Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia

Luciano da Silva Candemil[1]
(Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: Este artigo apresenta o processo de reconstrução de duas melodias de candomblé ketu coletadas por Camargo Guarnieri na cidade de Salvador, em 1937. Sob direção de Mário de Andrade, o trabalho de campo não contemplou o registro mecânico das melodias, tampouco foram anotados os ritmos dos instrumentos de percussão, considerados fundamentais aos rituais. Sendo assim, o estudo teve como objetivo evidenciar que as melodias nº 194 e 201, transcritas pelo maestro, possuem uma estrutura rítmica que é orientada pela linha-guia tocada no *gã*. Contando com uma revisão de literatura do conceito de linha-guia e da função musical do *gã*, as cantigas foram analisadas e confrontadas com teorias sobre a rítmica de matriz africana, como os conceitos de *timeline*, pulsação elementar, circularidade, bem como binarização de ritmos africanos. Posteriormente, foi criado um procedimento padronizado para o processo de reconstrução das melodias, com suporte teórico e prático, tendo o empirismo e a experiência do campo como pilares metodológicos. Embora tenha sido demonstrado que as linhas-guia servem de suporte rítmico para as cantigas do candomblé ketu, ficou evidente que a coleta de Guarnieri deu prioridade ontológica às melodias em detrimento do ritmo. Por outro lado, é possível concluir que a execução musical dos instrumentos de percussão envolve um certo grau de complexidade que merece ser destacado e pesquisado.

Palavras-chave: Candomblé ketu. Rítmica de matriz africana. Linha-guia. Coleção Camargo Guarnieri.

Reconstruction of Candomblé Ketu Melodies Nos. 194 and 201 from Camargo Guarnieri's Collection based on "Time-Line" Patterns

Abstract: *This paper presents the reconstruction process of two candomblé Ketu melodies that had been collected by Camargo Guarnieri in the city of Salvador in 1937. Under the direction of Mário de Andrade, the fieldwork did not include a mechanical recording of the melodies, nor were the rhythms of the percussion instruments noted, even as they are considered fundamental to rituals. Therefore, the study aimed to show that melody nos. 194 and 201 transcribed by Guarnieri have a rhythmic structure that is based on the linha-guia (rhythmic or "time-line" patterns) played on the gã or agogô bell. With a literature review on the subjects of time-line patterns and the musical role of the gã, the tunes were analyzed and compared with theories of the African rhythmic matrix*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2609

Recebido em 7/5/2020, aprovado em 30/6/2020

such as time-line patterns, elementary pulse, and circularity, as well as binarization of African rhythms. Subsequently, a standardized procedure, supported by theoretical and practical examples, was created for the process of reconstructing the melodies based on the methodological pillars of empiricism and field experience. Although it has been shown that time-line patterns provide rhythmic support in candomblé Ketu melodies, it was evident that Guarnieri's collection process gave ontological priority to melodies at the expense of rhythm. On the other hand, we may conclude that playing percussion instruments involves a noteworthy degree of complexity that deserves further research.

Keywords: *Candomblé Ketu. African Matrix Rhythm. Linha-Guia. Time-Line Patterns. Camargo Guarnieri Collection.*

No ano de 1937, o maestro e compositor Camargo Guarnieri esteve na cidade de Salvador para participar do 2º Congresso Afro-Brasileiro, contando com o apoio do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, que na época era dirigido por Mário de Andrade. Na ocasião, Guarnieri recolheu melodias de diferentes manifestações populares, como samba rural, roda, rancho, reisado, modinha, coco, capoeira, entre outras. Além destas, o maestro coletou uma grande quantidade de cantigas de diversos tipos de candomblé, tais como: candomblé de caboclo, candomblé angola, congo, banto-caboclo, jeje e ketu.

Cronologicamente, o seu trabalho de campo é antecessor da chegada do fonógrafo no Brasil e da realização da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, e, portanto, torna-se um importante objeto de estudo que merece ser revisitado. No entanto, é oportuno frisar que as melodias foram registradas manualmente, sem o uso de equipamentos mecânicos. Posteriormente, a coleta foi intitulada de Coleção Camargo Guarnieri, fazendo parte do livro *Melodias registradas por meios não mecânicos* (ALVARENGA, 1946).

Apesar da relevância histórica da pesquisa de Camargo Guarnieri, no que se refere às cantigas do candomblé ketu, o seu trabalho de campo[2] não ocorreu nos momentos de prática religiosa, e, portanto, a atividade de coleta aconteceu de forma deslocada de sua origem, embora tenha contado com a colaboração de informantes iniciados na religião. Como consequência, a coleção de Camargo Guarnieri ficou distante de apresentar uma visão global dos fenômenos musicais, pois as propriedades rítmicas mais peculiares não receberam tratamento adequado.

Nesse sentido, as suas transcrições demonstram uma prioridade ontológica[3] das melodias em detrimento dos ritmos, pois somente foram anotadas as letras e as melodias das cantigas, sendo raros os exemplos que fornecem alguma informação sobre a percussão, principalmente sobre a linha-guia dos ritmos, indicação do nome dos toques, termo usado pelos praticantes do candomblé ketu, aspectos musicais apontados como essenciais nesse ambiente.

Sinteticamente, o candomblé ketu[4] é a religião dos orixás, divindades de origem africana, na qual seus cultos estão fundamentados em transes míticos promovidos pelos ritmos dos tambores. Os seus rituais acontecem em locais específicos denominados terreiros, onde a música exerce

[2] Segundo Alvarenga (1946: 160), as melodias foram fornecidas principalmente por Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos, sem indicar a casa religiosa à qual pertenciam. Além disso, como eles cantaram num mesmo encontro cantigas de várias nações de candomblé, de sambas, de capoeira, entre outras, tal fato não poderia ter acontecido durante um ritual religioso.

[3] Prioridade ontológica entendida aqui como a explicação da música do candomblé a partir das leis da música "ocidental" como eixo gravitacional, sem considerar e conhecer as leis do contexto pesquisado.

[4] Para mais informações sobre o candomblé ketu: Barros (2009), Cardoso (2006), Fonseca (2002), Lody (1987), Lühning (1990).

função comunicativa e está intimamente relacionada com a dança e com aspectos mitológicos. Por conta disso, os instrumentos de percussão são sacralizados, sendo indispensável a sua presença nas cerimônias. O conjunto musical é formado por um trio de atabaques (*lé, rumpi* e *rum*) e pelo *gã* ou agogô, instrumentos idiofônicos que produzem uma linha rítmica, conhecida no meio acadêmico pelo nome de linha-guia ou *timeline*, uma espécie de ostinato referencial para a organização do tempo, que serve para orientar a execução musical dos tambores e do canto e, consequentemente, os gestos corporais dos orixás.

Sendo assim, mediante uma avaliação da pesquisa histórica realizada por Camargo Guarnieri, o presente trabalho tem como objetivo evidenciar a importância das estruturas rítmicas e as relações com as linhas melódicas, o que foi feito a partir da análise de melodias de candomblé ketu transcritas pelo maestro. Neste artigo será apresentado o processo de reconstrução de duas melodias, a saber: nº 194, *Ogum Já Vai*, e nº 201, *Yemanjá Sobá*.

Para realizar as reconstruções, inicialmente foi efetuada uma revisão de literatura da função musical do *gã* e do agogô, bem como do conceito de linha-guia. Na sequência, as melodias das partituras originais foram confrontadas com teorias recentes sobre a rítmica de matriz africana, como o conceito de *timeline* (SANDRONI, 2001), pulsação elementar (KUBIK, 1979), circularidade e rotacionalidade (AGAWU, 2003. OLIVEIRA PINTO, 2001), além da binarização e ternarização de ritmos (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988). Foram também considerados os toques específicos para cada orixá (CARDOSO, 2006. FONSECA, 2006. BARROS, 2009) e os ritmos básicos mais tocados nos rituais (LÜHNING, 1990).

1. O *gã* e o agogô

O *gã* é um instrumento de percussão da família dos idiofones que, dentro das práticas musicais do candomblé ketu, assume a importante tarefa de executar uma linha rítmica que serve de referência para os ritmos tocados nos atabaques. No campo da etnomusicologia brasileira, esse padrão sonoro tem sido chamado de linha-guia, e, segundo Fonseca (2002), no contexto dos rituais, a condução rítmica tocada no *gã* tem o papel de "explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança" (FONSECA, 2002: 18).

Além disso, muitos autores têm apontado que o *gã* também exerce a função de indicar qual o próximo ritmo a ser tocado numa sequência de cantigas. Conforme expõe Biancardi (2006), "o toque inicial na cerimônia do candomblé é dado pelo [*gã*]" (BIANCARDI, 2006: 313). Para Lody, "os polirritmos são iniciados pelo *gã*, apresentando a frase rítmica, e, em seguida, combinadamente, os atabaques começam a ser percutidos" (LODY, 1987: 62). No entanto, as observações realizadas nas pesquisas de campo nos terreiros de candomblé da Bahia mostraram um cenário atual diferente.

Entre os anos de 2017 e 2018, realizei muitas visitas aos rituais públicos das casas mais tradicionais de Salvador, como, por exemplo, no Engenho Velho da Casa Branca, no *Ilê Axê Opô Afonjá*, no Gantois e na Casa de Oxumarê. Nesses quatro terreiros foi observado que, na maioria das vezes, logo depois de entoar a próxima cantiga, o *alabê*[5] introduz o toque fazendo uma "chamada"[6] no atabaque *rum*, entrando em seguida os demais atabaques e o *gã*.

[5] "Tocador chefe dos atabaques" (CACCIATORE, 1977: 45).

[6] Frase inicial que orienta o início da execução musical.

Portanto, foi verificado que, em relação à função de apontar qual o próximo ritmo a ser tocado, esse papel foi predominantemente feito pelo *alabê* no atabaque *rum*, o tambor mais grave, e não pelo *gã*. Entretanto, diante da complexidade das frases rítmicas que são tocadas nesse atabaque, que tem que dialogar com as danças narrativas dos orixás, o *gã* permanece com a função de orientar e sustentar a base rítmica que é tocada nos atabaques *lé* e *rumpi*, respectivamente, o tambor agudo e o tambor médio. Como veremos adiante, essa orientação rítmica é extremamente fundamental, pois serve de suporte para a melodia das cantigas.

No que se refere à terminologia, o *gã* pode receber outros nomes dependendo da região brasileira. Por exemplo, na Bahia esse instrumento é chamado de *gã* ou *gan*, enquanto em Pernambuco é conhecido por *gonguê*. Em alguns lugares o termo agogô é utilizado no lugar do *gã*. Segundo Frungillo (2003: 60), o agogô é denominado "ferro" em alguns terreiros de candomblé. Conforme explica Cacciatore (1977), tanto o agogô quanto o *gã* são instrumentos de ferro, tocados com varetas de ferro [ou de galhos de árvore] nos rituais do candomblé, a diferença é que o primeiro tem duas campânulas e o segundo apenas uma (CACCIATORE, 1977: 41-130).

A respeito da origem do termo agogô, segundo Silva e Vicente (2008), essa palavra é originária da língua iorubá, foi trazida por africanos para o Brasil e significa "sino" (SILVA; VICENTE, 2008: 21). No entanto, em seu estudo sobre os fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira, Graeff (2014) constatou que "antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje conhecido no candomblé como *gã*" (GRAEFF, 2014: 12).

Portanto, podemos concluir que ambos os instrumentos são utilizados atualmente nos rituais do candomblé, porém, tradicionalmente, o mais antigo é o *gã*. Independentemente de possuírem formas diferentes, o mais importante é que, diante do seu timbre metálico, o *gã* e o agogô exercem a mesma função musical dentro do candomblé ketu. Para Carvalho (2010), a linha rítmica tocada no *gã* e no agogô é um recurso de timbre, um tipo de orquestração que contribui para balizar a forma musical, para marcar o ritmo, para orientar a precisão rítmica e definir as possibilidades de fraseados musicais (CARVALHO, 2010: 791).

Como foi dito anteriormente, esse padrão rítmico tocado pelo *gã* e/ou agogô tem sido chamado de linha-guia pelos pesquisadores brasileiros. Sendo assim, tendo em vista a importância para este trabalho e visando facilitar as explicações que serão apresentadas adiante, desde já vamos adotar o *gã* para o instrumento de única campânula, sendo utilizado para as linhas-guia com uma altura musical, e o *agogô* será o idiofone de duas campânulas, sendo empregado para as linhas-guia com duas alturas musicais.

2. A linha-guia

Na seção anterior vimos que, diante da importância que o *gã* e o agogô têm para o contexto musical do candomblé ketu, o entendimento do conceito de linha-guia torna-se muito importante para o presente estudo. Diante dessa situação, naturalmente surge a seguinte reflexão: por que a linha-guia é um modelo? Por que a linha-guia é uma referência? Então, para responder a essa questão, iniciamos tomando como norte uma perspectiva etnomusicológica.

Segundo Arom (2001), o modelo sugere um enunciado mínimo, sendo a menor referência de uma entidade musical, a forma mais "simplificada" que agrega e sintetiza a origem de todas as realizações culturalmente aceitas (AROM, 2001: 211). Então, o modelo é fruto de um processo de construção social e, portanto, só será reconhecido e validado por aqueles que fazem parte de uma mesma tradição. Conforme apontam Corrêa e Pitre-Vásquez (2014), "ao adotar um

sistema, um grupo social está selecionando aquilo que é mais representativo de seus valores" (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014: 48).

Partindo desse princípio, no contexto do candomblé ketu a linha-guia se torna um modelo porque é um fenômeno aparentemente "simples" do ponto de vista acústico, porém é uma referência para execuções rítmicas complexas que são organizadas socialmente (FELD, 2001: 333). Por conta disso, tocar a linha-guia no *gã* em pleno ritual não é uma tarefa fácil. Em outras palavras, podemos dizer que a linha-guia é um modelo porque é ao mesmo tempo uma representação sonora "simplificada" e global (AROM, 2001: 211).

Além disso, devemos lembrar que estamos tratando de um tipo de música que faz parte de uma cultura de tradição oral, na qual a teoria está implícita na prática musical, sendo reconhecida por códigos e representações sonoras que "viabilizam a reprodução e posterior decodificação por parte daqueles cuja manifestação musical foi destinada" (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014: 49). Sobre essa questão, Carvalho (2010) complementa que

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

Então, pelo fato de não haver uma notação musical, os modelos, ou as linhas-guia, tornaram-se formas curtas e de fácil memorização, pois, de modo contrário, não seriam perpetuados com facilidade ao longo do tempo, ou talvez teriam sido simplificados com o passar dos anos. Nessa direção, Corrêa e Pitre-Vásquez (2014) ressaltam que "toda música transmite informações, na medida em que demanda mecanismos cerebrais de percepção (apreensão), análises, processamento (comparação), armazenagem e recuperação de dados, independentemente do conteúdo musical" (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014: 49).

Pensando nisso, muitos pesquisadores de outros países já haviam direcionado seus estudos para a música da África Ocidental com o intuito de compreender a sua estrutura sonora. Entre eles, Kubik (1979) adotou em sua pesquisa o termo *timelines* para identificar "as fórmulas curtas, rítmicas, geralmente de uma só nota, que são repetidas de modo constante na apresentação, com a finalidade de orientar os participantes e funcionar como uma espécie de guia orientador" (KUBIK, 1979: 109).

A respeito do termo *timeline*, é oportuno acrescentar outras definições além da linha-guia brasileira. De acordo com Kofi Agawu (2003: 6), esse termo foi cunhado por Kwabena Nketia em 1963, e desde então outras palavras estão sendo empregadas com o mesmo sentido entre elas: *bell patterns*, *bell rhythms*, *guideline*, *claves* ou *linhas temporales*. Para Toussaint (2003: 28), *timeline* é um ostinato particular de fácil reconhecimento e memorização que orienta os músicos em relação ao caráter cíclico das músicas de matriz africana. Já para Sandroni (2001), a *timeline* é utilizada como um tipo de metrônomo tocado por palmas ou por algum instrumento percussivo de timbre agudo que conduz outras linhas rítmicas simultâneas (SANDRONI, 2001: 19). Conforme aponta Kubik (1979), esse senso de orientação na dimensão temporal foi cunhado como "senso de metrônomo" (*metronome sense*) pelo musicólogo norte-americano Richard A. Waterman (KUBIK, 1979: 108).

Lacerda (2014), em seu livro sobre a música instrumental no Benim, também aponta a existência de uma estrutura métrica básica, organizada por uma "sequência de *beats*, que

confere a uma execução musical um valor metronômico, acrescida de uma figura rítmica abrangente e concretamente presente entre os elementos texturais na forma de uma *timeline*" (LACERDA, 2014: 210). Por outro lado, Agawu (2006) não concorda com a comparação da linha-guia com o metrônomo. Segundo o autor, o metrônomo tem a função de marcar o tempo mediante batidas sonoramente uniformes e equidistantes, enquanto a linha-guia marca um padrão rítmico formado por sons de duração curta e longa (AGAWU, 2006: 7-8).

Diante desta divergência, o meu entendimento vai na direção que a linha-guia é mais uma ideia de organização estrutural do que de execução musical, pois não há como pensar nessa questão sem considerar a cultura, o contexto, a tradição, a oralidade e principalmente a relação que há entre o que eu chamo de trinômio canto-percussão-dança. Em se tratando de músicas de comunidades tradicionais afro-brasileiras, visualizo que a linha-guia é uma espécie de regência rítmica mental e corporal, interna e externa, flexível e elástica, que organiza a questão temporal.

No candomblé ketu a combinação desses sons curtos ou longos é que vai caracterizar a linha-guia das cantigas para cada orixá, ordenando a execução dos toques pelo conjunto de instrumentos e a movimentação corporal da dança. Ou seja, a linha-guia também tem papel de identidade sonora. Sendo assim, a contagem de um metrônomo não tem informação suficiente para determinar qual toque será tocado num ritual. É por essa razão que a linha-guia é tocada primeiro no atabaque *rum* ou no *gã* visando anunciar o ritmo correto da cantiga que foi entoada. Além disso, a ideia de metrônomo configura um andamento regular, rígido e simétrico, o que não caberia no contexto do candomblé ketu, no qual as cantigas têm um caráter mais orgânico com andamentos oscilantes por conta do diálogo com a dança dos orixás.

Voltando para a linha-guia, outra questão importante diz respeito à maneira de percutir os instrumentos. É por isso que sugerimos a utilização de sons curtos e longos, porque entendemos que, quando um *gã* ou agogô é tocado, não há a intenção de abafamento sonoro, de interromper o som. Portanto, o que acontece de fato é uma sucessão de batidas no instrumento, executando combinações alternadas de sons curtos e longos. Sobre essa questão, Arom (2001) ressalta ter verificado na música africana a "presença de uma música medida, que utiliza valores de duração estritamente proporcionais" (AROM, 2001: 211).

Em termos de projeção acústica e de linha-guia, os idiofones metálicos utilizados na África e na música afro-brasileira tradicional não devem ser abafados, pois tal atitude comprometeria a função básica de orientação rítmica. Por exemplo, durante um ritual de candomblé, tanto no *gã* quanto no agogô, a projeção do som da primeira batida vai se juntar com a projeção da segunda, e assim sucessivamente, ainda que por alguns breves segundos.

Seguindo com o conceito de linha-guia, torna-se extremamente fundamental para esse trabalho a compreensão da estrutura interna desses padrões rítmicos referenciais. Ou seja, como funciona essa relação entre sons curtos e longos? Quais são os parâmetros? Ou então, como as linhas-guia estão internamente estruturadas? Para responder a essas questões, vamos nos apoiar em estudos musicais realizados na África que identificaram a presença de uma pulsação elementar. Conforme aponta Lacerda (2014: 210), "coube à teoria da música africana reconhecer primeiramente o valor de uma unidade de tempo elementar a que se deu o nome de pulso, ou *elementar pulse*. Trata-se de unidades mínimas de tempo, às quais se submetem todas as partes do conjunto". No decorrer desse estudo será utilizado o termo pulsação elementar.

Segundo Kubik (1981: 92), em relação à pulsação elementar, trata-se de uma "pulsação de referência mental (não explícita) consistindo em unidades de pulsação iguais ocorrendo *ad infinitum* e habitualmente muito rápidas", que servem de referência para a execução musical, mas também para a dança. Trazendo para o contexto da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (2001) define a pulsação elementar como uma pulsação constante de valores de tempo mínimos, sem

início, sem final e sem acentuação predefinida, que é concretizada "acusticamente ou através de movimentos, significando a menor distância entre impactos sonoros e/ou de movimentos" (OLIVEIRA PINTO, 2001: 239).

Portanto, acredito que a pulsação elementar é o menor valor de duração que serve como referência rítmica para a formatação de uma linha-guia. Uma sequência de pulsações elementares sem ataques sonoros formaria uma linha matriz crua na qual são virtualmente posicionados os golpes dos sons curtos e longos de cada linha-guia. No entanto, a pulsação elementar pode ser subdividida, como, por exemplo, nos "repiques" do atabaque *rumpi* do candomblé ketu, porém, os valores subdivididos são apenas um tipo de "ornamento" e não têm função rítmica estrutural.

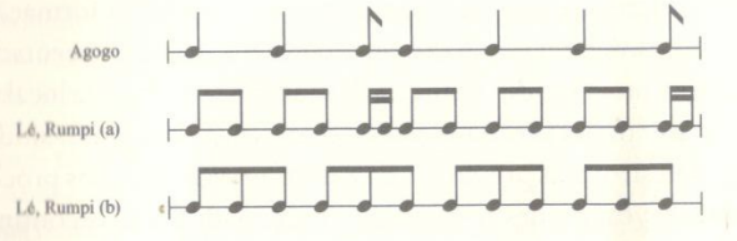


Fig. 1: Toque *Alujá*. Fonte: Lacerda (2014: 240).

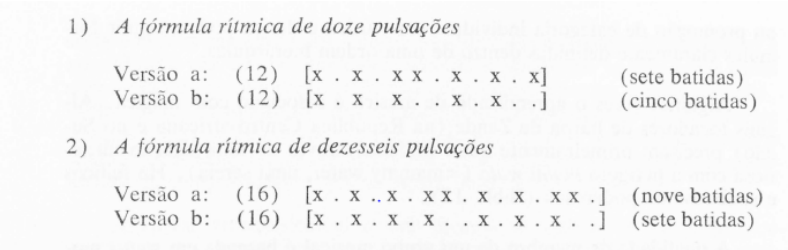
Exemplificando, temos na Fig. 1 a representação do toque *alujá* do candomblé ketu, na qual identificamos a linha-guia tocada pelo agogô (*gã*), na linha superior; a pulsação elementar, na linha inferior; e a presença da subdivisão da pulsação elementar, na linha do meio. Nota-se que as duas linhas rítmicas inferiores podem ser tocadas tanto pelo atabaque *lé* quanto pelo *rumpi*.

Seguindo com o estudo da estrutura interna das linhas-guia, além da definição da pulsação elementar, simultaneamente, os pesquisadores de música africana observaram a existência de "unidades métricas maiores distinguidas entre si a partir da quantidade de pulsos [elementares] que contém" (LACERDA, 2014: 210). Relacionando com a teoria da música ocidental, essas unidades métricas seriam equivalentes ao que chamamos de compasso. Tendo em vista o caráter circular das músicas de matriz africana, aqui vou adotar o termo "ciclos rítmicos" para essas unidades métricas e "barras de ciclo" para as barras de compasso, com o objetivo de "equacionar a carga histórica da notação ocidental" (CANDEMIL, 2017: 87), visando se aproximar da epistemologia dos terreiros. A respeito desses ciclos rítmicos, Kubik (1981) explica que "as formas musicais [africanas] se organizam de forma que os motivos e temas se desenvolvem de acordo com um número regular de pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou seus múltiplos, mas raramente 9, 18 e 27 pulsações" (KUBIK, 1981: 92).

Em relação aos ciclos citados acima, Lacerda (2014) confirma que os agrupamentos rítmicos mais encontrados são os de 12 e 16 pulsações elementares. Além disso, estes ciclos podem abranger outros ciclos menores, sugerindo "respectivamente uma divisão ternária ou binária de valores rítmicos" (LACERDA, 2014: 210). Sendo assim, podemos dizer que a linha-guia é sempre par, ou pelo menos a sua grande maioria, conforme aponta Arom (2001): "[...] os períodos se baseiam num número par e sempre igual de pulsações que são divisíveis, a sua vez, em valores operacionais mínimos (segundo um princípio binário ou ternário, mas às vezes também por uma justaposição dos dois)" (AROM, 2001: 212).

Portanto, normalmente, as músicas de matriz africana são regidas por um sistema cíclico orientado pelas linhas-guia, configurando o caráter circular apontado por Oliveira Pinto (2001).

Então, podemos considerar que essas músicas são isométricas, pois cada execução musical é orientada por uma fórmula rítmica invariável. Por outro lado, ao observar a estrutura interna na figura abaixo, temos que as linhas-guia são assimétricas (KUBIK, 1979: 109). Ou seja, ao dividir a linha-guia pela metade, obteremos duas seções com tamanho e quantidade de pulsações elementares iguais, porém diferentes no que se refere aos ataques sonoros.


1) *A fórmula rítmica de doze pulsações*

Versão a: (12) [x . x . x x . x . x . x] (sete batidas)
Versão b: (12) [x . x . x . . x . x . .] (cinco batidas)

2) *A fórmula rítmica de dezesseis pulsações*

Versão a: (16) [x . x . . x . x x . x . x . x x .] (nove batidas)
Versão b: (16) [x . x . x . x . . x . x . x . .] (sete batidas)

Fig. 2: Linhas-guia e estrutura interna. Fonte: Kubik (1979: 110).

Analisando a Fig. 2, o exemplo "nº 2, versão a" mostra uma linha-guia com 16 pulsações elementares, sendo oito para cada metade. No entanto, observando a posição dos ataques sonoros, encontramos uma assimetria, pois temos cinco ataques na primeira seção e quatro na segunda. A "versão b" apresenta a mesma característica, sendo quatro ataques na seção inicial e três ataques na parte final. No que se refere à notação musical apresentada, trata-se de uma proposta cunhada por Kubik (1979), que foi desenvolvida durante seus estudos rítmicos sobre a música da África Ocidental. Informamos que, nesse tipo de escrita, a letra "xis" corresponde a uma pulsação elementar com ataque sonoro, enquanto o "ponto" equivale a uma pulsação elementar sem ataque sonoro.

Ainda em relação à Fig. 2, o exemplo "nº 1, versão a" representa uma linha-guia muito encontrada nas músicas tradicionais da costa ocidental africana, que no Brasil recebe o nome de *vassi*, um padrão rítmico muito utilizado nos rituais do candomblé ketu. Segundo Lacerda (2014), a existência desses padrões rítmicos (*standard patterns*) na cultura brasileira enfatiza a apropriação direta da cultura da África Ocidental (LACERDA, 2014: 239).

Segundo Lühning (1990: 120-121), a linha-guia *vassi* é um dos quatro padrões rítmicos mais usados para acompanhar cantigas nos rituais do candomblé ketu, sendo tocada para aproximadamente 50% do repertório dos orixás. Os outros três padrões são o *aguerê* (de Oxóssi), o *jinká* e o *ijexá*. A autora informa que o *ijexá* é tocado para cerca de 10% das cantigas, e que o *aguerê* e o *jinká* contemplam 20% cada (LÜHNING, 1990: 121). A respeito do termo linha-guia ou *timeline*, Lühning (1990: 120) adota o termo "marcação básica" e aponta as seguintes configurações rítmicas: corrido ou *vassi* **[X . X . X X . X . X . X]**, aguerê (de Oxóssi) **[X X X . X X . .]**, jinká **[X . X X . .]** e ijexá **[X . X . X . X X . X . X X .]**.

Outra questão importante sobre a linha-guia, que está diretamente relacionada com o presente estudo, diz respeito à sua ligação com o canto, com as melodias das cantigas do candomblé ketu. Durante suas visitas aos terreiros, ao analisar a performance musical, Graeff (2014) identificou que, pelo fato da linha-guia fornecer a orientação temporal para a execução dos atabaques, é "natural que o ritmo das cantigas se atrele a ela(s) – ou o ritmo das linhas-rítmicas é que se atrelaram às sílabas cantadas em idiomas africanos no passado" (GRAEFF, 2014: 17). Sobre essa relação entre canto e linha-guia (*linha temporal*), Péres-Fernández afirma: "por sua estreita vinculação rítmica com o canto, as linhas temporais costumam refletir à maneira de arquétipos, os elementos rítmicos básicos dos padrões melódicos" (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988: 64).

Portanto, independentemente do processo de acomodação rítmica, ou seja, se é a linha-guia que acompanha o canto, ou o contrário, o fato é que toda melodia de uma cantiga está de alguma forma ritmicamente estruturada. Sendo assim, partindo da premissa de que a linha-guia é a referência rítmica, podemos pensar que as notas da melodia de um determinado cântico do candomblé ketu devem estar alinhadas com o toque do *gã* ou do agogô. Esse comportamento rítmico entre linha-guia e melodia é para onde se direciona a presente investigação.

3. Coleção Camargo Guarnieri e as melodias do candomblé ketu

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

Conforme consta no texto introdutório da Coleção, temos que:

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

A respeito da sua biografia, Camargo Guarnieri[7] (1907-1933) teve uma vida musical bastante diversificada, atuando principalmente como compositor, professor e regente, além de pianista, poeta e letrista (CAMARGO..., 2017). Segundo Verhaalen (2001), Guarnieri representa a melhor concretização musical do nacionalismo modernista, tendo aparecido como compositor sob a influência e tutela de Mário de Andrade, que teve a responsabilidade de orientá-lo musical e culturalmente (VERHAALEN, 2001: 11-12).

A coleção que leva o seu nome apresenta um total 372 melodias, sendo que, deste montante, cerca de 210 são cantigas de diversos tipos de candomblés, a saber: ketu, angola, banto-caboclo, congo, gege (jeje), ijexá (gexá), nagô e de caboclo. No que se refere ao candomblé ketu, a Coleção Camargo Guarnieri contempla um total de 27 melodias, que estão registradas entre os números 194 e 220 no material organizado por Alvarenga (1946). Deste repertório, 20 melodias foram selecionadas para o processo de reconstrução das transcrições, tendo como critério a possibilidade de reconhecer para qual orixá cada cantiga está associada, sendo que neste artigo serão apresentadas apenas duas, que são bem representativas. O processo de identificação do orixá foi dado pelo título, subtítulo ou pela letra da melodia.

Em relação ao processo de reconstrução, de maneira geral, todas as melodias foram transcritas seguindo um procedimento-padrão. Logo após identificar para qual orixá cada cantiga estava associada, foram pesquisadas questões contextuais das divindades africanas,

[7] Mais detalhes sobre sua vida musical em *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (VERHAALEN, 2001).

incluindo aspectos simbólicos, mitológicos, sincréticos, bem como a relação com a dança. Na sequência, foram identificados o toque mais característico de cada orixá e a sua linha-guia, sendo verificada nesse instante a possibilidade de esta linha-guia servir como estrutura rítmica para a melodia, ou, caso contrário, foi pesquisado um toque de caráter coletivo que atendesse ao comportamento rítmico da cantiga. Nesta etapa são tomadas como referência as "marcações básicas" cunhadas por Lühning (1990). As informações sobre o andamento grifado na partitura original são também levadas em conta.

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

Sendo assim, as novas partituras resultantes das reconstruções foram chamadas de "versões" porque estamos tratando de uma pesquisa experimental, de caráter empírico, de uma interpretação que tem o interesse de mostrar que na atualidade a visão sobre os elementos rítmicos toma outro patamar de importância e conhecimento (vivência). Por conta disso, buscou-se elaborar mais de uma alternativa para muitas das melodias. Visando facilitar a identificação, as versões geradas foram intituladas tendo como base a linha-guia adotada como estrutura rítmica. Além disso, tendo em vista o princípio da rotacionalidade (OLIVEIRA PINTO, 2001), as versões foram também grifadas conforme o padrão rítmico da linha-guia, facilitando assim a comunicação entre músicos durante uma possível sessão de estudo.

Por exemplo, como veremos a seguir, temos a versão *Aguerê* 3-2 e a versão *Aguerê* 2-3, sendo uma a forma rotacionada da outra, nas quais os numerais indicam a quantidade de ataques sonoros por cada tempo do compasso no *gã*, de acordo com a notação ocidental. Este tipo de nomenclatura foi inspirado nas *claves* cubanas, *son clave* e *rumba clave*, porém aqui os números possuem outra natureza. Em relação ao uso do *gã* e do agogô, lembramos que o primeiro foi utilizado para as linhas-guia com única altura sonora, enquanto o segundo é empregado nas linhas-guia que precisam de duas alturas sonoras, como no caso do ritmo ijexá.

Voltando-se para a apresentação final da partitura das versões, nota-se que as fórmulas de compasso foram omitidas, em alguns casos, para enfatizar o caráter cíclico das músicas do candomblé ketu, que é orientado pela linha rítmica do *gã* ou do agogô, vale lembrar. Na tentativa de equacionar a carga histórica da notação ocidental, adota-se neste trabalho o termo "ciclo rítmico" no lugar de compasso e de "barra de ciclo" em vez de barra de compasso. Essa postura contribui para eliminar a prática comum de acentuar o primeiro tempo do compasso, o que não faz parte do contexto musical em questão, onde os "acentos" métricos podem estar em qualquer parte do "ciclo rítmico". Ressaltamos que a persistência pelo uso de uma barra de separação entre os ciclos rítmicos visa facilitar o diálogo durante uma prática musical fora do contexto dos terreiros.

Outro parâmetro utilizado na reconstrução foi o conceito de binarização e ternarização dos ritmos de matriz africana elaborado por Pérez Fernández (1988). Segundo o autor, nas músicas tradicionais do oeste africano, existe a tendência natural de binarizar os padrões melódicos ternários, porém o mesmo não acontece com os elementos rítmicos percussivos. No entanto, no contexto da música popular latino-americana, as melodias e os ritmos de origem ternária foram binarizados ao longo do processo de transformação histórica, tendo hoje o predomínio

da subdivisão binária como uma marca de identidade cultural, enquanto na música dos cultos afro-americanos prevalece a subdivisão ternária (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988: 8-10).

O autor cubano acredita que a binarização dos ritmos é consequência de um longo processo diacrônico resultante do sincretismo rítmico promovido pelo encontro de diversas culturas na América Latina (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988: 47-53). Portanto, pensar no processo inverso, ou seja, na ternarização das melodias com subdivisão binária, é um exercício de reconstrução histórica que pode identificar traços africanos, como se fosse um estudo de filogenia[8] rítmica.

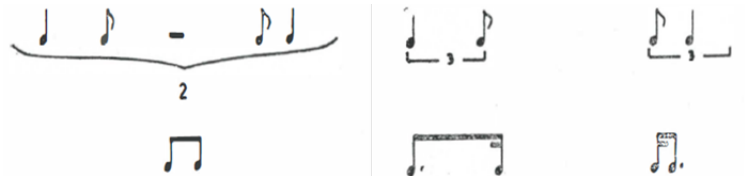


Fig. 3: Exemplos de Binarização. Fonte: Pérez Fernández (1988: 77-80).

Para efetuar estes processos de conversão rítmica, sintetizo que Pérez Fernández (1988: 51-75) faz uma relação entre a nomenclatura dos pés métricos gregos, que são diferentes agrupamentos de notas – como, por exemplo, notas curta-longa, longa-curta, curta-curta-longa, etc. –, com as unidades métricas fundamentais da música africana, normalmente formadas por três pulsações elementares. Na Fig. 3 são apresentados três tipos de conversão rítmica. É importante mencionar que cada estrutura rítmica é analisada separadamente.

Exemplificando, no meio da Fig. 3, temos o caso de uma unidade básica africana, formada por uma semínima e uma colcheia, ou seja, uma nota longa e uma nota curta, que, ao ser binarizada, é transformada num tempo (notação ocidental) de divisão binária formado por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, mantendo assim a relação entre as notas. Seguimos agora para a demonstração da reconstrução de duas cantigas coletadas por Camargo Guarnieri.

4. *Ogum já vai*

O primeiro exemplo a ser reconstruído é a melodia *Ogum já vai*, organizada sob o nº 194 na Coleção Camargo Guarnieri, sendo também a primeira do conjunto de melodias de candomblé ketu que aparece nesse material. Iniciando o processo, podemos verificar na Fig. 4 que tanto o título quanto a letra informam que se trata de uma cantiga para o orixá Ogum, um orixá de caráter masculino, considerado um deus guerreiro, e que tem a sua dança relacionada com movimentos que expressam a guerra. Durante os rituais onde se canta para todos os orixás, depois das homenagens para Exu, o mensageiro, Ogum é sempre o primeiro orixá a ser reverenciado (CARDOSO, 2006: 273).

[8] A filogenia é um ramo da biologia que estuda a evolução dos organismos.

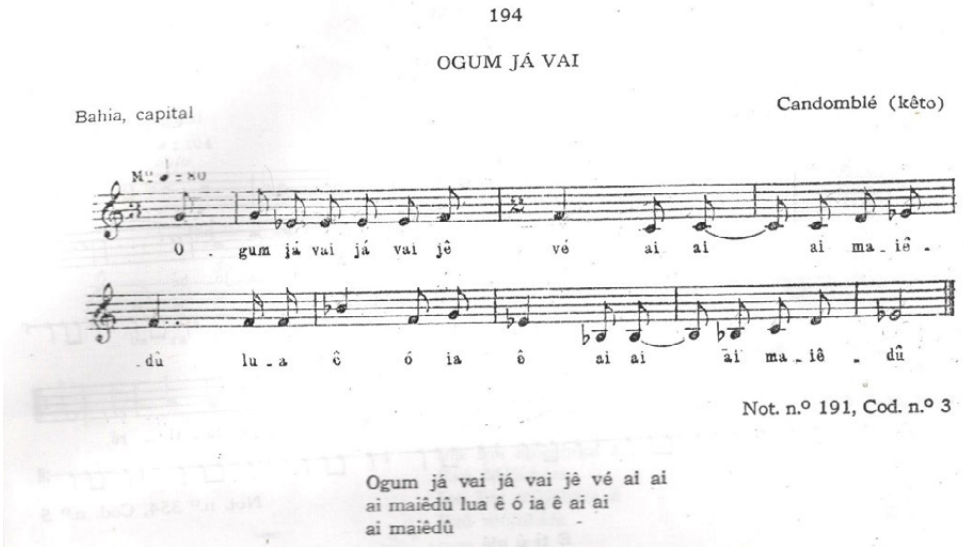


Fig. 4: Melodia nº 194 - *Ogum já vai*. Fonte: Alvarenga (1946: 177).

No que se refere à nomenclatura êmica dos ritmos, segundo Fonseca (2006: 111), o toque para Ogum é chamado de *agabi*, enquanto para Cardoso (2006: 272-281) existem dois toques principais para este orixá: *aderejá* e *aderé* ou *aderê*, sendo que a utilização de um ou do outro depende das "narrações míticas" expressas pelos gestos corporais da dança. Independentemente, todos esses toques utilizam uma linha-guia conhecida como *vassi*.

Tomando como referência a proposta da pulsação elementar cunhada por Kubik (1979), a linha-guia *vassi* possui 12 pulsações elementares, das quais sete são ataques sonoros, e seria escrita da seguinte maneira: **[X . X . X X . X . X . X]**. Trazendo para a notação tradicional ocidental, as pulsações elementares seriam convertidas em colcheias, e este padrão rítmico ficaria escrito num compasso composto 12/8. No entanto, observando a fórmula de compasso da transcrição de Guarnieri, foram constatados três problemas básicos: dois tipos de métrica, divisão rítmica binária e andamento. No que se refere à métrica, a melodia original foi escrita utilizando o compasso 3/4 no primeiro compasso e em 2/4 nos demais compassos da cantiga, fugindo da regra do caráter cíclico das músicas de matriz africana (OLIVEIRA PINTO, 2001).

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

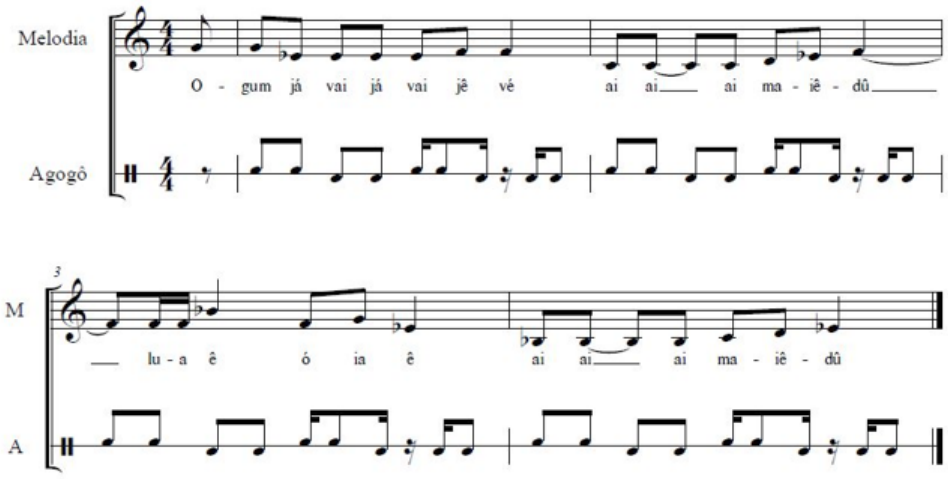


Fig. 5: Melodia nº 194 – *Ogum já vai*, versão *Ijexá* 2-2-3-2.

Sendo assim, se a linha-guia *vassi*, que é utilizada para os toques específicos para o orixá Ogum, não serve como estrutura rítmica, se faz necessário pesquisar outra linha-guia para atender à reconstrução desta melodia. Nesse sentido, temos que buscar um dos ritmos básicos de caráter coletivo – que são tocados para cantigas da maioria dos orixás – que se enquadre no comportamento rítmico do cântico em questão. Dos quatro ritmos básicos ("marcações básicas") levantados por Lühning (1990: 120-121), tanto o *aguerê* **[XXX. XX. .]** quanto o *ijexá* **[X.X.X.X.XX.X.XX.]**, que são considerados pela autora como "ritmos compassados" (LÜHNING, 1990: 121), atendem ao quesito de andamento, como também resolvem a questão da subdivisão binária, apesar das métricas serem diferentes, 2/4 e 4/4, respectivamente. No entanto, tendo em vista o desenho rítmico da melodia, depois de um período de experimentação, a linha-guia do *ijexá* foi adotada como aquela que oferece uma sonoridade mais orgânica, conforme pode ser visto na Fig. 5.

Nessa versão, para encaixar a linha-guia com a melodia, a sílaba "gum" da primeira palavra "Ogum" da letra foi utilizada como ponto de apoio, levando em conta que é a sílaba inicial do primeiro compasso[9] depois da anacruse na partitura original. Foi considerado também a sua sonoridade forte e grave. Durante a reconstrução, todas as barras de compasso depois da anacruse foram descartadas, sendo depois reacomodadas. Outro ponto de apoio usado foram as sílabas "ai ai", que aparecem no início dos compassos, tendo como suporte rítmico as duas colcheias agudas do primeiro tempo do padrão sonoro do agogô. Em relação à última sílaba da melodia, que corresponde à nota Mi bemol, o valor de duração foi alterado de mínina para semínima com o intuito de fechar o compasso e facilitar uma prática musical posterior, pois foi considerado não haver necessidade de manter o valor original, tendo em vista a forma pela qual a melodia foi coletada.

No processo final de reconstrução da melodia *Ogum Já Vai*, o compasso 4/4 foi adotado para resolver a questão da métrica e da circularidade, além de atender ao ciclo rítmico do agogô e da dança. Nesta versão (Fig. 5), bem como em todas as demais em que a linha-guia possui duas alturas sonoras, o padrão rítmico será sempre sugerido para ser tocado no agogô, com duas campânulas de alturas diferentes, em vez do *gã*, de campânula única.

[9] Quando se tratar das transcrições de Guarnieri, serão utilizados termos da notação musical convencional. Por outro lado, para as "versões" geradas serão empregados termos como "ciclos rítmicos" e "barras de ciclo" (CANDEMIL, 2017: 89-90).

5. *Yemanjá Sóba*

O segundo exemplo a ser apresentado é o cântico *Yemanjá Sóba*, registrado na Coleção Camargo Guarnieri como a melodia nº 201. Repetindo alguns procedimentos anteriores, temos novamente que o nome do cântico e o texto da melodia confirmam que se trata de uma cantiga para o orixá Yemanjá, que é popularmente conhecida como a rainha do mar. Yemanjá tem como ritmo específico o toque *jinká*, que é também conhecido por *jicá* ou *jincá*. Lühning (1990) explica que "*jinká* vem de '*ijika*' (do jeje 'ombro') e faz alusão ao movimento de ombros típicos deste ritmo" (LÜHNING, 1990: 106).

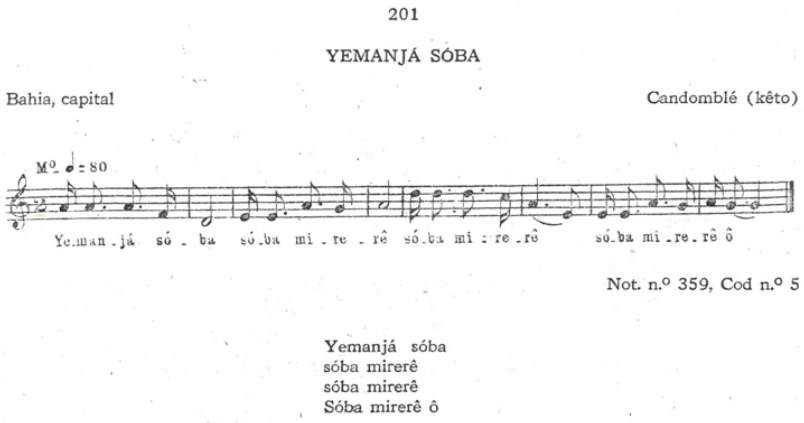


Fig. 6: Melodia nº 201 - *Yemanjá Sóba*. Fonte: Alvarenga (1946: 180).

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

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

Considerando o conhecimento musical de Guarnieri e o comportamento rítmico da melodia nº 201, foi preciso descobrir outra linha-guia para servir como sua estrutura. Sendo assim, ao procurar ritmos de caráter coletivo, após algumas análises, verifiquei que o *aguerê* atenderia bem a essa questão. Ou seja, durante o processo empírico, de todas as bases rítmicas que são usadas para mais de um orixá e que são permitidas para Yemanjá, a linha-guia do *aguerê* foi aquela que apresentou o melhor resultado rítmico.

Segundo Fonseca (2006) e Cardoso (2006), "*aguerê* de Oxóssi" é o nome do toque para o orixá Oxóssi, mas, quando é utilizada apenas a sua base rítmica para acompanhar cantigas de outros orixás, recebe apenas o nome de *aguerê*. Lembramos que as linhas-guia do *aguerê* e do *jinká* são utilizadas para acompanhar cerca de 20% das cantigas de candomblé ketu,

e que o *aguerê* normalmente é executado num andamento compassado, indo ao encontro do andamento sugerido na transcrição de Guarnieri (LÜHNING, 1990: 120).

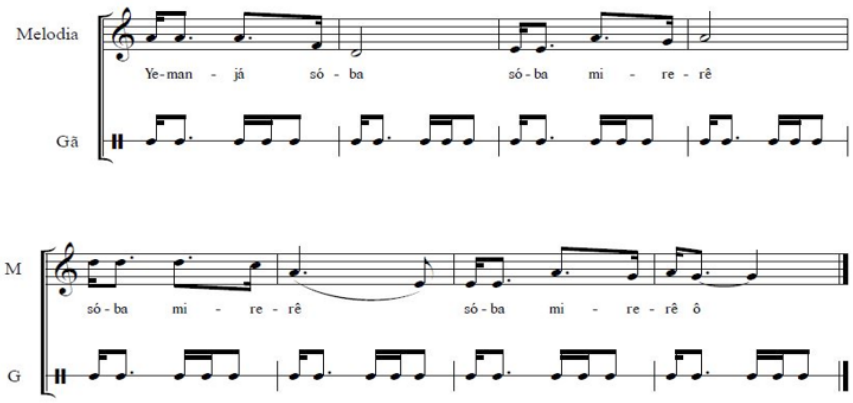


Fig. 7: Melodia nº 201 - *Yemanjá Sóba*, versão *Aguerê* 2-3 (1º passo).

Sendo assim, apresentamos na Fig. 7 o resultado do primeiro experimento de reconstrução da melodia *201 Yemanjá Sobá*, tendo como base a linha-guia do *aguerê*. Inicialmente foi gerada a "versão *Aguerê* 2-3", na qual a linha-guia foi encaixada a partir do início da melodia. Lembramos também que a indicação numérica 2-3 refere-se à quantidade de ataques sonoros no *gã*, respectivamente, no 1º e 2º tempos de cada compasso (notação tradicional). Embora essa versão tenha apresentado um resultado satisfatório em termos de acomodação rítmica, ainda foi necessário efetuar alguns ajustes na partitura.

Na sequência, a versão do primeiro passo (Fig. 7) foi transformada na "versão *Aguerê* 3-2" (Fig. 8). Nota-se que nesse processo não houve rotação da melodia em relação à linha-guia, pois a relação espacial entre estas foi mantida. A diferença está na inversão do formato da linha-guia. Agora o ciclo rítmico começa com três ataques sonoros no primeiro tempo do compasso, ao contrário dos dois ataques anteriores. Por esse motivo, esta versão não foi considerada como uma versão rotacionada. Podemos observar no resultado desse experimento que a melodia inicia agora em anacruse, ou seja, a partir do 2º tempo, ou, ainda, na 5ª pulsação elementar.

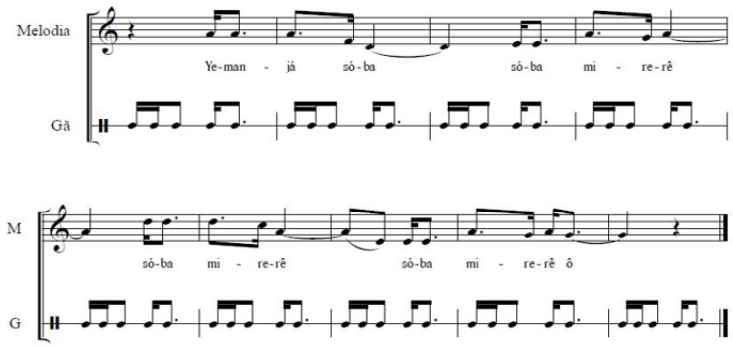


Fig. 8: Melodia nº 201 - *Yemanjá Sóba*, versão *Aguerê* 3-2.

Além do objetivo da reconstrução das melodias de candomblé ketu recolhidas por Guarnieri, o presente estudo almejou também dialogar com a prática musical e criação artística, bem como possibilitar a difusão da coleção do maestro. Pensando nisso, a rítmica da melodia da versão *Aguerê* 3-2 foi convertida num ritmo de subdivisão ternária, chamada de versão *Jinká* ternarizada. Para efetuar esse procedimento, tomamos como referência o conceito de binarização e ternarização de Pérez Fernández (1988).

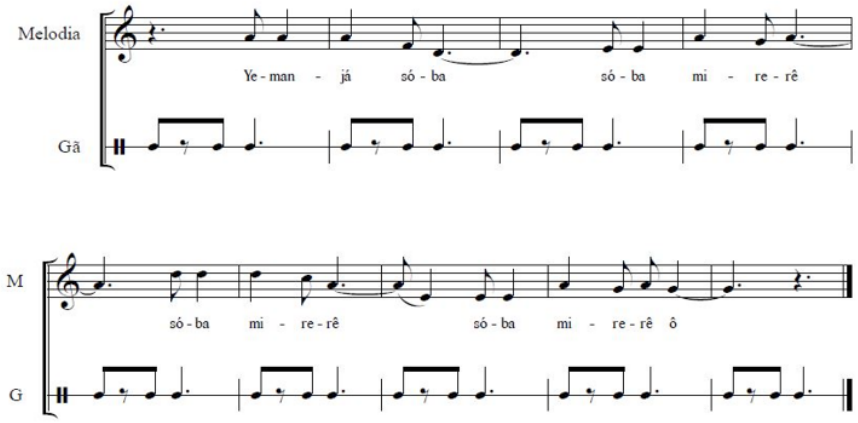


Fig. 9: Melodia nº 201 - *Yemanjá Sóba*, versão *Jinká* ternarizada 2-1.

Portanto, na África Ocidental há a tendência de transformar ritmicamente as melodias ternárias dos cantos em padrões binários, porém o mesmo não ocorre com os ritmos tocados nos instrumentos de percussão. Por outro lado, o pesquisador informa que, durante a colonização da América e seu posterior desenvolvimento, houve diversas fases de transformação dos ritmos ternários africanos em binários, tocados na percussão, o qual é chamado por ele de processo de binarização (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1988: 10).

Conforme dito anteriormente, ao seguir esse raciocínio e imaginando uma volta ao passado, podemos especular e investigar o que aconteceria com a reversão dessa hipótese, ou seja, com a reversão dos ritmos via processo de ternarização, na qual as subdivisões binárias são codificadas em subdivisões ternárias, conforme pode ser visto no exemplo da Fig. 9. Para realizar a ternarização da melodia e da linha-guia de uma cantiga, Pérez Fernández (1988) aponta vários caminhos. De forma geral, cada tempo de um compasso é analisado separadamente tendo como referência os chamados pés rítmicos gregos, e depois todos os tempos ternarizados são juntados. No presente estudo, apresentamos a versão (Fig. 9) que apresentou o melhor resultado sonoro.

Considerações finais

Neste trabalho foi apresentado o processo de reconstrução de duas melodias de candomblé ketu que fazem parte da Coleção Camargo Guarnieri, presentes no material *Melodias registradas por meios não mecânicos* (ALVARENGA, 1946). Tendo em vista a importância da música para os rituais dessa religião afro-brasileira, bem como a estreita ligação rítmica entre o canto e a percussão, foi necessário efetuar previamente uma revisão de literatura da função musical do *gã* e do agogô, como também sobre o conceito de linha-guia.

Como foi visto, nas cerimônias do candomblé ketu, os ritmos produzidos pelos instrumentos de percussão estimulam a ocorrência dos transes míticos por meio de um diálogo com a dança e com as cantigas, que estão intrinsecamente relacionadas com a mitologia dos orixás. Portanto, observamos que essa execução musical envolve um grau de complexidade que merece ser evidenciado e pesquisado, na qual os idiofones *gã* e agogô exercem o papel de tocar um padrão rítmico que serve como orientação temporal.

No que se refere ao conceito de linha-guia, foi possível compreender a sua estrutura interna e constatar como ela serve de suporte para a organização dos ciclos rítmicos das cantigas do candomblé ketu, e por isso é considerada como um modelo. Então, podemos concluir que as linhas-guia são formas rítmicas sintéticas, regulares, circulares, carregadas de significados, que não surgem de forma arbitrária, mas, sim, como resultante de um processo social contínuo. Por esse motivo, os seus sentidos serão apenas reconhecidos por aqueles que pertencem a um determinado contexto cultural, como é o caso do candomblé ketu. Isso ajuda a explicar por que os ritmos não foram anotados pelo maestro.

Em relação às cantigas coletadas por Guarnieri, apesar da sua importância histórica, o trabalho de campo não contemplou o registro mecânico das melodias, tampouco, salvo raras exceções, foi dada devida relevância aos instrumentos de percussão. Além disso, as anotações foram realizadas fora do contexto religioso. Sendo assim, tomando como pressuposto que as culturas são dinâmicas, a análise das músicas nº 194 e 201 não configura uma tentativa de adivinhar o passado.

Por outro lado, se o objetivo central era evidenciar que as melodias possuem uma estrutura rítmica, acreditamos que o êxito foi alcançado por meio da análise contextual das cantigas, contando com uma epistemologia específica. Por isso, alguns suportes teóricos sobre músicas de matriz africana foram aplicados, em especial os conceitos de linha-guia, pulsação elementar, circularidade, rotacionalidade, binarização e ternarização, bem como as marcações básicas mais tocadas no candomblé ketu.

Em relação à reconstrução das transcrições, alguns critérios e procedimentos foram adotados de forma padronizada visando criar uma metodologia própria e unificada. Nessa fase do trabalho, questões práticas foram pautadas por questões teóricas, no entanto, o empirismo aliado à experiência do campo permaneceu como um dos pilares metodológicos da presente pesquisa. No que tange à notação e aos conceitos oriundos da tradição musical ocidental, na medida do possível, procurou-se encontrar um equilíbrio no que se refere aos termos técnicos. Por conta disso, a notação musical ocidental e a notação alternativa proposta por Kubik (1979) foram intercambiadas conforme a necessidade de cada etapa de reconstrução.

Finalizando, acredito que o caminho percorrido por este trabalho é uma dimensão que pode ser mais explorada no meio acadêmico. Em relação às pesquisas futuras, deixo como sugestões o estudo das melodias dos outros tipos de candomblés que fazem parte da Coleção Camargo Guarnieri, a realização de trabalhos etnográficos em terreiros localizados fora do eixo Salvador-Rio de Janeiro, o estudo das linhas-guias em outras regiões brasileiras, bem como pesquisas que promovam o diálogo da etnomusicologia com outras expressões musicais, como, por exemplo, o ensino de música por meio das linhas-guia, ou dos ciclos rítmicos, em espaços formais de educação musical.

Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African music*: postcolonial, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.

AROM, Simha. Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral. *In*: CRUCES, Francisco *et al.* (ed.). *Las Culturas Musicales*: lecturas de etnomusicologia. Madrid: Trotta, 2001.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei Olubajé*: uma introdução à música afro-brasileira. Rio de Janeiro: Intercom/UERJ, 2009.

BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

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

CAMARGO Guarnieri. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18846/camargo-guarnieri. Acesso em: 2 jul. 2020. Verbete da Enciclopédia.

CANDEMIL, Luciano da Silva. *As linhas-guia das melodias do candomblé ketu*: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri. Dissertação (Mestrado em Música) –Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música) – UFBA, Salvador, 2006.

CARVALHO, José Alexandre. A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1.; COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 15., 2010, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro, 2010. p. 787-793.

CORRÊA, Antenor F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre lós patrones rítmicos y de alturas, natularidad o arbitrariedad? *Música em Perspectiva:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, Curitiba: DeArtes, v. 7, n. 2, 2014.

FELD, Steven. El Sonido como Sistema Simbólico: el tambor kaluli. *In*: CRUCES, Francisco *et al.* (ed.). *Las culturas musicales*: lecturas de etnomusicologia. Madrid: Trotta, 2001.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro. *Cadernos do Colóquio*, Programa de Pós-Graduação em Artes, Unirio, v. 1, n. 5, 2002.

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

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura:* revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, v. 9. 2014.

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, FFLCH/USP, 1979.

KUBIK, Gerhard. African Music. *In*: MURRAY, Jocelyn (ed.). *Cultural Atlas of Africa*. Oxford: Phaidon, 1981. p. 90-93.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benim*: repertório Fon e Música Batá. São Paulo: EdUSP. 2014.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1987].

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. África, USP, São Paulo, v. 22/23, p. 87-110, 2001.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La binarizacion de los ritmos ternários africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

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

SILVA, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia. *Ritmos do candomblé*: songbook. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.

TOUSSAINT, Godfried T. Classification and phylogenetic analysis of African ternary rhythm timelines. *In*: *BRIDGES*: MATHEMATICAL CONNECTIONS IN ART, MUSIC AND SCIENCE, 2003, Granada. *Proceedings* [...]. Granada, Spain, july 23-27, 2003. p. 25-36.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri*: expressões de uma vida. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: EdUSP, 2001.

Luciano da Silva Candemil é natural de Florianópolis e atua como músico, percussionista, compositor, professor, pesquisador e produtor musical. Atualmente é doutorando em Etnomusicologia na Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista Capes e membro do Grupetno. Tem Mestrado em Etnomusicologia na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Tem as seguintes titulações cursadas na Universidade do Vale do Itajaí (Univali): Especialização em Educação Musical, Licenciatura em Música e Bacharelado em Música (percussão popular). lucianocandemil@hotmail.com