O *catimbó* cearense e o *jêje* gaúcho:

notas sobre um recurso de análise musical em contextos afrorreligiosos

**Resumo**

Este artigo aborda um recurso de análise musical comumente utilizado em contextos afrorreligiosos. Trata-se das listas ou quadros sinópticos contendo elementos rituais dispostos temporalmente e que têm como principal objetivo expor, tendo registro musical (pontos/rezas/cantigas) como fio condutor, as diferentes etapas de uma cerimônia religiosa. Para tanto, serão analisadas duas referências: 1) Marc Gidal (2016), *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries*; 2) Tiago de Oliveira Pinto (1992), *Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brasil.* Como discussão de fundo, serão propostos alguns elementos para uma antropologia dos *toques* (padrões rítmicos executados nos tambores), a partir da análise de dois ritmos comumente utilizados no Ceará e no Rio Grande do Sul: o *catimbó* e o *jêje*.

**Palavras-chave:** música; quadros sinóticos; religiões afro-brasileiras; *toques*.

**Abstract**

This article addresses a musical analysis resource commonly used in Afro-religious contexts. These are lists or synoptic tables containing ritual and musical elements arranged over time and whose main objective is to expose the different stages of a religious ceremony. For that, two references will be analyzed: 1) Marc Gidal (2016), Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries; 2) Tiago de Oliveira Pinto (1992), Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brasil. As a background discussion, some elements will be proposed for an anthropology of the *toques* (rhythmic patterns performed on the drums), based on the analysis of two rhythms commonly used in Ceará and Rio Grande do Sul: *catimbó* and *jêje*.

**Key-words:** music; synoptic tables; afro-Brazilian religions; *toques*.

**Introdução**

Ao participar pela primeira vez de um ritual de umbanda, candomblé, batuque, tambor de mina, jurema, entre outras modalidades de culto afro-brasileiras, o pesquisador atento à complexidade musical dessas variedades religiosas comumente se depara com a instigante tarefa de identificar relações entre as cantigas e pontos (em português ou na língua africana) e uma diversidade de elementos presentes na prática ritual. Nesse sentido, diversos autores vêm se dedicando a identificar diferentes “repertórios” intensamente vivenciados no cotidiano dos terreiros e que, de alguma maneira, se relacionam, por exemplo, à certos aspectos litúrgicos;[[1]](#footnote-1) aos caboclos;[[2]](#footnote-2) à linguagem de padrões rítmicos que conduzem a convocação e a dança dos orixás;[[3]](#footnote-3) às linhas guias;[[4]](#footnote-4) à práticas de cura;[[5]](#footnote-5) à possessão;[[6]](#footnote-6) à representação icônica da mola-espiral no Candombe Ketu;[[7]](#footnote-7) entre diversos outros aspectos da prática religiosa afro-brasileira.

Uma das estratégias de análise utilizadas por alguns desses autores é a produção de listas ou quadros sinópticos contendo elementos rituais dispostos temporalmente em sequência e que têm como principal objetivo expor, tendo registro musical (pontos/rezas/cantigas) como principal fio condutor, as diferentes etapas de uma cerimonia religiosa.[[8]](#footnote-8) Em todos os casos, é comum que sejam apresentadas tabelas complementares e informações adicionais que possibilitam a constituição de análises mais consistentes. O que essas tabelas têm em comum é a exposição da sequência dos eventos que compõem um ritual específico, por exemplo, uma gira, um xirê, um ebó, entre outros.

Mackely Borges,[[9]](#footnote-9) por exemplo, apresenta em sua tabela os pontos executados ao longo de uma sequência ritual destinada aos exus, classificando-os inicialmente por: “pontos de abertura”, “pontos de chamada”, “pontos individuais de exus e pombagiras”, “pontos coletivos de exus e pomba-gira”, “pontos de sotaque” e, por fim, “pontos de saída”, “pontos de encerramento” e “samba de roda”. Ainda na mesma tabela, em colunas separadas, são apresentados pequenos trechos de cada ponto e, ao lado, os toques de tambor utilizados (alternam entre *samba*, *congo* e *barravento*). A construção textual complementa a tabela a partir da utilização de partituras, classificação dos pontos em tetratônicos, pentatônicos, hexatônicos e heptatônicos, entre outros recursos de análise. Sonia Chada,[[10]](#footnote-10) como um segundo exemplo, elabora um quadro que contem a ordem dos acontecimentos observados ao longo do ritual destinado aos caboclos, expondo também o repertório musical dessas entidades.[[11]](#footnote-11) Seu quadro indica os eventos que marcam a sequencia ritual: Padê, Xirê, Virada para caboclo e fechamento. Em complemento, também indica as divindades ou etapas do ritual a que são destinadas as cantigas (exu, incenso, Ogum, Oxossi, comida, agradecimento, benção, etc), os toques utilizados para cada cantiga e a nação de origem de cada toque (por exemplo: Angola, Queto, Angola e Caboclo). Textualmente a tabela é complementada com outros elementos, entre eles a quantidade de pulsações de cada toque: por exemplo, “congo, padrão básico de 16 pulsações”.[[12]](#footnote-12)

Em cada caso, considerando as especificidades das pesquisas desenvolvidas por esses autores, um tipo distinto de tabela é elaborado, reunindo elementos que melhor contribuem para os argumentos apresentados ao longo do texto. Diante disso, neste artigo analiso as tabelas que podem ser encontradas nos trabalhos de Marc Gidal, *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries* (2016) e Tiago de Oliveira Pinto, *Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brasil* (1997). As listas/quadros sinópticos apresentados por esses autores auxiliarão em pelo menos dois aspectos que serão o centro das análises deste artigo: primeiro, argumento que a análise a partir da ideia de *leitmotiv*, utilizada por Roger Bastide em alguns de seus escritos e incorporada por vários autores em suas análises sobre a musicalidade das religiões afro-brasileiras, pode ser realizada a partir de camadas (camadas de *leitmotiv*); segundo, os quadros em questão nos auxiliam na identificação e análise dos elementos compartilhados entre os repertórios de diferentes rituais e/ou divindades. Como discussão de fundo, serão propostos alguns elementos para uma antropologia dos *toques* (padrões rítmicos executados nos tambores) utilizados nas religiões afro-brasileiras.

A análise dos quadros citados será feita em diálogo com alguns resultados de pesquisas por mim realizadas no Ceará e no Rio Grande do Sul, tendo como base dois *toques* comumente utilizados nessas regiões: o *catimbó* e o *jêje*. Acredito ser possível, a partir deste artigo, colocar em debate alguns aspectos importantes para estudos da musicalidade das religiões afro-brasileiras, bem como evidenciar as especificidades das religiões afro-brasileiras de cada uma das duas regiões citadas.

**Cura no Ebó**

Em *Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brasil*, Tiago de Oliveira Pinto nos apresenta um quadro que expressa a ordem do ritual do *ebó* praticado em um terreiro de candomblé em Santo Amaro da Purificação, cidade do interior da Bahia. O principal objetivo do ritual em questão é a cura de um garoto de onze anos chamado Ademar e, nesse caso, destaca Oliveira Pinto, ações, textos e toques (padrões rítmicos) trabalham juntos para estimular o transe e direcioná-lo para as causas da enfermidade. Em suma, Oliveira Pinto busca compreender, a partir de uma análise performática, como o processo de cura ocorre no *ebó*.

Para que a doença que aflige Ademar e sua família seja tratada é necessário um diagnóstico. Assim, o processo se inicia por uma conversa entre a mãe de santo, seus assistentes e um caboclo, sendo este último submetido a diversos questionamentos acerca das causas e dos responsáveis pelos trabalhos mágicos que geraram a doença. Em troca de informações a respeito da origem do problema, a mãe de santo oferece ao caboclo um galo a ser entregue ainda naquele dia. Satisfeito com a oferta, a entidade afirma que “ela”, a pessoa responsável pelo feitiço, “deu um bicho [...] naquela encruzilhada”. A doença de Ademar não tinha apenas explicação espiritual, também havia sido “encomendada” por alguém, na tentativa de atingir a mãe do garoto.

E então chegamos ao quadro apresentado por Oliveira Pinto, estruturado a partir de quatro colunas: 1) a enumeração das cantigas (1, 2, 3, 4, 5....); 2) as ações que são executadas em relação às cantigas; 3) um pequeno trecho da letra de cada cantiga; 4) os nomes dos toques executados no tambor (padrões rítmicos) e suas respetivas notações.[[13]](#footnote-13) Para as notações, referente a última coluna do quadro, é utilizado o modelo proposto por Gerhard Kubik,[[14]](#footnote-14) também utilizado por outros autores que realizaram análises etnomusicológicas junto às religiões afro-brasileiras.[[15]](#footnote-15) Oliveira Pinto também separa as cantigas por blocos, indicando que mais de uma cantiga foi entoado ao longo de um mesmo evento. Por exemplo, os quatro primeiros pontos do ritual do *ebó*, acompanhados respectivamente pelos toques *congo* (x.x.x.x.), *barra-vento* (x.x.x.x.), *samba* (x. .x. .x. x.) e *samba* (x. .x. .x. x.), são executados ao longo do seguinte evento: “A farinha é pressionada em todo o corpo do doente, da cabeça aos pés, pelo mãe-de-santo e dois assistentes, usando ambas as mãos”.[[16]](#footnote-16) Os respectivos textos são “E bubiô, ó me Deus” (ponto 1), “O Pomba-gira vem tomar xoxô” (ponto 2), “O pomba-gira, gira lá que eu giro cá, gira na encruza que eu giro cá” (ponto 3) e “Aê, Pomba-gira, mulé de sete marido juraram de lhe matar na porta do cabaré” (ponto 4).

O autor também acrescenta que o ritual descrito é realizado em três etapas mediadas por 17 cantigas/pontos (*songs*): início da seção, composta pelas cantigas de 1 a 7; a parte intermediária, compostas pelas cantigas de 8 a 13; e, por fim, a conclusão, das cantigas 14 a 17. Nesse processo, a ação curativa (desligamento, fechamento) e as oferendas sempre correspondem às músicas, ou seja, “o conteúdo dos textos determinava as ações”.[[17]](#footnote-17) Na primeira parte, são cantadas cantigas para Ogum; na segunda, para Exu; e na última parte, para Ogum e Exu.

A seção inicial do *ebó* (1-7) é marcada pelo uso de plantas. A partir do oitavo ponto, um galo é mencionado pela primeira vez e é posto sobre as cabeças dos participantes. O clímax da seção principal é o sacrifício do galo pela mãe de santo, no décimo primeiro ponto. O autor destaca ainda que o elemento dominante desta segunda parte do rito é, portanto, o sangue. Na seção de fechamento (14 - 17) destacam-se quatro elementos, um subsequente ao outro: a) o água: Ademar é lavado; b) o fogo: o pó do ponto-riscado para o Exu é incendiado; c) a planta/terra: ramos de um pequeno arbusto acariciam o menino da cabeça até tocarem o chão; d) e, por fim, o ar. Nesta última etapa, espera-se que o movimento dos galhos resulte na produção de vento, quando a letra final da canção diz: "O vento dá força às folhas”.

Oliveira Pinto comenta sobre seu quadro: “In this graphic comparison it becomes clear how consistent the texts and their contents are dramatized in the action of the ritual. Simultaneously, the music, here above all the rhythmic toques, is in its own way the carrier and mediator of the contents.”[[18]](#footnote-18) Os toques, além de serem importantes mediadores, se diferenciam de diversas maneiras. O autor destaca que o *congo*, por exemplo, possuem certa centralidade nos rituais do terreiro, um “valor mágico” específico,[[19]](#footnote-19) e pode ser considerado “o mais forte” (the “strongest”). Dentre os três principais toques utilizados ao longo de todo ritual (barra-vento, samba e congo), bem como em outros rituais do terreiro analisado, o toque *congo* se destaca. “In religious events, it seems – as this has also been confirmed to me by various musicians – that congo is the ‘strongest’ of the three toques. The blood sacrifice (songs 8 to 13) of the main section are accompanied exclusively by congo, which indicates the power of this toque”.[[20]](#footnote-20)

Gostaria de destacar dois elementos que contribuirão para os argumentos que serão apresentados neste texto. Primeiro, e talvez a função mais elementar, o quadro fornece ao leitor certa noção de sequencia ritual e surge após a descrição dos eventos que o originou. Oliveira Pinto afirma que a “música representa o elemento organizador de cada sequência ritual. Particularmente nos rituais de cura, é claro que a performance musical em seu sentido mais amplo estrutura o tempo sagrado e desperta claras associações para eventos rituais”.[[21]](#footnote-21) É possível, portanto, a partir da análise do quadro apresentado, observar transformações, passagens e constâncias. Observamos transformações e passagens quando, por exemplo, as execuções alternadas dos toques *barravento* e *samba* ao longo de sete cantigas destinadas a Ogum dão lugar a uma sequencia de toques *congo* destinados a Exu. Aqui, a mudança dos toques (da combinação barravento/samba ao congo) acompanham a passagem entre orixás (de Ogum a Exu), o que pode ser compreendido, também, como uma mudança das energias ou forças em atuação. No que tange às constâncias, é possível observar a relação entre o ápice do ritual, o sacrifício do galo, e a presença, não por acaso, da execução em sequencia do toque *congo* (“toque mais forte”) durante as seis cantigas que conduzem a segunda parte do *ebó*. A insistência na utilização do *congo* relaciona-se à importância e à força de um dos elementos mais indispensáveis à cura de Ademar, o sangue.[[22]](#footnote-22)

O segundo elemento a ser destacado é que o quadro nos fornece a possibilidade de identificar visualmente algumas das maneiras pelas quais diferentes elementos rituais, inclusive de ordem musical, trabalham conjuntamente, a partir de relações de *dependência*. Em outros textos venho argumentando que é comum que encontremos na literatura acerca das religiões afro-brasileiras uma ênfase dada à *propriedade* das coisas, objetos e práticas, a partir de uma compreensão que isola certos elementos rituais.[[23]](#footnote-23) Com isso quero dizer que é comumente atribuído a esses elementos a posse de certas propriedades capazes de produzir transformações no mundo. Nessa perspectiva, portanto, determinado toque (padrão rítmico), por exemplo, agiria provocando transformações específicas. Como base na proposta de Miriam Rabelo,[[24]](#footnote-24) destaco que a *relação*, tanto quanto a propriedade, muito pode nos dizer sobre as práticas afro-brasileiras. Nesse contexto, elementos atuam conjuntamente, em relações de dependência, onde cada ser depende de muitos outros para existir e atuar ou, ainda, contribui potencialmente para a *feitura* de muitos outros. Estamos falando de uma dependência especifica, que leva em consideração as particularidades das religiões afro-brasileiras e que inclui, por exemplo, seus processos de manipulação do axé e a *feitura* religiosa. É a dependência, portanto, que, em certos casos, possibilita atuação no mundo e que, muitas vezes, é silenciada pelas análises pautadas exclusivamente na perspectiva da propriedade. As religiões afro-brasileiras expressam formas sensíveis de combinar elementos a fim de conduzir, modificar, transformar e intensificar forças.

Os toques executados nos tambores serão, neste artigo, importantes protagonistas nas análises acerca relações de dependência. Ao indicar que o *congo* é o toque “mais forte” (the strongest) utilizado durante os rituais, Oliveira Pinto nos apresenta um importante instrumento análise que combina *propriedade* e *relação*. Ao passo que determinados toques podem ganhar protagonismo por sua força, também podemos analisar suas diferentes atuações ao serem combinados a outros toques ou a partir das diferentes formas que podem assumir. Nesse aspecto, os toques *catimbó*, bastante utilizado no Ceará, e o toque *jêje*, utilizado no Rio Grande do Sul, guiarão as reflexões presentes neste artigo.

**Fronteiras no batuque Jêje-Ijexá**

Marc Gidal,[[25]](#footnote-25) em livro sobre a música nas religiões afro-gaúchas, constrói um quadro que nos apresenta um *xirê Jêje-ijexá*.[[26]](#footnote-26) O quadro aparece em meio a discussões sobre o que o autor chama de “influência unidirecional” da musicalidade afro-gaúcha, que vai do Batuque, a manifestação afrorreligiosa mais antiga no Rio Grande do sul, à Umbanda e Quibanda. Nesse sentido, o autor argumenta que a condução musical da Quimbanda e da Umbanda recebe influência do Batuque (e não o contrário), fato que pode ser principalmente observado a partir dos padrões rítmicos (toques) executados no tambor. Gidal toma o toque *jêje* como elemento principal de sua análise, considerando-o como capaz de ilustrar o fluxo unidirecional da influência musical nas religiões afro-gaúchas. O autor também busca argumentar que este padrão rítmico ultrapassou os limites de sua nação de origem (nação Jêje) e passou a ser utilizado em outras nações (Cabinda, Ijexá, entre outras), além de também ter sido incorporado à umbanda e quimbanda.[[27]](#footnote-27)

O quadro apresentado é composto por uma lista de axés cantados durante um xirê *Jêje-ijexá*, tal como expresso na apostila do curso de tambor ministrado pelo alabê Antônio Carlos de Xangô,[[28]](#footnote-28) e se insere em uma discussão acerca da multiplicidade de influências que recaem sobre as maneiras de conduzir os rituais do batuque, variando de acordo com os alabês, suas filiações religiosas, nações onde foram iniciados ou processos de aprendizagem, características do terreiro onde o ritual é conduzido, entre outros fatores. Também são apresentados os orixás (em sua devida ordem) e suas *qualidades*, [[29]](#footnote-29) bem como os toques utilizados em cada caso. Por exemplo, no caso do orixá Bará, o primeiro do *orumalé*, são cantados axés para Lode, Agelu, Adague, Lanan, Agelu, Lode, Lanan, Lanan, Agelu, Agelu. Para cada um deles, uma cantiga acompanhada do seu respectivo toque: Aré, Adarum, Adarum, Adarum, Alujá do Bará, Ecó, Oriodam, Obomoré, Alokorijí e Jêje. É importante destacar que, em se tratando de um ritual Jêje-Ijexá, são executadas rezas de ambas as nações ao longo do xirê. E é precisamente nesse momento que os toques possibilitam, ao longo do ritual, passagens entre as nações.

Nesse momento, Gidal introduz uma das questões centrais de sua obra: a *construção musical de fronteiras* entre *lados*, nações ou modalidades afro-religiosas presentes o Rio Grande do Sul.[[30]](#footnote-30) A partir do quadro, o autor busca apresentar de que maneira as fronteiras entre as duas nações (Jêje e Ijexá) podem ser observadas musicalmente. Nesse contexto, o toque *jêje* é geralmente o último toque a ser executado para cada grupo de divindades, tal como pode ser observado na sequência citada anteriormente. É também esse toque que possibilita passagens das rezas da nação Jêje para as rezas da nação Ijexá.

No tópico seguinte (*Batuque rythms in crossed umbanda*), o autor afirma que o toque *sambão*, utilizado exclusivamente nos rituais de umbanda e quimbanda, é provavelmente uma metamorfose de outros toques utilizados “originalmente” nos rituais de batuque. Assim, Marc Gidal destaca o esforço de alguns alabês em evitar que o toque *sambão*, que atualmente tornou-se (pelo menos idealmente) próprio dos rituais de umbanda e quimbanda, seja utilizado em rituais de batuque. A utilização frequente do toque *jêje* (originário do batuque) nos rituais de umbanda e quimbanda, bem como os impedimentos que recaem sobre o toque *sambão* (originário da umbanda e quimbanda) quanto a sua utilização em rituais de batuque, contribuem para o argumento da unidirecionalidade da influência musical nas religiões afro-gaúchas.

O trabalho de Gidal contribui para a introdução de outros dois pontos, além dos que foram apresentados a partir do texto de Oliveira Pinto, e que terão destaque neste artigo. Primeiro, a unidirecionalidade proposta pelo autor faz emergir importantes questões acerca da atuação dos toques nas religiões afro-brasileiras. Segundo, o fato dos toques possibilitarem passagens entre nações, o que compreendo também como passagens entre universos rituais, espirituais e místicos distintos.

***Leitmotiv* em camadas**

Roger Bastide costumava fazer referência aos axés ou cantigas executados nos terreiros de candomblé como sendo o *leitmotiv* das divindades. Trata-se de uma técnica de composição proposta por Richard Wagner e que consiste no uso de um ou mais *temas musicais* que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a um personagem ou a um determinado assunto. O que está em questão, como explicou Rita Segato, são “signos convencionais cujos referentes são os orixás, o que levou Roger Bastide a descrever as cantigas do candomblé como leitmotiv dos santos”.[[31]](#footnote-31)

Como destaca Oliveira Pinto,[[32]](#footnote-32) “each orixá has his own complete repertoire of music and dance”. Como se constituem esses repertórios? Este é, sem dúvida, uma das questões fortes para os estudos sobre a musicalidade afro-brasileira e um desafio que logo embala os primeiros momentos de uma pesquisa. A ideia de *leitmotiv* pode contribuir para a discussão, se considerarmos que, no contexto afro-brasileiro, a relação entre a divindade e um tema (*leitmotiv*) se expressa a partir de distintos níveis, ou o que chamarei de *camadas*. Pensemos a partir de alguns exemplos.

Um primeiro nível de análise possível (ou camada) sobre a musicalidade afrorreligiosa é o de que cada orixá possui seu ritmo. Reginaldo Prandi diria:[[33]](#footnote-33) “Cada deus, uma dimensão da vida; cada deus, um ritmo”. Amaral e Silva,[[34]](#footnote-34) por exemplo, nos falam que “alguns destes ritmos são tão personalizados dos orixás que podem dispensar as letras ou mesmo a dança como elemento de identificação. É o caso do alujá, do opanijé e do agó (quebra-prato), consagrados a Xangô, Obaluaê e Iansã, respectivamente”. Nesse caso, o que está em questão é o “toque”, o padrão rítmico executado nos tambores.

Rita Segato,[[35]](#footnote-35) por sua vez, amplia um pouco mais a discussão e introduz outro nível de análise. A autora nos fala sobre o *Okarilé*, o repertório dedicado a Iemanjá. Nesse caso, também tendo como base de análise os rituais do candomblé, diversas características do repertório constituem um *leitmotiv* estendido do orixá, composto não apenas por um único ritmo, tal como nos casos apresentados por Rita Amaral e Vager Gonçalves da Silva anteriormente, mas por um conjunto específico de “toadas”, “séries” e “toques”. Não apenas um único toque, mas uma série de elementos contribuem para a composição do repertório da divindade, inclusive com a possibilidade de alguns desses elementos serem encontrados também nos repertórios de outras divindades.

José Jorge de Carvalho nos convida a dar mais um passo.[[36]](#footnote-36) A partir de seus estudos sobre o Xangô de Recife, o autor afirma ter encontrado uma “melodia chave”, a única que se repete no repertório do Xangô e que narra indireta e minuciosamente a trajetória percorrida pelo axé do santo, dentre outras potencialidades.[[37]](#footnote-37) A repetição da melodia chave, segundo Carvalho, encontrava-se elegantemente oculta em meio ao vasto repertório, a ponto que sua repetição só chegue a ser notada “através de um grande esforço analítico”. O que interessa aqui não são as propriedades da melodia chave apresentadas por Carvalho, mas a possibilidade de, a partir da análise de diversos repertórios presentes nesse contexto específico, encontrar elementos compartilhados e combinados entre diferentes repertórios.[[38]](#footnote-38) O que os elementos compartilhados entre repertórios de diferentes divindades ou momentos rituais têm a nos dizer? Essa é uma importante questão que pauta os diversos encontros possíveis entre propriedade e relação.

Partimos, portanto, de um leitmotiv (ou parte dele) mais específico e que, em certos casos, podem ser compreendidos como exclusivos de certas divindades, tal como apresentado por Amaral e Silva;[[39]](#footnote-39) em seguida, à análise de “toadas”, “séries” e “toques” atuando na constituição de repertórios direcionados a certas divindades;[[40]](#footnote-40) e, por fim, a análise conjunta de diferentes repertórios, este como um recurso utilizado para pôr em destaque elementos compartilhados por diferentes divindades, momentos e objetivos rituais. O que está em questão é de que maneira a análise conjunta, como no caso das tabelas apresentadas anteriormente, permitem a evidenciação de elementos antes não percebidos, se compararmos com a análise isolada de certos *leitmotiv*. Nesse contexto, poderíamos afirmar, e este é um dos argumentos deste texto, que a ideia de *leitmotiv* pode ser compreendida a partir da existência de diferentes camadas.

A tabela elaborada por Tiago de Oliveira Pinto, citada anteriormente, nos apresenta toques que se repetem em diferentes momentos do ritual do *ebó*. Nesse caso, o toque *congo* se repete sete vezes durante a realização ritual e o toque *cabula*, por sua vez, se repete nos repertórios dos orixás Angorô, Ogum, Oxóssi e Catendê. Também o toque *jêje*, tal como nos mostra Marc Gidal,[[41]](#footnote-41) é compartilhado por diferentes divindades ao longo do *xirê* do batuque gaúcho. A partir da repetição dos padrões rítmicos executados nos tambores, Gidal analisa a presença de elementos compartilhados entre diferentes nações e também a influência que estas nações exercem umas sobre as outras no contexto afro-gaúcho. Além de evidenciar os problemas de entendermos os toques a partir de regimes de exclusividade (um toque para cada divindade), o que não é novidade se tivermos como referência os trabalhos de diversos pesquisadores e pesquisadoras que analisaram a musicalidade nas religiões afro-brasileiras, esses exemplos também nos convidam a análise das diversas maneiras pelas quais a utilização de elementos compartilhados apontam para a existência de diferentes camadas, bem como a existência de diferentes maneiras de atuação dos toques.

Para dar um exemplo a esse respeito, apresento a seguir dois quadros construídos a partir de pesquisa realizada em alguns terreiros da cidade de Fortaleza. Argumento que podem existir camadas sobrepostas de *leitmotiv* que podem ser analisados a partir dos quadros, bem como que os elementos compartilhados entre diferentes repertórios encontram-se em relações de dependência, produzindo diferentes maneiras de atuação mágico-religiosa sobre o mundo.

**O *catimbó* afro-cearense**

O quadro a seguir contém a lista de toques utilizados durante uma *gira de caboclo*, ritual destinado a entidades indígenas, em um terreiro de umbanda em Fortaleza, o Abassá de Omolu e Ilê de Iansã. No terreiro em questão, a cada semana uma linhagem de entidades é cultuada, alternando entre giras de caboclo, giras de exú, giras de preto velho e giras de mar. Durante esses rituais, outras linhagens de entidades são comumente convidadas ao terreiro, tais como juremeiros, boiadeiros e erês, logo após as incorporações das entidades que dão nome a gira. Dessa maneira, uma *gira de caboclo* inicia com a incorporação dos caboclos e, após cerca de uma hora, outras linhagens de entidades são incorporadas pelos médiuns do terreiro. O quadro a seguir nos dá um exemplo. Trata-se de uma lista de toques executados em todos os pontos cantados ao longo de uma gira de caboclo.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| P1 - Samba  P2 - Catimbó  P3 - Catimbó  P4 - Cabula  P5 - Catimbó  P6 - Catimbó  P7- Samba Cabula  P8 - Catimbó  P9 - Cabula  P10 - Catimbó  P11 - Samba  P12 - Cabula  P13 - Catimbó  P14 - Catimbó  P15 - Samba  P16 - Catimbó  P17 - Samba | P18 - Catimbó  P19 - Cabula  P20 - Samba  P21 - Catimbó  P22 - Cabula  P23 - Catimbó  P24 - Catimbó  P25 - Samba  P26 - Samba  P27 - Catimbó  P28 - Catimbó  P29 - Catimbó  P30 - Catimbó  P31 - Samba  P32 - Samba  P33 - Catimbó  P34 - Catimbó | P35 - Cabula  P36 - Catimbó  P37 - Catimbó  P38 - Samba  P39 - Catimbó  P40 - Catimbó  P41 - Catimbó  P42 - Catimbó  **P43 - Samba**  P44 - Catimbó  P45 - Samba  P46 - Samba  P47 - Catimbó  P48 - Catimbó  P49 - Catimbó  P50 - Catimbó  P51 - Catimbó | P52 - Terecô  P53 - Catimbó  P54 - Samba  P55 - Catimbó  P56 - Catimbó  P57 - Catimbó  P58 - Catimbó  P59 - Catimbó  P60 - Catimbó  P61 - Samba  P62 - Cabula  P63 - Catimbó Samba  P64 - Samba  P65 - Jurema  P66 - Catimbó  P67 - Catimbó  P68 - Catimbó | P69 - Catimbó  P70 - Catimbó  P71 - Catimbó  P72 - Catimbó  P73 - Catimbó  P74 - Catimbó  P75 - Catimbó  P76 - Catimbó  P77 - Samba  P78 - Catimbó  P79 - Catimbó  P80 - Catimbó  P81 - Catimbó  P82 - Catimbó  P83 - Catimbó  P84 - Catimbó  P85 - Samba  Orações Finais |

Tabela 1 – Pontos e toques em uma gira de caboclo.

Os principais toques utilizados pelos ogãs do Abassá de Omolu e Ilê de Iansã durante as giras de umbanda são: catimbó, cabula, samba, jurema, terecô e, mais raramente, barravento.[[42]](#footnote-42) Estes seis toques são comumente utilizados para todas as linhagens de entidades cultuadas (exus, prestos velhos, caboclos, erês, juremeiros, boiadeiros, marinheiros, entidades do mar), mas com certas *predominâncias* de algumas combinações entre eles, dependendo da linhagem em questão. Como podemos observar, o quadro contem cinco dos seis tipos de toques citados. Barravento não está presente. Ressalto ainda que pontos distintos não significam necessariamente entidades distintas, pois a mesma entidade pode “soltar” vários pontos ao longo do ritual, enquanto estiver incorporada por um médium.

Do ponto de vista metodológico, o gravador foi ligado no início do ritual e desligado apenas quando as orações finais foram concluídas, resultando no total uma hora e cinquenta e três minutos de áudio gravado. Cada ponto possui entre trinta segundos e um minuto e trinta segundos de duração e foram separados em arquivos distintos de mp3 com o auxílio de um programa de edição de áudio. Também foram classificados de acordo com o respectivo toque, conforme aprendi com os *ogãs* do terreiro em questão.[[43]](#footnote-43) No início do processo de pesquisa, quando ainda não sabia classificar os diferentes toques por conta própria, costumava apresentar as gravações aos ogãs terreiro para que me auxiliassem. Após certo período, passei a distinguir os tipos de toques por conta própria, tanto durante os rituais como para classifica-los nos arquivos de áudios em meu computador. Aos poucos foi se tornando cada vez mais fácil classifica-los e compreender de que forma eles eram combinados de acordo com a linhagem de entidades cultuadas nas giras.

A primeira afirmação a ser feita sobre o quadro apresentado diz respeito a presença marcante do toque *catimbó*. É difícil precisar a origem desse toque e sua relação com a tradição religiosa do catimbó cearense.[[44]](#footnote-44) Talvez tenha surgido no processo de africanização ou umbandização dos rituais indígenas e do culto aos mestres, processo acompanhado também pela forte influência do kardecismo. O que é possível dizer é que o catimbó é um toque bastante presente nos rituais de umbanda em Fortaleza, comumente utilizado como um “rejunte” mágico-reigioso capaz de possibilitar passagens entre ritmos, momentos, objetivos rituais e domínios espirituais. Tendo como base as pesquisas venho realizando desde 2011,[[45]](#footnote-45) a atuação do toque catimbó como “rejunte” mágico-religioso nos rituais pode ser compreendido como uma dimensão de um processo mais amplo. Com isso quero dizer que o catimbó, enquanto prática indígena e suas derivações como prática mágico-religiosa de culto aos mestres e do uso de ervas, presente no Ceará antes da consolidação da umbanda (por volta da década de 1950) e do candomblé (por volta de 1970), também é uma espécie de rejunte que contribuiu para a composição das religiões afro-cearenses, possibilitando passagens e conexões entre diferentes modalidades afrorreligiosas. Considero que, se no plano ritual, tal como expresso na tabela apresentada anteriormente, o catimbó (toque) realiza passagens e conexões entre diferentes domínios espirituais, no plano histórico o catimbó (prática mágico-religiosa) exerceu papel semelhante.

O catimbó também atua como peça importante para a composição do que chamo de *predominâncias*. Com relação a tabela da página anterior, inicialmente (até o P43) foram incorporados os caboclos, sendo os três primeiros pontos destinados a chamar tais entidades, denominados comumente de “rezas de chamada de caboclo”. Em seguida, após o P43 ser entoado, são chamados os juremeiros e boiadeiros e, em seguida, os pretos velhos.[[46]](#footnote-46) Quando se aproxima o fim do ritual, observamos juremeiros, boiadeiros e pretos velhos sendo incorporados ao mesmo tempo, tendo os caboclos já deixado o terreiro.

Elegi o P43 apenas como um ponto de referência para a transição, pois não pretendo afirmar que obrigatoriamente não haverá caboclos depois ou que não haverá juremeiros e boiadeiros antes do P43 ser entoado. A transição não é brusca, pois acontece com a presença de algumas entidades da fase anterior nos primeiros pontos após o início da fase seguinte, e vice-e-versa. Como exemplo, o P38 foi entoado por um juremeiro e o P46 por uma cabocla. Mas a tendência é que, na medida em que os pontos, a partir do P1, vão se aproximando do P43, o numero de caboclos incorporados vá diminuindo e que, na medida em que os pontos vão se afastando do P43 em direção ao P86, os juremeiros, boiadeiros e pretos velhos vão tomando lugar central no ritual.

Também é possível observar que *predomina* a alternância entre catimbó, cabula e samba quando a gira é destinada aos caboclos. A partir do P43, por outro lado, é possível identificar a predominância do catimbó, com pequenos intervalos contendo toques distintos, quando os juremeiros, boiadeiros e pretos velhos são chamados ao terreiro. As mesmas predominâncias podem ser observadas, por exemplo, em uma gira de mar. Entretanto, apresenta-se de forma invertida.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| P1 - Samba  P2 - Catimbó  P3 - Samba  P4 - Catimbó  P5 - Catimbó  P6 - Toque de mar  P7- Catimbó  P8 - Catimbó  P9 - Catimbó  P10 - Catimbó  P11 - Catimbó  P12 - Catimbó  P13 - Catimbó  P14 - Catimbó  P15 - Catimbó  P16 - Samba  P17 - Toque de mar  P18 - Catimbó  P19 - Catimbó  P20 - Catimbó  P21 - Catimbó  P22 - Catimbó  P23 - Catimbó  P24 - Toque de mar | P25 - Toque de mar  P26 - Catimbó  P27 - Catimbó  P28 - Catimbó  P29 - Catimbó  P30 - Catimbó  P31 - Catimbó  P32 - Catimbó  **P33 - Catimbó**  P34 - Catimbó  P35 - Cabula  P36 - Cabula  P37 - Cabula  P38 - Catimbó  P39 - Catimbó  P40 - Catimbó  P41 - Cabula  P42 - Catimbó  P43 - Cabula  P44 - Catimbó  P45 - Samba  P46 - Cabula  P47 - Cabula  P48 - Samba | P49 - Samba  P50 - Samba  P51 - Catimbó  P52 - Jurema  P53 - Samba Cabula  P54 - Cabula  P55 - Catimbó  P56 - Catimbó  P57 - Jurema  P58 - Catimbó  P59 - Samba  P60 - Jurema  P61 - Jurema  P62 - Samba  P63 - Catimbó  P64 - Terecô  P65 - Jurema  P66 - Cabula  P67 - Cabula  P68 - Catimbó  P69 - Jurema  P70 - Catimbó  P71 - Catimbó  P72 - Catimbó | P73 - Samba  P74 - Cabula  P75 - Jurema  P76 - Samba  P77 - Jurema  P78 - Jurema  P79 - Catimbó  P80 - Catimbó  P81 - Cabula  P82 - Rufo  P83 - Catimbó  P84 - Catimbó  P85 - Catimbó  P86 - Cabula Terecô  P87 - Terecô  P88 - X  P89 - Jurema  P90 - Jurema  P91 - Catimbó  P92 - Catimbó  P93 - Catimbó  P94 - Catimbó  Orações Finais |

Tabela 2 – Pontos e toques em uma gira de mar.[[47]](#footnote-47)

Predomina o uso do catimbó quando as entidades do mar são incorporadas no início do ritual e, logo em seguida, a partir do ponto 33, quando os caboclos são chamados a comparecer ao terreiro, predomina a alternância entre catimbó, cabula e samba. A partir do P45 são iniciadas as incorporações dos mestres da jurema e boiadeiros, sem que os caboclos deixem o terreiro, bem como são incluídos os toques *jurema* e *terecô*. Em seguida, pretos velhos e erês juntam-se aos caboclos, mestres e boiadeiros. Vale ressaltar que a distribuição dos toques e a identificação das *predominâncias* é mais evidente quando apenas uma linha de entidades é cultuada. Dito de outra forma, quando diversas linhas coexistem no mesmo ritual, as predominâncias se tornam mais complexas e de difícil identificação.

Os dois casos nos mostram que poderíamos considerar, em um primeiro momento, a existência de um tema (leitmotiv) para cada entidade, tal como o Índio do Sol, uma das entidades presentes durante a gira de caboclo e que possui seu próprio ponto e sua melodia. O ponto do Índio do Sol conta os feitos dessa entidade, suas principais características, origem e principais capacidades mágicas. Esta é uma das dimensões ou camadas possíveis do *leitmotiv* da entidade. Além disso, em um segundo momento, os quadros também evidenciam a existência de um tema da *linhagem dos caboclos*, que, a partir de suas *predominâncias*, se diferencia, por exemplo, do tema (e das predominâncias) dos pretos velhos. Longas sequencias de catimbó com breves intervalos (samba ou toque de mar) diferem das predominâncias dos caboclos, marcadas pela alternância entre catimbó, cabula e samba.

Em resumo, há, portanto, um *leitmotiv* que poderíamos chamar de mais específico e um *leitmotiv* que poderíamos chamar de mais dissolvido e mais dependente dos toques que são anteriormente e posteriormente executados. O mais específico englobaria os pontos contendo toques específicos para o orixá ou entidade e que não são utilizados para nenhuma outra divindade, acompanhado de uma letra específica, com seus mitos, ritmos e objetivos específicos. O *leitmotiv* mais dissolvido e dependente estaria representado pelos pontos que compõem uma predominância de combinação, ou seja, toques compartilhados e combinados de formas diferentes, dependendo não de uma divindade específica, mas de uma linhagem de divindades e dos toques anteriormente e posteriormente executados. É importante destacar que ainda seria possível identificar outras camadas de *leitmotiv*, caso incluíssemos outros elementos à análise.

É comum que os médiuns do terreiro comentassem acerca da sensação de estar nos ambientes das divindades durante a execução das predominâncias. Assim, Rosinha, uma médium do terreiro, descreveu seu processo de incorporação como sendo precedido pela sensação de estar na praia, ouvir o som do mar e das folhas dos coqueiros e o gosto de sal na boca quando os toques de mar eram executados. Após longas sequencias de execução, as predominâncias contribuem para tornar presente o ambiente das divindades. Para Rosinha, “é como se você tivesse entrando no mar, e indo embora, e o mar lhe levando. Tão interessante, quando eu comecei a sentir a energia dela [entidade], antes de eu incorporar, eu sentia o cheiro da maresia. Quando chamava as correntes do mar, eu sentia o cheiro da maresia todinho”.[[48]](#footnote-48)

Em suma, como foi dito anteriormente, a sonoridade das entidades do mar e de seu ambiente é marcada pela execução de sequencias de catimbó separadas por pequenos intervalos, tal como exposto na tabela apresentada anteriormente, ao passo que a sonoridade dos caboclos e de seu ambiente é marcada pela dinamicidade da alternância de ritmos (cabula, samba, catimbó). Enquanto realizam trabalhos mágicos, dançam e celebram seus feitos, as entidades são embaladas por essas paisagens sonoras, por essas predominâncias. Em complemento, a modificação das predominâncias contribui para a passagem dos mares para as florestas, ou seja, para o ambiente dos caboclos. Nesse sentido, devemos considerar que a utilização de predominâncias distintas possibilita, portanto, a passagens entre diferentes domínios espirituais.

**O *jêje* afro-gaúcho**

No Abassá de Omolu e Ilê de Iansã existem formas distintas de executar os “mesmos” toques*,* dependendodo tipo de entidade cultuada. Por exemplo, há distinções entre o *catimbó* utilizado para os pretos velhos e o *catimbó* utilizado para os caboclos. Nesses casos, os toques são classificados como *quentes* e *frios*, dependendo da linhagem de entidades cultuada. Um dos ogãs do terreiro comentou sobre a energias e os toques utilizados para os caboclos e pretos velhos: “**Aí a energia do caboclo é quente?** Quente, muito quente. Por isso que é aquele tambor acelerado. A energia que passa é uma coisa assim quente, você pode notar. A do preto velho é mais mansa, mas do caboclo é quente.” Em outro trecho da mesma entrevista, o ogã complementa:

O caboclo é da mesma forma [, se comparado aos exús], só que a energia do caboclo é muito mais quente. Quente, muito quente. Por isso que é aquele tambor acelerado. A energia que passa é uma coisa assim quente, você pode notar. A do preto velho é mais mansa, mas do caboclo é quente. Muito quente. Você transpira, parece que tá tomando banho numa cachoeira. [...] Tudo influi na vida do médium. A corrente do terreiro, o terreiro esquenta, parece que tem uma brasa lá em cima.[[49]](#footnote-49)

A energia dos pretos velhos, ao contrario das energias dos caboclos, são “mansas”, mais frias. A classificação entre quentes e frias foram sempre citadas durante minhas conversas com os ogãs do terreiro. Nos toques quentes o tambor é “acelerado”, sendo esfriado, desacelerado, quando os pretos velhos ocupam o terreiro. Juremeiros estariam em uma posição intermediária, nem tão quentes quanto os caboclos e nem tão frios quanto os pretos velhos. Com base no quadro citado anteriormente (gira de caboclo), observamos, portanto, que há um “esfriamento” dos pontos (esfriamento da energia) ao longo do ritual. O catimbó tocado nas incorporações de caboclo, antes do P43, são mais “acelerados” do que o catimbó tocado quando os pretos velhos tomam conta do terreiro.

Alguns pesquisadores indicaram maneiras e recurso possível de análise da “temperatura” em contextos afrorreligiosos. Alan Merriam,[[50]](#footnote-50) por exemplo, caracteriza a música dos rituais de candomblé Ketu a partir dos *beats*: “Seventeen of the Ketu songs accelerate throughout. The largest increase is 56 beats per minute from begining to end; the smallest increase is 4 beats por minute. This acceleration of time may be considered characteristic of the Ketu songs.” Sonia Chada, por sua vez, também utiliza suas notações para o repertório dos rituais destinados aos caboclos e afirma, aproximando-se das considerações de Alam Merriam acerca da velocidade dos toques utilizados no candomblé Ketu, que o “repertório ouvido em uma cerimônia de culto ao Caboclo é acompanhado por cinco marcações básicas: Congo, Barravento, Cabula, Ijexá e Samba. Esses toques, geralmente mais rápidos do que os tocados na nação Queto, podem ser executados em várias velocidades [...]”.[[51]](#footnote-51) Por enquanto, sem a necessidade de indicar BPMs, o que interessa neste texto é a existência das diferentes temperaturas e a compreensão da velocidade enquanto *forma*, *[[52]](#footnote-52)* questão que possibilitará realizar comparações entre o caso cearense e o caso gaúcho. Temos aqui mais um elemento (camada) que compõe o *leitmotiv* dessas divindades.

Passemos ao caso gaúcho, dessa vez a partir dos toques compartilhados entre o batuque, a umbanda e a quimbanda, as três modalidades afrorreligiosas mais presentes no Rio Grande do Sul. Nesse contexto, o caso cearense e a existência de energias quentes e frias (temperaturas) podem nos auxiliar. Para tanto, trago novamente as considerações feitas por Marc Gidal.[[53]](#footnote-53)

Gidal insiste em diversas partes de seu texto: “In the afro-gaucho religious community of Porto Alegre, musical influence flows in one direction, from Batuque to Umbanda and Quimbanda. Umbandists and Quimbandists have developed new music, but have yet to alter the musico of Batuque”.[[54]](#footnote-54) Nessa perspectiva, a “influencia musical”, em especial os toques, flui do Batuque para as demais modalidades religiosas, fato que é complementado pelo compartilhamento de toques pelas diferentes nações do batuque gaúcho, já apresentado anteriormente a partir da tabela elaborada pelo autor. É realmente possível falar em uma unidirecionalidade do fluxo de influência musical, tal como apresentado por Gidal com relação ao caso gaúcho?

Tomemos como referência o toque *jêje*, atualmente utilizado em todas as modalidades rituais afro-gaúchas. Assim como a distinção de energias das entidades (quentes e frias) implicam na diferente execução dos toques compartilhados entre diferentes rituais e divindades, tal como foi apresentado a partir do caso cearense, o *jêje* gaúcho também é executado de forma distinta, dependendo das entidades ou orixás cultuados. O que está em questão não são apenas nomenclaturas de toques, o que parece ter levado Gidal a argumentar em favor da unidirecionalidade dos fluxos musicais.[[55]](#footnote-55) Nesse sentido, o *jêje* teria sido incorporado pela umbanda e pela quimbanda a partir da influência do batuque. Porém, o que ganha destaque, de fato, são as maneiras pelas quais as energias e forças atuam no mundo e de que maneira estão relacionadas aos diferentes mediadores religiosos, no caso, os diferentes *jêjes* executados nos terreiros gaúchos.

Tal como busquei evidenciar em outra oportunidade,[[56]](#footnote-56) a partir da análise da fabricação de tambores utilizados nos terreiros do Rio Grande do Sul, nas religiões afro-brasileiras as forças produzem formas. Forças atuam no mundo em parceria com certas formas - ou, em alguns casos, e considerando os aspectos ontológicos das religiões afro-brasileiras, as formas são elas próprias forças (indissociabilidade entre forma e conteúdo). Como lembra Roger Bastide,[[57]](#footnote-57) certas formas possuem uma “vontade de atração” direcionadas a forças e energias das divindades que atuam no mundo. Há aqui um debate de fundo, inspirado em alguns autores,[[58]](#footnote-58) que busca compreender as manifestações religiosas a partir da noção de *mediação*, dando especial atenção as formas e estéticas que contribuem para mediar as relações entre divindades e pessoas. Pensemos a religião como campo que organiza a relação entre as formas materiais e os fieis, contribuindo, inclusive, para a constituição de certas maneiras de produzir coletivos e grupos religiosos. Tais considerações nos remetem ao fato de que os toques executados nos tambores, seja o *catimbó* cearense ou o *jêje* gaúcho, produzem passagens entre universos espirituais distintos e produzem ambientes.

O processo de crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul a partir da década de 1970, já evidenciado por diversos autores,[[59]](#footnote-59) vem transformando o campo afro-gaúcho. Entre as principais controvérsias resultantes desse crescimento estão a influência da quimbanda sobre as outras modalidades rituais, fato que se estende também ao universo musical, especialmente dos toques. Ao longo do processo de pesquisa que desenvolvi em Porto Alegre e Região Metropolitana entre 2015 e 2018, diversos pais e mães de santo, alabês, médiuns e demais adeptos comentaram de forma recorrente que não são apenas certos elementos inertes que migram de uma modalidade ritual a outra, pois também influenciam nas energias e forças. Por esse motivo, é comumente dito que o *jêje*, tal como é executado na quimbanda, vem influenciando o *jêje* executado no batuque, o que, para alguns religiosos, também vem resultando em perdas energéticas ou perdas nas forças.[[60]](#footnote-60)

Ao sairmos das nomenclaturas (*jêjes*) e passarmos à relação entre formas e forças, a tese da unidirecionalidade proposta por Gidal mostra seus problemas. Por diversas vezes presenciei momentos de diferenciação entre os *jêjes* que circulam entre a umbanda, quimbanda e batuque, bem como os problemas causados pela interação entre eles. Durante os rituais de batuque, por exemplo, pais e mães de santo sentiam-se incomodados quando os alabês contratados para a condução do ritual executavam toques (o *jêje*, por exemplo) que consideravam ser de quimbanda. Durante a produção de tambores, artesãos costumavam pedir que seus clientes executassem diferentes *jêjes* (do batuque e da quimbanda) para que fosse possível avaliar de que forma um novo instrumento seria construído. Durante os cursos de tambor oferecidos por alabês mais experientes aos novos alabês, módulos distintos eram destinados ao ensino dos *jêjes* (e outros toques) das diferentes modalidades rituais. Em suma, podemos dizer que o *jêje* dos exus é, em relação aos *jêjes* dos orixás, mais “acelerado” (para utilizar o termo cearense, mais “quente”), e possui sonoridades mais agudas, marcadas pelo uso dos *slaps*.

Em um interessante caso,[[61]](#footnote-61) um grupo de alabês se reunia para a gravação de um CD de quimbanda (para exus e pombas giras) em um sítio em Viamão, região Metropolitana de Porto Alegre. Durante o processo de gravação, alguns problemas na captação do som lhes obrigaram a executar o toque nos tambores com menos intensidade, um pouco mais lento ou, ainda, “mais cadenciado”, como costumam dizer os alabês. A redução na intensidade dos toques se deu porque o choque das mãos com os instrumentos vinha resultando em áudios gravados que, quando reproduzidos no computador, soavam como “estourados” e “com ruídos”. Havia um consenso entre os alabês de que os microfones de captação não suportavam as intensidades dos toques de exu. Nesse caso, logo uma discussão se instalou no estúdio. Os alabês buscavam maneiras de registrar os sons dos tambores sem que “os exus fossem da encruzilhada (local de atuação dos exus) para a cachoeira (local de atuação das entidades da umbanda)”.[[62]](#footnote-62) O que estava em questão era o fato do *jêje* executado durante o processo de gravação ter mudado sua forma a ponto do toque para exu (mais intensos/mais rápido) ter se assemelhado ao toque para as entidades da umbanda (menos intenso/mais lento). Em suma, o caso não nos mostra nomenclaturas, mas passagens entre distintos domínios espirituais de atuação, bem como a potencialidade das formas.

**Considerações finais**

Seja para nos mostrar uma sequência musical/ritual que performatiza um processo de cura,[[63]](#footnote-63) para evidenciar “trabalhos de fronteira” entre diferentes nações,[[64]](#footnote-64) para destacar diferenças entre o repertório das entidades e dos orixás,[[65]](#footnote-65) para evidenciar as existências possíveis de camadas de *leitmotiv*, tal como busquei propor, os quadros analisados neste texto atuam como importantes recursos metodológicos para a análise da prática musical em contextos afrorreligiosos. Seu principal limite talvez esteja no fato de serem “apenas um pálido reflexo da exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro”.[[66]](#footnote-66) Dito de outra forma, a seleção dos elementos a serem postos nas tabelas expõem o risco de vê-las como dotadas de completude e, como consequências, excluirmos outras camadas e elementos indispensáveis à análise. Considero que a construção textual que acompanha as tabelas pode contribuir para minimizar tais riscos, fato que pode ser identificado a partir dos estudos realizados pelos autores que utilizaram esse recurso.

Entendo as tabelas apresentadas neste texto como uma opção possível, entre outras, e que pode ganhar potência a partir de sua combinação com outras estratégias e recursos de análise. Espero ter evidenciado algumas dessas combinações, além de ter apontado algumas questões que emergem a partir de seu uso e do próprio processo de elaboração e escolha dos elementos que irão participar de sua composição.

Por fim, ainda como proposta de realizar uma antropologia dos toques, busquei argumentar que esses padrões rítmicos não são apenas nomenclaturas, são mediadores que atuam no mundo e que, lembremos, possuem formas em sintonia com forças e energias. Isso quer dizer que os toques apresentam variações e estão imersos em disputas e combinações. Pequenas mudanças em sua forma e nos elementos que com ele interagem podem anunciar passagens, deslocamentos, transformações nos modos de atuação. É possível ir da encruzilhada à cachoeira, fato que nos leva ao universo das sensações, da produção de ambientes e das próprias condições de possibilidade do fazer mágico-religioso.

1. Gerard Béhague. “Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting”*.*Performance practice: Ethnomusicological perspectives, v. 12 (1984). [↑](#footnote-ref-1)
2. Sonia Chada. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2006. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ângelo Nonato Natale Cardoso. “A linguagem dos tambores” (Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2006); Rita Amaral; Vagner Gonçalves da Silva. “Cantar para subir: Um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista”*.* NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP (2009). [↑](#footnote-ref-3)
4. Edilberto José de Macedo Fonseca. “O Toque da Campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro”*.* Cadernos do Colóquio, v. 5, n. 1 (2007). [↑](#footnote-ref-4)
5. Tiago de Oliveira Pinto. “Healing process as musical drama: The ebó ceremony in the Bahian candomblé of Brazil”*.* The world of music, p. 11-33 (1997). [↑](#footnote-ref-5)
6. Xavier G. Vatin. Música e possessão: Para além da eficácia simbólica. In: Fatima Regina Gomes Tavares; Francesca Maria Nicoletta Bassi Arcand (orgs.), *Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde.* (Salvador: EDUFBA, 2012), p. 243. [↑](#footnote-ref-6)
7. Luciano da Silva Candemil, “As linhas-guia das melodias do Candomblé Ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri”(Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017). [↑](#footnote-ref-7)
8. Mackely Ribeiro Borges. “Gira de escravos: a música dos exus e pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizarra” (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2006); Chada. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*, 2006; Tiago de Oliveira Pinto*.*“La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien”. Infolio Editeur/Ateliers d’ethnomusicologie (1992); Pinto. “Healing process as musical drama”, 1997; Marc Gidal. *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries.* Oxford University Press, 2016; entre outros. [↑](#footnote-ref-8)
9. Borges, “Gira de escravos*”*, 2006. [↑](#footnote-ref-9)
10. Chada, “A música dos caboclos nos candomblés baianos”, 2006. [↑](#footnote-ref-10)
11. No terreiro estudado pela autora (o Ialaxé Omí), que se afirma como de *candomblé de caboclo*, orixás e caboclos possuem repertórios distintos. É por isso que seu ponto de partida e também um dos objetivos centrais de seu livro é a busca por evidenciar as particularidades de cada um dos repertórios. [↑](#footnote-ref-11)
12. Chada, “A música dos caboclos nos candomblés baianos”, p. 22. [↑](#footnote-ref-12)
13. Quadro semelhante é apresentado pelo autor em “La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien”, 1992. O quadro expõe alguns dos elementos que compõem o xirê do Ylê de Erume-fá, terreiro de candomblé situado em Pilar, Bahia. Nesse caso, são dispostas as 89 cantigas executadas durante o xirê, acompanhadas pelos respectivos toques e pelo nome das divindades aos quais são direcionados, bem como por um breve comentário sobre sua atuação no ritual (sua função) e a origem do repertório (Ketu ou Angola). [↑](#footnote-ref-13)
14. Gerhard Kubik.*“*Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil”, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar (1979). [↑](#footnote-ref-14)
15. Ver, por exemplo, Angela Lüning. “Música: coração do candomblé”*.* Revista Usp, n. 7, p. 115-124 (1990); Reginaldo Gil Braga. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música do culto aos orixás.* Porto Alegre: FUMPROART, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998; Marc Gidal, “Pomba Gira as Alabê in the Quimbanda: Ritual Change, Musical Innovation, and Challenging Social Hierarchies in Southern Brazil”. In: Anais do Congress of latinamerican studies association, Rio de Janeiro: LASA, 2009; entre outros. [↑](#footnote-ref-15)
16. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 29. (tradução minha) [↑](#footnote-ref-16)
17. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 21. (tradução minha) [↑](#footnote-ref-17)
18. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 30. [↑](#footnote-ref-18)
19. José Jorge de Carvalho, “Estéticas da opacidade e da transparência: mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental”. Série Antropologia (108), Brasília: UnB, (1991). O autor nos fala sobre o valor mágico de alguns toques, pois atuam transformando a realidade. [↑](#footnote-ref-19)
20. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 25. [↑](#footnote-ref-20)
21. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 28. [↑](#footnote-ref-21)
22. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 25, complementa: “The blood sacrifice (songs 8 to 13) of the main section are accompanied exclusively by the *congo*, which indicates the power of this *toque*” [↑](#footnote-ref-22)
23. Autor, ......................, 2018; Autor, ...................... 2019. [↑](#footnote-ref-23)
24. Miriam Rabelo, “O presente de oxum e a construção da multiplicidade no candomblé”*.*Religião e Sociedade, v. 35, n. 1, 2015. [↑](#footnote-ref-24)
25. Gidal, “Spirit Song*”*, 2016. [↑](#footnote-ref-25)
26. No Rio Grande do Sul, a modalidade afrorreligiosa considerada “mais africanizada” é o Batuque. Entre as nações ou “lados” do Batuque presentes no estado, temos: Jêje, Ijexá, Cabinda, Nagô e Oió. Atualmente existem terreiros que afirmam mesclar nações, entre eles os que afirmam praticar o batuque *Jêje-ijexá*, que reúne elementos ritualísticos das duas nações. Tal como foi destacado por Edgar Rodrigues Barbosa Neto, “A máquina do mundo: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros” (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012), a maneira de realizar passagens entre as nações varia de casa para casa. [↑](#footnote-ref-26)
27. Vale citar o título do tópico onde a tabela está situada: “Jêje: a nation and rhythm cross multiple religious boundaries*”*. [↑](#footnote-ref-27)
28. Alabê é o nome dado à pessoa responsável pelo canto e pelo toque dos tambores. Antonio Carlos de Xangô é reconhecido entre as religiões afro-gaúchas como pertencente a geração dos “antigos” tamboreiros (alabês) do Rio Grande do Sul. Antonio Carlos está presente em boa parte das pesquisas realizadas sobre a atuação dos tamboreiros gaúchos, também possui uma escola de tambor e se dedica aos toques de rituais de Batuque, além de gozar de grande prestígio entre os batuqueiros. [↑](#footnote-ref-28)
29. O xirê em questão é realizado na seguinte ordem: Bará, Ogum, Iansã, Xangô - Balança e Alujá do Oiá - Odé, Obá, Ossanha, Xapanã, Ibeji, Oxum, Iemanjá e Oxalá. As *qualidades*, por sua vez, dizem respeito as diferentes manifestações dos orixás. Algumas dessas qualidades estão relacionadas a idade. Por exemplo, durante os rituais (xirê), no momento destinado a Oxalá, são cultuados Oxalá novo e Oxalá velho. [↑](#footnote-ref-29)
30. O autor utiliza a noção de *baoundarie work*, a partir da contribuição de autores como, Thomas F. Gieryn, “Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists”. American Sociological Review (1983) p. 781-795; Bonnie C. Wade, *Thinking Musically: Experiencing Music, expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2004; entre outros. [↑](#footnote-ref-30)
31. Rita Laura Segato, “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 237-253 (2000), p. 241. [↑](#footnote-ref-31)
32. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, p. 12. [↑](#footnote-ref-32)
33. Reginaldo Prandi, “Música de fé, música de vida: a música sacra do can- domblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira”. In: Reginaldo Prandi, *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. [↑](#footnote-ref-33)
34. Amaral e Silva, “Cantar para subir”, p. 11. [↑](#footnote-ref-34)
35. Segato, “Okarilé”, 2000. [↑](#footnote-ref-35)
36. Carvalho, “Estéticas da opacidade e da transparência”, 1991. [↑](#footnote-ref-36)
37. Xangô é uma religião afro-brasileira bastante presente em Pernambuco. [↑](#footnote-ref-37)
38. Carvalho, “Estéticas da opacidade e da transparência”, p. 101, complementa: “Essa utilização de um tema melódico que regressa, transformado, em momentos distintos de uma trama complexa faz recordar, inevitavelmente, os famosos leitmotiv wagnerianos”. [↑](#footnote-ref-38)
39. AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir: Um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista. NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 2009. [↑](#footnote-ref-39)
40. Segato, “Okarilé”, 2000. [↑](#footnote-ref-40)
41. Gidal, *Spirit Song*, 2016. [↑](#footnote-ref-41)
42. Acrescento à lista o “toque de mar”, que será apresentado na próxima lista de toques, referente a uma gira de mar. Além de ser raramente utilizado, é exclusivo das giras em que as entidades do mar (entidades de marinheiros, por exemplo) são cultuadas, sendo combinado com os outros seis toques citados. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ogã é o nome do cargo dado aos responsáveis (sempre homens) pelo toque dos tambores nos terreiros. [↑](#footnote-ref-43)
44. É importante destacar desde já que catimbó, no contexto cearense, é uma palavra que designa tanto um toque de tambor quanto uma modalidade afrorreligiosa que contribuiu para a constituição da umbanda cearense, em especial a partir do uso das ervas e da presença das entidades de mestres juremeiros. [↑](#footnote-ref-44)
45. Ver Autor, ........................ 2018. [↑](#footnote-ref-45)
46. No Abassá de Omolu e Ilê de Iansã, os juremeiros e boiadeiros sempre são incorporados juntos, compondo uma espécie de linhagem à parte chamada “linhagem dos mestres”. [↑](#footnote-ref-46)
47. O “X” referente ao P88 representa a não existência de denominação específica para o toque utilizado. Trata-se de um momento em que o ogã do terreiro, o responsável pelo toque dos tambores, prefere não tocar os instrumentos durante boa parte do curso do ponto para melhor ouvir o canto das entidades e médiuns. [↑](#footnote-ref-47)
48. Rosinha, outubro de 2013. [↑](#footnote-ref-48)
49. Francisco, agosto de 2013. [↑](#footnote-ref-49)
50. Alan P. Merriam. “Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil”. African Music, v. 1, n. 3, p. 53-67 (1956), p. 62. [↑](#footnote-ref-50)
51. Sonia Chada, *A música dos caboclos nos candomblés baianos*, p.80. [↑](#footnote-ref-51)
52. A relação entre forma e força será apresentada logo mais. Em suma, trata-se da compreensão de que, nas religiões afro-brasileiras, existe uma íntima relação entre formas (estética) e forças e energias que atuam no mundo. [↑](#footnote-ref-52)
53. Gidal, *Spirit Song*, 2016. [↑](#footnote-ref-53)
54. Gidal, *Spirit Song*, p. 75. [↑](#footnote-ref-54)
55. Em outro trecho, Gidal, *Spirit Song*. 2016, p. 76, complementa: “Batuque musicians (alabês) have not yet adopted any drum patterns developed for Umbanda and Quimbanda to use in Batuque rituals. The case of Quimbanda`s toque sambão, mentioned in the introdutctory chapter, supports this argument”. Nesse caso, o toque *sambão* é utilizado como suporte para o argumento da unidirecionalidade do fluxo de influência musical. Nessa perspectiva, o toque sambão, surgido a partir dos rituais de umbanda e quimbanda, não é utilizado em rituais de batuque. [↑](#footnote-ref-55)
56. Autor, ....................... 2019. [↑](#footnote-ref-56)
57. Roger Bastide. *Estudos afro-brasileiros.* São Paulo, Perspectiva, 1973. [↑](#footnote-ref-57)
58. Birgit Meyer, “Religion as Mediation”. Entangled Religions, v. 11, n. 3 (2020); David Morgan, “Religion and Media: A Critical Review of Recent Developments”. Critical Research on Religion, vol. 1, n. 3, p. 347-356 (2013); Jeremy Stolow, “Religion and/as Media”. Theory, Culture & Society, v. 22, n. 4, p. 119-145 (2005); Matthew Engelke. “Religion and the media turn: a review essay”. American Ethnologist, vol. 37, n. 2, p. 371-379 (2010). [↑](#footnote-ref-58)
59. Norton Corrêa. *O batuque no Rio Grande do Sul: Atropologia de uma religião afro-Rio- Grandense.* São Luiz: Cultura&arte, 2006; Ari Pedro Oro. “As religiões afro-riograndenses na visão de dez agentes religiosos que já partiram”. Revista Pós Ciências Sociai*s*, São Luís, v. 11, n. 21 (2014); Ari Pedro Oro. “As religiões afro-brasileiras do rio grande do sul”. Debates do NER, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 9-23, jan./jun. (2008); Ari Pedro Oro. “O atual campo afro-religioso gaúcho”. Civitas: Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 12, n. 3 (2012”; Rodigo Marques Leistner. “Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras ‘feitiçarias’ afro-gaúchas”(Tese de doutorado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2014). [↑](#footnote-ref-59)
60. Autor ........................ 2018; Autor........................ 2019. [↑](#footnote-ref-60)
61. O caso foi descrito de forma mais detalhada em Autor, ........................ 2019. [↑](#footnote-ref-61)
62. Fala de um dos alabês que participavam do processo de gravação. [↑](#footnote-ref-62)
63. Pinto, “Healing Process as Musical Drama”, 997. [↑](#footnote-ref-63)
64. Gidal, *Spirit Song*, 2016. [↑](#footnote-ref-64)
65. Chada, *A música dos caboclos nos candomblés baianos*, 2006. [↑](#footnote-ref-65)
66. A frase em questão pode ser encontrada no encarte que acompanha o CD *Yle Omolu Oxum: Cantigas e toques para os orixás*, lançado em 2004 como um dos volumes da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional. No texto do encarte é feita uma comparação entre o ritual no terreiro e a gravação que pode ser encontrada no CD, sente este último compreendido como “um pálido reflexo da exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro”. A relação com os quadros apresentados neste texto se torna pertinente na medida em que ambos, gravação e quadro, são apenas uma pequena parte da riqueza ritual afro-brasileira. [↑](#footnote-ref-66)