Por que a linha-guia é uma linha-guia?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Luciano da Silva Candemil
UFPR – lucianocandemil@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo recente sobre o conceito de linha-guia ou *timeline* (NKETIA, 1963). Visando compreender a estrutura da música do candomblé ketu, por meio de uma revisão de literatura apoiada em observações de campo, procura-se investigar por que a linha-guia é tão importante para esse contexto. Apoiados em pesquisas realizadas sobre a música de matriz africana, são apresentados apontamentos rítmicos e contextuais, dentro de uma perspectiva etnomusicológica (AGAWU, 2006; AROM, 2001; KUBIK, 1979; SANDRONI, 2001).

Palavras-chave: Etnomusicologia. Música africana. Candomblé ketu. Linha-guia.

Why the Timeline is a Timeline?

Abstract: This paper presents a recent study on the concept of timeline (NKETIA, 1963). Aiming to understand the structure of candomblé ketu music, through a literature review supported by field observations, it is sought to investigate why the timeline is so important for this context. Based on the research carried out on the African music, rhythmical and contextual notes are presented, within an ethnomusicological perspective (AGUWU, 2006; AROM, 2001; KUBIK, 1979; SANDRONI, 2001).

Keywords: Ethnomusicology. African Music. Candomblé Ketu. Timeline.

1. Introdução

Genericamente, o candomblé é um conjunto de diferentes manifestações religiosas que cultuam divindades de origem africana, que surgiram no Brasil como consequência de um processo de reelaboração cultural ocorrido pelo contato com diversas etnias da Costa Ocidental da África, que vieram para o Brasil durante o período do tráfico de escravizados. Alicerçadas na tradição oral, seus cultos são realizados em espaços denominados de terreiros, onde acontecem rituais fundamentados em transes míticos promovidos pelos ritmos dos atabaques. Nesta configuração, a música exerce função comunicativa e está diretamente relacionada com a dança que tem um caráter de narrativa mitológica.

Dentre os vários tipos de candomblés, atualmente os mais encontrados são o ketu, jeje, angola (ou congo-angola) e o candomblé de caboclo (CARNEIRO, 1991; PRANDI, 2005). Embora, tenham características comuns, alguns aspectos são bem particulares, como por exemplo, o uso de cantigas em matriz linguística relacionada à sua origem cultural: "os de ketu cantam em *iorubá*, os de jeje cantam em *ewe*, os de angola-congo em *bacongo*, *ambundo*

e *ovibundo* e os de caboclo fazem uma soma de português com termos indígenas e palavras do sistema linguístico banto" (LODY, 1987, p. 62).

No que se refere aos instrumentos de percussão, todos utilizam um conjunto formado por três membranofones, os atabaques e por um idiofone, *gã* ou agogô. No entanto, observando a forma de manipular os tambores, é possível fazer uma rápida distinção entre os tipos de candomblé. Nos candomblés de angola e de caboclo, os atabaques são percutidos predominantemente com as mãos, enquanto nos candomblés jeje e ketu, são utilizadas varetas chamadas de *agdavis* (BIANCARDI, 2006, p. 311). Outra peculiaridade é a forma de afinação dos tambores. Tendo em vista que as *aguidavis* são utilizadas para tocar na pele (couro) do tambor e no casco, o sistema de afinação não deve ser feito com cordas. Portanto, nos candomblés jeje e ketu, utiliza-se cravelhas ou tarraxas.

Em relação ao candomblé ketu, de forma sucinta podemos dizer que se trata da religião dos orixás[1], que tem a sua origem associada ao reino de Ketu na Nigéria (LÜHNING, 1990; CARDOSO, 2006). No que diz respeito aos atabaques, estes são denominados conforme o tamanho e timbre do instrumento, sendo do mais grave (maior) para o mais agudo (menor), *rum, rumpi* e *lé* (BARROS, 2009; FRUNGILLO, 2003). Além dos tambores, faz parte da instrumentação o *gã* ou agogô que produz uma linha rítmica, que serve para orientar a execução musical, comum em certas tradições musicais de matriz africana. Esse padrão rítmico é conhecido no meio acadêmico por *timeline* ou linha-guia.

Diante da importância da linha-guia para a compreensão do contexto musical do candomblé ketu, o que tem sido verificado em diversas bibliografias, bem como nas observações de campo realizadas em terreiros de diferentes estados, surgiu o interesse de elaborar uma revisão de literatura para identificar os aspectos rítmicos e contextuais que envolvem a linha-guia. Para dar início, será apresentada primeiro uma breve contextualização do *gã* e do agogô, os instrumentos que tocam esse padrão rítmico referencial.

2. O *gã* e o agogô

O *gã* é um instrumento de percussão que, dentro das práticas musicais do candomblé ketu, tem a função de executar um padrão rítmico que serve de referência para os toques nos atabaques. Na etnomusicologia brasileira, essa indicação sonora tem sido chamada de linha-guia. Segundo Fonseca (2002), no contexto dos rituais, a condução rítmica tocada no *gã* tem o papel de "explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança" (FONSECA, 2002, p.

18). Além disso, autores apontam que o *gã* também exerce a função de indicar qual o próximo ritmo a ser tocado numa sequência de cantigas (BIANCARDI, 2006; LODY, 1987).

No que se refere à terminologia, o *gã* pode receber outros nomes dependendo da região brasileira. Por exemplo, na Bahia esse instrumento é chamado de *gã* ou *gan* enquanto que em Pernambuco é conhecido por *gonguê*. Em alguns lugares o termo agogô é utilizado no lugar do *gã* (FRUNGILLO, 2OO3). Cacciatore explica que o agogô e o *gã* são instrumentos de ferro, tocados com varetas de ferro nos rituais do candomblé. A diferença é que o primeiro tem duas campânulas e o segundo apenas uma (CACCIATORE, 1977, p. 41, 130).

A respeito da origem do agogô, Graeff constatou que "antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje conhecido no candomblé como *gã*" (GRAEFF, 2014, p. 12). Portanto, podemos dizer que ambos instrumentos são utilizados atualmente nos rituais do candomblé, porém tradicionalmente o mais antigo é o *gã*. Independentemente de possuírem formas diferentes, o mais importante é que diante do seu timbre metálico, o *gã* e o agogô exercem a mesma função musical dentro do candomblé ketu.

Para Carvalho (2010), a linha rítmica tocada nesses instrumentos é um recurso de timbre, um tipo de orquestração, que contribui para balizar a forma musical, para marcar o ritmo, para orientar a precisão rítmica e definir as possibilidades de fraseados musicais (CARVALHO, 2010, p. 791). Como foi dito, esse padrão rítmico tem sido chamado de linha-guia pelos pesquisadores brasileiros. Veremos agora do que se trata.

3. A Linha-guia

Nos últimos anos, o conceito de linha-guia ou *timeline* tem sido abordado por diversos pesquisadores interessados nas músicas tradicionais de matriz africana. A seguir, veremos alguns parâmetros rítmicos que estão envolvidos. Porém, antes gostaríamos de responder a seguinte questão: por que a linha-guia é um modelo? Por que a linha-guia é uma referência rítmica? E então, por que a linha-guia é uma linha-guia?

Para respondê-las, seguiremos na direção de uma perspectiva etnomusicológica. Conforma aponta Arom (2001), a ideia de modelo sugere um enunciado mínimo, uma forma simplificada que agrega e sintetiza a origem de todas as realizações culturalmente aceitadas (AROM, 2001, p. 211). Nesse sentido, o modelo é o resultado de um processo de construção social e, portanto, só será reconhecido e validado por aqueles que fazem parte e que participam de uma mesma tradição. Ou seja, esse modelo não é obra de um compositor. Para Corrêa e Pitre-Vásquez (2014), "ao adotar um sistema, um grupo social está selecionando aquilo que é mais representativo de seus valores" (CORRÊA & PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p.

48). Partindo desse princípio, no contexto do candomblé a linha-guia se torna um modelo porque é um fenômeno relativamente simples do ponto de vista acústico, porém é uma referência para execuções acústicas complexas que são organizadas socialmente (FELD, 2001, p. 333). Resumindo, a linha-guia é um modelo porque é, ao mesmo tempo, uma representação sonora simplificada e global (AROM, 2001, p. 211).

Além disso, lembramos que estamos tratando de uma música de tradição oral, na qual a teoria está implícita na prática musical, reconhecida por códigos e representações sonoras que "viabilizam a reprodução e posterior decodificação por parte daqueles cuja manifestação musical foi destinada" (CORRÊA & PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p. 49). Então, pelo fato de não haver uma notação musical, os modelos, ou as linhas-guia, devem ser formas curtas e de fácil memorização, pois de modo contrário, não seriam perpetuados.

Nessa direção, certas pesquisas buscaram a compreensão da estrutura sonora das músicas tradicionais da África ocidental. Por exemplo, Kubik (1979), adotou em sua pesquisa o termo *timelines* para identificar "as fórmulas curtas, rítmicas, geralmente de uma só nota, que são repetidas de modo constante na apresentação, com a finalidade de orientar os participantes e funcionar como uma espécie de guia orientador" (KUBIK, 1979, p. 109). Agawu (2006) explica que esse termo foi cunhado por Kwabena Nketia em 1963, e que outras palavras estão sendo usadas com o mesmo sentido: *bell patterns, claves* ou *linhas temporales*.

Noutra perspectiva, Sandroni (2001) afirma que o *timeline* funciona como um tipo de metrônomo tocado por palmas ou por algum instrumento percussivo de timbre agudo que conduz outras linhas rítmicas simultâneas (SANDRONI, 2001, p. 19). Para Kubik (1979), esse senso de orientação temporal foi cunhado como 'senso de metrônomo' (*metronome sense*) pelo musicólogo norte-americano Richard A. Waterman (KUBIK, 1979, p. 108). Lacerda (2014), sobre a música instrumental no Benim, aponta a existência de uma estrutura métrica básica, organizada por uma "sequência de *beats*, que confere a uma execução musical um valor metronômico, acrescida de uma figura rítmica abrangente e concretamente presente entre os elementos texturais na forma de uma *timeline*" (LACERDA, 2014, p. 210).

Por outro lado, Agawu (2006) não concorda com a comparação da linha-guia com o metrônomo. Segundo o autor, o metrônomo tem a função de marcar o tempo mediante batidas sonoramente uniformes e equidistantes enquanto a linha-guia marca um padrão rítmico formado por sons curtos e longos (AGAWU, 2006, p. 7-8). Tal pensamento se mostra alinhado com as percepções expostas nesse artigo, pois enquanto o metrônomo se limita à sintaxe, a linha-guia avança na semântica, como segue.

No candomblé *ketu*, a quantidade e combinação desses sons curtos e longos é que vai

caracterizar a linha-guia de cada cantiga para cada orixá, ordenando a execução dos toques pelo conjunto de instrumentos e a movimentação corporal. Sendo assim, a contagem de um metrônomo não tem informação suficiente para determinar qual toque será tocado num ritual. Por essa razão, num terreiro tradicional, não será visto um músico fazer uma contagem numérica antes de iniciar um toque, pois não faria sentido. Isso explica o fato de a linha-guia ser tocada primeiro no *gã* ou no agogô visando anunciar o ritmo correto da cantiga que foi entoada. Além disso, a ideia de metrônomo configura um andamento regular e rígido, o que não caberia no contexto do candomblé ketu, no qual as cantigas têm andamentos oscilantes por conta do diálogo com a dança narrativa dos orixás, que tem um caráter mais orgânico.

Outra questão importante a respeito da linha-guia diz respeito a maneira de percutir os instrumentos. Sugerimos a utilização de sons curtos e longos porque entendemos que quando um *gã* ou agogô é tocado, não há a intenção de abafamento sonoro, de interromper o som. O que acontece de fato é uma sucessão de batidas no instrumento, executando sequências alternadas de sons curtos e longos. Em termos de projeção acústica, os idiofones metálicos utilizados na África e na música afro-brasileira tradicional não devem ser abafados, pois tal atitude comprometeria a função básica de orientação rítmica. No caso do *gã*, o som da primeira batida é interrompido pela segunda e assim sucessivamente. Por outro lado, quando são tocadas em sequência as duas campânulas do agogô, a projeção do som da primeira vai se juntar com a projeção da segunda, ainda que por alguns breves milésimos de segundos.

Seguindo com o conceito de linha-guia, torna-se extremamente fundamental compreender a estrutura interna desses padrões rítmicos referenciais. Ou seja, como funciona essa relação entre sons curtos e longos? Como as linhas-guia estão internamente estruturadas? Para responder a estas questões, vamos nos apoiar em estudos musicais realizados na África que identificaram a presença de uma pulsação elementar. Conforme aponta Lacerda (2014), “coube à teoria da música africana reconhecer primeiramente o valor de uma unidade de tempo elementar a que se deu o nome de pulso, ou *elementar pulse*. Trata-se de unidades mínimas de tempo, às quais se submetem todas as partes do conjunto” (LACERDA, 2014, p. 210).

Segundo Kubik (1985), essa unidade de tempo é chamada de pulsação elementar que corresponde “as unidades menores de tempo ou as distâncias menores entre as batidas numa peça musical africana. São as unidades primárias de tempo, uma orientação básica na tela constituída por uma pulsação isomórfica não acentuada” (KUBIK, 1985, p. 35 *apud* BURBANO, 2013, p. 86). Trazendo para o contexto da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (2001) define a pulsação elementar como uma pulsação constante de valores de tempo

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

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

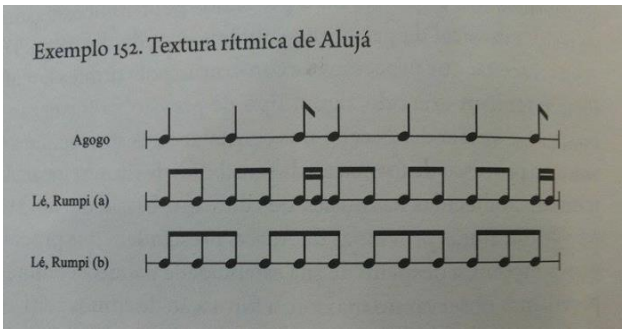

Fig. 1 – Toque *Alujá*.
Fonte: LACERDA, 2014, p. 240.

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

Seguindo com o estudo da estrutura interna das linhas-guia, os pesquisadores de música africana observaram a existência de "unidades métricas maiores distinguidas entre si a partir da quantidade de pulsos [elementares] que contém" (LACERDA, 2014, p. 210), o qual sugerimos chamar de ciclos rítmicos. Kubik (1981) explica que: "as formas musicais (africanas) se organizam de forma que os motivos e temas se desenvolvem de acordo com um número regular de pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou seus múltiplos, mas raramente 9, 18 e 27 pulsações" (KUBIK, 1981, p. 92 *apud* CORRÊA & PITRE-VASQUEZ, 2014, p. 54). Sendo assim, podemos dizer que a linha-guia é sempre par, ou pelo menos a sua grande maioria, conforme aponta Arom (2001). Portanto, normalmente, as músicas de matriz africana são regidas por um sistema cíclico orientado pelas linhas-guia, configurando o caráter circular apontado por Oliveira Pinto (2001).

Considerações Finais

Tendo em vista a busca pelo entendimento da estrutura da música do candomblé ketu, foi necessário efetuar um estudo sobre alguns parâmetros rítmicos, dos quais foi dado destaque ao conceito de linha-guia ou *timeline*. Nesse sentido, por meio de uma revisão de literatura apoiada nas observações de campo, no presente estudo procurou-se investigar porque a linha-guia é tão importante para esse contexto.

Do ponto de vista musical, vimos que a linha-guia funciona como uma referência rítmica para o toque dos atabaques, que por sua vez mantém estreita relação com a dança dos orixás. Sendo assim, a linha-guia é fundamental para a realização das cerimônias religiosas. Por isso, devido ao timbre metálico, que ajuda a distinguir sonoramente dos tambores e das palmas, o *gã* e o agogô são os instrumentos responsáveis pela sua execução.

No que se refere à organização interna, foi mostrado que a linha-guia tem como base uma linha matriz virtual formada por pulsações elementares na qual é apoiada uma combinação de sons curtos e longos, formando uma sequência rítmica repetida, um tipo de ostinato que dá origem aos ciclos rítmicos, os quais chamamos de compasso. Lembra-se que sugerimos sons curtos e longos, pois entendemos não haver intenção de abafamento.

No entanto, para responder completamente à pergunta inicial, mediante uma perspectiva etnomusicológica, identificamos cada linha-guia como consequência de um longo processo de construção social elaborada, moldada, modelada, no seio de uma comunidade de tradição oral. Então, por não haver uma escrita sistematizada, a linha-guia tinha de ser curta e simples para facilitar a memorização. Por outro lado, a linha-guia precisava ser global, já que abre caminhos para execuções musicais complexas. Então, a linha-guia é carregada de intencionalidade, tem caráter semântico. Portanto, a linha-guia é uma linha-guia porque é um modelo musical e cultural.

Referências

AGAWU, Kofi. *Structural Analysis or Cultural Analysis*? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. Journal of the American Musicological Society, vol. 59, No. 1. 2006, p. 1-46.

AROM, Simha. *Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral*. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicologia. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

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

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

BURBANO, Maria Ximena Alvarado. *Currulao:* Análise Etnomusicológica para o Gênero Musical Representativo do Pacífico Sul Colombiano. Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba, 2013.
CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Forense Universitária, 1977.
CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de Doutorado em Música. Salvador: UFBA. 2006.
CARNEIRO, Édison. *Candomblés na Bahia*. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
CARVALHO, José Alexandre. *A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira.* I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, Nov/2010. p. 787-793.
CORRÊA, Antenor F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. *Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre lós patrones rítmicos y de alturas, natularidad o arbitrariedad*? Música em Perspectiva: Revista do PPGMUS da UFPR – v.7, n.2. Curitiba: DeArtes, 2014.
FELD, Steven. *El Sonido como Sistema Simbólico*: el tambor kaluli. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicologia. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.
FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O Toque da Campânula*: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 5, 2002.
FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
GRAEFF, Nina. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira*: o exemplo do Samba de Roda. In: Música e Cultura: Revista da ABET, Vol. 9. 2014.
KUBIK, Gerhard. *Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas*. Revista de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.
LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benim*: Repertório Fon e Música Batá. São Paulo: Ed. USP. 2014.
LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 (1987).
LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. Doutorado em Etnomusicologia. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.
NKETIA, J. H. Kwabena. *African Music in Ghana*. Northwestern University African Studies, nº 11. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963. ix, 148 pp.
OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som*. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. África (São Paulo), São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2001.
PRANDI, Reginaldo. *Música, Fé e Cultura*. PRANDI, 2005, p.175
SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Notas

[1] Divindades africanas.