

***Pontos de Caboclos da Falange de Oxóssi (1997) de Carlos Alberto Pinto
Fonseca: análise de uma paisagem sonora***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Caio Arcolini Jacoe
Universidade de São Paulo
caio.jacoe@usp.br

Susana Cecília Igayara - Souza
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

Resumo. O presente trabalho é um recorte de pesquisa de Mestrado em andamento, iniciada em projeto de IC e TCC e tem como principal objetivo a demonstração de uma análise realizada acerca da paisagem sonora estabelecida na obra em questão, dos procedimentos composicionais utilizados, do enredo que essa paisagem sonora estabelece e sobre o ritual que ela representa. Nessa paisagem, o compositor representa uma gira de umbanda na qual se incorporam caboclos da linha do orixá Oxóssi. A obra em análise é parte da série de composições corais de inspiração afro-brasileira do compositor. A metodologia empregada é a musicologia empírica, tendo como principal base teórica o artigo *Documenting the Musical Event: Participation, Representation* (2004) de Jonathan P. J. Stock, material que foi fundamental para a preparação e execução da pesquisa de campo. Uma entrevista com uma ogã alagbê, referência na comunidade, também foi realizada como forma de testagem de dados, o que dialoga diretamente com o proposto por Stock. Como resultados, apresentamos: contextualização da obra; discussão acerca dos recursos composicionais utilizados assim como sobre o conceito de paisagem sonora; identificação e análise dos padrões rítmicos na partitura referentes à representação dos toques citados; identificação dos textos utilizados e contextualização dos mesmos; análise compasso a compasso, comparando as seções da obra com o enredo do ritual gira da umbanda, de forma a traçar paralelos e diferenças entre a obra e o ritual da umbanda estudada.

Palavras-chave. Repertório afro-brasileiro, Canto coral brasileiro, Oxóssi, Umbanda, Aguerê, Rufo.

Title. *Pontos de Caboclos da Falange de Oxóssi (1997) by Carlos Alberto Pinto Fonseca: analysis of a soundscape*

Abstract. The present work is an excerpt from an ongoing Masters research, initiated as an C. I. and Conclusion Thesis and has as main objective the demonstration of an analysis made upon the soundscape established on the play, of the employed composition procedures, of the story told by this soundscape as well as the ritual it represents. On this soundscape, the composer represents the gira, a umbanda ritual on which caboclos of the orixá Oxossi line are embodied. The play in analysis is part of the 16 Afro-Brazilian inspired choral compositions series of the composer. The methodology employed is the empirical musicology, having as main reference the paper signed by Jonathan P. J. Stock: *Documenting the Musical Event: Participation, Representation* (2004). This material was

fundamental to the preparation and execution of the field work. An interview with a ogã alagbê, reference between the studied community, was also made as a form of data testing, which dialogs directly with Stock's paper. As results we present: contextualization of the play; discussion about the compositional procedures employed as well as about the term 'soundscape'; identification and analysis of the rhythm patterns on the score that make reference to the umbanda rhythms; identification and contextualization of the textual materials that constitute the lyrics of the play; an analysis measure by measure, comparing the composition's sessions and the plot of the gira umbanda's ritual, drawing parallels and differences between the play and the ritual under the studied umbanda tradition.

Keywords. Afro-brazilian repertoire, Brazilian choral singing, Oxóssi, Umbanda, Aguerê, Rufo.

Contexto da obra, paisagem sonora e métodos composicionais

Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006) compôs uma série de obras que representam cenas da cultura ritualística tanto da umbanda quanto do candomblé. Cristina Yolanda Gallo contabilizou 16 composições para coro misto a *capella* com temática afro-brasileira em sua dissertação de mestrado intitulada *Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto —a capella compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación* (2011).

Essas composições retratam em suas rítmicas e textos características da música feita em terreiros dessas religiões e grande parte dos textos utilizados nessas composições foi retirado do livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (1962) de José Ribeiro. A tabela 1 a seguir mostra a relação de títulos por ano segundo Gallo (2011, p. 42).

Tabela 1 – Obras por ano

Obra	Ano
Ponto de Oxum - Iemanjá	1965
Estrela D'Alva	1971
Cântico para Iemanjá	1971
Jubiabá	1973
Xirê Ogun	1977
Cobra Corá	1977
Ponto Máximo de Xangô	1978
Oxóssi Beira - Mar	1978

Inhãã	1988
Ponto de Oxalá	1992
Vam' Saravá	1994
Pontos de Caboclos da Falange de Oxóssi	1997
Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro	-
Ogum Megê	-
Orixás	-
Preto Velho III (Pai João)	-

Fonte: tabela nossa

Gallo informa em seu texto que a obra em análise foi publicada pelo XVIII Festival Internacional de Coros de Porto Alegre, como recompensa por ter sido escolhida como composição vencedora do festival.

Ao escrever *Pontos de Caboclos da Falange de Oxóssi* (1997)¹, Fonseca cria uma paisagem sonora de um ritual tradicional da umbanda chamado gira². Para a organização da leitura das próximas páginas, esclarecemos que esta análise propõe a divisão da obra em 3 seções apresentadas na tabela a seguir (tabela 2), que relaciona cada momento do enredo aos compassos que o representam.

Tabela 2 – Sessões por compasso

Momento do enredo	Compassos referentes a cada momento
Dança inicial e incorporação de médiuns de passe ³	1 ao 38
Atendimento ao passe ⁴	38 ao 69
Incorporação de Cambonos ⁵	70 ao 89

¹ Oxóssi: orixá da caça, da fartura e do aprendizado.

² Gira: nome do principal ritual em terreiros de Umbanda.

³ Médiuns de passe: médiuns que incorporam.

⁴ Passe: atendimento aos consulentes.

⁵ Cambonos: médium que auxilia a entidade incorporada.

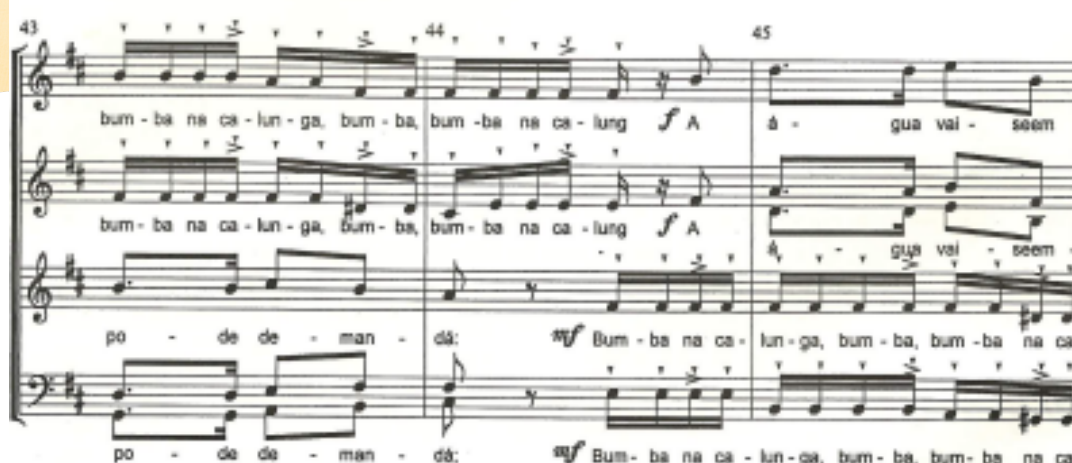
Fonte: tabela nossa

Nos parágrafos a seguir o leitor encontrará um panorama do enredo construído ao longo da composição, assim como uma explicação entre a relação dos acontecimentos narrados nesse enredo e os compassos da obra. A relação entre o enredo e os compassos foi criada após grande número de consultas com as 4 principais formas de referências utilizadas nesse trabalho: a partitura, trabalhos acadêmicos, membros da comunidade do Templo Itarobá, terreiro de umbanda nação Angola e as observações de campo. Na composição em análise no presente trabalho, Fonseca utiliza um recurso composicional que Mauro Camilo de Chantal Santos apresenta como ‘fio azul’: instrumento ou método para a composição melódica e condução de vozes. O ‘fio azul’ é uma forma de escrita na qual a melodia é composta de forma a migrar por todos os naipes ao longo da obra, não havendo uma hierarquia estabelecida entre as vozes. Todas as vozes portarão a melodia em algum momento e vão cantar a base harmônica ou contraponto em outro. Em seu trabalho, Santos demonstra uma fala de Fonseca coletada em entrevista realizada no ano 2000, onde Fonseca diz:

Divido a melodia em trechos, escrevendo-a segundo a tessitura das vozes. Com contraponto preencho as outras vozes, seguindo assim um conselho que recebi de Koellreutter. (...) o importante para se obter este resultado é ressaltar as vozes que estão com a melodia, não deixando apenas o soprano se sobressair, como em muitos arranjos existentes. SANTOS (2001, p. 35)

Para melhor ilustrar o procedimento composicional ‘fio azul’, a figura a seguir (figura 1) apresenta os compassos 43 a 45 da composição em questão, onde a melodia migra das vozes masculinas para as femininas, enquanto o contraponto rítmico que representa o toque do atabaque completa a harmonia, acompanhando as mudanças de naipe da melodia e estando subordinado a ela. Note que a melodia migra entre as vozes enquanto o contraponto representa o toque rufo.

Figura 1 – Compassos 43 a 45. Ilustração do ‘fio azul’.



43 44 45

bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba, bum - ba na ca - lung *f* A á - gua vai - seem

bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba, bum - ba na ca - lung *f* A á - gua vai - seem -

po - de de - man - dá; *mf* Bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba, bum - ba na ca

po - de de - man - dá; *mf* Bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba, bum - ba na ca

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Se pensarmos a paisagem sonora como um recurso composicional, temos uma música que procura retratar um evento a partir de sons que fazem a imaginação do ouvinte criar uma imagem do que tenha sido esse evento. No caso da obra em questão, um ritual de umbanda. Todos os sons em uma paisagem sonora são organizados a partir do enredo desse evento, retratando suas diferentes partes. Trata-se de uma forma de escrita coral que produz no ouvinte uma sensação de imersão imaginativa em um acontecimento ou história. Paisagem sonora ou *Soundscape* é um conceito cunhado por R. Murray Schafer. Em seu livro *A Afinação do Mundo* (1997), o autor diz:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. SCHAFER (1997, p. 23)

Traçando um paralelo entre artistas, é como se Fonseca pintasse um quadro com os sons e ritmos do ritual de umbanda, dialogando com as telas de Carybé (1911 – 1997), que pintava os rituais do candomblé e os orixás⁶ e com os romances de Jorge Amado (1912 – 2001), que escrevia sobre os orixás, a ancestralidade, rituais e encantados, transportando o leitor para

⁶ Orixá: força bruta da natureza.

a Bahia de todos os santos por meio de suas palavras. A ogã⁷ alagbê⁸ Diana Almeida, entrevistada para esta pesquisa, disse em entrevista realizada em sua casa em 2022 que a ideia musical da gira e o conceito de paisagem sonora são coerentes. Existe uma trilha sonora que engloba todo o ritual, inclusive os momentos de passe a atendimento.

...porque a gira toda é baseada numa trilha sonora. A gente canta do começo ao fim. Então tem mesmo essa paisagem que você diz. Mas no momento do passe a gente continua cantando. Eu tento cantar o tempo todo para dar recurso para a entidade. ” Diana Alves (informação oral, 2022)

Além de concordar com a paisagem sonora, Diana ressaltou que Fonseca foi atento e respeitoso à tradição musical dos terreiros e fez uma representação séria do ritual e suas características. Sobre isso ela diz: “Eu vejo o quanto ele se esforçou para ficar fiel e respeitoso. E não só. Homenagear também, porque quanto mais fiel, mais tem da umbanda e mais axé⁹ vai ter. É bem bonito. ” (Diana Almeida, 2022. Informação oral). Essa fala de Diana elucidou esta pesquisa em 2 pontos. O primeiro, confirmando o rigor e respeito de Fonseca ao criar sua homenagem. O segundo, é a constatação de que, do ponto de vista dos praticantes, quanto mais fiel e próximo da umbanda, mais axé vai ter. Em publicação anterior, investigou-se, a partir da entrevista com o filósofo candomblecista Lucas Vilalta a possibilidade e aplicabilidade da presença e veiculação de axé na obra *Jubiabá* (1973) de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Sobre esse assunto ele explicou na ocasião da entrevista:

Segundo Vilalta, para a música ter função ritualística na Umbanda, ela necessita veicular o Axé, energia vital. Segundo o entrevistado, o Axé é veiculado através da dualidade entre ordem e desordem, por ter relação com Exú. Para que o Axé seja veiculado, “... reorganizando a energia do universo...” (informação verbal), é necessário que haja uma desordem de alguns elementos. A rítmica deslocada feita no Rum, o canto em uníssono, mas com variação de microtons entre as vozes, o que cria dissonâncias são exemplos de características que uma música necessita ter para veicular Axé e ter função ritualística. No canto coral, a afinação das vozes, harmonia, a rítmica restrita às regras do sistema de notação musical ocidental, afastam *Jubiabá* do modelo ritual da música de Umbanda e Candomblé. JACOE (2018, p. 50)

Comparando o trecho referenciado com a fala de Diana, que diversas vezes durante a entrevista falou do axé presente na representação, encontra-se uma diferença de pontos de vista

⁷ Ogã: sacerdote que toca os atabaques.

⁸ Alagbê: grau máximo de graduação de um ogã dentro da umbanda.

⁹ Axé: força dos Orixás; força vital.

sobre o assunto. Na umbanda, segundo Diana, a composição veicula axé por conta da miscigenação. A alagbê propôs que a guia¹⁰ de Obaluaiê¹¹ (figura 2) seria uma boa analogia para entender a miscigenação da religião. A guia formada por contas pretas, vermelhas e brancas, como ilustrado na figura a seguir (figura 2), representa, além do orixá, as 3 ancestralidades que compõem a umbanda e seu axé. Sobre essa analogia entre a guia e o encontro de ancestralidades, Diana disse:

E se pararmos para analisar, a Umbanda é composta pelas tradições indígenas (homem vermelho), africanas (homem preto), e católicas (homem branco), e esse fundamento está até representado em nossa guia de Obaluaiê, que contém miçangas nessas 3 cores, fazendo referência aos 3 povos que compõem nossa miscigenação. Posso estar fazendo uma analogia bem rasa, mas me parece que CAPF meio que traz essa analogia ao compor essa obra, uma vez que, segundo a minha análise, a base Bumba na Calunga faz menção ao toque Aguerê e os tambores são de origem dos ritos africanos. O canto das melodias dos pontos traz um ritmo muito parecido aos cantos indígenas, e quando ele junta tudo isso com a música erudita, que é origem litúrgica cristã, acaba completando essa composição com as bases da nossa miscigenação. De fato, ele representou muito bem a nossa riqueza cultural, como ele diz. Diana Almeida (informação oral, 2022)

Sendo assim, uma homenagem para a linha de Umbanda realizada na linguagem erudita e europeia do canto coral não é uma discordância com a ancestralidade da religião, mas sim uma consonância, dialogando com as bases da umbanda. As composições de Fonseca não são músicas para ritual nem possuem essa intenção, mas há axé na representação, de acordo com o pensamento da umbanda, informação que traz as obras da série afro-brasileira para o âmbito da música sacra. Entretanto, nenhuma dessas composições possui caráter litúrgico, não tendo qualquer utilidade dentro de rituais da religião. Cantar a obra coral não funciona como música de incorporação. Mesmo se cantada no gongá¹² do terreiro.

Os versos e ritmos presentes nas obras podem ser cantados sem a preocupação de invocar a presença física de uma entidade ou de ocorrer uma incorporação, preconceitos que podem acompanhar o repertório afro-brasileiro. A incorporação só se dá sob circunstâncias bastante específicas. Entretanto, o termo sacro se aplica à obra, uma vez que os materiais

¹⁰ Guia ou fio de contas: colar de contas cerâmicas com um fecho de cristal ou cilíndrico de cerâmica.

¹¹ Obaluaiê: senhor da terra. Orixá da cura por ter vencido a varíola. Dança coberto para esconder as marcas da doença.

¹² Gongá: espaço sagrado onde acontece a gira composto pelo elevado dos atabaques, o peji (altar) e o espaço onde as incorporações acontecem.

musicais e textuais utilizados são consagrados às entidades e orixás. As composições corais com inspiração afro-brasileira são músicas de concerto, mas que levam para a sala de concerto a ancestralidade e miscigenação brasileira.

O Aguerê e o Rufo na obra

A fim de verificar se a paisagem sonora criada por Fonseca era construída com base em representações de toques coerentes com a tradição musical da umbanda estudada, a primeira análise realizada foi a identificação dos ostinatos rítmicos na obra que pudessem fazer referência a toques de atabaque. Essa identificação teve como base os dados coletados durante as observações de campo. Em um primeiro momento, 4 principais células rítmicas que formariam ostinatos relacionados aos toques foram identificados. As 4 figuras a seguir ilustram as diferentes formas que o compositor representou os toques aguerê para Oxóssi e Rufo no contraponto da obra. Todas as imagens foram feitas a partir da partitura original da composição, cedida pelo acervo do Coralusp.

O aguerê para Oxóssi é caracterizado pela repetição da figura rítmica constituída por uma colcheia pontuada junto de uma semicolcheia sucedida por 4 semicolcheias agrupadas e por mais duas colcheias ligadas a uma semínima. A figura 2 contém representação da segunda parte do aguerê. A figura 3 contém a primeira parte do toque representada na voz dos baixos e a segunda parte pela voz dos tenores.

Figura 2 – Compasso 2, no qual o ostinato rítmico representa a segunda parte do toque aguerê de Oxóssi



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Figura 3 – Representação das duas partes do Aguerê de Oxóssi. A voz dos baixos representa a primeira parte do toque com a adição de uma semínima, enquanto tenores, a segunda. Compasso 7



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

O toque rufo na umbanda estudada caracteriza-se pelo ritmo constante de semicolcheias, que embala uma reza cantada chamada de engorocí,¹³ utilizado nos momentos inicial e final do ritual, quando os médiuns estão desincorporados. A sonoridade e ritmo do rufo, tal como reconhecidos em pesquisa de campo, se aproximam muito com o encontrado nas figuras rítmicas da partitura tais como as dos compassos 80 e 81 (figura 4).

Figura 4 – Representação do toque Rufo. Compassos 80 e 81 adiante.



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

¹³ Engorocí: ponto cantado sempre com o toque rufo.

O rufo como passo de dança é caracterizado pelo ritmo constante de semicolcheias organizados em frases delimitadas por pausas (figura 5). Por conta do uso do ostinato organizado em frases e não um contínuo, constatou-se que o uso desse material difere dos materiais coletados na umbanda estudada.

Figura 5 – Frases representando o Rufo como passo de dança. Compassos 75 a 77



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Uma vez identificadas essas representações de toques, outra análise comparativa foi realizada com a intenção de verificar se tais ritmos faziam mesmo referência a algum toque da tradição da umbanda estudada. A referência para essa análise comparativa foi o canal no *YouTube* do ogã alagbê Douglas Alafim, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCIj-Jm1UuGO_XC-OUr_bGmQ/featured. Em seu canal, Douglas apresenta vídeos tocando ao atabaque diversos toques da tradição de umbanda que são utilizados nas giras. Toques com diferentes funcionalidades e para diversas entidades. Todos os vídeos disponíveis no canal foram ouvidos e comparados com os 4 ostinatos identificados na obra. Tal comparação confirmou a suspeita de que os ostinatos presentes na obra se tratavam dos toques aguerê para Oxóssi e rufo.

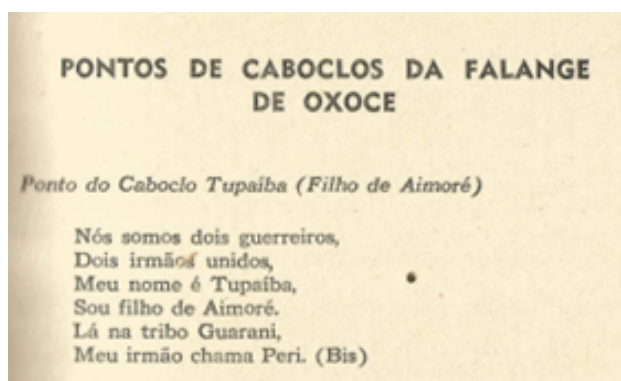
Uma vez formulada a hipótese, comparada com o canal de Douglas Alafim, tendo 2 toques como possíveis referências, as informações foram testadas com a ogã alagbê Diana Almeida. Os ostinatos rítmicos foram demonstrados com base na partitura e gravação da obra disponível no *YouTube*, disponível em <https://youtu.be/3eatwU3XG6E>. Diana concordou prontamente que o aguerê foi retratado na obra. Ela disse ao olhar os 4 primeiros compassos da

obra: “No começo¹⁴, com duas vozes. Isso parece muito o começo do aguerê. Bate muito. Muito, muito mesmo. Ele foi muito fiel ao toque e a forma que remete a isso. ” Diana Almeida (informação oral, 2022).

Texto

Tal como informado na partitura, o texto da obra foi retirado do livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (1962) de José Ribeiro. O livro é um compilado de pontos cantados¹⁵ e riscados¹⁶ contendo pontos para diversas linhas da Umbanda. As duas figuras a seguir mostram as páginas 87 (figura 6) e 88 (figura 7) do livro, páginas que contém os pontos que constituem a letra da obra.

Figura 6 – Página 87.



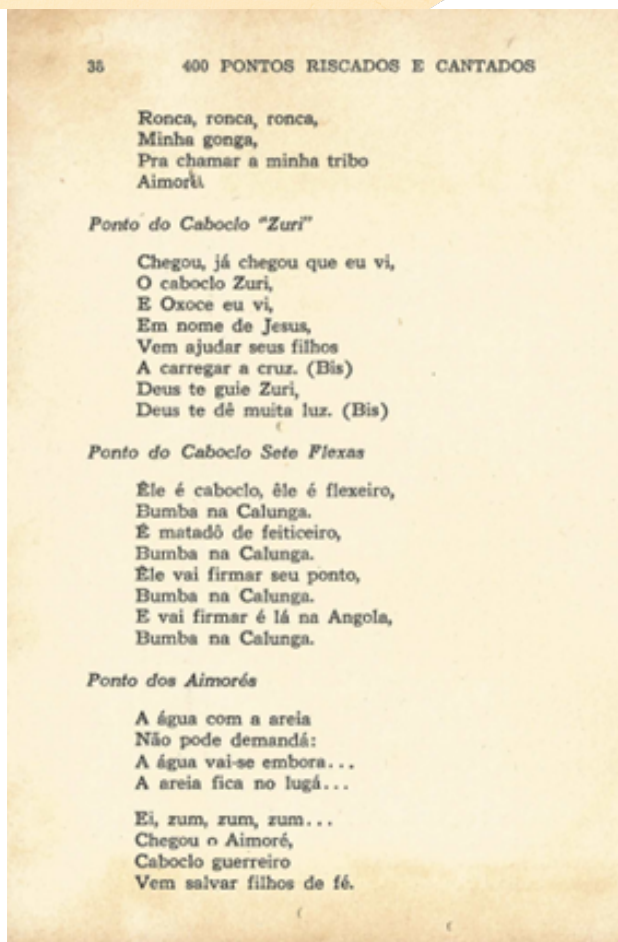
Fonte: Livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (1962)

Figura 7 – Página 88

¹⁴ Compassos 7 a 12a.

¹⁵ Ponto cantado: melodia em formato responsorial puxada pelos Ogãs e acompanhada de toque.

¹⁶ Ponto riscado: desenho que o caboclo faz com pomba (mistura de giz, cola e ervas) no chão.



Fonte: Livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (1962)

Enredo e análise

Esta análise propõe que a paisagem sonora tem início com uma seção que se estabelece do compasso 1 ao 14. Nesse momento, propomos a representação da abertura da gira, momento da entrada e da preparação. O início da obra marcado por entradas em sequência leva a uma sensação de adensamento e afirmação desse texto. A paisagem sonora começa no naipe dos baixos e ganha volume a cada entrada, enquanto o encadeamento harmônico é dissonante e conta com um contraponto de vozes caminhando próximas, criando texturas. Desde o início há uma impressão de elevação inicial da energia que tem seu ápice no compasso 4 (figura 8).

Figura 8 – Compassos 1 a 4. Entradas simultâneas das vozes ao início da obra. Começo do estabelecimento da paisagem sonora.

Allegro $\text{♩} = 100$ 2 3 4 *ritardando*

S *f* Bum-ba na ca-lun-ga,

C *mf* Bum-ba na ca-lun-ga *f* Bum-ba na ca-lun-ga

T *mp* Bum-ba na ca-lun-ga *mf* Bum-ba na ca-lun-ga *f* Bum-ba na ca-lun-ga

B *p* Bum-ba na ca-lun-ga *mp* Bum-ba na ca-lun-ga *mf* Bum-ba na ca-lun-ga *f* Bum-ba na ca-lun-ga

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Os compassos 5 e 6 apresentam a primeira letra de ponto. ‘Ele é Caboclo, Ele é Flecheiro’. Todas as vozes apresentam a entidade. O aguerê é interrompido e o ritmo muda, tornando-se próximo ao ritmo da fala do texto (figura 9).

Figura 9 – Compassos 5 e 6. Primeira letra de ponto.

5 *a tempo* 6 *ritardando*

S *mp* E-leé ca-bo-clo, *pp* e-leé fe-chei-ro.

C *mp* E-leé ca-bo-clo, *pp* e-leé fe-chei-ro

T *mp* E-leé ca-bo-clo, *pp* e-leé fe-chei-ro

B *mp* E-leé ca-bo-clo, *pp* e-leé fe-chei-ro.

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Essa interrupção do ostinato, que será retomado na sequência, é um elemento de contraste, uma quebra no padrão. Em observação de campo notou-se frequentemente que os

ogãs quebram o padrão do toque e isso altera a intensidade do que está sendo tocado para mais, elevando o volume também. Entre os ogãs do Templo Itarobá, isso é chamado repique ou improviso. Na partitura não há quebra de toque, mas há esse contraste que cria na obra uma sensação parecida ao que fazem os ogãs.

Do compasso 7 ao compasso 12, Fonseca apresenta o aguerê de Oxóssi completo (figura 18). Momento no qual Fonseca estabelece esse material durante 6 compassos, o que afirma a sonoridade do toque nos ouvidos do público (figura 10). O encadeamento harmônico leva os ouvidos ao compasso 12, quando é resolvido e há uma sensação harmônica de repouso. É um momento que possui grande intensidade e o contraponto ganha densidade rítmica. As indicações de dinâmica presentes na partitura orientam o regente a como seguir esse caminho mantendo essa intensidade adquirida.

Figura 10 – Compassos 9 a 11. Desenvolvimento e estabelecimento do aguerê.



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Do compasso 12 ao 14, Fonseca apresenta a segunda letra de ponto. ‘É matador de feiticeiro’ O ritmo desses compassos é menos destacado que o apresentado na primeira letra de ponto e o encadeamento harmônico menos dissonante. A intensidade provocada pelo contraponto diminui até quase um *perdendosi* no compasso 14, quando o material rítmico se transforma no toque rufo, na segunda parte do compasso 14. Essa queda de energia que resulta no rufo, representa o momento de transição para a abertura da gira, o momento do engorocí, quando a atmosfera do ritual é menos agitada e intensa e torna-se mais solene (figura 11).

Figura 11 – Compassos 12 a 14. Segunda letra de ponto.



cresc. *mf* *rit.* *p* 14
 É ma-ta-dor de fei-ti cel-ro, é ma-ta-dor de fei-ti cel-ro,
 É ma-ta-dor de fei-ti cel-ro, é ma-ta-dor de fei-ti cel-ro,
 É ma-ta-dor de fei-ti cel-ro, é ma-ta-dor de fei-ti cel-ro.
 É ma-ta-dor de fei-ti cel-ro, é ma-ta-dor de fei-ti cel-ro.

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Os compassos 20 ao 38 marcam a chegada dos caboclos e o final da primeira seção da obra. Esse trecho apresenta a terceira letra de ponto, ‘Meu caboclo já chegou, É o caboclo Zuri’. Diana sugeriu que esse momento seja o do *Oxalá chamou*, título de um dos pontos mais difundidos da umbanda hoje em dia. No ritual os praticantes creem que é o momento em que Oxalá chama as entidades, no caso caboclos, para virem à terra. Momento no qual se dá a incorporação dos médiuns de passe. Nesse momento todos os caboclos incorporam ao mesmo tempo, o que seria representado no primeiro tempo do compasso 25, na sílaba “gou” da palavra chegou (figura 12). Nesse trecho do compasso 20 ao 38 o ritmo se altera e há um contraponto sincopado que envolve todas as vozes. O aguerê fica reservado somente ao naipe dos baixos formando uma reminiscência da sonoridade do toque, como se os baixos estivessem embalando todo este momento da chegada e afirmação dos caboclos e esse contraponto (figura 12).

Figura 12 – Compassos 26 a 29. Representação do aguerê embalando o contraponto.

26 27 28 29

gou queeu vi

Eu vi

Eu

O ca - bo - do Zu - ri

vi eu eu

bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba na ca - lun - ga, bum - ba na ca - lun - ga,

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Essa característica sonora que assume o aguerê, um material sonoro que ecoa em meio a um contraponto, faz sentido ao comparado com o momento de afirmação das entidades, logo após a incorporação, quando todos continuam cantando e tocando com grande energia para que os caboclos se firmem no corpo e matéria do médium. Diana diz:

Talvez faça relação com esse... como se fosse embalado né? No fundo desse bumba na calunga. Como se fosse embalar o momento; o momento de centrar. De centrar a entidade, a incorporação, de descarregar. Da dança, da reza. Diana Almeida (informação oral, 2022)

Nos compassos 39 e 40, vozes femininas cantam o ritmo do toque rufo enquanto as vozes masculinas estão em pausa. O rufo se estabelece marcando um momento de transição entre o que aconteceu até então e o momento do passe, a seguir. Do compasso 40 ao 69, propomos que Fonseca representa o momento do passe ou atendimento. As melodias com letras de pontos formam um contraponto com os toques que ficam reservados a apenas 3 vozes em 2 naipes, o que resulta em menos proeminência desse material em relação ao todo (figura 13).

Figura 13 – Compassos 40 a 42. Ao início, o toque Rufo. A entrada da melodia no compasso 40b e seu desenvolvimento, representando o início do passe.



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

O momento do passe é um momento em que a voz falada tem predominância sobre a voz cantada. Na obra, as melodias e letras devem ser destacadas, ficando o toque apenas para embalar o momento. Isso representa a função dos ogãs, que tocando ao fundo conferem recursos¹⁷ para o trabalho das entidades e fazendo fluir a energia da gira. Nesse trecho, o foco narrativo muda para a primeira pessoa, dando a entender que quem nos fala é o caboclo. Levando em conta a proeminência da melodia em relação ao toque, a mudança de foco narrativo e o conteúdo da letra dos pontos, Diana concordou que esse seria o momento do passe. O passe segue da mesma forma até o compasso 60, quando o coro canta homofonicamente trecho do ponto ‘Lá na tribo Guarani, meu irmão chama Peri’ (figura 14).

Figura 14 – Compassos 58 a 61. Parte homofônica se estabelece a partir do compasso 60.



¹⁷ Dar recurso: dar energia necessária para que a entidade trabalhe: orando, batendo palma, cantando.

Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Essa repetição envolvendo todas as vozes lembra a estrutura de responsório, característica comum do canto na tradição de umbanda, pois a assistência responde ao canto dos ogãs durante quase toda a gira. Embora durante o atendimento a voz falada e os ensinamentos do caboclos sejam o mais importante, os assistentes cantam orando e dando recurso para os trabalhos. Diana explicou que compreendeu essa parte homofônica da seguinte forma:

Nesse momento a pessoa também pode estar cantando ali na fila do seu caboclo, ou assistindo de fora após tomar o passe. Tem gente que fica até o final e vai interagindo com a gira dessa forma: cantando, batendo palma, orando, mentalizando. É a forma que a assistência tem para interagir com o que está acontecendo dentro do gongá. É tudo energia. É doando energia cantando, batendo palma. Ao menos eu vejo assim. Diana Almeida (informação oral, 2022)

Na sequência, Fonseca propõe a repetição do compasso 20 ao 38 que, como dito anteriormente, é o trecho referente a incorporação. Entretanto, nesse momento do ritual as entidades já estariam incorporadas e logicamente, o momento que sucederia ao passe seria a desincorporação. Mas o trecho é repetido sem alteração de texto, apresentando novamente a parte do *Oxalá chamou* e não pontos de desincorporação. Diana sugeriu que Fonseca não tenha representado o processo de desincorporação dos médiuns de passe, pulando para o momento em que os cambonos trazem seus caboclos. Sendo assim e, dialogando com a estrutura do ritual, há um novo momento de incorporação, mas com os papéis invertidos. Os médiuns de passe auxiliam os cambonos na incorporação. Por se tratar de cambonos, pessoas que estão desenvolvendo sua mediunidade e sua relação com as entidades que trazem, não há atendimento nesse momento. A estrutura da incorporação se repete da mesma forma, entretanto sem o passe, o que resulta em uma menor duração dessa segunda parte do ritual.

Na sequência da incorporação dos cambonos, do compasso 70 ao 80, Fonseca escreve frases que acompanham o texto ‘bumba na calunga bumba bumba bumba bá’, fazendo referência ao toque rufo. Entretanto, o rufo é um toque contínuo e não possui frase como dito anteriormente. Estando, na ordem do enredo, as frases de rufo após a incorporação, criou-se a hipótese de que Fonseca tenha escrito uma seção de dança no rufo, momento no qual os caboclos dos cambonos dançam. A dança se estabelece até o compasso 80, quando o rufo se torna um

contínuo que perdura até o final do compasso 83. Esse seria o momento no qual se canta o engorocí novamente. Nos compassos 84 a 87, o rufo continua, porém, as linhas dos tenores e dos baixos passa a cantar uma escala ascendente, e não a mesma nota, como nos compassos anteriores.

Essa escala ascendente das vozes masculinas junto ao contraponto cria uma ideia de movimento. Este novo material cria nos ouvidos uma sensação de que a cada repetição da escala até o compasso 88, o som ganha intensidade. O que corresponde a dança antes da desincorporação, quando os toques e palmas ganham intensidade, a entidade saúda as tronqueiras¹⁸ dando uma volta em torno do próprio eixo, dança e dá o octala¹⁹, movimento involuntário no qual se dá a desincorporação. No compasso 88, há o acorde final associado à palavra ‘saravá’, representando o octala, esse momento da desincorporação (figura 15).

Figura 15 – Compasso 88. O acorde representa o momento da desincorporação e final do ritual.



Fonte: Partitura da obra. Cedida pelo acervo do Coralusp

Durante toda a observação de campo, notou-se que o momento que a entidade deixa o corpo do médium é perceptível e associado a um movimento involuntário para trás, e esse movimento é pontual desse momento do ritual, não sendo observado em outra parte da gira. Fonseca escreveu um acento nas últimas notas da música, junto de uma fermata. O final da obra

¹⁸ Tronqueira: Passagem na cerca; saída do Gongá.

¹⁹ Octala: Movimento involuntário do médium quando se dá a desincorporação.

é, portanto, marcado por uma abrupta queda da energia e intensidade que vem se estabelecendo e desenvolvendo do crescente ao ápice e do ápice ao nada.

Referências

ALMEIDA, Diana. Entrevista à autoria. São Paulo, 22/05/2022. Áudio. Duração de 3 horas. Não publicada.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Ponto de Caboclos da Falange de Oxóssi, si menor; canto coral a capella SATB. Cópia e editoração de Liana Rübenich, 1997. Partitura manuscrita. 8 páginas.

GALLO, Cristina Yolanda. *Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto —a capella compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación.* 384 p. Dissertação (Mestrado em Música). Facultad de artes y diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2011.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras.* 80p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SOUZA, José Ribeiro de. *400 pontos cantador riscados de Umbanda e Candomblé.* 3. edição. Editora Eco, Rio de Janeiro, 1962. 138 páginas.

STOCK, Jonathan PJ. *Documenting the musical event: observation, participation, representation.* In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. *Empirical musicology: Aims, methods, prospects.* Oxford University Press, 2004. Capítulo, p. 15-34.

VILALTA, Lucas. Entrevista à autoria. São Paulo, 06/08/2017. Áudio. Duração de 2 horas. Não publicada.