

5. Epahei Iansã! – a deusa dos ventos e das tempestades. . .

5.1. Oiá – suas faces

“Oiá representa mulher guerreira que criou seus filhos sem ajuda de homem nenhum. Ela foi o único orixá que foi buscar Exu dentro do cemitério, por isso ela é tida como a rainha, a deusa dos eguns. É esposa de Xangô, por isso o título de rainha, por que Xangô é o rei. É um orixá de muita bravura, é um orixá de muita força, é um orixá de muita beleza, muita sutileza.”

Sandro Paraíso (16/06/04)

Oiá possui várias faces. Todavia, nesta diversidade há uma unidade simbolizada pelo conjunto das diversas atitudes e relações míticas presentes neste orixá, marcadas pela coragem, independência, agilidade e sensualidade, que são tanto narradas pelas filhas e filhos-de-santo do Xambá, quanto relatadas nas obras dos pesquisadores das religiões afro-brasileiras. Segundo Prandi (2001, 26) os valores e ritos das religiões afro-brasileiras se baseiam num conhecimento mítico que na ausência dos dados históricos, explicariam a presença de condutas e elementos desta religião. Como muito dessas

narrativas míticas africanas se perderam no contexto da diáspora, o sincretismo religioso passou a desempenhar esse papel preenchendo as lacunas históricas em solo brasileiro, não em termos de sobreposição, mas de equivalência:

É de interesse assinalar aqui o fato de que os membros do culto consideram a sua mitologia incompleta. Eles têm consciência de que seus mitos provêm não somente de um ambiente remoto no tempo, mas também de um continente distante, do qual seus antepassados foram removidos pela força sem terem conseguido reter nada que, além do complexo sistema ritual e de extensos repertórios musicais, não fosse um conjunto vago, idealizado e nostálgico de noções. A conseqüente necessidade de preencher as lacunas do quebra-cabeça constituído pelos fragmentos mitológicos recebidos da tradição parece estar expressa no modo particular pelo qual o sincretismo é usado no culto. (Segato 1995, 140).

Para Jung (1977, 93): “o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem”. A construção dessa significação é complexa e assim como tantas coisas da vida, misteriosa, condição intrínseca a qualquer experiência religiosa. Na literatura afro-brasileira é possível encontrar várias narrativas mitológicas relacionadas a este orixá, que explicam a sua relação com os diversos elementos presentes nesta religião e em suas cerimônias. Reconhecendo a importância da mitologia para a compreensão deste orixá e das expectativas e atribuições à ele conferidos considero algumas narrativas coletadas por Verger (1999) e recentemente por Prandi (2001, 294-311). Sobre Oiá Prandi revela:

Oiá ou Iansã dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos e mortos, que encaminha para outro mundo. (Prandi 2001, 22) .

Considero aqui apenas as narrativas presentes no Xambá e que, no entanto, nem sempre podem ser explicadas através da mitologia e sim da tradição na sua totalidade. O povo-de-santo, algumas vezes, afirma seguir a tradição embora não consiga explicar a presença de um ou outro elemento específico, mas obviamente dominam o sentido do todo, outras vezes, certas informações são restritas às pessoas do terreiro. Abaixo enumero

trechos das narrativas sobre Iansã presentes no Xambá e que contribuem para a construção de sua identidade:

1. Oiá ganhou vários atributos de seus amantes como o direito de utilizar a espada que ganhou de Ogum, pai de seus nove filhos, para se defender e defender os demais. A espada é um elemento que compõe a sua indumentária no Xambá e é apontada como uma ferramenta que “corta o mal”. Sobre a relação entre Oiá, Ogum e Xangô, Verger (1999, 388) relata que: “Oya era mulher de Sango (. . .) foi casada antes com Ogum, mas este era tão malvado que ela fugiu pra junto de Sango, desposou-o e ficou com ele”.



Espada utilizada por Mãe Biu quando incorporada. Hoje fica no assentamento de Iansã, no peji do terreiro.

2. A partir do momento que Oiá soprou o fogo da forja de Ogum para ajudá-lo, pois este precisava fabricar mais armas para a guerra em que Oxaguiã lutava, Oiá passa a dominar os ventos e as tempestades.



Santa Bárbara vestida de rosa, dominando as tempestades e os raios como Iansã. Esse quadro pertence ao acervo do terreiro Xambá. Apesar de uma imagem como esta não substituir a do orixá, serviu por muito tempo como um preenchimento das lacunas mitológicas. Hoje esta imagem é contestada pelos mais jovens no contexto da reafirmação e negação de elementos do catolicismo neste culto.

3. Oiá foi dividida em nove partes (“Iyámesan” - a mãe transformou-se em nove) pela varinha mágica de Ogum e este, que antes havia compartilhado os segredos da varinha com Oiá, foi dividido em sete partes (Ogum Mejê).

4. Oiá, deusa dos raios e dos ventos, utilizou seus poderes para libertar Xangô, seu marido depois de Ogum.

5. Oiá ganha de Obaluaê o reino dos mortos e passa a ser chamada de Rainha Oiá Igbalé, a condutora dos espíritos. No Xambá como nos xangôs em geral Oiá Igbalé é chamada de Iansã de Balé. A palavra “Balé” viria do iorubá “Igbalé – quarto secreto” que Cacciatore (1977, 62) define como a:

Casa dos mortos – pequena peça fora da casa, no terreiro de candomblé e também em muito de umbanda. No chão, ao longo das paredes, há potes ou buracos cavados na terra que guardam o espírito dos mortos até sua partida definitiva para o astral. Aí são colocadas oferendas de comidas realizadas nas cerimônias a que só os homens podem assistir. Também é chamado quarto de Balé e Ilê-saim.

6. Egungum (egun) é o nono filho de Oiá, “o antepassado que fundou cada família, o ancestral que fundou cada cidade”. Egungum só se curva diante de Oiá, em sinal de respeito.

7. Oiá realiza uma cerimônia denominada posteriormente de axexê em homenagem ao seu pai adotivo que havia falecido e “Olorum, que tudo via, emocionou-se com o gesto de Oiá e deu-lhe o poder de ser a guia dos mortos no caminho do Orun”¹.

8. Prandi narra o poder que a “santa” tinha de se transformar num búfalo. Nos depoimentos das filhas e filho de Oiá do Xambá esta narrativa é destacada simbolizando sua transformação de mulher “pra bicho” quando contrariada.

¹ O “axexê” consiste num ritual funerário que também está presente no Xambá.

9. Oiá não “come” carne de carneiro por ter sacrificado este animal para conseguir ter filhos. Por ter gerado nove filhos passou a ser chamada de Iansã, a mãe de nove filhos².

10. Verger (1999, 389), baseado em depoimentos de africanos, explica por que Oiá é chamada de Iansã:

Osun é a mulher de Sango. Oya já está velha, vai ao encontro de Sango e o acha muito belo. Diz que quer casar com ele. Sango replica que ela é velha demais. Ela responde que sabe que é velha, mas que está decidida a desposá-lo. Sango diz-lhe que ela vá então buscar seus pertences e volte, e ele se tornará seu marido. Depois que eles se instalam, Oya não quer que Sango saia com outras mulheres. Diz-lhe que desde o dia em que ela nasceu e até sua morte pertence a ele e morrerá no mesmo dia que ele. Sango diz a si mesmo: “A velha que chegou esta noite juntou o amor das outras mulheres em seu coração. É por isso que a chama a mãe da noite, Iya (o) san”. No dia em que Sango voltou pra sua terra, Yansan acompanhou”.

Ao considerar as narrativas relacionadas à Iansã é preciso também destacar a ótica de quem não as concebe como mitologia, mas como parte de sua história. Pai Ivo³ refuta a idéia de que os orixás sejam mitos e afirma que este tipo de tratamento só se deu em relação às religiões que representam minorias como um mecanismo de desvalorização das mesmas:

Eu não digo nem mitologia, por que mitologia é mito. Digo que é história, que pode ser uma história real. Quando se conta que Noé pegou todos os animais e botou dentro de uma barca, não dizem que é mitologia da religião, dizem que é a história (. . .) A civilização européia foi mais moderna, então eles começaram a registrar mais a história do que a nossa, então a nossa história eu conto como história.

Iansã ou Oiá é uma divindade especial para a nação Xambá. Orixá da falecida Mãe Biu e guardião do terreiro, todas as decisões são tomadas a partir de sua consulta

² Iansã no Xambá “come” cabra vermelha, galinha vermelha, peru, acarajé, inhame e bagre, no mês de outubro (Leal 2000, 26).

³ Entrevista realizada em 16/06/2004.

através do jogo de búzios. Mãe Biu tinha, na realidade, Ogum Cecê, deus do ferro e da guerra como orixá “de cabeça” sendo iniciada como filha deste orixá e, Oiá Meguê como “ajuntó”. Oiá Meguê seu segundo orixá ou “ajuntó” tomou o lugar de Ogum na fundação e administração do terreiro. A Iansã de Mãe Biu exigiu a continuidade do terreiro de Maria Oiá que também era regido por Iansã – Oiá Dupé⁴.

Cada “santo”⁵ possui características e qualidades específicas que são identificadas pelo nome particular de cada orixá dentro de sua própria categoria. Iansã ou Oiá, por exemplo, representa uma categoria que engloba diversas Iansãs ou Oiás que são particulares. Duas pessoas não possuem a mesma Oiá o que torna o universo religioso individualizado, embora também compartilhado em relação à categoria de seu orixá. Outro aspecto importante em relação aos nomes, que configura também a identidade particular de cada filha ou filho, é que este não representa um fato público, pelo contrário, as filhas e filhos-de-santo não revelam a qualidade do seu orixá. Os nomes são conhecidos apenas pelas pessoas do terreiro ou por pessoas mais íntimas. É algo que absolutamente não se deve perguntar pois é muito particular. No Xambá o “orixá em terra” não revela seu nome aos presentes. Para saber a “qualidade do santo” é necessário jogar os búzios.

Os reajustes ou negociações religiosas, como o caso de Mãe Biu, que assumiu o terreiro sendo regida por seu orixá “ajuntó”- Oiá Meguê, são questões complexas. A partir deste contexto pode-se afirmar que apesar dela não ter Iansã como “orixá de cabeça”, esta exercia um papel muito forte na vida da ialorixá e nas questões do terreiro, sendo, por isso, considerada como filha de Iansã. Sobre as negociações religiosas deste âmbito presentes no xangô do Recife, Segato (1995, 233) afirma que os diferentes traços da

⁴ Uma mesma pessoa pode ser filha de um ou mais orixás, até mesmo três ou quatro. O comum é que um filho-de-santo tenha dois: o “orixá de cabeça” - aquele que rege a vida da pessoa com maior ênfase -, e o “ajuntó”- adjunto ao principal.

⁵ Outra designação para os orixás utilizada pelo povo-de-santo do Xambá.

personalidade do indivíduo são equilibrados entre seu orixá “de cabeça” e o “ajuntó” tendo às vezes até a atuação de um terceiro ou quarto orixá que complementa a atuação dos dois primeiros. Nesta perspectiva, o *ori* ou a cabeça representa um templo sagrado que a autora (1995) define como a arena onde são reproduzidos os confrontos e alianças entre as divindades do panteão mitológico que atuam diretamente na construção da identidade de cada pessoa. A assimilação da personalidade do orixá pelo indivíduo pode ser concebida como um “encontro de eus” que são distintos, mas complementares:

O eu tem um papel de administrador e é percebido como um agente não-autocrático que faz as vinculações com o orixá, amparando-se e afirmando-se através da associação com ele. Às vezes o eu se vê, se sente interpelado pelo santo. Outras vezes ele o interpela. Porém, de forma geral, o santo é concebido como o termo forte nessa relação (Segato 1995, 22).

Em relação à Iansã há também uma menção significativa do povo-de-santo em relação às suas filhas como mulheres de personalidade forte que marcam a história do terreiro, a começar pelas falecidas ialorixás Maria Oiá e Mãe Biu. Pensar neste orixá corresponde pensar na atuação feminina – as mulheres de Iansã desempenham papéis fundamentais na manutenção da tradição do terreiro, sendo muitas vezes caracterizadas por um perfil marcante de guerreiras, assim como a própria divindade. É importante destacar que a personalidade da filha (o) e da divindade se confundem compondo alicerce fundamental tanto na construção da identidade individual como na do grupo religioso, bem como nas significações musicais, visto que o filho se identifica com o repertório de seu orixá:

Esta (pessoa) assume a identidade que lhe foi imputada e acomoda-se a ela, respondendo à expectativa de comportamento que sobre ela pesa. Esse processo é reforçado ainda pelo fato de que cada filho-de-santo incrementa sua auto-estima, tendo como referência seu orixá (Segato 1995, 52)

A construção da personalidade da filha ou filho, bem como a elevação de sua auto-estima a partir do contato e da referência em torno do orixá presente no universo do Xambá, é ricamente abordada por Verger (1999, 24):

Eles extraem esse sentimento de orgulho da fé real que conservaram em relação ao poder de seus Orisa e Vodun, que, para eles, nos momentos penosos, são o amparo mais seguro contra a angústia e as humilhações e que, nos momentos de alegria, lhes proporcionam o sentimento exaltado do gênio de sua própria raça (. . .) durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem. De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornam filhos e filhas de Deus, respeitados, admirados, cortejados.

Iansã como já mencionado, é marcada por um perfil de mulher independente, guerreira, corajosa, sensual e bonita, traços que também são atribuídos às suas filhas e filhos. Este orixá carrega consigo um forte senso de justiça além de uma relação com a morte (o universo dos eguns). Na ótica de seus filhos e filhas é muito respeitada por possuir o poder de protegê-los do mal e da morte. Ao mesmo tempo em que “qualidades” são ressaltadas, seus “defeitos” também são reconhecidos como particulares, como o de ser intempestiva. Como consequência, suas filhas (os) também possuem esta característica. Todavia, toda concepção generalizante é limitada e isso também deve ser destacado, logo, ninguém é igual, assim como também não existe uma Iansã igual.

Esta divindade, por reger o terreiro, atua também como mãe e protetora. Seu Maurício César da Silva (padrinho e ogã do Xambá)⁶ expõe uma concepção muito presente no universo desta nação:

Pelo fato de ser o orixá da casa, há vontade de render homenagem à ela. A gente se encoraja muito, dá força para nós. Uma mulher guerreira. Sou filho de Xangô, minha mãe é Iansã.

⁶ Entrevista realizada em 15/06/2004.

Em relação às crianças, esta nação possui a particularidade da predominância feminina de filhas de Iansã. Até ser realizado o jogo de búzios para saber qual o orixá da criança, independente do sexo, é comum vesti-las de cor de rosa, a cor de Oiá. Todas essas questões são importantes para reforçar a importância desta divindade para o Xambá e conseqüentemente de Mãe Biu que, como líder religiosa, construiu uma imagem de referência também como filha de Iansã, estendida para o terreiro. As concepções de tradição e gênero presentes nesta casa são guiadas por uma linhagem de *guerreiras*: Iansã, Maria Oiá e Mãe Biu, sendo a última a maior referência. Para o ogã Cleyton José da Silva (Guitinho), o sonho de toda menina do Xambá é ser filha de Iansã. A citação ilustra bem o significado do orixá e de sua filha mais representativa para a dinâmica do terreiro e sua identidade.

Costa (2004b), abordando o universo cotidiano do terreiro Xambá, constrói uma bela narrativa sobre as outras lideranças femininas que trabalharam arduamente ao lado de Mãe Biu na manutenção da tradição do terreiro, enfrentando situações adversas e afirmando-o como “um universo de domínio feminino”: Donatila Paraíso do Nascimento, Tia Tila, dedicou toda sua vida aos orixás e sucedeu a sua irmã Mãe Biu como ialorixá; Maria Luíza de Oliveira, Tia Luíza, liderança política do bairro, manteve em sua própria casa a sede da Associação dos moradores e, junto com sua irmã, Mãe Biu, organizou o carnaval do bairro e outras festividades e, Laura Eunice Batista, Tia Laura, filha-de-santo que morava no terreiro e era responsável pelas questões internas, da decoração ao preparo das comidas sagradas. Continuando, Costa (2004b, 1) sintetiza a importância das famílias Paraíso, Oliveira e Batista para a formação da história do Xambá através, principalmente, da atuação destas:

Mulheres que através de suas ações, heranças e de suas experiências de vidas contribuíram para a manutenção da religião afro-brasileira, nas décadas de 1950, preservando o Culto Xambá, e das articulações sociais,

políticas e culturais na localidade. Através de uma fundação de associação de moradores, organização das folias de momo, captação de recursos e/ou incentivando seja através de uma palavra de orientação ou fazendo valer sua força espiritual, pedindo aos orixás proteção e ajuda para seus/as filhos/as-de-santo, parentes e amigos/as para obterem casa própria, levando a alegria ao promoverem festas do dia das crianças, das mães, de carnaval, bingos, além das animações com os preparativos em dias de toques nas festas dos orixás.

Todas essas questões compõem a história do terreiro e complementam a atuação da líder religiosa Mãe Biu, que confundida com seu orixá Iansã era considerada pessoa de iniciativa e coragem, além de ser leal às filhas e filhos que a tinham como referência para todas as questões da vida, do religioso ao cotidiano. Hoje, pensar em Oiá Meguê significa pensar em Mãe Biu. As duas figuras se confundem representando uma mesma referência. Ao se cantar as toadas deste orixá é o mesmo que homenagear a falecida ialorixá, e, a cada ano são confeccionadas camisas com sua foto e frases de homenagem e saudade. Muito embora Pai Ivo seja respeitado como babalorixá, a referência religiosa e histórica do Xambá continua sendo “o xangô de Mãe Biu” simbolizando a sua representatividade mesmo após sua morte, o que é facilmente compreensível, visto que esteve à frente do Xambá por mais de quatro décadas.

5.2. Oiá – suas cerimônias

“Oya ni o to iwo efon gbe”

Oya é a única que pode agarrar os chifres do búfalo”⁷.

Cada orixá possui um repertório musical específico. Assim como a música das demais divindades, a executada para Oiá é singular e reconhecida pelas (os) filhas (os)-de-santo por diversos elementos como o texto, a melodia, o ritmo, além de características próprias relacionadas à divindade. As cantigas possuem significados que são interpretados subjetivamente, mas dentro de um senso conceitual comum. Para Pai Ivo⁸ :

A música é um recado. Cada música é um recado do orixá contando uma história, a epopéia do orixá. Essas coisas todas não foram passadas pra gente e hoje não posso dizer a você com exatidão. Mas os orixás são trazidos pela música. Em toda religião a música é como um chamamento de toda espiritualidade.

Na nação Xambá, Iansã é homenageada em três cerimônias anuais que apresentam caráter distintos: Louvação, Toque e Toque de Balé.

⁷ Verger (1999, 405) – “orikis de Oyá – forma de saudação – louvação aos Orisa – exaltação do poder, fatos, proezas do ancestral divinizado”.

⁸ Entrevista realizada em 16/06/2004.

5.2.1 Louvação à Oiá

*“Oya toto hun”*⁹
Oya, respeito



À esquerda, trono de Oiá no salão, à direita, no memorial da nação Xambá. Este era utilizado por Mãe Biu e representa o símbolo da cerimônia de Louvação à Oiá. Com o falecimento da ialorixá ninguém mais senta no trono.

Cerimônia que acontece anualmente, no dia 13 de Dezembro, data da primeira coroação realizada por Pai Rozendo, em 1927, como ritual conclusivo da iniciação

⁹ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).

religiosa da primeira ialorixá da nação Xambá – Maria Oiá. Consistia na coroação da ialorixá, “incorporada”¹⁰ com Iansã utilizando sua espada, coroa e trono.



Coroa, espada e trono de Mãe Biu.
Memorial Severina Paraíso.

¹⁰ Este é um dos termos utilizados pelos filhos-de-santo para designar o estado de transe, assim como “rodar com o santo”.



Mãe Biu incorporada com Iansã, carregando sua espada.
Foto do acervo do Xambá

Com a espada Iansã, na dança, realiza gestos com as mãos que indicam “cortar o mal”. A coroa e o trono simbolizam a consolidação deste orixá feminino como rainha dos eguns. Um dos momentos mais marcantes da “louvação” consistia na homenagem em que as filhas e filhos-de-santo já iniciados no Xambá e também “incorporados” com seus orixás prestavam à Mãe Biu, “com Iansã”, em seu trono de rainha. Esta cerimônia tem a duração de apenas uma hora, no entanto, é representativa pois, não se realiza nenhuma outra cerimônia similar para nenhum outro orixá. Só Iansã recebe essa homenagem no calendário religioso desta nação.

Após o falecimento de Maria Oiá, Mãe Biu retomou a cerimônia mantendo a tradição, na mesma data, até o seu falecimento. Todas as indumentárias deste orixá só

foram utilizadas por mulheres – Maria Oiá e Mãe Biu, fato destacado pelo povo-de-santo que afirma que só uma filha de Iansã poderá sentar novamente no trono. É importante ressaltar que foi Maria Oiá quem iniciou, em 1932, Mãe Biu e que a decisão da última em continuar a louvação se deu a partir do jogo de búzios onde Iansã expressou tal desejo.

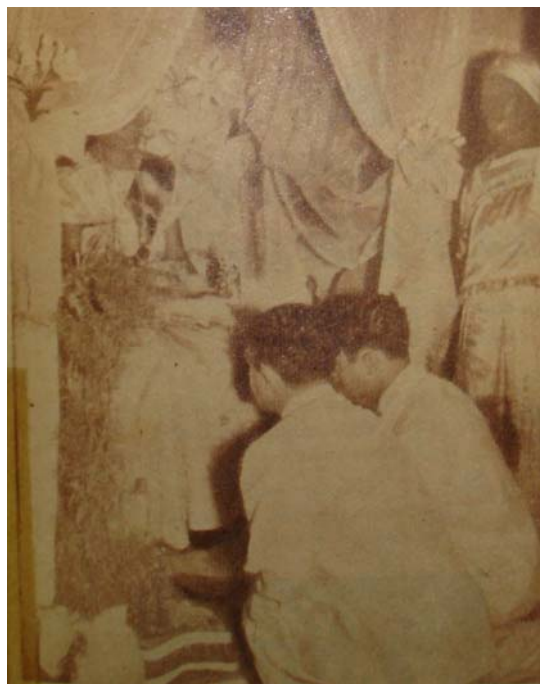


Mãe Biu com Iansã no trono de rainha dos xambanianos.
Foto do acervo do Xambá.

A cerimônia que acontece por volta do meio-dia caracteriza a tradição da nação Xambá, única nação afro-brasileira a realizá-la e consiste basicamente na entoação de cantos e toques para Iansã. O repertório musical é praticamente o mesmo cantado nas cerimônias públicas. Pai Ivo explica que:

No dia 13 só canta pra Iansã. Por que é como o coroamento de Iansã. É a única festa que não se canta pra Exu. Canta pra Iansã, depois de cantar pra Iansã, os orixás vêm, por que são filhos da casa e são filhos de Iansã. E depois se canta pra cada orixá que veio de Ogum a Orixalá. E se encerra cantando pra Iansã.

Atualmente a manutenção da “Louvação” representa uma forma de dar prosseguimento à tradição do terreiro retomada por Mãe Biu. Contudo, devido ao fato do atual dirigente, Pai Ivo, ser do sexo masculino não há a coroação, mas isso não impede que esta se transforme num momento solene em que todos querem prestar homenagem à Iansã, a fim de manter a tradição do Xambá com respeito e alegria.



Louvação à Iansã no terreiro de Arthur Rozendo.
Fotos de Pierre Verger (Revista O Cruzeiro, 19/11/1949).

Durante o tempo em que realizei essa pesquisa assisti a duas cerimônias de Louvação à Oiá. A primeira em 2003, única cerimônia realizada nesse ano, devido o falecimento de Mãe Tila, consistiu na entoação dos cantos e toques para Iansã, após a execução de seu toque específico de tambor – o Ecó ou Egó (faixa 2 do cd em anexo). Segundo Sandro Paraíso este toque representa o “símbolo musical” de Iansã pois acompanha o oniká deste orixá. É realizado sobre um padrão de 12 pulsos que está transcrito juntamente com o padrão realizado pelo agogô e as palmas executadas pelo coro:

The image displays three musical staves. The top staff, labeled 'Melê', contains a sequence of 12 eighth notes with accents, alternating between upward and downward strokes. The middle staff, labeled 'Agogô 4', contains a sequence of 12 quarter notes. The bottom staff, labeled 'Palmas', contains a sequence of 12 quarter notes with a dot, indicating a specific rhythmic pattern.

A transcrição do Melê, último do trio dos tambores (do grave ao agudo), é reduzida apenas à execução das mãos direita (haste para cima) e esquerda (haste para baixo), diferenciadas apenas pelos acentos que são empregados. A escolha para a transcrição é tomada como uma simplificação dos padrões executados pelos outros dois tambores. É importante observar a relação que o Melê mantém com o agogô e com as palmas executadas pelo coro e vice-versa, assim como também se observa em relação ao canto e aos padrões realizados por estes.

Nessa cerimônia as filhas e filhos-de-santo “feitos” receberam seus orixás, mas não usaram suas roupas de “iaô” como se usava nos tempos de Mãe Biu e sim a roupa do seu orixá correspondente¹¹.

¹¹ Após a morte de Mãe Biu o trono deixou de permanecer no salão, por ninguém mais poder sentar-se nele. Com a construção do Memorial Severina Paraíso em 2000, o trono passou a ficar em exposição, sendo esse o seu lugar atual.

A segunda Louvação, ocorrida em 13 de dezembro de 2004 apresentou três elementos novos: a realização da “Alvorada” pela manhã, a presença do trono de Iansã utilizado por Mãe Biu e a utilização das roupas de “iaô” pelas filhas e filhos-de-santo da casa¹². A “Alvorada” antecede a Louvação e consiste numa cerimônia que é restrita ao povo-de-santo. Acontece por volta das cinco horas da manhã e possui a duração de uma hora. Nesta cerimônia são cantadas apenas as toadas de Oiá, estando esta presente “em terra” através de suas filhas e filho, sendo também homenageada por outros orixás que fazem à ela suas reverências. Ao término da cerimônia há uma salva de fogos para homenageá-la¹³.

Como na primeira cerimônia, esta Louvação iniciou com a execução do Ecó, acompanhando o “oniká” de Iansã, num andamento bastante lento. Neste momento todos ficam ajoelhados em sinal de respeito. O oniká é executado apenas uma vez por ano, no dia do Toque Público do orixá homenageado. No caso específico de Iansã o “oniká” (faixa 2 do cd em anexo) é executado duas vezes, na Louvação e no Toque:

¹² Pai Ivo consultou Oiá através dos búzios e esta lhes deu a devida autorização.

¹³ Desde que Mãe Biu faleceu não se fazia a “Alvorada”.

Oniká

♩ = 65 Ecó

Solista

Num a-rei-bô a-xé num a-rei - bô æé Oi - á, Oi-á-(a) Me-guê

Agogô

Palmas

Coro

(e) num a-rei - bô a-xé Num a-rei - bô a-xé

Agogô

Palmas

Oi - á, Oi - á - (a) Me-guê - (e) num a-rei - bô a-xé

Agogô

Palmas

Segundo Pai Ivo, esta cantiga no Nagô é cantada como uma toada normal do repertório de Iansã, enquanto que no Xambá representa sua louvação. É fácil compreender o ‘por que’ desta diferença, pois a toada menciona Oiá Meguê.

O momento do oniká representa o momento da Louvação, em que o santo é especialmente reverenciado. A foto abaixo foi tirada no dia do Toque de Orixalá (25/07/2004). Pai Ivo está com o “xere” de Xangô em mãos, posteriormente usa a “sineta” característica de Orixalá. No chão, ao centro Nanã está presente e também é reverenciada.



Após cantar o “oniká” o babalorixá “puxa” a toada para “chamar as Iansãs à terra”. Esta toada é acompanhada pelo toque de Despedida, característico de Iansã (faixa 3 do cd em anexo). O agogô realiza um padrão rítmico de 16 pulsos acompanhado pelos tambores. Esta cantiga apresenta vários elementos que serão abordados posteriormente:

Emidebô cilê

Despedida

♩ = 120

Solista Coro

E - mi - de - bô Ci - lê E - mi - de - bô Ci - lê é a l'Oi -

Agogô

Palmas

Solista

á é a l'Oi - á ê E - mi - de - bô Ci - lê E - mi - de -

Agogô

Palmas

Coro

bô Ci - lê é a l'Oi - á é a l'Oi - á ê

Agogô

Palmas

Ao mesmo tempo em que cantava, Pai Ivo passava a mão nas cabeças dos filhos e filhas que estavam “irradiados”, ou seja, o estágio intermediário do transe, para que estes recebessem o orixá. Após todos os orixás terem “descido” são levados ao peji, o

quarto dos santos, para vestirem suas roupas de “iaô”. Devidamente vestidos todos saíam do quarto e seguiam ao trono para homenagear Iansã e, conseqüentemente Mãe Biu, prestando a saudação do “otobalé”.

A Louvação é também um momento de diálogo, de recados dos orixás para suas filhas e filhos. Na época de Mãe Biu, Iansã através dela, transmitia recados para as pessoas, do seu trono de rainha e estes eram atentamente ouvidos. Nas Louvações de hoje, os orixás dão seus recados e são homenageados através de suas cantigas. Conforme a tradição dos Toques em geral, para finalizar o momento dedicado à Iansã é puxada a toada para “mandar as Iansãs embora”, “despachá-las” transcrita abaixo, e a Louvação termina sendo servido o tradicional almoço aos presentes, o momento de confraternização. Esta cantiga (faixa 24 do cd em anexo) é acompanhada pelo toque Adarrum, padrão de 8 pulsos:

Oiá Deô boim uló

Adarrum

♩ = 140

Solo Coro

Oi - á De - ô - ô bo - im bo - im bo - im U - ló Oi - á De - ô bo - im bo -

im - bo - im U - ló — Oi - á De - ô bo - im bo - im bo - im U - ló —

Agogô

Palmas

Como já mencionado anteriormente cada ciclo do agogô está separado pela pequena vírgula, neste caso, o padrão é de 8 pulsos. Assim como nas demais cantigas é possível perceber a relação deste juntamente com as palmas e com o canto, bem como, com o toque de tambor Adarrum, cuja transcrição será apresentada mais adiante.

5.2.2. Toque de Iansã

*“Oya aroju b(a) oko ku-Oya”*¹⁴
Oiá que morre corajosamente com seu marido.

O toque de Iansã é realizado no mês de dezembro, no domingo subsequente à “Louvação”¹⁵. Tem a duração de aproximadamente quatro horas. Canta-se para todos os orixás, começando por Exu e terminando com Orixalá. Em seguida é realizada a “volta dos tambores” e a execução instrumental dos “onikás” dos principais orixás do terreiro. No caso do Toque de Iansã, no momento que se cantar para ela um número maior de cantigas¹⁶ é “puxado”.

Os procedimentos musicais da Louvação são aqui repetidos: toca-se o Ecó, seguido por seu “oniká” e em seguida, puxa-se a toada para “chamar as Iansãs”¹⁷.

Depois todas as Oiás serem saudadas e, se desejarem, puxarem suas próprias cantigas, o babalorixá canta a cantiga “Oiá Deô boim uló” para “despachá-las”, terminando assim a parte dedicada à Iansã. Após o “despacho” das Iansãs canta-se para Afrequête,

¹⁴ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).

¹⁵ Neste ano de 2004 aconteceu no dia 19.

¹⁶ Neste ano o trono de Oiá, que foi retirado do Memorial Severina Paraíso para o salão principal do terreiro por causa da Louvação do dia 13 de dezembro, permaneceu no salão para o Toque de Iansã e continuou a ser constantemente reverenciado pelos orixás “em terra” através do “otobalé”.

¹⁷ Cantou-se muito pra Iansã, inclusive várias toadas que são características do Toque de Balé e que normalmente não estariam presentes em toques públicos, mesmo quando fosse cantar pra este orixá. Neste dia houve também a “saída de Iaô” de um filho de Oxum que foi retirado do peji pelo Xangô de Giselda Paraíso da Silva (Ziza), ou seja, esta “incorporada” e com suas roupas de “iaô” é a primeira a dançar quando tira o “iaô” do quarto para dançar e ser cumprimentado pelos demais. No momento de Iansã, o “iaô” já estava recolhido no peji, sendo um momento dedicado apenas à “santa”. Durante sua especial parte dentro do Toque, várias Iansãs estavam “em terra” e “puxaram” suas próprias toadas, aquela específica da identidade de sua qualidade de Oiá, que já foi discutida anteriormente. E aconteceu de Pai Ivo começar a cantar a toada para “mandá-las de volta” e uma Iansã começar a cantar a sua toada, sendo esta respeitada e todos passarem a cantar com ela e o babalorixá então volta a assumir seu posto de solista.

Oxum, Iemanjá e Orixalá. Há ainda a tradicional volta dos tambores e quando os ogãs retornam para tocar os “onikás”, detendo-se mais no de Iansã, algumas Oiás retornam aos corpos de suas filhas e dançam¹⁸.

Nos toques a quantidade de cantigas varia conforme a memória do solista e às exigências das “Iansãs” que podem puxar a sua própria toada¹⁹, contudo, a seqüência das toadas deve ser respeitada pelo fato de cada cantiga possuir significado e função específica.

Como já foi colocado, o orixá desempenha um papel extremamente significativo na religião. Diretamente relacionado aos traços da personalidade de seus respectivos filhos, o orixá traça condutas e exige a realização de “obrigações” ou ritos sacrificiais que culminam nos toques públicos:

São lhes feitos em privado, sacrifícios de animais e oferendas diante dos respectivos pegi (altares), os quais são seguidos de cerimônias públicas no barracão - uma vasta sala na qual os deuses são homenageados com cantos e danças executados ao som de tambores. Os deuses, respondendo a estes apelos, vêm reencarnar-se nos corpos dos filhos e filhas-de-santo que lhes estiverem consagrados. (Verger 1992, 97).

No dia anterior ao toque de Iansã é realizada a “Obrigação”. Esta cerimônia consiste no sacrifício de um “bicho de quatro pés” dedicado especialmente à Oiá e mais vários “bichos de pena”, além de “obrigações” das filhas e filhos para seus orixás. A “obrigação” representa um longo dia de trabalho e dedicação aos orixás onde canta-se, toca-se e é feita a “limpeza” em filhas e filhos e em todos que derem “obrigações”. Nesta cerimônia o sangue do animal sacrificado é utilizado para reforçar o “ori” da pessoa. Após o sacrifício os bichos são preparados (assados ou cozidos), ofertados às divindades e levados ao peji. Depois de ofertadas, são distribuídas entre os filhos e filhas comem as

¹⁸ A estrutura ritual do toque pra Iansã é a mesma do demais toques públicos. Ver capítulo 4.

¹⁹ No Xambá aquele orixá que tiver o “axé de fala” pode se comunicar verbalmente com as pessoas, inclusive puxar sua própria cantiga. Este é um estágio avançado, possível apenas para os orixás que incorporam nos filhos e filhas já feitas.

obrigações e, em comunhão, compartilham entre si suas diferentes ofertas. Por volta das 18:00 horas canta-se para a saída do “ebó”, ou seja, o que sobrou das obrigações que não deve ir pra o lixo, mas para a natureza, para as divindades configurando uma relação de troca, de reciprocidade.

Todos esses momentos carregam um significado de louvação dedicado aos orixás, como já destacou Costa (2004b, 8), “em agradecimento à vida”. Consistem também de momentos de comunhão entre o povo-de-santo que passa o dia inteiro no terreiro trabalhando e compartilhando. A música configura um elemento sintetizador estando presente em todo ritual. Em resposta a essa homenagem Iansã “desce em terra”, exclusivamente para compartilhar esse momento singular de diálogo entre humano e divino.

5.2.3. Toque de Balé

“Afe fe iku”²⁰
Vento da morte

O toque de Balé possui um caráter fúnebre e é realizado anualmente, no dia 27 de janeiro, data do falecimento de Mãe Biu. Apresenta dois momentos distintos que são realizados em espaços sagrados também distintos: a “obrigação” de Balé - acontece no quarto de mesmo nome onde só os homens participam e o Toque de Balé - ocorre no salão assim como os que são dedicados aos demais orixás, porém não é aberto ao público

²⁰ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).

externo. Glória Maria Oliveira da Silva (Gogó)²¹ menciona que a restrição às mulheres na Obrigação de Balé pode ser explicada através da mitologia de Iansã que “ao descobrir os segredos do culto aos eguns, também restrito ao universo masculino, foi castigada por ter entrado no Quarto do Balé e, apesar dela passar a ser a rainha dos eguns, tal castigo se estendeu às demais mulheres”. Mãe Biu foi a única mulher a participar das obrigações realizadas por seu pai-de-santo, Manoel Mariano, em seu terreiro Nagô, embora todos ressaltem que, como a tradição exige, Mãe Biu não tocava nos objetos sagrados. Sua presença refletia o poder e prestígio que possuía como ialorixá.

Após a morte de Mãe Biu as obrigações e também o Toque de Balé passaram a ser dirigidos por Pai Ivo no terreiro Xambá. Mesmo no momento de restrição de gênero da “obrigação” as mulheres têm participação indireta, pois ficam à porta do quarto respondendo aos cantos puxados pelo babalorixá. É comum ouvir das filhas-de-santo: “mulher não participa da Obrigação de Balé, a gente só faz cantar”, no entanto esse “só cantar” certamente reforça a importância de seu papel musical para esta nação e seu conhecimento em relação ao repertório musical, mesmo quando este é realizado “apenas” por homens.

No Toque homens e mulheres participam normalmente do ritual. O repertório para Iansã Balé é entoado quase que exclusivamente nos dois momentos anteriormente citados (Obrigação e Toque). Quando esse repertório é entoado nos toques públicos ocorre em número muito reduzido. Por conta dessas restrições este repertório só é mencionado neste trabalho quando presente nos toques públicos. No Toque de Iansã realizado em 2004,

²¹ Entrevista realizada em fevereiro de 2005. “Gogó” é filha-de-santo do Xambá, filha de Iemanjá e também filha de Luiza Oliveira da Silva. Dona Luiza foi uma das mulheres que marcou a história do terreiro Xambá ao lado de sua irmã Mãe Biu. “Gogó” como é carinhosamente chamada, é também mãe de Cleyton José da Silva (Guitinho, filho de Ogum) e Leila Luíza Oliveira da Silva (filha de Orixalá que foi iniciada no ano passado, em 2004).

algumas cantigas de Balé foram cantadas para homenagear este orixá. De forma geral pode-se afirmar que estas cantigas não apresentam um caráter diferente das demais cantigas, embora sejam executadas em andamento mais lento. São entoadas pelo povo-de-santo com tristeza por serem relacionadas à morte.

“Gogó”²² declarou que assim como as demais mulheres do Xambá, nunca entrou no Quarto de Balé, mas que este representa a morada dos eguns. Quando uma filha ou filho-de-santo morre seus pertences devem ser devidamente “despachados”. Todos os seus objetos “assentados” no peji como quartinhas, guias e adereços do seu orixá são “despachados” conforme os fundamentos do seu orixá, se é do mar, do rio ou da mata.

Musicalmente há uma continuidade em relação às cantigas das Iansãs das pessoas falecidas. Estas cantigas geralmente continuam presentes nos toques públicos sendo esse um momento de rememoração dos que já foram e tendo a música como veículo principal.

Em relação à Iansã de Balé e suas filhas e filhos há uma restrição à “incorporação”. As filhas de Iansã de Balé possuem suas cantigas particulares, mas não recebem o orixá, pois seria o mesmo de receber o “vento da morte” narrado no “oriki” exposto anteriormente (Verger 1999, 405). As cantigas de Iansã de Balé carregam este perfil embora nem sempre sejam lentas e com canto melismático. É o caso das três cantigas que seguem, executadas apenas no toque de Iansã. A primeira toada com andamento rápido é acompanhada pelo toque Jeje, cujo padrão é do agogô é de 16 pulsos, embora o melê execute padrão de 12. Normalmente este toque acompanha cantigas cujo caráter não é associado ao universo de Balé. Esta cantiga (faixa 21 do cd em anexo) menciona uma

²² Entrevista realizada em Fevereiro de 2005.

“Iansã de Umbanda” que todos afirmam ser dona de um caráter arredo e, ao mesmo tempo temeroso:

Anda, anda Oiá de Umbanda

Jeje

$\text{♩} = 140$

Solista

An-da'an-da'Oi-á de'um-ban-da'o-ni-po - - - An-da'an-da'Oi-á de'um-ban-da'o-ni-po - quê Oi-á

Agogô

Palmas

Coro

An - da'an - da'Oi - á de'um - ban - da'o - ni - po - quê An -

Agogô

Palmas

da'an - da'Oi - á de'um - ban - da'o - ni - po - quê Oi - á

Agogô

Palmas

Assim como a cantiga anterior, a cantiga abaixo (faixa 22 do cd em anexo) apresenta um caráter mais ativo ou menos “pesado” do Balé. Esta é acompanhada pelo toque da Despedida que acompanha tanto as cantigas mais lentas quanto as mais rápidas:

Oiá Messã Pampã

♩ = 110 Despedida

Solista

Oi - á Mes - sã Pam - pã Oi - á gam - be - lê me - ran - cõ - (o) Ai - ó - (o) Ai -

Agogô

Palmas

ó a - ca - já dun - dum ma - ra - gam - be - lê me - ran - cõ fa - la - já

Agogô

Palmas

Coro

Oi - á Mes - sã Pam - pã Oi - á gam - be - lê me - ran - cõ - (o) Ai - ó - (o) Ai -

Agogô

Palmas

ó a - ca - já dun - dum ma - ra - gam - be - lê me - ran - cõ fa - la - já

Agogô

Palmas

The musical score is arranged in four systems. Each system includes a vocal line (Solista or Coro) and two percussion lines (Agogô and Palmas). The Solista part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Coro part is in bass clef with the same key signature. The Agogô and Palmas parts are represented by vertical bars on a horizontal line. The lyrics are written below the vocal lines.

Acompanhada pelo toque Adarrum de 8 pulsos, a próxima cantiga (faixa 23 do cd em anexo) é um pouco mais lenta que as duas anteriores. Esta ilustra o fato de que mesmo no repertório do Balé, há um compartilhamento musical. Este toque acompanha várias cantigas dos diferentes orixás.

Oiá Cararô

$\text{♩} = 95$ Adarrum

Solista

Oi - á Ca - ra - rô Di - o - dá Oi - á Ca - ra - rô Di - o - dá Oi - á Oi - á Mes - sã ba - ô

Agogô

Palmas

Coro

Oi - á Ca - ra - rô Di - o - dá, Oi - á Ca - ra - rô Di - o - dá Oi - á Oi - á Mes - sã ba - ô

Agogô

Palmas

O próximo grupo de cantigas dedicadas à Iansã de Balé já carrega, segundo a concepção do povo-de-santo “o pesar do universo fúnebre”. Com cantos melismáticos, um “flutuar” sobre as notas e o tempo, mostram figuras mais longas em relação à agilidade do canto silábico presente na maioria das cantigas de Iansã, inclusive nas cantigas anteriores e o andamento é bastante lento. As próximas “Mambaloê” e “Oiá de Malê” (faixas 10 e 16 do cd em anexo), são acompanhadas pelo toque Sete por Um, padrão de 12 pulsações:

Mambaloê

♩ = 44 Sete por um

Solista

Mam - ba - lo - ê - (é) Mamb - (a) FOi - á _____ Mam - ba - lo - ê - (é) Mamba FOi - á _____ Ba - i - rá com de - dé - (é) ma - roi - á

ma - roi - a - bú Oiãnesá ba - mi - ù o - lê di - nã ò bi - ris - sã ba - ò _____ Mam - ba - lo - ê - (é) Mamb - (a) FOi - á _____ Mam -

Coro

ba - lo - ê - (é) Mam - ba FOi - á _____ Ba - i - rá com de - dé - (é) ma - roi - á _____ ma - roi - a -

bú Oiá - mes - sã ba - mi - ù o - - - lê di - nã ò bi - ris - sã ba - ò _____

Agogô

Palmas

Oiá de Malê

♩ = 60

Sete por um

Solista

Oi - á de Ma-lê a te-im ô güê nã güãã lê iê tá nu-ma bê la - i - rá, tá nu - ma bê,

Agogô

Palmas

Coro

tá nu - ma bê-(ê) la - i - rá. Ô güê nã, güãã. Oi - á de Ma-lê a te-im ô güê nã güê nã lê

Agogô

Palmas

iê tá nu - ma bê la - i - rá, tánuma bê, tá nu - ma bê(ê)la - i - rá ô güê nã, güê nã.

Agogô

Palmas

Mais lento que os demais toques do repertório de Oiá, o toque Sete por Um é acompanhado por um agogô e palmas que executam apenas a marcação do tempo. Por conseguinte, o canto apresenta melismas, ao invés de atacar as notas diretamente o solista “passeia” por cada nota e cada transição melódica. Na toada Oiá de Malê há também a ocorrência de um estilo de cantar semelhante à Mambaloê em que se “passeia” pelas notas ao invés de atacá-las claramente.

A próxima cantiga que segue (faixa 19 do cd em anexo) é a única de Balé presente nos toques públicos, que é acompanhada pelo toque Ecó, num andamento muito lento cujo padrão é de 12 pulsações:

Ê aguerê ilê ô

Ecó

$\text{♩} = 70$

Solista

Ê a - gue - rê i - lê ô gue - rê iê gue-rê iê o - rô - mi xe - qué Ê a - gue - rê i - lê ô ga - rá ga - rá o - mains (in) Do - um

Agogô

Palmas

guc - rê i - - lê ô gue - re - guê a - xé ba - re - lô

Agogô

Palmas

Coro

Ê a - gue - rê i - lê ô gue - rê iê gue - rê iê o - rô - mi xe - qué Ê a - gue - rê i - lê ô

Agogô

Palmas

ga - rá ga - rá o - me - nin - (in) Do - um gue - rê i - lê ô gue - re - guê a - xé ba - re - lô

Agogô

Palmas

A cantiga abaixo também integra o repertório de Balé. Cantada nos toques públicos apresenta características “pesadas” do canto do Balé. Esta sempre é seguida por duas toadas que possuem caráter distintos: Apalajô (pág. 198) e Afunelé adê que está em seguida. Analisando o conjunto formado pelas três toadas citadas percebe-se um movimento crescente de andamento e caráter que vai desde o mais lento, do Balé (Oiá Gambeô) à transição (Apalajô) e, por fim, ao “clímax” do universo do repertório dos toques públicos de andamento mais rápido (Afunelé adê). “Oiá Gambeô” (faixa 6 do cd em anexo) apresenta várias notas longas e melismas onde as notas não são diretamente atacadas, mas alcançadas suavemente, expressando o caráter da Iansã de Balé:

Oiá Gambeô

Despedida

♩ = 90

Solista

Coro

Oi - á Oi - á Gam - be - ô Oi - á Oi - á Gam - be - ô Oi - á Mesã lan - sã Gi - gã Oi - á é um Gam - be - ô Oi -

Agogô

Palmas

á Oi - á Gam - be - ô Oi - á

Agogô

Palmas

Oi - á Gam - be - ô Oi - a - (a) Mes - sã

Agogô

Palmas

lan - sã - (ã) Gi - gã Oi - á é um Gam - be - ô

Agogô

Palmas

1ª casa 2ª casa

Pelo fato da cantiga a seguir (faixa 6 do cd em anexo) vir sempre “emendada” com “Oiá Gambeô” e “Apalajô”, o solista canta junto com tambores e agogô. Não há o solo absoluto como normalmente acontece. O mesmo se aplica às toadas “Apalajô” (pág. 198) e também “Oiá Bainha Balaxó” (pág. 203), sendo esta última cantada sempre após “Oiá Barelô” (pág. 185).

Afunelé adê

Despedida

♩ = 120

Solista

A - fu - ne - lé a - dê - (ê) A - fu - ne - lé A - fu - ne - lé a - dê - (ê) A - fu - ne -

Agogô

Palmas

lé O - Oi - á Mi - ni - bu O - ni - kô se - jô A - fu - ne - lé a - dê

Agogô

Palmas

Coro

A - fu - ne - lé a - dê - (ê) A - fu - ne - lé A - fu - ne - lé a - dê - (ê) A - fu - ne -

Agogô

Palmas

Solista

lé O - Oi - á Mi - ni - bu O - ni - kô se - jô A - fu - ne - lé a - dê Oi -

Agogô

Palmas

Coro

á E - gu - ni - tó Oi - á E - gu - ni - tó Oi - á Oi - á E - gu - ni - tó Oi - á E - gu - ni - tó Oi - á

Agogô

Palmas

5.3. Oiá – suas músicas

“O palemo bara bara”²³

Ela põe ordem em seus negócios rapidamente.

5.3.1. As toadas de Iansã

O tamanho real do repertório dedicado à Iansã não pode ser determinado. No decorrer de uma festa pública podem ser ouvidas cantigas pouco conhecidas, fato que está intrinsecamente relacionado ao domínio do repertório musical das pessoas e divindades presentes às cerimônias. Uma determinada Iansã pode puxar sua própria cantiga, podendo esta ser ou não, relacionada ao âmbito do Balé, ou mesmo o solista pode se lembrar de uma cantiga pra Oiá não tão conhecida e cantada. Durante o período dessa pesquisa foram coletadas vinte e nove toadas dedicadas à Oiá. Essas cantigas são acompanhadas por seis toques diferentes executados pelo grupo instrumental.

A execução musical é realizada “em cadeia”, ou seja, todos os elementos que a compõe são interligados: cada cantiga é acompanhada por um toque específico de tambor, seguidos por padrões também específicos do agogô e do abê, e esta associação é imediata, todos reconhecem o toque de uma toada específica e seus respectivos acompanhamentos.

As toadas dedicadas à Iansã podem ser divididas em duas categorias²⁴:

1. As que são cantadas para as diversas qualidades de Iansã das filhas e filho do Xambá e, especialmente para Oiá Meguê, a Iansã de Mãe Biu;

²³ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).

²⁴ Apesar de não me propor estudar as toadas específicas “de Balé” por fazerem parte de uma cerimônia que não é pública – o Toque de Balé e, portanto não permitida também para divulgação e estudo, estas surgiram em alguns toques públicos como também as registrei, acrescento-as aqui. Nestes toques cantou-se mais para Iansã de Balé, na Louvação e no Toque de Iansã, momentos especialmente dedicados à ela, onde se canta um número bem maior de cantigas em relação aos demais orixás. Apesar de se cantar menos para Oiá nos toques para outros orixás, algumas cantigas de Balé também foram cantadas no decorrer do ano, inclusive toadas que nunca havia ouvido antes e que, por serem de Balé, Sandro Paraíso não as cantou para mim fora do contexto das cerimônias.

2. As que são dedicadas à Iansã de Balé e que normalmente não são cantadas nos toques públicos.

De uma forma geral, essas cantigas são narrativas das mitologias de Iansã, havendo uma correspondência direta entre a música e a sua personalidade. São cantadas num misto de iorubá e português e suas melodias e toques são caracterizados por elementos que configuram um compartilhamento musical, seja entre as próprias nações afro-brasileiras, seja entre a religião afro-brasileira e a cultura branca ocidental.

Carvalho (1993, 129-33) auxiliado por colegas africanos, a partir das gravações realizadas em terreiros de xangô de Recife, traduziu para o iorubá e depois para o português, alguns dos textos das toadas registradas²⁵. A maioria das cantigas já havia se transformado lingüisticamente no seu percurso histórico e não puderam ser traduzidas literalmente: “A rigor, trata-se de textos errantes, sem pátria, mesoatlânticos: a articulação de significantes surgiu de uma experiência histórica nigeriana, enquanto as traduções ficcionais e os comentários pertencem à experiência afro-brasileira” (idem, 23). O autor menciona críticas do povo-de-santo das casas consideradas ortodoxas no contexto afro-recifense à nação Xambá, que “apresentavam um domínio muito menor do idioma e da música ritual”, fato comprovado pelas gravações que realizou juntamente com sua esposa e também etnomusicóloga Rita Segato no momento da tradução (idem, 22). Contudo, em algumas de suas traduções foi possível encontrar similitudes com cantigas para Oiá presentes na nação Xambá de Portão do Gelo. Nas tabelas que seguem são reproduzidas trechos de alguns dos textos das cantigas do Xambá, onde foi possível encontrar semelhanças fonéticas e, ao lado, trechos dos textos em iorubá e suas traduções para o português, apresentados por Carvalho (idem, 129-133):

²⁵ Terreiro de Pai Adão (Nagô), em Água Fria.

“Oiá Dê Mampariô” (cantiga transcrita na pág. 188)

XAMBÁ	IORUBÁ (Carvalho 1993, texto 1, 129-130)	TRADUÇÃO
1. Oiá Dê Mampariô 2. Oiá Messã Orô é de Jangoló 3. Oiá da Guiri Pampã, Oiá da Guiri Pampã 4. Oiá Dê Orixá de Pampã”	1. Oya dé ariwo 2. Oyamésàn rorò j’oko lo 3. Oya de Oya e ta gìrì pápá 4. Oya de Oya e f’ògìrì g’ajà	1. Oya chegou: gritem 2. Oyamésàn é mais forte que um marido 3. Oya chegou: trema interiormente (por causa de sua presença) 4. Vai para o teto subindo pela parede (esta expressão indica igualmente como os fiéis devem tremer na presença de Oya)

“Ê aguerê ilê ô” (cantiga transcrita na pág. 173)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 3, 130)	TRADUÇÃO²⁶
1. Ê aguerê ilê ô guerê iê, guerê iê 2. Orômi xequé 3. Ê aguerê ilê ô gará, gará 4. Omenin Doum guerê ilê ô Guereguê axé bareló	1. Ó g’orí (g’oro) ilé o girigiri 2. ile ni ay Djegbe 3. O g’oro (g’oro) ilé o gàràgàrà 4. Obìnrin Ìdòwú g’oro ilé o Girigiri ó nb’óko omo rè lo	1. Ela trepa rapidamente dentro da casa 2. Ela trepa ligeiro dentro da casa 3. A mulher Ìdòwú trepa ligeiro dentro da casa 4. Ela vai embora com o marido da filha.

“Ô jamitô” (cantiga transcrita na pág. 179)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 4, 131)	TRADUÇÃO
1. Ô jamitô ita l’Oíá 2. Ô jamitô e l’Oíá ô 3. Ogunitá (ou Egunitá) ela é 4. Ô jamitô ita l’Oíá	1. K’ò jé mi d’ókè Oya 2. ò je ka d’ókè Oya 3. Ògúnìtá Èrere 4. ò jé d’ókè Oya	1. Ela não nos deixa atravessar o rio Oya 2. Ela atravessou o rio Oya 3. Outro nome de Oya 4. Ela atravessou o rio Oya

²⁶ O colaborador do autor comenta que esta toada: “exibe o caráter atarrador, desavergonhado e despreocupado de Oya, que não tem escrúpulos em fugir com o marido da sua própria filha. Ela faz o que mais lhe apraz. Oya se desvia como quer dos padrões estabelecidos de conduta.”

Ô jamiô

Adarrum

♩ = 150
Solo

Ô ja - mi - tô i - ta l'Oi - á ô ja - mi - tô é - l'Oi - á ô

Agogô

Palmas

Coro

E - gu - ni - tá e - la é ô ja - mi - tô i - ta l'Oi - á

Agogô

Palmas

Segundo Sandro Paraíso o trecho “egunitá ela é” desta toada sempre foi cantado desta forma, pois se referiria aos eguns. Após a morte de Mãe Biu, passaram a cantar “ogunitá ela é”, mencionando o orixá Ogum da ialorixá. Contudo, Carvalho traduz “Ogunitá” como um outro nome de Oiá. Essas questões são importantes para ilustrar que as duas possibilidades são extremamente válidas, tanto a tradição do canto originalmente em iorubá que menciona um dos nomes de Oiá como a re-significação de uma possível mudança percebida pelo ogã, que reflete sobre esta mudança conforme a história do terreiro e a atuação de Mãe Biu.

“Afunelé adê” (cantiga transcrita na pág. 175)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 7, 131)	TRADUÇÃO
1. Afunelé adê, afunelé 2. O l’Oíá Minibu onikó sejó, afunelé adê	1. Èfùfù lèlè ajé èfùfù lèlè 2. Oya onígbo omo jojojo èfùfù lèlè ajé	1. Epíteto: Vento forte que traz lucro 2. Oya onígbo – Oya dona da floresta Jojojo – Sons musicais, é provável que seja também um advérbio de modo que descreve a força do vento de Oya

“Oíá é do mal” (cantiga transcrita na pág. 85)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 8, 132)	TRADUÇÃO
Oíá é do mal ata Oíá, Oíá é do mal aê	Oya Lanumo Ata ae ae ae	Lanumo Ata – nomes de Oya

“Emidebô Cilê” (cantiga transcrita na pág. 160)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 10, 132)	TRADUÇÃO
1. Emidebô Cilê É a l’Oíá, é a l’Oíá ê	1. A ile bo sire 2. èrù l’Oya, èrù l’Oya	1. Não possui tradução 2. èrù l’Oya – Oya é medo

“Mambaloê” (cantiga transcrita na pág. 171)

XAMBÁ	IORUBÁ (1993, texto 11, 132)	TRADUÇÃO
1. Mambaloê, mambaloíá 2. Bairá com dedé, maroiá, maroiabá	1. Baba Ayòré omo Oloya 2. Obaírá kùn dèdè omo Oloya ‘bá	1. Pai da alegria; filhos de Oya 2. Obaírá murmura dèdè – Advérbio: o modo como se murmura, se rumoreja. Em sentido lato, este termo pode significar o ruído de fundo durante uma tempestade. No presente contexto, parece indicar que Oyá oferece ajuda a seu marido Sàngó, deus do trovão.
3. Oíá Messã bamiô 4. Olê dinã, ô borossã baô	3. Oyamésàn gbà mí o 4. Oya o l’èjímó o t’óbiri as ba ro	3. Oyamésàn salve-me 4. A morada de Oya

Outro ponto importante a ser ressaltado é baseado na identidade pessoal e religiosa através dos nomes ou “qualidades” (Segato 1995, 86) das diferentes Iansãs que estão presentes e servem também como meio de distinção tanto pessoal - cada Iansã possui suas próprias cantigas-, quanto religiosa - para diferenciá-las dentro da categoria maior Iansã. A maioria das “qualidades do orixá” funciona apenas como nomes, sendo de certa forma desprovida de conteúdo literal, embora esse seja certamente construído pela filha ou filho-de-santo (Segato 1995, 86). No repertório musical do Xambá é possível notar menção a vários tipos de Iansã como:

Iansã de Balé; Iansã Gigã; Oiá Barelô; Oiá Bendicá; Oiá Cararô; Oiá Denina; Oiá Dupé; Oiá Egunitô; Oiá Ladê; Oiá Laincê; Oiá de Malê; Oiá Meguê; Oiá Messã; Oiá Minibu.

Em seu livro *Santos e Daimones*, Segato (1995, 87) cita algumas “qualidades de Iansãs” presentes no Nagô, também presentes nas cantigas do Xambá como “Oiá Ladê” e “Oiá Dupé”. O fato sinaliza um compartilhamento de “panteão dentro do panteão” entre as duas nações, que também compartilham alguns orixás da categoria principal (os nomes genéricos do orixá).

A única diferença claramente perceptível e declarada pelo povo-de-santo nesse grupo de cantigas está entre as dedicadas à “Iansã de Balé” e às que correspondem às “santas” particulares das pessoas do Xambá. Como as cantigas são quase que pessoais há também a possibilidade, ainda que rara, do próprio orixá “trazer” a sua própria toada, ou seja, ao invés dele “descer” e puxar uma toada que já integra o repertório de Iansã, o filho ou filha-de-santo “incorporada” apresenta uma cantiga inédita que vai ser ouvida e aprendida pelo povo-de-santo. Normalmente quando isso acontece, essas cantigas são acompanhadas pelo toque Ecó ou pelo toque Despedida específicos deste orixá, para acompanhar a toada.

A ordem em que são cantadas as toadas é relacionada à importância da função que desempenham no culto. Embora essa seqüência possa sofrer variações sutis a depender do solista, a ordem das cantigas para Oiá é praticamente a mesma em todos os toques: sempre começa e termina com as toadas que possuem as funções opostas de “chamar as Iansãs à terra” e “mandá-las de volta”, respectivamente. Na tentativa de resumir a lógica e a tradição da ordem estabelecida das cantigas de Iansã na nação Xambá, esta seqüência pode ser subdividida em três momentos distintos:

1. Evocação – o momento de convocar as diversas Iansãs para que “desçam” através dos corpos de suas filhas e filhos para serem homenageadas;
2. Louvação - o momento de rememoração, tanto das pessoas que já se foram, através das cantigas de suas Iansãs, quanto das que estão presentes e “recebem” suas próprias Iansãs;
3. Despedida – o momento em que as Oiás devem partir para os demais orixás também sejam louvados.

A seguir, apresento três possibilidades de ordem das cantigas dedicadas à Iansã, baseadas na escolha do três solistas da nação Xambá, Pai Ivo, Sandro e Ailton Paraíso. Estas diferentes ordens foram estabelecidas a partir de uma média geral dos toques, não sendo totalmente previsíveis e podendo sofrer modificações:

Ordem das toadas de Iansã

MOMENTOS	PAI IVO	SANDRO PARAÍSO	AILTON PARAÍSO
1 Evocação	Êmidebô Cilê	Êmidebô Cilê	Êmidebô Cilê
2. Louvação	Ó l'Oiá Bendicá Fara com fá Oiá Gambeô (de Balé) Apalajô agô inhã Afunelé Adê Lauré Guanguá Oiá Denina Oiá Ladê Oiá Laincê Anda, anda Oiá de Umbanda Oiá Messã Pampã Oiá Cararô Oiá Meguê numa batalha	Ó l'Oiá Bendicá Fara com fá Lauré Guanguá Oiá Barelô Oiá Egunitô Oiá Gambeô (de Balé) Apalajô agô inhã Afunelé Adê Ê Aguerê ilê ô (de Balé) Mambaloê, Mambal'Oiá Oiá Dê Mampariô Oiá Denina Oiá Ladê Oiá Laincê	Ô jamitô Fara com fá Iansã e baía Sobomi sobô Oiá Gambeô (de Balé) Apalajô agô inhã Afunelé Adê Oiá Denina Oiá Ladê Oiá Laincê Oiá é do mal Oiá Meguê numa batalha Oiá Meguê num agailê
3. Despedida	Oiá Dêo boim uló	Oiá Dêo boim uló	Oiá Dêo boim uló

As variações na ordem das cantigas refletem a questão pessoal do solista e o contexto, que mesmo seguindo a tradição de uma ordem preestabelecida, pode modificá-la conforme sua preferência depois da interferência das Iansãs. Mesmo em uma tradição quase secular, pois todos afirmam que a ordem das toadas de Oiá que Pai Ivo obedece é a mesma seguida por Mãe Biu, há a dinâmica através da presença de pequenas variantes que são permitidas e que, no entanto não descaracterizam a tradição musical dessa nação afro-brasileira, além é claro, da vontade das Iansãs homenageadas, não sendo este último, um momento que possa ser previsto, podendo até não ocorrer.

Segato (1984, 536-40) em sua tese de doutorado transcreve algumas cantigas para Oiá e seus respectivos toques de tambor que apresentam certas similaridades com os

executados no Xambá. A tabela a seguir apresenta os nomes das cantigas e dos toques para Oiá presentes no Xambá e nomes das cantigas e toques similares citados pela autora. A ordem disposta na tabela é a mesma utilizada por Segato não correspondendo à ordem das cantigas no Xambá:

NAÇÃO XAMBÁ		NAÇÃO NAGÔ (Segato 1984, 536-540)	
Cantigas	Toques	Cantigas	Toques
1. Êmidebô cilê	1. Despedida	1. Erún debó siré	1. Batá
2. Afunelé adê -	2. Despedida	2. Afunelé ayé	2. Batá
3. Oiá oiá é do mal atá	3. Jeje	3. Oiá Oiá enumauatá	3. Batá
4. Oiá Gambeô	4. Despedida	4. Oiá gambeó	4. Batá
5. Apalajô agô inhã	5. Despedida	5. Iabaladô agô iá	5. Batá
6. Oiá Barelô	6. Despedida	6. Oiá bareló	6. Batá

As duas nações embora apresentem em suas cantigas textos um pouco diferentes, com algumas palavras modificadas, são bastante semelhantes melodicamente. Segundo as transcrições de Rita Segato, as seis cantigas são acompanhadas pelo mesmo padrão rítmico – Batá. Na nação Xambá cinco dessas cantigas são acompanhadas pelo toque da Despedida, e uma pelo Jeje. Abaixo seguem as duas transcrições da cantiga “Oiá Barelô” (do Nagô e do Xambá) para melhor ilustrar diferenças e similitudes:

“Oíá Barelô” – Xambá (faixa 14 do cd em anexo):

Oíá Barelô

$\text{♩} = 110$ Despedida

Solista

Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ba - re - lô Oí - á Me - guê Ba - re - lô Eu ju - ro - pe - lo pé eu ju - ro - pe - lo xé (é)

Agogô

Palmas

Coro

Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ja - ú - na Ba - re - lô Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ba - re - lô Oí - á Me -

Agogô

Palmas

guê Ba - re - lô eu ju - ro - pe - lo pé eu ju - ro - pe - lo xé (é) Oí - á Ba - re - lô Oí - á Ja - ú - na Ba - re - lô

Agogô

Palmas

“Oiá Bareló” - Nagô (Segato 1984, 540):

Handwritten musical score for "Oiá Bareló" in 4/4 time. The score is written on three systems of staves. The first system shows the title "Oiá Bareló" and the rhythm "Rhythm Iyansã's Batá". The melody is written in a single line with lyrics: "O iá Bareló, o iá Ba-re-ló, o iá Ba-re-ló, O iá Ba-re-lo te lo". The second system continues the melody with lyrics: "ju no pe-lo shé, te lo ju no pe-lo shé, O iá Bare-lo Oiá-ju na Ba-re-lo". The third system shows a chorus with the lyrics "Oid-ja u na Ba-re-lo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

As duas cantigas apresentam várias semelhanças melódicas. Imediatamente o intervalo de quarta justa inicial confirmando uma idéia tonal de V-I e a finalização no possível V grau de uma tonalidade menor, dentre várias outras relações intervalares que se pode perceber. Ritmicamente também apresentam várias semelhanças de caráter “vivo”, ou seja, canto silábico e andamento rápido.

Em relação aos toques, apesar da semelhança, não se pode afirmar que correspondam a um mesmo toque, embora apresentem um mesmo padrão de 16 pulsos que Segato transcreve num compasso quaternário.

No Xambá esta cantiga é cantada em praticamente todos os toques, caracterizando, juntamente com um outro grupo de cantigas de mesmo caráter, o clímax do repertório de Iansã. Esta toada sempre vem seguida de “Oiá Bainha Balaxó”. No Xambá não existe nenhum toque para Iansã chamado de “Batá”.

Em relação à seqüência das cantigas, no Xambá a toada “Emidebô Cilê” é a primeira a ser executada. “Afunelé Adê” é cantada após “Oiá Gambeô”, consideradas praticamente como uma única cantiga, “Oiá Oiá é do Mal Atá” não é uma toada cuja presença seja tão significativa quando comparada às demais e a toada “Apalajô Agô Inhã” sempre é cantada depois de “Oiá Barelô”, consideradas uma única cantiga e geralmente é uma das primeiras a serem cantadas, uma pequena semelhança com o Nagô segundo Segato. Essa pequena tabela comparativa tem o propósito de ilustrar pequenos compartilhamentos e diferenças que algumas vezes são comuns em terreiros diferentes de uma mesma nação ainda que cada terreiro possui sua própria história. As duas nações mesmo que baseadas em uma mesma tradição, apresentam características próprias.

5.3.3. Os cantos para Oiá

“O kankan ti kan (o) ri eke mole”²⁷
Ela bate a cabeça do mentiroso no chão com
toda força

Neste universo escalas e modos não são parte explícita da teoria musical nativa. Isso fomenta definições arbitrárias de parâmetros projetando possivelmente os próprios conceitos do pesquisador sobre a música do “outro”. Não foi possível construir um esquema classificatório que fosse totalmente baseado num vocabulário da própria comunidade. Dessa forma, as decisões analíticas aqui tomadas podem ser contestadas, mas não são arbitrárias.

Em princípio são consideradas escalas a mera e abstrata ordenação das alturas. Assim, considerando as 29 cantigas transcritas temos nada menos do que 21 disposições: 2 tetratônicas, 7 pentatônicas, 5 hexatônicas e 7 heptatônicas (3 modais e 4 tonais). A visualização dessas disposições será melhor apresentada nos quatro esquemas seguintes

²⁷ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).

onde são consideradas as categorias e seus diferentes subtipos, as cantigas que utilizam essa estrutura e suas características melódicas (relações entre as notas e o maior salto intervalar realizado no canto). Após cada esquema uma transcrição de uma cantiga representativa da categoria apresentada será também acrescentada:

Das tetratônicas

CATEGORIA	TIPOS	CANTIGAS	CARACTERÍSTICAS
1. TETRATÔNICA	1. 2M+2M+3m	1.1 Oiá Dê Mampariô (Página 188)	1.1. Apresenta arpejos confirmando idéia tonal. Salto maior de 5ªJ descendente.
		1.2. Iansã coroou (Página 189)	1.2. Apresenta arpejos confirmando idéia tonal. Salto maior de 4ªJ descendente e ascendente.
	2. 3M+3m+2M	2. Fará com fá (Página 190)	Apresenta arpejos confirmando idéia tonal. Salto maior de 4ªJ descendente e ascendente.

Exemplo 1.1. (faixa 15 do cd em anexo):

Oiá Dê Mampariô

Adarrum

♩ = 80

Solista Coro

Oi-á Dê Mampari-ô(ô) Oiá Messã Orô é de Jangolô Oi-á Dê Mampari-ô(ô) Oiá Messã Orô é de Jangolô

Agogô

Palmas

Solista Coro

Oi - á Da-gui-ri Pam-pã Oi - á Da-gui-ri Pam-pã(ã) Oi - á Dê O - ri - xá de Pam-pã

Agogô

Palmas

Exemplo 1.2:

Iansã coroou

Despedida

♩ = 90

Solista

E - r'um l'Oi - á a - ra un - fã I - an - sã co - ro - o - -
E r'um l'Oi - á a - xe ni - fim I - an - sã é um l'Oi - - -

Agogô

Palmas

Coro

E - r'um l'Oi - á a - ra un - fã I - an - sã co - ro - o - u
E r'um l'Oi - á a - xe ni - fim I - an - sã é um l'Oi - á

Agogô

Palmas

“Oiá Dê Mampariô” (identificada na tabela das tetratônicas pela numeração 1.1.) é uma das cantigas de Balé que é acompanhada pelo toque de Adarrum, integrando o grupo de cantigas de “transição” de caráter do repertório de Iansã. Caráter de “transição” é a princípio, caracterizado pelos diferentes andamentos, da toada mais lenta e “pesada” à nem tão lenta, mas também nem tão rápida, caso específico da cantiga em questão, ao “clímax” das toadas de andamento rápido. Mesmo que esta integre o repertório de Balé, também compartilha de características de caráter das cantigas do repertório dos toques públicos.

“Iansã coroou” (identificada na tabela das tetratônicas pela numeração 1.2.) possui dois textos e é desmembrada em duas. O primeiro texto “Iansã coroou” é característico da cerimônia de Louvação à Iansã, cantada no momento em que Mãe Biu,

com Iansã se coroava. O segundo é cantado no toque deste orixá, em sua homenagem, mas não diretamente relacionado à coroação.

Exemplo 2 (faixa 5 do cd em anexo):

Fará com fá

Despedida

$\text{♩} = 100$

Solista **Coro**

Fa - (a) - rá com fá i - lu du - lá que pe - rô l'Oi - á Fa - (a) - rá com fá i - lu du - lá que pe -

Agogô

Palmas

Solista **Coro** **Solista**

rô l'Oi - á é ma - ré com fá a l'Oi - á é ma - ré com

Agogô

Palmas

Coro **Solista** **Coro**

fá a l'Oi - á ô Gi - gan - dê ô Gi - gã ô Gi - gan - dê ô Gi - gã

Agogô

Palmas

A cantiga “Fará com fá” (identificada na tabela das tetratônicas pela numeração 2.) está sempre presente no repertório de Iansã, praticamente em todos os toques públicos e, independente do solista. Certamente representa uma das mais significativas e populares que compõem a identidade do repertório deste orixá no Xambá.

Das pentatônicas

CATEGORIA	TIPOS	CANTIGAS	CARACTERÍSTICAS
2. PENTATÔNICA	1. 2M+2M+3m+2M	1.1 Oiá Cararô (Página 170)	1.1.Arpejo. Salto maior de 8ªJ ascendente.
		1.2 Oiá Lincê (Página 192)	1.2.Arpejo. Salto maior de 8ªJ ascendente.
		1.3 Ê aguerê (Página 173)	1.3.Arpejo. Salto maior de 5ªJ ascendente.
		1.1. Oiá é do mal (Página 85)	1.4.Arpejo. Salto maior de 5ªJ descendente.
	2. 3M+3m+2M+2m	2. Lauré Guanguá (Página 193)	2.Arpejos. Disposição que poderia ser considerada um ré mixolídio sem II e IV graus. Salto de 5ªJ descendente.
	3. 3m+2M+2M+2M	3. Sobomi Sobô (Página 194)	3.Arpejos. Salto de 4ªJ ascendente.
	4. 3m+2M+2M+3m	4.Era com fé (Página 195)	4.Arpejos. Salto de 5ªJ ascendente e descendente.
	5. 3m+2M+2M+2m	5. Anda, anda Oiá de Umbanda (Página 168)	5.Arpejos. Salto de 4ªJ ascendente.
	6. 3M+2m+2M+2M	6. Emidebô Cilê (Página 160)	6.Arpejos. Solo com salto de 7ªm descendente; Coro com 4ªJ descendente e ascendente.
	7. 2M+2M+2m+2M	7. Oiá Meguê numa batalha (Página 63)	7.Arpejos. Salto de 3ªm descendente e ascendente.

Exemplo 1.2 (faixa 12 do cd em anexo):

Oiá Laincê

$\text{♩} = 100$ **Despedida**

Solista

Oi - á Oi - á - (a) La - in - cê Lain - cê pa - ra - ná Oi - á Oi - á Lain - cê Lain - cê pa - ra - ná

Agogô

Palmas

Coro

Oi - á Oi - á (ai - cê Lain - cê Para - ná Oi - á oi - á Laincê Lain - cê Para - ná

Agogô

Palmas

Esta é uma das várias cantigas que citam nomes de diferentes Iansãs, nesta homenagem é Oiá Laincê (identificada na tabela das pentatônicas pela numeração 1.2.). Como a maioria que é acompanhada pelo toque da Despedida, esta é uma cantiga mais “movida” em que se canta e dança com alegria, mesmo que seja uma alegria particular dirigida ao universo deste orixá.

Exemplo 2 (faixa 7 do cd em anexo):

Lauré Guanguá

♩ = 90 Adarrum

Solista

Lau-ré-(e) Guan-guá Lau-ré-(é) Guan-guá I-an-sã de Ba-lé é Guan-guá Lau-ré é Guan-guá

Agogô

Palmas

Coro

Lau-ré-(e) Guan-guá Lau-ré-(e) Guan-guá I-an-sã de Ba-lé é Guan-guá Lau-ré-(é) Guan-guá

Agogô

Palmas

Solista Coro

ô que pe - na - jô - (ô), ô que pe - na - jô Oi - á.

Agogô

Palmas

Esta toada, apesar de integrar o repertório de Balé, acompanhada pelo toque Adarrum, é um pouco mais rápida. Na realidade são duas cantigas que sempre são cantadas seguidas: “Lauré Guanguá” (identificada na tabela das pentatônicas pela numeração 2.) seguida da cantiga “Ô que penajô”, esta última, por ser bastante curta, foi transcrita juntamente com a primeira.

Exemplo 3 (faixa 17 do cd em anexo): Como a maioria das cantigas acompanhadas pelo toque Jeje, a cantiga a seguir apresenta um andamento rápido e segundo o povo-de-santo integra um dos “ápices” do repertório de Iansã (identificada na tabela das pentatônicas pela numeração 3.).

Sobomi Sobô

♩ = 120 Jeje

Solista Coro Solista Coro

So - bo - mi So - bô (ô) Oi - á Ca - ra - ô So - bo - mi So - bo - mi Oi - á Ca - ra -

Agogô

Palmas

Solista

ô a mim xe - - - xé é de re - lam - pi - é é de 're - lam - pi - é

Agogô

Palmas

Coro

é de re - lam - pi - á a mim xe - - -

Agogô

Palmas

xé é de re - lam - pi - é é de 're - lam - pi - é é de re - lam - pi - á

Agogô

Palmas

Exemplo 4: A cantiga abaixo é um exemplo de toada pentatônica (identificada na tabela pela numeração 4.) e integra o repertório de Balé. Acompanhado pelo toque da Despedida é uma cantiga mais rápida e só esteve presente no toque de Iansã. Como várias outras cantigas, esta mescla palavras em português que expressam uma realidade de fé nacionalizada “era com fé” associada ao orixá africano. Em relação ao canto, o coro repete integralmente a última parte cantada pelo solista.

Era com fé é l'Oiá

Despedida

♩ = 120

Solista Coro Solista Coro Solista

E - ra com fé é l'Oi-á-(a) e - ra com fé é l'Oi-á-(a) e - ra com fé a - la-bá a - la-

Agogô

Palmas

bá ba - pi - ré a - la - bá a - la - bá ba - pi - ré

Agogô

Palmas

Das hexatônicas

CATEGORIA	TIPOS	CANTIGAS	CARACTERÍSTICAS
2. HEXATÔNICA	1. 2M+2M+2m+2M+ 2M	1.1 Oiá Deô (Página 162)	1.1. Arpejo. Salto de 6 ^a m descendente.
		1.2 Iansã e baía (Página 197)	1.2. Arpejo. Salto maior de 6 ^a M ascendente.
		1.3 Oiá Messã (Página 169)	1.3. Arpejo. Salto maior de 3 ^a m ascendente e descendente.
		1.4. Afunelé adê (Página 175)	1.4. Grau conjunto. Salto maior de 4 ^a J descendente.
		1.5 Ô jamitô (Página 179)	1.5. Arpejo. Salto maior de 5 ^a J ascendente.
	2. MODAL 3m+2M+2M+2M+2m	2. Apalajô (Página 198)	2. Disposição podendo ser configurada como um sol# dórico sem II grau. Salto de 7 ^a m descendente e ascendente.
	3. 2M+2m+2M+2M+2m	3. Oiá Gambeô (Página 174)	3. Intervalos que afirmam idéia tonal. Salto de 5 ^a J ascendente.
	4. 2M+3m+2M+2M+ 2M	4. Mambaloê, mambaloíá (Página 171)	4. Intervalos que afirmam idéia tonal. Salto de 4 ^a J descendente e ascendente.
	5. 2M+2M+3m+2M+ 2M	5. Oiá Meguê num agailê (Página 65)	5. Intervalos que afirmam idéia tonal. Salto de 4 ^a J descendente e ascendente.

Exemplo 1.2 (faixa 18 do cd em anexo): A toada abaixo (identificada na tabela das hexatônicas pela numeração 1.2.) está sempre presente nos toques públicos, das que são acompanhadas pelo toque Jeje é uma das mais rápidas configurando “o ápice” do repertório de Oiá.

Iansã e baía

Jeje

♩ = 128

Solista Coro

I - an - sã I an-sã e ba - í - a Ó Ióí - á I - an-sã e ba - í - a I - an-

Agogô

Palmas

sã I an-sã e ba - í - a ó Ióí - á I - ansã e ba - í - a

Agogô

Palmas

Exemplo 2 (faixa 6 do cd em anexo): A cantiga que segue (identificada na tabela das hexatônicas pela numeração 2.) é cantada após a toada de Balé “Oiá Gambeô”. As duas possuem caráter distintos. A primeira é marcada por um canto melismático, notas longas, elementos que caracterizam o “pesar” já mencionado. “Apalajô” é o inverso, com seu canto silábico em andamento rápido, corresponderia à transição ao clímax que acontece

sempre com “Afunelé Adê” (pág. 175), a cantiga entoada em seguida e é ainda mais rápida. Esse trio caracteriza bem as distintas faces de Oiá.

Ê Apalajô

♩ = 120 Despedida

Solista

Ê a - pa - la - jô a - gô'i - nhã a - gô'i - nhã nhã a - pa - la - jô a - gô'i - nhã a - gô'i - nhã nhã

Agogô

Palmas

Coro

a - pa - la - jô a - gô'i - nhã a - gô'i - nhã nhã a - pa - la - jô a - gô'i - nhã a - gô'i - nhã nhã

Agogô

Palmas

Solista **Coro** **Solista** **Coro**

É um lo - ê é um lo - ê - (ê)-(êi) - a é um lo - ê - (ê) é um lo - ê - (ê)-(êi) - a

Agogô

Palmas

Esta cantiga apresenta particularidade em relação à sua forma, pois na realidade são duas partes tão distintas (“Apalajô” e “É um loê”) que a partir da recorrência em outros casos, indica que são cantigas diferentes, mas que no entanto, são cantadas “emendadas”.

Das heptatônicas

CATEGORIA	TIPOS	CANTIGAS	CARACTERÍSTICAS
1. MODAIS	1.1 Mixolídio	1.1 Oiá Denina (Página 200)	1.1. Arpejo (destaque para um arpejo meio diminuto – dó-mib-solb-sib). Salto de 5ªJ descendente e ascendente.
	1.2. Frígio	1.2 Oiá de Malê (Página 172)	1.2. Grau conjunto. Salto maior de 3ªm descendente.
	1.3. Eólio	1.3 Oiá Ladê (Página 201)	1.3. Grau conjunto. Salto maior de 4ªJ descendente e ascendente.
2. TONAIS	1.3. Si Maior	2.1 Oniká – Num areibô axé (Página 158)	2.1. Arpejos. Salto de 5ªJ descendente.
	2.2. Láb Maior	2.2 Ó l’Oiá Bendicá (Página 202)	2.2. Arpejos. Salto de 5ªJ descendente.
	1.4. Dó# Menor	2.3 Oiá Barelô (Página 185)	2.3. Intervalos que afirmam idéia tonal. Salto de 4ªJ descendente e ascendente.
	2.4 Sol Maior	2.4 Oiá Bainha Balaxó (Página 203)	2.4. Grau conjunto. Salto de 4ªJ descendente.

Exemplo 1.1 (faixa 9 do cd em anexo): Esta toada (identificada na tabela das heptatônicas pela numeração 1.1.) é dedicada à qualidade particular “Denina” de Oiá. É acompanhada pelo Adarrum e integra um grupo de cantigas da transição ao “clímax”. Apresenta uma escala modal completa (láb mixolídio). Sua melodia é enriquecida com o colorido do arpejo meio diminuto da sétima da dominante com a nona maior (dó-mib-solb-sib).

Oiá Denina

Adarrum

$\text{♩} = 80$

Solista

Oi - á De - ni - na De - ni - na Di - ne - fô Oi - á De - ni - na Di - ne - fô - (ó)

Agogô

Palmas

Coro

I - an - sã é Di - ne - fô Oi - á Oi - á De - ni - na De - ni - na Di - ne - fô Oi - á De - ni - na Di - ne - fô (ó) I - an - sã é Di - ne - fô Oi - á

Agogô

Palmas

Exemplo 1.3 (faixa 8 do cd em anexo): Esta toada (identificada na tabela das heptatônicas pela numeração 1.3.) integra o grupo das cantigas para as Iansãs específicas. Nesta, além de “Oiá Ladê” é mencionada “Oiá Messã”. Acompanhada pelo Adarrum, geralmente é cantada na seqüência das cantigas para as diferentes Iansãs, está presente no repertório com certa regularidade.

Oiá Ladê

Adarrum

$\text{♩} = 80$

Solista

Oi-á La-dê indenileuí Oiá La-dê indenileuí Oi-á Oi - Mes-sã Oi - á.La-dê in - denileuí

Agogô

Palmas

Coro

Oi - á La - dê in - de - ni - deu - á Oi - á La - dê in - de - ni - deu - á

Agogô

Palmas

Oi - á Oi - á Mes - sã Oi - á La - dê in - de - ni - deu - á

Agogô

Palmas

Exemplo 2.2 (faixa 4 do cd em anexo): Esta toada (identificada na tabela das heptatônicas pela numeração 2.2.) é uma das primeiras a ser cantada, em todos os toques. Assim como o grupo das que são acompanhadas pelo Adarrum, se apresenta musicalmente num momento inicial rumo à transição do momento de “clímax” dedicado à Oiá.

Ó l'Oiá Bendicá num Agadê

♩ = 80 Adarrum

Solista Coro

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It features a soloist part and a chorus part. The soloist part begins with a melodic line in the treble clef, followed by lyrics: "Ó l'Oi-á Ben - di - cá num A - ga - dê". The chorus part follows with lyrics: "Ó l'Oi - á Ben - di - cá num A - ga - dê Num A -". The accompaniment consists of two parts: Agogô (a rhythmic instrument) and Palmas (clapping). The Agogô part is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning and end of each measure, and the Palmas part is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning and end of each measure. The lyrics for the chorus part are: "rê - - - (ei) - só Ó l'Oi - á Ben - di - cá num A - ga - dê".

Ó l'Oi-á Ben - di - cá num A - ga - dê Ó l'Oi - á Ben - di - cá num A - ga - dê Num A -

Agogô

Palmas

rê - - - (ei) - só Ó l'Oi - á Ben - di - cá num A - ga - dê

Agogô

Palmas

Exemplo 2.4 (faixa 14 do cd em anexo): Esta toada (identificada na tabela das heptatônicas pela numeração 2.4.) é cantada após “Oiá Barelô”, sendo considerada como o “auge”, no sentido de que sucede cantigas de andamento mais lento. O coro repete integralmente a cantiga após o solista e como esta vem “emendada” logo após “Oiá Barelô”, não há o solo sem acompanhamento instrumental.

Oiá Bainha Balaxó

Despedida

♩ = 100

Solista / Coro

The musical score is written for a vocal line and two instrumental parts: Agogô and Palmas. The tempo is marked as ♩ = 100. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the first two staves of the instrumental accompaniment. The second system contains the continuation of the vocal line and the second two staves of the instrumental accompaniment. The lyrics are: "Oi - á Ba - i - nha Ba - la - xó Mu - ri - cã Mu - ri - cã a - ê Oi - á Ba - i - nha Ba - la - xó Mu - ri - cã Mu - ri - cã a - ê".

Oi - á Ba - i - nha Ba - la - xó Mu - ri - cã Mu - ri - cã a - ê Oi - á Ba -

Agogô

Palmas

i - nha Ba - la - xó Mu - ri - cã Mu - ri - cã a - ê

Agogô

Palmas

Correndo o risco da adoção de um pensamento etnocêntrico, é possível afirmar que, de uma forma geral, as melodias das toadas tendem a ser tonais, embora seja um tonalismo não evidenciado em sua estrutura melódica que em geral é, como já foi ilustrado, tetratônica, pentatônica, hexatônica ou heptatônica.

O coro na maioria das cantigas entoa arpejos que afirmam uma idéia tonal. Vatin (2001, 149) que estudou a música da nação Angola em Salvador e a comparou às demais nações afro-brasileiras da cidade, aponta para a presença de um “universo tonal do tipo ocidental, com a presença latente dos modos maior e menor presentes no culto aos caboclos”. No contexto do Xambá essa consideração faz sentido visto que tais entidades também estão presentes neste culto. Não se pode esquecer que são as mesmas pessoas que transitam nos dois universos religiosos – o dos caboclos e o dos orixás. Juntamente com esse diálogo musical entre os elementos dos dois cultos é importante destacar que ocupam espaços e tempos diferentes.

A parte vocal sempre é alternada entre o solista e o coro:

1. solista – canta à capela, com ritmo livre, geralmente em andamento rápido. O papel principal de solista no Xambá, como já mencionado, é exercido por Pai Ivo, depois por seu irmão Ailton Paraíso ou por Sandro Paraíso. É também comum que um outro babalorixá presente ao toque num dado momento, possa cantar algumas cantigas, mas quem inicia e finaliza sempre é o pai-de-santo da casa;

2. coro – responde ao solista, num ritmo mais próximo do andamento da toada e sempre mais lento que o apresentado pelo solista. Sandro Paraíso comentou que é o coro que “segura” os tambores para que eles não “corram”;

Grande parte das cantigas apresenta uma forma simples, baseada na repetição AA, onde o coro reitera a mesma frase melódica entoada pelo solista. O fato parece estar relacionado a uma certa simplificação das respostas para a promoção imediata de uma interação entre solista e coro. Em segundo lugar de recorrência está a forma AB, onde a resposta do coro é diferente da frase melódica apresentada pelo solista. Contudo, as cantigas apresentam ainda algumas variantes:

1. AA - Cantigas em que melodia e texto são os mesmos tanto para o solista como para o coro. O solista canta a mesma melodia e texto uma vez e estes são repetidos pelo coro;

2. AB –Cantigas em que melodia e texto apresentados por solista e coro são contrastantes.

3. Variantes:

3.1 AABB – o solista canta melodia e texto (A) e o coro repete (A). O solista canta nova melodia e novo texto(B) e o coro repete (B);

3.2 ABCC – o solista canta melodia e texto (A) e o coro apresenta material contrastante (B). O solista canta nova melodia e melodia e texto (C) que é repetida pelo coro (C).

3.3 AABC – o solista apresenta melodia e texto (A) e o coro repete (A). O solista canta nova melodia e texto e o coro responde com texto igual mas melodia diferente.

3.4 AABCDD' – o solista canta melodia e texto (A) e o coro repete (A). O solista canta nova melodia e novo texto (B) e o coro responde diferente (C). O solista traz nova melodia e novo texto (D) que é repetida pelo coro com pequena variante melódica (D');

3.5 ABA'BCC – o solista apresenta uma melodia (A), o coro responde (B). O solista apresenta pequena variante (A') e o coro responde (B) esta sessão sendo repetida. O solista canta nova melodia (C) e o coro repete (C).

3.6 AABC'B – o solista apresenta uma melodia e texto (A) e o coro repete integralmente (A). O solista apresenta novo texto e nova melodia (B) e o coro repete

mesmo texto com nova melodia (C). O solista apresenta pequena variante melódica sobre o texto anteriormente exposto (B'), e o coro repete a mesma resposta anterior (C).

Os tipos formais das cantigas dedicadas à Iansã no Xambá estão também atrelados aos padrões rítmicos executados pelo agogô. Abaixo segue um esquema onde estão presentes as formas das cantigas, as cantigas correspondentes e os ciclos executados pelo agogô (quantas vezes ele repete o mesmo padrão numa cantiga), configurando uma estrutura simétrica. As tabelas estão separadas em grupos de cantigas ou cantigas separadas que possuem ciclos rítmicos que são expostos segundo uma média do que foi registrado no decorrer da pesquisa:

Das formas e dos ciclos I²⁸

FORMA	CANTIGAS	CICLOS
AA	1. Anda, anda Oiá de Umbanda (pág. 168)	8 (4+4) ²⁹
	2. Iansã e baía (pág. 197)	
	3. Oiá Deô (pág. 162)	
	4. Oiá Denina (pág. 200)	
	5. Oiá Laincê (pág. 192)	
	6. Oiá é do mal (85)	
	7. Mambaloê (pág. 171)	16 (8+8)
	8. Oiá Bainha Balaxó (pág. 203)	
	9. Oiá Barelô (pág. 185)	
	10. Oiá Ladê (pág. 201)	
	11. Oiá de Malê (pág. 172)	10
	12. Oiá Messã (pág. 169)	(5+5)
	13. Oiá Cararô (pág. 170)	12 (6+6)

²⁸ Mesmo que algumas cantigas apresentem pequenas variações melódicas entre coro e solista, são consideradas aqui como integrantes do grupo AA, visto que os textos e as melodias são de forma abrangente, os mesmos.

²⁹ A quantidade maior indica o número total de ciclos realizados (solista+coro). Este número, contudo é aproximado, pois os ciclos podem ser repetidos quantas vezes o solista repetir o texto.

Das formas e dos ciclos Ia

FORMA	CANTIGAS	CICLOS
AA (variantes)	1. Iansã coroou (pág.189)	4 (2+2)
	2. Oniká (pág. 158)	8 (4+4)
	3. Ê aguerê (pág. 173)	14 (7+7)
	4. Oiá Gambeô (pág. 174)	28
	5 Oiá Meguê num agailê (pág. 65)	(14+14)

Das formas e dos ciclos II

FORMA	CANTIGAS	CICLOS
AB	1. Ó l'Oiá Bendica (pág. 202)	8 (4+4)
	4.Ô jamitô (pág. 179)	
	3. Emidebô Cilê (pág. 160)	6 (3+3)
	2. Oiá Meguê numa batalha (pág. 63)	14 (7+7)

Das formas e dos ciclos III

FORMA	CANTIGAS	CICLOS
AABB	1. Lauré Guanguá (pág. 193)	10 (6 (3+3)+ 4 (2+2))
	2. Afunelé Adê (pág. 175)	18 (12 (6+6)+ 6 (3+3))

Das formas e dos ciclos IV

FORMA	CANTIGAS	CICLOS
1. AABC	1. Oiá Dê Mampariô (pág. 188)	8 (4+4)
2. ABCC	2. Era com fé (pág. 195)	5 (2,5+2,5)
3. AABCDD'	3. Fara com fá (pág. 190)	6 (3+3)
4. ABA'BCC	4. Sobomi sobô (pág. 194)	11 (9 (4,5+4,5) + 4 (2+2))
5. AABC'B'C	5. Ê apalajô (pág. 198)	12 (6+6)

A partir do esquema apresentado foi possível perceber que o agogô, resumindo a função rítmica dos tambores, compõe ciclos ou linhas-guias que apresentam uma estrutura simétrica na qual o canto se baseia. Em relação tanto ao solista quanto ao coro este ciclos podem variar mas, em sua maioria ocorrem de forma simétrica, mesmo número de repetições que vão resultar numa estrutura par ou ímpar. É importante destacar que coro e solista nunca cantam ao mesmo tempo, embora, na maioria dos casos haja um compartilhamento de um mesmo material musical como já citado anteriormente.

O âmbito da extensão vocal é maior para o solista quando este apresenta material melódico diferente do que vai ser executado pelo coro, e varia também conforme quem estiver cantando, sendo permitidas algumas variantes na interpretação. Contudo, o registro agudo devido à presença de uma maioria feminina é uma característica marcante. Por esse motivo transcrevi o coro de algumas cantigas uma oitava acima da melodia do solista.

O movimento melódico das cantigas geralmente ocorre de forma descendente caracterizando, na maior parte das cantigas um repouso no mesmo som inicial. Das vinte

nove cantigas para Oiá, dezessete finalizam dessa forma. Seis cantigas finalizam uma 5ª justa acima da nota inicial, enquanto que seis outras possuem suas finalizações uma 3ª maior ou menor e 6ª maior ou menor acima do som inicial.

A seguir seguem as interpretações dos três solistas para uma mesma toada, apenas para ilustrar as variações das extensões vocais de cada um, mas que ocorrem sobre um mesmo “esqueleto melódico” e rítmico que a toada apresenta. Por uma questão de hierarquia religiosa e de experiência musical o solo de Pai Ivo foi colocado em primeiro lugar. A partir desta disposição é possível perceber pequenas variações que correspondem muito mais a uma questão estilística e pessoal de cada solista e que a transcrição sempre se apresenta limitada para sua ilustração. Em geral, Pai Ivo emprega intervalos de maior extensão nas cantigas, adota um estilo de recitativo. Ailton Paraíso geralmente canta as toadas que possuem andamentos mais rápidos. Este canta a maioria das toadas utilizando a mesma emissão vocal com que canta “Oiá Meguê num agailê”, considerada pelo povo-de-santo como um “samba”, sendo este seu estilo particular. Sandro Paraíso geralmente canta a maioria das toadas de Iansã de Balé, utilizando uma impostação vocal característica deste repertório, utilizando melismas num canto geralmente de andamento mais lento. Nos três casos percebe-se que o coro guarda a última nota executada pelo solista para iniciar sua melodia e compor sua performance.

Emidebô Cilê

Despedida

♩ = 120

Solista **Coro** **Solista**

Pai Ivo
Ê - mi - de - bô ci - lê Ê - mi - de - bô ci - lê Ê a l'Oi - á é a l'Oi - á ê Ê - mi - de -

Ailton Paraiso
Ê - mi - de - bô Ci - lê Ê mi - de - bô Ci - lê é a l'Oi - á é a l'Oi - á ê Ê - mi - de -

Sandro Paraiso
E - mi - de - bô Ci - lê E - mi - de - bô Ci - lê é a l'Oi - á é a l'Oi - á ê E - mi - de -

Agogô

Palmas

Coro

Pai Ivo
bô ci - lê Ê - mi - de - bô ci - lê Ê a l'Oi - á é a l'Oi - á ê

Ailton Paraiso
bô Ci - lê Ê mi - de - bô - Ci - lê - é a - l'Oi - á é a l'Oi - á ê.

Sandro Paraiso
bô Ci - lê E - mi - de - bô Ci - lê é a l'Oi - á é a l'Oi - á ê

Agogô

Palmas

A participação de todos os presentes formando o coro é indispensável. O bom cantor no caso dos solistas, geralmente é aquele que possui uma maior potência vocal, domina o repertório e conhece suas funções litúrgicas. Entre os coristas o importante é conhecer o repertório e compartilhar musicalmente no canto às divindades, através de sua participação ativa no coro³⁰. A interpretação do coro naturalmente também segue um padrão estético que, aos ouvidos externos e leigos é difícil de ser percebido. A emissão vocal é executada num registro sobretudo agudo, lembrando que coro é composto por uma maioria feminina, construindo uma identidade vocal a partir da atuação musical das mulheres, referência a ser seguida mesmo que não de forma intencional e declarada. É comum ouvir muitos filhos-de-santo oscilarem seu canto entre um registro muito mais agudo que as suas possibilidades vocais permitem e seu próprio registro, naturalmente mais grave, resultando numa perceptível inibição dos homens em relação ao canto, com exceção obviamente, dos solistas. Na maioria das vezes, quando perguntei sobre os cantos para Oiá às filhas e filhos-de-santo, na maioria das vezes estas falavam que não cantavam e que o mais indicado era procurar quem realmente sabia cantar – os solistas. Algumas vezes, quando cantavam, o faziam timidamente, as filhas por estarem acostumadas a cantar em conjunto e dessa forma se sentirem mais à vontade para “soltar” a voz, e os filhos, além do fator coletivo, pela questão da oscilação vocal apontada anteriormente.

Há uma maneira comum de cantar em que o início e o término do canto de cada integrante do coro não coincidem. Esta característica pode estar relacionada tanto ao próprio contexto religioso, onde não há uma preocupação em cantar milimetricamente junto, mas de louvar os orixás e seguir o “tempo orgânico” de cada pessoa, quanto a

³⁰ Certa vez tive a oportunidade de ir a um toque público com um grupo de filhas e filhos-de-santo do Xambá, num terreiro de nação Ketu (Nagô) e ouvi diversos comentários destes em relação ao fato de que nem todos do outro terreiro cantavam as cantigas, alguns aliás, permaneciam calados, o que refletiria, segundo a visão delas e deles, o desconhecimento em relação ao repertório, algo considerado grave.

intencionalidade vocal dentro do que é aparentemente natural e pessoal. Para Sandro Paraíso a forma de cantar pra Oiá apresenta particularidades relacionadas à temporalidade e à expressividade, transmitindo alegria ou pesar, que são reconhecidas pelo povo-de-santo:

Quando canta pra Xangô, aí tem aquela força. Não que Oiá não tenha, ela tem muita força. Só que você já vê aquela coisa mais pesada, que o pessoal já canta, justamente por esse costume de Oiá ser dona de egum e a forma do orixá dançar. Oiá quando dança com aquela calma, se for uma toada mais agitada, ela dança dentro do ritmo, mas ela não perde aquela coisa.

Vatin (2001, 144) discute (a partir de outros autores, sobretudo de seu orientador Simha Arom) dois fenômenos referentes às técnicas polifônicas que são chamadas de “plurivocais” e que caracterizam sobretudo, a forma de cantar africana, a “tuilage” e a heterofonia:

1. Na “tuilage” as vozes ficam sobrepostas umas às outras de maneira ininterrupta, como um “telhado” que é composto por várias “telhas” (em francês “tuiles”);

2. Na heterofonia as diferentes vozes cantam uma mesma melodia (acrescida de variantes), em momentos diferentes. O oposto da monodia quando que se canta conjuntamente em uníssono ou num intervalo de oitava e ao mesmo tempo.

Continuando Vatin (2001, 146) também ressalta a presença de uma “heterofonia involuntária”, visto que o uníssono e o intervalo de oitava não constituem um “critério pertinente” e a presença de uma “plurivocalidade organizada”, onde se percebe que há a recorrência de paralelismo vocais em pontos estratégicos do canto. Nesse contexto, a organização temporal dos cantos é baseada nos padrões ou “ciclos temporais”, que são executados pelos instrumentos rítmicos, como já mencionado. É importante destacar que a relevância dos critérios que integram o fazer musical e especificamente

vocal corresponde ao conhecimento do texto a ser cantado, do contorno melódico e, por fim, do fervor com que se canta. Pensando em termos da identidade vocal do coro no *candomblé* ou *xangô*, a atuação vocal feminina seria um elemento delineador, representando uma constante.

5.3.4 Os ritmos de Oiá

*“Igbo biri okuku buri”*³¹
Floresta tenebrosa, escuridão

O conjunto instrumental que acompanha o repertório musical dedicado à Oiá é composto por um trio de tambores, um agogô e um *abe*, formação explicada pelo povo-de-santo pela tradição Xambá, ou seja, sempre foi feito assim. O trio de tambores é formado pelos chamados “ingomes”, membranofones percutidos diretamente, altos e estreitos, de corpo em barril e tampo único, tocados com as mãos e que possuem diferentes funções. Cacciatore (1977, 147) descreve-o como:

Tambor de barril com o couro preso por pregos ou tachas sobre a borda. Também dito *angomba* ou *engoma*. É usado em alguns terreiros com influência bântu. Do *kimbundo* – “ngoma’- tambor.

³¹ Oriki de Oya: em Adja Wèrè, África (Verger 1999, 405).



Trio de ingomes do terreiro de Arthur Rozendo. Fotos de Pierre Verger (à esquerda foi publicada na Revista O Cruzeiro de 19/11/1949 e, à direita, do acervo da Fundação Pierre Verger).

Na literatura afro-brasileira os “ingomes” sempre são relacionados à nação Angola, comprovando mais uma vez, o compartilhamento musical entre as duas nações – Xambá e Angola. Vatin (2001, 119) destaca que os tambores da nação Angola são chamados de “ngoma” e desempenham uma polifonia com base no “gã” (agogô).

Em relação aos tambores no contexto da nação Nagô de Recife – PE, Carvalho e Segato (1992, 54) apresentam conceitos similares aos mencionados pelos ogãs do Xambá. Os tambores, considerando a hierarquia religiosa e a ordem decrescente de tamanhos são chamados de:

1. “inhã” - pintado de rosa pois pertence à Iansã. Mede aproximadamente 1,36 m de largura, 69 cm de altura, tampo medindo 41 cm,

2. “melê ancó” – é pintado de vermelho e branco, as cores de Xangô. Mede aproximadamente 1,20 m de largura, 76 cm de altura e tampo de 35 cm, menor e portanto mais agudo que o “inhã”.
3. O melê - é pintado de vermelho, pois pertence à Ogum. Mede aproximadamente 1,13 m de largura, 76 cm de altura e seu tampo de 34 cm.

A hierarquia religiosa presente nas cores e na disposição dos tambores diz respeito à hierarquia dos orixás do babalorixá ou ialorixá do terreiro. As cores dos tambores do Xambá são referentes aos orixás de Mãe Biu. Em entrevista realizada em junho de 2004, o babalorixá Ivo declarou:

A hierarquia dos tambores é a hierarquia do orixá da pessoa da casa. No nosso caso o pai-de-santo sou eu, mas não mudei essa hierarquia que foi da minha mãe. Minha mãe era filha de Iansã, Ogum, Xangô, Oxum e Odé, então é um ilú³² de Iansã, um de Xangô e o de Ogum³³.



Os atuais tambores no salão principal do terreiro.

³² Outra designação que o povo-de-santo utiliza para os tambores. Embora esta seja a designação para os tambores do Nagô, que são diferentes.

³³ Nesta declaração fica claro que o próprio Pai Ivo reforça o papel de Iansã na Casa Xambá e na vida de Mãe Biu. Antes ele havia afirmado, assim como todos afirmam, que Mãe Biu era filha de Ogum em primeiro lugar e Iansã em segundo.



Os ingomes com o “ojá” (vestimenta) da cor de Iansã. Estes tambores são os que eram tocados nos tempos de Mãe Biu. Hoje ficam no Memorial dedicado à ialorixá, junto com seus pertences, espadas e demais utensílios do culto.

Segundo o ogã Sandro Paraíso, “quem toca melê precisa saber tocar, quem toca melê ancó toca mais que quem toca melê e quem toca o inhã toca mais que todos os outros, pois é o mais difícil”. É importante ressaltar que as variações rítmicas dos tambores estão intrinsecamente relacionadas aos executantes e suas experiências. A respeito do candomblé baiano vários autores afirmam que o rum é o mais importante por determinar as várias mudanças na coreografia, sendo tocado pelo alabê ou mestre da percussão (Béhague 1984, Lühning 1990a, Garcia 2001), o mesmo acontece no Recife onde apenas os ogãs mais experientes tocam o inhã. Considerando apenas as funções dos tambores, a disposição dos mesmos poderia ser apresentada inversamente à disposição da hierarquia religiosa. Carvalho e Segato (1992, 54) consideram a disposição dos tambores no xangô pernambucano de forma adequada também à realidade do Xambá:

1. melê – o menor e mais agudo. Geralmente quem “puxa” os padrões rítmicos básicos, podendo acrescentar “viradas”. Sua função é a de “manter o ritmo” e por esse motivo é tocado ininterruptamente. Por ser o mais agudo, serve de guia para os demais, pois sempre é possível ouvi-lo;

2. melê-ancó – é o responsável pelas variações, realizando uma maior movimentação rítmica em relação ao melê. Por ser o tambor do meio, exerce função intermediária em relação aos outros dois tambores: varia mais que o melê e também apresenta simplificações das “viradas” executadas pelo “inhã” auxiliando na manutenção do andamento;

3. inhã – chamado de “marcação” é considerado a “estrela” dos tambores, pois exerce também o papel de solista. Embora seja considerado como “marcação”, na maioria das vezes acrescenta variações e improvisações. Apresenta mais variantes ou “viradas” que os demais, de extrema complexidade e virtuosismo. Sandro afirma que quem deve tocar primeiro é o melê, mas, caso esteja neste um ogã de menor experiência para “puxar” os toques, quem estiver no inhã “puxa” e em seguida retoma sua função de solista.

Os tambores exercem a importante função ritual de chamar os orixás para então, promover o estado de transe. Para desempenhar tão importante papel os tambores são submetidos a todo um processo ritual, onde são “alimentados”, ou seja, comem e recebem banho de sangue de animais sacrificados para que tenham o poder. Segundo Béhague (1984, 231), este ritual carregado de simbologia onde o sangue representa a vida é equivalente à feitura ritual de um iniciado. Os ogãs, conseqüentemente, possuem lugar de destaque na hierarquia social do terreiro, onde há a concepção comum de que seus tambores possuem voz irresistível aos orixás e, em decorrência disso, seu axé ou força

espiritual precisa ser reforçado anualmente através da “alimentação”, em uma cerimônia chamada “dar de comer aos tambores”. No Xambá os tambores são indispensáveis e possuem um papel de destaque maior em relação aos demais instrumentos percussivos. São os responsáveis de “puxar” a orquestra. Certa vez Maria do Carmo Oliveira (Cacau), braço direito do babalorixá, declarou que era comum Mãe Biu falar que para começar um toque bastava estar junto aos seus ogãs. O Xambá é conhecido por sua pontualidade.

O agogô ou gonguê é um idiofone percutido, de campânula metálica única sem badalo, com cabo também de metal tocado com uma vareta de madeira. Produz som mais grave que o agogô convencional de campânula dupla, normalmente utilizado nos toques de candomblé. O termo “agogô” vem do iorubá e significa tempo (Lühning 1990a, 37). Exerce importante papel, servindo de base para o conjunto dos tambores, para o canto e para a dança dos orixás. No Xambá este instrumento é pintado de rosa pois é dedicado à Iansã e fica guardado no peji, no assentamento da santa. Diferente das demais nações, no Xambá sempre vem em quarto lugar, após a entrada do solista, coro e dos tambores. Não menos importante, executa padrões que estão relacionados tanto aos tambores quanto ao canto executado pelo coro. O agogô atua também na manutenção do andamento, reforçando as sílabas tônicas das palavras cantadas que, por sua vez estão também relacionadas aos padrões executados pelos tambores, sobretudo o melê, que pode ser concebido como a “base”.



Acima está a foto do agogô no peji, lugar onde é guardado, no assentamento de Iansã.
Acima à direita, sendo tocado pelo ogã e à esquerda, outra técnica de tocar agogô.



O abê ou xequerê é idiofone feito de uma cabaça grande envolvida por contas presas em cordões, chamadas de “ave-maria”, que são friccionadas para a produção do som. É considerado um incremento sonoro à “orquestra sagrada”, no entanto sempre está presente, até mais que o próprio agogô que executa os padrões básicos. Sua atuação pode ser entendida como uma simplificação dos padrões executados pelo agogô, mas reforçando o papel deste em suas funções, sendo portanto de extrema importância. Na maioria das cantigas dedicadas à Oiá há a ocorrência de dois padrões executados pelo abê e relacionados aos andamentos das cantigas, rápidas ou lentas. Geralmente é o primeiro instrumento a se ter contato no processo de aprendizagem musical, sendo o preferido das crianças.



Neta e Henrique tocam o abe. Ela já considerada percussionista, neta de seu Maurício, ogã de larga experiência e padrinho do terreiro. Ele, descobrindo o universo dos tambores.



Iassanã, de 9 anos, tocando o abê. Estes representam exemplos de abertura na aprendizagem musical. Henrique por ser criança e elas por serem do sexo feminino, além de muito jovens também. Os três têm contato com os instrumentos sagrados.

De acordo com Lühning (2001,125), a relação entre os toques e a personalidade dos orixás é marcada por adequações, onde expressões ou determinadas finalidades são explicitadas através do conteúdo musical e na sua execução: ritmos rápidos são correspondentes a orixás mais jovens, enquanto para os mais velhos o ritmo é executado mais lentamente. As bases rítmicas (as de 8, 12 e 16 pulsos também presentes no Xambá) permitem a intensificação de expressão e velocidade, juntamente com frases melódicas curtas e coreografias próprias, formando um processo de adaptação musical às finalidades extra-musicais inseridas no contexto do qual a música faz parte e que terá seu ápice com a presença do orixá.

Para Carvalho e Segato (1992, 38):

As características musicais contrastantes dos repertórios destes santos reproduzem as relações tanto de oposição, como de singularidade, com respeito a suas personalidades e seus papéis familiares no panteão³⁴.

Essa diferenciação pode ser percebida entre as duas categorias de Iansã – de Balé e as demais que compõem o grupo das diferentes “qualidades” de Oiá. Ao mesmo tempo em que Iansã é rápida como os ventos e violenta como as tempestades, ela também é muito respeitosa, séria e temida, por ser a rainha dos eguns. Assim como esses dois repertórios diferem, os toques que acompanham essas diferentes cantigas são também diferentes. Os toques que acompanham as cantigas de Balé são considerados mais “pesados”, mais lentos. Um dos mais marcantes é o “toque da despedida”, que como o nome indica, está relacionado à morte. Segundo Sandro Paraíso³⁵ quando eles são tocados significa que “ou alguém morreu ou está tocando pra Iansã de Balé”. Contudo, este toque num andamento mais rápido acompanha a cantiga de invocação das Iansãs.

De acordo com Béhague (1984, 250), no candomblé, o mesmo se aplicando ao Xambá, a dicotomia entre músico e audiência é rompida, dando lugar ao músico-participante, assim, a interação entre esses papéis representa a tônica do processo e, por sua vez, a interação entre eles e os orixás. Nesse contexto “a performance musical é o pré-requisito absoluto para a existência e procedimento da religião”, não correspondendo a um fato musical isolado em si, mas enriquecido por uma constelação de elementos presentes no contexto religioso, seja no âmbito ritual, seja no âmbito social. Esse músico participante engloba todas as pessoas que cantam, maioria feminina, pois o conceito de músico não é

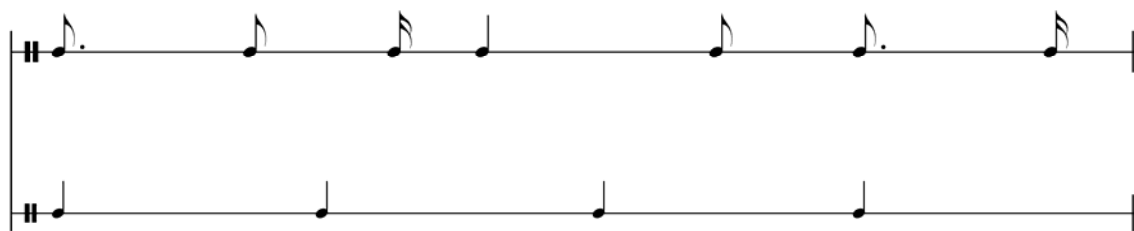
³⁴ “Las características musicales contrastantes de los repertórios de estos santos reproducen las relaciones tanto de oposición, como de singularidade, com respecto a sus personalidades y sus roles familiares em el pantéon”.

³⁵ Entrevistado em junho de 2004.

atribuído pelo povo-de-santo nem mesmo para os ogãs, a não ser que este seja percussionista fora do âmbito religioso, que é a maioria dos casos dos mais jovens. Tanto os instrumentistas quanto o coro compõem o alicerce musical do toque público e também das “obrigações”.

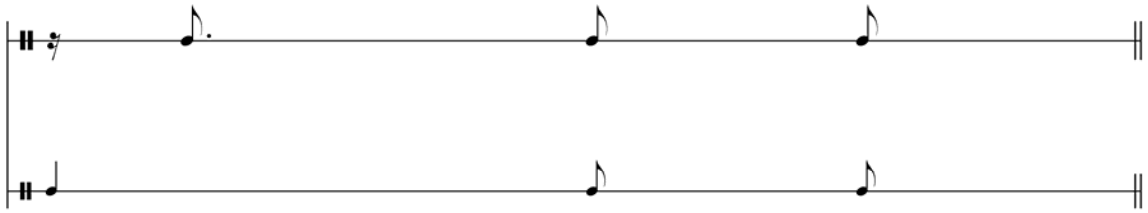
O repertório musical de Oiá é acompanhado por seis toques: Ecó Despedida, Adarrum, Jeje, Sete por um e Umbanda. É importante ressaltar que a classificação dos toques corresponde mais a uma postura ética³⁶ que à realidade musical deste terreiro. Na maioria das vezes, os ogãs referem-se aos toques como “o toque daquela toada para aquele orixá...”. Esses toques são acompanhados por quatro padrões rítmicos diferentes executados pelo agogô que estão transcritos juntamente com as palmas executadas pelo coro para explicitar a relação estabelecida entre ambos, são eles: de 16 pulsos, de 8 pulsos, e dois outros de 12. O executante, dependendo da sua experiência, pode acrescentar “quebradas” ou variações a esse padrões ou, simplificar os que julgar mais difíceis:

Agogô 1. (16 pulsos)

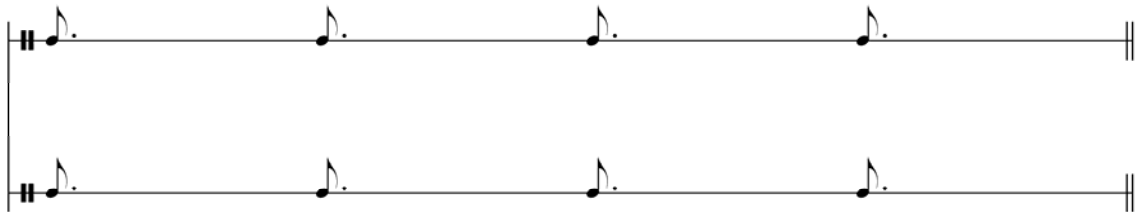


³⁶ Leia necessidade acadêmica.

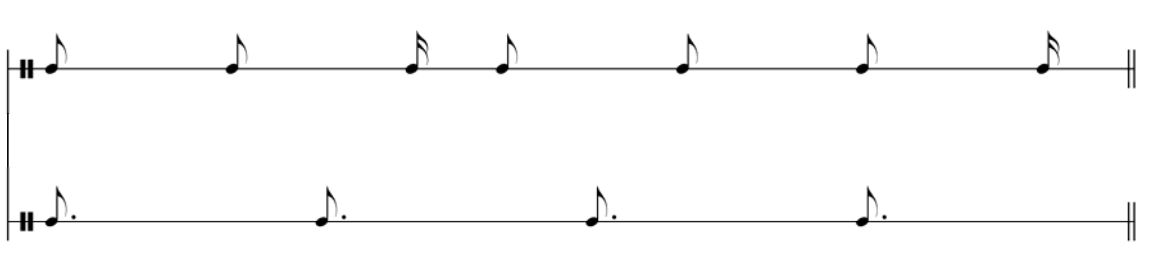
Agogô 2 (de 8 pulsos)



Agogô 3 (de 12 pulsos)



Agogô 4 (de 12 pulsos)



Abaixo seguem transcrições do abê onde são destacados através das duas linhas onde as figuras rítmicas se situam, os movimentos realizados pelo (a) executante. A linha de baixo indica o movimento para baixo que um (a) destro (a) realizaria para a esquerda juntamente com o padrão do agogô, as palmas do coro e o grave do tambor. A linha de cima indica o movimento do abê para cima, que embora não seja executado

apenas à direita, é realizado junto com o movimento dos braços para cima. O abê como uma simplificação do agogô, mas também musicalmente relevante, apresenta basicamente dois padrões, que também podem sofrer variações:

1. Para cantigas lentas acompanhadas pelo toque Sete por Um. O padrão do abê claramente dialoga com o padrão executado pelos tambores (a transcrição do melê está nas págs. 226-28), apresentando semelhanças:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Abê' and contains a sequence of 16 eighth notes, grouped into four sets of four. The middle staff is labeled 'Agogô' and contains four dotted quarter notes. The bottom staff is labeled 'Palmas' and contains four dotted quarter notes. All three staves start with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).

2. O segundo padrão acompanha todas as demais cantigas, tanto os padrões de 16, quanto os padrões de 12 e de 8 pulsos. A transcrição de um dos padrões rítmicos do agogô ilustra a relação entre os dois instrumentos:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Abê' and contains a sequence of 16 eighth notes, grouped into four pairs. The middle staff is labeled 'Agogô' and contains a sequence of 16 eighth notes, grouped into four pairs. The bottom staff is labeled 'Palmas' and contains four dotted quarter notes. All three staves start with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).

3. As cantigas de andamento mais rápido podem ser acompanhadas pela variação do padrão anterior, imprimindo um caráter mais rápido:

The image shows three staves of music. The top staff is labeled 'Abê' and contains a sequence of 12 eighth notes. The middle staff is labeled 'Agogô' and contains a sequence of 12 dotted quarter notes. The bottom staff is labeled 'Palmas' and contains a sequence of 12 quarter notes. All three staves start with a double bar line and a key signature of one flat (Bb).

A seguir apresento a transcrição dos padrões executados pelo Melê, juntamente com os respectivos padrões executados pelo agogô e pelas palmas executadas pelo coro, que configuram um “beat”, ou seja, uma pulsação constante. Como já destaquei na transcrição do toque Ecó, que acompanha o Oniká (pág. 158), as hastes para baixo e para cima indicam as mãos direita e esquerda, respectivamente. O melê executa o padrão básico que irá ser enriquecido pelas variações do melê ancó e do inhã e junto com o agogô e as palmas compõe o alicerce rítmico para o coro, por essa razão resolvi tomá-lo como referência para a transcrição dos toques de tambor:

Toque Ecó (12 pulsos ♩ = 70 a 80)

The image shows three staves of music. The top staff is labeled 'Melê' and contains a sequence of 12 eighth notes with various accents and slurs. The middle staff is labeled 'Agogô 4' and contains a sequence of 12 quarter notes. The bottom staff is labeled 'Palmas' and contains a sequence of 12 dotted quarter notes. All three staves start with a double bar line and a key signature of one flat (Bb).

Toque Despedida³⁷ (16 pulsos ♩ = 90 a 125)

Musical notation for Toque Despedida, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with 16 pulses, starting with a dotted quarter note followed by eighth notes and quarter notes, ending with a repeat sign. The middle and bottom staves contain rhythmic accompaniment, with the middle staff starting with a repeat sign and the bottom staff with quarter notes.

Toque Adarrum (8 pulsos ♩ = 50 a 95)

Musical notation for Toque Adarrum, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with 8 pulses, featuring accents and slurs, ending with a double bar line. The middle and bottom staves contain rhythmic accompaniment with quarter notes.

Toque Jeje³⁸ (16 pulsos ♩ = 110 a 130)

Musical notation for Toque Jeje, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with 16 pulses, including accents and slurs, ending with a double bar line. The middle and bottom staves contain rhythmic accompaniment with quarter notes.

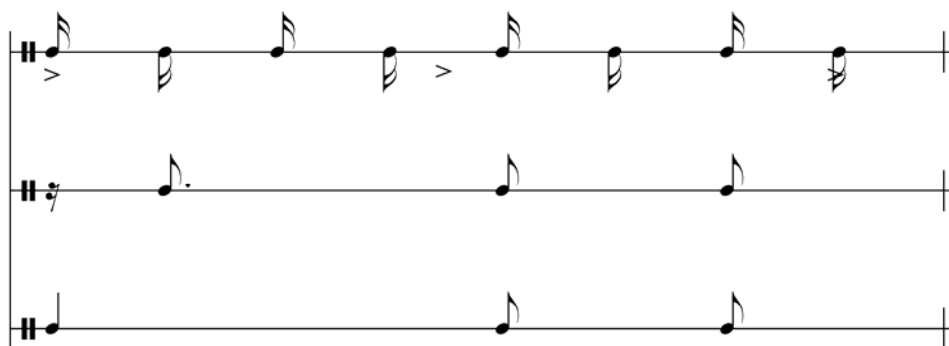
³⁷ Geralmente neste toque o mele executa uma “chamada”, transcrita acima, mas em todo o resto da cantiga repete o padrão rítmico que está entre os ritornelos.

³⁸ Neste toque o melê executa o padrão rítmico de 12 pulsações, enquanto o agogô, as palmas e o canto apresentam um padrão de 16 pulsos. Garcia (2001, 101) apresenta uma situação similar no Candomblé de caboclo (Salvador, BA): o toque Barravento cujo padrão rítmico é de 12 pulsos acompanha cantigas de 16 pulsos. O toque Jeje é também citado por Braga (1998, 122) no Batuque (Porto Alegre, RS), embora as características apontadas pelo autor sejam semelhantes em termos de caráter “pancada de andamento vivo e muito apreciada pelo seu caráter”, não apresenta similitudes musicais.

Toque Sete por um (12 pulsos $\downarrow = 36$ a 46)

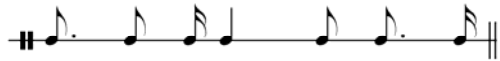


Toque Umbanda (8 pulsos $\downarrow = 95$ a 120)

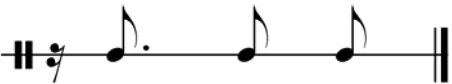


Relacionando os toques com os padrões rítmicos do agogô às cantigas de Oiá é possível obter um valioso panorama do repertório musical dedicado à Iansã. Para isso, é válido expor aqui as estruturas melódicas das cantigas, associadas às recorrências dos padrões e toques, que compõem um todo atrelado à identidade musical de Oiá na nação Xambá:


Panorama I

PADRÃO	CANTIGAS	TOQUES
<p>AGOGÔ 1: 16 pulsos</p> 	1.1. Emidebô Cilê (pág. 160)	1 Despedida
	1.2. Era com fé (pág. 195)	
	1.3. Fara com fá (pág. 190)	
	1.4. Iansã corooou (pág. 197)	
	1.5. Oiá Bainha Balaxó (pág. 203)	
	1.6. Oiá Barelô (pág. 185)	
	1.7. Oiá Laincê (pág. 192)	
	2.1. Afunelé adê (pág. 175)	2. Jeje
	2.2. Anda, anda Oiá de Umbanda (pág. 168)	
	2.3. Apalajô (pág. 198)	
	2.4. Iansã e baía (pág. 197)	
	2.5. Oiá Gambeô (pág. 174)	
	2.6. Oiá Messã (pág. 169)	
	2.7. Sobomi sobô (pág. 194)	

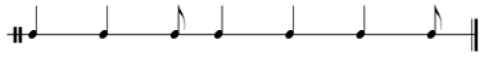
Panorama II

PADRÃO	CANTIGAS	TOQUES
<p>AGOGÔ 2: 8 pulsos</p> 	1.1. Lauré Guanguá (pág. 193)	1. Adarrum
	1.2. Oiá Cararô (pág. 170)	
	1.3. Oiá Dê Mapariô (pág. 188)	
	1.4. Oiá Deô (pág. 162)	
	1.5. Oiá é do mal (pág. 85)	
	1.6. Oiá Meguê numa batalha (pág. 63)	
	1.7. Ô jamitô (pág. 179)	
	1.8. Oiá Denina (pág. 200)	
	1.9. Oiá Ladê (pág. 201)	
	1.10. Ó l'Oiá Bendicá (pág. 202)	
	2.1. Oiá Meguê num agailê (pág. 65)	2. Umbanda

Panorama III

PADRÃO	CANTIGAS	TOQUES
<p style="text-align: center;">AGOGÔ 3: 12 pulsos</p> 	1.1. Mambaloê, mambaloíá (pág. 171)	1. Sete por um
	1.2. Oiá de Malê (pág. 172)	

Panorama IV

PADRÕES	CANTIGAS	TOQUES
<p style="text-align: center;">AGOGÔ 4: 12 pulsos</p> 	1. Ê aguerê (pág. 173)	1. Ecó
	1. 2. Oniká (pág. 158)	

A partir dos panoramas apresentados anteriormente é possível resumir, de forma quantitativa, as relações entre o número total de cantigas para Iansã, os toques que as acompanham e, os padrões do agogô que são utilizados, ressaltando o fato que um mesmo padrão do agogô pode acompanhar diferentes toques (caso dos agogôs 1 e 2). Dessa forma, pode-se alcançar a representatividade que cada toque possui no repertório relacionando-o às características do orixá e ao contexto religioso e musical como um todo. É importante destacar que a quantidade não pressupõe necessariamente uma representatividade em termos absolutos, pois toques como Ecó, Sete por um e Umbanda não estão presentes tanto quanto a Despedida e o Adarrum, mas por fazerem parte do repertório, possuem suas relevâncias particulares.

Panorama Geral

N.º TOTAL DE CANTIGAS	TOQUES	N.º DE CANTIGAS
29 CANTIGAS	1. Ecó	2
	2. Despedida	11
	3. Adarrum	10
	4. Jeje	3
	5. Sete por um	2
	6. Umbanda	1

As melodias das cantigas fornecem um caráter específico, mas este certamente, é reforçado pelo toque do tambor e vice-versa. Se o toque é considerado “pesado”, a mesma concepção é atribuída à melodia, por outro lado, se for concebido como “pra frente”, assim também será seu canto, pois os ogãs também se influenciam pela forma como o coro canta.

Para compreender os diferentes toques presentes no repertório de Iansã é de extrema relevância destacar aqui algumas características apontadas pelos ogãs em relação às questões musicais e religiosas. Nesta parte o que ganha destaque é a questão conceitual do fazer musical dos tambores e do canto com suas possíveis relações, ou seja, os elementos que os caracterizam, na visão de quem o realiza:

1. **Ecó ou Egó** (\downarrow = 70 a 80) Toque particular de Oiá. Não está presente nos demais repertórios embora seja muito importante para entender Oiá, pois é relativamente lento, marcante e “pesado”, concepção recorrente sobre a “santa”. Acompanha também o “oniká” de Iansã. Sandro Paraíso declara:

O Ecó é o símbolo musical de Iansã. Onde você escuta o Ecó, independente da nação, quando você escutar o Ecó, você vai saber que está tocando pra Iansã.

Das vinte e nove cantigas coletadas apenas duas são acompanhadas por este toque: o oniká, e a toada de Balé “Ê aguerê”. Sandro Paraíso declarou também a possibilidade deste toque ser substituído pelo toque da “Despedida” na execução do “oniká”.

2. Despedida (\downarrow =90 a 125) Possui quase a mesma importância em relação ao “Ecó”. É o toque mais utilizado no acompanhamento das toadas de Iansã (11 cantigas), sendo exclusivo desse repertório. Segundo Sandro Paraíso o toque da “Despedida” carrega uma conotação de tristeza, pois como o nome indica, está relacionado à questão funeral:


O toque de Oiá, o ritmo de Oiá é toque da Despedida, que é um toque mais lento, mais compassado. E é um toque meio triste, apesar de Iansã ser bastante rápida. Lembra a questão do funeral, da morte. É aquele toque mais lento. O ilú, principalmente o de marcação, quando ele dá viradas, você sente que é uma virada pesada. Isso dá a identificação do toque pra Oiá. Quando você chegar no toque, você logo vai dizer: esse toque é pra Iansã.


Normalmente é mais rápido que o “Ecó”, embora o caráter funeral seja sua ‘marca registrada’. Executado em andamento mais lento na maioria das cantigas.

3. Jeje (\downarrow = 95 a 120) É o terceiro de recorrência no repertório de Oiá. É rápido e também está presente no repertório de Ogum (acompanha 3 cantigas). A partir do compartilhamento musical entre ambos podemos estabelecer também relações entre a mitologia e a música, pois Ogum foi o primeiro marido de Iansã. Este toque pode simbolizar o outro lado de Iansã – o de agilidade, convicção, guerreira – *a rainha dos ventos e das tempestades*.

4. Adarrum (\downarrow =50 a 95) É o toque mais executado depois do “Despedida” (acompanha 10 cantigas). O termo “Adarrum” é muito utilizado para designar

a salva dos tambores, ou seja, o “aplausos dos ogãs” em que estes percutem os tambores para saudar o orixá, ou alguma figura ilustre e para terminar o toque, momento em que todos os presentes aplaudem. Também pode ser pensado como um compartilhamento geral entre Iansã e os demais orixás, pois este toque está presente em quase todos os outros repertórios. Tais relações reforçam a concepção de que a música não está isolada do universo religioso e que há uma unidade imersa na diversidade do panteão e de seus diferentes repertórios.

5. Sete por um ( = 36 a 46) Também chamado de “Sete pancadas”, está presente na nação Nagô como característico do repertório de Iemanjá (Carvalho e Segato 1992 e Segato, 1995). Este toque executado no Nagô não corresponde ao de mesmo nome na nação Xambá, mas ambos carregam de certa forma, um pouco das características apontadas pelos autores. No caso de Iemanjá o “Sete pancadas” seria um reflexo da semelhança deste orixá com o mar, sua imprevisibilidade e seu ‘pesar’ de mãe apontados pelo povo-de-santo. No caso de Iansã, o toque pra ela também possui seu ‘pesar’ de rainha dos eguns, divindade respeitada e temida (acompanha 2 cantigas).

6. Umbanda ( = 95 a 120) Acompanha somente a toada “Oiá Meguê num agailê” para a Iansã de Mãe Bui e por isso é muito especial para o povo-de-santo do Xambá. Este toque possui um caráter totalmente diferente do usual para Iansã pois é considerado “um samba executado em andamento rápido”. O momento de cantar e tocar a referida toada torna-se uma festa em que Iansã e Mãe Bui são homenageadas com muita alegria. Este toque reflete também a inserção do repertório de caboclos no repertório dos orixás, visto que está presente nos dois cultos, assim como no repertório dos “Bêji”. Mãe Bui cultuava os caboclos, assim como no presente ainda se cultua essas entidades que também estão presentes no Toque dos “Bêji”. No Xambá há a tradição deixada por Mãe

Biu do “coco”, realizado no dia de São Pedro (29/06) e também dia do aniversário da ialorixá, representando um momento litúrgico em que os caboclos são homenageados (Costa 2004a). Em relação ao universo musical é possível encontrar “empréstimos” que não são entendidos como elementos que descaracterizem a nação, nem sua tradição musical.

Através dessas caracterizações é possível perceber como a personalidade do santo e sua história no terreiro, relacionada à figura de sua mais importante ialorixá, Mãe Biu, é importante para a descrição musical e vice-versa. A relação com a falecida ialorixá é uma constante para a compreensão do orixá no Xambá, pois é também através do repertório musical que vêm à memória pessoas que já faleceram. A música além de fortalecer a identidade pessoal e a auto-estima das filhas e filhos-de-santo constitui um veículo de rememoração de terceiros atuando na construção de uma “perspectiva histórica do culto”, isto é, a noção de continuidade através do ciclo das relações que estão e estiveram presentes no culto (Segato 1995 e 1999).

5.4. Oiá - seus gestos

*“Igan obirin ti nko (i) dâ”*³⁹
Mulher corajosa que carrega uma espada.

A dança configura a materialização da experiência religiosa e musical na medida em que consiste na representação física das características de Iansã, de sua atuação como divindade, estando também intimamente atrelada ao transe ou “incorporação”:

Diz-se que cada deus “se manifesta” por meio da possessão – normalmente durante a interpretação de seu repertório musical específico – de uma maneira que é possível reconhecer, pois sua dança segue um padrão idiossincrático de movimentos. Por conseguinte, o comportamento durante a possessão é modelado conforme a representação tradicional da personalidade do orixá que “desce”. (Segato 1999, 237)

As funções rituais e musicais da percussão estão intimamente ligadas aos cantos que, por sua vez, relacionam-se com os orixás e são externados através da dança e do transe. Lühning (2001, 115) abordando a relação entre o transe e a dança afirma que o primeiro é o:

Estado de consciência alterada, que expressa uma atenção especial dada à corporalidade: a expressão do religioso pelo corpo e pela dança ritual. A dança acontece em conjunto com a música, criando contextos complexos de elementos interligados, os quais dificultam e até impossibilitam uma separação da música desse contexto complexo do qual ela faz parte.

Neste universo a dança e o gestual do orixá configuram a concretização/representação física da experiência musical. A divindade é marcada por traços singulares de personalidade e também de características físicas. Tais particularidades, de uma forma geral, são representadas na dança e na música, ou seja, há

³⁹ Oriki de Oya: em Bainingbe, África (Verger 1999, 405).

uma identidade gestual e musical que é reconhecida pela filha e filho-de-santo compondo um senso comum do que representa o orixá, embora cada indivíduo construa também sua própria referência. Assim como a música, a dança reflete também as distintas personalidades dos orixás:

Atualizam as noções, representam sinteticamente suas singularidades e suas inter-relações estruturais. Assim, permitem a gente perceber essas idéias de uma maneira direta imediata, como se fossem “reveladas” através das formas simbólicas da música e da dança⁴⁰. (Carvalho e Segato 1992, 52)

Oiá, para dançar, porta sua espada de guerreira. Quando sem espada, o gesto das mãos compõe uma coreografia que nos remete à essa imagem e ao poder e à violência de suas tempestades. Normalmente as filhas da nação Xambá que estão de cabelos presos, quando “incorporadas” com sua “santa” soltam os seus cabelos - misto de sensualidade e liberdade. Pai Ivo destaca o perfil de guerreira que Oiá expressa em sua dança, afirmando que esta divindade “dança lutando”. Há nesse perfil impetuoso de Iansã, uma mencionada e polêmica relação com o “outro lado”, a Umbanda, pois esta também está presente neste culto. Vale lembrar o fato de que “Umbanda” é um dos seus toques de tambor, também presente na Jurema, como já mencionado. Segundo Sandro Paraíso:

Orixá é orixá, Umbanda é Umbanda. Aí o povo tem essa história. Até no jeito de dançar você vê. Uma Iansã quando pára de dançar ela lembra bem uma pomba-gira. Aí o povo tem mania de dizer que Iansã é macumbeira.

Mesmo “lembrando uma pomba-gira”, Oiá, por outro lado, também dança expressando sua austeridade. Sandro Paraíso descreve sua interpretação sobre essa forma de Iansã dançar:

⁴⁰ “Actualizan las nociones, representan sinteticamente sus singularidades y sus interlaciones estructurales. Así, permiten a la gente perceber esas ideas de una manera directa inmediata, como se fueran “reveladas” através de las formas simbólicas de música y baile” .

Oiá dança fazendo sinal de proteção. Ela dança como se estivesse protegendo os filhos dos eguns. Como se estivesse empurrando, dizendo: “olha, mais pra trás, aqui não”. Levando os males. Aí ela dança como se estivesse afastando esses eguns, como se estivesse protegendo a casa. Que é o gesto de como se estivesse protegendo o local.

Sobre a coreografia de Iansã, Verger (1999, 33) narra:

Yansan ou Oya, mulher de Sango, divindade do vento e das tempestades. Dança com os braços estendidos como se desencadeasse os elementos e dominasse as almas dos mortos (egun) que somente ela, entre os Orisa, pode enfrentar.

Em relação à coreografia específica da “Iansã de Balé”, categoria musicalmente e gestualmente distinta da mencionada na duas citações anteriores, o autor (1999, 170) acrescenta:

Certas Iansãs, chamadas *Yànsán de Igbalè*, ligadas ao culto dos mortos, os *Egúngun*, quando dançam parecem expulsar as almas errantes com seus braços largamente abertos e estendidos para a sua frente.

Na nação Xambá, embora cada pessoa acrescenta interpretações pessoais, as diferentes Iansãs dançam de forma que nos remete à imagem narrada por Verger.

Iansã dança erguendo as mãos para os céus, simbolizando a tempestade, e os raios. Este orixá é também guerreiro e dança como se carregasse sua espada para se defender e defender seus filhos. Esta filha-de-santo é Adriana Paraíso, neta de Mãe Biu e também filha de Iansã.



Sobre os aspectos presentes nas coreografias Segato (1995, 166) observa que constituem modos discursivos singulares de orixá para orixá e diferem do âmbito verbal de concepção acerca dos mesmos e de suas mitologias, sonhos e relatos biográficos. Sobre a relação entre discurso musical e corporal, a autora acrescenta:

A prática do culto mostra que linguagens musicais e coreográficas são tão essenciais quanto a expressão verbal para a modelagem e a transmissão da idéia multifacetada de cada divindade. (Segato 1995, 166)

A música e o gestual do orixá compõem um discurso marcado por sua complexidade. Este discurso não se relaciona apenas com a composição da idéia que se

constrói da divindade e da narrativa de sua história, mas com a possibilidade de sua realização, baseada em aspectos de certo modo técnicos exigidos do coro, dos ogãs e também da divindade. Para dançar na nação Xambá, o orixá precisa ter “pé de dança”, ou seja, ser um bom dançarino, capaz de acompanhar os tambores e as cantigas. Sandro Paraíso afirma que são os tambores que guiam a dança:

O orixá dança pelo toque, até por que nem todo orixá tem pé de dança. Pé de dança é aquele orixá que dança bem. Aí se a gente for se guiar pelo orixá, vai que ele não tenha pé de dança, aí o toque vai embaralhar todo. E, mesmo assim, o ilu é que traz o santo e as toadas. As toadas e os ilus são que trazem o santo à terra. Então, ele vai dançar de acordo com o que estiver cantando e tocando. A não ser que ele peça pra cantar e tocar a toada dele.

O coro exerce também um importante papel para a realização da dança e do toque formando uma tríade canto-dança-toque que deve se apresentar totalmente equilibrada. Seu Maurício alerta que muitas vezes a pessoa ou orixá pára de dançar para poder ouvir a toada: “se não responde certo, não se dança certo. Não se pode separar”.

A partir destes depoimentos é possível perceber que embora o orixá precise acompanhar os tambores esta relação pode também ser invertida, conforme o desejo do santo de ouvir sua toada. Por outro lado, o coro deve cumprir seu indispensável papel de realizar as respostas no momento certo. Todas essas questões refletem o dinamismo presente nesse universo onde todos os seus elementos se apresentam associados e ricos de simbolismo e reciprocidade.

5.5. Iansã, as mulheres e a música – gênero na *Etnomusicologia*

“Oya pere bi eni tana”⁴¹

Oya é como alguém que acende o fogo.

A partir da reflexão de Seeger (1977, 39) sobre a Etnomusicologia é possível perceber como emergem no seio dessa área dois focos de interesses e rumos que são complementares e também opostos: 1. vertente musicológica – estudo da música em si; 2. vertente antropológica – estudo das relações entre a música e a sociedade que a produz. Continuando, o autor lança quatro perguntas básicas à (s) formação (ões) etnomusicológica (s): **1.** da orientação antropológica: O que eles estão fazendo? E por que o fazem dessa maneira?; **2.** da orientação musicológica – Quais os sistemas sonoros? E Quais as estruturas desses sistemas sonoros? A partir dessas questões o autor ressalta as lacunas que se fazem presentes em ambas as abordagens. Na orientação antropológica muitas vezes a falta de “acuidade musical” e, na musicológica a negligência em relação à sociedade que produz a música estudada, à própria produção musical e à performance musical.

Quando falamos sobre música é importante atentar para o fato de que ela não corresponde a um elemento ‘solto no ar’ com fim em si mesmo. A música é concebida e realizada por pessoas que carregam uma história, cultura, sexo, idade, cor e inserção social específicos que juntos irão delinear uma série de questões nesse seu fazer musical. Nesse sentido Seeger (1977, 40) acrescenta:

A música está de algum modo relacionada com a sociedade que a produz. É necessário, no entanto, ir além dessas generalizações otimistas e investigar a natureza da vinculação postulada através de estudos que analisem tanto as estruturas sonoras produzidas quanto a sua relação com os seres humanos que a produzem.

⁴¹ Oriki de Oya: em Banningbe, África (Verger 1999, 405).

Como ponto de partida para a discussão o autor analisa uma *akia* - gênero musical indígena, dos Suya do Brasil Central. Relaciona esse gênero musical à organização cosmológica e social dos Suya e, também à análise do que chama de “contexto total” refletindo de que maneira o contexto exerce poder nos sons e vice-versa: “Se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar, ou até mesmo alterar, o contexto em que serão produzidos”. Acrescentando, define “contexto” como algo que se descobre após levantar as seguintes questões: “quem”, “o que”, “onde”, “quando”, “como”, “para quem” e “por quê?”.

Embora o som possa ser captado através de qualquer gravador, a *música* num sentido amplo vai além de suas estruturas sonoras. Esse ‘ir além’ contempla diversos elementos ‘extramusicais’, onde as relações de gênero configuram as relações sociais, musicais e religiosas. O fato de ser mulher na sociedade atrelado à questão racial, geracional e de classe, implica inúmeras questões resultantes do fazer musical que irão influenciar a música.

Respondendo à pergunta que dá nome ao artigo: “Por que os Suya cantam para suas irmãs”, Seeger (1977, 56) afirma que o fato dos homens cantarem as *akias* para estas diz respeito à referência hierarquicamente contrastante com parentes que não sejam consangüíneos. Concebidas como ‘juízes’ da performance musical dos homens, as irmãs são consideradas ‘nós’ (*kwoiyi*), diferentemente das esposas, por exemplo, que são consideradas, assim como os demais parentes não-consangüíneos, os ‘outros’ (*kukidi*). Por fim, Seeger (idem, 57) reforça que “um homem *canta* para a sua irmã porque o som é capaz de estabelecer uma ponte através da distância espacial que separa o homem adulto de seu grupo de residência natal” e tanto a fala como o canto é concebido como sinônimo da masculinidade adulta (idem, 58). Em seu artigo Seeger privilegia o universo masculino Suya embora ressalte o importante papel musical de ‘juízes’ que as irmãs cumprem.

Contudo, o autor reforça e demonstra todo o tempo como música não se restringe a estruturas sonoras, como cada momento está relacionado aos valores presentes na sociedade.

Seeger (1977, 59) atenta ainda para o fato de que não se pode analisar música restringindo-a ao som, mas ampliando-a para o contexto, que é composto por pessoas que carregam diferentes experiências e diferentes poderes na sociedade conforme uma série de questões onde sexo, raça e classe compõem uma tríade fundamental. A música como produto cultural deve ser pensada amplamente, retomando a questão do contexto apontado pelo autor de “quem”, “o que”, “onde”, “quando”, “como”, “para quem” e “por quê?”, que pensados a partir desta tríade nos fornece relevantes questões para pensar música e sociedade.

Sarkissian (1992, 337) afirma ainda que o estudo de gênero muitas vezes é concebido numa perspectiva biológica, mas que na realidade, combina questões que permeiam construções culturais. Estas ‘questões’ são passíveis de transformações desprovidas de determinismos biológicos e que carregam consigo uma conotação política, quando se constata as hierarquizações que são naturalizadas e estão inerentes a essas diferenças que se refletem na música, na performance musical e nas pesquisas que são realizadas. Nicholson (2000, 9) considera gênero uma construção cultural e social e “pensado como uma referência à personalidade e comportamento, não ao corpo; ‘gênero’ e ‘sexo’ são compreendidos portanto como distintos”. Este conceito fomenta a percepção de que tanto gênero como música representam construções culturais, embora muitas vezes sejam naturalizados e simplificados, separados da realidade social, dos poderes e dos não-poderes. A naturalização de gênero corresponde à essencialização do que representa ser homem e mulher no mundo, onde papéis estão, nesta concepção, preestabelecidos,

hierarquizados e onde o ‘não-poder’ feminino é proporcional ao poder masculino, ambos concebidos como ‘naturais’.

Conway, Bourque e Scott (1996, 32) ressaltam que ao estudar os sistemas de gênero emerge a consciência de que este não representa os papéis sociais biologicamente prescritos, mas um meio de conceitualização cultural e de organização social. A partir desse argumento, é destacada a necessidade de revisar e ampliar os conceitos sobre natureza e a própria condição humana. Sob esta ótica, aprender sobre mulheres pressupõem aprender sobre homens, pois gênero representa uma categoria analítica relacional: “O estudo de gênero é uma forma de compreender as mulheres não como um aspecto isolado da sociedade, mas como parte integral dela”⁴² (Conway, Bourque e Scott, 1996, 33). A naturalização da música, por conseguinte, corresponderia à errônea concepção de que é realizada à parte da sociedade, como mero ‘entretenimento’, quando na realidade representa um poderoso veículo cultural que reforça valores, seja em seu próprio ‘conteúdo’ musical, seja em relação ao contexto, quem toca, quem ‘pode’ tocar, as hierarquizações dos papéis musicais como um todo, mesmo que este contexto seja religioso.

Fundado por uma filha de Iansã, o terreiro Xambá é marcado por uma maioria de mulheres atuantes nos processos musicais, no que se refere ao repertório vocal, na manutenção da tradição religiosa e na própria administração do terreiro. Essa atuação feminina, ainda que de certo limitada por seu ‘não poder’ na participação de diversos momentos no culto e também em relação aos tambores sagrados, que lhes são acessíveis apenas nas obrigações, mesmo assim, é, sem dúvida, um diferencial nesta casa. O fato do babalorixá Ivo possuir orixá feminino – Oxum, já mencionado, também sempre é reforçado

⁴² “El estudio del género es una forma de comprender a las mujeres no como un aspecto aislado de la sociedad sino como una parte integral de ella”.

pelos filhos-de-santo como uma justificativa ou reforço ao fato desta nação ser caracterizada pela presença feminina, assim como o terreiro ser regido por Oiá Meguê - orixá da então falecida Mãe Biu. Dentro do contexto afro-pernambucano, Mãe Biu, mulher negra e pobre alcançou lugar de destaque como ialorixá da nação Xambá. Ainda que obedecendo às regras e à tradição muitas vezes marcada por um 'não poder' feminino, a ialorixá participava de cerimônias como a de Iansã de Balé, em que apenas os homens participam. Musicalmente também se destacou por tocar nos tambores sagrados cujo acesso é exclusivo ao universo masculino, assim como algumas de suas irmãs e como ocorre atualmente, ainda que numa pequena proporção de meninas e mulheres em relação aos meninos e homens que tocam.

Em relação à Iansã, percebe-se na sua música seu caráter de guerreira e suas diversas faces. Partindo do princípio de que não existe música pura e de que os significados musicais são atribuídos pelas pessoas inseridas num determinado contexto, a relação entre a ialorixá, suas cantigas e a sua representatividade dentro do repertório é notória, assim como a relação das cantigas com os tambores e os entrelaçamentos com o universo da Jurema, através do toque de Umbanda, por exemplo. Em relação à atuação feminina, não especificamente no repertório de Iansã, mas no universo musical desta casa como um todo, o coro desempenha papel fundamental para a performance musical. Constituído por maioria de mulheres delineia uma forma de emissão vocal de registro agudo que muitas vezes é repetido pelos homens que cantam em falsete, confirmando a idéia de que a performance musical influencia o estilo, que este está atrelado a relações de gênero e que, este complexo de relações constroem a tradição religiosa.

A Etnomusicologia representa a área de estudo da música como elemento construído a partir do contexto no qual está inserido e como via de acesso à compreensão do grupo cultural ou religioso na qual é produzida e vice-versa. O estudo da música

considerando o gênero como ponto de partida visa focar o universo feminino e suas diferentes atuações musicais e a tradição do grupo musical em questão. Blacking (1974) considera a música como produto do comportamento de grupos humanos que pode acontecer tanto de maneira formal quanto informal. Sob tal perspectiva, a música corresponderia a som humanamente organizado. Contudo, a música deve ser abordada conforme a concepção de quem a faz, ou seja, não existe um conceito universal do fazer musical. Neste sentido, embora a relação entre tambores e canto seja verbalmente hierarquizada quando o povo-de-santo afirma que “o coro não canta, apenas responde”, enquanto que os tambores tocam e os solistas “puxam”, há de ser reforçada a importância desse coro de maioria feminina, praticamente indispensável a todos os momentos do culto. Em determinados momentos não se toca, mas na maioria dos casos se canta, e este sempre exige resposta. Em relação ao repertório de Iansã a questão da rememoração representa uma das tônicas, principalmente nas cantigas que mencionam Oiá Meguê, onde mesmo que o sentido literal dos textos das cantigas não seja de conhecimento do povo-de-santo diante de toda sua história, esse significado é construído em torno da figura de Mãe Biu quando se busca traduzir as cantigas como um pedido de ajuda e de força de que nos falou seu Maurício ou que Oiá Meguê está no “Aga Ilê”, como a rainha que é, comandando o céu.

Há a constatação de que qualquer que seja o conceito musical, este é culturalmente construído e, nessa construção, as relações de gênero são determinantes para um conjunto de poderes e de ‘não poderes’. Blacking (1974) propõe também uma análise musical relacionada aos aspectos extramusicais onde há interação entre o comportamento musical e as questões que vão do biológico – percepção aural, ou seja, a apreensão dos elementos musicais e culturais do indivíduo num sentido amplo⁴³ -, ao cultural,

⁴³ Nettl (1983, 189) considera aural a percepção global do indivíduo em relação aos elementos que são transmitidos na cultura, seja no âmbito musical ou não.

reconhecendo que a música e a comunicação musical dependem do diálogo entre esses diversos fatores para acontecer.

Para entender a constelação de elementos que envolvem a música é importante relacioná-los à cultura e às concepções culturais que atuam delimitando e reforçando condutas através de seus processos de transmissão que compõem o percurso da construção de uma tradição⁴⁴. Cultura aqui deve ser pensada como um conjunto de características próprias de um determinado grupo de indivíduos que são carregadas de simbolismos e significados. Geertz (1989) defende um conceito de cultura “essencialmente semiótico” ou “ciência interpretativa, à procura do significado,” onde os diversos significados fossem interpretados e que as interpretações seriam particulares a cada contexto.

O conceito de uma cultura repleta de redes de significações, interpretadas e analisadas por um olhar guiado por concepções nativas, nos conduz à relevância de um olhar que se lança sobre todas as relações possíveis que giram em torno da música, do fazer musical, em suas diversas esferas e são delineadas pelas singularidades e diversidades culturais. A tradição, por sua vez, representa o alicerce fundamental da cultura, podendo ser concebida como todo o conjunto de elementos que são transmitidos de geração a geração. Estes elementos são julgados pelas pessoas que constroem sua cultura, seus valores como significativos tanto para a manutenção quanto para a transformação dos mesmos. Leia-se tradição como o marco, o ponto de partida de uma travessia ou das várias travessias humanas (culturais), mas que é, sobretudo dinâmico. Nesta rede que entrelaça cultura e tradição emerge o gênero que corresponderia à “forma culturalmente elaborada que a diferença sexual toma em cada sociedade e que se manifesta nos papéis e status

⁴⁴ O termo tradição no singular não deve ser tomado como modelo único e estático abrangendo toda a capacidade de transformação e dinâmica que a constrói.

atribuídos a cada sexo e constitutivos da identidade sexual dos indivíduos” (Ferreira 1999, 980) e que também constrói a tradição e a cultura como um todo.

Ao utilizar a célebre frase “*Vive la Différence*”, Nettl (1983, 333) ressalta e critica uma visão que foi recorrente durante longo período da história da Etnomusicologia e que ainda se faz presente em diversas áreas – a concepção de homogeneidade cultural e de gênero. O autor ressalta que a maioria das pesquisas etnomusicológicas ainda concebe uma escala de valoração idêntica às diferentes atuações femininas e masculinas. Partiu das pesquisadoras a iniciativa de visibilizar a mulher, levantando problemáticas relacionadas à ela e seu lugar na sociedade, grupo cultural ou religioso. Na Etnomusicologia as pesquisadoras vão visibilizar as atuações femininas até então invisíveis para o olhar dos pesquisadores homens, considerando sua relação com a música e os processos de transmissão musical. Continuando, o autor (1983, 334) afirma que na maioria das culturas, existe uma grande diferença entre as vidas da mulher e do homem e que existe, portanto, uma divisão das responsabilidades sociais e de trabalho, atuações distintas que resultam em repertórios musicais distintos. Nettl (1983, 339) destaca também que as relações entre as diferentes atuações podem determinar o estilo musical de uma sociedade e que em várias sociedades o papel da transmissão musical é legado às mulheres por essas estarem em contato mais constante com as crianças. Merriam (1964, 247), por sua vez, reforça o fato de que as distinções que se dão no âmbito musical, conforme o sexo ocorre em todas as sociedades:

Música reflete as distinções sexuais feitas em todas as sociedades, algumas canções são reservadas para homens e algumas para mulheres (. . .). Esta distinção baseada no sexo é refletida também através da música onde os grupos sexuais são a base de certos aspectos do ritual

religioso. (. . .) Então música reflete, e nesse sentido simboliza papéis masculinos e femininos⁴⁵.

Sobre a importância do deslocamento da esfera biológica à subjetividade nos estudos de gênero, Dias (2003, 22) ressalta que o gênero se encontra imerso no âmbito do simbólico, ou seja, às questões do feminino relacionadas à raça, classe, etnia, religião, entre outras e atuam na configuração das relações humanas, sociais e culturais em diversos níveis:

O sexo biológico que marca todos os humanos indistintamente instala o dado primeiro da identidade humana e se constitui em atributo inseparável da história de cada um. Tornar-se homem ou mulher, entretanto, é uma aprendizagem realizada na rede social através dos significados simbólicos que produzem as subjetividades (Dias 2003, 28).

Assim como Dias, Kimberlin (1991, 14) afirma que o gênero interage com identificadores relacionados com questões de raça, etnicidade, classe, status econômico, idade e outras variedades culturais. Partindo de tal pressuposto, é importante reforçar as relações ressaltadas com o universo da Nação Xambá. Sua história marcada pela presença das filhas de Iansã, e da atuação feminina ser representativa na atualidade, sendo Iansã e Mãe Biu as duas grandes referências que atuam na construção da identidade atual deste terreiro afro-brasileiro.

A relevância de uma abordagem etnomusicológica de gênero se dá a partir do pressuposto de que existem determinados elementos que delineiam a trajetória de uma cultura, de uma religião, que são imprescindíveis à sua construção em diversos níveis. Seja no que se refere a questões musicais, seja no que se refere às questões extramusicais, é de

⁴⁵ “ Music reflects the Sex distinctions made in all societies; some songs are reserved for men and some for women.(...) This distinction on the basis of Sex is also reflected through music where the Sex groups themselves are at the basis of certain aspects of religious ritual.(...) Thus music reflects, and in a sense symbolizes male-female-roles”.

extrema importância considerar os diversos aspectos presentes em seu complexo universo. Dentro do universo musical da nação Xambá, a atuação das mulheres o repertório vocal torna-se o ponto de partida para o fomento de uma compreensão abrangente de tais elementos onde questões de identidade, tradição e gênero encontram-se entrelaçadas. A partir da música podemos alcançar um olhar que se pretende holístico acerca de questões culturalmente estabelecidas, pensando em sua relação com a cultura e, por fim, com a religião. A música dentro de tal contexto compõe elo entre os diversos fatores presentes no contexto desta nação.

Há sem dúvida, no Xambá, uma tradição voltada para a figura de Iansã e de suas filhas. A história deste terreiro, como já foi demonstrado, é marcada por uma atuação de filhas de Iansã. Atualmente, embora o babalorixá seja do sexo masculino, seu *ori* pertence a Oxum. A filha de Pai Ivo, Adriana Paraíso é também, assim como era sua avó, filha de Iansã e sua filha, Cíntia Paraíso, herdou da bisavó o orixá Ogum. Estas relações familiares e religiosas denotam a questão geracional como um fator presente neste terreiro onde as relações consangüíneas são muito valorizadas e caracterizam sua tradição. Em meio a tal universo, é importante ressaltar mais uma vez o fato de que existe uma maioria numérica de filhas de Iansã.

No universo das religiões afro-brasileiras, personalidades de filha-de-santo e de orixá se confundem. Para a filha (o) o orixá representa um outro que ao mesmo tempo representa um delineador de sua própria identidade não só religiosa como individual que vai ser representado musicalmente através de seu repertório. Por conseguinte, a história da nação Xambá é marcada por uma história de filhas-de-santo de Iansã que em meio a perseguições policiais, à própria condição de mulheres sozinhas, negras e pobres, deixaram uma referência de coragem e independência feminina. Cardoso (2001, 60) destaca que o “conjunto cultural” que compõe a tradição oral está sobretudo centrado nas lembranças de

seus indivíduos, construindo uma memória tanto individual como comunitária, certamente pode ser feito o transporte desta afirmação para o contexto do que representa as filhas de Iansã no Xambá. Estas são atuantes e concebidas como a própria divindade – todas *guerreiras*, como narra o filho-de-santo Cleyton José da Silva (Guitinho):

Profecia de Ifá

As pedras de Ifá falaram: que às margens do Beberibe, que da areia do Beberibe se ergueria um reino e, este reino seria de Oyá e que ela coroaria uma negra para sentar-se em seu trono e, defender e preservar por longos anos o seu reino. Esta negra de Sangue nobre a partir de sua posse receberá a missão, de prepara todos os seus 'jagunjaguns' não para uma guerra, mas sim, transformá-los todos em combatentes - preservadores de uma cultura milenar, que sejam os da primeira geração, da segunda geração, da terceira geração, da quarta geração e das próximas que venham a fazer parte deste reino, que ao longo da sua história evolutiva passará por opressões, perseguições, mas até então, não será conquistado e nem destruído.

Este reino continuará prosseguindo até após o anoitecer dos olhos daquela que há de ser sua maior rainha, que deixará o trono para o que muitos não acreditarão. Mas este será o sucessor como determinará as três falas das pedras de Ifá.

Esse sucessor assumirá a olhos desconfiados e alguns desacreditados de sua capacidade de regência. Este período será de conturbação e, as crianças da terceira geração ainda estarão amamentando, para num determinado momento deste período iniciar uma possível revolução, junto com os da primeira, da segunda da quarta geração, para que este reino que se chamará Xambá não venha ao chão, como os egípcios, os gregos, os romanos, ou como uma enorme gameleira.

Grupo Cultural Bongar. 11/ 08/2003

Aniversário de segundo ano do Grupo Bongar.

Guitinho

6. Conclusão - *A casa Xambá é a casa de Oiá*¹

“Oiá Deô, boim, boim uló”²

A partir das várias incursões realizadas neste trabalho foi possível perceber que contemplar o universo musical de Iansã, no Xambá, pressupõe considerar a tríade inicialmente apresentada, Xambá - Iansã - Música, sendo esta a mola propulsora para a realização desta pesquisa. É a partir desta tríade que todos os elementos se mesclam compondo complexo único e apresentando novos desdobramentos a serem revelados. Neste contexto, a questão do gênero salta aos olhos quando se lança um olhar sobre a história deste terreiro: uma história protagonizada por mulheres.

As diferentes atuações religiosas e musicais exercidas por homens e mulheres foram discutidas considerando a perspectiva de gênero, atrelada a questões de raça e de

¹ Declaração de Sandro Paraíso em entrevista realizada em junho de 2004.

² Cantiga de despedida das Iansãs. A última cantiga a ser entoada no repertório musical dedicado a este orixá.

classe, visto que Mãe Biu além de ser mulher, era negra e pobre. A relevante participação do coro formado por uma maioria feminina, é indispensável em qualquer cerimônia dedicada aos orixás. Elementos como o registro agudo e a emissão vocal do coro delineiam uma forma de cantar essencialmente feminina e, por ser marcante, é também reproduzida pelos homens. Mesmo nas obrigações de Balé, onde a participação feminina é vetada, o coro está presente – as mulheres ficam à porta do Quarto de Balé para responder aos cantos puxados pelo babalorixá para Iansã de Balé, a rainha dos eguns.

A música, com funções e usos variados, expressa os diversos aspectos do ritual religioso e propicia também a participação feminina em relação ao universo rítmico, a priori, exclusivo dos homens. Às mulheres não é vetado o acesso aos tambores, considerados sagrados, e ao abê, sendo este último o primeiro instrumento que as crianças e jovens têm contato no processo de aprendizagem musical que ocorre, sobretudo, nas obrigações. A abertura certamente é decorrente de uma tradição de conquistas de espaços legada por Mãe Biu que, inovando, tocava os tambores sagrados. Esta ialorixá, tendo vivido toda uma história de resistência religiosa no contexto das perseguições aos cultos afro-brasileiros em Pernambuco, manteve uma postura de resistência feminina conseguindo ocupar lugar de destaque no contexto do xangô pernambucano, universo cuja predominância e prestígio era de maioria de babalorixás. Mãe Biu, no entanto, não esteve sozinha nesta jornada de construção de uma tradição de liderança feminina. Várias outras mulheres a ajudaram e conjuntamente deixaram uma referência de força, coragem e independência. O próprio Pai Ivo³, filho dessa tradição de atuação feminina, declara:

Minha mãe foi inovadora nesse sentido. Minha mãe tocava ilú. Dona Laura tocava ilú. Fátima, minha prima, tocava ilú. Adriana já tentou tocar ilú alguma vez, Luana também, Neta também. É uma questão de formação de hábito. Eu lembro há uns vinte, trinta anos atrás, a primeira mulher dirigindo um ônibus, passou até na televisão. A primeira mulher

³ Entrevista realizada em junho de 2004.

comandando a polícia. São esses tapetes vermelhos que colocam em torno da mulher que tiram elas da posição. Se mostrasse como uma coisa simples, uma coisa qualquer. . . Isso, em vez de ilustrar, dar um maior destaque, pelo contrário, mostra a queda de braço e causa, por outro lado, a chamada ciumeira de tirar. Então, aqui na nossa casa nunca foi proibido para uma mulher tocar ilú. A qualquer momento que chegar uma mulher que tenha uma boa condição de tocar, não é proibido. Agora, a questão do costume é que tira.

Embora a fala de Pai Ivo explicita que não houve a abertura, mas a conquista de um espaço feminino, a questão a meu ver não deve ser resumida ao ‘costume’ apenas, mas de que forma este é construído. É preciso ter consciência dos diferentes processos de aprendizagem e incentivo, entrelaçados ao fato de se nascer do sexo masculino ou feminino na sociedade e, de que no contexto religioso essas diferenças naturalmente também delineiam suas relações, embora haja a presença dos orixás.

No Xambá as figuras de Iansã e Mãe Biu se misturam e se complementam, tornando-se praticamente uma mesma referência de conduta pessoal e religiosa. As filhas de Iansã são tomadas como guerreiras, independentes, corajosas, arredias assim como a divindade. O depoimento de Pai Ivo reflete claramente essa concepção:

Eu tenho todo respeito por Iansã, por que foi quem me criou. Minha mãe separou-se do meu pai desde quando eu nasci. Se eu não consegui chegar a muita coisa, mas o que eu consegui ser até agora, que graças a Deus tenho que agradecer aos orixás que, para mim, está de bom tamanho, devo à Iansã e à minha mãe.

O olhar, a concepção de mulher guerreira e independente que se tem sobre Oiá e Mãe Biu é também estendida para as demais filhas-de-santo deste terreiro. O próprio Pai Ivo acrescenta que “Oiá é muito feminina no Xambá, pois existem poucos filhos de Iansã. ‘Feito’ apenas um.” Suas cantigas, danças e obrigações, representam um papel importante na vida social e religiosa da comunidade.

As melodias, os toques, os textos das cantigas e o gestual de Iansã compõem uma “radiografia contextual” que abarca os âmbitos musicais e extramusicais. Oiá

guerreira, ágil, poderosa e intempestiva é louvada no toque público com um repertório musical constituído de 29 toadas⁴ intimamente atreladas ao contexto. As cantigas são marcadas por um canto silábico, com diversas palavras “traduzidas” para o contexto brasileiro, num misto de iorubá e português. Refletem também os processos de adaptação e re-significação a partir da presença de elementos tonais como arpejos, imersos em estruturas tetratônicas, pentatônicas, hexatônicas, assim como melodias tonais e modais.

O grupo instrumental formado por um trio de ingomes – melê, melê ancó e inhã -, um agogô e um abê, executam os seis toques – Ecó, Despedida, Jeje, Adarrum, Sete por Um e Umbanda – que acompanham todas as toadas. Os ingomes e o agogô podem acrescentar viradas, variações e até mesmo simplificar os padrões rítmicos básicos de 8, 12 e 16 pulsos dos toques, conforme o ogã que estiver tocando e dentro de parâmetros musicais e religiosos permitidos. Os diversos elementos musicais constitutivos da música dedicada a Iansã, no Xambá, apresentam semelhanças tanto com o universo musical Nagô quanto com o Angola, podendo se estender até o Jeje através da nomenclatura homônima do toque de tambor e da presença do vodun Jeje Afrequête, que é considerado orixá no Xambá.

A Oiá intempestiva pode inesperadamente assumir o comando de sua cerimônia e “puxar” novos cantos que são aprendidos pelas filhas (os)-de-santo e incorporados ao seu repertório musical⁵. Iansã ou Oiá representa uma categoria que engloba diversas Iansãs ou Oiás que são particulares. Duas filhas-de-santo não possuem a mesma Oiá, o que torna o universo religioso individualizado, ao mesmo tempo compartilhado em relação à categoria desse orixá. Embora existam cantigas que possam

⁴ Estou considerando aqui as cantigas registradas, transcritas e analisadas durante o tempo desta pesquisa.

⁵ Sandro Paraíso comentou que certa vez uma filha de Iansã de nação Nagô estava ‘incorporada’ e ‘puxou’ uma cantiga desconhecida para os ogãs. Neste caso tocaram o Toque da Despedida para acompanhar, pois é o de maior representatividade em seu repertório, a segunda opção seria o Ecó, considerado o símbolo musical de Oiá.

ser entoadas para todas as Iansãs, há outras, individuais, que narram as qualidades específicas de cada uma das suas faces. A manifestação das divindades nos filhos e filhas-de-santo através dos rituais, propicia a relação entre o mundo real e o mundo divino.

A questão geracional representa um elemento marcante na identidade atual do Xambá que difere dos demais terreiros afro-brasileiros. Para os xambanianos, herdeiros diretos de uma atuação de filhas de Iansã, a família em termos consangüíneos é muito valorizada, mesmo que recebam com alegria novos adeptos. As relações de parentesco são importantes e devem ser consideradas para a manutenção da tradição e da sua identidade. Embora não seja regra, é importante considerar que as relações com as divindades também acontecem de forma geracional. Pai Ivo, filho consangüíneo de Mãe Biu, herdou dela o orixá Xangô e a direção do *Ilê Axé Oyá Meguê*. Adriana Paraíso, filha de Pai Ivo e neta de Mãe Biu é também filha de Iansã. Cíntia Paraíso, filha de Adriana e neta de Pai Ivo herdou o Ogum de sua bisavó. Como reforçou Costa (2004a) O terreiro Xambá ou “xangô de Mãe Biu” como é conhecido em Recife, é uma referência na divulgação da herança afro-brasileira, sendo os filhos e filhas consangüíneos os principais herdeiros do axé.

A história do Xambá sempre foi marcada pela repressão policial e, por conseguinte, pela adoção de diversos mecanismos de resistência através da manutenção da tradição religiosa e musical. A situação ainda se agravava, em relação às demais nações afro-brasileiras, por representar uma nação diferente, sem o “status” das concebidas como tradicionais. Com o passar do tempo, a diferença tornou-se um fator identitário, reforçado com orgulho por seus adeptos que têm Iansã e Mãe Biu como suas referências de mãe e de liderança. As duas são invocadas nos momentos difíceis e igualmente são homenageadas através das cantigas para Iansã em geral e para a Iansã específica da ialorixá, Oiá Meguê. Aqui, o divino e o humano se confundem e se complementam permitindo uma relação contínua entre o passado, o presente e o futuro que só podem ser entendidas através da

participação nos toques e nas obrigações, estes inseparáveis do canto e da dança. Sandro Paraíso sintetiza a importância de Iansã, através da atuação de Mãe Biu, para a nação Xambá da seguinte forma:

Mãe Biu foi filha-de-santo de Maria Oiá, a precursora do terreiro. Tudo que ela fazia representava o desejo do orixá expressado através do jogo, assim como Mãe Biu foi regida por Iansã. Era ela quem dava as diretrizes da casa, quem dizia o que devia ser feito e como devia ser feito, chegando a ter ocasiões em que a pessoa de Mãe Biu não podia fazer e Oiá descer pra fazer. Por isso se resume a tudo a importância de Oiá, por que ela nunca desamparou a casa Xambá. A casa Xambá é a casa de Oiá.

ANEXOS

1. GLOSSÁRIO¹

Abê – ver *xequerê*.

Adarrum – toque de tambor de 8 pulsos do repertório de Iansã. Presente também nos repertórios de outros orixás, configurando um compartilhamento musical entre Iansã e os demais do panteão. Termo também utilizado para designar a salva dos tambores ou as “palmas dos ogãs” em algum momento solene como o término do Toque público, ou para saudar alguma pessoa ilustre que esteja presente no Toque. Cacciatore (1977) define como “Toque dos atabaques e agogô, em ritmo acelerado e contínuo, visando aniquilar a resistência do orixá à incorporação e apressar assim, na inicianda, a “queda no santo”. Do iorubá “a” – prefixo; “dá” – bater; “run” – aniquilar, destruir.

Agogô – idiofone percutido, de campânula metálica única sem badalo, com cabo também de metal tocado no Xambá com uma vareta de madeira. Segundo Cacciatore (1977) vem do iorubá e significa ‘sino’. Também chamado *gã* em outros terreiros (termo de origem ewe). Difundido em toda extensão da África Negra. Nas línguas de origem banto é chamado “ngonge”. No português ‘gonguê’.

Ajuntó – termo utilizado para designar o segundo orixá ‘dono da cabeça’ da filha ou filho-de-santo. Normalmente uma pessoa possui um orixá principal que governa sua vida e em

¹ A proposta desse glossário é de reforçar de forma reduzida os significados dos termos presentes no decorrer da dissertação por serem utilizados no Xambá. Não houve aqui uma pesquisa aprofundada na etimologia das palavras, a não ser quando encontradas (apenas algumas) em alguns dicionários de expressões afro-brasileiras.

segundo lugar o ‘ajuntó’ que significa adjunto. No Xambá existem pessoas que possuem até cinco orixás.

Alá – “grande pano branco debaixo do qual são conduzidos certos orixás, ou realizadas certas cerimônias nos terreiros. Do iorubá “àlà” – roupa branca (Cacciatore, 1977). No Xambá Nanã não sai embaixo de Alá no momento da Saída de Iaô.

Alvorada - cerimônia dedicada à Iansã, onde são cantadas apenas as toadas deste orixá. Nesta pode haver a presença de Iansã “em terra” através de suas filhas e filho, sendo também homenageada por outros orixás que fazem a ela suas reverências. Acontece pela manhã no dia da Louvação à Iansã, 13 de dezembro.

Angola – “região do sudoeste da África, na costa do Atlântico, habitada por povos do grupo lingüístico bantu, até há pouco domínio português. (Cacciatore, 1977).

Assentamento – morada do orixá. “Coisa, pedra, árvore, símbolo metálico etc. que representa o orixá” (Cacciatore, 1977). Também corresponde ao lugar reservado para guardar os objetos sagrados e as pedras que representam o orixá. No Xambá os assentamentos de todos os orixás ficam no Peji, embora cada um possua sua parte separadamente.

Axé - significa o fundamento da religião afro-brasileira. Também designa as partes do animal sacrificado para o orixá, conforme o princípio do candomblé que o sangue representa a vida. “Força dinâmica das divindades, poder de realização, vitalidade que se individualiza em determinados objetos, como plantas, símbolos metálicos, pedras e outros que constituem segredo e são enterrados sob o poste central do terreiro, tornando-se a segurança espiritual do mesmo, pois representam todos os orixás. Do iorubá “àse” – ordem, comando, poder” (Cacciatore, 1977).

Axé de fala – corresponde ao poder que o orixá adquire de se comunicar verbalmente com demais filhos e filhas-de-santo.

Axexê - “cerimônia ritual fúnebre dos candomblés, quando morre uma pessoa importante da comunidade religiosa: chefe, filho-de-santo ou ogã. É de origem iorubá e tem a finalidade de libertar da matéria a alma do morto e enviá-la à existência genérica de origem, no mundo espiritual (...) Não há possessão, apenas Iansã – que domina os eguns – poderá descer. Do iorubá “àjèjé” – 7º dia. (Cacciatore, 1977)

Babalorixá – designação para pai-de-santo. Segundo Verger (1992, 96) significa “pai-em-santidade” ou “a primeira pessoa na coisa sagrada”.

Balé – nome específico da Iansã que governa os eguns. Segundo Cacciatore (1977) o termo vem do iorubá “Igbalé – significa quarto secreto”.

Banto – segundo Vivaldo Costa Lima (1976, 21) corresponde a grupo lingüístico mais ao sul da África (distinto do jeje e nagô, respectivamente, do Daomé e Nigéria). Cacciatore (1977) acrescenta que esse grupo compreende milhões de africanos e quase 300 dialetos presente em quase dois terços da África Negra, do Camerum (atual Camarões) até o sul. Inclui também Angola e Congo, países de onde veio a maioria dos africanos escravizados para o Brasil, cujas línguas são principalmente o kibundo e kikongo, dentre outras.

Caboclo (a) – entidade de origem indígena cultuada na Jurema. Considerado o ancestral brasileiro. “Mestiço de índio com branco” Do tupi “caá” – mato, folha (Cacciatore, 1977).

Despacho – segundo Cacciatore (1977) significa “oferenda feita a Exu. Com a finalidade de enviá-lo, como mensageiro, aos orixás e de conseguir sua boa vontade para que a cerimônia a ser feita não seja perturbada. Da mesma forma que “despachar” é o mesmo que “enviar, mandar embora para o ar livre. Colocar arriar, em lugar determinado pelos orixás

ou entidades-guias, os restos das oferendas”. Este está presente tanto no candomblé quanto na Jurema.

Despedida – toque de tambor de 16 pulsos do repertório de Iansã. Como o nome indica, está relacionado ao universo fúnebre que este orixá governa.

Ebó - a comida que foi preparada para os orixás ou as sobras das obrigações. Estas não devem ir pra o lixo, mas para a natureza a depender do orixá se for de rio, do mato ou do mar. Do iorubá “ebo” – sacrifício ou oferenda a um orixá (Cacciatore, 1977).

Ecó –toque de tambor de 12 pulsos específico de Iansã. Só está presente em seu repertório. Considerado o ‘símbolo musical’ deste orixá.

Eguns – os ancestrais, os mortos. Os eguns são cultuados no universo fúnebre do Balé do qual Iansã é a rainha. Do iorubá “Éégun” ou “E’gun” – contração de “Egúngún” – espírito reencarnado de um ancestral (Cacciatore, 1977).

Ekede – cargo religioso exercido por filhas-de-santo que não ‘incorporam’. Estas cuidam dos filhos e filhas-de-santo em geral durante o toque público, para que não se machuquem quando ‘incorporam’ os orixás. Normalmente no Xambá não se utiliza o termo, salvo raras exceções. Cacciatore (1977) apresenta também “ekédi” do iorubá “eké” – esteio, suporte; “di” – tornar-se. Menciona que nos xangôs do nordeste é chamada iabá ou ilaís.

Epahei! – saudação que se faz à Iansã ou Oiá. Cada orixá possui a sua saudação específica que é proferida no momento que se inicia seu repertório ou quando este ‘incorpora’ algum (a) filho (a)-de-santo.

Ewe – língua da África Ocidental, falada em parte da região da antiga Costa do ouro (atual Gana), Rio Volta, Togo e Daomé (atual República do Benin). Compreende vários grupos dialetais, dentre eles o próprio ewe e o fon (jeje) (Cacciatore, 1977).

Filha (o)- de-santo – Como é chamada (o) a pessoa que faz parte do culto e cultua seu orixá, o dono de seu ‘ori’. Verger (1992, 96) afirma que significa “pessoa de menor grau na coisa sagrada”, em relação ao babalorixá ou ialorixá.

Iabá - pessoa responsável pela organização do terreiro. Geralmente filha-de-santo com muito tempo de ‘feitura’. No Xambá esse termo não é utilizado em geral, embora haja o cargo que é exercido pela prima do Pai-de-santo. Sinônimo de ekede. Do iorubá “iyáàgba” (mãe adulta) – matrona, senhora, avó, mulher velha (Cacciatore, 1977).

Ialorixá – designação para mãe-de-santo. Segundo Verger (1992, 96) significa “mãe-em-santidade” ou “a primeira pessoa na coisa sagrada”.

Iaô – pessoa que é iniciada na religião através de diversas cerimônias, principalmente o “obori” e um período de reclusão no terreiro, dentre outras coisas. É um momento de morte e renascimento. No Xambá a pessoa é iaô por sete anos após sua iniciação.

Incorporação - um dos termos utilizados pelo povo-de-santo para designar o estado de transe, ou seja, o momento em que a pessoa deixa de ser ela mesma para ser o orixá.

Ingome – membranofone percutido diretamente, de corpo em barril e tampo único, tocado com as mãos. Também chamado de Ilú O Xambá utiliza nas cerimônias o trio: inhã, mele-ancó e melê (do grave ao mais agudo) que possuem diferentes funções. Cacciatore (1977) afirma que o termo é de origem banto “ngoma”, significa tambor. A cada ano é feita cerimônia fechada de renovação dos tambores, é a chamada obrigação.

Inquices – divindades dos candomblés angola-congo, de origem banto (Cacciatore, 1977).

Ilê – significa casa em iorubá. Ilê Axé Oiá Meguê corresponde à Casa do axé de Oiá Meguê, a Iansã específica de Mãe Biu, ialorixá por mais de quarenta anos do Xambá.

Ilú – denominação para os tambores cilíndricos utilizados no candomblé, além dos conhecidos atabaques do candomblé Ketu (que possuem formato diferente – cônico). Utilizado também na Jurema. Do iorubá “ílú” – qualquer tambor (Cacciatore, 1977).

Jeje- toque de tambor de 12 pulsos, acompanhado por agogô e palmas em 16 pulsos. Presente no repertório de Iansã é um dos mais rápidos. Também está presente no repertório de Ogum que na mitologia é o primeiro marido de Iansã. O termo designa “dialeto do grupo dialetal fon da língua ewe falado por escravos do Daomei (atual República do Benin). Do iorubá – “àjeji” – estrangeiro, estranho, nome que os iorubá, no Daomei, davam aos povos vizinhos (daomeanos) (Cacciatore, 1977).

Jurema – Também chamada de ‘catimbó’. Motta (1997, 11) define a Jurema como culto aos *caboclos*, *mestres* e espíritos curadores de origem luso-brasileira e indígena acrescido posteriormente de entidades africanas, cujo ritual ocorre em torno da bebida de mesmo nome. No Xambá é realizado em espaço físico distinto do que se realiza para os orixás, separando ambos os universos de orixás e entidades da Jurema.

Keto – “Também dito Ketu. Antigo reino da África Ocidental, cortado em dois pela atual fronteira Nigéria-Benin”. Do iorubá – “kétu” (Cacciatore, 1977). Carneiro (1951) define como “subdivisão dos nagôs de muita importância na Bahia”.

Louvação à Oiá - cerimônia que consistia até o falecimento de Mãe Biu (1993) na coroação da ialorixá, ‘incorporada’ com Iansã utilizando sua espada, coroa e trono. Acontece anualmente, no dia 13 de Dezembro, data da primeira coroação realizada por Pai Rozendo, em 1927, como ritual conclusivo da iniciação religiosa da primeira ialorixá da nação Xambá – Maria Oiá. Atualmente esta cerimônia representa uma homenagem à Iansã e à Mãe Biu através dos cânticos para este orixá, mas ninguém senta no trono. O termo

“louvação” também é utilizado no sentido geral para os demais orixás, o momento em que são louvados, mas só à Iansã é dedicado um dia de “Louvação”.

Madrinha – na hierarquia do terreiro está abaixo do babalorixá e da ialorixá. Madrinha e padrinho trabalham juntamente com os primeiros na manutenção da casa e do culto. É uma denominação presente na Jurema. Carneiro (1951) define como a “mãe-de-santo do candomblé-de-caboclo” (culto baiano similar à Jurema).

Nação – grupo étnico ou religioso. Termo que deve ser concebido em sentido amplo, teológico. As nações afro-brasileiras são similares, contudo, diferem conforme sua origem africana e seu grupo lingüístico. São elas: a nagô-ketu (tronco iorubá), Angola (tronco banto), Jeje (Ewe-jeje).

Nagô – “nome dado no Brasil, ao grupo de escravos sudaneses procedente do país iorubá. Também designa a língua iorubá. Do ewe – “anago” – nome dado pelos daomeanos aos povos que falavam iorubá, tanto na Nigéria como no Daomé, Togo e arredores e que os franceses chamavam apenas nagô (Cacciatore, 1977).

Obori – o mesmo que “dar de comer à cabeça” ou “fazer o santo”. Importante cerimônia do período iniciático que é concluído com a “Saída de Iaô”. Também chamado “Bori” – do iorubá “bó” – alimentar; “ori” – cabeça” (Cacciatore, 1977).

Obrigação – ritos sacrificiais realizados pelo povo-de-santo aos orixás em agradecimento e respeito. O ciclo de obrigações sempre culmina no toque público.

Ogã – os que tocam os ingomes ou ilús. É um importante cargo religioso de domínio masculino. Contudo, nas obrigações fechadas ao público externo as mulheres, se quiserem podem tocar também. A própria Mãe Biu tocava, mas as mulheres, mesmo que toquem não são consideradas ogãs. No Xambá o ogã não tem que ser iniciado na religião, mas

certamente faz parte da família-de-santo desde que nasceu. Embora não seja freqüente, o ogã pode receber o orixá enquanto toca, neste caso é substituído.

Oniká – a toada que caracteriza o orixá, seu ‘hino’. Cada divindade possui o seu. O oniká de Iansã é acompanhado pelo toque Ecó. É executado apenas no dia específico do toque dedicado ao orixá, momento em que todos se ajoelham em sinal de respeito. O momento do oniká representa o momento da Louvação, em que o santo é especialmente reverenciado. É executado sempre no término do toque público, após a ‘volta dos tambores’, para homenageá-los. Contudo, esse momento é apenas instrumental, não se canta.

Ori – o guardião da “cabeça”, mas também é concebido como a própria cabeça, a “força vital”, ou seja, simboliza um indicador do estado geral de vitalidade ou vulnerabilidade da pessoa e, “fortalecer o ori” é o mesmo que fortalecer a vitalidade de uma pessoa (Carvalho e Segato 1992, 21).

Orikis - forma de saudação, louvação aos Orixás, segundo Verger (1999, 405) corresponde à exaltação do poder, fatos, proezas do ancestral divinizado. No Xambá esses orikis não estão presentes. Contudo, optei citar os de Iansã que narram sua atuação e personalidade.

Orixás – divindades de origem iorubá que se relacionam com as forças da natureza. Iansã, por exemplo, é a rainha dos ventos e das tempestades. O panteão do Xambá é composto por 14 orixás que são cultuados e possuem filhas (os)-de-santo (ver tabela da pág. 123, no capítulo 4).

Otá – pedra onde é fixada através de uma cerimônia ritual a morada do orixá, ou seja, seu axé constituindo o seu assentamento. Cada orixá possui o seu que vai depender de seu elemento específico da natureza, se é do mar, do rio, do mato, etc. Do iorubá “ota” – bala (antigamente eram de pedra) Ou contração de “òkúta” – pedra (Cacciatore, 1977).

Otobalé – saudação realizada pela (o) filha(o)-de-santo quando ‘incorporada’ com seu orixá para demais orixás e pessoas importantes da Casa. Os orixás masculinos deitam-se de bruços no chão aos pés daquela (e) reverenciada (o). Os orixás femininos deitam-se primeiro de um lado, depois de outro aos pés daquela (e) reverenciada (o) em sinal de respeito. Cacciatore (1977) apresenta um verbete correspondente “adobalé” – que significa “o mesmo que adubalé e dobalé. Do iorubá: “a” – prefixo; “dòbálè”- ato de se estender no solo”.

Padrinho – ao lado da madrinha trabalha juntamente com o babalorixá e ialorixá na manutenção da Casa e do culto Xambá. Designação presente também na Jurema. Segundo Carneiro (1951) seria o “pai-de-santo do candomblé-de-caboclo”.

Peji – quarto sagrado onde ficam as moradas dos orixás, seus objetos sagrados e onde são realizados os sacrifícios em sua homenagem.

Povo-de-santo – todo o conjunto constituído por filhas e filhos-de-santo do terreiro abaixo da hierarquia. Todos se consideram uma família, sendo o babalorixá e ialorixá pai e mãe, padrinho e madrinha e filhos e filhas se chamam de irmãs e irmãos-de-santo.

Quarto de Balé – espécie de ‘peji’ dos eguns. É o quarto sagrado, situado fora do terreiro, onde são cultuados os eguns e ‘despachados’ os objetos sagrados das filhas (os)-de-santo que faleceram. Do iorubá “ìgbàlè” – quarto secreto (Cacciatore, 1977).

Saída de Iaô – momento em que a (o) Iaô literalmente sai do peji para ser recebido pelo povo-de-santo, após a primeira semana de reclusão no terreiro para sua iniciação, já tendo feito o obori.

Sete por Um – toque de tambor de 12 pulsos do repertório de Iansã. Acompanha principalmente as cantigas de Balé.

Sineta de Orixalá – pequeno sino que pertence ao pai dos orixás. Utilizado para induzir o transe, ou “chamar o orixá à terra”. Acompanha as cantigas deste orixá. Cacciatore (1977) define como “adjá”, do iorubá “ààja” – tipo de chocalho usado em cerimônias rituais (de “já”- bater).

Toque –além de designar o ritmo executado pelo grupo rítmico (tambores, abê e agogô), designa também a comemoração do final do ciclo de oferendas (as obrigações), além da expectativa da presença do orixá. Esse momento é de total comunhão onde a comunidade de indivíduos estabelece contato com a comunidade de divindades. Também chamado de ‘festa’.

Toque de Balé – toque para Iansã de Balé, a rainha dos eguns. Representa uma cerimônia fúnebre, na qual a obrigação que a antecede só os homens participam. As mulheres ficam à porta do Quarto de Balé, ‘respondendo’ aos cantos ‘puxados’ pelo babalorixá. No Xambá acontece no dia 27 de janeiro, dia em que Mãe Biu morreu.

Umbanda – toque de tambor de 8 pulsos do repertório de Iansã. Acompanha apenas a toada da Iansã de Mãe Biu. Representa um compartilhamento musical com o universo da Jurema, pois é característico deste repertório. Possui andamento rápido e é considerado um ‘samba’ (o padrão de 8 pulsos pode ser pensado como binário também, característico desse gênero musical). O termo designa também a religião formada no Brasil que cultua alguns dos orixás do candomblé e segue também a doutrina espírita de Alan Kardec (Cacciatore, 1977).

Volta dos tambores - após cantar para Iemanjá e Orixalá (os últimos do panteão), o trio de ingomes é carregado pelos filhos-de-santo enquanto os ogãs continuam tocando-os a fim de dar, literalmente, três voltas no salão. Após as três voltas retornam aos seus lugares de origem. Há uma cantiga específica para esse momento onde todos os orixás são citados.

Vodun- Também chamado “vodu”. Divindade Jeje correspondente ao orixá do Nagô do ewe – “vodu” (Cacciatore, 1977).

Xambá – nação afro-brasileira que foi levada à Pernambuco por Athur Rozendo Pereira, de Alagoas na década de 20, no contexto das perseguições policiais aos cultos afro-brasileiros. Possui relações com a nação Nagô, dentre diversos elementos, através de seu panteão de orixás e de suas cantigas em iorubá; à nação Angola, através de seu toque de tambor Umbanda, pertencente ao culto da jurema e o nome de seus tambores, ingomes; por fim, aparentemente à nação jeje, com a presença do vodun Afrequête (ver pág. 132, cap. 5).

Xangô - Motta (1997, 16) define xangô como culto aos orixás que correspondem a divindades iorubás e que no Brasil são sincretizadas com santos católicos. O Xambá pertence ao universo do xangô pernambucano.

Xequerê – também chamado de abê. Idiofone feito de uma cabaça grande envolvida por contas presas em cordões, chamadas de “ave-maria”, que são friccionadas para a produção do som. Do iorubá “sekèrè”, significa cabaça (Cacciatore, 1977).

Xere – idiofone de metal com sementes em seu interior. Pertence ao orixá Xangô. Utilizado para induzir o transe, ou “chamar o orixá à terra”. Do iorubá “séréé Songo” – cabaça chocalho, de pescoço longo que anuncia Xangô (Cacciatore, 1977).

Xuxu - cumprimento aos tambores, e à hierarquia do terreiro composta pelo pai e mãe-de-santo, padrinho e madrinha. O xuxu é realizado também entre as pessoas que possuem o mesmo tempo de feitura. Sinal de respeito, tanto em relação aos tambores que “trazem os orixás à terra”, à hierarquia do terreiro e ao próximo, aqueles que compartilham mesmo tempo na religião.

2. TEXTOS DAS CANTIGAS

2.1. Afunelé adê² 175

Afunelé adê, afunelé
Afunelé adê, afunelé

Ó l'Oiá Minibu
Onikó sejó
Afunelé adê

(1ª vez solista, 2ª coro)

Oiá Egunitô (ou Ogunitô)
Oiá Egunitô Oiá

(solista)

Oiá Egunitô (ou Ogunitô)
Oiá Egunitô Oiá

(coro)

2.2. Anda, anda Oiá de Umbanda 168

Anda, anda
Oiá de Umbanda Onipoquê
Anda, anda
Oiá de Umbanda Onipoquê, Oiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

² Todas as cantigas foram transcritas sob a supervisão de Sandro Paraíso. Não existe uma única forma de cantá-las. É comum que o povo-de-santo acrescente variantes ou mude alguma pronúncia.

2.3. Ê aguerê ilê ô

173

Ê aguerê ilê ô
Guerê iê, guerê iê
Oromi xequé

Ê aguerê ilê ô
Gará, gará

Ômenin Doum
Guerê ilê ô

Guerêguê axé bareló

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.4. Ê apalajô

198

Ê apalajô agô inhã,
Agô inhã, inhã

Apalajô agô inhã,
Agô inhã, inhã

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

Ê um loê,

(solo)

Ê um loêia

(coro)

Ê um loê,

(solo)

Ê um loêia

(coro)

2.5. Êmidebô Cilê 160

Êmidebô cilê
Êmidebô cilê

(solista)

É a l'Oiá
É a l'Oiá ê

(coro)

2.6. Era com fé 195

Era com fé

(solista)

É l'Oiá

(coro)

Alabá, alabá bapiré

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.7. Fara com fá 190

Fara com fá
Ilú dulá
Que pero l'Oiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

É maré com fá

(solista)

A l'Oiá

(coro)

Ô Gigandê, ô Gigã

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.8. Iansã coroou 189

Texto 1:

Er'um l'Oiá ará unfá
Iansã coroou

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

Texto 2:

Er'um l'Oiá axé nifim
Iansã é um l'Oiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.9. Iansã e baiá 197

Iansã, Iansã e baiá
Ó l'Oiá Iansã e baiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.10. Lauré Guanguá 193

Laurá Guanguá,
Laurá Guanguá
Iansã de Balé é Guanguá,
Lauré é Guanguá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

Ô que penajô

(solista)

Ô que penajô, Oiá

(coro)

2.11. Mambaloê, mambaloíá

171

Mambaloê, mambaloíá
Mambaloê, mambaloíá

Bairá com dedé é maroiá,
Maroiábá

Oiá Messã bamiô
Olê dinã
Ô birissã baô

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.12. Ô jamitô

179

Ô jamitô ita l'Oiá,
Ô jamitô e l'Oiá ô

(solista)

Egunitá ela é
Ô jamitô ita l'Oiá

(coro)

2.13. Ó l'Oiá Bendicá num Agadê

202

Ó l'Oiá Bendicá num Agadê
Ó l'Oiá Bendicá num Agadê

(solista)

Num areissô,
Ó l'Oiá Bendicá num Agadê

(coro)

2.14. Oiá Bainha Balaxó 203

Oiá Bainha Balaxó
Muricã, muricã ê

Oiá Bainha Balaxó
Muricã, muricã ê

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.15. Oiá Barelô 185

Oiá Barelô
Oiá Barelô

Oiá Barelô
Oiá Meguê Barelô

Eu juro pelo pé,
Eu juro pelo xé
Oiá Barelô,
Oiá Jauna Barelô

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.16. Oiá Cararô 170

Oiá Cararô Diodá
Oiá Cararô Diodá

Oiá Oiá Messã baô

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.17. Oiá de Malê 172

Oiá de Malê a teim
Ô güê nã, güê nã

Iê, iê ta numa bê lairá
Tá numa bê, tá numa bê lairá
Ô güê nã, güê na

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.18. Oiá Dê Mampariô 188

Oiá Dê Mampariô
Oiá Messã oro é de jangoló

Oiá Dá guiri Pampã,
Oiá Dá guiri Pampã
Oiá Dê, orixá de Pampã

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.19. Oiá Denina 200

Oiá Denina,
Denina Dinefó

Oiá Denina Dinefó
Iansã é Dinefó, Oiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.20. Oiá Deô boim uló 162

Oiá Deô boim, boim, boim uló

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.21. Oiá é do mal 85

Oiá, Oiá é do mal atá
Oiá, Oiá é do mal aê

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.22. Oiá Gambeô 174

Oiá, Oiá Gambeô
Oiá, Oiá Gambeô
Oiá Messã, Iansã Gigã
Oiá é um Gambeô

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.23. Oiá Ladê 201

Oiá Ladê indenideuá
Oiá Ladê indenideuá

Oiá, Oiá Messã
Oiá Ladê indenideuá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.24. Oiá Laincê 192

Oiá, Oiá Laincê,
Laincê paraná

Oiá, Oiá Laincê,
Laincê paraná

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.25. Oiá Meguê num Agailê 65

Oiá, Oiá aê
Oiá Meguê num Agailê

Oiá, Oiá aê
Oiá Meguê num Agailê Oiá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.26. Oiá Meguê numa batalha 63

Ê Oiá Meguê numa batalha

(solista)

Laê, laê, laê, laê

(2ª vez coro)

2.27. Oiá Messã Pampa 169

Oiá Messã Pampa
Oiá gambelê merancô

Aiô, aiô acajá dundum
Magambelê merancô falajá

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.28. Oniká 158

Num areibô axé,
Numa reibô axé

Oiá, Oiá Meguê
Num areibô axé

(1ª vez solista, 2ª vez coro)

2.29. Sobomi sobô 194

Sobomi sobô

(solista)

Oiá Caraô

(coro)

Sobomi sobomi

(solista)

Oiá Caraô

(coro)

3. CD

Gravação em mini-disc realizada no Toque de Iansã da nação Xambá em 19 de dezembro de 2004:

Ogãs que se revezaram nos tambores, agogô e abê: Sandro Paraíso, Washington Luis Souza, “Memé” (Moisés Francisco da Silva), “Guitinho” (Cleyton José da Silva) e “Mamão”(Edilson Luis Lourenço da Silva).

Solistas: Pai Ivo, Sandro Paraíso e Ailton Paraíso.

Faixa/ Pág.³	Cantiga	Solista
01. (pág. 156)	Louvação - Ecó	Instrumental
02. (pág. 158)	Louvação – Num areibô axé	Pai Ivo
03. (pág. 160)	Emidebô Cilê	
04. (pág. 202)	Ó l’Oiá Bendicá	
05. (pág.190)	Fará com fá	
06. (pág. 174, 198 e 175)	Oiá Gambeô	
	Apalajô	
	Afunelé adê	
07. (pág. 193).	Lauré Guanguá	
08. (pág.201)	Oiá Ladê	
09. (pág. 200)	Oiá Denina	
10. (pág.171)	Mambaloê, mambaloíá	
11. (pág.63)	Oiá Meguê numa batalha	Ailton Paraíso
12. (pág.192)	Oiá Lincê	
13. (pág. 65)	Oiá Meguê num Agailê	
14. (pág. 185 e 203)	Oiá Barelô	Sandro Paraíso
	Oiá Bainha Balaxó	
15. (pág.188)	Oiá Dê Mapariô	
16. (pág.172)	Oiá de Malê	
17. (pág.194)	Sobomi sobô	Pai Ivo
18. (pág.197)	Iansã e baía	
19. (pág.173)	Ê aguerê	
20. (pág. 189)	Era um l’Oiá	
21. (pág.168)	Anda, anda Oiá de Umbanda	
22. (pág.169)	Oiá Messã Pampã	
23. (pág.170)	Oiá Cararô ⁴	
24. (pág.162)	Oiá Deô boim uló	

³ Página do corpo do texto onde se encontra a transcrição da cantiga.

⁴ Importante observar que o babalorixá é interrompido por uma filha-de-santo incorporada com Iansã que pede sua cantiga.

Bibliografia

Abbagnano, Nicola

1998 *Dicionário de Filosofia*. Traduzido da 1º ed. bras. coord. e rev. por Alfredo Bossi. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes. s.v. “religião”.

Alvarenga, Oneyda

1950 *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo.

1948 *Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro 1 - Xangô*. São Paulo: Departamento de Cultura.

1946 “Coleção Martin Braunwieser.” In *Melodias registradas por meios não mecânicos*. Organizado por Oneyda Alvarenga. Arquivo Folclórico 1. São Paulo: Discoteca Pública Municipal.

Alves, Rubem

1999 *O que é religião*. 4ª ed. São Paulo: Loyola.

Andrade, Carlos Drummond

1993 *José/Novos poemas/Fazendeiro do ar*. Rio de Janeiro: Record.

Andrade, Mário de

1963 *Música de Feitiçaria no Brasil*. Organizado por Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins Fontes.

Bastide, Roger

1989 *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. Traduzido por Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbüll. 3ª ed. São Paulo: Pioneira.

- 1945 *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- Béhague, Gerard
- 1999 “A Etnomusicologia Latino-Americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática”. In *Anais do Segundo Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Pp. 41-99.
- 1984 “Patterns of Candomblé Music Performance: an afro-brazilian religious setting.” In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Editado por Gerard Béhague. Westport, Connecticut: Greenwood Press. Pp. 222-54.
- Blacking, John
- 1979 “The Study of Man as Music-Maker.” In *The Performing Art Music and Dance*. Editado por John Blacking e Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers.
- 1974 *How musical is man?* 2^a ed. Washington: University of Washington Press.
- Braga, Júlio
- 1995 *Na Gamela do Feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA.
- Braga, Reginaldo Gil
- 1998 *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE.
- Brandão, Maria do Carmo
- 1997 “Xangôs do Recife: religiosidade e espaço urbano”. *Revista Antropológicas III* (2): 35-65.
- Brandes, Edda
- 1991 “The Role of the Female Ethnomusicologist in the Field: Experiences in Traditional Algerian Communities”. *The World of Music* 33(2): 35-49.
- Burke, Peter
- 1999 *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras.

- Cacciatore, Olga Gudolle
 1977 *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras.* Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro.
- Cardoso, Ângelo Nonato Natale
 2001 “Mito, Dança e Ritmo no Candomblé em Belo Horizonte.” Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música – Musicologia da Universidade do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do Grau de Mestre em Música. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- Carneiro, Edison.
 1951 *A linguagem popular da Bahia.* Rio de Janeiro: Publicações do Museu do Estado.
- Carvalho, José Jorge de
 1993 *Cantos sagrados do xangô do Recife.* Brasília: Fundação Cultural Palmares.
 1992 “Black Music of All Colors: The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music.” In *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America.* Editado por Gerard Béhague. Proceedings of a conference held in Miami, 16 a 19 de janeiro. Miami: University of Miami. Pp. 187-224.
 1984 *Ritual and Music of the Sango Cult of Recife, Brazil.* Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Belfast, como requisito à obtenção do Grau de Doutor em Música. Belfast: The Queen’s University of Belfast.
- Carvalho, José Jorge de e Segato, Rita Laura
 1994 “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. Material não-publicado. 11 pp.
 1992 *El Culto Shangó en Recife, Brasil.* Caracas: FUNDEF/CONAC/OAS.

- Cascudo, Luís da Câmara
 2000 *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª ed. rev. atual. e ilustr. São Paulo: Global. s.v. “xangô.”
- Chauí, Marilena
 1996 *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Conway, Jill; Bourque, Susan; Scott, Joan
 1996 “El Concepto de Género”. In *La Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*. Editado por M. Lamas. México, D. F. : PUEG/UNAM, 1996. Pp. 21-33.
- Corrêa, Mariza
 2003 *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: UFMG.
- Costa, Valéria Gomes da
 2004a “Nação Xambá: trajetória de estabelecimento de sede nas décadas de 1950 a 1960.” Comunicação apresentada ao *I Simpósio Internacional do Instituto D. Helder Câmara e XXX Simpósio Nacional do Cehila, Recife - Brasil*. Material não publicado. 11 pp.
 2004b “Nação Xambá: um universo de domínio feminino”. Comunicação apresentada ao *V Encontro Nordestino de História – V Encontro Estadual de História – ANPUH*. Material não publicado. 10 pp.
 2003 “Mãe Biu e a Preservação das Tradições Afro-brasileiras em Pernambuco.” Material não-publicado. 3 pp.
- Cunha, Antônio Geraldo da
 1989 *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. s.v. “candomblé.”
- DaMatta, Roberto
 1987 *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco.

- 1978 “O ofício de Etnólogo ou como ter ‘Anthropological blues’”. In *A Aventura Sociológica*. Organizado por Edson de Oliveira Nunes. Rio de Janeiro: Zahar. Pp. 23-35.
- Dantas, Beatriz Góis
1988 *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- Dias, Maria Rosália Correia
2003 “Por uma compreensão do conceito de gênero.” In *Ensaaios sobre Identidade e Gênero*. Organizado por Tereza Cristina Pereira Carvalho Fagundes. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia. GEFIGE – Grupo de Estudos em Filosofia, Gênero e Educação. Salvador: Helvécio. Pp. 15-34.
- Duarte, Abelardo
1958 *Negros mulçumanos nas Alagoas (os Malês)*. Maceió: Edições Caeté.
- Durkheim, Émile
1996 *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Traduzido por Paulo Neves. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, Mircea
2001 *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
1989 *Origens: história e sentido na religião*. Traduzido por Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70.
- Enciclopédia Mirador Internacional
1989 20 vols. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil. Vol. 2. s.v. “Afro-América”.
- Ellingson, Ter
1992 “Transcription”. In *Ethnomusicology: an introduction*. Editado por Helen Myers. New York: W. W. Norton. Pp. 110-52.

- Fernandes, Francisco
 1970 *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo. s.v. “xangô”.
- Fernandes, Gonçalves
 1941 *O Sincretismo Religioso no Brasil: seitas, cultos, cerimônias & práticas religiosas e mágico-curativas entre as populações brasileiras*. São Paulo: Guáira.
 1937 *Xangôs do Nordeste: Investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda
 1999 *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. s.v. “tradição”, s.v. “transmissão” e s.v. “gênero”.
 1986 *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. s.v. “xangô.”
- Fonseca Junior, Eduardo
 1999 *Candomblé: a dança da vida: um estudo antropológico sobre afiliação às religiões afro-brasileiras*. Recife: Massangana.
 1995 *Dicionário Antológico da Cultura Afro-brasileira*. São Paulo: Maltese. s.v. “xangô”
- Freire, Paulo
 1990 “Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação.” In *Pesquisa Participante*. Organizado por Carlos Rodrigues Brandão. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Frisbie, Charlotte J.
 1991 “Women and the Society for Ethnomusicology: Roles and Contributions from Formation through Incorporation (1952/53 – 1961).” In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: essays on the history of ethnomusicology*. Editado por Bruno Nettl e Philip V. Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 244-65.

Garcia, Sonia Maria Chada

- 2001a "Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador – BA." Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor em Música. Salvador: Escola de Música da UFBA.
- 2001b "Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador – BA". *Ictus* 3: 109-24.
- 1996 "A Música dos Caboclos: O Ilê Axé Dele Omí." Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre em Música. Salvador: Escola de Música da UFBA.

Geertz, Clifford

- 2002 *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes.
- 1989 *A Interpretação das Culturas*. [Traduzido por Fanny Wrobel. Revisto por Gilberto Velho]. Rio de Janeiro: LTC.

Herskovits, Melville J.

- 1946 "Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro". *Boletim Latino-Americano de música*. 5/6 (abr.): 99-112.

Hornbostel, Erich M. von e Sachs, Curt

- 1961 "Classification of Musical Instruments." *Galpin Society Journal* 14: 3-29.

Jung, Carl Gustav

- 1977 "Chegando ao inconsciente". In *O Homem e seus símbolos*. Editado por Carl Gustav Jung e colaboradores. Traduzido por Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Pp. 18 - 103.

- Kimberlin, Cynthia Tse
1991 “What Am I To Be?: Female, Male, Neuter, Invisible. . . Gender Roles and Ethnomusicological Field Work in Africa”. *The World of Music* 33 (2): 14-33.
- Krader, Barbara
1980 “Ethnomusicology.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 20 vols. Londres: Macmillan. V. 6. Pp. 275-82.
- Kubik, Gerhard
1997 “O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI.” In *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pp. 381-405.
- Laburthe-Tbobra Philipe, Jean-Pierre
1999 *Etnologia-Antropologia*. Traduzido por Anna Hartmann Cavalcanti. 2^a ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- Landes, Ruth
2002 *A Cidade das Mulheres*. Traduzido por Maria Lúcia do Eirado Silva. 2^a ed. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Laplantine, François
2000 *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- Laraia, Roque de Barros
1997 *Cultura: um conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Leal, Hildo
2000 *Cartilha da Nação Xambá*. Recife: S/E.
- Lévi-Strauss, Claude
1996 *Tristes Trópicos*. Traduzido por Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lima, Vivaldo da Costa
1984 “Nações de Candomblé.” In *Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. [Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais]. Série Estudos/Documentos 10. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA. Pp. 11-26.

- 1976 “O conceito de ‘Nação’ nos candomblés da Bahia.” *Afro-Ásia* 12 (jun.): 65-90.
- Lins, Fernando Antônio Domingos
- 1992 “Um Retorno aos Estudos de Transe e Doença Mental nos Cultos afro-brasileiros.” Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre em Antropologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Lispector, Clarice
- 1998 *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lody, Raul
- 2003 *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas. s.v. “gonguê”, s.v. “ilú”, s.v. “ingome” e s.v. “inhã”.
- Lühning, Ângela
- 2001 “Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar”. In *Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Pp. 111-31.
- 1997 “O compositor Camargo Guarnieri e o Segundo Congresso Afro-brasileiro em Salvador, 1937 (Homenagem póstuma).” In *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Organizado por Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. São Paulo: Dynamis Editorial. Pp. 59-72.
- 1996 “Acabe com este santo, Pedrito vem aí: Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942.” *Revista USP* 28 (dez.-fev.): 195-220.
- 1991 “Métodos de Trabalho na Etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais”. *Revista de Ciências Sociais* XXII (1/2): 105-26.
- 1990a “A Música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador – Bahia.” Tese submetida ao

- Programa de Pós-Graduação da Universidade Livre de Berlim, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor em Música. Traduzido por Raul Oliveira. Material não publicado.
- 1990b “Música: coração do candomblé”. *Revista USP* 7 (set.-nov.): 115-25.
- Machado Filho, Aires da Mata
- 1945 “A procedência dos negros do Brasil e os Arquivos Eclesiásticos.” *Afro-América* 1: 67-70. México.
- Magalhães, Álvaro
- 1957 *Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado*. 3 vols. Porto Alegre: Globo. Vol. 1. s.v. “candomblé”.
- McClary, Susan
- 1993 “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony”. In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Editado por Ruth A. Solie. Berkeley: University of California Press. Pp. 326-44.
- Meek, C. K.
- 1931 *A Sudanese Kingdom: an Ethnographical Study of the Jukun-speaking Peoples of Nigeria*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Merriam, Alan P.
- 1977 “Definition of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’ an historical-theoretical perspective.” *Ethnomusicology* 21(mai.): 189-204.
- 1969 “Ethnomusicology revisited.” *Ethnomusicology* 13 (mai.): 213-29.
- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University.
- Motta, Roberto
- 1997 “Religiões afro-ricifenses: ensaio de classificação”. *Revista Antropológicas* III (2): 11-34.
- Mukuna, Kazadi wa
- 1979 *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global.

- Nascentes, Antenor
 1972 *Dicionário ilustrado da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*. 6 vols. Rio de Janeiro: Bloch. Vol. 6. s.v. “xangô”.
- Nettl, Bruno
 1983 *The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Nicholson, Linda.
 2000 “Interpretando o gênero”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, nº 2, Santa Catarina, 2000. Pp. 09-411.
- Nketia, Joseph. H. Kwabena
 1974 *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton.
- Nova Enciclopédia Barsa
 1997 14 vols. São Paulo: Enciclopédia Britânica do Brasil. Vol. 12. s.v. “xangô”.
- Oliveira, Miguel Darcy e Oliveira, Rosiska Darcy de
 1990 “Pesquisa social e ação educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la.” In *Pesquisa Participante*. Organizado por Carlos Rodrigues Brandão. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense. Pp. 16-33.
- Oliveira, Roberto Cardoso de
 2000 *O Trabalho do Antropólogo*. 2ª ed. São Paulo: UNESP.
- Pierson, Donald
 1971 *Branços e pretos na Bahia: Estudo de contacto racial*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Prandi, Reginaldo
 2001 *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
 1996 “As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros.” *Revista USP* 28 (dez.-fev.): 64-83.
 1991 *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na Metrópole Nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

- Reily, Suzel Ana
- 1994 "Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological research in Brazil." In *Ethnicity, Identity and Music*. Berg/Oxford-Providence: Martin Stobes. Pp. 71-95.
- 1990 "Manifestações Populares: do 'aproveitamento' à reapropriação". In *Do Folclore à Cultura Popular*. Organizado por de Suzel Ana Reily e Sheila M. Doula. Anais do Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. São Paulo: USP. Pp. 1-31.
- Ribeiro, René
- 1970 *Cultos afro-brasileiros de Recife*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco.
- Ribeiro, René e Verger, Pierre
- 1949 "Pai Rosendo faz uma Iyawo". *O Cruzeiro* (19 nov.): 27-30.
- Rodrigues, Raimundo Nina
- 1988 *Os Africanos no Brasil*. 7ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Rodrigues, Raimundo Nina; Querino, Manoel e Ramos, Arthur
- 1967 *Enciclopédia Delta-Larousse*. 2ª ed. 15 vols. Rio de Janeiro: Delta. Vol. 4. s.v. "xangô."
- Rosa, Laila Andresa C.
- 2000 "A Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, em Pernambuco." Relatório Final PIBIC/UFPE/FACEPE. Orientado pelo Prof. Dr. Carlos Sandroni. Material não publicado. 26 pp.
- Rouget, Gilbert
- 1985 *Music and Trance: a theory of the relations between Music and Possession*. Traduzido para o inglês por Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago.
- Sandroni, Carlos
- 1999 "Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 28: 62-73.

- Santana, Esmeraldo Euretério de
- 1984 "Nação Angola". In *Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. [Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais]. Série Estudos/Documentos 10. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA. Pp.35-47.
- Sardenberg, Cecília M. B. "De Sangrias, tabus e poderes: a menstruação numa perspectiva sócio-antropológica". In *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, vol. 2, nº 2. Pp. 314-344.
- Sarkissian, Margaret
- 1992 "Gender and Music". In *Ethnomusicology: an introduction*. Editado por Helen Myers. New York: W. W. Norton. Pp. 337-48.
- Schlesinger, Hugo
- 1995 *Dicionário Enciclopédico das Religiões*. 2 vols. Petrópolis: Vozes. Vol. 2. s.v. "xangô".
- Seeger, Anthony
- 1992 "Ethnography of Music". In *Ethnomusicology: an introduction*. Editado por Helen Myers. New York: W. W. Norton. Pp. 88 - 109.
- 1991 "Styles of Musical Ethnography." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: essays on the history of ethnomusicology*. Editado por Bruno Nettl and Philip V. Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 342-355.
- 1977 "Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?". In *Arte e sociedade*. Organizado por Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar. Pp. 39-63.
- Segato, Rita Laura
- 1999 "Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 28: 237-53.
- 1995 *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB.

- 1985 “A folk theory of personality types: goods and their symbolic representation by members of the shango cult in Recife.” Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Belfast, como requisito à obtenção do Grau de Doutor em Música. Belfast: The Queen’s University of Belfast.
- Silva, José Amaro Santos da
- 1989 “A música nos rituais do xangô”. Anais do III Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 5 a 9 de agosto de 1987, Ouro Preto, Minas Gerais. Promoção: Escola de Música, UFMG, Sandra Loureiro de Freitas Reis (organizadora), Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989. Pp. 251-61.
- Silva, Leonardo Dantas
- 2002 “Para entender o Brasil holandês”. *Revista Continente Multicultural* 1 (1): 4-33.
- Travassos, Elizabeth
- 1997 “A Antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos”. *Revista Debates* 1: 69-79.
- Toni, Flávia Camargo
- S/D *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Sem ano de publicação (S/D).
- Valente, Waldemar
- 1982 “Xangô: um ritual afro-brasileiro em Pernambuco”. *Folheto da Fundação Joaquim Nabuco*. Recife: Massangana. Pp. 7-10.
- 1977 *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Nacional.
- Vatin, Xavier
- 2001a “Etude comparative de différentes nations de Candomblé à Bahia, Brésil.” Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, como requisito à obtenção do Grau de Doutor em Antropologia e Etnologia. Paris: Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales.

- 2001b “Música e transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa”. *Ictus* 3 (dez.): 7-17.
- Veiga, Manuel e Garcia, Sonia Chada
- 2004 “Inventário preliminar para um dicionário de músicos e expressões musicais na Bahia.” In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador, 9 a 12 de novembro. Pp. 592-604
- Verger, Pierre
- 1999 *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- 1992 “A contribuição especial da mulher ao candomblé do Brasil”. In *Artigos, Tomo I*. Salvador: Corrupio.
- 1987 *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Tradução de Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.
- 1981 *Orixás, os Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. Traduzido por Cida Nóbrega. Salvador: Corrupio.
- Vilar, Mauro
- 1982 *Enciclopédia Ilustrada do Brasil*. 10 vols. Rio de Janeiro: Bloch. Vol.3. s.v. “xangô.”
- Weber, Max
- 2002 *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Traduzido da versão inglesa por Talcott Parsons. São Paulo: Martin Claret.