

VOL I

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

 EDITORA  
ARTEMIS  
2020

VOL I

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

2020 by Editora Artemis  
Copyright © Editora Artemis  
Copyright do Texto © 2020 Os autores  
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis  
**Edição de Arte:** Bruna Bejarano  
**Diagramação:** Helber Pagani de Souza  
**Revisão:** Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.  
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

**Editora Chefe:**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora Executiva:**

Viviane Carvalho Mocellin

**Organizador:**

Javier Albornoz

**Bibliotecário:**

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

**Conselho Editorial:**

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco  
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA  
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros  
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo  
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia  
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras  
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
(CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /  
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt\_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e  
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

## APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

---

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

## SUMÁRIO

### MÚSICA ELETROACÚSTICA

#### **CAPÍTULO 1 ..... 1**

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009201**

#### **CAPÍTULO 2 ..... 20**

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009202**

### MÚSICA E SOCIEDADE

#### **CAPÍTULO 3 ..... 29**

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009203**

#### **CAPÍTULO 4 ..... 46**

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009204**

#### **CAPÍTULO 5 ..... 54**

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009205**

#### **CAPÍTULO 6 ..... 62**

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009206**

### MUSICOLOGIA

#### **CAPÍTULO 7 ..... 69**

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1491009207**

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>78</b>
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
<a href="#">Marcus Held</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_1491009208</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>88</b>
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
<a href="#">Cindy Folly Faria</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_1491009209</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>95</b>
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
<a href="#">Marília Giller</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092010</b>	
<b>ETNOMUSICOLOGIA</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>109</b>
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
<a href="#">Juan Diego Parra Valencia</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092011</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>122</b>
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
<a href="#">Daniel Lemos Cerqueira</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092012</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>140</b>
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
<a href="#">Bianca Thomaz Ribeiro</a>	
<a href="#">Luiz Henrique Fiaminghi</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092013</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>151</b>
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
<a href="#">Jefferson José Oliveira Chagas de Souza</a>	
<a href="#">Natália Fernandes da Paixão</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092014</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>160</b>
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
<a href="#">Fernando Vieira da Cruz</a>	
<b>DOI 10.37572/EdArt_14910092015</b>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>172</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>173</b>

## ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ

Data de submissão: 04/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

### Jefferson José Oliveira Chagas de Souza

Instituto Federal de Educação do Pará – Campus  
Rural  
Marabá – PARÁ  
Lattes: [http://lattes.cnpq.br/1966454\\_407201739](http://lattes.cnpq.br/1966454_407201739)

### Natália Fernandes da Paixão

Instituto Federal de Educação do Pará – Campus  
Industrial  
Marabá – PARÁ  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7477892865030554>

**RESUMO:** Objetiva-se com este trabalho, descrever o rito litúrgico do *Xirê* de *Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu*, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, que se situa no Conjunto Júlia Seffer, cidade de Ananindeua no Estado do Pará, Brasil. Trata-se de um estudo de caso que utilizou a pesquisa etnográfica com o apoio dos procedimentos de análise de conteúdo com base em Laurence Bardin (1977). Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e

suas funções no *Xirê*. Também foram utilizados os conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) e as ideias de padrão cultural, explicitadas por Clifford Geertz (1989), para tentarmos entender como é resgatado e transmitido este conhecimento. A coleta de dados deu-se através de conversas informais, análises de documentos produzidos no próprio *Ilé* e principalmente do diário de bordo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música. Liturgia. Candomblé. Alabê.

### ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: THE LITURGY OF XIRÊ OF IEMANJÁ

**ABSTRACT:** The objective of this work is to describe the liturgical rite of *Xirê* de *Iemanjá* from the house of Candomblé of the *Ketu* nation, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. It is a case study that used ethnographic research with the support of content analysis procedures based on Laurence Bardin (1977). As categories of analysis were used the songs of the “liturgical repertoire” - represented by the rhythmic markings - the social actors involved in the musical making, among them, the instrumentalists, as well as the metaphysical presence of the *Orixás* and their functions in *Xirê*. We also used the concepts of collective memory by Maurice Halbwachs (1990) and the ideas of

cultural pattern, as explained by Clifford Geertz (1989), to try to understand how this knowledge is rescued and transmitted. The data collection took place through informal conversations, analyzes of documents produced in Ilé itself and mainly of the logbook.

**KEYWORDS:** Music. Liturgy. Candomblé. Alabê

## 1 . A RELAÇÃO DA MÚSICA E O CAMDOMBLÉ

O candomblé é o termo genérico que geralmente é utilizado para definir as religiões brasileiras de matriz africana que cultuam os *Orixás* (CARDOSO. 2006, p. 1 e OPIPARI. 2010, p. 48. O contexto relevante desta pesquisa, está inserido no momento do *Xirê* de *Iemanjá*, que possui extrema importância simbólica para os afros religiosos pertencentes a esta religião. Trata-se da festa pública para os *Orixás*, onde todos eles são homenageados, porém, um ou mais, dão o nome à festa, caracterizando-se como “início das cerimônias festivas do terreiro onde são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos *Orixás*” (SALLES. 2007, p. 349).

Todos os participantes do culto sejam eles filhos, pais de santo do *Ilé*, religiosos visitantes de outras casas de Candomblé ou de outras religiões podem e/ou devem cantar, pois desta forma é possível conectar-se com o metafísico. Neste caso, a música não se apresenta apenas como algo alegórico (CARDOSO. 2006, p. 1, pelo contrário, é fundamental que a música seja bem executada e que os músicos estejam bem ensaiados, dentro é claro de um padrão estético dos próprios autocnes.

Neste contexto, cabe ressaltar que o aprendizado musical é diário, e repassado oralmente por todos os participantes do grupo religioso. No entanto é responsabilidade dos *Alabês* e/ou *Ogãs* entoar as cantigas na ordem correta e com a marcação rítmica daquele determinado *Orixá*, assim como cabe aos participantes do *Xirê* responder de forma adequada às cantigas entoadas, visto que, para estes, “a música é o Candomblé” (PAIXÃO. 2016, p. 70).

O centro da fé religiosa é o contato, sempre renovado, com os antepassados, tanto com entidades divinas, quanto com os ancestrais, espíritos de seres humanos. Para CHADA (2012, p. 3) “a música é extremamente importante nesse processo, pois cabe a ela a comunicação entre homens e o sobrenatural”. Inseridos neste contexto, não existe o ritual do candomblé sem música, sem dança ou sem a indumentária apropriada aos *Orixás* que estão sendo cultuados, de alguma forma, estes elementos estão presentes em todos os momentos sagrados do culto.

O contexto da aprendizagem musical também é fator de extrema importância, já que a música se apresenta como fio condutor ao *Orum*, portanto, todos precisam fazer parte do coletivo e baseia-se na oralidade, trazendo para o ensino dos instrumentos musicais o caráter de formação do sujeito. Segundo Chada,

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente neste contexto, por meio da participação nos rituais, através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva, além da coordenação de ações individuais na distribuição e compartilhamento da cognição social. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. (CHADA, 2012, p.1).

Portanto, a relevância desta pesquisa caracteriza-se pela importância simbólica do momento do *Xirê* de *Iemanjá* para a comunidade do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, pois é desta forma que os candomblecistas se comunicam com os *orixás* e mantêm viva a memória e as tradições do Candomblé da nação Ketu no Pará.

## 2 . OBJETIVOS E PERCURSO METODOLÓGICO

Objetiva-se com este trabalho, descrever a relação existente entre repertório litúrgico, os atores sociais envolvidos na prática musical e os personagens metafísicos – *Orixás* – homenageados no momento do *Xirê* de *Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu*, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentos e os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e suas funções no *Xirê*, materializada através das cantigas – no que refere-se à funcionalidade e representação.

Esta pesquisa trata-se de um estudo de caso, fundamentado na pesquisa etnográfica sobretudo, pela necessidade de identificar os atores em seu contexto sociocultural, além de conhecer e registrar as perspectivas próprias deles, sobre as questões pertinentes a pesquisa, em vez de filtrar as informações apenas a partir de modelos preestabelecidos em pesquisas existentes ou de pesquisas pautadas em comunidades similares.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica em textos fundamentais como Halbwachs (1990) que trata da memória coletiva e em Geertz (1989) no que se refere aos padrões culturais e transmissão da cultura. Para efetivar a análise neste estudo de caso, foi utilizada a análise de conteúdo de Bardin (1977) onde serão analisados os conjuntos dos diversos tipos de discursos e em diferentes linguagens: escrita, oral e gestual, e para auxiliar na análise interpretativa deste material, as teses de Ângelo Cardoso (2006) e Ângela Lühning (1990) serão a base teórica fundamental, por tratarem intimamente dos instrumentos, dos músicos, das marcações coreográficas e das cantigas.

Para estabelecer as particularidades do *Ilé* e sua atuação musical, a coleta de dados se deu através de conversas informais e da observação participante, desta forma, identificando e analisando a função dos instrumentos musicais utilizados no

momento do *Xirê* de *Iemanjá* e realizando a transcrição e a editoração das músicas executadas pelos *Alabês* dos *Ilés*, foi possível traçar um perfil musical no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*.

A pesquisa foi realizada no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* que se encontra “assentada” nos *Orixás Iemanjá, Ogun e Oyá*, liderada e administrada pela *Iyalorixá Ejité* (Mãe Rita). A casa localiza-se no Conjunto Júlia Seffer, Rua 09, casa 26, no bairro das Águas Lindas, Ananindeua-PA, possui entre cem a duzentos “clientes”, ou melhor dizendo, simpatizantes e/ou iniciados em outras casas ou que professam diferentes religiões de origem Africana.

### 3. O XIRÊ

Toda a fé do *candomblé* fundamenta-se na ancestralidade e no contato com a mesma, encontra-se no processo de reconstrução de um passado vivido por um grupo (HALBWACHS. 1990, p. 71) e neste contexto, o *Xirê*, é o evento dentro do *Candomblé Ketu* que permite a presença desta ancestralidade, é o momento de resgate da memória onde o passado encontra-se com o presente. (HALBWACHS. 1990, p. 72).

Segundo Prandi (2000) todo *Ilé* de *Candomblé*, é um *compound*, onde ocorre o culto de diversos *Orixás* que têm seu pertencimento ao pai e à mãe daquele *Ilé*, e esses *Orixás* determinam a estrutura física do lugar que deverá ter um espaço individual para o seu culto.

Suas cores devem ser lembradas, os símbolos do *Ilé* são a fusão de seus diferentes símbolos, com os quais são realizadas festas em honra dos seus *Orixás*. O *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* está “assentado” sobre o *axé* de três *Orixás: Iemanjá, Ogum e Oyá*.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, existem sete grandes festas durante o ano, e sempre após uma grande obrigação, como a saída de uma *iaô* ou a comemoração de uma obrigação por anos no *Candomblé*. No entanto, é comum que essas obrigações sejam realizadas durante o período de uma das festas do calendário do *Ilé*. As festas também seguem o modelo *compound*, pois agrupam diversos *Orixás*, este agrupamento resulta de diversos motivos, dentre eles o fator financeiro, o que nos remete a Prandi (1991), segundo o qual sem dinheiro não há *axé*.

Opipari (2009), em seu livro sobre os *Candomblés* de São Paulo, aponta o enorme número de *iaôs* no *Candomblé* motivado pela impossibilidade dos filhos se ausentarem de suas atividades, pois uma obrigação demora cerca de vinte e um dias, e esses afro religiosos devem ficar “confinados” no *Ilé*, com uma série de restrições em relação ao comportamento, à alimentação, à vestimenta, entre outros.

Lühning (1990) informa que, no início do século XX, era mais fácil realizar as obrigações, destacando que o Candomblé vem sofrendo modificações devido ao modo de vida de seus seguidores. Acrescenta que no início do movimento, a maioria dos afros religiosos era autônoma, no caso específico da Bahia, eram vendedoras de acarajé, lavadeiras, contudo, hoje, com o fortalecimento da religião, a maioria dos seus seguidores tem comprometimento com o trabalho de cunho não religioso.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* o evento ocorre no salão principal do terreiro onde localizam-se os elementos sagrados relacionados aos *Orixás Iemanjá, Ogum e Oxum*. Nas laterais do terreiro localizam-se os quartos de alguns *Orixás*, e no centro do terreiro encontra-se assentado o “axé do terreiro” que configura-se no símbolo do *Orixá* protetor da casa, a cisterna que é uma espécie de reservatório de água enterrado no meio do terreiro e a “cumeeira sagrada” que trata-se da parte mais elevada do telhado de um terreiro, na interseção das duas águas-mestras onde, em seu entorno, ocorrem todas as danças do ritual. No fundo do grande salão localizam-se os instrumentos sagrados que serão utilizados durante todos os *Xirês*.

Outra principal característica do *Xirê*, é o fato de ser um evento aberto ao público, sendo possível qualquer pessoa participar da festa. Se for “filho se santo” e não “rodante”, pode sentar-se nas cadeiras das autoridades, bem como, pode participar da dança no círculo central, se for apenas um “cliente” ou um curioso, deve ficar em um espaço reservado para a plateia.

Trata-se do momento máximo da preservação do padrão cultural. Geertz (1989) conceitua como modelo cultural,

(...) o termo “modelo” tem dois sentidos, um sentido “de” e um sentido “para” e, embora estes sejam dois aspectos de um mesmo conceito básico, vale a pena diferenciá-los para propósitos analíticos. No primeiro caso, o que se enfatiza é a manipulação das estruturas simbólicas de forma a colocá-las, mais ou menos próximas, num paralelo como sistema não simbólico pré-estabelecido (...). No segundo caso, o que se enfatiza é a manipulação dos sistemas não simbólicos, em termos das relações expressas no simbólico (...) os padrões culturais têm um aspecto duplo, intrínseco, eles dão significado, isto é, uma forma conceptual objetiva, à realidade social e psicológica, modelando e em conformidade a ela e ao mesmo tempo modelando-a a eles mesmos (GEERTZ, 1989, p. 70).

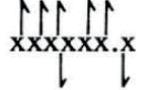
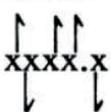
A partir da consideração de Geertz, acerca dos padrões culturais, podemos afirmar que para o povo de santo e, para os frequentadores ocasionais do *Xirê*, as festas de Candomblé modelam o próprio candomblé, assim como este é modelado pelas festas. Esses eventos sempre seguem uma padronização, em que ocorre uma homenagem a cada um dos *Orixás* masculinos no primeiro momento, ocorre também a invocação ao *Orixá* homenageado, seguido de um pequeno intervalo. No segundo momento, ocorre a continuação do *Xirê* com homenagens aos *Orixás* femininos, seguido pelo *Rum* do *Orixá* homenageado, finalizando com o canto ao *Orixá Oxalá*.

O fato da música ser considerada uma forma de oração para os candomblecistas, não existe nenhum momento do Xirê sem música, ela está sempre presente, sendo conduzida pelo Alabê. No caso do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, geralmente o encarregado desta função é o *Babalorixá Ágaro Nilé* (Pai Walmir), que é acompanhado pelos *ogãs* do *Ilé*. As músicas são cantadas e dançadas pelos filhos da casa, que respondem a cantiga entoada.

### 3.1 As marcações rítmicas

Existem quatro marcações rítmicas básicas para acompanhar as cantigas de *Xirê* (LÜHNING. 1990, p. 120), estes toques, bem como sua forma de execução, narrarão através de seu ritmo, a personalidade do *orixá* (ver exemplo 1 logo abaixo).

Exemplo 1: Marcações Rítmicas presentes nos Xirês

A)	agogô	x.x.xx.xxx.x	B)	agogô	xxx.xx..
	atabaque			atabaque	
C)	agogô	x.xx..	D)	agogô	x.x.x.x.xx.x.xx.
	atabaque			lê	x...x.x.x...x.x.
				rumpi	x..xx.x.x..xx.x.

### 3.2 Instrumentos

Os instrumentos encontrados e utilizados no *Xirê* de *Iemanjá* são três atabaques de tamanhos diferenciados e um agogô:

→ *Rum*: s.m. O Maior dos atabaques usados no batuque paraense. Em geral, usam-se três: lé, rum e rumpi, como indica Bruno de Menezes no Volume Batuque, Belém, 1966, p. 41. (SALLES. 2007, p 292).

→ *Rumpi*: s.m. Tambor ou atabaque médio, entre o rum e o lé, usado nos batuques paraenses e também em outros cultos afro-brasileiros. Citado por Bruno de Menezes no livro de poemas Batuque, belém, ed. príncipe 1931. (SALLES. 2007, p. 292).

→ *Lé*: s.m. Atabaque pequeno. Usado nos rituais de macumba, ou no batuque de Belém. Bruno de Menezes, no poema *Toiá Verequê* diz que são tocados, no terreiro de Mãe Ambrosina, três tambores: lé, rum e rumpi. (SALLES. 2007, p. 177).

→ *Gã ou agogô*: s.m. Instrumento musical idiofone, de metal, usado no batuque. Compõe-se de duas campânulas de tamanhos diferentes, unidas por uma base de metal. Com outra haste de metal bate-se nas campânulas, que emitem dois sons distintos e variáveis de acordo com a confecção do instrumento. Também está presente nos ranchos e nas escolas de samba no carnaval de rua e é básico no afoxé. (Etim.: do ior. Agogô). (SALLES. 2007, p.18).

### 3.3 Instrumentistas

Os instrumentistas são uma grande preocupação dentro deste contexto pois, cabe a eles a condução de todo o ritual do *Xirê*. É comum o posto de *Alabê* ser delegado ao Babalorixá da casa. Esta é uma função restrita aos que não rodantes e aos homens do *Ilé*. Segundo Mãe Rita, a escassez de músicos deve-se ao fato de a educação musical ser pouco presente no ensino básico, tornando assim, o aprendizado dos toques e das cantigas muito mais difícil para o *Ogã*.

Como em uma família, todos que já são filhos de santo (iniciados) participam como instrutores dos que ainda são iniciantes na religião. Este aprendizado não possui uma sistematização positivista cartesiana, qualquer momento é de aprendizado, qualquer gesto, qualquer conversa. Depende muito mais da disponibilidade dos professores do que dos alunos. É neste contexto que são ensinados os toques e as cantigas, formas de tocar e as funções, gestos e ornamentações, histórias e mitologia, de forma holística.

### 3.4 Cantigas

As cantigas que são a música cantada que referenciam o mito a ser narrado, que será descrito minuciosamente através dos movimentos coreográficos da dança conjuntamente a dança, narrando um mito específico de cada *orixá*. A maioria das cantigas trata-se de narrativas mitológicas e possuem funções específicas em cada momento do *Xirê*. Na tabela 1 é possível perceber a função e o que representa cada cantiga entoada durante os *Xirês*.

<b>CANTIGAS DE XIRÊ</b>	<b>FUNÇÃO E REPRESENTAÇÃO</b>
<b>Cantigas de fundamento</b>	É a cantiga responsável pela comunicação com o metafísico, evocando os <i>orixás</i> em suas narrativas. É acompanhada de um toque de fundamento, tornando possível a manifestação do <i>orixá</i> . <i>Iyá Ejité</i> relatou que estas canções são sagradas e têm o poder de fazer o filho ou mãe de santo virar em seu <i>orixá</i> ao ouvi-la. “São particulares.”
<b>Cantigas do primeiro rum</b>	É a cantiga de fundamento do <i>orixá</i> homenageado na festa, ela é responsável pela “presença” deste na cerimônia; é nomeada de primeiro <i>rum</i> porque este atabaque determina o tipo de marcação que tornará possível a comunicação com o <i>orixá</i> . Durante o <i>rum</i> de fundamento o rodante vira no <i>orixá</i> , este por sua vez é recolhido para o <i>ronco</i> , onde é ornamentado com a indumentária do <i>orixá</i> .
<b>Cantigas de saudação</b>	Após o primeiro <i>rum</i> , os <i>orixás</i> já manifestados são recolhidos para serem ornamentados de acordo com sua narrativa simbólica, com suas cores e indumentária adequada, e ao retornarem ao terreiro são saudados por essas cantigas específicas que honram sua presença.

<b>Cantiga do rum</b>	Com o <i>orixá</i> já manifestado, sua cantiga de fundamento é novamente executada, assim como as demais cantigas que possam narrar, através da música e da dança, a história daquele <i>orixá</i> . Esse é o momento máximo do culto, é através desta narrativa musical e corporal que reatualiza o mito, se perpetua a memória do povo de santo, reiterando ensinamentos, aprendizados e sentimentos.
<b>Cantiga de maló</b>	Após o <i>orixá</i> dar o seu <i>rum</i> , é executada uma nova série de cantigas para a sua despedida. No <i>Ilé Àsé Ìyá Ogunté</i> neste momento também ocorre uma homenagem ao <i>orixá Oxalá</i> .

Tabela 1: Cantigas de Xirê – função e representação Fonte: PAIXÃO. 2016, p. 88

Em todos os *Xirês* ocorrem esse padrão de canções, no entanto, segundo as pesquisas de Lühning (1990), reafirmadas pelos relatos de *Ìyá Ejité*, existem cantigas que não ocorrem em todos os *Xirês*, só em momentos especiais, em ritos específicos e como funerais, entre outros singulares ao *Ilê*. Todas as cantigas deverão ser acompanhadas por marcações rítmicas denominadas pelos povos de santo de “toques”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que motivou esta pesquisa, foi a importância do momento do *Xirê* para os candomblecistas pois, é quando há um maior envolvimento de toda a comunidade do terreiro e de terreiros amigos, é quando há a comunicação com o mundo espiritual e por conseguinte com os *orixás*, e neste contexto a música, que constitui-se em elemento de fundamental importância, pois, configura-se como mecanismo facilitador desta comunicação.

Vimos que cada momento do *Xirê* é único e possui uma cantiga e uma marcação rítmica diferente. Cada *orixá* possui uma ritualística diferente e com diversos níveis de exigência. No caso do *orixá Iemanjá*, que foi escolhido para esta pesquisa, foi possível visualizar com mais clareza os caminhos que levam ao ápice da festa e por conseguinte ao *rum* de *Iemanjá*. Assim, esperamos dar continuidade a esta pesquisa, já que esta metodologia se mostra viável e aplicável em relação as categorias de análise aqui selecionadas.

## REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 1977.

CARDOSO, Ângelo. **A Linguagem dos Tambores**. Tese Doutorado. UFBA, 2006.

CHADA, Sônia. **O canto dos caboclos nos Candomblés**. II Jornada de Pós-graduação. FIBRA, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: ZTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. SP: Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

LÜHNING, Ângela. **A música no candomblé nagô-ketu**: Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Hanburgo, 1990. Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner.

OPIPARI, Carmen. **O Candomblé**: Imagens em movimento. SP: Edusp, 2010.

PAIXÃO, Natália. **Ilé Àsé Ìyá Ogunté**: a música e o sagrado no candomblé ketu. Dissertação de Mestrado. UNAMA, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro religioso**: de etnia, identidade e religião. Revista USP. São Paulo, N° 46, p.52-65, jun/ago/2000.

\_\_\_\_\_. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: SECULT/SEDUC/AMU-PA, 2007, 2ª ed.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18  
Alabê 150, 151, 155, 156  
Algazarra Coral 62, 63, 67  
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76  
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106  
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157  
Audiovisual composition 1, 6

### B

Baixo-Contínuo 77, 83  
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170  
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170  
Brasil: anos 1970 29  
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

### C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19  
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158  
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68  
Catálogo de obras 20  
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138  
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120  
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

### D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18  
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43  
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

### E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23  
Erotização das relações de gênero 29, 31  
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

### F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

## G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

## I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

## J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

## L

Liturgia 126, 150

## M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

## O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

## R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

## S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

## T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

## V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA  
ARTEMIS  
2020**