

O TOQUE DA CAMPÂNULA: TIPOLOGIA PRELIMINAR DAS LINHAS-GUIA DO CANDOMBLÉ KETU-NAGÔ NO RIO DE JANEIRO

Edilberto José de Macedo Fonseca

De modo geral, pode-se definir candomblé como uma designação dada a várias formas de expressão religiosa de origem africana que têm como base a crença em ancestrais divinizados e fazem do estado de transe mítico a forma, por excelência, de contato entre os deuses e a comunidade religiosa. Esses deuses são chamados de “orixás”,¹ “voduns”² ou “inquices”,³ de acordo com a “nação”⁴ à qual a casa esteja ligada. Candomblé Jeje, Angola, Ketu-Nagô, Macumba, Xangô do Recife, Batuque e Tambor de Mina são algumas das possíveis modalidades rituais e litúrgicas encontradas pelo país.

Os diferentes toques executados pelos atabaques, por si só, podem configurar e delimitar a “nação” à qual está vinculada uma casa de santo. Assim, o que se costumou chamar de candomblé Ketu-Nagô pode ser definido “também” pelos ritmos tocados pelos tambores no contexto litúrgico-religioso.

Em 1999, a convite do sociólogo e professor José Flávio Pessoa de Barros, participei das duas primeiras publicações de uma série de livros sobre a música sacra afro-brasileira. Os dois livros, publicados no mesmo ano, tratam de celebrações do candomblé Ketu-Nagô: uma conhecida como *Olubajé*, banquete mítico em honra ao orixá *Obaluaiê*, e a outra dedicada a *Xangô*, o orixá do fogo.

¹ Qualquer divindade *yorùbá* com exceção de *Olódun*, o Deus supremo (Vogel, Arno et al. *A galinha-d'angola*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998, p. 200).

² Nome dado às entidades jeje, correspondendo ao orixá do nagô (Cacciatore, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, p. 247).

³ Designação das divindades nos candomblés Angola-Congo, correspondente ao orixá nagô (Cacciatore, op. cit., p. 148).

⁴ Nação: designa, no Brasil, os grupos que cultuam divindades provenientes da mesma etnia africana ou do mesmo subgrupo étnico (Vogel et al, op. cit., p. 198).

Para esses livros, fiz a transcrição dos cânticos e a direção musical da gravação dos CDs neles encartados. A idéia de prosseguir com o estudo da rítmica no candomblé parte, então, da transcrição desses 96 cânticos cerimoniais (29 no primeiro livro e 67 no segundo), além da gravação de 19 toques instrumentais executados pelos atabaques.

A pesquisa de campo foi feita a partir da visita a diversos terreiros situados na região do Grande Rio, principalmente no terreiro Ketu-Nagô denominado *Ilê Axé Omin*, ou “Casa das Águas Agitadas”, localizado em Boca do Mato, em meio à Mata Atlântica, região próxima à cidade de Nova Friburgo.

Para quem visita pela primeira vez uma casa de santo, o contato com a música dos candomblés é sempre uma experiência impactante. A força da percussão, o estranhamento da língua e o enorme repertório, aliados à especificidade estética e à beleza das cantigas, rezas e louvações, impressionam. O ordenamento do repertório também é um fator intrigante, já que a música dentro do espaço sagrado dos terreiros assume funções variadas e dinâmicas.

Nos estudos feitos até hoje sobre a música de candomblé, os ritmos têm sido abordados de maneira a servirem apenas de base para as análises de cantigas ou estudos de cunho social e/ou antropológicos. Não foi possível encontrar na literatura pesquisada uma tipologia clara e completa dos ritmos executados pelos tambores nas casas de linha Ketu-Nagô.

Assim, o objetivo aqui é fazer uma tipologia preliminar dos ritmos do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro, abordados com base em três procedimentos metodológicos: o contato vivenciado *in loco* com a música nos terreiros; o aprendizado dos ritmos através de aulas com mestres tocadores – os *alabês* – e também a audição de gravações realizadas em estúdios com vários desses mestres. Para isso utilizei como referencial teórico, primordialmente, os estudos realizados por Simha Arom,⁵ Gerhard Kubik⁶ e Kwabena Nketia⁷ sobre música africana.

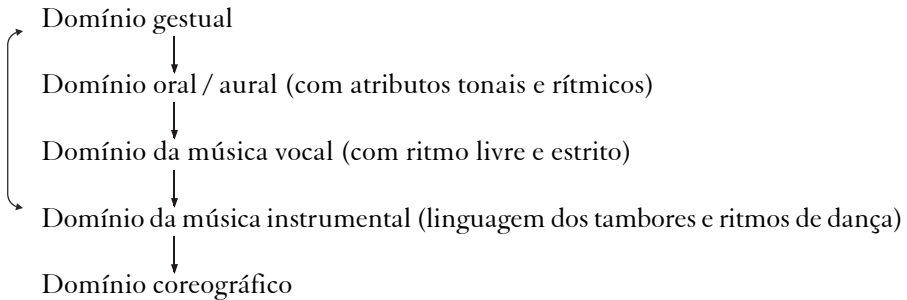
⁵ Arom, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.

⁶ Kubik, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

⁷ Nketia, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.

DOMÍNIOS DE EXPRESSÃO RÍTMICA

Neste estudo, “ritmo” é algo visto como uma expressão de diferentes domínios da vida da comunidade de santo, assumindo variadas e significativas formas de realização. Essa visão aproxima-se do modelo conceitual traçado por Kofi Agawu⁸ quando define cinco domínios básicos de “modos rítmicos de significação”:



No espaço do terreiro, esses domínios se realizam não só durante os rituais públicos mas no dia-a-dia da comunidade. A tentativa de fazer aqui uma tipologia das linhas-guia executadas pelo agogô só fará sentido se as reconhecermos como uma expressão rítmica particularizada e circunscrita – particularmente o domínio da música instrumental – que, no entanto, se inter-relaciona com todas as outras dimensões rítmico-expressivas.

Observando esses domínios de expressão rítmica, vemos que a prática instrumental dos tambores está intimamente ligada a formas específicas de configurações gestuais e posturais; a rítmica gestual é, assim, a materialização tridimensional do fenômeno sonoro.

Quando um tocador eleva o braço para executar uma batida, no atabaque ou no agogô, esse ato configura-se também como um evento rítmico dotado de temporalidade estrita. Dessa forma, a percepção da articulação instrumental do som musical passa não só por sua captação sonora, ou seja, como ele é “ouvido”, mas também pelo entendimento de que sua realização se dá num tempo e num espaço determinados; em outras palavras, a percepção de “como” ele é articulado.

⁸ Agawu, Kofi. *African rhythm*. Londres: Cambridge University Press, 1995.

Os ogãs⁹ novatos aprendem os ritmos a serem executados com os mais velhos por meio de fórmulas silábicas mnemônicas que reproduzem a estruturação rítmica dos toques, como também por meio da imitação dos gestos dos tocadores. Nesse processo, gestualidade e oralidade constituem-se as principais ferramentas de aprendizagem.

Tratando do domínio oral/aural, vê-se que, apesar de as palavras em iorubá utilizadas no contexto do candomblé não guardarem mais seu sentido literal, estas, como diz a lingüista Yeda Castro, descrevem “a organização sócio-religiosa do grupo, objetos sagrados, cozinha ritualística, cânticos, saudações e expressões referentes a crenças e costumes tradicionais, cerimônias e ritos litúrgicos”.¹⁰ O iorubá falado na Nigéria é uma língua tonal com três diferentes alturas, e no Brasil essa característica se perdeu totalmente, dada a sua falta de ligação prática com o dia-a-dia.

No entanto, para os adeptos, conhecer a função simbólica de cada uma dessas palavras é mais importante do que propriamente conhecer sua tradução literal, coisa que apenas uma minoria conhece. Mesmo assim, a palavra, carregada de nuances agógicas e quase sempre acompanhada de movimentos gestuais, é um elemento fundamental para o entendimento das relações entre as várias dimensões rítmicas que se superpõem no espaço dos terreiros.

Se a interação entre melodia vocal e língua ritual perdeu, em grande parte, a relação dinâmica que ainda hoje possui na Nigéria, uma musicalidade singular ficou guardada no imenso repertório litúrgico de evocações, rezas, louvações e cânticos religiosos. Desse modo, apesar de difícil delimitação, as fronteiras entre os domínios da palavra e da música vocal se mostram evidentes. O domínio da música vocal guarda parte desse repertório melódico, em especial as rezas e os cânticos religiosos, e demonstra de maneira inequívoca a “existência de profundas estruturas puramente musicais”,¹¹ que se manifestam segundo duas modalidades distintas de configurações rítmicas, uma livre e uma estrita.

⁹ Título honorífico conferido pelo chefe do terreiro ou por um orixá aos que contribuem para o prestígio, o poder e a proteção da casa de santo (Barros, J. F. Pessoa de. *A fogueira de Xangô... o orixá do fogo*. Rio de Janeiro: Intercom/Uerj, 1999, p. 238.

¹⁰ Pessoa de Castro, Yeda. Colaboração, antropologia e lingüística nos estudos afro-brasileiros. In: Martins, Cléo e Lody, Raul. *Faramara, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p. 82.

¹¹ Agawu, op. cit., p. 28.

A reza *O nicá* (Exemplo 1)¹² é um exemplo de música vocal de rítmica livre que se caracteriza pelo caráter recitativo. Acompanhada somente do adjá,¹³ a reza, salmodiada, segue o ritmo natural e espontâneo da palavra cantada.

Exemplo 1

Solista

O-ni - cá O-ni - cá Auejé ate tú -- Ba - dé ba-
 dé i-a-te-mi O-ni - cá o-ni - cá a-ra-in-a-lá - de o-o O-ni-cá a-ué jé a-te-tú
 Ai - ramassare a-uo a - re - uo a - le o-dô-ma ssé Ai-ra massa re a-uo
 a - re - uo a - le o-dô ma ssé Ié-ié qué-qué-ré lo-ni jo-quo a ia - báA-leo-dô ma ssé

No exemplo da cantiga *Oba nixá* (Exemplo 2), a relação rítmica entre a parte instrumental e a vocal é estrita. A linha executada pelo agogô é em muitos momentos coincidente com o ritmo entoado pela voz do solista.

¹² Tradução: Ele é cruel / ele é cruel (o trovão) / Eu jejuo espontaneamente para o punidor / *Badé, Badé*, meu espírito sofre / Ele é cruel, o trovão é cruel, sim, o dono da coroa é cruel / Ele é cruel / Eu jejuo espontaneamente para o punidor / *Airá* (o trovão) verdadeiramente voa e cai misteriosamente, ruidosamente / Forte como um pilão, verdadeiramente como um tambor (barulho) / *Airá* (o trovão) verdadeiramente voa e cai misteriosamente, ruidosamente / Forte como um pilão, verdadeiramente como um tambor (barulho) / O pássaro vagorosamente senta e chora para as grandes mães / Forte como um pilão, verdadeiramente como um tambor (barulho) (Barros, op. cit., p. 101).

¹³ Pequena sineta de metal, com uma, duas, até três ou quatro campânulas com badalo, usada para diversas cerimônias privadas ou públicas (Cacciatore, op. cit., p. 39).

Exemplo 2

The image shows a musical score for two pieces: "Oba níxá" and "Má inã". It is arranged for a Soloist (Solista) and an Agogô. The Soloist part is written in a treble clef with a 1/4 note time signature. The Agogô part is written in a bass clef with a 1/4 note time signature and uses a rhythmic notation of 'x' marks on a staff. The lyrics are in Portuguese and are written below the Soloist's staff. The score is divided into three systems, with measures 1, 5, and 8 marked at the beginning of each system.

Oba níxá

Solista: O - ba - ní - xá ré lóô - quêô-dô-ô o - béri ômã O - bá ní - xá ré lóô - quêô-dô-ô O -

Agogô

Má inã

Solista: ba cô - ssô a - iô Má i - nã - nã má i - nã uá i - nã i - nã Obá cô - ssô Ma i - nã - nã

Agogô

Solista: má i - nã uá i - nã i - nã Oba cô - ssô - uá i - nã i - nã - A - la cô - ssô a - ra... ra...

Agogô

TIPIFICANDO AS LINHAS-GUIA

Quanto ao domínio da expressão instrumental, foco desta comunicação, é importante ressaltar primeiramente que a utilização de gravações separadas por canais tornou possível transcrever os ritmos, ouvindo-se cada uma das partes constituintes do conjunto orquestral. Contudo, registradas fora do contexto religioso, essas gravações se prestam somente a uma análise estrutural de suas partes e não das possíveis relações simbólicas dentro da cena ritual.

Nos candomblés Ketu-Nagô, o conjunto orquestral é composto por três atabaques – *rum*, *rumpi* e *lé* –, além de um agogô, também chamado de *gã*. A maioria dos toques é executada com pequenas varetas chamadas *aguidavis*.

É bem clara a relação hierárquica dentro do conjunto orquestral. Na visão do povo do santo, o tambor *rum* não é só um tambor, mas um orixá, sendo seu som a própria voz das divindades. Para cada ritmo tocado pela base orquestral – agogô, *lé* e *rumpi* – existem desenhos rítmicos específicos que devem ser executados pelo *rum*, que também se vale de variações na execução de tais desenhos.

A esse respeito, Gerhard Béhague diz que “os dançarinos prestam atenção antes de mais nada ao *rum*, o qual musicalmente organiza a coreografia”.¹⁴

As práticas musicais de culturas baseadas na tradição oral, como é o caso do *candomblé*, apresentam uma grande variação na *performance* de uma mesma cantiga ou toque instrumental quando estes são executados, por exemplo, duas vezes seguidas. Porém, se os praticantes consideram idênticas *performances* que apresentam variações, isso determina o que Simha Arom chama de “classe de equivalência”.¹⁵ Esse fenômeno acontece não só em culturas baseadas na tradição oral, mas também na música ocidental, como é o caso da música popular, jazzística ou mesmo barroca (o baixo cifrado é um exemplo disso).

Ocorre que se nesses últimos casos o sistema musical, via de regra, está determinado por um código já explicitado, nas culturas de tradição oral o código aparece apenas de forma implícita. Sem um sistema musical formalmente explicitado, a grande dificuldade na etapa de transcrição e descrição passa a ser a de revelar e atribuir relevância a cada um de seus constituintes.

O objetivo das transcrições e da análise é chegar a uma caracterização particular da *performance* musical, de maneira a revelar regularidades e variações que possam conduzir ao entendimento de regras subjacentes à prática. Em conjunto, essas regras podem configurar todo um sistema musical que, por sua vez, pressupõe uma teoria, mesmo que implícita ou que não conte com uma codificação.

Apesar de o sistema musical do *candomblé* estar fundamentado na tradição oral, regras e normas de execução musical são observadas precisamente. Dessa forma, a definição daquilo que é relevante dentro do estudo só poderá ser dada por aqueles que são detentores da tradição nesse fazer musical.

Numerosos autores fizeram estudos sobre a rítmica africana, como, por exemplo, Jones, Nketia¹⁶, Kubik¹⁷ e Arom¹⁸. Escrevendo sobre a música da etnia *Ewe*, A. M. Jones¹⁹ propôs um esquema já bem conhecido de segmentação que leva em con-

¹⁴ Béhague, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Londres: Greenwood Press, 1984, p. 236.

¹⁵ Arom, Simha. *New perspective for the description of orally transmitted music*. Berlim: The World of Music, 1981.

¹⁶ Nketia, op. cit.

¹⁷ Kubik, op. cit.

¹⁸ Arom, 1981.

¹⁹ Jones, A. M. *Studies in African music*. Londres: Oxford University Press, 1959, p. 51-71.

ta as fontes sonoras materiais, no qual o conjunto orquestral é dividido segundo três camadas funcionais:

1. Camada básica;
2. Camada cruzada;
3. Camada improvisatória.

No candomblé, a realização musical do conjunto orquestral é percebida como uma polifonia rítmica a quatro vozes, determinantes dessas diferentes camadas sonoras. O que aqui chamamos de “camada básica” tem a função de explicitar o referente de densidade – o *timeline* –, a linha-guia, tocada pelo agogô. Os atabaques *rumpi* e *lé* representam a materialização da camada cruzada, na qual a articulação rítmica de uma das mãos do tocador executa a linha-guia, sincronizando-se à primeira camada, e a outra mão executa uma linha complementar, o que forma a camada cruzada.

Já o *rum* é o único instrumento que sola e tem liberdade para criar variações, o que o situa na camada improvisatória. Em alguns toques como o ijexá, a camada cruzada representada pelos tambores *rumpi* e *lé* pode ser desmembrada em duas camadas diferentes. Porém, dentro do estilo *Ketu*, os atabaques *rumpi* e *lé* geralmente caminham juntos e determinam, ao menos genericamente, apenas uma dessas camadas funcionais.

Se relacionarmos, no entanto, essas camadas funcionais à forma como se dá a organização periódica do discurso musical, chegaremos a um segundo passo na segmentação. Para isso é preciso definir melhor alguns parâmetros a serem observados.

Em *The music of Africa*,²⁰ J. Kwabena Nketia desenvolve a noção de referente de densidade – *timeline*²¹ – ou linha-guia, termo por ele criado para substituir “padrão aditivo”, cunhado por Jones em 1935. Essas linhas-guia são linhas de tempo que funcionam como fórmulas curtas e simples de organização rítmica. Presentes na maioria das músicas tradicionais africanas, são executadas por agogôs, sinos ou mesmo palmas.

Gerhard Kubik²² propõe duas dessas importantes fórmulas rítmicas presentes na música da África Ocidental e Central, as de 12 e de 16 pulsações:

²⁰ Nketia, op. cit.

²¹ Do inglês: linhas de tempo, ou linhas de tempos; linha (rítmica) que organiza o tempo (metro), linha de orientação.

²² Kubik, op. cit.

1) A fórmula rítmica de 12 pulsações

Versão a: (12) [x . x . x x . x . x . x]

Versão b: (12) [x . x . x . . x . x . .]

2) A fórmula rítmica de 16 pulsações

Versão a: (16) [x . x . x . xx . x . x . xx .]

Versão b: (16) [x . x . x . x . . x . x . x . .]

Analisando as relações comuns entre a herança rítmica africana e a cultura brasileira, Kubik elabora esse tipo de notação, que passa pela noção de “pulsação elementar”. Ele classifica o fenômeno rítmico a partir de três elementos:²³ a “pulsação elementar”, o *beat*²⁴ e o “ciclo” (expresso pela “cifra formal”). A “pulsação elementar” é formada por unidades que funcionam como pulsação mental de fundo, separadas por distâncias iguais, possuindo característica cíclica, circular e constante. Já os *beats*, ou “grande pulsação”, podem, muitas vezes, não ser expressos acusticamente, sendo marcados pelos passos da dança. O “ciclo” se caracteriza por agregar “pulsações elementares” formando uma seqüência fixa repetida numerosas vezes. São unidades formadas por um conjunto regular de “pulsações elementares” que indicam a recorrência de um tema, de um motivo rítmico e/ou melódico.

No entanto, ciclos rítmicos e ciclos melódicos possuem extensões diferentes. “Um ciclo melódico (...) abarca até 40 ciclos rítmicos”²⁵ e pode ter dimensões variadas, ocorrendo em 8, 12, 16, 24 (pulsações elementares). É justamente dentro do ciclo, expresso pela “cifra formal”, que as articulações rítmicas do *rum* se desenvolverão, configurando a unidade formal de uma determinada cantiga ou toque instrumental.

Kubik assinala a inadequação da noção de compasso no registro dos ritmos de origem africana. Sua escrita mostra um código que indica o número de valores mínimos que totalizam a fórmula integral, ou o número totalizador de unidades métricas. É um tipo de escrita não “duracional”, na qual o que importa são os pontos de articulação e não a duração dos sons. Chama a grafia das linhas-guia pela denominação de “notação de impacto”, em que “x” representa um som e “.” representa ausência de som. Nesse aspecto, o mais importante é o músico saber “em que pontos dentro do fluxo constante de uma série das unidades menores, ou ‘pulsações elementares’, ele realmente bate”.²⁶

²³ Lühning, Angela. A música no candomblé Ketu-Nagô: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Tese de doutorado (não publicada). Hamburgo, Alemanha, 1990, p. 100.

²⁴ Do inglês: batida, golpe, pulsação, toque (do tambor).

²⁵ Lühning, op. cit., p. 120.

²⁶ Kubik, op. cit., p. 109.

Assim, até o momento, identifiquei 19 tipos diferentes de toques presentes no candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro:

Tabela 1

Nome	Nação	Orixá ou Ocasião
1. Aguerê de Iansã, Ilu, Daró, Agó, Quebra-Pratos ou Abatá (tipo de Ilu) ^①	Ketu	Oiá / Iansã
2. Adabi, Agabi ou Ego ^②	Jeje ou Nagô	Exu / Ogum
3. Adarrum	Jeje	Todos (Evocatório)
4. Alujá ou Elujá (divide-se em roli e pani-pani) ^③	Ketu	Xangô
5. Aquerê ou Aguerê de Oxóssi	Ketu	Oxóssi / Todos
6. Avamunha, Avantina, Avania, Rebate ou Arrebate	Jeje	Todos
7. Bata	Ketu	Xangô
8. Bravum	Jeje	Ogum, Nanã, Oxumarê
9. Corrido ^④ , Massá ^⑤	Nagô	Todos
10. Foribale, “Dobrar o Couro”	Nagô	Pessoas Notáveis
11. Huntó, Runtó ou Jeje ^⑤	Jeje	Oxumarê
12. Igbim	Ketu	Oxalá (Oxalufã)
13. Ijexá ou Jexá	Ijexá (Ketu)	Oxum, Ogum, Oxalá e Exu
14. Kakaka-Umbó ou Batá-Cotô	Ketu	Xangô, Oxaguiã (Oguiã)
15. Korin Ewe ou Aquerê de Ossain	Ketu	Ossain
16. Oguelê, Guelê, Okelê ou Kelê	Ketu	Obá, Euá
17. Opanijé, Apanijé ou Apanijéu ^①	Jeje	Obaluaiê (Omolu)
18. Tonibobé ^② ou Bolero de Xangô	Ketu	Xangô
19. Sató, Jicá, Ejika ou Ijicá, Savalu	Jeje	Iemanjá, Oxumarê, Nanã

Fontes Tabela 1:

- ① Oliveira Pinto, Tiago de. *Candomblé. Weltmusik Brasilien – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott, 1986, p. 160-75.
- ② Barros, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Intercom/Uerj, 1999.
- ③ Lody, Raul e Sá, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- ④ Béhague, Gerard. Some liturgical functions of Afro-Brazilian religious music in Salvador, Bahia. Cosenza, Itália: Edizioni Lerici. *The world of music*, p. 4-14, v. XIX, n° 3/4, 1977.
- ⑤ Alabê Cotoquinho (depoimento ao autor).

Apesar de possuírem funções rituais distintas, esses ritmos apresentam, em muitos casos, as mesmas linhas-guia.

Pensando o domínio expressivo rítmico da dança nesse contexto, concordarei com a socióloga Rosamaria S. Bárbara quando afirma que

Sendo o candomblé de tradição oral, a visão de mundo é passada por meio do corpo através de um longo percurso de aprendizagem e de incorporação dos fundamentos religiosos que o propõem como instrumento de memória para a comunidade e de sabedoria para o fiel. Por isso a dança e a música, associadas ao mito, têm a função de uma literatura nas sociedades de tradição oral e possuem uma pluralidade de sentidos: a história da etnia, a visão do mundo, o ethos do grupo, a organização da sociedade e as crenças religiosas e várias funções como aquela de fortalecer o grupo e o conhecimento da comunidade sobre ela mesma, além de expressar a identidade individual e espiritual da dançarina.²⁷

Assim, a estilização coreográfica que ganha forma durante o processo de iniciação do adepto dentro da religião está relacionada não só a aspectos da prática instrumental, como a sensibilização a determinados toques e padrões executados pelos tambores, mas também a gestos, palavras, cantigas, cores e objetos, além de outros símbolos. A inscrição efetuada sobre o neófito durante a iniciação terá reflexo direto em sua expressão coreográfica no momento da dança do orixá incorporado.

O que pretendi mostrar com essa desconstrução da realização rítmica do candomblé é que o papel das linhas-guia dentro da realização ritual é o de explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança.

Diferentemente de muitas outras manifestações religiosas, um dos aspectos que mais chamam a atenção na vida dos terreiros é o fato de a música permear os procedimentos litúrgicos a ponto de os rituais tornarem-se verdadeiras celebrações musicais. Simbolicamente integrado a esses eventos, o fazer musical assume, assim, condição estruturante na experiência religiosa, já que por seu intermédio se dá a comunicação com os orixás.

²⁷ Bárbara, Rosamaria S. A dança sagrada do vento. In: Martins, Cléo e Lody, Raul. *Faruimara, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p. 154.

Nos ritos públicos do candomblé *Ketu-Nagô*, o salão de festas do barracão é o local onde deuses e homens se encontram, espaço central da relação dinâmica entre o nosso mundo ordinário, o *aiê*, e o dos deuses, extraordinário, o *orun*, local onde os orixás se farão presentes por meio do transe místico. Quando no espaço do terreiro, assim, canto, dança, conjunto orquestral e audiência se integram na realização musical, a epifania²⁸ nagô, reelaborada no Brasil por meio da diáspora negra africana, ganha vida nova e é reatualizada, tendo como enredo a narrativa mítica dos orixás e o fazer musical como condição *sine qua non*.

²⁸ “1. Aparição ou manifestação divina; 2. Festividade religiosa com que se celebra essa aparição.” Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 672.