

SÉRIE ANTROPOLOGIA

327

**A TRADIÇÃO MUSICAL IORUBÁ NO BRASIL:
UM CRISTAL QUE SE OCULTA E REVELA**

José Jorge de Carvalho

**Brasília
2003**

A TRADIÇÃO MUSICAL IORUBÁ NO BRASIL: UM CRISTAL QUE SE OCULTA E REVELA

José Jorge de Carvalho
Departamento de Antropologia - UnB

I. A influência iorubá na música ritual afro-brasileira

Dentro da perspectiva deste encontro, que visa uma integração das múltiplas realidades musicais vivas no Brasil, procurarei discorrer sobre uma das vertentes culturais tidas como de grande influência na música brasileira, qual seja, a tradição religiosa iorubá.¹ Essa tradição complementa a outra grande tradição que prevalece no repertório do Congado mineiro e em outras formas correlatas, instaladas no Brasil pelos grupos quimbundos, quicongos, benguelas e tantos outros da grande área da África de onde vieram para o Brasil os povos de língua banto.

De início, há que reconhecer que a tradição ritual iorubá foi preservada no Brasil em condições extremamente difíceis e também de um modo extraordinário, na integridade e articulação dos elementos constitutivos do seu sistema ritual - daí minha sugestão de aplicar a essa tradição transportada do continente africano para o Novo Mundo a imagem de um bloco de cristal que, mesmo apresentando desgastes, deformações e ranhuras no seu exterior, conserva a articulação interna, original, fixada no momento singular e irrepetível de sua reconstituição após a travessia atlântica.

É comum perguntar-se porque a cultura iorubá conseguiu ser tão hegemônica no mundo religioso afro-brasileiro. Uma das argumentações mais sólidas tem surgido com os estudos historiográficos mais recentes sobre as relações constantes entre os portos brasileiros e os africanos durante os séculos da escravidão. Já nas primeiras décadas do século XIX haviam casas organizadas de culto em Salvador, em São Luís do Maranhão e provavelmente no Recife e no Rio de Janeiro. A conexão marítima com a África era então freqüente e intensa. Pierre Verger procurou demonstrar, num trabalho monumental, que, entre 1850 e 1860, justamente no final do período da escravidão, no momento em que o tráfico de escravos era clandestino, milhares de homens e mulheres iorubás foram trazidos da Costa Ocidental da África (mais precisamente do Golfo de Benim) para a Bahia, o Recife e até para o Rio de Janeiro, o que explicaria a influência religiosa iorubá tão grande, que permanece até hoje, no Brasil (Verger 2003).

Essa tradição iorubá está viva no Candomblé da Bahia, onde se identifica segundo os nomes de duas Nações (que são as diferentes formas de identificação

¹Agradeço a Rosângela Tugny pelo convite a escrever este ensaio e a Luís Ferreira Makl e Ernesto Carvalho pelas sugestões, correções e indicações de referências.

étnica das religiões afro-brasileiras): a nação Kêtu e a nação Ijexá; no Xangô do Recife, onde se identifica como nação Nagô e no Batuque de Porto Alegre, identificada como nação Ijexá e nação Oió. E as duas tradições da Costa Ocidental mais próximas a ela, a Evé e Fon, estão vivas, não somente nessas cidades, mas também, de um modo mais autônomo, em São Luís do Maranhão. Tornou-se comum, entre vários autores, referir-se ao complexo religioso iorubá e ao fon como unificados, definindo-os conjuntamente pelo nome de Jeje-Nagô, ambos sendo nomes usados no Benim: Jeje para se referir aos Evés e Fons e Nagô para os iorubás. Em todas essas formas de culto, o desejo de preservar esse cristal que se instalou no Brasil no século XIX implicou em um esforço incessante por tentar parar o tempo, que ameaça desintegrá-lo. Já desde o princípio do século XX, os adeptos não falam mais o idioma iorubá no cotidiano e por isso lutam para manter intactos os textos dos cânticos, da mesma maneira que se procura preservar os acervos rítmicos dos tambores. Esse esforço para impedir o desgaste da memória coletiva implica no desenvolvimento de mecanismos rituais e de etiqueta social para ativar a lembrança e retardar o esquecimento. A batalha contra o desgaste linguístico provocado pelo tempo se manifesta na vigilância severa dos pais de santo ao corrigir o modo de cantar dos membros de sua casa. Manifesta-se também nas acusações, por parte de membros das casas mais tradicionais, do modo deformado de cantar e pronunciar as letras das toadas predominante nas casas de menor prestígio. Um dos sinais de uma casa que detém o poder dos orixás é o grau de preservação da língua iorubá nos cantos e nas invocações utilizadas.

Vários desses mecanismos utilizados funcionam verdadeiramente como técnicas mnemônicas. Uma delas é a proibição de assoviar, porque o orixá Osayin aborrece o assovio. E onde não se pode assoviar, não se pode executar apenas a melodia (hábito comum de prática de ensinamento e aprendizagem na música ocidental) e é preciso cantar sempre. Outra proibição complementar é a de que não se pode cantarolar, apenas, uma canção: a cada vez, é preciso cantar com os fonemas exatos da letra. Enfatiza-se assim a busca de precisão e da unidade indissolúvel do canto como letra e melodia, de modo a repetir exatamente cada fonema com sua altura, inflexão e giro melódico precisos, para que a memória do canto e da língua iorubá não se perca e ambos se mantenham conectados. E o maior de todos os recursos contra o declínio é, evidentemente, a própria devoção: o amor pelos orixás se manifesta no amor pelos seus cantos, o prazer que traz a sua audição e a execução de seus ritmos. Tudo isso implica, por parte do mundo do Candomblé, do Xangô, do Tambor de Mina, também uma forma de fechar-se obstinadamente, para que o mundo da pequena história, da contingência, não provoque o desgaste do cristal iorubá tão forte e tão belo que ficou no Brasil trazido pelos escravos da Costa Ocidental.

Apesar dos textos de muitos cânticos circularem em livros desde o fim do século dezenove, a partir de Nina Rodrigues – e apesar do alerta dramático de Sílvio Romero acerca da perda irreparável da literatura oral em línguas africanas ainda faladas no Brasil naquela época - eles não haviam ainda sido traduzidos ao português até recentemente. Por mais de um século nutriu-se a idéia de que o idioma iorubá havia se deteriorado, ao misturar-se com os idiomas Jeje e Fon (o que teria resultado no famoso complexo Jeje-Nagô) e que dele só haviam sobrado palavras soltas, invocações ou pequenos fragmentos de cantos, mas que em essência todo o repertório nessa língua estaria perdido. Essa crença estava implícita

na atitude dos autores face os cantos do Candomblé. Um bom exemplo pode ser o trabalho de Pierre Verger *Notas sobre os Cultos dos Orixás e dos Voduns*, em que aparecem centenas de textos de cantos sagrados em iorubá (Verger 1999).

Significativamente, ele ofereceu tradução de todos os textos coletados na África; já os textos coletados na Bahia foram igualmente transcritos com o maior cuidado em iorubá, mas nenhuma tradução foi oferecida.

Tive então a sorte e o privilégio de conseguir traduzir uma boa parte desse *corpus* mitopoético iorubá do Xangô do Recife, com colegas iorubás que conheci em Belfast, quando fazia meu doutorado na Universidade de Queen's. Devido a condições muito especiais, os adeptos de uma determinada filiação de santo conseguiram manter a memória dos cânticos e a pronúncia iorubá exata (lembrando que se trata de um idioma tonal, tipo de idioma especialmente difícil de memorizar para falantes de idiomas não tonais, como é o nosso caso). Com enorme esforço, conseguimos desvendar o mistério secular que era o significado desses cantos sagrados, tanto o seu sentido literal, quanto seu significado mítico no contexto africano e finalmente a sua remitologização no espaço brasileiro. Foi-nos assim possível demonstrar que o árduo trabalho de preservação desses devotos dos orixás ao longo de quatro, cinco gerações, valeu a pena. Aquilo que tinham cuidado durante tanto tempo tem sentido. Melhor, tinha sentido e ainda faz sentido, não somente para um brasileiro, mas também para um iorubá, seja da Nigéria, do Benim ou do Togo.

O livro *Cantos Sagrados do Xangô do Recife* (Carvalho 1993) traz então uma coleção de um pouco mais de 350 cantos da tradição Nagô (que é bastante semelhante à tradição Kêtu da Bahia), com a edição do texto, a tradução literal e os comentários, africanos e pernambucanos, sobre o seu significado. É impressionante que não tenhamos ainda um registro sistemático dos *corpi* da tradição dos Candomblés angola, cantados em idiomas quicongo e quimbundo, apesar da importância que eles têm. Ampliei agora essa leitura dos cantos sagrados da tradição Nagô, de modo a incluir esses mesmos cantos preservados também em Cuba e em Trinidad. Se lembramos que não houve, que se saiba, nenhum contato entre os escravos do Brasil, de Cuba e de Trinidad, temos que concluir que este mesmo cristal, ou pelo menos uma parte dele, foi transportado, por grupos diferentes de escravos iorubás e fons, da África para o Novo Mundo. Esta é uma peculiaridade da diáspora africana nas Américas.

Apesar de sabermos dessa unidade do Novo Mundo, tentei provar a sua consistência e os seus limites. Utilizei as gravações de Lídia Cabrera, dos anos cinquenta, que são um marco de referência para a tradição cubana; e sobretudo o *corpus* traduzido em 1992 por John Mason, intitulado *Orín Orisha: Songs for Selected Heads*, que é também bastante equivalente ao nosso. Consegui identificar, no *corpus* apresentado por John Mason, perto de 60 cantos traduzidos integralmente na minha coleção. Se incluimos, além dos textos inteiros, frases, semi-frases e às vezes apenas pequenas expressões rituais, chegaremos a quase uma centena. Podemos dizer agora, portanto, já não de impressão, mas de comprovação por pesquisa, que há um parentesco surpreendente entre Cuba e Brasil, nessa tradição. Quanto a Trinidad, outro ponto menos intenso dessa tradição, encontrei vinte canções iguais às canções do Xangô do Recife no *corpus* apresentado no livro de Maureen Warner-Lewis, *Yoruba Songs of Trinidad*. Finalmente, há pelo menos uma vintena de canções cubanas idênticas a canções da coleção de Trinidad, de forma

que podemos postular uma impressionante unidade da cultura religiosa e musical iorubá no Novo Mundo.

Sendo fiel ao título da mesa, que é dedicada às rotas das músicas africanas, gostaria de mostrar alguns exemplos desse *corpus* poético-musical transcontinental, o qual é emblemático dessa rota atlântica que passa pela costa brasileira e circunda o Caribe, onde estão Cuba e Trinidad. Vejamos primeiro uma canção dedicada a Exu, com a qual sempre se abre a maioria dos rituais públicos de Candomblé, Xangô ou Batuque no Brasil. Exu, como sabemos, é o deus mensageiro, que abre (ou fecha) os caminhos do mundo.²

Ìbà àgbà o, àgbà o, mo júbà ìbà á òe
Àgbò àgbò àgbò mo júbà
o madé kú ilé
Ìbà àgbò àgbò mo júbà
Elégbàrá àgò l'ónà

Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção –
nossas preces serão atendidas

Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção
crianças, desejo-lhes tudo de bom em sua casa.

Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção
Elégbàrá, limpe o caminho

Esta mesma canção foi preservada no repertório da santería cubana. Eis uma versão, editada e traduzida por John Mason no seu livro:

Ìbà'rá'go àgò mo júbà
omadé kóni'ko s'ìbà'go àgò mo júbà
Elegbá Èù l'onà
(Mason 1992:61).

E agora uma variante de Trinidad, recolhida e traduzida por Maureen Warner-Lewis:

Èù Bàrágbó o mo júbà
ré, a ré
Èù Bàrágbó o mo júbà
madé korin
Mo júbà 'Rágbó o Mo júbà
Alábàrà Èù Bàrà o
(Warner-Lewis 1994:37).

² Para facilitar a edição do presente texto, apresento aqui uma transliteração aproximada, aportuguesada da língua iorubá, da qual eliminei todos os sinais diacríticos e vários acentos. Para os interessados, a edição desses textos em iorubá estandardizado se encontra em Carvalho (1993 e 2003).

Dada a grande difusão desse repertório por todo o Brasil e as consideráveis diferenças internas entre as Nações religiosas, pode ocorrer perfeitamente que a versão preservada, digamos, em Porto Alegre desta canção se pareça mais com a cubana que com a baiana ou pernambucana. São inúmeras variantes, às vezes implicando também mudanças no significado; porém é a mesma célula, a mesma poesia vinda da África que ficou nos vários pontos do Novo Mundo.

Enquanto os adeptos dos orixás no Recife ou em Salvador projetam nos cantos o seu sentido do sagrado, um historiador poderá vincular os conteúdos dos textos a momentos precisos da história política, social e militar do complexo mundo iorubá. Alguns desses cantos se referem, por exemplo, a lugares que marcaram eventos ocorridos durante o colapso do grande império de Oió na primeira metade do século XIX. Vários pesquisadores, como Olabiyi Yai, alertam inclusive para um certo oiocentrismo na constituição da religião dos orixás no Brasil, visto que a maioria das canções que traduzimos estão cantadas no dialeto de Oió e se referem a símbolos e mitos desse reino central do mundo iorubá. A seguinte canção de Yemanjá ilustra bem essa ancoragem histórica do repertório que ficou no Brasil.

Ògún orò Yemanja
Ògún orò Yemanja
Ìyá l'ókè l'ódò l'áyé wa
Ògún orò Yemanja
Ìyá l'ábé Olúman l'áyé wa
Ògún orò Yemanja

Grande Yemanjá
Grande Yemanjá
Mãe na montanha, mãe no rio, mãe no nosso mundo
Grande Yemanjá
A mãe ao pé da rocha Olúman
Grande Yemanjá

Esta canção menciona Olúman, uma rocha sagrada perto da cidade de Abeokuta, local de grande importância política e religiosa. Foi em 1830, em torno dessa rocha que os Egbás (um dos subgrupos dos iorubás), dispersos após a queda do império de Oió, enviaram o guerreiro Sodeké para fundar Abeokuta. O texto comenta, assim, o final desse império dos iorubás, que chegaram a ser escravistas no Tráfico Atlântico quando dominaram outros grupos e sub-grupos étnicos. Logo passaram a ser subjugados e foi nesse período, obviamente, que foram trazidos simultaneamente para o Brasil, Cuba e Trinidad. Muitos dos cantos marcam, portanto, o momento em que passaram de líderes de um grande império para serem enviados ao Novo Mundo na condição de escravos.

Diante dessas evidências tão fortes, uma primeira pergunta que poderemos fazer seria: por que essas canções ficaram nos três lugares? Que nos dizem elas desse cristal que foi transferido para a América? Não conhecemos evidentemente nenhuma conexão histórica que tenha sido identificada até hoje entre os escravos africanos livres do Brasil, de Cuba e Trinidad no século XIX. Essa capacidade de transferir o mesmo núcleo de canções da África para esses três pontos diferentes do

Novo Mundo implica um trabalho de resistência cultural muito particular, que é o esforço de memória.

E aqui entra uma questão complexa da relação entre linguagem e experiência. Diferente do sistemas religiosos Jeje-Nagô, considerarei agora a Umbanda, *lingua franca* da religiosidade brasileira que reverencia um número cada vez maior de entidades espirituais brasileiras, ainda que vinculadas às deidades iorubás. Se tomamos os pontos de Umbanda, por exemplo, cantados em português, no enorme repertório que temos, o autor de um ponto deveu transpor termos de um domínio da experiência, que seria o domínio secular, cotidiano, para o domínio espiritual, transformando imagens ou termos profanos em metáforas do sagrado. Esse repertório sempre operou com uma transposição de domínios: como falar dos deuses com os mesmos termos que se utiliza para falar dos homens? Isso implica um tipo de consciência muito diferente de cantar um texto iorubá que já veio pronto da África, é dizer, que já fez essa transposição de um domínio metafórico para outro. Consequentemente, a aproximação a esse texto iorubá é diferente, do ponto de vista da relação com a experiência do sagrado, à aproximação de um adepto da Umbanda a um ponto em português. Isso conduz a questões complexas de deformação, reconstituição lingüística e do trabalho artesanal de reconstituição ou reconstrução do significado.

Se por um lado podemos apreciar a unidade mítica subjacente aos três corpi (brasileiro, cubano e trinitário), por outro lado, apesar dos textos serem iguais do ponto de vista lingüístico, houve claramente uma reintegração, nos três casos, do mesmo cristal que saiu da região dos iorubás na África. O texto sagrado brasileiro (e muito especialmente o pernambucano) se constrói geralmente em cima de duas frases musicais, que não correspondem a duas frases lingüísticas, daí não haver equivalência entre a frase musical e a frase lingüística, mas uma relação de um para três: a primeira frase corresponde ao primeiro hemistíquio e a segunda frase, musical, ao segundo hemistíquio mais a repetição de toda a frase.

Eis um pequeno exemplo, de um canto executado no final de um ritual de sacrifício de animais:

K'ára tù wá ní godobo
k'ára tù wá ní godobo

Que tenhamos todos saúde e conforto - por todo o tempo e em todo lugar
que tenhamos todos saúde e conforto - por todo o tempo e em todo lugar

Do ponto de vista literário, a canção reitera os significantes da frase poética em iorubá. Do ponto de vista melódico, a canção é construída do seguinte modo:

K'ára tù wá ní
Godobo k'ára tù wá ní godobo

Conforme indicado acima, temos aqui uma forma de construção de frase do tipo A/B repetido que é A, B+A+B de dois versos, em geral com repetição significativa da frase, em que a primeira metade da frase melódica representa apenas o primeiro hemistíquio do primeiro verso. Essa não superposição da medida do texto poético com a medida da melodia transmite um senso mais dramático de organização entre coro e solista e uma sensação de finalização menos previsível.

Como muitas das canções apresentam esse formato e elas circulam por inúmeras comunidades em todo o país, fica a pergunta de por que não houve quase nenhuma influência desse modo africano de construção de frases melódicas na música popular. Idêntica pergunta poderia ser feita com respeito à estrutura modal das melodias: os modos recorrentes no repertório iorubá foram preservados no canto ritual, mas não foram assimilados pelos compositores de música afro-brasileira, que continuam se baseando quase exclusivamente nas escalas diatônica e cromática.

O texto sagrado cubano se constrói na base de acréscimos, que vão completando, a cada nova frase, o sentido geral. Assim, os cantos parecem mais longos, porque são mais repetidos frase por frase, como se fosse uma retomada, a cada momento, da frase inicial. Assim, a forma melódica não se divide em hemistíquios, como no modo brasileiro. Nesse sentido, eles seriam mais claramente epítetos, como se fossem fragmentos de um longo epos. Essa solução estética aponta para a maneira específica como os adeptos cubanos se organizaram para reconstruir os textos sagrados em iorubá (conf. Mason 1992). Já a forma melódica e poética de Trinidad parece mais próxima do modelo brasileiro, o canto inteiro apresentado uma vez e logo reapresentado. Em geral, as unidades melódicas são menores, ficando o sentido mais aberto. Cada canto é autônomo musicalmente, mas nem todos são autônomos lingüisticamente. O seu sentido se completa quando se apreende o conjunto dos cantos para todos os deuses e todos os rituais (conf. Warner-Lewis 1994). Assim, a união desses três fragmentos da tradição iorubá transplantada conforma, em um plano mais abstrato, algo parecido com o que poderíamos chamar, em analogia com outras religiões, de cânon mitopoético da religião dos orixás no Novo Mundo.

Não deixa de causar assombro, então, aos estudiosos, já agora por mais de um século, como foi possível aos escravos e seus descendentes na pós-escravidão preservarem formas de religiosidade tão intensas, tão sutis, e tão complexas quanto as encontradas nesses três lugares. Enquanto a maioria dos discursos ideológicos ocidentais sobre tradições culturais enfatiza a fluidez, a mudança, o dinamismo, a fusão, a abertura, a incorporação, a mistura, o cânone simbólico das religiões afro-americanas tradicionais enfatiza a preservação, a raiz, a permanência, às vezes com tal força a ponto de chegar aos limites do suicídio cultural. Sintomas desse fechamento auto-destrutivo têm sido detectados por pesquisadores com relação às duas casas Jeje mais antigas do Brasil: a Casa das Minas de São Luiz do Maranhão e o Bogum de Salvador (Conf. Ferretti).

São muitas as tradições musicais e religiosas no mundo que vivem essa dilema agonístico entre o suicídio cultural e a resistência tenaz face o drama da disseminação forçada. A situação da tradição iorubá nas Américas se parece, em parte, ao dilema dos tibetanos no exílio, no seu exercício doloroso de ter que escrever, pela primeira vez e em condições precárias, um gigantesco *corpus* de sermões budistas usados das várias seitas organizadas no Tibete, que haviam sido preservados ao longo de mais mil anos exclusivamente pela memória. Depois dos anos cinquenta, com a invasão chinesa do Tibete, devastada a estrutura dos monastérios, os líderes religiosos se dispersaram pelo mundo e foram obrigados a escrever os textos dos sermões e tratados científicos e religiosos de seus grandes mestres, como Nagarjuna, Padmasambhava, Kamalashila, Tsongkhapa e tantos outros. Esse novo momento da tradição religiosa tibetana se conecta com o que disse Olabiyi Yai sobre a situação atual da tradição iorubá na África e muito

particularmente à sua situação no Novo Mundo: problemas complexos da escrita, da fixação do dogma, aparecem para os tibetanos como nunca haviam aparecido antes.

Dizíamos que foi a alta eficácia espiritual dessas tradições afro-americanas que permitiu a esses repertórios sobreviverem ao desgaste do tempo. O poder do canto sagrado se concentra não apenas na sua intenção espiritual, mas também na sua capacidade de ser reproduzido sem se deformar. Por um lado, o texto exige do adepto a disposição para intervir esteticamente e imprimir no canto sua marca pessoal, que estaria conectada também à marca das entidades que o protegem e que a ele se filiam. Por outro lado, exige o domínio musical e linguístico necessários para não deixar desfazer a unicidade e a integridade do canto que o precedeu e que deverá transcendê-lo no tempo. Essa capacidade da repetição, sempre precisamente igual e sempre surpreendentemente renovada, desses cantos, aparece como um verdadeiro escudo, uma barreira contra o tempo humano dos eventos. A canção aparece como imutável: se mudou no passado, não deveria ter mudado; já não muda no presente e não deverá mudar no futuro.

Um símile estrutural desse encapsulamento do tempo humano pela forma simbólica é o caso da maça *tingit*, um objeto de arte poderoso cuja foto aparece no livro *O Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss, que a tem pendurada na parede do seu escritório, em representação de um deus que protege a pesca e com a qual se abatem os grandes peixes; a maça-representação é um deus que se usa para matar os peixes, mítica e literalmente. Nesse sistema inteiramente fechado, em que a estrutura reina pura, descolada e transcendente a todos os eventos, a maça e sua representação são uma só coisa e o pedaço de madeira feito arma é ele mesmo a própria divindade. Curioso que Lévi-Strauss tenha lançado mão de um objeto material para evocar a concretude da estrutura que resiste à contingência, como se a permanência da estrutura se fundisse com a permanência do pedaço de madeira. Já o cânone sagrado iorubá (ou o fon, o évé) encarna uma forma mais abstrata e mais sutil de sobreviver ao evento, menos dura que um pedaço de madeira, porque apenas se manifesta na vibração da voz, na melodia e no som linguístico, ambos etéreos na sua concretude. A estrutura reina aqui tão pura como a da madeira, porém não tão estática. Ela aparece na África, depois desaparece na passagem da travessia do Atlântico, e depois volta a aparecer, sempre igual a si mesma, no momento da reintegração sob a égide do disfarce sincrético com a religião católica. É essa estrutura, então, que pulsa sempre de modo intermitente, que sustenta o cristal da música sagrada iorubá no Brasil.

II. A (falta de) influência iorubá na música popular brasileira

Demais está insistir no tema da “contribuição bantu na música popular brasileira”, o qual é inclusive título de um livro de Kazadi wa Mukuna (2000), autor que complementou as pesquisas de Gerhard Kubik, Nei Lopes e tantos outros. De minha parte, já tentei formular uma interpretação da música afro-brasileira que aglutina argumentos históricos e estruturais. Assim, pude discorrer sobre a base claramente bantu (mosaico congo-angolês e moçambicano) dos principais gêneros tradicionais da música popular brasileira: o jongo, a capoeira, o samba de roda baiano, o samba carioca. Contudo, a essa disposição por assimilar as tradições musicais bantus na área secular parece ter correspondido uma resistência (quando

não uma recusa aberta) por incorporar os padrões musicais trazidos pelos iorubás, evés e fons.

Não faz sentido falar aqui em incapacidade de incorporação de elementos estéticos iorubás aos gêneros sincréticos formados no Brasil, precisamente porque a situação brasileira não foi única neste particular: várias ilhas do Caribe - e muito especialmente Cuba, provavelmente o país que apresenta uma formação cultural de origem africana mais parecida com a brasileira - também foram povoadas por africanos vindos de nações da Costa Ocidental e da área banto. E em Cuba, por exemplo, houve assimilação da matriz banto juntamente com a matriz iorubá. Por outro lado, houve no Brasil uma divisão étnica acentuada na consolidação das esferas sagrada e secular das culturas africanas: as religiões bantos não puderam preservar um cristal tão intacto, como o fizeram as da Costa Ocidental, porém predominaram na formação da nossa música popular. E o exato reverso se deu com as culturas da Costa Ocidental: preservaram com os mínimos detalhes o sistema religioso, porém não impregnaram a música popular com seus padrões estéticos e princípios organizativos. Vejamos.

Em Cuba, os batás, tambores sagrados da santería, foram preservados nos últimos duzentos anos de modo análogo a como são tocados, na Nigéria e no Benin, por ocasião dos rituais para os orixás Xangô e Oiá e para os eguns (ancestrais divinizados). E não somente continuam vivos no contexto das festas da santería como foram também incorporados à música popular, estando presentes nas gravações de cantores famosos como Célia Cruz e grupos como Irakere, Papines, etc. Já no Brasil, os batás existiram na primeira metade do século XX como parte da música ritual do Xangô e do Candomblé, porém nunca foram incorporados à música popular e hoje praticamente sumiram de circulação também como instrumentos sagrados. Eis porque considero que um estudo importante de história da música africana no Brasil no século XX seria tentar averiguar o que aconteceu com a nossa tradição de conjuntos de tambores. Se tomamos um mapa organológico de Cuba, é impressionante a variedade de formas de tambores que estão vivos e visíveis na ilha. A iconografia histórica no Brasil nos traz a impressão de que no final do século dezenove o panorama organológico aqui era tão rico e tão variado quanto em Cuba e a partir de um certo momento, provavelmente no início do século vinte, os tambores começaram a retroceder, justamente quando as formas musicais praticadas nas comunidades urbanas (como a famosa Pequena África no Rio de Janeiro) começaram a se adaptar a uma prática musical secular e comercial, como foi o caso do samba.

Uma linha de explicação possível seria talvez o efeito devastador da repressão policial aos terreiros (os famosos quebra-quebras que ocorreram no Rio de Janeiro, na Bahia, em Alagoas e Pernambuco, desde o início do século XX e intensificados durante a era Vargas). Por essas razões e por outras que talvez ainda estejam atuando, houve um corte na memória, um silenciamento impressionante, uma quase total impossibilidade de que essa tradição sagrada rítmica e percussiva pudesse influenciar de uma forma mais ampla o gosto musical da sociedade brasileira. Se pensamos que há em Cuba e em vários pontos do Caribe formas musicais populares que utilizam as tradições iorubá, evé e fon, com seus estilos de música modal e percussiva, não vemos o equivalente no Brasil, o que nos levaria a pensar que o nosso espaço público foi possivelmente muito mais controlado e censurado pelos brancos do que foram nesses outros países. Ou seja, talvez haja havido uma

assimilação e um pluralismo musical em Cuba muito maior do que houve no Brasil, apesar do mito que construímos sobre essa influência musical iorubá, extensiva à Costa Ocidental.

Uma grande parte, por exemplo, dos ritmos que são chamados *time line patterns*, ou ritmos aditivos fixos que estruturam a música, muito usados na Costa Ocidental, entre os akans, fons, iorubás, são praticamente ausentes da música popular brasileira. De fato, ousou dizer que eles nunca foram incorporados nas técnicas de composição dos nossos músicos populares. Provavelmente, o mais famoso dos *time line patterns* é aquele conhecido como Nagô no Recife, e que é ensinado na região iorubá com a onomatopéia: *kon kon kolo kon kolo*. É a linha clássica de 7+5 em doze pulsos, que se pode tocar também invertida: *kon kolo kon kon kolo*, ou 5+7. O único ritmo claramente aditivo que se ouve em gravações de música popular comercial no Brasil é o ritmo ijexá, base do repertório do afoxé baiano - utilizado, por exemplo, num disco de Gal Costa dedicado aos orixás, que abre com uma canção para Oxum. No melhor dos casos, esses ritmos se encontram num papel de coadjuvantes (acrescentando ornamentação, ou “cor” às bases divisivas convencionais) mas não estruturantes, enquanto princípio organizador dos diversos planos instrumentais e vocais da música. Por outro lado, Kazadi wa Mukuna reconhece nas batidas do tamborim no samba (extensíveis às do cavaquinho e do pandeiro em muitas introduções de sambas) *time lines* bantos (mais especificamente angolanos), de medida 9 + 7 (Mukuna 2000:103-108). Dos anos noventa para cá, o ritmo do Maracatu, que conta com uma linha aditiva tocada no gonguê que ressalta a polirritmia das alfaias, começou a ser incorporado na música popular comercial, por influência de Chico Science e do movimento estético mangue beat. Contudo, em muitas bandas atuais o trio de alfaias comparece mais como um fetiche, um emblema da tradição do que como uma irrupção da diferença na cena rítmica da música popular comercial: às vezes estão na linha de frente do palco, porém copiando, apenas, o que é tocado na bateria individual tipo jazz/rock.

Defrontamo-nos aqui com indícios da existência de um recalque no Brasil com respeito aos tambores artesanais de origem africana. São escassíssimos os discos comerciais que apresentam música do trio de tambores de crioula, por exemplo. O mesmo sucede em relação à variedade de conjuntos de tambores envolvidos no complexo universo do Congado e do Candombe de Minas Gerais. E quanto à música ritual afro-brasileira, o único símbolo percussivo assimilável parece ser o trio de atabaques baianos, e mais particularmente os da nação Kêtu. Uma ilustração dramática recente dessa negação ou recalque de tambores tradicionais afro-brasileiros aparece no filme (sem dúvida excelente) *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, de Paulo Caldas. Ali, o percussionista pernambucano Garnizé aparece tocando ritmos para os orixás da nação Nagô do Recife, não nos ilús, que são os instrumentos apropriados para a confecção do timbre que marca a diferença estética do Nagô pernambucano para o estilo baiano equivalente, mas em atabaques Kêtu, que Garnizé toca com as mãos e não com os aguidavis, imitando o modo de bater nos ilús.

A negação dos ilús, nesse caso, vindo de um percussionista especializado no seu uso musical, aponta para a contenção da diferença e o severo controle, consciente ou não, por parte da produção do filme, para dar continuidade a uma determinada idéia de africanismo que circula no Brasil entre os segmentos letrados formadores de opinião, incluindo os artistas. Conversando conosco, Garnizé admitiu

perfeitamente que os atabaques não foram apropriados, mas atribuiu sua escolha a “razões de estúdio” a ele impostas pela produção.

Avançando um pouco mais, é possível sustentar que uma boa parte da polirritmia da música popular brasileira é alcançada muito menos pela bateria individual de jazz/rock (que já é menos polirrítmica que os conjuntos de tambores, devido ao fato de reduzir as simultaneidades métricas resultantes da interação coletiva à unificação sonora provocada pela execução a cargo de um único corpo) e muito mais pelo trabalho de superposição das síncopes, tempos e contratempos e algumas vezes até de metros diferentes dos instrumentos que são primariamente tidos como harmônicos: o violão, a guitarra, o contrabaixo, os teclados. Isso é consequência do valor estético-ideológico segundo o qual os instrumentos de percussão mais freqüentes, como as congas e os atabaques, compareçam num papel de coadjuvantes da bateria e não como os provedores principais da base rítmica das músicas.

Há uma espécie de ideologia da audição que faz com que filtremos significativamente os sons advindos dos instrumentos sendo executados (os quais, rigorosamente, não são mais que significantes) e construamos a crença estética de que estamos ouvindo outra coisa que não o que de fato está soando. E isso somente se esclarece quando ouvimos alguma forma musical alheia ao nosso universo sonoro nacional, porém equivalente na função social e na história dos gêneros, com que podemos comparar a execução inicial. Acredito que o exercício da comparação é imprescindível se queremos ampliar ou reeducar o ouvido para a música percussiva e de fato começar a avaliar até que ponto temos assimilado essa música popular de origem (também) africana da qual costumamos falar com tanto orgulho.

A tradição da música ritual é comparável no Brasil com a tradição ritual iorubá na Nigéria, que é a mesma tradição ritual que existe em Cuba e em Trinidad. Por outro lado, quando passamos para a música popular (entendida num sentido amplo como a produção dos músicos populares que se apresentam no espaço público) e pensamos na sua disposição, não para expropriar ou canibalizar, mas para inspirar-se e abrir-se a esta influência e gerar algo novo no qual este cristal esteja de alguma forma reconhecível e diferente significativamente dos seus equivalentes na experiência da diáspora, o Brasil já não tem esta abertura que parece ter. Um fechamento, já mencionado, seria a ausência do *time line*, presente na música sagrada afro-brasileira e também nas músicas, sagrada e popular, de Cuba e da Nigéria. Outro seria a não incorporação de certos procedimentos melódicos iorubás na composição de melodias populares. Apesar da amplitude e riqueza do repertório sagrado, em nenhum momento a música popular recebeu influências dessas formas melódicas.

Um programa de pesquisa interessante nessa área seria fazer uma seleção de gravações mostrando exemplos musicais iorubás da Nigéria e do Benim, tanto de gêneros rituais como de música popular; depois de Cuba, tanto rituais como populares; e finalmente, músicas de Candomblé e de cultos equivalentes, e música popular brasileira. Poderíamos ver, assim, que a música popular tida como influenciada pela tradição musical iorubá talvez não o seja em tão grande medida. Finalizo comentando brevemente alguns exemplos musicais como sugestão para uma audição crítica da suposta incorporação de elementos iorubás na música popular brasileira.

Um primeiro exemplo nigeriano pode ser o famoso King Sunny Ade, rei do afro-beat e do juju, com o seu disco *Aura*, dedicado a Ogun, deus do ferro e da guerra. Trata-se de música popular, porém inclui uma longa sequência de orikis para Ogun. A percussão utiliza dundún e shekere e a polirritmia dessa base se amplia com o estilo percussivo da guitarra de Sunny Ade. Outro exemplo de música popular iorubá que se abriu à experimentação e às fusões com a música popular ocidental e ao mesmo tempo sempre esteve enraizada na tradição dos orixás foi a obra do extraordinário nigeriano Fela Anikulapo Kuti. King Sunny Ade e Fela Kuti influenciaram profundamente músicos de estilos afro na África, no Novo Mundo e até na Europa nos últimos trinta anos. Já no Brasil, aparentemente continuam desconhecidos.

De Cuba, sugiro dois exemplos. Primeiro, a canção “Esto no lleva Batá”, do grupo cubano Los Papines. Trata-se de um meta-texto sobre o lugar da música popular profana: “ela [a música popular] não inclui batá”, isto é, os tambores sagrados que acompanham os cantos para os orixás não deveriam aparecer na música profana, porém de fato aparecem, sem com isso destruir o culto aos orixás. Fala claramente do processo de transposição do repertório sagrado para o secular, que começou a suceder no início mesmo da música popular em Cuba nas primeiras décadas do século XX. O batá não se profanou, mas seus ritmos foram levados para o popular.

Outra canção cubana, cantada pela rainha da salsa, Célia Cruz, é o seu clássico “Yembe Laroco”, uma canção popular dos anos 40 dedicada a todos os orixás, cantada inteiramente em iorubá, com arranjo e execução instrumental da famosa orquestra Sonora Matancera. A canção utiliza uma sequência de invocações e orikis aos orixás, enunciados na sua forma ritual exata, procedimento que ainda é raro de se encontrar na música popular brasileira. Além de Yembe Laroco, outro trabalho notável de Celia Cruz de incorporação da cultura religiosa iorubá no popular foi seu disco *Homenagem aos Santos*. Nele, podemos pensar que Célia Cruz canta para os orixás em Cuba como King Sunny Ade canta na Nigéria para Ogun e Fela Kuti para Xangô. Sua utilização, já nos anos 40, dos orikis, evidenciou uma capacidade de incorporar os signos religiosos iorubás abertamente, agora assimilados à linguagem musical da orquestra tropical. Em outras palavras, o sincretismo musical próprio da orquestra popular, que combina procedimentos melódicos e harmônicos ocidentais com padrões rítmicos e estilos de vocalização de origem africana não precisou silenciar o signo iorubá que radicalizou a diferença religiosa frente ao cristianismo.

No caso brasileiro, acredito que ainda há uma baixíssima assimilação da música iorubá na música popular comercial. Uma das poucas incursões de fato na estética iorubá continua sendo, conforme mencionado acima, o disco de Gal Costa intitulado *Gal*, em que há um trabalho no arranjo para reproduzir o efeito polirrítmico da música do Candomblé. A canção “É d’Oxum” exibe uma textura rítmica que reproduz o ritmo ijexá, tocado pela bateria do afoxé Filhos de Gandhi. O disco inclui também duas interpolações diretas de cantos sagrados de Candomblé cantados em iorubá. Até onde conheço, este disco, juntamente com alguns trabalhos de Maria Betânia, é um dos raríssimos exemplos brasileiros que podem ser comparados às canções populares de Celia Cruz dedicadas aos orixás.

Tendo em mente os exemplos de cantos rituais nigerianos e cubanos citados acima, sugiro uma leitura mínima de mais duas canções que mencionam explicitamente a mitologia iorubá, compostas e interpretadas por dois dos maiores

astros da música popular, ambos baianos e emblemáticos da ideologia de presentificação da cultura iorubá numa dimensão secular: Gilberto Gil e Caetano Veloso.

De Gilberto Gil tomemos a canção “Babá Alapalá”, do álbum *Refavela*, o qual reflete, até nas fotos da capa, a viagem de Gil à Nigéria em 1977, por ocasião do FESTAC, momento auge, portanto, de sua conexão com a cultura iorubá. A canção é uma homenagem ao orixá Xangô Aganju e a Babá Alapalá, nome de um egun muito conhecido na Nigéria e cujo culto continua vivo na Bahia, na Ilha de Itaparica, no templo Ilê Agboulá. A letra utiliza os sons da língua iorubá. Quando escutei essa música pela primeira vez, no final do filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, pareceu-me fortemente “africana”, como se fosse um ícone da própria presença iorubá no Brasil. Contudo, uma audição mais analítica permite constatar que sua textura rítmica é inteiramente binária, não muito distante da música pop dançante, próxima do rock nacional. Os poucos elementos de acentuação estão a cargo do contrabaixo e da guitarra, porém todos os instrumentos obedecem ao compasso binário sem sequer quebrarem os acentos em contratempos. A percussão não joga papel nenhum no arranjo da canção. A impressão de influência iorubá se restringe, de fato, às palavras Xangô Aganju e Babá Alapalá.

No caso de Caetano Veloso, menciono a canção cujo texto inclui um jogo com palavras das línguas iorubá e portuguesa que podem soar alternadamente como de uma ou de outra, dependendo da interpretação da homofonia. A canção “Oju Obá” diz:

Oju Obá ia lá e via
Oju Obá ia.

Oju obá é um epíteto conhecido do orixá Xangô que significa: olhos do Rei.
Oju Obá ia pode ser entendido como: Oju o Bahia.

A melodia está construída em cima de um compasso de 4 tempos, enfatizando a antecipação e a síncope. O recurso de arranjo utilizado para construir o toque exotizante de “africanismo” iorubá é a modulação. Sobressai também o recalque do intervalo de 4ta. paralelo na guitarra (como em inúmeros solos no rock’n’roll), contrastado com o tambor. A polirritmia ocorre, como em toda MPB, dentro do metro. Não se ouve nem o efeito tenso do hocket dos instrumentos do reggae, por exemplo, nem a polirritmia derivada dos compassos aditivos e da polimetria, como no caso dos ritmos nigerianos, tipo juju, afro beat ou highlife.

Tal o paradoxo da tradição musical iorubá no Brasil: ela se apresenta inteira justamente no espaço em que deve ocultar-se atrás do manto da iniciação e das interdições rituais; e ela é silenciada ou negada justamente no espaço em que a expressão musical deveria ser livre de barreiras e aberta à incorporação e à experimentação.

Evidentemente, essas são apenas intuições que exigem demonstração muito mais exaustiva. Ainda assim, arrisco afirmar que possivelmente estamos diante de um mal-entendido, ou de estereótipos estéticos sobre essa africanidade musical no Brasil criados pela crença numa homologia automática entre símbolos religiosos africanos e padrões musicais euro-afro-brasileiros. É possível ampliar um pouco mais essas considerações.

A miragem de uma suposta densidade de africanismos na música popular brasileira se desfaz quando inquirimos, por exemplo, pela arte percussiva.

Rigorosamente, não contamos com muitos mestres de percussão de trajetórias conhecidas do grande público, como o têm Cuba e Estados Unidos, onde também floresce a música latina. Para nomes de virtuosos como Mongo Santamaría, Tata Güines, Ray Barretto, Tito Puente, e de grupos de virtuosos como Los Muñequitos de Matanzas, Los Papines, quase não temos equivalentes. Isso sem mencionar um mestre de mestres da percussão, como Babatunde Olatunji, artista iorubá que migrou da Nigéria para os Estados Unidos há mais de quatro décadas atrás e enriqueceu enormemente a cena rítmica afro nos três continentes a partir das texturas tradicionais da nação iorubá. Diante desse quadro exterior tão rico, uma figura eminente como Naná Vasconcelos aparece em cena sob o signo da singularidade e, ainda assim, num circuito bastante restrito e elitizado. Contudo, ainda se constrói um discurso de que o Brasil é um país que exporta percussionistas. Retruquemos: provavelmente os exporta porque eles não conseguem ser assimilados aqui como músicos de algum prestígio.

Uma escuta analítica da produção de Carlinhos Brown, um dos poucos músicos populares identificado pelo grande público como percussionista, pode igualmente surpreender pelo pouco trabalho estritamente percussivo presente nas suas gravações. Reiteração de fórmulas, pouca variação de metros, baixa polirritmia, virtual ausência de superposição de metros ou de ritmos aditivos; quase nenhuma citação ou desenvolvimento de células identificadoras de gêneros musicais tradicionais ou de “raiz” percussiva, como o jongo paulista, o tambor de crioula maranhense, o candombe mineiro, etc. Acima de tudo isso, um papel musical visivelmente secundário dos tambores nos arranjos e na performance, que privilegiam melodias simples e repetitivas e uma encenação imagética da modernidade em que predominam, não a madeira, a corda ou o couro, símbolos da percussão, porém o plástico e o nylon, símbolos que marcam um momento passado da história da estética industrial ocidental.

Talvez de um modo ainda mais intenso que com a fetichização das alfaias por alguns grupos de mangue beat que comentamos acima, em Carlinhos Brown os tambores parecem cumprir o papel, antes que razão de ser de uma música em princípio percussiva, de meros fetiches de uma certa idéia de afro-baianidade comercializada pela poderosa mídia brasileira. Para os mais céticos quanto a essa crítica da negação dos tambores no Brasil, sugiro uma audição da obra de Ruben Rada, músico afrouguaiense que utiliza a bateria dos tambores do candombe e que pode ser comparado, *mutatis mutandis*, a Carlinhos Brown. Essa audição cruzada talvez ajude a avaliar o lugar social e estético dos tambores no circuito da cultura popular brasileira.

Nessa linha do recalde percussivo afro-brasileiro, que provavelmente levou Naná Vasconcelos a passar décadas fora do Brasil, não parece por acaso que também Dudu Tucci, um dos raros percussionistas brasileiros cujo trabalho de criação musical é feito em cima dos ritmos para os orixás, está radicado na Alemanha desde 1982 e seus discos de criação, como *Obátimalê* e *Orishas*, foram produzidos e são distribuídos por uma gravadora alemã.

Chamo a atenção para a arte percussiva porque ela obviamente desafia uma sensibilidade auditiva colonizada pela estética musical eurocêntrica. Sua reivindicação significaria, nesse contexto, a afirmação de um espaço público de expressão musical africana no Brasil. Lembro os leitores da forte presença de conjuntos de tambores em primeiro plano na música afro-colombiana, como, por

exemplo, na arte de Totó la Momposina, conhecida internacionalmente ao lado dos grandes conjuntos cubanos. Lembremos: Totó desenvolve uma carreira internacional cantando, em estilo responsorial, acompanhada exclusivamente de um conjunto de tambores. Ainda mais radical se coloca a diferença se pensamos nas “llamadas” dos tambores do candombe afrouruguaio. A densidade polirrítmica e polimétrica e a complexidade de execução puramente percussiva da estética do candombe simplesmente não conhece paralelo, até onde conheço, em nenhum gênero musical afro-brasileiro.

Insisto em que essas reflexões não possuem um caráter definitivo e ofereço-as apenas como um estímulo para estudos e análises mais amplas e aprofundadas. Faltaria ainda, por exemplo, comentar a experiência dos PercPan (Panorama Percussivo), os festivais internacionais realizados em Salvador – que circuito percussivo nacional exibiu, que grupos de percussão africanos trouxe à Bahia, para que público se apresentou, que clima de troca estética propiciou entre os participantes e a cena percussiva local e, principalmente, que influência teve (ou não teve) no panorama musical brasileiro até agora. O ponto fundamental, já esboçado antes, é avaliar o papel político da ideologia estética, que simultaneamente coloca barreiras para o que se pode tocar e o que se pode ouvir. Frente a isso, procurei indicar um caminho de leitura que incorpore a totalidade das manifestações da música africana no Brasil: os gêneros sagrados e os profanos, as tradições percussivas, os conjuntos de tambores, os procedimentos rítmicos embutidos nos instrumentos harmônicos e solistas, a incorporação de padrões melódicos, a utilização dos fonemas africanos, a diversidade de línguas africanas e, obviamente, a identificação dos grupos étnicos das várias regiões da África que contribuíram para a nossa formação como um povo constituído no interior de um espaço nacional. Oxalá o caso dos textos e cantos iorubás que apresentei apontem para a existência de outros cristais, ainda pouco conhecidos e que ainda não se romperam.

BIBLIOGRAFIA

Ofereço abaixo várias referências, nem todas citadas no texto, que sirvam de guia para ampliação e aprofundamento dos temas aqui discutidos ou apenas esboçados.

ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. *La Música de las Sociedades de Tumba Francesa*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

BARROS, José Flávio Pessoa. *A Fogueira de Xangô... O Orixá do Fogo*. Rio de Janeiro: UERJ/Intercon, 1999.

_____. *O Banquete do Rei... Olubajé*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.

BRAGA, Reginaldo Gil *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre*. Porto Alegre: FUMPROARTE, Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

BRANDT, Max H. *Estudios etnomusicológicos de tres conjuntos de tambores Afrovenezolanos de Barlovento*. Caracas: CCPYT, 1987.

CARVALHO, José Jorge. Music of African Origin in Brazil. Em: Manuel Moreno Fraginals (ed), *Africa in Latin America*, 227-248. New York: Holmes & Meier, 1984.

_____. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore/CONAC/OAS, 1992.

_____. *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

_____. A Força da Nostalgia: A Concepção de Tempo Histórico nas Religiões Afro-Brasileiras Tradicionais, *Religião e Sociedade*, vol. 14, n.2, 36-61. 1988.

_____. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte I: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. *Série Antropologia*, N° 275. Brasília: Depto. de Antropologia, 2000.

_____. *Yoruba Mythopoeitics in Brazil*. Madison: University of Wisconsin/African Library Institute (no prelo).

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago, The University of Chicago Press, 1979.

FERREIRA, Luis. *Los Tambores del Candombe* [1997]. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 2002.

_____. La Música Afrouuguayaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. Em: Sonia Romero Gorski (col.), *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 2001, 41-57. Montevideu: FHCE/Nordan-Comunidad, 2002

FERRETTI, Sergio et al. *Tambor de Crioula*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE. 1981.

HERSKOVITS, Melville *Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life*. Em: *The New World Negro*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.

KEIL, Charles, FELD, Steven. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

KUBIK, Gerhard *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LUCAS, Glaura. [Transcrição de cantares e toques congadeiros]. Em: Martins, Leda M., *Afrografias da Memória - O Reinado do Rosário no Jatobá*, 127-44. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music, 1993.

MUKUNA, Kazadi wa. Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America. Em: *I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1994.

_____. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NKETIA, Kwabena J.H. *The music of Africa* [1975]. London: Víctor Gollancz Ltd., 1982.

OLIVERO, Omar. *El Tambor Conga*. Caracas: FUNDEF-OEA, 1991.

ORTIZ, Fernando. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. La Habana: Ministerio de Educación, 1950.

_____. *Los Instrumentos de la Música Afro-Cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, 1952-1955.

THORNTON, John. *Africa and Africans in the making of the Atlantic World, 1400-1680*. New York: Cambridge University Press, 1992.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre Benin e a Bahia de Todos os Santos*. São Paulo: Corrupio, 2003.

WARNER-LEWIS, Maureen. *Yoruba Songs of Trinidad*. London: Karnak House, 1994.

_____. *Trinidad Yoruba*. From Mother Tongue to Memory. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996.

DISCOGRAFIA

King Sunny Ade and his African Beats - Aura. Island Records, 1987.

Olatunji - Drums of Passion. Columbia.

Celia Cruz - Homenaje a los Santos. Caracas: Secco.

Celia Cruz - Yembe Laroco. Disco: *Canciones Inolvidables*. Discos MM., 1976.

Gal Costa - É d'Oxum. Disco: *Gal*. RCA, 19

Irakere - El Tata - Son Batá - Disco: *Calzada del Cerro*. Havana: Areito.

Gilberto Gil - Babá Alapalá. Disco: *Refavela*.

Totó La Momposina y sus Tambores - La Candela Viva. Virgin, Realworld, 1993.

Candombe - Uruguay: Tambores del Candombe. París: Buda Records 92745-2 (Musique du Monde), 1999.

Ruben Rada - Quien va a cantar. Buenos Aires: Universal 0133732, 2000.

Dudu Tucci - Obátimalê. Berlin: WeltWunder Records, 1992.

Dudu Tucci - Orishás. Berlin : WeltWunder Records, 1994.

SÉRIE ANTROPOLOGIA
Últimos títulos publicados

318. RIBEIRO, Gustavo Lins. El Espacio-Público-Virtual. 2002.
319. MACHADO, Lia Zanotta. Atender Vítimas, Criminalizar Violências. Dilemas das Delegacias da Mulher. 2002.
320. CARVALHO, José Jorge de. Las Tradiciones Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales. 2002.
321. BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. Movimientos Indios en America Latina: Los nuevos procesos de construcción nacionalitaria. 2002.
322. LITTLE, Paul E. Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade. 2002.
323. JIMENO, Myriam. Crimen Pasional: Con el Corazón en Tinieblas. 2002.
324. RAMOS, Alcida Rita. Bridging Troubled Waters: Brazilian Anthropologists and their Subjects. 2002.
325. PEIRANO, Mariza G.S. The Sins and Virtues of Anthropology - A reaction to the problem of methodological nationalism. (Pecados e Virtudes da Antropologia - Uma reação ao problema do nacionalismo metodológico). 2003.
326. SEGATO, Rita Laura. Uma Agenda de Ações Afirmativas para as Mulheres Indígenas no Brasil. 2003.
327. CARVALHO, José Jorge de. A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela. 2003.

A lista completa dos títulos publicados pela Série Antropologia pode ser solicitada pelos interessados à Secretaria do:

Departamento de Antropologia
Instituto de Ciências Sociais
Universidade de Brasília
70910-900 – Brasília, DF

Fone: (061) 348-2368
Fone/Fax: (061) 273-3264/307-3006
E-mail: dan@unb.br