-BRIDGES Conference Proceedings**. 2003. p. 25-36.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros Na Educação Infantil In: TRINDADE, Azoilda Loretto da. **Africanidades brasileiras e educação**: salto para o futuro. Rio de Janeiro: TV escola/MEC, 2013.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Em busca da cidadania plena. In: Saberes e fazeres, v. 1: **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

TRINDADE, Vitor da. **Oganilu**: O caminho do Alabê. Visita aos instrumentistas da Religião dos Orixás. Embu das Artes: EMBUscadasArtes, 2019. 192 p.

TULBOVITZ, Sergio. **Congas/Tumbadoras Desarrollo Técnico y Rítmico**. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones. 2009.

VANSINA, J. (contribuição de Téophilo Obenga). “O Reino do Congo e seus vizinhos”. In: OGOTT, Bethwell Allan (Ed.) **História Geral da África V**. Brasília: UNESCO/Ministério da Educação do Brasil/ USC, 2010.

VASCONCELOS, Beatriz Alves. Matriarcado no campo do Asê: A importância de Ialorixás para experiências horizontais nos terreiros. **Sacrilegens**, v. 19, n. 1, 2022.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo**: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX. Companhia das Letras, 2021.

VIEIRA, Leonardo (Léo). Entrevista para a pesquisa. Entrevistador: Leonardo Kretzer de Oliveira. São Paulo. p. 1-38. 04 out. 2023.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010. 248 p. ISBN 9788577806553 (broch.).

GLOSSÁRIO

Abian: pessoa que participa das funções religiosas da casa mas não passou pelos ritos de iniciação.

Agogô: Instrumento idiofone semelhante ao Gan, com duas bocas (campânulas) de metal interligadas por uma haste.

Aguidavi ou Atori: vara (galho, ramo) de árvore, preparada para tocar (percutir) os atabaques.

Alabê: cargo na estrutura hierárquica do Candomblé referente ao Ogã responsável, entre outras coisas, por coordenar os toques e zelar pelos atabaques.

Articulação: maneira particularizada como o som é produzido nos instrumentos de percussão de altura indeterminada (OLIVEIRA, 2001, p.80).

Atabaque: “Os atabaques são os tambores utilizados nos cultos afro brasileiros, fabricados com aduelas de madeiras retidas por aros de ferro. São abrangidos sobre um dos lados por pele de cabra ou vitelo” (OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA, p. 33).

Bantu: grupo étnico linguístico da África Subsaariana ligada aos candomblés Angola, Kongo etc.

Base: parte do toque onde o Rum mantém sua(s) batida(s) realizando algumas variações de acordo com o tocador, acompanhado da batida dos demais instrumentos.

Batida: frase do Rum utilizada como padrão e ponto de repouso, de onde partem as variações

Candomblé Jêje: Candomblé ligado aos povos originários do antigo Daomé, as etnias Fongbe e Ewe.

Candomblé Ketu: Candomblé ligado aos povos originários das terras iorubás, Ile-Ifé, Oyó, Abeokutá, Ijexá, Egbado, Ketu, Ire etc

Chamada: frase do Rum que inicia o toque. Frase-introdutória.

Entrada: frase introdutória característica de Rumpi e Lé após a chamada do Rum.

Filho(a) de santo: **1.** Filho de Orixá. **2.** Pessoa iniciada no Candomblé. **3.** Lühning (1990b) utiliza este termo para se referir a pessoas iniciadas que desenvolvem o transe do Orixá, sendo conhecidas também como rodantes, ou eleguns.

Final: frase do Rum que finaliza o toque. Frase-Final.

Fon: grupo étnico linguístico da África Ocidental ligada aos candomblés Jeje, Mahi, Fon, Vodun etc.

Gan: instrumento idiofone. Chapa de metal em forma de sino.

Ghost note: do inglês: Nota Fantasma. Nota realizada com intensidade mais suave que as demais, tendo pouco volume.

Ijexá: Toque consagrado a Orixá Oxum, executado sem o auxílio de aguidavis, popularizado pelos afoxés e amplamente difundido na música popular.

Ile Ase Omode Omiodo Osun ati Oya: Casa de Candomblé da qual o autor faz parte, localizado no bairro Brejaru, Palhoça/SC.

Iorubá: grupo étnico linguístico da África Ocidental ligada aos candomblés Ketu, Nagô, Efon, Ijexá, Egbá etc.

Lé: atabaque menor.

Manulação: termo difundido entre percussionistas referente a escolha da mão a percutir cada nota, direita ou esquerda.

Nação Egbá: Candomblé Pernambucano, também conhecido como Xangô de Pernambuco ou Nagô.

Notação de impacto: [...] “uma forma de notação ‘não duracional’, que não exprime a duração dos sons, ...Nesta forma de notação, coloca-se um ‘x’ para um som e um ‘.’ para a ausência de som (LÜHNING, 1990, p.101).

Ogã: homem que passou pelos ritos de iniciação da religião e não entra em transe.

Ostinato: motivo, frase ou parte repetida incessantemente em contraste com outras partes variáveis.

Passagem: frase do Rum ligada a uma gestualidade específica da dança.

Rum: atabaque maior.

Rumpi: atabaque médio.

Time-line: linha (rítmica) que organiza o tempo (metro); linha de orientação (LÜHNING, 1990, p.99).

Toque: conjunto de fenômenos associados ao som que envolve acompanhamento rítmico de Rumpi, Lé e Gan, o comportamento do Rum, a dança executada e as características melódicas da cantiga, bem como sua função ritualística e holística dentro do Candomblé.

TUBS (Time Units Box System): Koetting (1970): “Neste tipo de notação, as variações de timbre são grafadas substituindo-se os pontos por letras, que representam as inúmeras possibilidades articulatórias do atabaque”. Já os quadrados ou caixas referem-se a “pulsção elementar” ou subdivisão.

Vassi: “base rítmica” empregada a diversos toques ou o próprio toque ligado a Ogum em sua forma rápida e a Exu em sua forma lenta.

Xequerê: “Instrumento feito de cabaça natural que pode ser encontrado em diferentes formatos e tamanhos, envolto por uma teia de contas e miçangas que, ao deslizarem, produzem acentos e ritmos” (OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA, p. 22).

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista SEMI ESTRUTURADA

Encruzilhada de Ogã:

Caminhos da performance em toques de candomblé Ketu

Apresentação do pesquisador – Leonardo Kretzer de Oliveira

Dados sobre sua própria pessoa – Ogan, Ile Axé Omi Odo Osun ati Oya – Palhoça/SC, músico percussionista, mestrando IA/UNESP

Instituição de origem – IA/UNESP

Finalidade de sua visita – Construir narrativas sobre performance, em conjunto com ogãs de SP a partir de um olhar “de dentro”.

Tema de sua pesquisa – Estrutura de Performance nos Toques de Candomblé Ketu

Identificação

1. Podemos começar a entrevista com uma apresentação? Por favor, conte um pouco sobre você e sua aproximação com o Candomblé.
 - a. Nome, idade, profissão, naturalidade...
 - b. Relação hierárquica, cargo etc. (Ogan, Oloye, Iyawo, Egbón...)
 - c. Iniciação. (Tempo, motivo, experiências anteriores)
2. Pode falar sobre o seu Terreiro, sua Casa de Axé?
 - a. Localização
 - b. Fundação
 - c. Zeladoria (Babá/Iyalorixá, atual e anteriores de destaque)
 - d. Linhagem com outras casas
3. Como você aprendeu a tocar candomblé?
 - a. Vivência?
 - b. Aulas?
 - c. Mestres?
 - d. Gravações?
 - e. Estudos?
 - f. Performance/Prática?

Qual sua relação com a música para além do terreiro?

- g. Trabalha profissionalmente com música? (Performer ou educador).
- h. Realiza atividades amadoras (Bloco, grupo, dança agremiação?)
- i. Estilos musicais e ambientes frequentados.

Música

- 4. O que é a música no candomblé?
- 5. Qual o papel/função dela dentro do culto?
- 6. Qual a relação da música com o ritual?
- 7. Quem executa? Ou é responsável?

Toques

- 8. O que faz parte de um toque?
 - a. Canto
 - b. Ritmo
 - c. Dança
 - d. História (Itan/Mito)
- 9. Quais instrumentos são utilizados na sua tradição?
- 10. Qual o nome dos toques que gravamos?
- 11. Relação com os orixás? Dedicado/Consagrado?
- 12. Acompanhamentos iguais porém com frases diferentes no Rum são considerados o mesmo toque ou toques diferentes?

Estrutura de Performance

13. Como você descreve a estrutura do toque?
 - a. Início
 - b. Meio
 - c. Final
 - d. Eventos possíveis...
14. Qual a sequência dos instrumentos e partes executadas?
 - a. Nomes
 - b. Ordem de entrada e saída
 - c. Padrões
 - d. Maneiras de tocar
15. Existe algo fixo e algo que pode ser alterado?
16. Qual a relação com a dança?
17. Existem nomes/termos específicos para as partes?
18. Pode descrever os pontos desta estrutura e mostrá-los nos vídeos que gravamos?

Relações (O Terreiro e a Cidade)

19. Você percebe relações da música de terreiro com outras musicalidades?
20. Há influência entre estas musicalidades?
21. As estruturas que você descreveu na música do candomblé tem relação com outras musicalidades?
22. Em quais espaços este trânsito pode ser feito?