



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

OXALUFÃ

UM ESTUDO A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE MITO E MÚSICA /
MEMÓRIA DE UMA COMPOSIÇÃO MUSICAL PROGRAMÁTICA

POR
LUÍS CLÁUDIO PIRES SEIXAS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CURSO DE MESTRADO DA ESCOLA DE
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, COMO REQUISITO
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE – COMPOSIÇÃO

ORIENTADOR
RICARDO MAZZINI BORDINI

SALVADOR, BAHIA

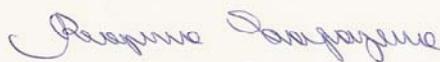
OUTUBRO DE 2006

Copyright © 2006 by Luís Cláudio Pires Seixas
Todos os direitos reservados

A Dissertação de Luis Cláudio Pires Seixas foi aprovada



Ricardo Mazzini Bordini
Orientador



Regina Célia Souza Cajazeira



Wellington Gomes da Silva

Salvador, 24 de outubro de 2006

À
Ernesto “Che” Guevara e Luís Augusto Seixas, pelo exemplo de
coragem e determinação na luta pela justiça.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE TABELAS	xi
Capítulo 1 – INTRODUÇÃO	1
Pesquisa de Campo	2
Entrevista com Informante	2
Laboratório de Experimentação Musical	3
Capítulo 2 – REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA	5
Música Programática	6
Conceito	6
Histórico	7
O Poema Sinfônico	8
Forma	9
Sinfonia Programática	9
Peça de Caráter	10
<i>Leitmotiv</i>	10
Tipos de Abordagem	13
O Programa	13
Mito	15
A Teoria de C. Jung	16
O Rito	17
O Mito de Oxalufã	17
Oxalufã	19
Babalaô (O Adivinho)	20
Exu	20
Xangô	21
O Mito de Oxalufã e a Lavagem do Bonfim	21
O Espaço Sagrado	22
Senhor do Bonfim e Oxalá	22
A Caminhada em Cortejo	23
A Lavagem	23
As Águas de Oxalá	23
Lavagem de Saint Madeleine	24
Capítulo 3 – MEMORIAL	25
Gênese Melódica	27
Introdução	27
Solmização	27
<i>Sogetto Cavato</i>	28
Melodias originadas por <i>Sogetto Cavato</i>	29

Gênese Harmônica	31
O Acorde Original e suas Relações com o Mito de Oxalufã	31
Famílias de Acordes	32
Inversões	32
Redução de Oitava	33
Outras Famílias de Acordes	33
Potencial Dissonante	37
Cálculo do Valor do P.D.	40
Progressões Harmônicas	55
Progressão Cadencial	55
Progressão Estática	58
Progressão Decrescente	58
Representações Musicais	60
Oxalufã	61
Exu.	63
Xangô	65
Revelação da Prisão de Oxalufã	68
Trovões	69
Passarinhos	70
Narrativa Musical	70
Primeiro Movimento – Introdução	70
Segundo Movimento – Oxalufã Consulta o Adivinho	71
Terceiro Movimento – O Caminho	72
a) Começo do Caminho	73
b) Encontros com Exu	73
b1) Distância Percorrida	73
b2) Saudações entre Exu e Oxalufã	74
b3) Exu se Manifesta contra Oxalufã	74
b4) Oxalufã faz a Oferenda	75
c) Final do Caminho	76
Quarto Movimento – A Captura de Oxalufã	76
a) A Chegada ao Reino de Xangô	76
b) O Cavalo	76
c) Oxalufã é Preso	77
Quinto Movimento – A Prisão	77
Sexto Movimento – Xangô Consulta o Adivinho	78
Sétimo Movimento – O Encontro	78
Oitavo Movimento – Xangô Liberta Oxalufã	79
Referências Numéricas.....	80
Exemplos de Referências numéricas	81
Texto do Mito de Oxalufã (Programa)	84

Partituras	
Três Orixás – Instrumentação e Duração	86
I – Oxalufã	87
II – Exu	89
III – Xangô	92
Oxalufã – Instrumentação, Duração e Observações	
sobre Notação Usada	95
I – Introdução	98
II - Oxalufã Consulta o Adivinho	101
III - O Caminho	105
IV - A Captura de Oxalufã	117
V - A Prisão	123
VI - Xangô Consulta o Adivinho	127
VII - O Encontro	132
VIII - Xangô Liberta Oxalufã	136
Capítulo 4 – Conclusão	141
APÊNDICE A – Pesquisa de Campo – Lavagem do Bonfim (Salvador, 2004) ..	143
APÊNDICE B – Entrevista com Informante – (Prof. Dr. Ordep Serra)	149
APÊNDICE C – Conceitos relacionados à Simbologia	160
APÊNDICE D – Representação Musical	166
APÊNDICE E – Ficha Técnica do C.D.	173
APÊNDICE F – Laboratório de Experimentação Musical	
a) Audição da Peça “Três Orixás”	174
b) Espetáculo Teatral	175
ANEXO A – Lavagem do Bonfim (Salvador, 1860)	176
ANEXO B – Lavagem de <i>Saint Madeleine</i> (Paris, 2005)	177
BIBLIOGRAFIA	178

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Sogetto Cavato</i>	29
Figura 2 – Adivinho - Melodia originada por <i>sogetto cavato</i>	29
Figura 3 – Epa Baba - Melodia originada por <i>sogetto cavato</i>	30
Figura 4 – Laroyê - Melodia originada por <i>sogetto cavato</i>	30
Figura 5 – Kawo Kabiyesi lê - Melodia originada por <i>sogetto cavato</i>	30
Figura 6 – Kawo Kabiyesi lê - Melodia originada por <i>sogetto cavato</i> , em duas vozes	30
Figura 7 – Acorde Original	31
Figura 8 – Família de acordes A	32
Figura 9 – Inversões da Família de acordes A	32
Figura 10 – Reduções de Oitava do acorde A1	33
Figura 11 – Família de acordes B	34
Figura 12 - Família de acordes C	35
Figura 13 - Família de acordes D	35
Figura 14 - Família de acordes E	35
Figura 15 - Família de acordes F	35
Figura 16 - Família de acordes G	35
Figura 17 – Família de acordes H	36
Figura 18 - Família de acordes I	36
Figura 19 - Família de acordes J	36

Figura 20 - Família de acordes K	36
Figura 21 - Família de acordes L	36
Figura 22 - Família de acordes M	37
Figura 23 - Integrais do Acorde Original	40
Figura 24 – Progressão harmônica cadencial na melodia de Oxalufã	56
Figura 25 – Progressão harmônica cadencial na melodia do Adivinho	56
Figura 26 – Progressão Harmônica Cadencial na melodia do “caminho ao ar livre”	57
Figura 27 – Melodia do “caminho ao ar livre”	57
Figura 28 – Progressão harmônica das oferendas	57
Figura 29 – Progressão harmônica do tipo estática	58
Figura 30 – Progressão harmônica do tipo decrescente (1)	59
Figura 31 – Progressão harmônica do tipo decrescente (2)	59
Figura 32 – Progressão harmônica do final da peça (a libertação de Oxalufã)	60
Figura 33 - Motivo da peça Três Orixás	61
Figura 34 – Melodia de Oxalufã	61
Figura 35 – Melodia de Oxalufã (leve)	62
Figura 36 – Melodia de Oxalufã (sorratoeiro 1)	62
Figura 37 – Melodia de Oxalufã (sorratoeiro 2)	62
Figura 38 – Melodia de Oxalufã (sorratoeiro 3)	62
Figura 39 – Melodia de Oxalufã (sorratoeiro 4)	63
Figura 40 – Melodia imitando a fala zombeteira de Exu (1)	64
Figura 41 – Melodia imitando a fala zombeteira de Exu (2)	64
Figura 42 – Melodia imitando Exu chamando Oxalufã.(1)	64
Figura 43 – Melodia imitando Exu chamando Oxalufã.(2)	64

Figura 44 – Melodia imitando gargalhada de Exu (1)	65
Figura 45 – Melodia imitando gargalhada de Exu (2)	65
Figura 46 – Alujá de Xangô	66
Figura 47 – Melodia de Xangô (1)	67
Figura 48 – Melodia de Xangô (2)	67
Figura 49 – Melodia de Xangô (3)	68
Figura 50 – Revelação da prisão de Oxalufã	69
Figura 51 – Trovões	69
Figura 52 – Passarinhos	70
Figura 53 – Estrutura do terceiro movimento (“Oxalufã”)	72
Figura 54 -1ª Oferenda	75
Figura 55 – 2ª Oferenda	75
Figura 56 –3ª Oferenda	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Motivos	12
Tabela 2 – Famílias de Acordes – visão geral	34
Tabela 3 – Potencial Dissonante	39
Tabela 4 – Cálculo do P.D. do acorde original	40
Tabela 5 – Díades com valor do P.D. e estrutura intervalar	41
Tabela 6 – Tricordes com valor do P.D. e estrutura intervalar	41
Tabela 7 – Tetracordes com valor do P.D. e estrutura intervalar	43
Tabela 8 – Díades Sinônimas	52
Tabela 9 – Tricordes Sinônimos	52
Tabela 10 – Tetracordes sinônimos	53

Prefácio

O presente trabalho, tomando como ponto de partida o mito de Oxalufã, estabelece uma interface entre a narrativa mítica e a musical, de modo que a música composta como resultado da pesquisa traz esse mito refletido no seu corpo. Ao perseguir seu objetivo, esse estudo buscou esclarecimentos em áreas do conhecimento tão diversas quanto semiótica, psicologia, música, antropologia, etnomusicologia, medicina, física, musicoterapia e história. No entanto, só foi aproveitado o que, dentro do escopo pré-definido, pareceu indispensável para que a meta pré-estabelecida fosse alcançada.

Propor uma experiência estética a partir de um mito e que a ele se refira, não significa que se pretende que essa narrativa possa prescindir do seu texto para que seja compreendida. Entretanto, em se construindo um discurso musical coerente e que a ele corresponda, se tem a possibilidade de viabilizar a vivência simbólica de conteúdos extrínsecos à música, além de proporcionar uma abordagem do conteúdo contido na trama mítica por uma perspectiva inusitada, por não depender de vocábulos para ser enunciado.

Para que se pudesse construir uma visão prévia abrangente sobre os conteúdos estudados capaz de estimular mais eficazmente a intuição criativa em direção a uma abordagem original, a fundamentação teórica foi estruturada de modo que partisse do geral em direção ao específico. Além disso, experimentações já realizadas nesse campo foram consideradas e observadas quanto à sua pertinência e eficácia ao que se propuseram.

Já que a música resultante dessa pesquisa toma por roteiro o mito de Oxalufã e como ele é patrimônio da tradição afro-baiana, esse estudo investigou seus possíveis reflexos atuais, além de considerar teorias que contemplam tanto a perspectiva psicológica quanto a antropológica, de modo que essa narrativa pudesse ser observada com mais profundidade.

AGRADECIMENTOS

À Adriano Soares; Afonso Madeira; Álvaro Almeida (ICBA); Álvaro Lemos; Ana Clara Seixas; Ana Cláudia Ramos; Ana Margarida Camargo; Angela Luhning; Ângelo Nonato Natale; Ângelo Rafael Fonseca; Armando Tourinho; Ataulba Meirelles; Bira de Souza e família; Carlos Alberto Veiga; Carmem Lemos; Cleison Melo; Daniele Machat; Dody Só; Denise Bastos; Fátima Soledade; Fernando Burgos; Gilvan Alves; João Paulo Araújo; Leda (Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA); Magno Senhorinho; Marise Lobo; Maurício Fonseca (TV Bahia); Músicos da OSUFBA; Regina Cajazeira; Sônia Chada; Tereza Cristina de Oliveira; Vinícius de S. Fraga e Wellington Gomes, por terem me ajudado no que puderam quando necessário.

Aos meus pais Norma. P. Seixas e Odimar Seixas, pela educação que me proporcionaram.

À Fapesb, pelo apoio financeiro.

À Paulo Costa Lima, pela orientação inicial tão rica e generosa.

À todos que entrevistei na Lavagem do Bonfim.

À Ordep Serra, pela preciosa entrevista.

À Flor Fonseca, pelo envolvimento, apoio e paciência.

À Ricardo Bordini, pela orientação.

Aos colegas e alunos que me ajudaram na realização do Projeto de Extensão “Trilha Sonora para Teatro: Concepção, Composição e Execução”, que funcionou como um laboratório de experimentação musical.

Aos autores que visitei nas consultas bibliográficas, especialmente Raymond Monelle pela solicitude e generosidade.

Aos funcionários da Biblioteca da Escola de Música da UFBA: Mara; Eva Santos; Evilásio Neves; Lucidalva Santos; Raquel Barouh; Arilene Barreto e Romeu.

Aos funcionários da Escola de Música da UFBA, especialmente Pedro Trindade e Maísa Santos.

À Luís Augusto Seixas e Roberval Santos pelo envolvimento, apoio e disponibilidade.

Aos mestres: Agnaldo Ribeiro; Georgina Lemos (*in memorian*) e Lindembergue Cardoso (*in memorian*) pela oportunidade de convivência, pelo incentivo, apoio e aprendizado que me proporcionaram durante o curso de graduação em composição.

Aos queridos sobrinhos Ana Luísa; Felipe; Juliana e Mila, por existirem.

Muito obrigado por possibilitarem essa experiência tão enriquecedora para mim e por fazerem parte dela.

"... se você treme de indignação diante de qualquer injustiça cometida contra qualquer pessoa em qualquer parte do mundo, então somos companheiros".

Che Guevara

RESUMO

Esta dissertação buscou produzir uma composição musical programática, tomando por roteiro ou programa a história mítica que trata da visita de Oxalufã a Xangô e o registro do seu processo de elaboração, num memorial. Estruturalmente, a peça final, “Oxalufã”, para conjunto misto, articula *Sogetto Cavato*, referências numéricas e o conceito de potencial dissonante que trata de uma matriz original de construção e geração de dados, especialmente desenvolvida para satisfazer necessidades impostas pelo programa, no que se refere às progressões harmônicas.

Palavras-chave: Música Programática; Potencial Dissonante; *Sogetto Cavato*; Mito; Oxalufã.

ABSTRACT

This dissertation intended to achieve a programme music, which derives the logic of its narrative discourse from the mythical story that approaches the visit that Oxalufã pays to Xangô and includes the process of its elaboration in a memorial. Structurally the final piece of music, “Oxalufã” for mixed ensemble, articulates *Sogetto Cavato*, numeric references and the concept of dissonant potential which is an original matrix of construction and data generation specially developed to satisfy the needs imposed by the programme, in which it refers to the harmonic progressions.

Keywords : Programme Music; Dissonant Potential ; *Sogetto Cavato*; Myth; Oxalufã.

Capítulo 1 - Introdução

O presente estudo estabelece uma interface entre a narrativa mítica e a musical, de modo que a música composta como resultado da pesquisa reflète o mito de Oxalufã¹ no seu discurso. Além de trazer os elementos estruturais da trama, a música investida desta incumbência precisa trazer, representados, elementos constitutivos da narrativa, como cenários, eventos e personagens.

O capítulo 2 traz a revisão da bibliografia, na qual estão esclarecimentos sobre música programática e, uma vez que parte de um mito e o toma como programa, esse tipo de narrativa é discutida com ênfase no mito de Oxalufã e em seus possíveis reflexos atuais, de modo que elementos a ele relacionados ficassem à disposição para uma representação musical posterior.

Já que a música programática se propõe a representar um programa, ela necessariamente se torna um símbolo dele. Por isso, alguns conceitos relacionados ao estudo dos símbolos estão dispostos no Apêndice C. Além disso, alguns procedimentos tradicionalmente utilizados na representação musical, a título de informação complementar, estão ilustrados no Apêndice D.

O capítulo 3 se encarrega do memorial da composição final com a descrição minuciosa da narrativa musical do mito, contemplando as relações estruturais e simbólicas entre os dois discursos. O processo de construção da música foi orientado pela articulação de duas matrizes de geração de dados: O *sogetto cavato*², que é usado na produção de algumas melodias e o princípio do Potencial Dissonante, que foi originalmente concebido e desenvolvido para satisfazer necessidades estéticas e conceituais da peça final.

Além disso, há diversas referências numéricas a elementos da trama mítica que pretendem, ainda que subjetivamente, reforçar as representações propostas pelo discurso musical. Suas ocorrências e relações com a narrativa mítica também se encontram devidamente descritas e destacadas no memorial da composição.

¹ Divindade Yorubá que representa Oxalá idoso. Sua cor é o branco e seu dia é sexta-feira

² Procedimento que consiste na associação de notas musicais às letras do alfabeto para geração de melodias a partir de palavras.

Pesquisa de Campo

Havia, inicialmente, a desconfiança de que o mito de Oxalufã pudesse ter alguma relação com a Lavagem do Bonfim³. Por isso, foi realizada uma pesquisa de campo que objetivou identificar evidências que pudessem indicar a presença do referido mito no ritual festivo da Lavagem do Bonfim.

Uma aproximação com a literatura disponível, que já vinha sendo providenciada, ajudou muito na condução dos trabalhos, que incluíram entrevistas, realizadas com o intuito de que se obtivesse como resultado, dados que pudessem sugerir as motivações dos que ali estavam e que indicassem o tipo de envolvimento dos entrevistados com a Lavagem e o significado dela para eles.

Os entrevistados foram escolhidos de modo que pudessem refletir a heterogeneidade da multidão presente. Para isso, foram entrevistados: uma “baiana de acarajé”⁴; um policial militar; um vendedor ambulante; uma “Mãe de Santo”⁵; um petroquímico; um varredor de ruas; um Salva-vidas; um pedreiro; uma turista; um comerciante local; um músico nascido na área próxima ao Bonfim; um músico baiano à passeio, após 10 anos morando na Itália e um integrante do afoxé Filhos de Gandhi⁶.

O relatório informal da pesquisa de campo e as entrevistas realizadas nessa ocasião encontram-se no Apêndice A e oferecem uma perspectiva da Lavagem do Bonfim da maneira como é realizada atualmente em Salvador. Com o objetivo de oferecer uma visão mais abrangente dessa manifestação cultural e de seus reflexos, o Anexo A traz uma descrição da Lavagem do Bonfim em 1860, enquanto que o Anexo B descreve a Lavagem de *Saint Madeleine* (Paris), em 2005.

Entrevista com Informante

Após a vivência na Lavagem do Bonfim, foi realizada uma entrevista com o Prof. Dr. Ordep Serra (Apêndice B), cuja experiência profissional como antropólogo e religiosa como Ogã do terreiro de Candomblé Casa Branca, no bairro da Federação, o habilitam a prestar esclarecimentos sobre mito de forma geral e sobre o mito de Oxalufã, em

³ Ritual festivo e sincrético cuja culminância se dá na lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim. Em Salvador essa festividade acontece na segunda quinta-feira do ano.

⁴ Vendedora de alimentos da cozinha africana, normalmente produzidos ao ar livre. Vestidas com indumentária típica, essas profissionais na maioria das vezes são ligadas ao Candomblé.

⁵ Sacerdotisa responsável por uma “Casa de Santo” do Candomblé, é também conhecida por Ialorixá. O equivalente masculino dessa função é Babalorixá.

⁶ Grupo carnavalesco baiano ligado ao candomblé e ideologicamente influenciado pelas idéias pacifistas de Mahatma Gandhi. Sua indumentária é branca com detalhes em azul e seu repertório, baseado no ritmo Ijexá, é cantado pelos seus integrantes acompanhados por instrumentos de percussão.

particular. Além da exposição à visão antropológica do mito, foram confrontadas informações colhidas na literatura disponível a respeito do mito em estudo e sobre os personagens que dele participam.

Como se trata de um trabalho de pesquisa na área da composição musical, uma consequência imediata dessa entrevista foi a peça-piloto composta para clarineta solo, “Três Orixás”, na qual cada movimento traça um perfil musical de cada um dos Orixás envolvidos nessa narrativa.

Laboratório de Experimentação musical

A realização de uma pesquisa em composição musical deve ter entre suas incumbências, a experimentação rotineira na composição de peças-piloto ou de fragmentos úteis. Para isso, é condição necessária que se tenha um grupo de músicos habilitados a essa tarefa à disposição e que essas leituras não se restrinjam ao recital final, mas que estejam inseridas na programação regular das atividades dos pesquisadores, uma vez que computadores e programas de notação musical podem até dar uma idéia de como soa o que foi escrito, mas o fazem de forma apenas aproximada e tosca.

Para suprir essa lacuna deixada pela não viabilização institucional de experimentações musicais sistemáticas, buscou-se criar oportunidades de experimentação na veiculação de mensagens, conceitos e idéias na narrativa musical. Para isso se tornou necessário um aprofundamento teórico com contextos nos quais a música não só apóia, mas conduz uma narrativa, como é o caso das trilhas sonoras para teatro e cinema.

O projeto de Extensão da UFBA denominado “Noites Culturais / Conferencias e Apresentações Musicais” coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Lima proporcionou um contato com a visão de professores de diversas áreas sobre cultura, além de criar uma oportunidade para a audição da peça “Três Orixás” (APÊNDICE F a), criada durante a pesquisa e que reflete o estágio em que ela se encontrava naquela ocasião.

Durante o primeiro semestre de 2005 (março a julho), o projeto de extensão da UFBA aprovado em reunião plenária do Departamento de Composição, literatura e Estruturação Musical em 15.04.2005, denominado “Música para Teatro – Concepção, Composição e Execução”, coordenado pelo Prof. Fernando Burgos e criado pelo pesquisador durante o período de atividades no tirocínio docente obrigatório e realizado em paralelo a ele, se mostrou um excelente veículo para experimentação e discussão sobre possibilidades de veiculação de idéias em música e como esta pode abordar a

narrativa que conduz. O resultado desse trabalho pôde ser apreciado em apresentações públicas nos dias 03 e 10 de julho no Teatro Martim Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA e na Sala 102 da Escola de Música da UFBA, no dia 07 de julho do mesmo ano (APÊNDICE F b).

Capítulo 2 - Revisão da Bibliografia

Introdução

Muito têm sido discutido e publicado sobre a possibilidade de uma peça musical veicular significados que se refiram a uma realidade exterior ao seu universo particular. Se por um lado os chamados absolutistas duvidam disto, por outro, referencialistas discutem maneiras de como esta referência se dá. Meyer demonstra, no entanto, uma abordagem conciliatória sobre esta questão quando declara que: “... it seems obvious that absolute meanings and referential meanings are not mutually exclusive: that they can and do coexist in one and the same piece of music⁷” (Meyer, 1984, p.1).

Uma mensagem estética é aquela estruturada de modo a ser percebida pelos sentidos. Assim, a sua aparência ou forma, termina desempenhando um papel ambíguo, pois além da transmissão de alguma idéia, planejada conscientemente ou não, ela deve chamar a atenção para si própria, para que possa existir como tal. Uma mensagem dessa natureza implica numa interpretação menos exata e, por isso, menos restrita. Então, sendo mais abrangente, ela termina sendo mais rica. Segundo Netto: “O conhecimento pelos sentidos é útil (e indispensável) na medida em que complementa o racional” (Netto, 1990, p. 167). Entretanto, seria um contra senso buscar significados universais, inequívocos e bem definidos numa obra de arte. Hegel chama a atenção para possíveis limitações naturais da capacidade perceptiva quando afirma que: “As intuições, observações e percepções externas... são frequentemente enganadoras e errôneas” (Hegel, 1993, p.4).

Além disso, segundo Netto: “com a informação estética não existe essa possibilidade de tradução plena, já que ela mantém a especificidade de seu sistema de signos, de seu código, de seu canal original” (Netto, 1990, p. 170-171). Essa natureza subjetiva da mensagem estética implica numa pluralidade, incongruente com uma possibilidade de se traduzir algo sem sombra de dúvidas. Aliás, esta dúvida é exatamente o que lhe confere perenidade e abrangência.

⁷ Parece óbvio que significados absolutos e referenciais não são mutuamente excludentes: eles podem e existem em alguma e na mesma peça musical.

Música Programática

Conceito

Entende-se por música programática, aquela que busca representar um conteúdo definido por um roteiro ou programa. Essa denominação é atribuída a Liszt (Scruton, 1980, p. 283) e abrange com seu conceito um repertório que inclui diversos estilos e formas. O grau de objetividade com a qual a representação se dá e a ausência de limites muito rígidos para o que pode ser tomado como um programa, abre espaço para uma discussão sobre a abrangência desse conceito. Barzun, por exemplo, afirma que “all music is programmatic, explicitly or implicitly”⁸ (Barzun, 1980, p. 3). Além disso, não há um consenso sobre como devem ser consideradas peças que apenas trazem imitações sonoras como única referência a algum conteúdo extra musical.

De acordo com Scruton:

To some writers ... the presence of a title is sufficient to bring a piece under the rubric ‘programme music’. But to others that way of thought involves a confusion, for it seems not to distinguish a piece that expresses some emotion suggested by the title from another that either evokes its subject or ... actually attempts to describe it ⁹ (Scruton, 1980, p. 285).

Mesmo com um conceito que permite questionamentos quanto aos seus limites, é preciso assumir que eles existem, para que se possa investigar um gênero como a música programática. “... in its strictest sense programme music does not include music that is merely expressive, imitative or evocative”¹⁰ (Scruton, 1980, p. 284). Além disso,

Conforme continua Scruton:

Programme music must ... be distinguished from the ‘representational’ music that accompanies words whether in lieder, in oratorio or on the stage ... the distinction is not absolute, but unless is made, the idea of programme music as a separate genre must remain entirely illegitimate.¹¹ (Scruton, 1980, p. 285)

Para ser considerada como tal, a música programática precisa se referir a um programa e dele derivar sua lógica. Numa abordagem mais objetiva, a representação musical pode

⁸ Toda música é programática, explicitamente ou implicitamente.

⁹ Para alguns autores ... a presença de um título é suficiente para trazer uma peça sob a rubrica ‘música programática’. Mas para outros essa maneira de pensar envolve confusão, porque parece não distinguir uma peça que expressa alguma emoção sugerida pelo título de outra que evoca seu sujeito ou ... que na verdade tenta descreve-lo.

¹⁰ No seu sentido mais estrito música programática não inclui música que é expressiva, imitativa ou evocativa.

¹¹ Música programática deve ... Ser distinguida da ‘música representacional’ que acompanha palavras, seja no *lied*, no oratório ou no palco ... a distinção não é absoluta, mas, a menos que seja feita, a idéia de música programática como um gênero separado permanece inteiramente ilegítima.

ser assegurada pelo estabelecimento de relações com o que é representado, de modo que se estabeleça uma analogia. Se o enfoque é narrativo, a estrutura do programa precisará ser respeitada, ao passo que se a representação é descritiva as associações tenderão a ser mais subjetivas.

Segundo Dowling e Hardwood: “Music mimics the form, not the content, of emotional life”¹² (Dowling and Hardwood, 1985, p. 206), ou como prefere Harré, ao referir-se a teoria de Langer sobre significado musical: “Music has meaning by virtue of sharing a logical form with some aspect of human experience”¹³ (Harré, 2001, p. 209).

Histórico

Considerando a música programática dentro de um conceito no qual meras imitações ou evocações não estão incluídas, Scruton afirma que:

There is no doubt that programme music was established by 1700, when Johan Kuhnau published his six bible sonatas. Each of them is preceded by a summary of the story that the music is meant to convey, and each is divided into recognizable parts, corresponding to the events of the narrative¹⁴ (Scruton, 1980, p.285).

Grout discorda dessa estimativa e aponta a ocorrência da música programática nas 15 “sonatas mistério” para violino (ca. 1675) de Heinrich Ignaz Franz von Biber que, Segundo ele: “... represent meditations on epsodes in the life of Christ”¹⁵, considerando-os como “clever examples of program music”¹⁶ (Grout, 1996, p. 380).

Uma vez investida no papel de representante de um roteiro, a música programática passa a funcionar como um símbolo. Conforme Gardner:

Parece aparente que a participação no processo simbólico faz parte da condição humana... [e] seriam necessárias pressões extraordinárias para evitar que um organismo (criado num cenário cultural) se tornasse uma criatura simbolizante (Gardner, 1994, p. 239).

Desse modo, é de se esperar que outras culturas, em diversas épocas, tenham se experimentado na prática desse gênero expressivo. Confirmando esse ponto de vista, Nettl afirma que: “... in a way close to nineteenth-century Europe’s, Chinese classical

¹² Música imita a forma, não o conteúdo da vida emocional.

¹³ Música tem significado em virtude de compartilhar uma forma lógica com algum aspecto da experiência humana.

¹⁴ Não há dúvida que música programática foi estabelecida em 1700, quando Johann Kuhnau publicou suas seis sonatas bíblicas. Cada uma delas precedida por um resumo da história que a música se propõe conduzir, sendo cada uma dividida em partes reconhecíveis, correspondendo aos eventos da narrativa.

¹⁵ Representam meditações em episódios da vida de Cristo.

¹⁶ Exemplos inteligentes de música programática

music has for some centuries featured a type of solo instrumental piece that is thought to represent images, scenes, objects or even battles”¹⁷(Nettl, 1983, p. 211).

Com o intuito de esclarecer o conceito de música programática e para que suas características fiquem mais evidentes, serão abordados outros tipos de música que lançam mão de representações no seu discurso de maneira particularizada em relação a essa, ainda que, em alguns casos, de forma sutil.

O Poema Sinfônico

Cunhado por Liszt (Searle, 1980, p. 41; Mac Donald, 1980, p. 429; Grout, 1996, p. 579), o termo poema sinfônico se refere a um tipo de representação musical bastante popular no século XIX. Assim como a música programática, é normalmente instrumental, porém enquanto um programa pode exigir vários movimentos para que seja expresso musicalmente, por se referir a uma idéia mais geral que não inclui uma trama, tem sido tradicionalmente escrito em apenas um movimento. De acordo com Crocker: “the term poem, as Liszt used it, referred to the music not to a literary poem that might appear on as a program for the music. The music itself that was a poem”¹⁸ (Crocker, 1986, p. 452).

Segundo Grout:

There are two kinds of program for a symphonic poem. One, which we may call philosophical, lies in the realm of general ideas and emotions ... in the other, which we may call descriptive, the composer represents in music specific nonmusical events ... [however] the two types cannot be strictly differentiated¹⁹ (Grout, 1996, p. 660).

No poema sinfônico a representação é menos específica e por isso mais subjetiva e poética. O seu conteúdo pode ser sugerido por um poema (*Mazepa* de F. Liszt), um personagem (*Don Juan* de R. Strauss) ou pelo que, excitando a imaginação do compositor, seja eleito como representável.

Muito do caráter que Liszt imprimiu nos poemas sinfônicos provavelmente se deve ao fato de que vários deles foram compostos como abertura de representações dramáticas.

Tasso: lamento e trionfo introduzia *Torquato Tasso* de Goethe, *Orpheus* foi composta

¹⁷ Numa maneira próxima da Europa do século XIX, a música clássica chinesa tem apresentado por alguns séculos um tipo de peça instrumental solo que é concebida para representar imagens, cenas, objetos ou até mesmo batalhas.

¹⁸ O termo poema, como era usado por Liszt, se referia a música e não a um poema literário que pode aparecer como um programa para a música. A própria música era o poema

¹⁹ Há dois tipos de programa para o poema sinfônico. Um, que nós podemos chamar filosófico, repousa no reino das idéias gerais e emoções ... no outro, que nós podemos chamar descritivo, o compositor representa em música eventos não musicais específicos ... {embora} os dois tipos não possam ser estritamente diferenciados.

para a estréia de *Orphée et Eurídice* de Gluck, *Prometeus* era originalmente uma abertura para *Der entfesselte Prometheus*²⁰ de Herder e *Hamlet* abria uma peça de Shakespeare (Searle, 1980, p. 42-43).

Forma

Embora não inclua qualquer forma musical em seu conceito, o poema sinfônico, assim como a música programática pode eventualmente ser associado a qualquer uma que o compositor julgue apropriada.

Richard Strauss usou várias formas e procedimentos para se expressar com seus poemas sinfônicos. *Till Eulenspiegels Lustige Streiche*²¹ é descrito como composto em forma rondó (Kennedy, 1980, p.227; Mac Donald, 1980, p.432). De acordo com Kennedy, *Macbeth* e *Don Juan* estão em forma sonata. *Also Sprach Zarathustra*²² é uma fantasia livre e *Don Quixote* se constitui de variações sobre um tema (Kennedy, 1980, p. 226-227).

Franz Liszt, por sua vez, se mostrou mais comportado quanto ao uso da forma. *Hamlet* é descrito por Searle como “a short work, with a slow introduction, a violent central allegro and a slow final section that refers to the introduction and ends with a funeral march”²³ (Searle, 1980, p. 43). Segundo Williamson: “... Prometheus comprises an introduction, two thematic groups punctuated by recitative sections ... a development in the form of a fugue, and a recapitulation capped by a stretto”²⁴ (Williamson, 1986, p. 386).

Sinfonia Programática

O uso de imitações musicais com intenções programáticas numa sinfonia é frequentemente citado como uma iniciativa de Beethoven na sua 6ª sinfonia (Crocker, 1986, p. 434; Scruton, 1980, p. 286) na qual , ao imitar pássaros, uma atmosfera pastoril é sugerida. Partindo desse precedente, Berlioz é frequentemente citado como o primeiro a compor uma sinfonia inteiramente associada a um programa (Crocker, 1980, p. 434; Grout, 1996, p. 565; Scruton, 1980, p. 286). Sua Sinfonia Fantástica Op. 14 – Epsódios na vida de um artista, é referida constantemente como sendo uma Sinfonia Programática (Crocker, 1986, p. 434; Michels, 1993 b, p. 497).

²⁰ O prometeu libertado

²¹ As alegres peraltices de Till Eulenspiegel

²² Assim falava Zaratustra

²³ Um trabalho curto, com uma introdução lenta, um *allegro* central violento e uma seção final lenta que se refere a introdução terminando com uma marcha fúnebre.

²⁴ Prometheus engloba uma introdução, dois grupos temáticos pontuados por seções recitativas ... um desenvolvimento em forma de fuga, e uma recapitulação seguida por um *stretto*.

Segundo Crocker: “The outlines of the program symphony remained basically the same as those laid down by Haydn and used by Beethoven, modified only in a degree comparable to Beethoven’s own modifications of Haydn’s plan”²⁵ (Crocker, 1986, p. 436).

Peça de Caráter

Escrita usualmente para piano solo, a música ou peça de caráter, traz no seu discurso uma idéia expressa de forma genérica, de modo a sugerir apenas uma atmosfera relativa ao que se propõe representar. Assim fica evidente uma aproximação com a perspectiva adotada no Poema Sinfônico, embora a idéia tomada como ponto de partida seja abordada de forma ainda menos específica. Na Música Programática, no entanto, a trama é que fica no foco.

De acordo com Michels: “La forma de la pieza de carácter no está fijada. Em razón de su brevedad y su contenido lírico, prevalecen las formas Lied”²⁶ (Michels, 1993 a, p.113). Continuando, Michels afirma que dentro do conceito de Peça de Caráter se encontram peças “que presentan un carácter uniforme e intensamente marcado” (Michels, 1993 a, p.113). Ao observar a extensão do gênero, Michels afirma que:

... la pieza de carácter abarca em su sentido más amplio: prelúdios, em especial prelúdios corales ... ; piezas de carácter más geral como danzas, marchas, fantasias ... ; piezas de carácter más especial como la balada ... ; el capricho ... ; el noturno, la rapsódia ... ; piezas ... com um conteúdo programático : tombeau o lamento ... ; battaglia ... ; caccia ... [y] piezas ... de conteúdo extramusical , verbalizado em um título²⁷ (Michels, 1993 a, p.113)

Leitmotiv²⁸

Segundo Dowling e Harwood “A powerful use of indexical associations in the nineteenth-century opera was provided by the leitmotif developed by Richard Wagner”²⁹ (Dowling e Harwood, 1985, p. 204) e utilizado por muitos outros autores, especialmente, hoje em dia, pelos que se ocupam da composição de trilhas sonoras para

²⁵ Os contornos da sinfonia programática permaneceu basicamente o mesmo conforme estabelecido por Haydn e usado por Beethoven, modificado apenas num grau comparável às modificações de Beethoven no plano de Haydn.

²⁶ A forma da peça de caráter não está determinada. Por causa da sua brevidade e do seu conteúdo lírico, prevalecem as formas de *lied*.

²⁷ A peça de caráter engloba em seu sentido mais amplo: prelúdios, em especial prelúdios-coral ...; peças de caráter mais geral, como danças, marchas, fantasias ...; peças de caráter mais especial como a balada ...; o capricho ...; o noturno, a rapsódia ...; peças ... com um conteúdo programático: *tombeau* ou lamento ...; *battaglia* ...; *caccia* ... [e] peças ... de conteúdo extramusical, verbalizado num título.

²⁸ Leitmotiv é a grafia em alemão, língua na qual foi criado o termo. Letmotif é a grafia inglesa

²⁹ Um poderoso uso de associações indíceicas na ópera do século XIX foi provido pelo leitmotiv desenvolvido por Richard Wagner.

cinema, teatro e televisão. Os *leitmotive*³⁰, que poderiam ser traduzidos como motivos condutores, são eventos musicais com idéias que buscam uma coerência com o que representam, podendo ser um motivo melódico, rítmico ou até mesmo um acorde, que são associados a personagens ou eventos da trama. A identificação musical dos personagens, nestes casos, é de tal forma eficiente que, numa ópera, por exemplo, um *leitmotiv* é capaz de fazer com que eles sejam percebidos em cena, mesmo quando ausentes fisicamente.

De acordo com Warrack:

The term was coined by F.W. Jähns ... (1871) ... but the device has a long ancestry ... As its nature is ... extremely flexible, it is not always distinguishable in its action from comparable musical devices, such as ... *reminiszenzemotiv*, ... *idée fixe*, ... and ... Liszt's thematic metamorphosis³¹. (Warrack, 1980, p. 644)

Quanto as origens desse tipo de artifício, Warrack afirma que: “the systematic use of motifs for dramatic purpose [was] first developed in France and Germany in late 18 th – century opera, though earlier examples may be found”³² (Warrack, 1980, p. 644).

Mesmo sendo amplamente aceito como um recurso útil na representação musical de idéias programáticas, o *leitmotiv* nunca esteve imune a críticas. Westernhagen *et alli* citam referências pejorativas de Debussy e Stravinsky para os quais os *leitmotive* lembravam cartões de visita (Westernhagen *et alli*, 1980, p. 120). Se referindo ao seu uso em trilhas sonoras para cinema, e se mostrando bastante descrente da sua real eficácia, Dolan declara que: “vulgar use of ... leitmotif... contributes nothing to the dramatic flow of the film, and in fact injures it”³³ (Dolan, 1967, p. 98).

Citando Ernest Newman e Albert Lavignac, Monelle sugere padronizações entre alguns motivos e seus respectivos significados. A tabela abaixo está de acordo com o expresso em Monelle (1992, pp. 239 – 242).

³⁰ Leitmotive é o plural de leitmotiv em alemão

³¹ O termo foi cunhado por J. W. Jähns ... (1871) ... mas o artifício tem uma longa ancestralidade ... como sua natureza é ... extremamente flexível, nem sempre se pode distinguir, quando em ação, de artifícios musicais aproximados como ... motivo de reminiscência, ... idéia fixa ...e a metamorfose temática de Liszt.

³² O uso sistemático de motivos para propósitos dramáticos [foi] primeiro desenvolvido na França e Alemanha na ópera do final do século 18, embora exemplos mais antigos possam ser encontrados.

³³ O uso vulgar do ... leitmotiv ... não contribui de forma alguma para o fluxo do filme, e de fato o prejudica.

Tabela 1 - Motivos

Motives ³⁴	Meanings ³⁵
W + C	Confession of love; grief; sorrow ³⁶
C + F	Desire ³⁷
D + T + W + F	The love-philtre ³⁸
D + T + F	The Magic Casket ³⁹
W (+ E)	Death ⁴⁰

W – Wide interval⁴¹

C – Chromatic scale⁴²

F – Feminine quaver figure⁴³

D – Diatonicism⁴⁴

T - Dotted Rhythm⁴⁵

E – “One-note-to-a-beat equal dotted crochets”⁴⁶ (explicado desse modo pelo autor através de e.mail, no qual reconhece que, no seu livro, esta definição não está muito clara)

No campo da música para cinema, alguns recursos de tão usados já se tornaram padrão. Ciente disso, Gorbman declara que: “Strongly codified Hollywood harmonies, melodic

³⁴ Motivos.

³⁵ Significados.

³⁶ Confissão de amor; tristeza profunda; mágoa.

³⁷ Desejo.

³⁸ Poção do amor.

³⁹ A caixa mágica.

⁴⁰ Morte.

⁴¹ Intervalo grande.

⁴² Escala cromática.

⁴³ figura feminina de colcheia.

⁴⁴ Diatonicismo.

⁴⁵ Ritmo pontuado.

⁴⁶ Uma nota por batida sendo ambas semínimas pontuadas (seria um compasso ternário com duas semínimas pontuadas).

patterns, rhythms, and habits of orchestration are employed as a matter of course in classical cinema for establishing a setting”⁴⁷ (Gorbman, 1987, p.83).

Tipos de Abordagem

Ao tentar veicular significados em música, o compositor deve estar atento ao tipo de abordagem que adotará, uma vez que essa decisão pode ter implicações ideológicas. Citando a classificação feita pelo músico e crítico francês Michel Chion, Gorbman distingue três tipos de abordagem por parte de compositor. Embora se refira à música para cinema, suas idéias são perfeitamente aplicáveis a contextos nos quais a música se propõe a refletir uma narrativa, como no caso da música programática. De acordo com Gorbman:

...[there are] three types of soundtrack music...: (1) ‘emphathetic’ music... which participates in the characters’ emotions, vibrates in sympathy with their actions; (2) music of *didactic counterpoint* – nondiegetic music to signify a contrapuntal idea, demanding to read and interpreted; and (3) *anempathetic music*, music, in relation to the intense emotional situation on screen (death, crisis, madness), that shows an ostensible indifference by following its own dauntless and mechanical course.⁴⁸

(Gorbman, 1987, p. 159)

Essa possibilidade de contrapor a atmosfera musical à da proposta pela narrativa ou usá-la como indiferente à trama, pode oferecer perspectivas interessantes numa obra programática, pois pode implicar num ponto de vista particular que se queira evidenciar, sugerir uma mudança de foco no discurso ou abrir portas para a digressão, enquanto recurso expressivo.

O Programa

Segundo Barzun : “to cover all cases, it seems necessary to define as programmatic any scheme or idea, general or particular, that helps to determine the course of composition”⁴⁹ (Barzun, 1980, p.3). No caso da música programática, o programa é normalmente anexado à música como um prefácio, de modo que possa orientar a

⁴⁷ Harmonias, padrões melódicos, ritmos e hábitos de orquestração fortemente codificados por Hollywood, são empregados como recurso no cinema clássico para estabelecer uma ambientação.

⁴⁸ ...há três tipos de trilha sonora... (1) música empática... que participa nas emoções dos personagens, vibra em simpatia com suas ações; (2) música de contraponto didático – música não diegética para significar uma idéia de contraponto, exigindo que se leia e interprete; e (3) música não empática, música, em relação com uma situação emocional intensa na tela (morte, crise, loucura), que mostra uma indiferença ostensiva por seguir seu curso mecânico e destemido. [Tradução do autor]

⁴⁹ Para cobrir todos os casos, parece necessário definir como programático qualquer esquema ou idéia, geral ou particular, que ajuda a determinar o curso da composição.

experiência estética que resulta da vivência do seu enunciado, a partir da música. Para isso o discurso musical precisa estar disposto de modo que seja possível o reconhecimento de um comportamento análogo ao que busca representar.

Mesmo que o compositor tenha a intenção de descrever algo com música e para isto siga um programa, não se obterá com isso uma descrição literal, mas sim uma aproximação conotativa com a essência da experiência, uma vez que se sabe que a música pode sugerir, mas o faz de forma não específica. Ou como prefere Barzun: “it [music] does not tell, it shows”⁵⁰ (Barzun, 1980, p.19)

Segundo Temperley:

...The important function of the program was not to relate actual circumstances and events, whether true or fictitious, but to specify emotions, and to provide the settings and atmospheres that give these emotions an individual flavor⁵¹ (Temperley, 1971, p.603).

Desse modo, não se deve pensar em traduções literais nem tampouco supor que é possível que se compreenda a trama apenas ouvindo a música. Mesmo perseguindo um programa e fazendo dele sua razão de ser, a música programática deve ser de tal forma construída que prescindida dele, uma vez que deve possuir um valor musical intrínseco. Conforme citação de Panofsky, Richard Strauss ao escrever a Romain Rolland demonstrava ciência disso ao declarar que: “Para el oyente un programa analítico de este carácter no puede ser más que um simple apoyo. Se lo interessa que lo utilice. Quien realmente entiende de música, probablemente no lo necesita...”⁵² (Panofsky, 1988, p. 31). De acordo com Temperley, Berlioz parecia concordar com esse ponto de vista quando, referindo-se à sinfonia fantástica, de sua autoria, declarou que: “the symphony offers...enough musical interest in itself”⁵³ (Temperley, 1971, p. 595).

A música quando toma uma narrativa como meta, ou seja, quando pretende representar em seu discurso realidades que são alheias à sua retórica e ao seu universo particular, proporciona uma experiência diferenciada da leitura do texto ou da audição pura e simples da música em si. Segundo Eco: “Embora a linguagem verbal seja o artifício

⁵⁰ ela [música] não fala, ela mostra.

⁵¹ A importante função do programa não era relatar as verdadeiras circunstâncias e eventos, sejam eles verdadeiros ou ficcionais, mas especificar emoções e prover as ambientações e atmosferas que conferem a essas emoções um sabor individualizado.

⁵² Para o ouvinte um programa analítico dessa natureza não pode ser mais que um simples apoio. Se o interessa que o utilize. Quem realmente entende de música, provavelmente não necessita dele.

⁵³ A sinfonia oferece suficiente interesse musical em si.

semiótico mais poderoso...para tornar-se mais poderoso do que é...deve valer-se da ajuda de outros sistemas semióticos” (Eco, 2000, P. 154)

Propondo num certo nível a vivência de uma narrativa, ao se debruçar sobre uma história mítica, a música programática incorpora a função própria do ritual que é a de atualizar o mito. Música e mito possuem uma relação com o tempo que não se restringe à duração das suas narrativas e parecem se desenvolver, nesse aspecto, de forma alternativa, o que é perfeitamente consonante com o numinoso, que devido a profundidade com a qual se manifesta, normalmente ignora o tempo obediente e regular dos relógios e calendários.

Mito

O mito é uma narrativa anônima que se passa num tempo primordial e é sempre exemplar, uma vez que, sendo um precedente, indica uma atitude ante a realidade. Parece razoável aceitar que busque satisfazer a necessidade de compreensão da realidade, mesmo em face da impossibilidade de constatação do que nele é enunciado.

Visando esclarecer o conceito de mito, parece oportuno observar como Brandão define outras categorias de narrativa, muitas vezes confundidas com o mito. Segundo ele:

Lenda - provém do latim *legenda*, o que deve ser lido [a lenda pode ser, eventualmente, comprovada]

Fábula - Nesta narrativa há uma antropomorfização dos personagens não humanos.

Parábola - é elaborada intencionalmente e tem um caráter didático.

Alegoria – ‘etmologicamente quer dizer outra coisa’ (Brandão, 1996, p.35)

De acordo com Habermas:

Na tradição do esclarecimento, o pensamento esclarecedor foi ao mesmo tempo entendido como antítese e força contrária ao mito... A esse contraste, do qual o pensamento esclarecido está tão seguro, Adorno e Horkheimer opõem a tese de uma cumplicidade secreta: ‘o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter a mitologia

(Habermas, 2000, pp 154-155).

As narrativas envolvendo divindades e suas idiosincrasias são mitos, mas seria um equívoco pensar em mitos unicamente como sendo biografias de Deuses. Sendo uma representação simbólica, tem em sua essência uma multiplicidade de sentidos que podem ser racionalmente alcançados, mas provavelmente nunca poderão ser

completamente abarcados. Atento a riqueza inerente à narrativa mítica, Brandão declara que: “Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico... irracional [e] presta-se a todas as interpretações” (Brandão, 1996, p.36). O seu sentido, no entanto, não deve ser buscado superficialmente sob pena de parecer uma história meramente fantasiosa e até mesmo sem nexos. Contudo, o mito garante um certo controle simbólico da natureza.

O mito exerce um papel importante no seio de uma comunidade. Segundo Eliade: “... o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença, salvaguarda e impõe princípios morais, garante a eficácia ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem” (Eliade, 1972, p. 23)

Os personagens míticos, sendo sobrenaturais, são capazes de realizar qualquer tarefa em qualquer circunstância ou ordem possível de ser concebida. O extraordinário contido numa narrativa dessa natureza, reforça a idéia do divino e de que o conhecimento nele embutido deve ser aceito de forma não crítica. Como não se baseia em evidências, o mito é sempre dogmático, o que possivelmente favorece a sua aceitação coletiva.

Embora apareça em versões diferentes, o mito pode abordar qualquer atividade na qual o homem se envolva de forma significativa. Assim, não são raros os mitos relacionados a técnicas específicas como a agricultura, com a origem e cura de doenças, com a fertilidade do solo e das mulheres, dentre outros conteúdos.

Um fato bastante curioso a respeito dos mitos é que, mesmo aparentemente arbitrários e contingentes, eles ocorrem de forma bastante semelhante em diversas regiões do mundo, reproduzindo preceitos, eventos, caracteres e personagens. Atento a este aspecto dos mitos Lévi-Strauss questiona: “... como compreender que, de um canto a outro da terra, os mitos se pareçam tanto?” (Lévi-Strauss, 1996, p.239). Parece aceitável que, mesmo em lugares e épocas distintas, o homem tenda, por ser uma única espécie animal, a reagir de forma aproximada face à realidade que o cerca, mesmo levando-se em conta que as sociedades humanas desenvolvem culturas que em muitos aspectos são dessemelhantes.

A Teoria de Carl G. Jung

Mesmo que nunca tenham gozado de uma aceitação unânime, as idéias de Jung oferecem uma perspectiva singular na abordagem do comportamento humano. Ele propõe a hipótese de um inconsciente coletivo, que seria:

...uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata... pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal, isto é contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são... os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos (Jung, 2000c, p. 15).

Buscando esclarecer as idéias de Jung, Clarke declara que: “Esse potencial herdado consiste no que Jung chamava de arquétipos... e se manifestam como imagens simbólicas, em mitos, arte, sonhos e fantasias” (Clarke, 1993, 154). É importante levar em conta que, segundo Jung:

O termo arquétipo é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos ... O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações que podem variar de detalhes sem perder a sua configuração original (Jung, 1964, p.67).

O Rito

A ritualização do mito tem a função de atualizá-lo, ou seja, de tornar seus personagens e eventos contemporâneos dos circunstâncias, fazendo com que os partícipes possam de certa forma, testemunhar uma narrativa e não apenas repeti-la, pois têm a chance de vivenciá-la. O rito é, desse modo, a tomada de conhecimento de uma realidade pela sua manifestação. Pelo rito, o mito se torna evidente.

Segundo Eliade: “A experiência mágico-religiosa permite a transformação do próprio homem em símbolo... neste caso, a sua própria vida é consideravelmente enriquecida e adquire maior amplitude” (Eliade, 1993, p. 372). A relevância do comportamento simbólico e suas conseqüências podem ser notadas de forma mais clara quando se compara civilizações com abordagens do real distintas. Conforme Eliade: “... graças ao símbolo, a existência autêntica do homem arcaico não se reduz à existência fragmentada e alienada do homem civilizado do nosso tempo” (Eliade, 1993, p. 372).

O Mito de Oxalufã

A narrativa mítica que trata da visita de Oxalufã a Xangô traz alguns aspectos orientadores quanto à ética, bastante eloqüentes. Mesmo prevenido por um adivinho de que estaria sujeito a vicissitudes na sua trajetória, Oxalufã não se intimida e se lança numa jornada sem medo ou hesitação em direção a um objetivo. Essa determinação e coragem ante as dificuldades já seriam suficientes para justificar o fascínio que este mito, como qualquer narrativa dessa natureza, desperta e o faz sobreviver ao tempo mesmo sob condições bem adversas, como as que os Yorubás (uma das etnias

provenientes de uma região da atual Nigéria) enfrentaram ao chegarem aqui, no Brasil, escravizados. Embora haja versões diferentes desse mito, aborda-las fugiria do escopo dessa empresa, que pretende a narrativa musical de uma versão em particular. No entanto é válido salientar que, conforme Levi-Strauss: “Um mito se compõe do conjunto de suas variantes” (Levi-Strauss, 1996, p.250).

Quando toma o caminho que leva a Oyó, o reino de Xangô, Oxalufã encontra três vezes Exu, que o interpela fazendo-o passar por dificuldades. De acordo com Levi-Strauss: “A repetição tem uma função própria, que é de tornar manifesta a estrutura do mito.” (Levi-Strauss, 1996, p. 264). Sendo o Azeite um tabu para Oxalufã e por isso ausente nas comidas que os praticantes do Candomblé o presenteiam nas suas oferendas, quando Exu o derrama sobre Oxalufã fica clara a idéia de que nessas situações se revelam simbolicamente, dificuldades, as quais ele tem que enfrentar, por um conselho do adivinho ou Babalaô, sem contestação.

Ao chegar em Oyó, ele reconhece um cavalo solto que havia sido dado de presente por ele, a Xangô. Ao capturá-lo para fazê-lo retornar ao seu dono, é confundido com um ladrão e é levado prisioneiro, onde permanece cativo por sete anos. Mesmo sem poder reclamar, ao usar seus poderes para fazer com que a terra pare de dar frutos e que as mulheres fiquem estéreis, trabalha paciente e diligentemente para que a situação se reverta.

As adversidades às quais o reino de Xangô fica submetido a partir daí, provocam nele o desejo de conhecer a origem dos problemas para corrigí-los. Informado pelo seu adivinho de que um homem idoso preso injustamente é a causa, ele restaura a sua liberdade, afirmando assim um dos seus atributos que é o comprometimento com a justiça. A humildade de Xangô fica evidente quando ele convoca todo o seu reino para, como meio de reparação, buscar água para um banho festivo em Oxalufã.

Segundo Levi-Strauss: “...o pensamento mítico procede da tomada de certas oposições e tende à sua mediação progressiva” (Levi-Strauss, 1996, p. 259). A água é usada como uma compensação pelo sofrimento a que foi submetido Oxalufã por ser um simbolismo bastante comum em épocas e culturas diversas. De acordo com Eliade:

Numa fórmula sumária poder-se-ia dizer que as águas simbolizam a totalidade das virtudes ...a matriz de todas as possibilidades de existência... substancia primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo (Eliade, 1993, p.153).

Oxalufã

Segundo Barros:

Oxalá é o nome pelo qual se conhece, no Brasil, Obatalá (o senhor do pano branco) e significa ‘o grande orixá’... apresenta-se ora como um guerreiro, simbolizado pelo arrebol – Oxaguiã, ora como um velho curvado ao peso dos anos, simbolizado pelo sol poente – Oxalufã (Barros, 2000, p.173).

Embora contestada por quem acredite se tratar de divindades distintas, a idéia de que Oxalufã é uma manifestação de Oxalá encontra respaldo na forma como alguns autores os abordam indistintamente. O mito de Oxalufã narrado por Verger (1992) é abordado por Silva (1994) como sendo vivenciado por Oxalá. Serra (Apêndice B) também se refere a ambos de forma indistinta.

Se por um lado a cor branca simboliza a pureza ética, por outro se relaciona com o chamado “sangue branco”, que tendo o princípio vital como o sangue, é identificado com o sêmen e o leite materno. Esse simbolismo encerra desse modo, características frequentemente associadas à Oxalufã: A pureza ética e o princípio criador. Além disso, o branco é a síntese de todas as cores e por isso pode ser tomado como um símbolo da totalidade.

Sincretizado com a devoção católica por Jesus Cristo, de forma geral, e específica com o Sr. do Bonfim, na Bahia. Segundo Ramos: “Obatalá, o maior dos Orixás, é um Deus andrógino... [por esse motivo] o sincretismo religioso operou em Cuba, a sua fusão com a Virgem de las Mercedes...” (Ramos, 1937, p.135).

A androginia divina é, segundo parece, bastante comum em diversas culturas. De acordo com Eliade: “as divindades da fertilidade ... são, na maior parte, andróginas” (Eliade, 1993, p.343). Parece bastante coerente que uma divindade que possui o atributo da criação, com a coexistência dos contrários que se equilibram, exprima tão claramente a totalidade.

Variantes do mito de Oxalufã indicam que, no momento da sua captura pelos soldados de Xangô, ele teria tido suas pernas quebradas e que por isso ou por ser muito velho teria dificuldades em se locomover. O uso de um cajado chamado Opaxorô nas suas representações e rituais reforça essa idéia. Segundo Serra: “[seu número é o] oito, que é múltiplo de pares [2x4]. Ele é sempre par. Ele é sempre equilíbrio” (Apêndice B).

Babalaô (O Adivinho)

Personagem comum aos reinos de Oxalufã e Xangô, o Babalaô, segundo Barros: “[É o] sacerdote encarregado dos procedimentos divinatórios ... no Brasil, os adivinhos são chamados de Oluô e dominam a técnica divinatória executada através dos búzios” (Barros, 2000, p. 170).

Atualmente, segundo Silva:

A hierarquia social dos terreiros estruturou-se a partir de uma hierarquia de cargos e funções que teve de ser refeita para reunir, num mesmo templo, diferentes modelos de religiões africanas. O pai-de-Santo, por exemplo, tornou-se a figura central assumindo várias funções, como a de Babalaô (Silva, 1994, p.63).

Exu

“Orixá mensageiro entre os homens e os Deuses”, como revela Silva (1994, p. 70), Exu é tido como o senhor dos caminhos. Por isso, no candomblé, nada se faz sem sua permissão e para tanto, oferendas a ele precedem qualquer ritual. Essa peculiaridade poderia ser apontada como a causa das dificuldades por ele causadas a Oxalufã, no mito em questão, que teria cometido a imprudência de sair sem antes o reverenciar.

Mesmo apontado como justo, é vingativo e talvez por isso, freqüentemente associado ao demônio católico. Suas cores são o vermelho e o preto, podendo serem vistas como a união simbólica do sangue, que indicaria a violência (vermelho), ao preto, uma cor oposta ao branco de Oxalá. O poder de fertilização, a ele associado, fica explícito na sua representação, que traz o falo ereto. Segundo Serra: “Os seus números são os ímpares, principalmente o um, o três, o sete...” (Apêndice B).

Quanto à relação conflituosa de Exu e Oxalá, Serra comenta que:

No modelo cosmológico dos Yorubás eles se opõem ... Oxalá é o governo da ordem, da harmonia, da paz ... é o estabilizador. Exu desestabiliza, ele põe as coisas em movimento. Ele muda ... É uma oposição complementar, porque não existe mundo sem movimento... ele é o senhor do movimento ... é o grande misturador (Apêndice B).

Parece acertado afirmar que Exu se encaixa na função mítica descrita por Levi-Strauss, quando afirma ele que: “...o *Trickster* é, pois, um mediador, e esta função explica porque ele retém qualquer coisa da dualidade que tem por função superar. Donde seu caráter ambíguo e equívoco” (Levi-Strauss, 1996, p. 261).

Xangô

Segundo Barros: “[Xangô é o] Orixá nacional yorubá. Deus do raio e do trovão, filho de Yemanjá e Oraniã. [É o] fundador mítico da cidade de Oyó [localizada na atual Nigéria]” (Barros, 2000, p. 174). É frequentemente descrito como um guerreiro destemido e violento, mas, ao mesmo tempo, sedutor e justo. Segundo Silva: “seu símbolo é o machado de duas faces e normalmente quando seus filhos o incorporam nos candomblés usam uma coroa mostrando a condição de rei desse Orixá” (Silva, 1994, p.76).

Segundo Serra: “Xangô equilibra as coisas porque ele é o grande rei. O senhor da justiça... muitos mitos mostram que ele concentra o poder real no mundo... ele tem a ver com Exu e tem muita coisa a ver com Oxalá. Ele está bem no meio, por isso” (Apêndice B). Observando as cores desses Orixás, essas relações ficam bem ilustradas. De acordo com Beniste: “As contas de Xangô são vermelhas como o fogo, e passaram a ser intercaladas com o branco em memória de Oxalá” (Beniste, 2003, p. 231).

Quanto ao número a ele associado, Serra declara que: “[a] Xangô pertence o número doze, que já é uma coisa compósita. Ele tem uma ligação com o par e o ímpar. É múltiplo de um par e um ímpar [3x4]. É a totalização que ele busca o tempo todo” (Apêndice B).

O Mito de Oxalufã e a Lavagem do Bonfim

A festa do Bonfim, da forma como é celebrada hoje em dia, é fruto de uma construção cultural e se um dia, como o carnaval, foi de participação popular praticamente irrestrita, com cordas de isolamento limitando trechos do espaço público, que deveria estar acessível a qualquer um, parece tender à espetacularização.

A coreografia ritualística com a qual se investe a lavagem, se não foi em algum momento influenciada pela narrativa mítica de Oxalufã, pelo menos coincide de tal forma com ela, que parece legitimar a manifestação espontânea do numinoso, que parece imiscível ou pelo menos tolerante ao lado absolutamente profano da festa que o rodeia.

Para os adeptos do Candomblé ou para os que conhecem a mitologia Yorubá, é inevitável a tentação de interpretar a festa como uma manifestação ritual do mito de Oxalufã. Como tentativa de demonstrar a força do mito enquanto narrativa universal,

serão observados a seguir, alguns aspectos concernentes à Lavagem do Bonfim com o intuito de tentar verificar possíveis desdobramentos e implicações do mito de Oxalufã.

O Espaço Sagrado

Segundo Eliade:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: ... há porções do espaço qualitativamente diferentes das outras... Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência ‘forte’, significativo – e há outros espaços não sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência (Eliade, [s.d.], p. 35).

Numerosos relatos dão conta de que a Igreja do Bonfim foi construída por iniciativa do Capitão de mar e guerra português Theodózio Rodrigues de Faria, que lá se encontra sepultado, como pagamento de uma promessa que ele teria feito para escapar de um naufrágio na costa baiana. Embora sua construção, da forma como é conhecida atualmente, só tenha se completado anos mais tarde, sua inauguração ocorreu em 24 de junho de 1754, data na qual era celebrada a festa do Sr. do Bonfim, posteriormente transferida para a segunda quinta-feira de janeiro.

Se a própria igreja, ao que parece, é um ex-voto, a imagem do Sr. do Bonfim, trazida pelo Capitão lusitano, é réplica de uma que existe em Setúbal (Portugal) e segundo se conta teria sido recolhida entre os restos de um naufrágio, tendo por lá rapidamente adquirido a reputação de milagrosa. Além dessa aura sacralizante com a qual surgiu, a igreja foi construída no alto de uma colina, que se não liga a terra ao céu ou a um suposto mundo superior, pode ser percebida, pelo menos fisicamente, como próxima dessa condição. Segundo Eliade: “Numerosas culturas falam-nos de tais montanhas – míticas ou reais – situadas no centro do mundo... a montanha sagrada é um axis mundi⁵⁴ que liga a terra ao céu” (Eliade, [s.d.], p. 51).

Senhor do Bonfim e Oxalá

Outro ponto de convergência entre o catolicismo e o candomblé, na lavagem do Bonfim, é a entidade à qual é dirigida e busca homenagear. Além de serem associados sincreticamente, segundo Serra: “O Sr. do Bonfim é um filho ... do Deus supremo ... Oxalá é o supremo Orixá, ligado a Olorum que é o Deus supremo... [além disso] há um dos títulos de Oxalá que é ‘Senhor da colina’” (Apêndice B). Desse modo, pelo menos os devotos do catolicismo e do candomblé têm, mesmo que inconscientemente, motivos para perceber algo de sagrado na festa.

⁵⁴ Eixo do mundo

A Caminhada em Cortejo

Na ocasião das lutas pela independência da Bahia e conseqüentemente do Brasil, do domínio Português, de acordo com Verônica:

O general Madeira de Melo comandante das tropas portuguesas contra os brasileiros, seqüestrou a imagem e levou-a para a Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, no Terreiro de Jesus, com a intenção de provocar os baianos ...Quando o exército brasileiro entrou vitorioso, na cidade, uma das primeiras medidas foi providenciar uma procissão para devolver a imagem à igreja (Verônica, 2004, p.7).

Essa caminhada solene repetida até hoje, e que no seu centenário motivou a composição do Hino mais Popular ao Sr. do Bonfim, encontra paralelo no mito Yorubá, pois nele Oxalufã caminha até o reino de Xangô.

Além disso, a caminhada implica num certo sacrifício normalmente associado à conquista de um merecimento. Segundo Eliade:

... na água reside a vida, o vigor, a eternidade. Esta água não é naturalmente acessível a toda gente, nem de qualquer maneira ... o caminho para a sua origem e a sua obtenção implicam uma série de 'provas', exatamente como na busca da 'árvore da vida' (Eliade, 1993, p.157).

A Lavagem

Embora os rituais dedicados a Oxalá usem água em profusão, a tradição de lavar templos foi trazida pelos portugueses, embora essa prática já tivesse sido proibida na Europa, nessa época. Segundo Souza Júnior: "Desde o Édito de Milão em 313 a Igreja reconheceu o costume pagão da lavagem dos templos. A Igreja ibérica proibiu o costume no séc. XVI por causa dos abusos no recinto sagrado" (Souza Júnior, 2003, p. 141). O ato de lavar implica numa relação simbólica com a purificação e tem sido recorrente em várias culturas, inclusive na portuguesa e africana, que nesse evento encontram um meio comum de expressão. A sua vasta ocorrência em diversas culturas talvez possa ser explicada pelo fato de que, segundo Jung: "A água é o símbolo mais comum do inconsciente" (Jung, 2000c, p.29).

As Águas de Oxalá

A ritualização da Lavagem do Bonfim, conforme pode ser observado, é de tal forma coincidente com o mito de Oxalufã, que seria improvável que os praticantes do candomblé, num dado momento, não identificassem aí um paralelo com sua mitologia.

Os desdobramentos desse festejo parecem incluir um ritual fechado e com uma atmosfera bastante circunspeta chamado “As Águas de Oxalá”. Embora suscite divergências quanto à veracidade de tal afirmação, de acordo com Beniste: “Há uma hipótese segura de que a festa das águas na forma como é realizada não veio com os negros escravos, e foi criada no Brasil a partir da festa do Bonfim” (Beniste, 2003, p. 222).

Segundo Beniste:

São 17 dias de cerimonial intenso, não considerando os momentos anteriores de preparação... no seu início o candomblé toma ares tristes e silenciosos, pois Oxalá será dado a uma aventura em que vira a ser maltratado... A partir da última quinta-feira de setembro, todo o terreiro estará revivendo uma odisséia assentada num mito consagrado e de forte expressão religiosa (Beniste, 2003, p. 235).

Por essa razão, o comportamento de seus praticantes deve ser reservado e silencioso sendo necessário que estejam vestidos de branco. O terreiro deve estar perfeitamente limpo e não se faz obrigações com azeite de dendê, que consiste num tabu para esse Orixá.

Lavagem de Saint Madeleine

Segundo o apresentado pela repórter Wanda Chase em transmissão da TV Bahia, em 06 de setembro de 2005 foi realizada a 4ª Lavagem da Igreja de Saint Madeleine, em Paris. Embora conservando ares de festa religiosa, a celebração importada da Bahia não parece ter uma ligação religiosa mais profunda. Uma transcrição dessa reportagem encontra-se no Anexo B.

Conhecer ao máximo o que será representado é muito importante, mesmo que se trate de uma realidade improvável ou até mesmo impossível. Se unicórnios existem ou não é uma questão descabida se a proposta for representá-lo. Quando uma palavra pode ser associada a alguma idéia compreensível, é porque já foi socialmente codificada e assim já se tem o suficiente para começar a trabalhar.

Capítulo 3 – Memorial

Introdução

Para que o discurso musical possa refletir uma narrativa, é preciso que a estrutura, os personagens e eventos dela estejam nele representados, de modo que se estabeleça uma analogia. Em se tratando de uma narrativa mítica, com sua característica pluralidade de sentidos e sutileza de nuances, nem sempre aparentes *a priori*, buscou-se incutir nos elementos que integram a trama musical, representações simbólicas mais sutis, tendo em vista uma aproximação com esse aspecto do mito, de modo que se pudesse também sugerir, ainda que subliminarmente, significados de forma um tanto enigmática.

Representar em música ou em qualquer outro meio expressivo pressupõe certas atitudes e exige algumas habilidades sobre as quais uma reflexão pode ser bastante proveitosa. As pessoas têm sensibilidades diferenciadas em qualidade e quantidade, por isso não se pode esperar que uma situação seja encarada da mesma forma por indivíduos diferentes e é possível que em momentos distintos o mesmo indivíduo proceda diferentemente. No entanto, é possível incorporar atitudes e desenvolver habilidades que possam aumentar as chances de sucesso numa empresa como essa. Reflexões não são, nem pretendem, aqui, ser tomadas como regra ou lei.

Para que seja possível uma representação, é condição necessária que se saiba o que será representado e em que meio expressivo isso acontecerá. Em música, além disso, é imprescindível que se saiba a instrumentação que estará à disposição e é prudente ter-se noção da capacidade técnica dos músicos envolvidos nesse projeto.

Inicialmente é preciso que a atenção seja dirigida diligentemente ao que se pretende ter como referente. Nesse momento todo detalhe deve ser considerado de suma importância, mesmo que não seja posteriormente incluído no signo. Se no momento da criação a auto-censura normalmente atrapalha, na concepção, a possibilidade de conviver com o inesperado deve ser sempre bem vinda. Deve-se dar a chance ao cérebro de trabalhar no seu misterioso, complexo e aparentemente caótico sistema.

As representações icônicas, nas quais se imita os sons eventualmente produzidos pelo referente, são as mais óbvias, mas nem sempre se revelam as mais adequadas, pois quanto mais próximas estiverem do que está sendo representado, mais distantes tenderão a estar da linguagem musical e por isso exigirão uma maior perícia do compositor, se o resultado desejado for uma composição que possa ser apreciada pelo

próprio conteúdo e não pelo pitoresco de conter imitações, que podem ser tão apelativas, a ponto de, ao chamarem a atenção para si, desviarem o foco do discurso musical, que precisa ser coerente por si, mesmo quando se refere a realidades estranhas a ele.

Mesmo sendo um signo muito próximo do referente, o ícone não precisa ser uma imitação tão precisa e exata dele. Segundo Eco: “Para realizar equivalentes icônicos da percepção são selecionados apenas alguns traços pertinentes dos objetos retratados” (Eco, 2000, p.187). É por isso que a observação minuciosa do referente é tão importante, pois tendo-se à disposição muitos elementos representáveis, pode-se produzir signos mais ricos, diversos e por isso, provavelmente mais originais.

Se, por exemplo, a atenção é dirigida ao movimento que o referente é capaz de realizar, é interessante notar de que forma ele normalmente acontece, ou seja, pode ser útil observar com que frequência, rapidez, relativa suavidade, grau de continuidade e que conseqüência espacial este movimento pode implicar. Se resulta em alguma distância percorrida, é relevante se saber se ela é longa ou curta e em que direção ela se dá, pois movimentos para cima ou para baixo, por exemplo, são elementos que podem ser refletidos musicalmente de forma bastante convincente e por isso precisam ser valorizados.

Estruturalmente, a peça que busca refletir uma narrativa, precisa ser a ela correspondente, de modo que é imprescindível que se observe, tanto quanto possível: o(s) cenário(s) implícito(s) na trama; os eventos que ocorrem (como, em que ordem e suas conseqüências); os personagens (o que eles fazem, de que modo, em que ordem, com que intenção, que conseqüências resultam das suas ações) ou quaisquer outras particularidades que, na medida do considerado conveniente, possam ser úteis e por isso preciosas para uma representação musical.

O contexto, a época, o lugar, tendências naturais, qualidades simbolicamente associadas e fáceis de provocar uma significação conotativa, podem valorizar muito uma representação, mas sua adequação e coerência prescindem de atenção quanto à abordagem a ser adotada. Se existe uma ideologia ou ponto de vista a ser veiculado na obra, é preciso que ela seja levada em conta.

Gênese melódica

Introdução

Com o objetivo de diversificar e com isso enriquecer a representação musical da narrativa mítica, foi estabelecida uma associação entre letras do alfabeto e notas musicais, de modo que o aspecto gráfico do texto do mito pudesse servir à geração de material melódico. Esse procedimento não visa uma eventual decodificação *a posteriori*, que revele as letras, e assim as palavras que deram origem às melodias, do mesmo modo que uma música programática, mesmo seguindo um programa, não se presta a comunicá-lo de forma inequívoca se este for suprimido.

Solmização

Na Europa, durante a idade média, as notas musicais usadas na música ocidental foram identificadas por nomes como um recurso didático. Segundo Grout:

For teaching sight singing, the eleventh-century monk Guido of Arezzo proposed a set of syllables ... derived from a hymn text ... each of the six phrases of the hymn begins with one of the notes ... in regular ascending order ... the initial syllables of these six phrases became the names of the steps⁵⁵ (Grout, 1996, p. 57).

Inicialmente divididas em grupos de 6 notas, a classificação passou a incluir, posteriormente, uma sétima nota, o Si, além de bemóis e sustenidos para identificar uma extensão de 12 notas separadas por semitons.

Conforme Grout:

“The entire musical space used by medieval composers ... extended from G to e”⁵⁶,⁵⁷ (Grout, 1996, p. 58), sendo G (sol), do grave para o agudo, a primeira linha do pentagrama na clave de fá e o E (mi) o último espaço na clave de sol. Esses extremos, sol e mi, deram origem a palavra solmização, que denomina esse artifício, que identifica as notas por nomes monossilábicos.

⁵⁵ Para ensinar solfejo, o monge do século XI Guido de Arezzo propôs um grupo de sílabas ... derivadas do texto de um hino ... cada uma das 6 frases do hino começa com uma das notas ... na ordem ascendente normal ... as sílabas iniciais desses 6 frases se tornaram os nomes dos graus.

⁵⁶ e” - representação medieval da nota mi localizada no último espaço (mais agudo) na clave de sol.

⁵⁷ O espaço musical total usado pelos compositores medievais ... estendia-se do G ao e”.

Sogetto Cavato

A partir das sílabas solmizadas é possível se fazer uma infinidade de associações com palavras, de modo que por esse procedimento sejam geradas melodias ou acordes, a partir do aspecto gráfico de palavras.

Sogetto cavato é, segundo Lockwood:

A term coined by Zarlino ... to denote the special class of thematic subjects for polyphonic compositions that were derived from a phrase associated with them by matching the vowels of the words to the corresponding vowels of the traditional Guidonian solmization syllables (ut, re mi, sol, fa, la). The term ... is, literally, 'sogetto cavato dalle parole' – a subject 'carved out of the words'⁵⁸ (Lockwood, 1980, p. 442).

No sistema de associações adotado na peça “Oxalufã” para geração de algumas melodias, o ponto de partida foi um sistema de cifragem do qual se aproveitou a correspondência entre notas e letras. Atualmente, na música popular ocidental, são usados amplamente dois sistemas de cifragem. Na maioria dos países é usado o que faz corresponder 7 notas a 7 letras (C – dó; D – ré; E – mi; F – fá; G – sol; A – lá; B – si). Na Alemanha e em alguns outros países próximos a ela, o modelo adotado em muito se parece com este, com a diferença de que a letra B corresponde ao si bemol e o H ao si natural. Esse sistema com oito letras foi eleito como referência inicial, por coincidir com um número atribuído a Oxalufã.

As notas foram dispostas de Lá a Sol sustenido (do grave ao agudo), na clave de fá para que não fosse necessário o uso de linhas suplementares e assim as 12 notas pudessem ficar dispostas com o máximo de clareza na pauta musical. Inicialmente a correspondência já conhecida entre notas e letras foi respeitada de acordo com o sistema de cifragem adotado (C – dó; D – ré; E – mi; F – fá; G – sol; A – lá; B – si bemol e H – si) em seguida, as quatro notas restantes foram relacionadas com letras em ordem alfabética (do # - I; ré # - J, fa# - K e Sol # - L). As outras letras do alfabeto foram relacionadas às notas restantes, de modo que a disposição do grave ao agudo e a ordem alfabética fosse respeitada.

⁵⁸ Um termo cunhado por Zarlino ... para denotar a classe especial de sujeitos temáticos para composições polifônicas que eram derivados de uma frase associada a eles pela correspondência das vogais das palavras com as vogais correspondentes da solmização Guidoniana (ut, re, mi, fa, sol, la). O Termo ... é literalmente, 'sogetto cavato dalle parole'- um sujeito 'entalhado das palavras'.



Lá	Lá #	Si	Dó	Dó #	Ré	Ré #	Mi	Fá	Fá #	Sol	Sol #
A	B	H	C		D		E	F		G	
				I		J			K		L
M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X
Y	Z										

Figura 1 – *Sogetto cavato*

Além da palavra adivinho, outras em Yorubá, correspondentes às saudações associadas a cada Orixá atuante no mito de Oxalufã, originaram melodias a partir da grafia com a qual elas aparecem veiculadas por Verger (1992).

Melodias originadas por *Sogetto Cavato*

Abaixo estão relacionadas as palavras que deram origem a melodias por *Sogetto cavato*.

O critério para seleção das palavras é subjetivo, mas seu uso na música obedece à lógica da narrativa mítica. A localização delas na partitura está indicada em Narrativa Musical:

1. Adivinho - Poderia ter sido usada a palavra Babalaô, mas Adivinho, seu sinônimo, pareceu musicalmente mais apropriada.



Figura 2 – Adivinho - Melodia originada por *Sogetto Cavato*

2. Epa Baba – Essa é a saudação à Oxalufã e sua ocorrência na peça quer indicar que Exu o cumprimenta quando se encontram.



Figura 3– Epa Baba - Melodia Melodia originada por *Sogetto Cavato*

3. Laroyê - Essa é a saudação à Exu e busca, na peça, indicar que Oxalufã responde a saudação de Exu.



Figura 4 – Laroyê - Melodia Melodia originada por *Sogetto Cavato*

4. Kawo Kabiyesi lê - Essa saudação é própria de Xangô



Figura 5 – Kawo Kabiyesi lê - Melodia Melodia originada por *Sogetto Cavato*

No sétimo movimento da peça Oxalufã, essa saudação aparece dividida em duas vozes:



Figura 6 – Kawo Kabiyesi lê - Melodia originada por *Sogetto Cavato*, em duas vozes

Gênese harmônica

O Acorde Original e suas relações com o mito

O acorde que deu origem a toda concepção harmônica e por isso denominado acorde original e cifrado como “O”, é uma tétrade formada por intervalos de quarta. A razão para esta escolha se deve ao fato de que na história mítica de Oxalufã tem-se 4 personagens principais: Oxalufã; Exu; Xangô e o Adivinho. Essa tétrade insinua algumas relações numéricas com o texto do mito de Oxalufã.

Acorde O
(Original)



Figura 7 – Acorde Original

Pelo menos oito relações podem ser prontamente observadas a partir do acorde O:

1. 4 notas separadas por intervalos de quarta – essas duas referências ao número quatro podem sugerir os dois sexos de Oxalufã, que tem o oito como número, já que é considerado como um Orixá andrógino.
2. Os três intervalos de quarta podem sugerir as três interpelações de Exu a Oxalufã no caminho.
3. O três, que equivale ao número de intervalos presentes, é um dos números associados a Exu.
4. Três somado a quatro resulta em sete, que corresponde ao número de anos que Oxalufã passa na prisão.
5. Sete é também um número associado a Exu
6. Três multiplicado por quatro resulta em doze. Número associado a Xangô.
7. O número quatro se relaciona ao cavalo (animal quadrúpede).
8. O número três se refere também aos três ambientes geográficos envolvidos nessa narrativa: o reino de Oxalufã, o caminho e o reino de Xangô.

Famílias de acordes

Ao acorde original foram aplicadas alterações com movimentos de semitom, envolvendo por vez uma, duas, três ou quatro notas, de modo a se obter o maior número possível de novos acordes. Com poderá ser observado abaixo, os acordes que resultaram de um mesmo tipo de alteração foram considerados como sendo de uma mesma família. As famílias são representadas pela letra maiúscula inicial da cifra e subclassificados pelos números que as seguem e em alguns casos, após estes, por letras minúsculas entre parênteses. Para que fique evidenciado mais claramente o processo (tipo de alteração) de obtenção dos acordes não houve enarmonização, quando ocorrem, de notas iguais em oitavas diferentes.

Família A. – Para se obter os acordes desta família, cada nota do acorde original foi submetida a uma alteração ascendente em um semitom, resultando nos acordes abaixo:

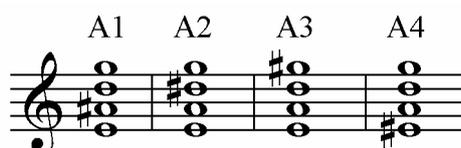


Figura 8 – Família de acordes A

Inversões

Cada um dos acordes resultantes sofreu inversões (letras a, b, c após o número) resultando em mais três acordes (configurações intervalares distintas).

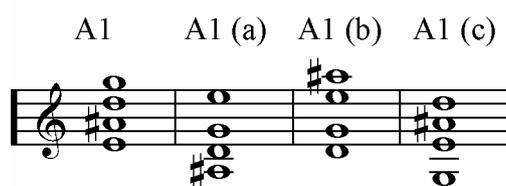


Figura 9 – Inversões da Família de acordes A

A1 (a) – 1ª inversão de A1

A1 (b) – 2ª inversão de A1

A1 (c) – 3ª inversão de A1

Redução de oitava

Aos acordes obtidos que possuíam um âmbito maior que uma oitava, foi aplicada uma operação denominada redução de oitava, que consiste na transposição da nota mais aguda uma oitava abaixo. Quando uma redução de oitava não foi suficiente para reduzir o acorde ao âmbito de uma oitava aplicou-se esse procedimento mais uma vez.

A classificação diferenciada de alguns acordes formados pelas mesmas notas se justifica pelas configurações intervalares conseguidas para cada um.

Reduções de oitava do acorde A1



Figura 10 – Reduções de oitava do acorde A1

A1 (d) – Redução de oitava do acorde em posição fundamental (A1)

A1 (e) - Redução de oitava da 1ª inversão do acorde

A1 (f) – Redução de oitava da 2ª inversão do acorde

A1 (g) - 2ª redução de oitava da 2ª inversão do acorde

A1 (h) - Redução de oitava da 3ª inversão do acorde

A1 (i) – 2ª redução de oitava da 3ª inversão do acorde

Outras famílias de acordes

Nas demais famílias, a única diferença está no número e no tipo de alterações sofridas pelo acorde original para lhes originar, uma vez que as letras minúsculas entre parênteses sempre corresponderão às inversões e reduções de oitava, respectivamente. Assim, independente da família a letra minúscula (h), por exemplo, significa que o acorde é resultado da redução de oitava da 3ª inversão do acorde identificado pela letra maiúscula e pelo número que a segue.

Tabela 2 – Famílias de Acordes – visão geral

Famílias	Alterações (sempre um semitom)
A	1 nota alterada ascendentemente
B	2 notas alteradas ascendentemente
C	3 notas alteradas ascendentemente
D	1 nota alterada descendentemente
E	2 notas alteradas descendentemente
F	3 notas alteradas descendentemente
G	1ª nota alterada desc.e 2ª nota alterada ascend. *
H	1ª nota alterada asc.e 2ª nota alterada descend.
I	2 notas alteradas desc.e 1 nota alterada ascend.
J	2 notas alteradas asc.e 1 nota alterada descend.
K	2 notas alteradas asc.e 2 notas alteradas descend.
L	3 notas alteradas desc. e 1 nota alterada ascend.
M	3 notas alteradas asc.e 1 nota alterada descend.

* a 1ª nota alterada é a mais grave e a 2ª a mais aguda das duas.

Família B - 2 notas alteradas ascendentemente.

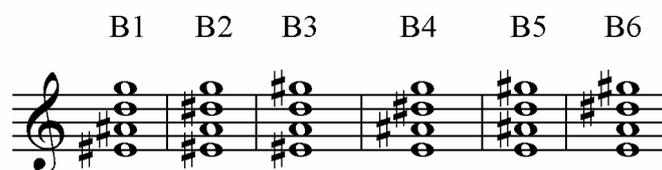


Figura 11 – Família de acordes B

Família C - 3 notas alteradas ascendentemente.

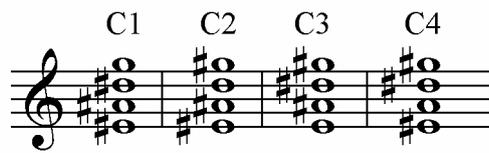


Figura 12 - Família de acordes C

Família D - 1 nota alterada descendente.

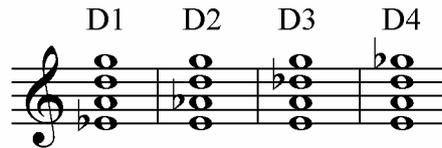


Figura 13 - Família de acordes D

Família E - 2 notas alteradas descendente.

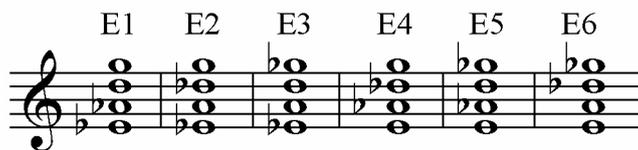


Figura 14 - Família de acordes E

Família F - 3 notas alteradas descendente.

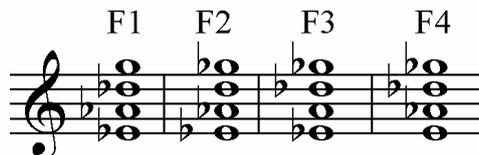


Figura 15 - Família de acordes F

Família G - 1ª nota alterada descendente e 2ª nota alterada ascendentemente.



Figura 16 - Família de acordes G

Família H - 1ª nota alterada ascendentemente e a 2ª nota alterada descendentemente.

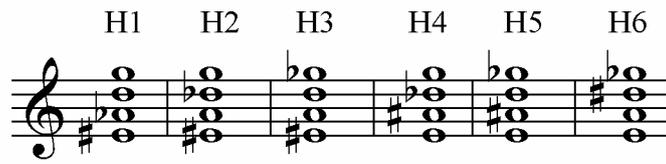


Figura 17 – Família de acordes H

Família I - 2 notas alteradas descendentemente e 1 nota alterada ascendentemente.

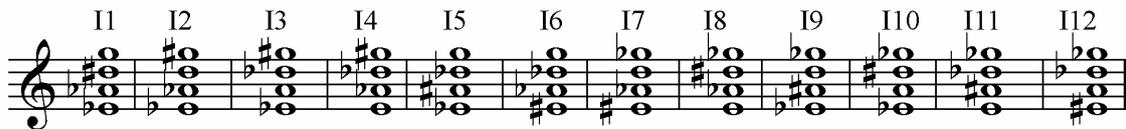


Figura 18 - Família de acordes I

Família J - 2 notas alteradas ascendentemente e 1 nota alterada descendentemente.

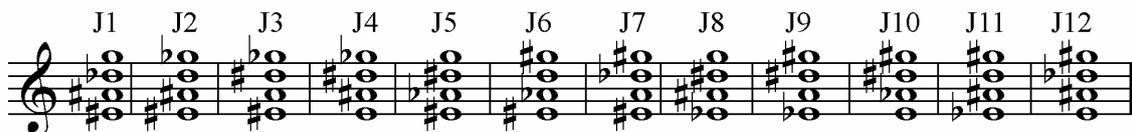


Figura 19 - Família de acordes J

Família K - 2 notas alteradas ascendentemente e 2 notas alteradas descendentemente.

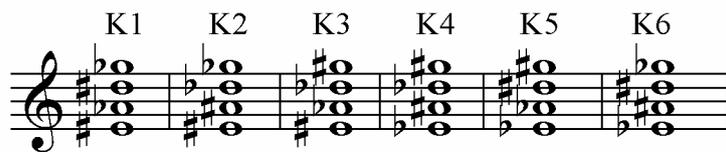


Figura 20 - Família de acordes K

Família L - 3 notas alteradas descendentemente e 1 nota alterada ascendentemente

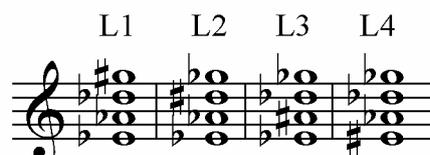


Figura 21 - Família de acordes L

Família M - 3 notas alteradas ascendentemente e 1 nota alterada descendentemente.

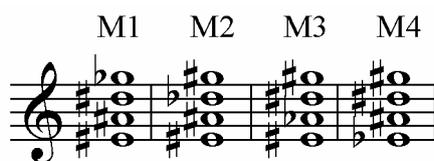


Figura 22 - Família de acordes M

Após a aplicação das alterações descritas, alguns acordes se revelaram meras transposições de outros anteriormente obtidos ou idênticos por enarmonia e foram, por isso, descartados. Apenas os que surgiram primeiro, em ordem alfabética ou numérica foram considerados.

A partir dos acordes obtidos, procurou-se orientar progressões entre eles por um princípio chamado de Potencial Dissonante, criado inicialmente para explicar as relações harmônicas que pareceram coerentes, surgidas intuitivamente a partir de experimentações práticas.

Essa maneira de lidar com os acordes surgiu de experimentações baseadas em conceitos subjetivos como, por exemplo, a busca por cadências relaxantes, estáticas, suaves e etc. que soassem coerentes e que pudessem se referir à história mítica de Oxalufã. Esse método de trabalhar com acordes a partir da intuição gerada na apreciação estética, encontra respaldo em Hindemith quando ele diz que: “A true musician believes only in what he hears no matter how ingenious a theory is, it means nothing to him until the evidence is placed before him in actual sound”⁵⁹ (Hindemith, [s.d.], p.156).

Potencial dissonante (P. D.)

Proporção, simetria, ordem e conformidade, são alguns dos significados possíveis para a palavra harmonia. No jargão musical ela se refere à organização simultânea de notas, revelando assim, metaforicamente, um tipo de comunidade cuja convivência entre seus indivíduos, incrivelmente não se apóia numa possível tolerância considerada desejável e de bom tom. Nessa sociedade, as diferenças são muito valorizadas, pois o equilíbrio, a beleza e sua própria existência enquanto conjunto dinâmico e expressivo, delas depende de forma irremediável. A um observador sensível, a música pode ensinar muitas coisas. Até mesmo como combinar sons.

⁵⁹ Um verdadeiro músico acredita somente no que ele ouve, não importando o quão engenhosa uma teoria seja, isso não significa nada para ele até que a evidência seja colocada diante dele em som real.

Quando duas notas são tocadas simultaneamente, suas respectivas frequências ou ciclos vibratórios interagem de modo a produzir uma nova sonoridade, que refletirá o grau de sincronicidade entre suas respectivas pulsações e conseqüentemente na sensação de uma maior ou menor consonância entre elas.

Essas relações de frequência, no entanto, não revelam tudo sobre os graus relativos de consonância dos intervalos musicais. Como nos alertam Caterrete e Kendal : “In respect of intervals, scales and tuning, the evidence strongly favors that musical-interval categories are learned rather than being the direct result of properties of the auditory system”⁶⁰ (Caterrete e Kendal, 1989, p.144). A influência cultural numa maior ou menor sensação de consonancia pode ser facilmente observada quando se compara estilos distintos ocorridos na história da música ocidental como o clássico e o impressionista, por exemplo. Hindemith ilustra bem esse fato quando comenta que “at first thirds were dissonant; later they became consonant. A distinction was made between perfect and imperfect consonances. The wide use of seventh-chords has made the major second and the minor seventh chord almost consonant to our ears”⁶¹ (Hindemith, [s.d.], p. 85).

Persichetti (1961) e Guerra Peixe (1988) concordam que oitavas, quintas justas, sextas e terças são consonâncias, que sétimas e segundas são intervalos dissonantes e que o trítone é neutro ou vago, discordando, entretanto, quanto a abordagem do intervalo de quarta justa. Para o primeiro a sua classificação pode variar a depender do contexto enquanto que para o segundo é uma consonância perfeita.

Segundo Strauss: “Because of octave equivalence, compound intervals. Intervals larger than an octave-are considered equivalent to their counterparts within the octave”⁶² (Strauss, 2000, p. 9). Desse modo, se intervalos objetivamente diferentes como uma 2ª e uma 9ª podem ser tomados como equivalentes, serão considerados como tendo o mesmo potencial dominante, uma vez que não se busca valores absolutos e sim parâmetros que permitam a comparação entre entidades cordais classificadas segundo os mesmos pressupostos.

⁶⁰ Com relação aos intervalos, escalas e afinação, a evidencia favorece fortemente que categorias de intervalos musicais são aprendidas ao invés de serem o resultado direto das propriedades do sistema auditivo (Caterrete e Kendal, 1989, p. 144).

⁶¹ A princípio terças eram consideradas dissonantes; mais tarde elas se tornaram consonantes. Uma distinção entre consonâncias perfeitas e imperfeitas foi feita. O amplo uso de acordes de sétima tornaram a segunda maior e o acorde de sétima menor quase consonantes para nossos ouvidos.

⁶² Por causa da equivalência de oitava, intervalos compostos. Intervalos maiores do que uma oitava – são considerados equivalentes a seus correspondentes dentro da oitava.

O contexto no qual ocorre um intervalo, por se referir a ocorrências extrínsecas a eles, é uma das variantes mais sutis a interferir na sensação do nível de sua consonância, e nos dá a dimensão exata da relatividade do seu conceito. Dissonâncias agudas como uma segunda menor, podem soar mais tênues se aumentarmos o espaçamento entre as notas em uma ou mais oitavas. Por outro lado, numa região grave, até intervalos considerados consonantes quando soam na região média, tendem a ser percebidos como bastante discordantes. Esse contraste oferecido pela discordância, no entanto, é prenhe de expressividade. Atento a isso, Adorno declara que: “A dissonância é a verdade da harmonia” (Adorno, 1970, p.130)

Outro fator que influência na percepção do grau no qual a dissonância ocorre é o timbre. Timbres iguais ou aproximados, uma vez que são mais homogêneos, tendem a expor mais a dissonância. Além disso, um volume mais intenso, por outro lado, tende a reforçar a sensação de dissonância, pois sendo ele próprio um agente causador de desconforto, tenderá a induzir a uma sensação mais evidente de discordância.

Desse modo, não se pode pensar numa classificação absoluta dos intervalos quanto ao seu grau de dissonância, mas nada impede que, mantendo-se constante as outras variáveis, se pense num potencial dissonante intrínseco aos diversos intervalos e consequentemente aos acordes por eles formados.

Conforme se observa abaixo, foram atribuídos valores relativos a um maior ou menor grau de dissonância para os diversos intervalos dentro do âmbito de uma oitava, de modo que os acordes pudessem ser comparados de forma coerente e lógica. Diferenças de opinião quanto a exatidão numérica que busca refletir o nível de dissonância dos acordes, nesta classificação, poderão ocorrer, mas de forma alguma as invalidam.

Tabela 3 - Potencial Dissonante

Intervalos	Uniss	8ª	5ªJ	3ªM	6ªM	3ªm	6ªm	4ªJ	7ªm	7ªM	#4ª	2ªM	2ªm
P.D.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

O valor do Potencial dissonante de um acorde, doravante referido como P. D., corresponde à soma dos valores de P.D. individuais de todos os intervalos envolvidos nele. Desse modo, num acorde de 4 notas, 6 integrais colaborarão na soma final.

Cálculo do valor do P.D.

Acorde Original – Cifra O

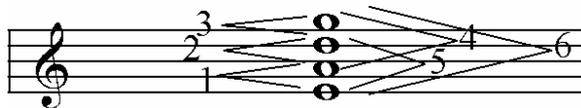


Figura 23 - Integrais do Acorde Original

Tabela 4 - Cálculo do P.D. do Acorde Original

Nº do intervalo	Tipo do Intervalo	Valor do P.D.
1	4ª Justa (mi-lá)	7
2	4ª Justa (lá-ré)	7
3	4ª Justa (ré-sol)	7
4	7ª menor (lá-sol)	8
5	7ª menor (mi-ré)	8
6	3ª menor (mi-sol) (reduzido à oitava)	5

Soma dos valores do P.D. de todos os intervalos

Valor do P.D. do acorde O : $7 + 7 + 7 + 8 + 8 + 5 = 42$

Abaixo, a Lista completa dos acordes de todas as famílias, com valor do P.D. e sua estrutura intervalar.

Díades

Tabela 5 - Díades com valor do P.D. e estrutura intervalar

Díades (2 notas diferentes)	P.D.	Intervalos Formadores dos Acordes (do grave ao agudo)
K5(a)	15	5 ^a J / 4 ^a J / 5 ^a J
K5	25	4 ^a J / 5 ^a J / 4 ^a J

Tricordes

Alguns tricordes contém 2 notas iguais em oitavas diferentes. Por isso alguns deles possuem 3 intervalos na sua estrutura.

Tabela 6 - Tricordes com valor do P.D. e estrutura intervalar

Tricordes (3 notas diferentes)	P.D.	Intervalos Formadores dos Acordes (do grave ao agudo)
K3(f)	9	5 ^a J / 6 ^a M
K6(h)	9	6 ^a M / 5 ^a J
K3(g)	10	3 ^a M / 3 ^a m
J8(h)	13	6 ^a m / 5 ^a J
I1(e)	14	5 ^a J / 3 ^a M
I4(d)	14	3 ^a M / 4 ^a J
J8(e)	14	4 ^a J / 3 ^a M
J10(d)	14	3 ^a M / 5 ^a J
L1(f)	15	5 ^a J / 5 ^a J
L2(e)	15	5 ^a J / 3 ^a m
M3(d)	15	3 ^a m / 5 ^a J
K3(b)	17	5 ^a J / 6 ^a M / 3 ^a m
K6(b)	17	3 ^a m / 6 ^a M / 5 ^a J
L2(i)	17	2 ^a M / 5 ^a J
J8(i)	18	3 ^a m / 4 ^a J
K6(e)	18	4 ^a J / 3 ^a m
I4(b)	19	5 ^a J / 6 ^a m / 3 ^a M
I10(e)	19	# 4 ^a / 3 ^a m
I10(h)	19	6 ^a M / # 4 ^a
I10(i)	19	3 ^a m / # 4 ^a
J6(f)	19	# 4 ^a / 6 ^a M
J8(b)	19	3 ^a M / 6 ^a m / 5 ^a J
I1(i)	20	2 ^a m / 5 ^a J
I4	20	3 ^a M / 4 ^a J / 5 ^a J
J6(g)	20	3 ^a m / 3 ^a m
J8	20	5 ^a J / 4 ^a J / 3 ^a M
L1(g)	20	2 ^a M / 4 ^a J
G2(e)	21	# 4 ^a / 3 ^a M
G5(d)	21	3 ^a M / # 4 ^a
K3(a)	21	4 ^a J / 5 ^a J / 6 ^a M

K6(c)	21	6 ^a M / 5 ^a J / 4 ^a J
J10(g)	22	2 ^a m / 3 ^a M
K3(e)	22	4 ^a J / 3 ^a M / 3 ^a m
K6(d)	22	3 ^a m / 3 ^a M / 4 ^a J
L1(d)	22	4 ^a J / 4 ^a J
L2(a)	22	5 ^a J / 3 ^a m / 6 ^a M
L2(h)	22	6 ^a M / 4 ^a J
M3(c)	22	6 ^a M / 3 ^a m / 5 ^a J
M3(f)	22	4 ^a J / 6 ^a M
I1(a)	23	5 ^a J / 3 ^a M / 6 ^a m
J10(c)	23	6 ^a m / 3 ^a M / 5 ^a J
M3(g)	23	2 ^a M / 3 ^a m
G5(g)	24	2 ^a M / 3 ^a M
I2(f)	24	# 4 ^a / 5 ^a J
I4(e)	24	4 ^a J / 3 ^a m / 3 ^a M
I9(h)	24	5 ^a J / # 4 ^a
I9(i)	24	2 ^a m / # 4 ^a
J8(d)	24	3 ^a M / 3 ^a m / 4 ^a J
I1	25	4 ^a J / 5 ^a J / 3 ^a M
I1(h)	25	6 ^a m / 4 ^a J
J10	25	3 ^a M / 5 ^a J / 4 ^a J
J10(f)	25	4 ^a J / 6 ^a m
L1(a)	25	4 ^a J / 5 ^a J / 5 ^a J
L1(b)	25	5 ^a J / 5 ^a J / 4 ^a J
I2(d)	26	4 ^a J / # 4 ^a
I9(e)	26	# 4 ^a / 4 ^a J
K3	26	3 ^a m / 4 ^a J / 5 ^a J
K6	26	5 ^a J / 4 ^a J / 3 ^a m
G2(h)	27	6 ^a m / # 4 ^a
G2(i)	27	2 ^a M / # 4 ^a
G5(f)	27	# 4 ^a / 6 ^a m
J8(c)	27	6 ^a m / 5 ^a J / 4 ^a J
I4(a)	28	6 ^a m / 3 ^a M / 4 ^a J
J8(a)	28	4 ^a J / 3 ^a M / 6 ^a m
L2	28	4 ^a J / 5 ^a J / 3 ^a m
M3	28	3 ^a m / 5 ^a J / 4 ^a J
I2(g)	29	2 ^a m / 4 ^a J
L2(c)	29	6 ^a M / 4 ^a J / 5 ^a J
M3(a)	29	5 ^a J / 4 ^a J / 6 ^a M
I10(a)	30	6 ^a m / 3 ^a m / 6 ^a M
K3(c)	30	6 ^a M / 3 ^a m / 4 ^a J
K6(a)	30	4 ^a J / 3 ^a m / 6 ^a M
L1(e)	30	4 ^a J / 2 ^a M / 4 ^a J
L2(d)	30	3 ^a m / 2 ^a M / 5 ^a J
M3(e)	30	5 ^a J / 2 ^a M / 3 ^a m
I1(d)	31	3 ^a M / 2 ^a m / 5 ^a J
J10(e)	31	5 ^a J / 2 ^a m / 3 ^a M
L1	32	4 ^a J / 4 ^a J / 5 ^a J

L1(c)	32	5 ^a J / 4 ^a J / 4 ^a J
I1(c)	34	6 ^a m / 4 ^a J / 5 ^a J
I10(c)	34	6 ^a M / # 4 ^a / # 4 ^a
J6(a)	34	# 4 ^a / # 4 ^a / 6 ^a M
J6(c)	34	6 ^a M / 3 ^a m / # 4 ^a
J10(a)	34	5 ^a J / 4 ^a J / 6 ^a m
G2	35	# 4 ^a / # 4 ^a / 3 ^a M
G5	35	3 ^a M / # 4 ^a / # 4 ^a
I10	35	# 4 ^a / # 4 ^a / 3 ^a m
I10(b)	35	3 ^a m / 6 ^a M / # 4 ^a
I10(d)	35	3 ^a m / 3 ^a m / # 4 ^a
J6	35	3 ^a m / # 4 ^a / # 4 ^a
J6(b)	35	# 4 ^a / 6 ^a M / 3 ^a m
J6(e)	35	# 4 ^a / 3 ^a m / 3 ^a m
L2(b)	35	3 ^a m / 6 ^a M / 4 ^a J
M3(b)	35	4 ^a J / 6 ^a M / 3 ^a m
I1(b)	36	3 ^a M / 6 ^a m / 4 ^a J
J10(b)	36	4 ^a J / 6 ^a m / 3 ^a M
I9(c)	37	5 ^a J / # 4 ^a / # 4 ^a
G2(a)	38	# 4 ^a / 3 ^a M / 6 ^a m
G2(b)	38	3 ^a M / 6 ^a m / # 4 ^a
G5(c)	38	6 ^a m / 3 ^a M / # 4 ^a
I2(a)	39	5 ^a J / 4 ^a J / # 4 ^a
I2(e)	39	4 ^a J / 2 ^a m / 4 ^a J
I9(a)	39	# 4 ^a / 4 ^a J / 5 ^a J
G2(d)	41	3 ^a M / 2 ^a M / # 4 ^a
G5(b)	41	# 4 ^a / 6 ^a m / 3 ^a M
G5(e)	41	# 4 ^a / 2 ^a M / 3 ^a M
I2(b)	42	# 4 ^a / 5 ^a J / 4 ^a J
I9(b)	42	4 ^a J / 5 ^a J / # 4 ^a
I9(d)	42	4 ^a J / 2 ^a m / # 4 ^a
G2(c)	44	6 ^a m / # 4 ^a / # 4 ^a
G5(a)	44	# 4 ^a / # 4 ^a / 6 ^a m
I2	44	4 ^a J / # 4 ^a / # 4 ^a
I9	44	# 4 ^a / # 4 ^a / 4 ^a J

Tetracordes

Tabela 7 - Tetracordes com valor do P.D. e estrutura intervalar

Tetracordes	P.D.	Intervalos Formadores dos Acordes (do grave ao agudo)
G1(d)	24	3 ^a M / 3 ^a m / 3 ^a M
L3(c)	24	6 ^a M / 5 ^a J / 3 ^a m
M2(a)	24	3 ^a m / 5 ^a J / 6 ^a M
B1(i)	25	3 ^a m / 3 ^a M / 3 ^a m
L3(h)	26	5 ^a J / 2 ^a M / 5 ^a J
G1(c)	27	6 ^a m / 5 ^a J / 3 ^a M

G6(a)	27	$3^a M / 5^a J / 6^a m$
H3(b)	27	$3^a M / 7^a M / 3^a M$
J7(a)	27	$3^a M / 5^a J / 6^a M$
G1	28	$5^a J / 3^a M / 4^a J$
G6	28	$4^a J / 3^a M / 5^a J$
I12(c)	28	$7^a M / 3^a M / 3^a M$
I12(h)	28	$5^a J / 3^a M / 3^a M$
I12(i)	28	$3^a m / 3^a M / 3^a M$
J2(a)	28	$3^a M / 3^a M / 7^a M$
J7	28	$3^a M / 3^a M / 5^a J$
J7(e)	28	$3^a M / 3^a M / 3^a m$
B1(a)	29	$3^a M / 4^a J / 7^a m$
B1(c)	29	$7^a m / 4^a J / 3^a M$
H3(f)	30	$3^a M / 3^a m / 6^a m$
H3(g)	30	$3^a m / 2^a m / 3^a m$
H3(h)	30	$6^a m / 3^a m / 3^a M$
J7(b)	30	$5^a J / 6^a M / 3^a M$
A4(h)	31	$5^a J / 3^a m / 3^a M$
C1(f)	31	$3^a M / 3^a m / 5^a J$
G4	31	$3^a M / 5^a J / 3^a M$
I12(d)	31	$2^a m / 3^a m / 3^a M$
J2(e)	31	$3^a M / 3^a m / 2^a m$
L3(b)	31	$4^a J / 6^a M / 5^a J$
M2(b)	31	$5^a J / 6^a M / 4^a J$
A1(c)	32	$6^a M / \# 4^a / 3^a M$
B1(d)	32	$2^a M / 3^a m / 3^a M$
B1(e)	32	$3^a M / 3^a m / 2^a M$
C2(a)	32	$3^a M / \# 4^a / 6^a M$
I5	32	$5^a J / 3^a m / \# 4^a$
I11(c)	32	$7^a m / \# 4^a / 3^a m$
I12(a)	32	$3^a M / 4^a J / 7^a M$
J1(a)	32	$3^a m / \# 4^a / 7^a m$
J1(f)	32	$\# 4^a / 3^a m / 5^a J$
J2(c)	32	$7^a M / 4^a J / 3^a M$
K2(a)	32	$3^a m / 4^a J / 7^a M$
K2(c)	32	$7^a M / 4^a J / 3^a m$
K4	32	$5^a J / 3^a m / 5^a J$
K4(b)	32	$5^a J / 5^a J / 5^a J$
L4(h)	32	$5^a J / 3^a M / 3^a m$
M1(f)	32	$3^a m / 3^a M / 5^a J$
A1(d)	33	$3^a m / 3^a m / 3^a M$
B1(f)	33	$4^a J / 3^a m / 5^a J$
B1(h)	33	$5^a J / 3^a m / 4^a J$
B4(b)	33	$3^a M / 6^a M / \# 4^a$
C2(e)	33	$3^a M / 3^a m / 3^a m$
G1(h)	33	$5^a J / 2^a m / 5^a J$
G6(f)	33	$5^a J / 2^a m / 5^a J$
H3	33	$3^a M / 4^a J / 3^a M$

I12(b)	33	$4^a J / 7^a M / 3^a M$
J2(b)	33	$3^a M / 7^a M / 4^a J$
J7(f)	33	$5^a J / 2^a m / 6^a m$
K2(b)	33	$4^a J / 7^a M / 4^a J$
H3(a)	34	$4^a J / 3^a M / 7^a M$
H3(c)	34	$7^a M / 3^a M / 4^a J$
A1(i)	35	$3^a m / 3^a M / 2^a M$
A4(c)	35	$7^a m / 3^a M / 4^a J$
C1(a)	35	$4^a J / 3^a M / 7^a m$
C2(i)	35	$2^a M / 3^a M / 3^a m$
G1(g)	35	$2^a m / 3^a M / 3^a m$
G1(i)	35	$3^a m / 3^a M / 2^a m$
I12	35	$3^a M / 3^a M / 4^a J$
J1(e)	35	$3^a m / 3^a M / 2^a M$
J2	35	$4^a J / 3^a M / 3^a M$
J7(c)	35	$6^a M / 3^a M / 3^a M$
K4(a)	35	$3^a m / 5^a J / 5^a J$
K4(c)	35	$5^a J / 5^a J / 3^a m$
A4(b)	36	$4^a J / 7^a m / 3^a M$
B1	36	$4^a J / 3^a M / 4^a J$
B3(b)	36	$\# 4^a / 6^a M / 3^a M$
B3(h)	36	$\# 4^a / 3^a m / 3^a M$
B4(f)	36	$3^a M / 3^a m / \# 4^a$
C1(b)	36	$3^a M / 7^a m / 4^a J$
G1(e)	36	$3^a M / 2^a m / 3^a M$
G4(a)	36	$5^a J / 3^a M / 6^a M$
G4(c)	36	$6^a M / 3^a M / 5^a J$
I5(c)	36	$6^a m / 5^a J / 3^a m$
I12(f)	36	$4^a J / 3^a m / 6^a m$
I12(g)	36	$3^a M / 2^a m / 3^a m$
J7(d)	36	$3^a m / 2^a m / 3^a M$
J12(a)	36	$3^a m / 5^a J / 6^a m$
L4(f)	36	$4^a J / 2^a M / 6^a M$
L4(i)	36	$2^a M / 4^a J / 3^a M$
M1(h)	36	$6^a M / 2^a M / 4^a J$
M1(i)	36	$3^a M / 4^a J / 2^a M$
A1	37	$\# 4^a / 3^a M / 4^a J$
B3(c)	37	$6^a M / 3^a M / 4^a J$
B3(g)	37	$3^a m / 3^a m / 2^a m$
B4(g)	37	$2^a m / 3^a m / 3^a m$
C2	37	$4^a J / 3^a M / \# 4^a$
G4(d)	37	$3^a m / 2^a m / 5^a J$
G4(e)	37	$5^a J / 2^a m / 3^a m$
H3(d)	37	$2^a m / 3^a m / 4^a J$
H3(e)	37	$4^a J / 3^a m / 2^a m$
I3(a)	37	$3^a M / 5^a J / 5^a J$
I8(c)	37	$7^a m / 3^a M / 5^a J$
I11(b)	37	$4^a J / 7^a m / \# 4^a$

I12(e)	37	$3^a M / 3^a m / 2^a m$
J1(b)	37	$\# 4^a / 7^a m / 4^a J$
J5(a)	37	$5^a J / 3^a M / 7^a m$
J11(c)	37	$5^a J / 5^a J / 3^a M$
K4(f)	37	$5^a J / 2^a M / 4^a J$
K4(g)	37	$2^a M / 4^a J / 2^a M$
K4(h)	37	$4^a J / 2^a M / 5^a J$
L4(b)	37	$4^a J / 7^a M / 3^a m$
M1(b)	37	$3^a m / 7^a M / 4^a J$
A1(h)	38	$5^a J / 2^a M / \# 4^a$
A4(d)	38	$2^a M / 2^a M / 4^a J$
B1(b)	38	$4^a J / 7^a m / 4^a J$
B3	38	$3^a M / 4^a J / \# 4^a$
B4	38	$\# 4^a / 4^a J / 3^a M$
C1(e)	38	$4^a J / 2^a M / 2^a M$
C2(f)	38	$\# 4^a / 2^a M / 5^a J$
G1(b)	38	$4^a J / 6^a m / 5^a J$
G6(b)	38	$5^a J / 6^a m / 4^a J$
H2(a)	38	$3^a M / \# 4^a / 7^a m$
H3(i)	38	$3^a m / 4^a J / 3^a m$
H4	38	$\# 4^a / 3^a m / \# 4^a$
H4(a)	38	$3^a m / \# 4^a / 6^a M$
H4(b)	38	$\# 4^a / 6^a M / \# 4^a$
H4(c)	38	$6^a M / \# 4^a / 3^a m$
H5(c)	38	$7^a m / \# 4^a / 3^a M$
I5(b)	38	$\# 4^a / 6^a m / 5^a J$
I8	38	$3^a M / 5^a J / 3^a m$
J5	38	$3^a m / 5^a J / 3^a M$
J12(b)	38	$5^a J / 6^a m / \# 4^a$
J12(f)	38	$5^a J / 2^a M / \# 4^a$
L4(a)	38	$4^a J / 4^a J / 7^a M$
M1(c)	38	$7^a M / 4^a J / 4^a J$
A1(a)	39	$3^a M / 4^a J / 6^a M$
A2(a)	39	$\# 4^a / 3^a M / 6^a M$
A2(c)	39	$6^a M / 4^a J / 4^a J$
A4(f)	39	$4^a J / 2^a M / 6^a m$
A4(g)	39	$3^a m / 2^a M / 2^a M$
A4(i)	39	$2^a M / 4^a J / 3^a m$
B3(f)	39	$\# 4^a / 2^a m / 6^a m$
B4(h)	39	$6^a m / 2^a m / \# 4^a$
C1(g)	39	$2^a M / 2^a M / 3^a m$
C1(h)	39	$6^a m / 2^a M / 4^a J$
C1(i)	39	$3^a m / 4^a J / 2^a M$
C2(c)	39	$6^a M / 4^a J / 3^a M$
C4(c)	39	$6^a M / 3^a M / \# 4^a$
G1(a)	39	$3^a M / 4^a J / 6^a m$
G6(c)	39	$6^a m / 4^a J / 3^a M$
H4(d)	39	$3^a m / 3^a m / 3^a m$

I3	39	# 4 ^a / 3 ^a M / 5 ^a J
I3(c)	39	5 ^a J / # 4 ^a / 3 ^a M
I6(f)	39	# 4 ^a / 2 ^a m / 6 ^a M
I7(a)	39	# 4 ^a / 3 ^a M / 7 ^a M
J3(c)	39	7 ^a M / 3 ^a M / # 4 ^a
J4(h)	39	6 ^a M / 2 ^a m / # 4 ^a
J11	39	5 ^a J / 3 ^a M / # 4 ^a
K1(a)	39	5 ^a J / 3 ^a m / 7 ^a M
K1(c)	39	7 ^a M / 3 ^a m / 5 ^a J
O(a)	39	4 ^a J / 4 ^a J / 6 ^a M
A1(e)	40	3 ^a M / 2 ^a M / 4 ^a j
A2(e)	40	# 4 ^a / 2 ^a m / 3 ^a m
A4	40	3 ^a M / 4 ^a J / 4 ^a J
B4(a)	40	4 ^a J / 3 ^a M / 6 ^a M
C1	40	4 ^a J / 4 ^a J / 3 ^a M
C2(d)	40	3 ^a m / 2 ^a M / 3 ^a M
C4(d)	40	3 ^a m / 2 ^a m / # 4 ^a
I6(b)	40	# 4 ^a / 7 ^a m / 3 ^a m
I6(h)	40	# 4 ^a / 3 ^a M / 3 ^a m
I8(d)	40	2 ^a M / 2 ^a M / 5 ^a J
J1(g)	40	3 ^a M / 2 ^a M / 3 ^a m
J4(b)	40	3 ^a m / 7 ^a m / # 4 ^a
J4(f)	40	3 ^a m / 3 ^a M / # 4 ^a
J5(e)	40	5 ^a J / 2 ^a M / 2 ^a M
K1	40	3 ^a m / 5 ^a J / 3 ^a m
K4(d)	40	4 ^a J / 2 ^a M / 3 ^a m
K4(e)	40	3 ^a m / 2 ^a M / 4 ^a J
L3(a)	40	3 ^a m / 4 ^a J / 6 ^a M
L4(c)	40	7 ^a M / 3 ^a m / 4 ^a J
L4(g)	40	3 ^a M / 2 ^a m / 2 ^a M
M1(a)	40	4 ^a J / 3 ^a m / 7 ^a M
M1(g)	40	2 ^a M / 2 ^a m / 3 ^a M
M2(c)	40	6 ^a M / 4 ^a J / 3 ^a m
O(d)	40	3 ^a m / 2 ^a M / 4 ^a J
A4(a)	41	4 ^a J / 4 ^a J / 7 ^a m
B1(g)	41	3 ^a m / 2 ^a M / 3 ^a m
B3(a)	41	4 ^a J / # 4 ^a / 6 ^a M
B3(d)	41	3 ^a m / 2 ^a m / 4 ^a J
B4(c)	41	6 ^a M / # 4 ^a / 4 ^a J
B4(e)	41	4 ^a J / 2 ^a m / 3 ^a m
C1(c)	41	7 ^a m / 4 ^a J / 4 ^a J
G4(b)	41	3 ^a M / 6 ^a M / 3 ^a M
H1(c)	41	7 ^a m / 3 ^a m / # 4 ^a
H1(i)	41	2 ^a m / # 4 ^a / 3 ^a m
H2	41	3 ^a M / 3 ^a M / # 4 ^a
H2(b)	41	# 4 ^a / 7 ^a m / 3 ^a M
H2(e)	41	3 ^a M / 3 ^a M / 2 ^a M
H2(h)	41	# 4 ^a / 3 ^a M / 3 ^a M

H2(i)	41	$2^a M / 3^a M / 3^a M$
H5(a)	41	$3^a M / 3^a M / 7^a m$
H5(b)	41	$3^a M / 7^a m / \# 4^a$
H6(a)	41	$\# 4^a / 3^a m / 7^a m$
H6(i)	41	$3^a m / \# 4^a / 2^a m$
I6(a)	41	$4^a J / \# 4^a / 7^a m$
I8(a)	41	$5^a J / 3^a m / 7^a m$
I11(a)	41	$3^a m / 4^a J / 7^a m$
J1(c)	41	$7^a m / 4^a J / 3^a m$
J4(c)	41	$7^a m / \# 4^a / 4^a J$
J5(c)	41	$7^a m / 3^a m / 5^a J$
K1(i)	41	$2^a M / 5^a J / 2^a M$
L3(e)	41	$3^a m / 2^a M / 3^a m$
L4(e)	41	$4^a J / 3^a M / 2^a m$
M1(d)	41	$2^a m / 3^a M / 4^a J$
A2	42	$4^a J / \# 4^a / 3^a M$
A2(f)	42	$3^a M / 2^a M / 5^a J$
A3(e)	42	$4^a J / 2^a M / 3^a M$
B3(e)	42	$4^a J / 3^a m / 3^a m$
B4(d)	42	$3^a m / 3^a m / 4^a J$
B5	42	$\# 4^a / 3^a M / \# 4^a$
C3(d)	42	$3^a M / 2^a M / 4^a J$
C4	42	$3^a M / \# 4^a / 4^a J$
C4(h)	42	$5^a J / 2^a M / 3^a M$
G4(g)	42	$2^a m / 3^a m / 2^a m$
G4(i)	42	$2^a m / 5^a J / 2^a m$
H1(h)	42	$5^a J / 3^a m / 3^a m$
H6(f)	42	$3^a m / 3^a m / 5^a J$
I7	42	$3^a m / \# 4^a / 3^a M$
I7(e)	42	$\# 4^a / 3^a m / 2^a m$
I7(f)	42	$3^a M / 2^a M / 6^a M$
J3	42	$3^a M / \# 4^a / 3^a m$
J3(d)	42	$2^a m / 3^a m / \# 4^a$
J3(h)	42	$6^a M / 2^a M / 3^a M$
J11(a)	42	$3^a M / \# 4^a / 5^a J$
K1(d)	42	$2^a m / 2^a M / 5^a J$
K1(e)	42	$5^a J / 2^a M / 2^a m$
O	42	$4^a J / 4^a J / 4^a J$
O(b)	42	$4^a J / 6^a M / 4^a J$
A1(b)	43	$4^a J / 6^a M / \# 4^a$
A1(f)	43	$4^a J / 3^a m / \# 4^a$
A3(f)	43	$\# 4^a / 2^a m / 5^a J$
B2	43	$3^a M / \# 4^a / 3^a M$
B6(d)	43	$3^a M / 2^a m / \# 4^a$
B6(e)	43	$\# 4^a / 2^a m / 3^a M$
C2(b)	43	$\# 4^a / 6^a M / 4^a J$
C2(h)	43	$\# 4^a / 3^a m / 4^a J$
C3(h)	43	$5^a J / 2^a m / \# 4^a$

G1(f)	43	$4^a J / 3^a m / 4^a J$
H1(a)	43	$\# 4^a / 4^a J / 7^a m$
H6(c)	43	$7^a m / 4^a J / \# 4^a$
I3(b)	43	$5^a J / 5^a J / \# 4^a$
I5(a)	43	$3^a m / \# 4^a / 6^a m$
I6(g)	43	$3^a M / 2^a M / 2^a m$
I7(b)	43	$3^a M / 7^a M / 3^a m$
I8(i)	43	$2^a M / 5^a J / 2^a m$
J1	43	$4^a J / 3^a m / \# 4^a$
J3(b)	43	$3^a m / 7^a M / 3^a M$
J4(g)	43	$2^a m / 2^a M / 3^a M$
J5(i)	43	$2^a m / 5^a J / 2^a M$
J11(b)	43	$\# 4^a / 5^a J / 5^a J$
J12(c)	43	$6^a m / \# 4^a / 3^a m$
K4(i)	43	$2^a M / 3^a m / 2^a M$
L4(d)	43	$2^a m / 2^a M / 4^a J$
M1(e)	43	$4^a J / 2^a M / 2^a m$
A1(g)	44	$2^a M / 3^a m / 3^a m$
A3	44	$4^a J / 4^a J / \# 4^a$
A4(e)	44	$4^a J / 3^a m / 2^a M$
B3(i)	44	$2^a m / 4^a J / 3^a m$
B4(i)	44	$3^a m / 4^a J / 2^a m$
B6(i)	44	$2^a m / \# 4^a / 2^a m$
C1(d)	44	$2^a M / 3^a m / 4^a J$
C2(g)	44	$3^a m / 3^a m / 2^a M$
C3	44	$\# 4^a / 4^a J / 4^a J$
G4(f)	44	$3^a M / 2^a m / 6^a m$
G4(h)	44	$6^a m / 2^a m / 3^a M$
H1(d)	44	$2^a M / 2^a m / \# 4^a$
H2(d)	44	$2^a M / 2^a M / 3^a M$
H2(f)	44	$\# 4^a / 2^a M / 6^a m$
H2(g)	44	$3^a M / 2^a M / 2^a M$
H5(h)	44	$6^a m / 2^a M / \# 4^a$
H6(e)	44	$\# 4^a / 2^a m / 2^a M$
I6(e)	44	$4^a J / 3^a M / 2^a M$
I6(i)	44	$2^a m / 4^a J / 3^a M$
I8(e)	44	$5^a J / 2^a m / 2^a M$
J4(d)	44	$2^a M / 3^a M / 4^a J$
J4(i)	44	$3^a M / 4^a J / 2^a m$
J5(d)	44	$2^a M / 2^a m / 5^a J$
A2(i)	45	$2^a M / \# 4^a / 2^a m$
A3(a)	45	$4^a J / \# 4^a / 6^a m$
A3(g)	45	$2^a M / 3^a M / 2^a m$
B5(d)	45	$3^a M / 2^a M / 3^a M$
B6	45	$4^a J / \# 4^a / 4^a J$
C3(c)	45	$6^a m / \# 4^a / 4^a J$
C3(g)	45	$2^a m / 3^a M / 2^a M$
C4(i)	45	$2^a m / \# 4^a / 2^a M$

I7(c)	45	$7^a M / 3^a m / \# 4^a$
I7(i)	45	$2^a M / \# 4^a / 3^a m$
I8(h)	45	$6^a M / 2^a m / 3^a M$
J3(a)	45	$\# 4^a / 3^a m / 7^a M$
J3(i)	45	$3^a m / \# 4^a / 2^a M$
J5(f)	45	$3^a M / 2^a m / 6^a M$
L4	45	$3^a m / 4^a J / 4^a J$
M1	45	$4^a J / 4^a J / 3^a m$
B2(a)	46	$\# 4^a / 3^a M / 7^a m$
B2(b)	46	$3^a M / 7^a m / 3^a M$
B2(c)	46	$7^a m / 3^a M / \# 4^a$
B6(a)	46	$\# 4^a / 4^a J / 6^a m$
B6(c)	46	$6^a m / 4^a J / \# 4^a$
C4(e)	46	$\# 4^a / 2^a M / 3^a m$
H1	46	$3^a m / \# 4^a / 4^a J$
H1(e)	46	$\# 4^a / 3^a m / 2^a M$
H1(f)	46	$4^a J / 2^a m / 6^a M$
H6	46	$4^a J / \# 4^a / 3^a m$
H6(d)	46	$2^a M / 3^a m / \# 4^a$
H6(h)	46	$6^a M / 2^a m / 4^a J$
I7(g)	46	$3^a m / 2^a m / 2^a M$
I7(h)	46	$6^a m / 3^a m / 3^a m$
I8(b)	46	$3^a m / 7^a m / 3^a M$
J3(f)	46	$3^a m / 3^a m / 6^a m$
J3(g)	46	$2^a M / 2^a m / 3^a m$
J5(b)	46	$3^a M / 7^a m / 3^a m$
A2(b)	47	$3^a M / 6^a M / 4^a J$
A3(c)	47	$6^a m / 4^a J / 4^a J$
A3(d)	47	$3^a M / 2^a m / 4^a J$
C3(e)	47	$4^a J / 2^a m / 3^a M$
C4(a)	47	$\# 4^a / 4^a J / 6^a M$
C4(b)	47	$4^a J / 6^a M / 3^a M$
H1(b)	47	$4^a J / 7^a m / 3^a m$
H6(b)	47	$3^a m / 7^a m / 4^a J$
I3(d)	47	$4^a J / 2^a m / 3^a M$
K1(f)	47	$3^a m / 2^a M / 6^a M$
K1(h)	47	$6^a M / 2^a M / 3^a m$
A2(d)	48	$3^a m / 2^a M / \# 4^a$
A2(g)	48	$2^a m / 3^a m / 2^a M$
A3(b)	48	$\# 4^a / 6^a m / 4^a J$
A3(h)	48	$\# 4^a / 2^a M / 4^a J$
A3(i)	48	$2^a m / 4^a J / 2^a M$
B5(a)	48	$3^a M / \# 4^a / 6^a m$
B5(c)	48	$6^a m / \# 4^a / 3^a M$
C3(b)	48	$4^a J / 6^a m / \# 4^a$
C3(f)	48	$4^a J / 2^a M / \# 4^a$
C3(i)	48	$2^a M / 4^a J / 2^a m$
C4(g)	48	$2^a M / 3^a m / 2^a m$

G3(b)	48	# 4 ^a / 5 ^a J / # 4 ^a
G3(f)	48	# 4 ^a / 2 ^a m / # 4 ^a
I6	48	3 ^a m / 4 ^a J / # 4 ^a
I6(c)	48	7 ^a m / 3 ^a m / 4 ^a J
I7(d)	48	2 ^a m / 2 ^a M / # 4 ^a
J3(e)	48	# 4 ^a / 2 ^a M / 2 ^a m
J4	48	# 4 ^a / 4 ^a J / 3 ^a m
J4(a)	48	4 ^a J / 3 ^a m / 7 ^a m
K1(b)	48	3 ^a m / 7 ^a M / 3 ^a m
B2(d)	49	2 ^a M / 2 ^a M / # 4 ^a
B2(e)	49	# 4 ^a / 2 ^a M / 2 ^a M
B2(f)	49	3 ^a M / 2 ^a M / 6 ^a m
B2(g)	49	2 ^a M / 2 ^a M / 2 ^a M
B2(h)	49	6 ^a m / 2 ^a M / 3 ^a M
B6(f)	49	4 ^a J / 2 ^a m / 5 ^a J
B6(h)	49	5 ^a J / 2 ^a m / 4 ^a J
I8(f)	49	3 ^a m / 2 ^a M / 6 ^a m
I8(g)	49	2 ^a m / 2 ^a M / 2 ^a M
J5(g)	49	2 ^a M / 2 ^a M / 2 ^a m
J5(h)	49	6 ^a m / 2 ^a M / 3 ^a m
A2(h)	50	6 ^a m / 2 ^a m / 4 ^a J
C3(a)	50	4 ^a J / 4 ^a J / 6 ^a m
C4(f)	50	4 ^a J / 2 ^a m / 6 ^a m
G3(a)	50	4 ^a J / # 4 ^a / 5 ^a J
G3(c)	50	5 ^a J / # 4 ^a / 4 ^a J
H1(g)	50	3 ^a m / 2 ^a M / 2 ^a m
H6(g)	50	2 ^a m / 2 ^a M / 3 ^a m
B5(g)	51	2 ^a M / 3 ^a M / 2 ^a M
B6(g)	51	2 ^a m / 3 ^a M / 2 ^a m
I6(d)	51	2 ^a M / 2 ^a m / 4 ^a J
J4(e)	51	4 ^a J / 2 ^a m / 2 ^a M
K1(g)	51	2 ^a M / 2 ^a m / 2 ^a M
B2(i)	52	2 ^a M / # 4 ^a / 2 ^a M
G3	52	# 4 ^a / 4 ^a J / # 4 ^a
G3(g)	53	2 ^a m / 4 ^a J / 2 ^a m
B5(b)	54	# 4 ^a / 6 ^a m / # 4 ^a
B5(f)	54	# 4 ^a / 2 ^a M / # 4 ^a
B6(b)	54	4 ^a J / 6 ^a m / 4 ^a J
G3(d)	55	4 ^a J / 2 ^a m / 4 ^a J

Os acordes das tabelas abaixo, à direita, foram desconsiderados e por isso não constam da lista completa das famílias de acordes.

Díades Sinônimas

Tabela 8 - Díades sinônimas

K5(b)	K5
K5(c)	K5(a)
K5(d)	K5(b)
K5(e)	K5(a)

Tricordes Sinônimos

Tabela 9 - Tricordes sinônimos

G2(d)	G2(f)
G5(e)	G5(h)
I1(d)	I1(f)
I2(a)	I2(c)
I2(f)	I4(f)
I2(g)	I4(g)
I2(h)	I2(e)
I4(a)	I4(c)
I4(d)	K6(i)
I4(h)	I4(e)
I9	J9
I9(a)	J9(a)
I9(b)	J9(b)
I9(c)	J9(c)
I9(d)	J9(d)
I9(e)	J9(e)
I9(f)	I9(d)
I9(h)	J9(h)
I9(i)	J9(i)
I10(f)	I10(d)
I10(i)	J6(d)
J6(h)	J6(e)
J8(f)	J8(d)
J8(i)	K3(d)
J9(f)	J9(d)
J10(h)	J10(e)
K3(h)	K3(e)
K6(f)	K6(d)
L1	M4(a)
L1(a)	M4(b)
L1(b)	M4(c)
L1(c)	M4
L1(d)	M4(e)

L1(e)	M4(d)
L1(f)	M4(h)
L1(g)	M4(i)
L1(h)	L1(e)
L2(f)	L2(d)
M3(h)	M3(e)
M4(f)	M4(d)

Tetracordes Sinônimos

Tabela 10 - Tetracordes sinônimos

A1	F3, J1(h)
A1(d)	J1(i), J12(e)
A1(g)	J1(d), J12(i)
A1(i)	J12(g)
A2	F2
A2(c)	O(c)
A3	F1
A3(d)	J11(e)
A3(e)	J11(d)
A3(f)	J11(h)
A3(g)	J11(i)
A3(h)	J11(f)
A3(i)	J11(g)
A4	F4
A4(f)	J2(f)
A4(g)	J2(g)
A4(h)	J2(h)
A4(i)	J2(i)
B1	E6, L3(f), M2(h)
B1(d)	L3(g), M2(i)
B1(e)	L3(i), M2(g)
B1(f)	M2
B1(g)	M2(d)
B1(h)	L3
B1(i)	L3(d), M2(e)
B2	E5
B3	E4
B4	E3
B5	E2
B5(d)	B5(e)
B5(f)	B5(h)
B5(g)	B5(i)
B6	E1
C1	D4
C2	D3, I11(f)
C2(d)	I5(e), I11(g)
C2(e)	I5(d), I11(i)

C2(f)	I5(h)
C2(g)	I5(i), I11(e)
C2(h)	I5(f), I11
C2(i)	H4(i), I5(g), I11(d)
C3	D1
C3(d)	I3(e)
C3(f)	I3(h)
C3(g)	I3(i)
C3(h)	I3(f)
C3(i)	I3(g)
C4	D2
G1	K2(h)
G1(d)	G6(e), K2(i)
G1(e)	G6(d), K2(g)
G1(f)	G6(h), K2
G1(g)	G6(i), K2(d)
G1(h)	G6(f)
G1(i)	G6(g), K2(e)
G3(d)	G3(e)
G3(f)	G3(h)
G3(g)	G3(i)
G6	K2(f)
G6(c)	H2(c)
H2	H5(f)
H2(d)	H5(g)
H2(e)	H5(i)
H2(g)	H5(e)
H2(h)	H5
H2(i)	H5(d)
H4	H4(f), H4(h)
H4(d)	H4(e), H4(g)
I5	I11(h)
J1	J12(h)
J1(g)	J12(d)
J2	J7(h)
I12(i)	J2(d), J7(i)
J1(f)	J12
J2(e)	J7(g)
K4(d)	O(e)
K4(f)	O(h)
K4(g)	O(i)
K4(h)	O(f)
K4(i)	O(g)
L3(h)	M2(f)

Progressões harmônicas

Dowling e Harwood observam que “...What we prefer is just a little different from our current adaptation level – We like moderate changes. For example, people prefer bath water that is just a little different from their body temperature of 38° C”⁶³ (Dowling e Harwood, 1985, p. 87). Essa propensão a considerar mudanças sutis como mais confortáveis do que as mais pronunciadas, sugere, em se tratando de harmonia, um tipo de abordagem que considere aspectos particulares dos acordes que possam ser organizados de acordo com a intensidade com a qual ocorrem, como o nível de dissonância entre acordes que se sucedem.

Se a progressão harmônica se baseia no princípio do Potencial Dissonante, qualquer transposição de um acorde poderia ser eventualmente usada em seu lugar. Uma maneira de prevenir o surgimento de uma seqüência aparentemente caótica de acordes e por isso sem um sentido aparente, é dando atenção às melodias que surgem nas diversas vozes, principalmente nas externas, que são normalmente mais evidentes.

Ao se harmonizar uma melodia segundo esse sistema, deve-se usar acordes que contenham notas dela e que possuam um espaçamento tal que permita que os princípios de condução de vozes usados na harmonia tradicional sejam aplicados, para que elas possuam o máximo de clareza e independência.

Progressão cadencial

O tipo de progressão harmônica mais amplamente utilizado na peça Oxalufã, é a que se baseia na seqüência de acordes com valores de P.D. gradativamente crescentes até um ou mais pontos culminantes, a partir dos quais a progressão harmônica passa a apresentar valores decrescentes. Esse tipo de progressão, aqui denominada de cadencial, surgiu da necessidade de expressar harmonicamente o conceito de totalidade, uma vez que, tendo-se um clímax gradualmente alcançado e abandonado, fica implícita a idéia de começo, meio e fim. A coerência e senso de direção harmônica conseguidos com este método são melhor demonstrados na prática, e por isso sugere-se experimentações práticas concomitantes à leitura destes dados.

A sensação de relativo repouso, ao final, não precisa ser necessariamente sempre uma meta, uma vez que uma progressão de acordes que pareça inconclusa e em suspensão,

⁶³ Nós preferimos o que está apenas um pouco diferente do nosso nível de adaptação atual – Nós gostamos de mudanças moderadas. Por exemplo, as pessoas preferem a água do banho que esteja apenas um pouco diferente da temperatura dos seus corpos que é de 38°C.

pode se revelar um recurso expressivo útil e a depender do contexto, necessário. Abaixo, exemplos de progressões do tipo cadencial:

a) No exemplo abaixo, a progressão de acordes harmoniza a melodia que representa Oxalufã, que aparece modificada no primeiro movimento, do compasso 23 ao 29 e no terceiro, do compasso 206 ao 213. Nesse exemplo têm-se três pontos culminantes. Os acordes M1(e), I6 e B6(g).

Chord progression for Oxalufã:

L1	B1	M1(e)	H3	C2(i)	H3(e)	B6(e)
P.D. 30	36	43	33	35	37	43

I6	J11(c)	B1(h)	C3(d)	A4(i)	B6(g)	B3(e)	K4(d)	G6
P.D. 48	37	33	42	44	51	42	40	28

Figura 24 – Progressão harmônica cadencial na melodia de Oxalufã

b) O exemplo abaixo consiste da harmonização da melodia que traz a palavra adivinho criptografada no contrabaixo e acontece no segundo movimento do compasso 2 ao 11 e do 29 ao 38. No sexto movimento ele ocorre do compasso 2 ao 11 e do 30 ao 39. Como se pode observar esta progressão possui apenas um ponto culminante no acorde K1(f).

Chord progression for Adivinho:

K4(h)	C1	K1(f)	B1(f)	J6(g)
P.D. 37	40	47	33	20

A ----- D ----- I ----- V ----- I ----- N ----- H ----- O

Figura 25 – Progressão harmônica cadencial na melodia do Adivinho

c) A progressão abaixo acontece no terceiro movimento do compasso 5 ao 8 e aparece no sentido retrógrado do compasso 13 ao 17. A melodia que representa um caminho ao ar livre surge da voz superior dessa progressão, que possui seu ponto culminante no acorde C3(f).

	L1 (e)	A4 (f)	C3 (f)	K4 (d)	M1 (e)	K4 (d)	C1 (e)	L1 (e)
P.D.	30	39	48	43	40	38	40	30

Figura 26 – Progressão harmônica cadencial da melodia do “caminho ao ar livre”

Melodia do “caminho ao ar livre”

Figura 27 – Melodia do “caminho ao ar livre”.

d) A progressão abaixo acontece no terceiro movimento do compasso 76 ao 81, do 136 ao 141 e do 199 ao 204. Esse momento da narrativa musical é responsável por refletir as oferendas que Oxalufã faz durante sua caminhada. Seu ponto culminante é o acorde G3(d).

	K4(d)	G1(f)	A4(e)	G3(d)	C3(d)	L1(e)
P.D.	40	43	44	55	42	30

Figura 28 – Progressão harmônica das oferendas

Progressão estática

Um outro tipo de progressão harmônica, denominada estática, acontece no quinto movimento do compasso 1 ao 7 e do 23 ao 29 e corresponde ao momento em que, segundo a narrativa mítica, Oxalufã se encontra preso. A limitação de movimento e a conseqüente monotonia inerente à condição de confinamento implicaram na escolha de acordes com o mesmo P.D. para que, pelo menos sob esse aspecto, os acordes pudessem ser tomados como estáticos. Além disso, com o objetivo de diminuir a clareza de cada um deles e para que ficasse sugerido o desconforto ou uma sensação de confusão interna, cada acorde foi sobreposto a outro, de modo que uma massa sonora indistinta ou que a isso se aproximasse, pudesse ser obtida. As vozes extremas dos acordes resultantes dessa sobreposição formam um som contínuo (pedal), que serve tanto para refletir o limite que o cativo impõe, como para diminuir as chances de percepção de alguma melodia, o que poderia implicar na sugestão de movimento.

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Tetracordes P.D. - 44' and contains seven chords: I8(e), A4(e), B3(i), B4(i), A1(g), J4(i), and I8(e). The bottom staff is labeled 'Tricordes P.D. - 35' and contains seven chords: G2, G5, J6, L2(b), I10, I10(b), and J6(b). Both staves are in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figura 29 – Progressão harmônica do tipo estática

Progressão decrescente

Saudações amistosas simbolicamente implicam numa expressão de simpatia e de que se reconhece o outro como membro do grupo, evitando-se possíveis tensões que poderiam ser causadas entre os indivíduos por uma indefinição nesse particular.

Na narrativa mítica, Exu e Oxalufã se cumprimentam amistosamente quando se encontram. Musicalmente, esses momentos são sugeridos por harmonias decrescentes em P.D. Abaixo, exemplos desse tipo de progressão.

a) O exemplo abaixo acontece no terceiro movimento do compasso 39 ao 40, do 99 ao 100 e do 155 ao 156. Nesse momento Exu acaba de cumprimentar Oxalufã e esse momento representa uma interação amigável entre eles.

A4(e) K4(d) L1(e)
P.D. 44 40 30

Figura 30 – Progressão harmônica do tipo decrescente

b) Um outro exemplo desse tipo de progressão harmônica acontece imediatamente após o anterior. Sua ocorrência se dá do compasso 41 ao 42, do 101 ao 102 e do 157 ao 158. Essa progressão harmoniza a melodia com a palavra Laroyê criptografada no primeiro violino e no vibrafone oitava acima. Essa palavra, como já foi visto, corresponde a saudação típica à Exu.

C1 (a) G1 G5 (d)
P.D. 35 28 21

Figura 31 – Progressão harmônica do tipo decrescente

c) No final da peça, quando Xangô liberta Oxalufã. A tradução musical desse evento se dá com a resolução da tensão do último dos sete acordes que representam a prisão por uma progressão que, partindo dele continua em acordes cada vez menos densos e com menor valor de P.D.

Após 3 acordes com valores de crescentes de P.D. (Figura 32) a progressão retoma um valor mais alto de P.D. no acorde C1(f) para aumentar o contraste em P.D. com o intervalo de oitava que o segue e assim acentuar a sensação de resolução final. A reiteração da resolução (3 acordes decrescentes em P.D. e o acorde C1(f) seguido do intervalo de oitava) visa reforçar essa idéia.

Essa ocorrência se dá no oitavo movimento do compasso 30 ao 32. A nota mi dobrada num intervalo de oitava, na região grave, não aparece refletida no valor numérico, porque além de influenciar igualmente os três últimos acordes, resultaria num número diferente do P.D. fixado para cada um deles e que serviu de orientação para a progressão.

	I8(e)	L1(e)	I4(e)	C1(f)	Intervalo de Oitava 1
P.D.	44	30	24	31	

Figura 32 – Progressão harmônica do final da peça
(a libertação de Oxalufã)

Outros exemplos de progressão harmônica podem ser encontrados em “Representações Musicais” (abaixo) e em “Narrativa Musical” (p. 71).

Representações Musicais

A representação dos personagens teve seu primeiro esboço experimentado na peça “Três Orixás”, para Clarineta solo, que é uma resposta à entrevista concedida pelo professor Ordep Serra (APÊNDICE B), que sendo antropólogo e Ogã do Terreiro de Candomblé Casa Branca, localizado no bairro da Federação, em Salvador, esclareceu diversos pontos sobre a mitologia Yorubá e sobre o mito de Oxalufã, em especial, complementando a consulta à literatura disponível.

Como os Orixás envolvidos tiveram, nessa oportunidade, seus perfis bem delineados, representa-los musicalmente acabou sendo uma consequência natural, uma vez que se trata de um trabalho de pesquisa na área de composição musical.

Cada um dos três movimentos da peça se encarrega da representação individual dos Orixás que aparecem como personagens no mito e estão ordenados de forma a coincidir com a seqüência na qual eles aparecem na narrativa mítica. O primeiro movimento, denominado Oxalufã, possui um caráter solene e meditativo. O segundo é um frevo representando Exu e o terceiro movimento, Xangô, é um tango.

No final do último movimento, nos compassos 67 e 68, aparece um motivo rítmico semelhante ao que começa o primeiro movimento. Sendo um ponto comum entre os dois movimentos, sugere aproximações entre os personagens, na tentativa de sugerir a amizade entre esses dois Orixás.

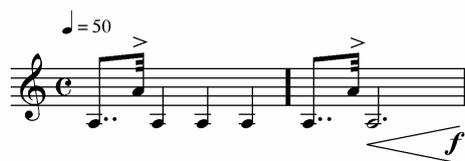


Figura 33 - Motivo da peça Três Orixás

Oxalufã

Do mesmo modo que uma célula guarda uma relação de afinidade com o corpo ao qual pertence, a melodia que representa Oxalufã se refere à narrativa na qual está inserida, refletindo aspectos dela. Dividindo-a em três partes, como pode ser observado abaixo, nota-se que ela é construída de modo que, havendo dois reinícios (nota mi grave), ao final se consiga uma melodia cujo fluxo pareça ter sofrido três interrupções, como as que o personagem que ela representa enfrenta ao longo do percurso que o levará ao reino de Xangô. Além disso, cada parte é gradativamente maior do que a anterior, do mesmo modo que o caminho percorrido o é a cada intervenção de Exu.

Outro aspecto da narrativa que aparece refletido na melodia, se deve ao fato de que ela começa e termina na mesma nota uma oitava acima para sugerir que, como o personagem, a nota mi percorre um caminho interrompido três vezes e alcança um objetivo.



Figura 34 – Melodia de Oxalufã

Sendo o protagonista dessa trama, sua quase onipresença nela faz com que a peça Oxalufã, para conjunto misto, termine por ter um caráter muito aproximado do seu. Até mesmo os conflitos e contradições internas, que se equilibram e terminam resolvidos, fazem com que toda a peça possa ser considerada como uma representação extensa de Oxalufã.

Abaixo estão exemplificadas representações musicais de atitudes assumidas por Oxalufã durante a trama, por meio de modificações na melodia que o representa.

- a) Quando Oxalufã chega ao reino de Xangô, a melodia que o representa aparece com os violoncelos em uníssono e a viola uma oitava acima e desacompanhada de acordes. A pretensão aqui é que ele pareça descontraído como um viajante absorto pela paisagem, que musicalmente assume o foco nesse momento. O andamento rápido e o compasso ternário ajudam a emprestar leveza e graça a uma melodia sempre circunspeta e pesada. Esse exemplo acontece no quarto movimento do compasso 22 ao 31.

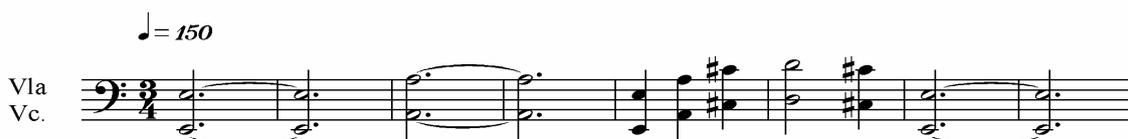


Figura 35 – Melodia de Oxalufã (leve)

- b) As variações abaixo, com instrumentos de corda em *pizzicato*, representam o momento em que Oxalufã tenta sorrateiramente capturar o cavalo de Xangô, que ele reconhece quando o encontra solto.

- b.1) Quarto movimento, compasso 40.

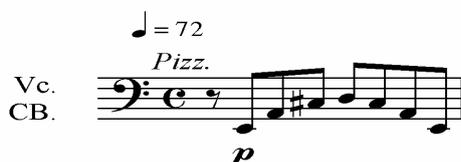


Figura 36 – Melodia de Oxalufã (sorrateiro 1)

- b.2) Quarto movimento, nos compassos 41 e 42.



Figura 37 – Melodia de Oxalufã (sorrateiro 2)

- b.3) Quarto movimento, do compasso 43 ao 45.



Figura 38 – Melodia de Oxalufã (sorrateiro 3)

b.4) Quarto movimento, compasso 45 e 46.

Figura 39 – Melodia de Oxalufã (sorratoiro 4)

Exu

A aparência fálica da clarineta lembra esse aspecto das representações de Exu, que normalmente trazem essa particularidade evidenciada. Outra característica da clarineta que a aproxima do personagem que ela representa nessa narrativa musical é a relação dela com os números ímpares na essência da sua sonoridade, que coincide com as associações numéricas que se faz a Exu. Segundo Berg e Stork:

The clarinet is unique among the contemporary woodwinds in that it is the only instrument that behaves acoustically like a closed tube... as closed tube... the resonance curve has its peaks at the odd harmonics.⁶⁴

(Berg e Stork, p. 269, 1982)

Exu é sempre representado pela clarineta, mas esta nem sempre representa Exu. Quando aparece simbolizando esse singularíssimo Orixá, a melodia desacompanhada de acordes com a qual Exu é expresso tenta traduzir, em música, esse aspecto horizontal, que além de se referir à masculinidade no que esta tem de fálico, ilustra a solidão do único personagem antagonista dessa narrativa mítica. O frevo, que aparece na peça “Oxalufã” para conjunto misto a cada intervenção de Exu, corresponde a excertos do segundo movimento da peça “Três Orixás” para clarineta solo, que se encarrega de representá-lo. Representado pela clarineta, as suas intervenções caracterizam-se pela irreverência irônica implícita em sons que buscam imitar a fala zombeteira e o riso. Além disso, o frevo ágil tocado por esse instrumento em cada aparição sua, contrasta completamente com a atmosfera solene e circunspeta que caracteriza o personagem Oxalufã e por isso,

⁶⁴ A clarineta é única entre os instrumentos do naipe das madeiras atuais, por ser o único instrumento que se comporta acusticamente como um tubo fechado... como tubo fechado ... a curva de ressonância alcança seus picos em harmônicos ímpares.

de forma mais abrangente, com toda a peça. Abaixo estão alguns exemplos colhidos do terceiro movimento, com a indicação dos compassos em que ocorrem.

a) Compasso 103 a 105 - A melodia abaixo procura imitar a fala zombeteira, a maneira infantil, como se Exu dissesse: “ele não me pega, ele não me pega, ele não me pega”. A subida no registro a cada repetição da frase visa reforçar a idéia de que há um deslocamento espacial implícito sugerido para ilustrar o que é dito.



Figura 40 – Melodia imitando a fala zombeteira de Exu (1)

b) Compasso 128 a 131 - A melodia abaixo procura imitar a fala zombeteira, a maneira infantil, como se Exu dissesse: “ele não me pega, ele não me pega, ele não me pega não”.



Figura 41 – Melodia imitando a fala zombeteira de Exu (2)

b) Compasso 160 - A melodia abaixo pretende imitar um chamado feito de forma informal. É como se Exu dissesse: “Oxalufã, ã”.



Figura 42 – Melodia imitando Exu chamando Oxalufã.(1)

c) Compasso 187 a 190 - A melodia abaixo pretende imitar um outro chamado. É como se Exu dissesse: “Oxalufã, cadê você?”.

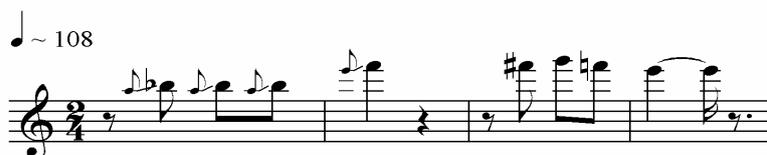


Figura 43 – Melodia imitando Exu chamando Oxalufã.(2)

d) As melodias abaixo pretendem imitar gargalhadas. A intenção é dar a impressão de que Exu está zombando de Oxalufã.

d.1) Compasso 44 a 46 e 191 a 193



Figura 44 – Melodia imitando gargalhada de Exu (1)

d.2) Compasso 69 a 71



Figura 45 – Melodia imitando gargalhada de Exu (2)

Xangô

Representado na peça “Três Orixás” por um tango, que procurou assim evidenciar o seu lado sedutor. Outros ritmos poderiam ter sido escolhidos, mas esse pareceu mais apropriado pois, de acordo com Serra (Apêndice B): “há uma teoria segundo a qual o próprio nome tango deriva de Xangô”.

Segundo Verger: “Xangô guerreava ... ele tinha um exército de 100 mil cavaleiros”. (Verger, 1992, p. 36) por isso na peça “Oxalufã” o aspecto militar e heróico foi mais valorizado, por corresponder ao papel desempenhado por ele na trama, que é o de restaurar a justiça. Por isso, foi necessária uma representação diferenciada nas duas abordagens.

No contexto religioso do candomblé, segundo Lima: “Dois dos atabaques (Le / Rumpi) reiteram um padrão rítmico regular (reforçado pelo agogô [Gan]), enquanto um terceiro... ‘improvisa’.” (Lima, 2005, p. 104). Nessa narrativa musical, que trata da visita de Oxalufã a Xangô, o Gan foi substituído pelo pandeiro “meia-lua”, uma vez que se pretendeu apenas insinuar a célula rítmica do Alujá (Oitavo movimento de “Oxalufã”, para conjunto misto, do compasso 1 ao 24).

Investigando a estrutura interna do padrão rítmico associado, no candomblé, a Xangô e denominado Alujá, Lima (2005, p. 200) chama a atenção para a divisão irregular do compasso doze por oito, em metades assimétricas de cinco e sete, em lugar da divisão em metades iguais. Na célula rítmica tocada pelo Le / Rumpi a 5ª e a 12ª colcheias soam um pouco atrasadas, devido ao uso de toques mais rápidos antes delas.

Alujá de Xangô

Figura 46 – Alujá de Xangô

Essa assimetria aparece refletida na melodia que representa Xangô, que começa com os intervalos de quinta justa e sétima menor. O aspecto ascendente dos intervalos traz em si a idéia de não submissão do personagem considerado um rei guerreiro e poderoso. Abaixo estão algumas representações de Xangô, ligeiramente diferenciadas a depender do contexto.

a) Na aparição exemplificada abaixo, a melodia aparece excepcionalmente tocada pela viola como um recurso que visa fundir sonoramente a saudação e o orixá. Esse trecho é parte do momento em que os violoncelos saúdam Xangô tocando sua saudação originada por *sogetto cavato*. Esse exemplo aparece no sétimo movimento, do compasso 11 ao 13.

♩ = 50

Figura 47 – Melodia de Xangô (1)

b) Abaixo o aspecto poderoso de Xangô aparece evidenciado numa melodia tocada pela trompa em notas longas, num andamento rápido e sobre o ritmo Alujá (não incluído no exemplo). A progressão harmônica é do tipo cadencial e possui o seu ponto culminante no acorde G3(g). Musicalmente, se busca refletir o poder do orixá que libertará Oxalufã do cativoiro. Esse exemplo aparece no oitavo movimento, do compasso 9 ao 20.

♩. = 200

VI. I
 II
 Vla.
 Vc.
 Cor. (F)

M2(f) B1(f) K4(f) G3(g)
 P.D. 26 33 37 53

O(f) L1(e)
 P.D. 37 30

Figura 48 – Melodia de Xangô (2)

c) A característica de Xangô que aparece valorizada no exemplo abaixo é a de reparador da justiça. Considerando a injustiça como um problema a ser resolvido por ele, a melodia que o representa, abaixo, traz no seu corpo o intervalo de trítono,

simbolizando o que precisa ser resolvido. Como a melodia termina da maneira como está descrita nos exemplos anteriores (a e b), aqui consideradas como sendo sua forma normal, fica sugerido que a solução acontece de fato. Harmonicamente, o último acorde (Figura 49), K3(i), sendo menos tenso (P.D. menor) que o primeiro da progressão, L1(e), busca exprimir que o final será ainda mais feliz do que antes do problema. Afinal, no mito, a trama tem um final festivo.

♩ = 50

	L1(e)	G5	A2(i)	H3(d)	B1	K3(e)
P.D.	30	35	45	37	36	22

Figura 49 – Melodia de Xangô (3)

Revelação da prisão de Oxalufã

Quando Xangô consulta o adivinho para saber o que havia de errado com seu reino, o adivinho lhe revela que há um idoso que padece injustamente numa cela do seu reino.

Na representação abaixo, que ocorre no sexto movimento, do compasso 21 ao 28, a melodia tocada pelos violoncelos 1 e 2, é a que representa Oxalufã e aparece interrompida entre os acordes que, no quinto movimento, representam a prisão. Há aí um impedimento ao movimento fluente e livre da melodia como ocorre a um prisioneiro numa cela.

The musical score consists of three systems. The first system includes Tétrades (P.D. = 44) and Triades (P.D. = 35) parts, with a Vc. 1 e 2 part below. The second system continues the Tétrades and Triades parts, with a Vc. 1 e 2 part below. The third system continues the Vc. 1 e 2 part. Chord labels are placed above the Tétrades and Triades staves, and below the Vc. 1 e 2 staff. The labels are: I8(e), A4(e), B3(i), B4(i), J1(d), J4(i), I10, I10(b), and J6(b). The Vc. 1 e 2 part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature.

Figura 50 – Revelação da prisão de Oxalufã

Trovões

Xangô é tido como o senhor dos raios e trovões. Na figura abaixo, os instrumentos de percussão fazem uma imitação onomatopáica buscando evocar uma ocorrência tempestuosa. Esse evento aparece no sétimo movimento e vai do compasso 1 ao 7. Há outro trecho parecido com esse no oitavo movimento do compasso 25 ao 29, que não será destacado por ser muito parecido com a ocorrência demonstrada na figura 51.

The musical score consists of three systems for Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The Perc. 1 part includes Chicote and Tímpano. The Perc. 2 part includes Bombo and Tímpano. The Perc. 3 part includes Tímpano. The score is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. Dynamic markings are placed below the staves. The dynamic markings are: f, ppp, mf, pp, f, pp, p, ppp, f, N. The L.V. (Lento) marking is placed above the staves. The score is written in a single staff with a treble clef and a common time signature.

Figura 51 – Trovões

Passarinhos

A atmosfera bucólica, no quarto movimento, é sugerida pela flauta, oboé e fagote que imitam passarinhos. Embora esse trecho aconteça do compasso 1 ao 28, o excerto selecionado abaixo, do compasso 11 ao 19 é suficiente para ilustrar esse tipo de representação, que não pretende ser realista nem reproduzir cantos de pássaros.

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), and Fagote (Bassoon). The score is written in 3/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 150. The Flauta part features a melodic line with grace notes and slurs, while the Oboé and Fagote parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 52 – Passarinhos

Narrativa Musical

Primeiro movimento: Introdução

Esse movimento tem entre suas incumbências estabelecer o caráter geral da peça, cuja narrativa se dá sob a perspectiva de Oxalufã, como indica o título dessa narrativa mítica. Desse modo, predomina uma atmosfera solene, calma, grave e meditativa, conseguida pelo uso do andamento lento e com a instrumentação valorizando a região médio-grave.

Até o compasso 8, a melodia correspondente a Oxalufã é insinuada gradativamente e à medida que isso acontece, ela é interrompida três vezes, numa alusão às intervenções que Exu fará durante o percurso que Oxalufã terá que percorrer até o reino de Xangô. A primeira intervenção acontece no segundo compasso e a segunda no quinto, quando a melodia é interrompida por três ataques acentuados. A terceira intervenção acontece no sétimo e oitavo compassos, quando o fluxo melódico ascendente é detido e retorna descendentemente, de modo que a nota mais aguda desse compasso forma um eixo

melódico com três notas em cada direção, como um prenúncio de que só após três eventos desfavoráveis, um objetivo maior e mais elevado será atingido.

Dando continuidade a esse momento introdutório, do compasso 9 ao 22 a melodia que representa Oxalufã aparece tocada num contraponto imitativo a 2 vozes, sendo a superior tocada por dois violoncelos em uníssono e a inferior pelo contrabaixo. As melodias estão dispostas de modo que, enquanto a voz inferior, com notas durando o dobro do tempo do que duram as notas na melodia da voz superior é tocada e seguida pela sua versão no sentido retrógrado, a melodia que aparece na voz superior é seguida pelo seu retrógrado e retorna à sua forma original.

Em seguida, do compasso 22 ao 28, uma versão modificada da melodia que representa Oxalufã é tocada pelos Violoncelos 3 e 4 em uníssono e dobrados oitava abaixo pelo contrabaixo. Essa melodia é harmonizada por 16 acordes, que sendo 8 duas vezes, fazem uma referência a androginia desse Orixá, uma vez que ela implica em dois sexos.

Essa versão modificada da melodia de Oxalufã começa e termina na mesma nota simbolizando que após uma jornada difícil e perigosa, na qual ele será feito prisioneiro, retornará à sua condição inicial de liberto, devidamente restituída por Xangô.

Finalizando o movimento, do compasso 22 ao 44, é retomado o contraponto imitativo que ocorre entre os compassos 22 e 28.

Segundo movimento: Oxalufã consulta o adivinho

O segundo movimento corresponde ao momento em que Oxalufã consulta um adivinho sobre seus planos de viajar para visitar Xangô, recebendo dele um conselho desfavorável em relação a esse projeto.

Do compasso 2 ao 11 e do 29 ao 38, a melodia com a palavra adivinho originada por *Sogetto Cavato*, no contrabaixo, é harmonizada por cinco acordes. A instrumentação muda gradativamente, fazendo com que cada acorde comece no vibrafone atacado junto com o tam-tam, continue num quarteto formado por dois violinos, viola e trompa, passando em seguida a soar num quarteto de madeiras (flauta, oboé, clarineta e fagote) e termine num quarteto de violoncelos em harmônicos. A mudança timbrística que se processa gradativamente, enquanto cada acorde soa, pretende dar um ar mágico ou sobrenatural à passagem.

Do compasso 13 ao 17 a melodia com a palavra adivinho (*Sogetto Cavato*) aparece seguida de seu retrógrado nos violoncelos 1 e 2, enquanto que nos violoncelos 3 e 4 é o

retrógrado que é seguido pela melodia original, de forma que resulta num momento imitativo que pretende insinuar um processo, que no caso se trata do divinatório.

Os compassos 45 e 46 apenas continuam a idéia iniciada anteriormente, criando tensão e expectativa pela repetição das quatro últimas notas da versão retrógrada apresentada nos violoncelos 1 e 2, num acelerando escrito, apoiado num crescendo na intensidade e num acorde, o K1(g), com alto valor de P.D. (51).

Do compasso 20 ao 27 o acorde K1(g) é sustentado suavemente durante todo o trecho. As intervenções do violoncelo correspondem à premonição de três eventos e suas possíveis graves conseqüências. Embora se encarregue de criar impressões graves e distintas, a falta de uma maior clareza melódica é proposital e busca refletir uma possível particularidade da premonição que teria menor clareza que a realidade objetiva. Cada uma dessas intervenções do violoncelo é gradativamente maior que a anterior refletindo um acúmulo de experiências cujo antagonismo se reflete no caráter ágil da melodia inspirada no frevo.

Terceiro movimento: O Caminho

O terceiro movimento, denominado “O Caminho”, se ocupa da trajetória percorrida por Oxalufã rumo ao reino de Xangô, durante a qual acontecem três intervenções de Exu e em conseqüência três oferendas são feitas por Oxalufã, que segue em frente resignadamente.

A estrutura desse movimento inclui uma introdução, um final e partes intermediárias que acontecem diferentemente três vezes. O esquema estrutural básico é o seguinte: a) Começo do caminho; b) Encontros com Exu e c) Final do caminho. A parte b), Encontros com Exu, é subdividida em quatro partes estruturalmente recorrentes, porém com conteúdos diferenciados. São elas: b1) Distância percorrida; b2) Saudações entre Exu e Oxalá; b3) Exu se manifesta contra Oxalufã e b4) Oxalufã faz a oferenda.

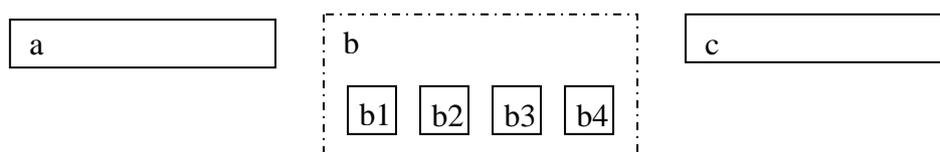


Figura 53 – Estrutura do terceiro movimento

a) Começo do caminho

Os quatro primeiros compassos funcionam como uma introdução à melodia que é apresentada nos quatro compassos seguintes pelo oboé e pelo violoncelo em uníssono e pela flauta num intervalo de décima segunda acima. Esse intervalo corresponde ao terceira parcial da série harmônica de cada uma das notas da melodia, que representa um caminho ao ar livre, resultando num timbre com um colorido novo. Nesse momento há uma mudança no foco que, valorizando o cenário, proporciona variedade à narrativa musical.

Do compasso 9 ao 12 a melodia de Oxalufã é sugerida pelo contrabaixo e pelos violoncelos 1, 3 e 4 como forma de refletir o comportamento despreocupado de um viajante que provavelmente admira a paisagem. Do compasso 13 ao 17, a melodia que representa o caminho ao ar livre aparece na sua forma retrógrada, sendo tocada pelos mesmos instrumentos que a apresentaram na sua forma original do compasso 5 ao 8, como uma forma de indicar que o caminho poderia ser percorrido em ambos os sentidos. Ou seja, a decisão de prosseguir se dá livremente.

b) Encontros com Exu

b1) Distância percorrida

Considerando que o caminho é percorrido por Oxalufã sozinho e que nenhuma ação além de seu deslocamento acontece antes dos encontros com Exu, optou-se por representar esses trechos intermediários do caminho pelo percurso melódico que vai gradativamente insinuando a melodia de Oxalufã, até que ela se complete. Desse modo, o deslocamento espacial é representado analogicamente por uma trajetória melódica, ficando com isso implícita a idéia de que o percurso constrói a identidade desse viajante.

Antes de cada encontro com Exu, Oxalufã percorre um trecho do caminho. Já que ele caminha numa só direção e no mesmo sentido, a distância a ser percorrida será cada vez menor, por isso os trechos intermediários que antecedem cada encontro com Exu são gradativamente menores. O primeiro trecho vai do compasso 19 ao 34; o segundo do compasso 83 ao 94 e o terceiro do compasso 143 ao 152. Além disso, a distância percorrida em cada trecho fica refletida nas transposições da melodia que aparece transposta, em cada seção, ascendentemente num intervalo de quarta justa.

Cada vez que a melodia de Oxalufã aparece nessas circunstâncias é tocada por um número crescente de instrumentos, indicando que houve um acúmulo de experiências ou que as experiências vividas resultaram num aprendizado cumulativo. Assim, no primeiro trecho, que vai do compasso 30 ao 34 ela aparece tocada pelo violoncelo 2 ; no segundo, que começa no compasso 90 e vai até o 94, pelo violoncelo 1 e pela viola uma oitava acima dele e no terceiro, que vai do compasso 148 ao 152, a viola dobra o violoncelo 1 num intervalo de oitava acima, enquanto o violoncelo 4 faz o mesmo uma oitava abaixo.

b2) Saudações entre Exu e Oxalá

Oxalufã e Exu se encontram três vezes durante a jornada em direção ao reino de Xangô e de acordo com a versão do mito publicada por Verger (1992) e que serviu de base para a construção dessa narrativa musical, eles se cumprimentam amistosamente. Musicalmente, as melodias que correspondem a esses cumprimentos mútuos, resultam da criptografia das saudações tipicamente associadas a cada um deles. Essas saudações acontecem do compasso 37 ao 42, do 97 ao 102 e do 153 ao 159.

As saudações começam com a clarineta, que representa Exu, tocando a melodia com a saudação “Epa Baba” originada por *sogetto cavato* (do compasso 37 ao 38; do 97 ao 98 e do 153 ao 154) , como um cumprimento a Oxalufã. Em seguida, a interação entre os personagens fica evidenciada por referências a ambos. O violoncelo e o contrabaixo insinuam a melodia de Oxalufã, seguidos pela clarineta, que indica a presença de Exu, apoiada por um sexteto de cordas. A harmonia, que é como são musicalmente referidos os acordes e suas relações, é também uma referência a Oxalufã, que supõe esse conceito no seu equilíbrio característico.

Respondendo aos cumprimentos de Exu, Oxalufã o saúda com a melodia correspondente à palavra Laroyê originada por *sogetto cavato*, tocada pelo violino I e pelo vibrafone, oitava acima dele (compassos 41 a 42; 101 a 102 e 157 ao 158).

b3) Exu se manifesta contra Oxalufã

Em cada encontro com Oxalufã, após as saudações recíprocas, Exu se manifesta de forma irreverente e zombeteira, traduzida musicalmente pelo contraste que o frevo apresenta com o contexto no qual ocorre e pelas imitações onomatopaicas aí presentes.

b4) Oxalufã faz a oferenda.

As oferendas acontecem dos compassos 72 ao 83, 132 ao 143 e 195 ao 206, após uma introdução tocada pelos violoncelos, nos primeiros quatro compassos. Dos compassos 76 ao 81; 136 ao 141 e 199 ao 204, um quarteto de violoncelos começa uma melodia harmonizada que é continuada por um quarteto de cordas, de modo que, ao final dessa seção alcança-se um âmbito de três oitavas. A intenção é que fique sugerido o enlevo conseguido pela oferenda.

As partes finais de cada uma das três oferendas são diferentes, embora todas insinuem a melodia de Oxalufã. As duas últimas notas de cada uma dessas partes finais prescreve um movimento melódico diverso na direção. A primeira termina num intervalo descendente (compasso 82), a segunda num ascendente (compasso 142) e a terceira continua na mesma nota (compasso 205), como um recurso para indicar que apesar de ter outras direções à disposição, Oxalufã se mantém inabalável no seu propósito, apesar das vicissitudes encontradas no percurso.



Figura 54 – 1ª Oferenda



Figura 55 – 2ª Oferenda



Figura 56 – 3ª Oferenda

c) Final do caminho

A partir do último compasso da terceira oferenda (compasso 206), a melodia de Oxalufã aparece acrescida de uma continuação que faz o contorno melódico voltar à nota inicial, do mesmo modo como ocorreu no primeiro movimento, do compasso 22 ao 28. Veja “Progressão cadencial”, exemplo a (p. 56).

Quarto movimento: A Captura de Oxalufã

Esse movimento corresponde ao trecho da narrativa no qual Oxalufã alcança o reino de Xangô até o momento da sua prisão. Sua estrutura compreende três partes: a) A Chegada ao reino de Xangô; b) O Cavalo e c) Oxalufã é preso.

a) A Chegada ao reino de Xangô

Além de ambientar a narrativa nos arredores do reino de Xangô, a tranquilidade e leveza desse momento inicial buscam aliviar uma possível monotonia causada pelas repetições contidas no terceiro movimento, ao tempo em que estabelece um contraste com o momento da prisão que acontecerá em seguida.

Até o compasso 30, a flauta, o oboé e o fagote tocam melodias que imitam pássaros, na tentativa de evocar uma atmosfera bucólica, enquanto a viola e os quatro violoncelos, ao final do trecho, tocam a melodia de Oxalufã com modificações, com o intuito de fazê-la parecer despreziosa e casual como um viajante recém-chegado. O foco nesse momento da narrativa musical se dirige mais ao ambiente, embora fique claro que Oxalufã está presente.

Do compasso 31 até o 37, a flauta e o oboé dão continuidade a esse momento tranquilo, quando a clarineta e a flauta retomam uma melodia apresentada no início do terceiro movimento. As notas dessa melodia, que vai do compasso 37 ao 44, duram o dobro do tempo que duraram anteriormente. A intenção é que ela funcione como um elemento secundário em relação ao *wood-block* e aos instrumentos de corda em *pizzicato*, enquanto colabora com a unidade da peça pela repetição melódica, que tende a conferir familiaridade ao trecho.

b) O Cavalo

Do compasso 38 ao 46, o foco da narrativa oscila entre o cavalo, representado pelo *wood-block* e Oxalufã, que tenta alcançá-lo, simbolizado pelos instrumentos de corda. A melodia de Oxalufã aparece com modificações e é tocada em *pizzicato*, para indicar o

comportamento sorrateiro de quem tenta atrair e dominar um cavalo, que segundo a versão estudada do mito se dá pelo uso de uma espiga de milho como isca, para que ele possa ser levado dali e, posteriormente, devolvido a Xangô.

No compasso 47 e se repetindo nos compassos 59 e 60, as claves tocam uma célula rítmica com oito ataques, numa espécie de desacelerando escrito, indicando que ele corre o perigo de ser preso, uma vez que a passagem da liberdade ao cativo, metaforicamente, implica numa desaceleração que tende ao repouso.

c) Oxalufã é preso

Do compasso 48 ao 57 há três planos sonoros em interação. No primeiro, a caixa-clara com um toque no estilo militar, representa os soldados de Xangô que encontram Oxalufã com o cavalo e terminam tomando-o por ladrão. No segundo, o contrabaixo toca a melodia de Oxalufã com as mesmas notas da forma original e em notas longas, para indicar que a essência desse Orixá, com toda sua profundidade nunca o abandona. Ou seja, apesar das vicissitudes, ele não se corrompe, permanecendo quem é. O terceiro plano sonoro é formado por três vozes que tocam a melodia de Oxalufã na metade do tempo em que ela ocorre no contrabaixo, num contraponto imitativo em quartas. A aparição dessas melodias com as notas com as quais ela aparece durante os três trechos do caminho e a inclusão da flauta, da clarineta e do fagote buscam representar toda a experiência vivida no percurso e não o personagem em si (já representado pelo contrabaixo).

Todas as três vozes superiores (caixa-clara não incluída) e o contrabaixo, após tocarem a melodia de Oxalufã, continuam no seu retrógrado. No contrabaixo, no entanto, a melodia prossegue em retrógrado como nos demais instrumentos, mas durando a metade do tempo de sua apresentação no sentido original, indicando a submissão de Oxalufã já feito prisioneiro. A referência se justifica por se referir à humilhação sofrida. Simbolicamente, a melodia é metaforicamente humilhada pela redução na sua duração, sendo que a forma retrógrada, nesse momento, indica uma condição oposta à liberdade. O cativo.

Quinto movimento: A Prisão

O cárcere e os sete anos que Oxalufã passa nele estão representados do compasso 1 ao 7 e do 23 ao 29. O trecho intermediário, que vai do compasso 8 ao 22, busca refletir as conseqüências nefastas que a prisão de Oxalufã provoca no reino de Xangô. A melodia

que representa Oxalufã aparece no contrabaixo com as mesmas notas, mas durando o dobro do tempo da que é tocada pelo violoncelo 1. Os outros instrumentos de corda repetem pequenos trechos da melodia mais curta (violoncelo 1) como se a ecoassem. A intenção é criar um ambiente sonoro um pouco confuso, que representaria o desconforto do prisioneiro e aliar a idéia de eco melódico aos reflexos negativos advindos dessa prisão injusta.

Sexto movimento: Xangô consulta o adivinho

Embora se trate de personagens diferentes, os adivinhos (o do reino de Oxalufã e o do reino de Xangô) são considerados indistintamente por desempenharem a mesma função na narrativa. Por isso, a consulta acontece nos moldes da realizada por Oxalufã no segundo movimento da peça. A diferença entre as duas é que na primeira há uma premonição e na segunda ocorre uma revelação.

Do compasso 21 ao 28, a melodia que representa Oxalufã é tocada pelo violoncelo 1 e 2 sendo intercalada, e por isso interrompida no seu fluxo, pelos sete acordes que simbolizam a prisão, de modo que fica refletida a imobilidade e a limitação que o cativeiro impõe a um prisioneiro. Com isso, Xangô fica ciente de que o problema é que há um idoso que está preso injustamente e que isso é a origem das mazelas que assolam seu reino há sete anos. Por isso, decide encontrar o prisioneiro.

Sétimo movimento: O Encontro

Esse trecho começa com instrumentos de percussão imitando trovões, numa alusão ao fato de que esse Orixá é tido como o Senhor dos Trovões. Do compasso 8 ao 17, a saudação “Kawo Kabiyesi lê”, característica de Xangô, aparece criptografada nas melodias tocadas pelos violoncelos 3 e 4, sugerindo que os trovões o cumprimentam. Essa melodia, a exemplo do ocorrido com outras no curso dessa peça, é tocada no sentido original, no retrógrado livremente escrito (a melodia no sentido retrógrado não é exata) e é retomada no sentido original. A melodia de Xangô, excepcionalmente tocada pela viola, indica um posicionamento sereno do Senhor dos Trovões e reflete, pela maior homogeneidade instrumental conseguida, a aproximação entre os raios e seu senhor.

A partir daí, do compasso 17 ao 21 a caixa-clara com um toque repetitivo e de caráter militar, indica que Xangô é um guerreiro, contrastando com a suavidade expressa pela viola anteriormente. Nesse momento há uma demonstração simbólica de poder na sua

melodia que além de aparecer tocada pela trompa (compassos 17 ao 21) inclui um intervalo de trítano descendente, indicando que problemas podem aparecer em qualquer lugar, inclusive no seu reino. A continuação da melodia simboliza a solução do problema e representa, por isso, seu poder.

O crescendo nos violinos e na viola projeta o acorde mais tenso (maior P.D.) da seqüência harmônica uma oitava acima e o trêmolo ajuda a acentuar um pouco mais a tensão desse momento. A marcha harmônica, após esse momento de maior tensão progride para acordes com P.D. mais baixo e, portanto, menos tensos, indicando metaforicamente que o problema tem uma solução possível.

Do compasso 22 ao 48 as melodias de Oxalufã e Xangô aparecem simultaneamente com suas respectivas versões com o dobro de duração, num contraponto imitativo a quatro vozes. A intensidade sonora conseguida nesse momento pretende ilustrar o encontro de dois amigos numa situação adversa para ambos, uma vez que Oxalufã está preso e Xangô, além de indiretamente responsável por isso, sofre durante todo esse tempo as conseqüências dessa injustiça no seu reino.

Oitavo movimento: Xangô liberta Oxalufã

Até o compasso 24 ocorre uma espécie de ritual através do qual Xangô resolverá a situação. Embora não haja qualquer pretensão de se reproduzir um ritual já existente, do compasso 1 ao 7 os instrumentos começam com variações, até chegar ao Alujá (padrão rítmico associado, no candomblé, a Xangô). A melodia de Xangô tocada pela trompa e apoiada pelo acompanhamento de um quarteto de cordas a partir do compasso 9, quer indicar que a solução está em processo, pela intervenção de Xangô.

Do compasso 25 ao 29 os tímpanos imitando trovões evocam o poder de Xangô, que no caso se aplica a solucionar uma injustiça. Em seguida os instrumentos de percussão num ataque forte imitam uma explosão que simboliza a destruição dos grilhões que aprisionam Oxalufã. Desse estrondo surge numa intensidade mais suave o último dos sete acordes que no quinto movimento simbolizam a prisão, seguido por três acordes com menor P.D., como forma de ilustrar a solução para um problema, no caso, a injustiça. A densidade instrumental é reduzida em seguida para aumentar a clareza e, portanto, favorecer a percepção da resolução. Esse instante corresponde à libertação de Oxalufã.

Nesse momento da narrativa mítica, a população do reino de Xangô, obedecendo a seu comando, vai em silêncio buscar água para dar um banho em Oxalufã, como forma de se desculpar pela injustiça cometida, já que o banho simboliza a purificação. Do compasso 32 ao 36 a nota mi gradativamente muda o seu timbre. Começa nos violoncelos 3 e 4 em oitavas passando à trompa dobrada pela viola oitava acima, sendo tocada em seguida pelo fagote dobrado oitava acima pela clarineta e retornando aos violoncelos 3 e 4. A mudança timbrística operada nesse trecho é uma referência às transformações e mudanças que um banho simboliza. O retorno ao timbre inicial se deve ao fato de que, normalmente, os banhos não mudam a essência do que é banhado, apenas sua condição.

Do compasso 36 ao 51, a melodia de Oxalufã aparece em sua plenitude, com sua totalidade expressa por duas melodias que se diferenciam pelas durações de suas notas (relação de dobro e metade), simbolizando os dois gêneros desse Orixá andrógino que une contrários que se equilibram. A melodia mais aguda é tocada por quatro violoncelos e não por dois como no primeiro movimento como um meio de simbolizar vitalidade e vigor ainda maiores, numa alusão a um crescimento interior proporcionado pelo sofrimento.

Referências Numéricas

Na peça Oxalufã, composta como resultado final desta pesquisa, algumas relações numéricas associadas aos personagens e eventos buscam, trabalhando paralelamente ao que está no foco das atenções, reforçar a eficiência da sua representação musical. Presume-se que, subliminarmente pelo menos, essas associações numéricas possam ser percebidas, embora o discurso musical independa delas para fazer sentido ou para estabelecer uma correspondência analógica com o texto.

Há números mais diretamente evidenciados que outros e há também aqueles que dificilmente serão percebidos, pelo menos num primeiro e desavisado momento. Isso de forma alguma invalida seu uso, pois, em estando dissimuladamente dispostos, ajudam a compor um enigma que, pelo menos conceitualmente, aproxima essa narrativa musical da mítica no que esta tem de misterioso e plural, dada a riqueza de possibilidades interpretativas inerentes à sua natureza.

As referências que resultam de relações numéricas diretas são aquelas que independem de qualquer operação matemática e podem ser percebidas por qualquer ouvinte que se preste a contar eventos ou que perceba sua periodicidade.

As relações numéricas que dependem de operações matemáticas para se tornarem referentes, se relacionam indiretamente com o que buscam significar e se encontram ocultas no discurso musical. Até que ponto uma relação numérica dessa natureza pode evocar o seu referente e com que grau de eficiência isso ocorre é uma questão que escapa ao escopo deste trabalho e por isso não será aprofundada aqui, porém não se deve subestimar a capacidade perceptiva humana, mesmo que não se tenha consciência do processo perceptivo em curso.

Exemplos de referências numéricas

A seguir são enumeradas referências numéricas não incluídas na narrativa musical (3.5) para se evitar uma mudança de foco que poderia atrapalhar a fluência do seu texto:

O conjunto instrumental escolhido, tendo dezesseis instrumentos, equivale numericamente a duas vezes o número de Oxalufã (oito). Assim fica sugerida, sutilmente, a natureza desse Orixá que equilibra contrários com sua androginia, que será sempre lembrada por meio desse número. O número de movimentos da peça, oito, também se refere a esse Orixá.

As saudações tradicionalmente associadas a cada Orixá deram origem, por *sogetto cavato*, a melodias que apresentam referências numéricas aos Orixás na sua duração. A que se origina da saudação “Epa Baba” dura oito tempos, numa referência a Oxalufã e é tocada pela clarineta no segundo movimento, do compasso 37 ao 38, do 97 ao 98 e do 153 ao 154. “Laroyê” que é a saudação associada a Exu, aparece numa melodia que dura sete tempos tocada pelo violino I e pelo vibrafone, oitava acima no terceiro movimento, do compasso 41 a 42, 101 a 102 e 157 ao 158. A saudação tradicional de Xangô, “Kawo Kabiyesi lê”, aparece no sétimo movimento, do compasso 8 ao 17 numa melodia que dura 12 tempos, embora apareça seguida de seu retrógrado e retomada na forma original.

O terceiro movimento é o único no qual Exu atua. Por isso, é particularmente rico em referências numéricas a ele. A melodia com a palavra Laroyê criptografada é harmonizada por 3 acordes com valores de P.D. separados por 7 algarismos. Essa ocorrência se dá no violino I e vibrafone oitava acima, dos compassos 41 ao 42, do 101 ao 102 e do 157 ao 158, e se encontra exemplificada em “Progressão decrescente”.

Quando Exu se manifesta de forma antagônica a Oxalufã, dos compassos 48 a 68, 106 a 126 e do 162 a 184, o número de músicos que tocam nesses momentos é 3. Do

compasso 44 ao 46 e do 69 ao 71, essas pequenas melodias sugerem o riso de Exu e duram 3 compassos cada. Do compasso 103 ao 105 e do 128 a 131, que delimitam a terceira manifestação de Exu, a clarineta imita a fala que provoca Oxalufã, totalizando 7 compassos, nos quais um motivo rítmico se repete 3 vezes no início e no final.

A terceira manifestação de Exu é precedida por melodias curtas nas quais a intensão onomatopaica é clara. Elas antecedem essa manifestação de Exu com 1 compasso (160) e a seguem com 8 (do 187 ao 194), o que totaliza nove compassos, ou seja 3 vezes 3.

No quarto movimento, a representação do cavalo contém ainda um apelo numérico. O *Wood block* faz, nesse trecho (compassos 38 ao 43) 28 ataques, que sendo produto da multiplicação do 4 por 7, ligam o cavalo, animal quadrúpede e por isso associado ao 4, aos anos de prisão que Oxalufã irá cumprir ao capturá-lo, por ser confundido com um ladrão.

Além de operações matemáticas simples como a soma e a multiplicação, foi usado também um tipo de procedimento que permite a redução a um só algarismo, de um número maior que nove, pela soma sucessiva dos algarismos que o compõe. No quinto movimento, dos compassos 1 ao 7 e do 23 ao 29, responsável pela representação da prisão, há pelo menos sete referências ao número sete, que é a quantidade de anos que Oxalufã fica preso. São elas: 1. O trecho abrange sete compassos; 2. Os acordes resultam da sobreposição de tricordes e tetracordes, ou seja, acordes com três e quatro sons distintos ($3 + 4 = 7$); 3. Há sete tricordes na seqüência; 4. Há sete tetracordes na seqüência; 5. O compasso utilizado é um sete por oito; 6. Essa seqüência de acordes ocorre após um trecho de quatorze compassos (2×7) que correspondem narrativamente à captura de Oxalufã; 7. Somando-se o P.D. das tétrades (44) com o das tríades (35) obtem-se o número 79. A soma de seus algarismos ($7 + 9$) resulta em 16, que tendo seus algarismos somados resulta em 7.

No sétimo movimento, do compasso 22 ao 48 as melodias de Oxalufã e Xangô aparecem simultaneamente com suas respectivas versões com o dobro de duração, num contraponto imitativo a quatro vozes. O número dois aqui faz referência a mudança que ocorrerá para cada um (Oxalufã será solto e Xangô se livrará dos seus problemas) e que implicará em duas realidades distintas: a que antecede e a que ocorre em consequência desse encontro.

No oitavo movimento, devido a importância que assume no enredo da narrativa mítica, Xangô é privilegiado na quantidade de referências numéricas. O ritmo Alujá, que vai do

compasso 1 ao 24, dura o equivalente duas vezes o número desse Orixá, o doze. A melodia de Xangô, que nesse movimento aparece do compasso 9 ao 20, dura doze compassos, do mesmo modo que a libertação de Oxalufã que começa com trovões no compasso 25 indo até o 37.

Algumas referências numéricas adicionais na peça, são repetições de ocorrências anteriores e por isso não serão citadas. Além disso, é possível que algumas outras tenham ocorrido num processo de construção inconsciente. A duração aproximada da peça Oxalufã, por exemplo, é de 32 minutos e 48 segundos. Somando-se esses Algarismos (3+2+4+8) obtem-se 17, que tendo seus Algarismos somados resulta no número 8, que corresponde a Oxalufã.

Texto do mito (Programa da Peça Oxalufã)

Segundo Verger (1992, pp. 68-71):

Oxalufã

Êpa Babá !

Oxalufã era o rei de Ilu-ayê, a terra dos ancestrais, na longínqua África. Ele estava muito velho, curvado pela idade e andava com dificuldade, apoiado num grande cajado chamado Opaxorô.

Um dia, Oxalufã decidiu viajar em visita a seu velho amigo Xangô, rei de Oyó.

Antes de partir, Oxalufã consultou um babalaô, o adivinho, perguntando-lhe se tudo ia correr bem e se a viagem seria feliz.

O babalaô respondeu-lhe:

‘não faça essa viagem. Ela será cheia de incidentes desagradáveis e acabará mal.’

Mas Oxalufã tinha um temperamento obstinado, quando fazia um projeto nunca renunciava.

Disse então ao babalaô:

‘Decidi fazer esta viagem e eu a farei, aconteça o que acontecer!’

Oxalufã perguntou ainda ao babalaô, se oferendas e sacrifícios melhorariam as coisas.

Este respondeu-lhe:

‘Qualquer que sejam suas oferendas a viagem será desastrosa.’

E fez-lhe ainda algumas recomendações:

‘Se você não quiser perder a vida durante a viagem, deverá aceitar fazer tudo que lhe pedirem.

Você não deverá queixar-se das tristes conseqüências que advirão.

Será necessário que você leve três panos brancos.

Será necessário que você leve, também, sabão e limo da costa.’

Oxalufã partiu, então, lentamente, apoiado no seu opaxorô.

Ao cabo de algum tempo, ele encontra Exu Elepô, Exu ‘dono do azeite de dendê’.

Exu estava sentado à beira da estrada, com um grande pote cheio de dendê.

‘Ah! Bom dia Oxalufã, como vai a família?’

‘Oh! Bom dia Exu Elepô, como vai também a sua?’

‘Ah! Oxalufã, ajude-me a colocar este pote no ombro.’

‘Sim Exu, sim, sim, com prazer e logo.’

Mas, de repente, Exu Elepô virou o pote sobre Oxalufã.

Oxalufã ficou coberto de azeite e seu pano inutilizável.

Exu, contente do seu golpe, aplaudia e dava gargalhadas.

Oxalufã seguindo os conselhos do babalaô, ficou calmo e nada reclamou.

Foi limpar-se no rio mais próximo.

Passou o limo da costa sobre o corpo e vestiu-se com um novo pano;

Aquele que usava ficou perto do rio como uma oferenda.

Oxalufã retomou a estrada, andando com lentidão, apoiado no seu opaxorô.

Duas vezes mais ele encontrou-se com Exu.

Uma vez, com Exu Onidú, Exu ‘dono do carvão’;

Outra vez com Exu Aladi, ‘dono do caroço do dendê.’

Duas vezes mais Exu foi vítima das armadilhas de Exu, ambas semelhantes à primeira.

Duas vezes mais, Oxalufã sujeitou-se às conseqüências.

Exu divertiu-se às custas dele, sem que conseguisse, contudo, tirar-lhe a calma.

Oxalufã trocou, assim, seus últimos panos, deixando na margem do rio os que usava, como oferenda.

E continuou corajosamente seu caminho, apoiado em seu opaxorô, até que passou a fronteira do reino do seu amigo Xangô.

Kawo Kabiyesi, Xangô Alafin Oyó, Alayeluwa!
 ‘Saudemos Xangô, senhor do Palácio de Oyó, senhor do mundo!’

Logo, Oxalufã viu um cavalo perdido que pertencia a Xangô.
 Ele conhecia o animal, pois havia sido ele que, há tempos, lhe oferecera.
 Oxalufã tentou amansar o cavalo, mostrando-lhe uma espiga de milho,
 para amarra-lo e devolvê-lo a Xangô.
 Neste instante, chegaram correndo os servidores do palácio.
 ‘Olhem o ladrão de cavalo!
 Miserável, imprestável, amigo do bem alheio!
 Como os tempos mudaram; roubar com esta idade!!
 Não há mais anciãos respeitáveis! Quem diria? Quem acreditaria?’
 Caíram todos sobre Oxalufã, cobrindo-o de pancadas.
 Eles o agarraram e arrastaram-no até a prisão.
 Oxalufã, lembrando-se das recomendações do babalaô, permaneceu quieto e nada disse.
 Ele não podia queixar-se,
 Mas podia vingar-se.
 Usou então seus poderes, do fundo da prisão.
 Não choveu mais, a colheita estava comprometida, o gado dizimado;
 As mulheres estéreis, as pessoas eram vitimadas por doenças terríveis.
 Durante sete anos, o reino de Xangô foi devastado.
 Xangô, por sua vez, consultou um babalaô, para saber a razão de toda esta desgraça.
 ‘Kabiyesi Xangô’, respondeu-lhe o babalaô,
 ‘Tudo isto é consequência de um ato lastimável.
 Um velho sofre, injustamente, preso há sete anos.
 Ele nunca se queixou, mas não pense no entanto...
 Eis a fonte de todas as desgraças!’
 Xangô fez vir diante dele o tal ancião.
 ‘Ah! Mas vejam só!’ – gritou Xangô.
 ‘É você, Oxalufã! Êpa Babá! Exe ê!!
 Absurdo! É inacreditável, vergonhoso, imperdoável!!!
 Ah! Você, Oxalufã, na prisão! Êpa Babá!!
 Não posso acreditar e, ainda por cima, preso por meus servidores!
 Hei! Todos vocês!
 Meus generais!
 Meus cavaleiros, meus eunucos, meus músicos!
 Meus mensageiros e chefes de cavalaria!
 Meus caçadores!
 Minhas mulheres, as ayabás!
 Hei! Povo de Oyó!
 Todos e todas, vesti-vos de branco em respeito ao rei que veste branco!
 Todos e todas, guardai o silêncio em sinal de arrependimento!
 Todos e todas vão buscar água no rio!
 É preciso lavar Oxalufã!
 Êpa Babá! Êpa! Êpa!
 É preciso que ele nos perdoe a ofensa que lhe foi feita!!

Três Orixás

Para Clarineta Bb Solo

I – Oxalufã- 3' 30''

II – Exu – 2'

III – Xangô – 2' 50''

Duração: 8' 20''

Três Orixás

Para Clarineta Bb Solo

I - Oxalufã

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 50$

6

11 *acell. poco..... a tempo*

16

20

24 *Acell. (poco)* *Rall. (poco)*

pppp *mf* *pppp* *mf*

pppp *pp* *mf* *pp* *p* *mf*

p *mf*

pppp *mf* *p* *mf*

p *mf* *p*

pp *mf* *p*

Tempo primo
(♩ = 50)

28 *mf* 3

32 *pp* *mf* 3

35 6 3

38 *mf* *pp* *pppp*

II - Exu

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 108$

gliss. gliss. gliss.

pp \triangleleft *mf* ————— *p*

7 $\text{♩} = 130$

mf

13

18

23

29

34

♩ = 108

40 *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.* (♩ = 130)
D.S. al \oplus

Musical staff 40-44: Treble clef, key signature of one flat. Measures 40-44 contain sixteenth-note runs with glissando markings. Measure 44 ends with a double bar line and a circled plus sign.

45

Musical staff 45-49: Treble clef, key signature of one flat. Measures 45-49 feature eighth-note triplets with slurs. Measure 49 ends with a double bar line.

50

Musical staff 50-55: Treble clef, key signature of one flat. Measures 50-55 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 55 ends with a double bar line.

56

Musical staff 56-60: Treble clef, key signature of one flat. Measures 56-60 feature eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 60 ends with a double bar line.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, key signature of one flat. Measures 61-65 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 65 ends with a double bar line.

66

Musical staff 66-72: Treble clef, key signature of one flat. Measures 66-72 feature eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 72 ends with a double bar line.

73

Musical staff 73-77: Treble clef, key signature of one flat. Measures 73-77 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 77 ends with a double bar line.



III - Xangô

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 50$



p

5

pppp

$\text{♩} \sim 130$

10

mf

14

p *mf* *p*

18

p *mf* *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

22

p *mf*

3

6

3

C

24

p

28

mf *p* *mf*

32

p *mf*

36

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

40

p *mf*

44

p *mf*

47

p *mf*

50 *Rall.* *A Tempo* (♩ ~ 130)
Frullati
pppp

54 *Normal*
mf *p* *mf* *p*

59 *mf* *p* *mf*

64

67 ♩ = 50
ff

Oxalufã

Para conjunto misto

I – Introdução - 3' 31''

II – Oxalufã consulta o adivinho – 3' 11''

III – O Caminho – 10' 32''

IV – A Captura de Oxalufã – 3' 4''

V – A Prisão – 2' 12''

VI – Xangô consulta o adivinho – 3' 10''

VII – O Encontro – 3' 52''

VIII – Xangô liberta Oxalufã – 2' 46''

Duração Aproximada: 32 min. 48 seg.

Instrumentação

- 1 Flauta (Flute)
- 1 Oboé (Oboe)
- 1 Clarineta em Bb (Clarinet in Bb)
- 1 Fagote (Bassoon)
- 1 Trompa em F (Horn in F)
- 3 Percussionistas (Percussion players)

Perc. 1 – Tam-tam; Wood block; Chicote ; Chime; Timpano(Kettle drum) (G).

Perc. 2 – Prato suspenso preparado (prepared suspended cymbal) tocado com vassourinhas(played with wire brushes); Claves; bombo (bass drum); Tímpano(Kettle drum) (D); 2 Atabaques; vibrafone (vibraphone).

Perc. 3 – Prato suspenso grande (big suspended cymbal) tocado com baqueta macia (played with soft sticks); Caixa clara (snare drum); Tímpano (Kettle drum) (A); Prato suspenso pequeno (small suspended cymbal); meia-lua (tambourine).

- 2 Violinos (Violin)
- 1 Viola
- 4 Violoncelos (Violoncello)
- 1 Contrabaixo (Contrabass)

Observações sobre a notação usada

Pt. Susp. – Prato suspenso.

Pernas – O percussionista deve tocar batendo nas coxas com as palmas das mãos.

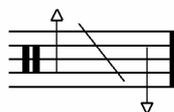
Chicote - Chicote estalando ou cinto dobrado ao meio. Se o cinto for usado, ele deve ser dobrado ao meio e seguro em cada extremidade por uma mão. Feito isso, ele deve ser encolhido com o movimento de aproximação das mãos de modo que num movimento brusco em direção oposta, provoque um som de estalo.

Meia-lua – Pandeiro sem couro de forma semi- circular.

Pt. Susp. Prep. – Prato suspenso preparado – Prato suspenso com uma moeda presa com fita adesiva por uma extremidade de modo que a outra possa vibrar ou prato suspenso com uma corrente metálica leve e não muito grande repousando sobre ele.

Pt. Susp. Grande – Maior prato disponível com som suave e brilhante. Preferencialmente um dos dois que são usados sinfonicamente em pares.

L.V. – Laisser Vibrer – deixar vibrar.



- Glissando do som mais agudo possível até o mais grave possível.

I - Introdução

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 50$

Flauta

Oboé

Clarineta (B \flat)

Fagote

Trompa (F)

Percussão 1

Percussão 2

Percussão 3

$\text{♩} = 50$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo 1

Violoncelo 2

Violoncelo 3

Violoncelo 4

Contrabaixo

mf

mf

pppp \curvearrowright *mf* *Batendo com a crina do arco*

pp \curvearrowright *mf* *pp*

mf *Batendo com a crina do arco*

mf *Batendo com a crina do arco*

pppp \curvearrowright *mf* *Normal* *p*

9

Vc. 1

Vc. 2

CB.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf*

17

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

CB.

p

p

p

mf *p* *mf* *pppp* *Súbito* *p*

mf *p* *mf* *pppp*

Normal

p *mf*

Normal

p *mf*

p *mf* *p* *mf*

25

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

CB.

pppp

pppp

pppp

pppp

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

33

Vc. 2

Vc. 3

CB.

mf

p

41

Vc. 2

Vc. 3

CB.

mf

mf

mf

p

pppp

pppp

pppp

II - Oxalufã consulta o adivinho

Cláudio Seixas

Flauta $\text{♩} = 50$
Oboé
Clarineta (B \flat)
Fagote
Trompa (F)
Percussão 1
Percussão 2
Percussão 3
Violino I $\text{♩} = 50$
Violino II
Viola
Violoncelo 1
Violoncelo 2
Violoncelo 3
Violoncelo 4
Contrabaixo

ppppp < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf*

ppppp < *p* *ppppp* < *p* *ppppp* < *p* *ppppp* < *p* *ppppp* < *p*

mf *mf* *pp* *p*

mf

pp < *p*

ppppp < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf*

ppppp < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf*

ppppp < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf*

ppppp < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf* *ppppp* < *mf*

mf

11

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Perc. 1

Perc. 3

VI. I

VI. II

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

CB.

Tam-tam Chime

mf *mf* *pp*

pp *p*

pppp *pp*

pppp *mf* *mf* *f*

pppp *mf* *mf* *f*

pppp *mf* *mf* *f*

pppp *mf* *mf* *f*

21

Fl.

VI. I

VI. II

Vc. 1

mf

25

Fl. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ob. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cl. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Fg. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cor. *pppp* < *p* *pppp* < *p* *pppp* < *p*

Perc. 1 Tam-tam *pppp* < *p* Chime *pppp* < *p* Tam-tam *pppp* < *p*

Perc. 2 Vibrafone *mf*

Perc. 3 Pl. Susp. Grande - Baqueta macia - *pp* < *p*

25

Vl. I *pppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vl. II *pppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vla. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 1 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 2 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 3 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 4 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

CB. *mf*

34

Fl. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ob. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cl. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Fg. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cor. *pppp* < *p* *pppp* < *p*

Perc. 1 Tam-tam *pppp* < *p* *pppp* < *p* Tam-tam Chime Tam-tam L.V.

Perc. 2 Vibrafone *mf* *mf* *pp* *mf*

Perc. 3 Pt. Susp. Grande - Baqueta macia - *pp* < *p*

34

Vi. I *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vi. II *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vla. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 1 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 2 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 3 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ve. 4 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

CB. *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Fl. *pp* *pppp*
 Ob. *p* *pppp*
 Perc. 1 Tam-tam *pppp* *p*
 Perc. 2 Pt. Susp. Prep. - Vassourinhas - *pppp* *p*
 Perc. 3 Pt. Susp Grande - Baqueta moçia - *pppp* *p*
 Vl. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc. 1 *pp* *pppp* *mf* *Batendo com a crina do arco*
 Vc. 2 *pppp* *pp* *pppp* *mf*
 Vc. 3 *pppp* *pp* *pppp* *mf* *Batendo com a crina do arco*
 Vc. 4 *pp* *pppp* *mf* *Batendo com a crina do arco*
 Cb. *pp* *pppp* *mf*

22

Vla. *Batendo com a crina do arco* *Normal*

Vc. 1 *Batendo com a crina do arco* *Normal*

Vc. 2 *Normal* *Batendo com a crina do arco* *Normal*

Vc. 3 *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

Vc. 4

CB.

31

Cl. *p* *pp* *mf*

Vla.

Vc. 1 *p*

Vc. 2 *Batendo com a crina do arco*

Vc. 3

Vc. 4

CB. *Normal* *p*

Musical score for Percussion and Strings, measures 39-49. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vibrafone), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Violin I (Vl. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc. 1), and Contrabass (CB.).

The score is divided into three systems. The first system (measures 39-49) features a tempo change from $\text{♩} = 108$ to $\text{♩} = 130$. The Clarinet part includes glissando markings (*gliss.*) and dynamic markings (*ppp*, *p*, *pp*, *mf*, *p*, *mf*). Percussion 1 has a marking "Batendo nas pernas com as mãos" and *mf*. Percussion 2 has *pp* and *mf*. Percussion 3 has a marking "Pt. Susp. pequeno - tocar na cúpula -" and *mf*. The string parts (Vl. I, Vln. II, Vla., Vc. 1, CB.) feature dynamic markings (*p*, *mf*, *pp*) and phrasing slurs.

The second system (measures 40-49) shows the Clarinet, Percussion 1, and Percussion 3 parts continuing with rhythmic patterns.

The third system (measures 50-59) features a complex Clarinet line with sixteenth-note runs and slurs, and Percussion 1 and Percussion 3 parts with rhythmic accompaniment.

Musical score for Percussion and Strings. The score is in 3/4 time and includes parts for Clarinet (Cl.), three Percussion instruments (Perc. 1, 2, 3), Violin I (Vl. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and four Violoncellos (Vc. 1, 2, 3, 4).

Tempo and Dynamics: The score features tempo markings of $\text{♩} = 108$ and $\text{♩} = 72$. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *pppp*, *p*, and *mf*.

Percussion Details:

- Perc. 1:** Includes a *Tam - tam* instrument.
- Perc. 2:** Includes *Pt. Susp. Prep. - Vassourinhas*.
- Perc. 3:** Includes *Pt. Susp. Grande - Baqueta macia*.

String Details:

- Vc. 1, 2, 3, 4:** All four cellos play a rhythmic pattern starting at measure 69, marked with *p*.
- Vla.:** Enters at measure 72 with a melodic line, marked with *p*.
- Vln. I, II:** Enter at measure 72 with sustained notes, marked with *pppp*.

Other Notations: The score includes *subito* markings, hairpins for dynamics, and *L.V.* (Ligature) markings for the percussion parts.

78 $\text{♩} = 50$

Perc. 1 *pp* L.V.

Perc. 2 *pppp* \triangleleft *p* L.V.

Perc. 3 *pppp* \triangleleft *p* L.V.

78 $\text{♩} = 50$

VI. I *p* *Sabito* *pppp*

Vln. II *p* *Sabito* *pppp*

Vla. *p* *Sabito* *pppp* *mf*

Vc. 1 *p* *mf* *pp* *mf* *Batendo com a crina do arco* *mf*

Vc. 2 *mf*

Vc. 3 *p* *Sabito* *pppp* *pppp* *mf* *Batendo com a crina do arco*

Vc. 4 *mf* *Batendo com a crina do arco*

CB. *mf*

87

Vla. *p* *mf* \triangleleft *p* \triangleleft *mf*

Vc. 1 *p* *mf* \triangleleft *p* \triangleleft *mf*

Vc. 2 *pp* \triangleleft *mf* *pp* *p* \triangleleft *mf*

Vc. 3 *Normal*

Vc. 4

CB.

95

Cl. *p* *pp* *mf* *ppp* *p*

Perc. 2 *pp* *mf* *Vibrafone*

Vl. I *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. 1 *p* *mf* *pp* *mf* *pp*
Batendo com a crina do arco

Vc. 2 *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. 3 *p* *mf* *pp* *mf* *pp*
Batendo com a crina do arco

Vc. 4 *p* *mf* *pp* *mf* *pp*
Batendo com a crina do arco

CB. *p* *mf* *pp* *Normal*

103 *mf* *♩ = 96* *♩ = 130*

Cl. *mf*

Perc. 1 Batendo nas pernas com as mãos

Perc. 3 Pl. Susp. Pequena - tocar na cúpula

114

Cl. *mf*

Perc. 1

Perc. 3

124 $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 72$

Cl. pppp

Perc. 1

Perc. 3

Vc. 1 *Normal* *p*

Vc. 2 *p*

Vc. 3 *p*

Vc. 4 *Normal* *p*

134 $\text{♩} = 50$

Perc. 1 Tam - tam L.V.

Perc. 2 Pt. Susp. Prep. - Vassourinhas - L.V.

Perc. 5 Pt. Susp. Grande - Baqueta macia - L.V.

VI. I *p* mf

Vln. II *p* mf

Vla. *p* mf

Vc. 1 *p* mf *p*

Vc. 2 mf

Vc. 3 mf

Vc. 4 mf

143

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vc. 1 *mf* *pppp* *mf* *p* *mf* *p*

Vc. 2 *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. 3 *pppp* *mf* *Normal* *pp*

Vc. 4 *mf* *Normal* *p* *mf* *p*

CB. *mf*

Batendo com a crina do arco

Batendo com a crina do arco

Batendo com a crina do arco

152 $\text{♩} = 108$

Cl. *p* *pp* *mf* *ppp* *p* *mf* *pp*

Perc. 2 *pp* *mf* *Vibrafone*

Vl. I *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. 1 *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. 4 *mf*

CB. *Normal* *p* *mf* *pp*

161 $\text{♩} = 130$

Cl. *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.* *mf*

Perc. 1 *Batendo nas pernas com as mãos*

Perc. 3 *Pt. Susp. Pequeno - tocar na cúpula -*

211

Fl. *pppp*

Ob. *pppp*

Cl. *pppp*

Fg. *pppp*

Cor. *pppp*

211 *mf*

Vl. I *pppp*

Vln. II *pppp*

Vla. *pppp*

Vc. I *pppp*

Vc. 3 *mf* *pppp*

Vc. 4 *mf* *pppp*

IV - A Captura de Oxalufã

Cláudio Seixas

♩ = 150

Flauta *mf*

Oboé *mf*

Fagote *mf*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Vla. *pp*

Vc. 1 *pp*

Vc. 2 *pp*

Vc. 3 *pp*

Vc. 4 *pp*

28 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 72$

Fl. *pppp* *p* *pppp* *mf*

Ob. *pppp* *mf* *pppp*

Cl. *mf*

Perc. 1 Tam - tam L.V.

Perc. 2 Pt. Susp. Prep. - Vassourinhas - L.V. *pppp* *p*

Perc. 3 Pt. Susp. Grande - Baqueta macia - L.V. *pppp* *p*

28 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 72$

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vla. *pppp*

Vc. 1 *pppp*

Vc. 2 *pppp*

Vc. 3 *pppp*

Vc. 4 *pppp*

38

Fl.

Cl.

Wood-block

Perc. 1

mf

38

VI. I

VI. II

Vla.

Pizz.
p

Vc. 1

Pizz.
p

Vc. 2

Pizz.
p

Vc. 3

Pizz.
p

Vc. 4

Pizz.
p

CB.

Pizz.
p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 38 to 43. The Percussion 1 part features a wood-block pattern with a dynamic marking of *mf*. The wood-block part is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello 1, 2, 3, 4, and Contrabass) are written in their respective staves. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *p* and a *Pizz.* (pizzicato) instruction. The wood-block part is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The wood-block part is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The wood-block part is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature.

51

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Ob. *p* *mf* *p* *mf*

Cl. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Fg. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Perc. 3

VI. I *mf* *p* *mf* *p* *mf*

VI. II *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 1 *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 2 *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 3 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 4 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

This musical score page covers measures 55 through 60. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Oboe (Ob.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Clarinet (Cl.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Bassoon (Fg.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Horn (Hn.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Silent until measure 58, where it plays a *f* dynamic chord labeled "Chicote".
- Percussion 2 (Perc. 2):** Silent until measure 59, where it plays a *mf* dynamic triplet labeled "Claves".
- Percussion 3 (Perc. 3):** Plays a continuous triplet pattern throughout measures 55-60.
- Violin I (VI. I):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Violin II (VI. II):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Viola (Vla.):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Violoncello 1 (Vc. 1):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Violoncello 2 (Vc. 2):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Violoncello 3 (Vc. 3):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Violoncello 4 (Vc. 4):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pppp* dynamic marking.
- Double Bass (CB):** Measures 55-57 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. From measure 58 onwards, the part is silent, indicated by a *pp* dynamic marking.

10

Fg. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Cor. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

VI. I *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

VI. II *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vla. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 1 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 2 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 3 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 4 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

CB. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves, labeled Fg., Cor., VI. I, VI. II, Vla., Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, Vc. 4, and CB. The music is written in bass clef with a 3/4 time signature. The score begins at measure 10, indicated by a '10' above the first staff. Each staff contains four measures of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *ppp* (pianissimo), often connected by slurs to indicate a crescendo or decrescendo. For example, in the first measure of each staff, the dynamics are *mf* followed by *ppp*. In the second measure, they are *mf* followed by *ppp* and then *mf*. In the third measure, they are *ppp* followed by *mf* and then *ppp*. In the fourth measure, they are *mf* followed by *ppp* and then *mf*. The overall texture is dense, with many notes and rests across the staves.

16

Fg. Musical staff for Flute (Fg.) with notes and rests.

Cor. Musical staff for Cor Anglais (Cor.) with notes and rests.

VI. I Musical staff for Violin I (VI. I.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *pppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

VI. II Musical staff for Violin II (VI. II.) with notes, rests, and dynamic markings: *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

Vla. Musical staff for Viola (Vla.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

Vc. 1 Musical staff for Violoncello 1 (Vc. 1.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

Vc. 2 Musical staff for Violoncello 2 (Vc. 2.) with notes, rests, and dynamic markings: *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

Vc. 3 Musical staff for Violoncello 3 (Vc. 3.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

Vc. 4 Musical staff for Violoncello 4 (Vc. 4.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

CB. Musical staff for Contrabasso (CB.) with notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*.

p

♩ = 100

23

Fl. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Cl. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Fg. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Cor. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Perc. 2 *p*

♩ = 100

23

Vl. I *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vl. II *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ve. 1 *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ve. 2 *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ve. 3 *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Ve. 4 *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

CB. *pppp*

Fl. *ff*
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 Perc. 1 *ff* Tam-tam Chime
mf mf pp
 Perc. 3 *pp < p* Pt. Susp. Grande - Baqueta macia -
 Vc. 1 *pppp < mf* *mf* *f*
 Vc. 2 *pppp < mf* *mf* *f*
 Vc. 3 *pppp < mf* *mf* *f*
 Vc. 4 *pppp < mf* *mf* *f*
 CB. *p*

21

Fl.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Ob.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Cl.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Fg.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Cor.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Bombo

p

Perc. 2

p

21

VI. I

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

VI. II

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Vla.

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Ve. 1

mf

Ve. 2

mf

Ve. 3

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

Ve. 4

mf > *ppp* *mf* > *ppp*

CB.

26

Fl. *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Ob. *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cl. *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Fg. *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Cor. *mf* *ppp* *pppp* < *p* *pppp* < *p* *pppp* < *p* *pppp* < *p*

Perc. 1 *mf* *pp* *p*

Perc. 2 *p* *mf*

Perc. 3 *pp* < *p*

VI. I *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

VI. II *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vla. *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 1 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 2 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 3 *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 4 *mf* *ppp* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

CB. *ppp* *mf*

Tam-tam Chime Tam-tam

Bombo

Vibrafone

Pt. Susp. Grand - Baqueta macia

37

Fl. *pppp* < *mf*

Ob. *pppp* < *mf*

Cl. *pppp* < *mf*

Fg. *pppp* < *mf*

Cor. *pppp* < *p*

Perc. 1 *p* Tam-tam *mf* *mf* *pp* *mf*
 Vibrafone

Perc. 2 *mf* Pt. Susp. Grande - Baqueta macia -

Perc. 3 *pp* *p*

VI. I *pppp* < *mf*

VI. II *pppp* < *mf*

Vla. *pppp* < *mf*

Vc. 1 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 2 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 3 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

Vc. 4 *pppp* < *mf* *pppp* < *mf*

CB.

Tam-tam L.V. Chime Tam-tam L.V.

VII - O Encontro

Cláudio Seixas

$\text{♩} = 50$

Percussão 1: Chicote, Timpano, L.V. Dynamics: *f*, *ppp*, *f*, *pp*, *f*, *ppp*, *f*, *pppp*

Percussão 2: Bombo, L.V., Timpano, L.V. Dynamics: *mf*, *ppp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, *ppp*, *f*, *pppp*

Percussão 3: Timpano Dynamics: *pp*, *f*, *pp*, *ppp*, *pp*, *pppp*

$\text{♩} = 50$

Violoncelo 3: *p*

Violoncelo 4: *p*

Cor: *p*

Perc. 3: Caixa Clara, *mf*

Vla.: *p*, *mf*, *p*

Vc. 3: *p*

Vc. 4: *p*

18
Cor. *mf* *p* *mf*

Perc. 3

16
VI. I *ppp* *mf* *p*

VI. II *ppp* *mf* *p*

Vla. *ppp* *mf*

Vc. 1 *p*

Vc. 2 *p*

Vc. 3 *p*

Vc. 4 *p*

CB. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 15 through 18. The Cor Anglais part (top) begins at measure 15 with a dynamic of *mf*, then moves to *p* at measure 16, and returns to *mf* at measure 17. The Percussion 3 part (Perc. 3) plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout. The string sections (VI. I, VI. II, Vla., Vc. 1-4, and CB.) enter at measure 16. VI. I and VI. II play chords with dynamics *ppp* and *mf*. Vc. 1, 2, and 3 play sustained notes with a dynamic of *p*. Vc. 4 and the Cello/Double Bass (CB.) play moving lines with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

24

VI. I *mf p Subito mf pp Subito mf*

VI. II *mf p Subito mf pp Subito mf*

Vla. *mf p Subito mf pp Subito mf p*

Vc. 1 *mf p Subito mf pp Subito mf p*

Vc. 2 *mf p Subito mf pp Subito mf p*

Vc. 3 *mf p Subito mf*

Vc. 4 *mf p Subito mf*

CB. *mf p mf p*

34

VI. I *p mf p mf p Subito mf p*

VI. II *p mf p mf p Subito mf p*

Vla. *mf p mf p mf*

Vc. 1 *mf p mf p mf*

Vc. 2 *mf p mf p mf*

Vc. 3 *mf p mf p mf p*

Vc. 4 *mf p mf p mf p*

CB. *mf p mf p p mf*

42

VI. I
mf pp mf pppp

VI. II
mf pp mf pppp

Vla.
p Subito mf pp Subito mf pppp

Vc. 1
p Subito mf pp Subito mf pppp

Vc. 2
p Subito mf pp Subito mf pppp

Vc. 3
p mf pppp

Vc. 4
p mf pppp

CB.
p mf pppp

VIII - Xangô liberta Oxalufã

Cláudio Seixas

♩. = 200

Atabaques tocados com as mãos

Percussão 2

Percussão 3

Meia Lua

mf

6

Cor.

Perc. 2

Perc. 3

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. I

p

11

Cor. *f* *p*

Perc. 2

Perc. 3

VI. I *f* *p*
Subito

VI. II *f* *p*
Subito

Vla. *f* *p*
Subito

Vc. 1 *f* *p*
Subito

15

Cor. *f*

Perc. 2

Perc. 3

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. 1 *f*

19

Cor. *p*

Perc. 2

Perc. 3

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. 1 *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 138. It features six staves. The top staff is for Cor (Cor Anglais), marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a whole note. The second staff is for Perc. 2, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Perc. 3, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for VI. I (Violin I), marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a whole note. The fifth staff is for VI. II (Violin II), marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a whole note. The sixth staff is for Vc. 1 (Violoncello), marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a whole note. The number 19 is written above the first measure of the Cor staff.

♩ = 50

Fl. *p* *pppp*

Ob. *p* *pppp*

Cl. *p* *pppp*

Fg. *p* *pppp*

Cor. *p* *pppp*

Perc. 1 Timpano *ppp* *f* *pp* *f* *ppp* L.V. Tam-tan L.V. *f*

Perc. 2 Timpano *pp* *f* *pp* *mf* *ppp* L.V. Bombo L.V. *f* *ppp* *mf*

Perc. 3 Timpano *ppp* *f* *pp* *mf* *ppp* L.V. *f* *ppp* *mf*

♩ = 50

Vl. I *p* *pppp*

Vl. II *p* *pppp*

Vla. *p* *pppp*

Vc. 1 *p*

Vc. 2 *p* *pppp* *mf*

Vc. 3 *p* *pppp*

Vc. 4 *p* *pppp* *mf* *pppp*

Cb. *p* *pppp* *Subito* *mf* *pppp*

24

Cl. *pppp* *mf* *pppp*

Fg. *pppp* *mf* *pppp*

Cor. *mf* *pppp*

Vc. 1 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 2 *pppp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 3 *pppp* *mf* *pppp* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. 4 *mf* *pppp* *p* *mf* *p* *mf*

CB. *p* *mf* *p* *mf*

44

Vc. 1 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pppp*

Vc. 2 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pppp*

Vc. 3 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pppp*

Vc. 4 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pppp*

CB. *p* *mf* *p* *mf* *p* *pp*

Capítulo 4 – Conclusão

Com a composição da peça Oxalufã, para conjunto misto, o presente estudo realizou o que se propôs, uma vez que, partindo de uma narrativa mítica, originou um discurso musical a ela correspondente. No percurso em direção a esse objetivo, atividades como a pesquisa de campo, a entrevista com um informante e a realização de um laboratório de experimentação musical, auxiliados pelas consultas bibliográficas e pelas aulas freqüentadas durante o curso de mestrado, se revelaram úteis e inspiradoras.

Resultados Obtidos

No processo de abordagem da narrativa mítica para a construção de uma peça musical que lhe refletisse, a contribuição oferecida pela disciplina Seminários em Etnomusicologia I (MUS521) conduzida pela Prof^a Dr^a Sônia Chada se mostrou preciosa ao oferecer uma perspectiva complementar aos tópicos normalmente abordados no estudo da composição musical.

Aparentemente desequilibrada, a formação contendo flauta (1), oboé (1), clarineta em si bemol (1), fagote (1), trompa em fá (1), percussão (3), violino (2), viola (1), violoncelo (4) e Contrabaixo (1), mostra-se versátil ao permitir a articulação de conjuntos menores como quarteto de cordas, de madeiras, de violoncelos, além de outras menos comuns. Além disso, uma formação como essa garante uma qualidade médio-grave à sonoridade geral, que parece adequada a um protagonista idoso como Oxalufã, cuja presença permeia toda a narrativa.

Além das peças “Três Orixás” para Clarineta Solo (8’ 20”) , “Oxalufã” para conjunto misto (32’ 48”), da dissertação final, que inclui o memorial das composições, o processo de maturação da pesquisa possibilitou a criação de princípios não previstos na formatação original do projeto de pesquisa e que foram incorporados ao banco de dados pela relevância em relação ao objeto de estudo, demonstrada pela observação crítica dos resultados obtidos na aplicação prática deles.

Estruturalmente a peça Oxalufã articula *sogetto cavato*, relações numéricas e o conceito de potencial dissonante. O *sogetto cavato* não é um artifício novo, mas neste trabalho obedece a um código original. As relações numéricas, que acontecem em alguns momentos, são usadas livremente e buscam uma aproximação com o mito pela valorização de números relacionados a elementos do mito.

A abordagem harmônica, entretanto, é feita segundo um sistema baseado no conceito denominado Potencial Dissonante, que se encontra descrito no memorial, demonstrado na peça “Oxalufã” e, mesmo podendo ser discutido, posteriormente, com mais profundidade, já se coloca como uma contribuição objetiva à área da composição musical por se revelar uma matriz de construção e geração de dados original.

APÊNDICE – A – Pesquisa de Campo

Relatório Informal

Pesquisa de Campo - Lavagem do Bonfim

Salvador, Bahia, 15 de janeiro de 2004

Para um músico recém-aprovado no teste de seleção do curso de mestrado e por isso não tão habituado ao ambiente da pesquisa acadêmica, a expressão “Pesquisa de Campo” parece especialista e científica demais, mas sem dúvida alguma bastante excitante para uma mente que gosta de perceber as coisas por ângulos diferentes. Talvez na tentativa de flagrar o que poderia acontecer, quando se dá uma oportunidade ao óbvio dele poder não existir ou como quem tenta, por mais contraditório que possa parecer, fazer da surpresa uma convidada esperada com certa ansiedade até. Correr riscos implica em ganhos, inclusive quando erramos. Se soubermos tirar proveito disto, evidentemente.

A história que minha dissertação de mestrado toma como ponto de partida é parte do universo mítico Afro-baiano e se refere à visita que Oxalufã (Oxalá idoso) decide fazer a seu amigo Xangô, mesmo com recomendações em contrário por parte dos Babalaôs (adivinhos). Oxalufã sabia que se insistisse em viajar não poderia reclamar das adversidades que provavelmente aconteceriam durante a viagem, e conseguiu se manter firme à este propósito mesmo tendo sido provocado por Exu três vezes durante todo o percurso. Chegando ao reino de Oyó, atual Nigéria, onde seu amigo era o rei, Oxalufã encontra o cavalo dado anteriormente por ele de presente. Ao reconhecer o animal, decide capturá-lo para devolvê-lo à Xangô. Nesse momento, os servidores do palácio, que já estavam no encalço do animal fugido, o confundem com um ladrão e o levam preso. Sete anos ele passou preso injustamente. Durante esse tempo, o reino de Oyó parou de produzir mercadorias e filhos. Nada, de fato, estava dando certo por lá até que, a partir de uma consulta aos seus adivinhos, Xangô descobre que um velho preso injustamente era a causa de tal infortúnio e que tal cativo era o seu amigo Oxalufã. Em sinal de arrependimento e respeito, Xangô determina que todos em seu reino se vistam de branco, a cor do rei ofendido, e busquem, em silêncio, água para lavar Oxalufã, com o intuito de que ele os perdoe pela ofensa que lhe foi feita.

Além do ritual religioso do Candomblé chamado “As Águas de Oxalá”, a lavagem do Bonfim é outro ritual que, embora também derive de um costume ibérico de lavar as escadas das igrejas, encontra aqui na Bahia o seu tipo de pureza tradicional. O da mistura. A feição que a miscigenação confere é particularmente original, uma vez que o miscigenado traz uma ancestralidade mais diversa e, portanto mais rica, do que os que lhe deram origem. Sendo assim, uma manifestação popular formada pela aglutinação de informações e heranças vindas de partes tão afastadas geográfica e etnicamente, toca normalmente à todos pela sua beleza pura e autêntica. Quem já participou da lavagem do Bonfim, mesmo no papel de um observador afastado e até mesmo receoso, sabe. Algo acontece ali. Lava-se mais do que as escadarias de uma igreja.

“Fotografe e grave o que você achar interessante”. Foi assim que Paulo Costa Lima, meu então orientador, definiu o método de pesquisa a ser adotado nesta minha primeira experiência formal ou quase, como pesquisador. É claro que idéias haviam sido

discutidas num encontro definido por ele como pré-planejamento, uma vez que ainda sequer começou o ano letivo (não me matriculei ainda). A oportunidade se mostrava preciosa demais para ser ignorada e por isso assumimos antecipadamente a lida sem maiores questionamentos.

O mais intrigante viria logo depois. Não bastasse essa missão, que pré-supõe uma definição do que deve ou não ser considerado interessante para este caso particular, ele se despediu com uma provocação. “Quem sabe você não encontra seus Exus por lá?”. Meus? Como assim, meus Exus? Saí dali tentando decifrar esse quase enigma. A provocação, que antes tinha sido precedida por discussões um tanto quanto filosóficas e aparentemente despretenciosas acerca do ser em si e seus possíveis limites, encontrava agora um espírito ainda mais disposto a se abrir ao novo. Tão presente no velho e tão raramente percebido.

Uma fotografia, sem dúvida alguma, parece-se muito com o objeto fotografado. As duas dimensões ali presentes representam, com certo grau de fidelidade, o que pode ser visto pela maioria das pessoas. Mas ela não é o objeto fotografado e, embora traga a sua imagem impressa, não pode sequer se aproximar da possibilidade de ser tomada como tal. Falta-lhe uma terceira dimensão, impossível de ser reproduzida por uma câmera fotográfica.

Como já conhecia a festa da “Lavagem do Bonfim”, sabia que seria impossível traduzir um evento como esse em fotos ou em qualquer outro tipo de registro, independente do que quer que eu pudesse eleger como interessante e por isso registrável. Essa outra dimensão tão improvavelmente definível e que sempre vai ficar faltando em qualquer que seja o meio de documentação, só se pode perceber “in loco”. E mesmo assim quando se está aberto a isso.

Há coisas que se aprende fazendo e ao que parece pouca ou nenhuma teoria pode sequer precedê-las. Exercitar um “olhar” que fosse o mais estrangeiro possível, por mais estranho que pareça à um nativo, foi o que o meu orientador me aconselhou e procurei segui-lo à risca, uma vez que eu precisava estar atento e com a sensibilidade orientada no sentido de, me deixando ficar imerso, tentar um certo distanciamento na busca por vestígios que me mostrassem a possível presença do mito de Oxalufã naquela mistura de manifestações que revelava de forma clara uma cultura exuberante e encantadora. Num lugar assim, tão peculiar como a Bahia, onde a diversidade convive normalmente de forma tão harmoniosa, deve-se evitar a idéia de tentar buscar conceitos puristas do que quer que seja.. Foi com isso em mente que me dirigi até lá.

Do alto da colina sagrada via-se um mar verde numa tonalidade bastante clara. Sobre nós, o céu nublado e cinzento não conseguia disfarçar o intenso calor que ameaçava derreter o asfalto, mas sequer perturbava o entusiasmo dos que lá estavam, em sua maioria vestidos de branco, a cor de Oxalá, que no sincretismo religioso é associado com a devoção católica por Jesus. A fé era facilmente percebida na lavagem, ainda que convivesse com o lado absolutamente profano do festejo. Os rostos emocionados que rezavam enquanto acompanhavam a passagem do cortejo em direção à igreja deixavam isso muito claro. Entre duas rodas de capoeira bastante animadas, no largo do Bonfim, uma baiana com o seu pote de água de cheiro molhava indistintamente a cabeça de quem quer que se habilitasse a tal. Estando lá, aproveitei a oportunidade e para minha surpresa observei que enquanto ela dava o “banho de cheiro”, rezava com uma contrição

impressionante. Pude notar que o sagrado e o profano, embora próximos conviviam pacífica e tolerantemente, ignorando solenemente, inclusive, um pregador que, gritando palavras de ordem contra a lavagem e a imagem do Srº do Bonfim, dava sinais de um certo fanatismo. Deixando explícita, desse modo, certa maneira baiana de ser, possivelmente inspirada no acidente geográfico que se abre ao desconhecido como quem oferece um abraço de boas vindas, e do qual vem o nome deste estado.

O meu trabalho foi bastante facilitado pela ajuda de um amigo. Roberval, que sob minha orientação me ajudou fotografando as pessoas que entrevistei, além de fazer algumas fotos panorâmicas da festa, me poupando do inconveniente de estar sozinho no meio da multidão com um gravador portátil numa das mãos e uma máquina fotográfica na outra.

A história mítica da qual eu tentava enxergar possíveis vestígios nesta festa popular, começava com um amigo desejando visitar outro. Enquanto observava a festa me ocorreu uma analogia entre esta história e a minha experiência pessoal enquanto visitante que busca exercitar um “olhar estrangeiro”. Roberval nasceu e se criou na cidade baixa e só por estar em sua companhia já era tratado pelos seus conhecidos, bastante numerosos por sinal, com uma distinção reservada apenas aos “mais chegados”. Amigos são uma grande riqueza. São os irmãos que escolhemos e que ao mesmo tempo nos escolhem. Ou como diria Carlos Drummond de Andrade “A gente não faz amigos, reconhece-os”. Desse modo, não foi difícil me imaginar visitando o “reino” de um amigo e me sentia um pouco como Oxalufã quando decidiu visitar Xangô.

Os depoimentos foram tomados de modo que os 13 entrevistados refletissem a heterogeneidade da multidão, ou seja, escolhi as pessoas que pudessem de alguma forma representar um grupo, classe social, profissional etc.. Neles fica patente o otimismo e o carinho de todos pela festa e pelo Srº do Bonfim. A exceção óbvia ficou a cargo do pregador religioso, que naturalmente reflete o posicionamento de uma pequena parcela da população.

Além do banho, pude experimentar de uma forma bem pessoal Oxalufã e Xangô, mas a história mítica na qual eu me debruçara incluía ainda Exu. , o orixá mensageiro entre os homens e os Deuses e que é responsável por abrir os caminhos. Já estava quase conformado com a ausência de Exu na minha pesquisa de campo, quando, na volta pra casa fui parado por um policial, que me pediu carona. Era grande o número de pedestres andando pelo meio da rua e o caminho normalmente era aberto com a proximidade do carro. Como medida preventiva, diante da iminência de um acidente grave, foram montadas várias barreiras policiais. O militar que ia comigo facilitou a nossa passagem em diversas ocasiões, abrindo caminhos, como se deles fosse dono ou senhor. Independente do fato de que a lavagem do Bonfim possa não ter sido inspirada nesta história mítica, perceber Exu naquela situação, deu-me a sensação de que os elementos que compunham a história da visita de Oxalufã a Xangô, pelo menos pra mim, estavam todos presentes. Era só uma questão de percebê-los. Tê-los sentido assim tão proximamente, sem dúvida me ajudará muito na construção dessa narrativa por meio da música.

Depoimentos sobre a Lavagem do Bonfim (15/Jan./2004)

1. Nilzete, 22 anos, Baiana de Acarajé

“O Bonfim é uma festa tradicional que a gente vem prestar a nossa ... a nossa fé, né ? à Bahia ... e isso, curtir o axé da Bahia”.

2. Falcão, 27 anos, Soldado da Polícia Militar

“Tranquilo, é uma festa religiosa, de cunho religioso sem muitas novidades, né? É uma festa tradicional aqui da Bahia”.

3. Roqueine, 21 anos, Vendedor Ambulante

“É um evento, sabe que até ...uma tradição, vamos dizer assim. Todo ano, venha quem quiser ver a legítima ..., é ... o resgate, ou seja a ... como é que eu posso dizer ... a cultura viva do Brasil, entendeu ? o berço do que o Brasil tem mais de autêntico... a mistura ... aonde a gente vê a ... como funciona, na verdade, como é bonito, entendeu ? e são as festas da Bahia que nos mostra' isso”.

4. Valdize dos Santos Cerqueira, 74 anos, Mãe de Santo do terreiro “Ilê axé omê cá odê”

“A Lavagem do Bonfim é um amor e um carinho pra nós. Eu estou completando hoje 53 anos que venho pra lavagem ... eu 'tô andando de bengala, mas com a fé eu vim sem bengala”.

5. Antônio César Nascimento, 38 anos, Petroquímico

“O Bomfim pra mim representa a grande demonstração de fé que o povo baiano tem em relação ao próprio Deus. Todas as religiões se unem, nesse momento, numa festa religiosa e ao mesmo tempo profana, mas pra demonstrar sua fé, no início de ano, então é tudo de bom, toda energia positiva que o povo baiano pode lançar pro mundo”.

6. Pascoal, 41 anos, Gari

“A Lavagem do Bonfim pra mim é ótimo ... é todo ano ... é uma festa maravilhosa e nós 'tamos aqui todo ano comemorando e trabalhando juntos com essa comunidade né ? de Salvador aqui, e que a Bahia, nós... é... nós pedimos ... que a Bahia seja com paz, alegria ... e felicidade. Que esse 2004 venha mas, com uma grande vitória que nós não conquistamos em 2003 e agora 2004 nós será um conquistador das nossas vitórias. Então para isso nosso padroeiro Srº do Bonfim é muito gratificante para a nossa querida Bahia”.

7. Zé Carlos, 32 anos, Salva-vidas

“É uma festa religiosa que vem há mais de um século... é ... praticamente a abertura do carnaval da Bahia, uma festa religiosa juntamente com folia também, né ?”.

8. Júlio, 47 anos, Pedreiro (na festa, pregava contra a festa com a Bíblia numa das mãos)

“O que eu quero dizer é o seguinte : Que Deus ‘tá irado com esse povo de está adorando as ‘imagem’ da escultura, as ‘indolatria’, os ‘simlabo’(símbolos). A Bíblia fala que Deus se ira... está escrito é em Oséias 4, que Deus tem uma contenda com os habitantes da terra, porque na terra não há verdade mas sim assassinato, derramamento de sangue, o povo não tem amor mais com o outro, os homens rejeitado’, o conceito de Deus, a palavra de Deus se entregando as fava’, home’ com home’, mulher com mulher, casando e Deus ‘tá irado com esse tipo de coisa : de home’casando com home’ e mulher com mulher, porque quem traz isso é as image’, é os ídolo’, as obras desta terra, as obras do mundo...a imagem do Bonfim, e aí não salva não ‘que não liberta, quem liberta é Jesus Cristo”.

9. Nilza, 69 anos, Profª Aposentada (Turista do Rio de Janeiro)

“Olha, eu pela primeira vez...eu venho assistir a lavagem, apesar de que já vim à Bahia várias vezes, mas pela primeira vez eu vou assistir e eu ‘tô achando, assim, uma coisa maravilhosa porque ela traz, assim, uma sensação de bem-estar, de religiosidade, né ? eu acho que isso é muito importante pro Brasileiro que ainda tem, essa... esse espírito de religião, de... de bem-estar que nós estamos vivendo aí nesses momentos”.

10. Lauro Moradilo , 46 anos, Comerciante (dono do Bar Casa Rosada no alto do Bonfim)

“A Lavagem do Bonfim hoje, como sempre foi, é uma festa bastante tradicional, não é ? que hoje se resume, ao que? As festas de largo, hoje, se resume exclusivamente à Lavagem do Bonfim, porque as outras, não sei porque vai deixando mais pessoas, não ‘tão mais com aquela ... aquela vontade, né ? de chegar até as festas de largo, de prestigiar, não é ? a própria nossa cultura ... e a Lavagem do Bonfim, hoje ainda, as pessoas ainda continuam prestigiando, isso é muito importante, é a grande festa da Bahia”... “O Srº do Bonfim ... que apesar de não ser o padroeiro nosso, mas eu acredito ... é uma coisa pessoal minha eu acredito que deveria ser, até pela fé que o pessoal tem, pessoas de longe, pessoas vem aqui venerar a igreja do Bonfim, então eu acredito que seja por isso, que a Lavagem do Bonfim, a Festa do Bonfim continua sendo uma boa festa de largo, através do Srº do Bonfim”.

11. Roberval Santos, 37 anos, Músico (nascido na cidade baixa)

“A Lavagem do Bonfim pra mim é um cortejo que tem um significado muito grande em minha vida porque eu sou nascido na cidade baixa e desde menino que meu pai, Derval Correia de la Silva, me traz pra Lavagem, e sempre traz uma lembrança muito grande da minha família vindo pra lavagem, o cortejo, as baianas, os cavalos... e depois que eu fui entender o sentido do que era a lavagem ... que é a ... um significado da vinda do Srº do Bonfim pra colina sagrada depois de ter sido tirada pelos Portugueses, vindo pra cá com as pessoas depois de anos que fizeram a independência ... e as Baianas, que significam lavar a escada que também os fazendeiros traziam os escravos para lavarem o adro do Bonfim. Tudo isso se tornou místico, que aqui na Bahia tudo além de ser místico tem a coisa mítica também ... das pessoas ... quando eu fui entender o significado, entender o hino do Srº do Bonfim aí se tornou mais importante pra mim por ser, acho que, uma das

maiores manifestações populares do estado da Bahia, tanto de festa como de fé. É ...Vá à pé, vá ao Bonfim, vá com fé, e pra mim tem um significado muito importante porque também faz parte não só do contexto cultural como do contexto histórico da nossa cidade ir ao Bonfim agradecer todas as graças”.

12. Ubirajara Souza (Bira de Souza), 45 anos, Músico (Visitando a Bahia após 10 anos morando na Itália)

“A Lavagem do Bonfim, no meu modo de entender, hoje, significa uma resistência no ciclo de festas populares que hoje, na minha visão, está se acabando. É a única festa onde tem a participação efetiva da população, que hoje na Bahia a população ‘tá excluída, a grande maioria ‘tá excluída dessas festas populares. É uma festa tradicional ... há participação evidente do Candomblé ... da mistura do sincretismo religioso entre o negro, o branco ... e a festa popular é a Bahia, é a manifestação melhor que nós temos aqui na Bahia” ... “A questão religiosa é... é como eu te falei, o belo disso tudo é ver o sincretismo religioso afro e o Cristianismo juntos, entendeu ? onde as Baianas vem lavar as escadas e é uma festa muito bela, muito interessante”.

13. Itamar Augusto dos Santos, 47 anos, Segurança (integrante dos Filhos de Gandhi)

“A Lavagem do Bonfim é uma tradição, que todo ano ..., que já vem de longas datas, as pessoas’ vem tudo aqui cumprir com essa ... dar essa caminhada, que é a caminhada até chegar a colina ... recebe logo um banho de cheiro ... há presença de algumas componentes de algumas nações ... é isso que é a Lavagem do Bonfim, é essa Bahia linda que ‘cê ‘tá vendo aí ... maravilhoso mesmo. Estamos aí pra todo ano aqui, até ficar velho”.

APÊNDICE – B – Entrevista com Informante

Entrevista com o antropólogo Prof. Dr. Ordep Serra sobre o mito de “Oxalufã” concedida na Sala do departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Humanas da UFBA, no dia 3 de Junho de 2004.

O título de Serra no terreiro da Casa Branca, no bairro da Federação (Salvador), onde é Ogan, é: Olufihan⁶⁵ Babaloya⁶⁶ N’ilê Axé⁶⁷ iyá nassô⁶⁸ oká⁶⁹

Obs. Oxalufã é o Oxalá velho. É por isso que em certos trechos desta entrevista o Prof^o Serra se refere aos dois indistintamente.

Transcrição da gravação

Seixas - Qual a função de Exu no mito? Se ele é um elo de comunicação porque tenta atrapalhar Oxalufã?

Ordep Serra – Há uma tensão, no mito, entre Oxalá e Exu. No modelo cosmológico dos Yorubas eles se opõem. Oxalá é o governo da ordem, da harmonia, da serenidade, da paz etc. ... é o estabilizador. É um criador que estabiliza, e Exu desestabiliza. Ele põe as coisas em movimento. Ele muda. É um transformador. Os mitos sempre colocam os dois numa certa oposição. É uma oposição complementar, porque não existe mundo sem movimento. A transformação é necessária... tem até o mito da criação... (Oxalá) põe o mundo todo em ordem, senta num banco pra cochilar e Exu vem e desordena tudo. Quando ele acorda tenta corrigir, mas não dá pra corrigir tanta bagunça, que Exu já fez e o mundo fica desse jeito como nós estamos. Eu tenho ordem, mas também tenho desordem... A desordem é necessária pra que o mundo esteja em movimento. Eles são Deuses complementares, Oxalá e Exu... Todo mundo tem Oxalá e todo mundo tem Exu... Oxalá é o criador, o regedor... Mas Exu é o que move seu corpo. Movimento supõe desequilíbrio até pra andar... É uma sucessão de quedas... Ele (Exú) não pode ver nada quieto. Ele é o senhor do movimento, é o mensageiro, é aquele que transita de um canto para outro. Comunica tudo. Mistura. É o grande misturador.

Seixas - Normalmente o mito ensina alguma coisa. Qual a “moral da história” desse mito ?

Ordep Serra – O mito tem vários sentidos sempre. Múltiplos sentidos. Por isso que ele sobrevive, por isso ele varia, por isso é que ele é transferido de uma cultura pra outra...

⁶⁵ O brigador. Um dos títulos de Xangô

⁶⁶ Pai de Oyá (Yansã).

⁶⁷ Casa sagrada.

⁶⁸ Título de uma princesa que fundou a casa branca. Casa “plantada” na barroquinha.

⁶⁹ Cor branca.

eu acabo de indicar pra você essa oposição fundamental... e (o mito) também mostra o próprio criador passando por vicissitudes, que ele tem que superar. Mostra o problema da injustiça... de reparar a injustiça... da injustiça que incide sobre ele mesmo (Xangô) porque o pai dele é tornado cativo. Então ele (o mito) está mostrando aí, entre outras coisas, o conflito do poder, a problemática da justiça... tem várias coisas envolvidas nisso aí.

Seixas – Eu tentei fazer uma interpretação desse mito e queria que o Sr^o desse sua opinião. Eu não sei até que ponto eu estou certo. Eu pensei no seguinte : esse mito de Oxalufã encerra as adversidades do caminho. O caminho aí (no mito), na minha visão, seria a vida. Então ele (Oxalufã) encara essas adversidades com firmeza, resignação... Tendo passado por três tentações, digamos assim, que poderiam estar representando o tempo. Passado, presente e futuro. Quando ele (Oxalufã) fica preso, numa cela seria uma relação com a gestação. Ele fica sete anos preso e renasce, o que seria uma recompensa, para o encontro com Xangô, que sendo o Deus do trovão, poderia estar fazendo o papel do próprio Deus. Então seria esse renascimento, a saída dele da cela. O banho indicaria isso. O banho tem esse sentido de renovação. Eu pensei também no seguinte : Quando Oxalufã encontra o cavalo e é encontrado pelos servos (de Xangô) a gente tem duas coisas em jogo aí. Temos 3 personagens : o cavalo, Oxalufã e os servos. Três é um número masculino, segundo Freud. Temos quatro do cavalo (animal quadrúpede) que é um número feminino. Na união desse três com o quatro é que acontece a prisão, que seria uma alegoria do homem, a mulher e a gestação de sete anos.

Ordep Serra – Bastante forçada essa interpretação. Do ponto de vista do candomblé, dizer que três é um número masculino até que a gente aceita porque o três está associado a Exu e todos os ímpares, mas o quatro é um número de Xangô, entre outros. Múltiplos de quatro, doze, dezesseis... não existe um código universal que permita você decodificar as mitologias. O problema das interpretações psicanalíticas é esse. Tudo é código.

Seixas – E a segunda parte? Que o caminho seria a vida, as três coisas (interferências de Exu) que poderiam ser uma alegoria ao tempo...

Ordep Serra – Há um certo risco em toda interpretação alegórica. Exu é associado aos caminhos. É o senhor dos caminhos. Como Hermes Grego é. Claro, existe uma certa lógica aí. Oxalá se desloca. Ele tem que fazer a travessia. Tem que sair da sua imobilidade. Há uma combinação entre a centralidade dele e essa necessidade do deslocamento. Há um conflito embutido aí. Já que ele não faz o necessário, fica sujeito a Exu. Então essas coisas estão aí, presentes, mas não vejo em como falar em encontro de homem e mulher, uma gestação de sete anos... Eu acho meio forçado. Francamente, eu acho meio forçado.

Oxalá é realmente um criador. É um criador e fecundador. A pessoa quando fecunda, Oxalá está envolvido. Na criação, na geração de animais ou de crianças... A água é um símbolo de fecundação... em geral o ritual é interpretado, o ritual das águas de Oxalá... é de purificação geral. Pra repor alguma ordem no mundo. Como se você estivesse recriando o mundo todo ano, pra ver se as coisas se equilibram.

Seixas – Então esse mito teria dado origem “As águas de Oxalá”...

Ordep Serra – Todos associam isso (o mito) com “As águas de Oxalá”.

Seixas – Teria dado origem também a “Lavagem do Bonfim” ?

Ordep Serra – Isso é uma interpretação. Provavelmente o rito da “Lavagem do Bonfim” não é de origem negra, africana, como a gente pensa. A gente pensa que vem as baianas protagonizando... Em Portugal já existia o costume de lavar igrejas em forma de penitência. O problema é quando se ia lavar as igrejas... isso acabou proibido em Portugal e acabou proibido no Brasil colonial, porque essa coisa de lavar... todo mundo entrar na igreja pra lavar virava uma espécie de carnaval. Começavam a molhar-se, a entrar no clima jocoso, gerando uma espécie de trabalho jocoso e esse acabava, inevitavelmente, carnavalizado. Então a igreja se opunha. O que era uma promessa, inclusive com demonstração de humildade, acabava carnavalizado. O povo se animava e lavava cantando, jogando água nos outros, brincando e era uma brincadeira. Por isso foi proibido.

Repare agora. Chegam aqui os negros, encontram esse rito... É claro que eles tentaram interpretar... Tentaram interpretar como história... Com os parâmetros de sua própria mitologia. O Senhor do Bonfim é um filho de Deus, do Deus supremo... Oxalá é o supremo orixá, ligado a Olorum que é o Deus supremo... Oxalá tem o lado da criação, mas ele também encontrava tanto a vida quanto a morte. O senhor do Bonfim, o nome já ‘tá dizendo. O senhor agonizante, da morte... E é essencial nos ritos de Oxalá o derramamento de água. Então eles viram aquele negócio no ato. Interpretaram de acordo com sua mitologia. Há um dos títulos de Oxalá (que) é “Senhor da Colina”. Então você encontra uma divindade que é considerada filho de Deus, adorado numa colina. Com o derramamento de água... Eles pensaram imediatamente em Oxalá. O rito foi proscrito pelos católicos. Eles abandonaram por ordem da hierarquia da igreja, que se opôs, porque é anti-hierárquico. O sacerdote não tem lugar nenhum. O povo protagoniza. Então, o que é que aconteceu? O pessoal do candomblé se apropriou do rito. Então as mães de santo, as Yaôs etc. vão e lavam a porta da igreja. ‘Tão derramando água numa colina, que é considerada sagrada, que é a sede do filho de Deus. Então a associação, eu acho, foi imediata.

Seixas – Então de certa forma se tocam...

Ordep Serra – Há uma purificação. Claro. Eu chego numa terra, eu tenho uma mitologia, um ritual, uma liturgia na minha cabeça... De uma certa maneira eu tenho que interpretar. Mas, interpretar como? Com minhas referências. Eles encontraram uma coincidência. Exploraram essa coincidência num ato inteligente. Como o catolicismo popular viu-se privado desse rito, descolonizaram o rito. É uma espécie de colonização.

Seixas – Não seria absurdo dizer, por exemplo, que o mito mesmo não dando origem (a “Lavagem do Bonfim”) encontra uma espécie de ...

Ordep Serra – Um nicho! O mito...Onde ele acha um nicho ele se instala. O mito e o rito são propriedades dessas criações simbólicas. Por exemplo, a igreja celebra a páscoa até hoje. O que é a páscoa? Um velho rito Judaico que a igreja reinterpreto, reconstruiu, refez. O que era a passagem dos judeus pelo deserto etc. passou a ser o período da morte, da ressurreição de Cristo. Não é mais o trânsito pelo deserto. é o trânsito de Cristo

pelo mundo da morte, é a ressurreição etc. ... Houve um velho rito... Pode até ter sido um rito que os judeus encontraram, reinterpretaram, reconstruíram ou fizeram e os cristãos, por sua vez, pegaram esse rito judaico e releeram. Fizeram uma reinterpretação dele. Reconstruíram, refizeram... Hoje você tem páscoa judaica por um lado, que é uma coisa e páscoa cristã por outro, que é diferente. Se você observar a maneira de celebrar a páscoa de católico' e de Ortodoxo' vai encontrar releituras.. Não é invenção africana, o rito da "Lavagem do Bonfim". Houve uma apropriação simbólica. (Se) apropriaram daquilo, reinventaram... O símbolo... quem se apropria dele e lhe dá uma leitura conveniente passa a integrar o tesouro... Começou a fazer sentido pra o povo daqui da Bahia de outra maneira.

Seixas – Oxalufã (segundo outro mito) poderia ter criado o mundo. Na verdade, Ododua o teria criado, não é isso?

Ordep Serra – É. São duas formas de Oxalá. Obatalá perde a precedência na criação do mundo, porque ele se esquece de fazer um ebó. Ele deixa de fazer um ebó e é embebedado por Exu. É outra variante do mito da criação. Exu o embebeda com vinho de palma. Faz ele ter sede e ele vai, com a sede terrível que Exu lhe inspira. Ele rasga o seio de uma palmeira e bebe o vinho de palma. Fica bêbado, cai e dorme. Então o irmão mais novo, Ododua, nessa variante, é um irmão mais novo, chega antes e cria o mundo. Mas depois ele se queixa a Olorum, e o que aconteceu? Olorum pra compensá-lo dá o direito de ele criar seres vivos. Essa é uma variante. Existem muitas variantes.

Seixas – Certo... Mas um Orixá com tamanho poder, quer dizer, capaz de criar o mundo. Porque ele consultaria um babalaô antes de sair em visita a Xangô?

Ordep Serra – Repare, não existe essa idéia de divindade perfeita que nós temos na teologia cristã. O Deus que é o sumo bom, que é onisciente, que é perfeito etc. O orixá tem vicissitudes. Ele é um poder imenso, extraordinário, ele pode criar o mundo com os elementos dados pelo Deus... Mas ele também está sujeito a vicissitudes. Por isso ele tem história. Se você não tem vicissitudes você não tem história. Então, por isso, ele participa do mundo nosso, humano. Ele tem que ser capaz de se identificar com ele. Não (se) pode entrar em contato com Olorum, a não ser através (do Orixá). Ele participa do nosso mundo humano. Ele passa por vicissitudes, que se tornam execráveis pra nós. Nós imitamos. Nós nos baseamos no padrão inaugurado por ele durante essa sua história mítica. Ele atravessa essas vicissitudes. Isso mostra também a necessidade da complementaridade dele a Exu. Exu é um co-criador. Ele participa da criação, justamente amparado nos distúrbios que causa. Você tem mitos aqui no Brasil, entre os índios Gê, Gavião... Esse pessoal tem o par inicial, o sol e a lua. São dois irmãos. Ambos têm poderes criadores, só que a lua é um criador imperfeito. Ele perturba o outro, introduz coisas equivocadas... Mas pense no mundo tal como é hoje. Você tem um mundo que não é de ordem absoluta. Você tem um mundo com ordem e desordem. A criação supõe um ordenador e um desordenador. É essa a lógica dessa mitologia, que é a mesma Nagô. Essa cosmologia é uma cosmologia que dá um lugar tanto para a ordem quanto para a desordem. Sem desordenar a criação não há movimento, não há transformação. As coisas mudam no mundo.

Seixas – Essa questão do movimento, então, quando Exu aparece no caminho de Oxalá é justamente dando essa idéia de movimento...

Ordep Serra – De movimento, de alteração, de transformação, de vicissitudes, de tudo... Dá dinâmica ao mundo... Um dia ele não foi diabolizado. Ele é simplesmente o senhor da transformação. O senhor não faz nada sem Exu. Nada. Por que? Porque ele é dono dos caminhos, é o senhor do movimento, da transformação, é o comunicador. Quando se faz uma oferenda pra Oxalá, quem transporta é Exu. Ele é o grande transportador de tudo. É quem altera, quem muda. Quem transforma precisa da contradição. Então ele cria em contradição. Por isso é que se diz que ele é perturbador. Ele perturba porque não quer (nada) parado. Ele não deixa as coisas paradas. Não é o espírito do mal porque não existe essa idéia do mal absoluto no mundo Nagô⁷⁰. Então nos terreiros mais antigos, mais tradicionais Ketu, Exu é uma grande divindade, com o estatuto tão alto quanto o de Oxalá. [eles] São complementares. Um não fica sem o outro. Agora, tem que guardar distância. Uma coisa de um, não pode se misturar com a do outro. Essa complementaridade (é) que é fundamental. Se diz que Exu é um filho de Oxalá. Aqui na Bahia prevalece a idéia de que Exu é um filho de Oxalá.

Seixas – Então, Xangô nessa história entraria com o equilíbrio.

Ordep Serra - É. Xangô equilibra as coisas até porque ele é o grande rei. O senhor da justiça. Ele repara. Acontece uma injustiça (que) perturba o mundo, Xangô vai reparar. Ele é o grande rei. Muitos mitos dele mostram que ele concentra o poder real no mundo. O grande regedor. Ele tem alguma coisa a ver com Exu e tem muita coisa a ver com Oxalá. Ele tem a ver com os dois. Ele ‘tá bem no meio, por isso.

Seixas – A balança, digamos assim.

Ordep Serra – Ele é a balança. Ele é tão perigoso quanto Exu. Ele domina o raio, o trovão, o fogo. Ele tem títulos que equivalem aos de Exu. Você chama Exu de Babá Inã. Chama Xangô de Babá Inã. Ele é o pai do fogo. É um Deus fogoso. Fogoso até na intensa atividade sexual. Então Xangô tem esse lado e tem o lado conhecido como Oxalá. Há tipos de Xangô que, você pode se equivocar no candomblé. Você pode achar que é Oxalá. Ele carrega Oxalá nas costas. Às vezes até na própria festa das “Águas de Oxalá”. Ele (Oxalá) é muito velho, alquebrado. Ele não consegue fazer toda aquela coisa. Às vezes ocorre isso. Muitas vezes Xangô bota ele nas costas e carrega, entende? Então ele tem a ver com Oxalá pelo fato de ser o senhor da justiça. Ele é o equilibrador, mas é muito violento. Xangô quando se irrita é muito mais violento do que Exu. Ele é um Orixá perigoso. Ele é um Eborá. Mas ele é capaz disso. É capaz de se identificar com os dois. Ele ‘tá no meio. Ele equilibra. Repare a questão: Há uma desordem no mundo provocada por essa injustiça. O mundo entra em crise. O pensamento Nagô é muito rico nesse sentido. Quando começa a pensar como é que se explicaria a crise no mundo. A crise é uma coisa séria. A crise afeta o próprio criador. Tem a ver com a vicissitude, de apoiar uma injustiça... O senhor da justiça é Xangô. Tem que reparar essa injustiça. Ele entra aí como alguém que ‘tá reparando a injustiça, trazendo a fecundidade de volta. A fecundidade ‘tá ligada a Oxalá.

A terra fica estéril. As mulheres e os homens não procriam, os animais também não. É aquela coisa toda. É uma crise fundamental. É uma crise da vida. Aí isso tem que ser reparado. Essa reparação restitui o reino de Xangô.

⁷⁰ Nagô – segundo Ramos: “...termo que davam os franceses aos negros da costa dos escravos que falavam a língua Yorubá”. (Ramos, 1937, p.296)

Seixas – Essa proximidade dele com Oxalá e Exu pode estar simbolizada nas cores dele, branco e vermelho, já que Exu é vermelho e preto e Oxalá é branco?

Ordep Serra – É. Exu é vermelho e preto... de um certo modo sim. Ele tem o lado branco, ele tem o lado vermelho... O vermelho (é) sanguíneo, violento. Ele é um Eborá, mas um Eborá que participa do mundo. Até as cores dele também tem uma mandinnga nesse sentido.

Seixas.- Certo... Exu é o guardião do óleo de dendê, não é isso?

Ordep Serra – É.

Seixas – Então que significação teria esse óleo, aí na história?

Ordep Serra – É um tabu de Oxalá. Oxalá não pode tocar em dendê, nem em óleo. Tudo dele é branco. O dendê é um sangue. É o sangue vermelho porque [é] essa pureza inicial...por outro lado você vê... Xangô se deleita no azeite. Ele é tão próximo de Oxalá, mas consome azeite.

Seixas. – O óleo seria a sujeira máxima a que se poderia submeter Oxalá?

Ordep Serra – Não é exatamente uma sujeira só ou não é só uma sujeira. É uma mistura de dois princípios opostos. A Juanita Eubá, naquele livro “Nagô da Morte”, fala (que) é uma maneira de pensar o sangue branco... pensar o sangue. O princípio vital do sangue. O sangue branco que os Nagôs identificam com o sêmem, o leite materno etc... é constituinte do Axé básico da natureza. Nós temos também sangue vermelho, não é? Que é outra modalidade, digamos assim, desse mesmo princípio. Entretanto, ficam em princípio separadas. A coisa de Xangô... vermelho, branco... ‘cê vê que Xangô participa. Xangô ‘tá no meio. Ele media duas coisas.

Seixas – Para os africanos essa história toda tem algum pressuposto... o que o senhor localiza como pressuposto da cultura deles que esta aí nesse mito? Há algum significado para eles, que seja só deles?

Ordep Serra – Vários significados. O mito tem um sentido. Ele é polêmico... e fundamentalmente é um mito ligado à cosmologia. É uma explicação da origem do mundo. Do mundo como o mundo é. O mundo tanto natural quanto o mundo social. É a maneira de você interpretar o mundo da sociedade e sua relação com o mundo da natureza. Funcionam assim: O mito provê uma orientação... é a maneira como você vai se comportar, entendeu? No mundo. É uma orientação também pra como fazer face a crises, não é? Como recompor a unidade do mundo.

Seixas – Seria se dirigindo a Xangô, por exemplo? Ou seria buscando a justiça...

Ordep Serra – Não é uma receita. O mito nunca é uma receita.. Ele faz você pensar a complexidade de um mundo onde há ordem mas há desordem e você tem que estar preparado para sair da desordem (e) voltar a ordem. Então (esse) é o papel de Xangô. Mas Exu tem feito considerado... eu não posso fazer nada sem ele. No fundo tudo começa com um erro, não de Exu, (mas) de Oxalá. Ele desconhece Exu que é o guardião dos limites. Ele sai, faz uma viagem arriscada, para a qual ele não se prepara

devidamente. O perigo da trajetória vem ao encontro dele. Esse perigo, provavelmente, é necessário também para a ordem do mundo. Pra constituição do mundo. É uma reflexão não moralista. Não é um livro que ‘tá dizendo uma moral. Faça assim, as coisas tem que ser assim... Tem um lado que tenta descrever... [é uma] máquina mental pra tentar descrever a complexidade do mundo. Claro que tem orientações. Orientação, digamos, ética. Orientação de como você deve arranjar a sua vida da melhor maneira. A necessidade da purificação ‘tá presente neste mito. O próprio grande Deus, criador do mundo necessitou de purificação.

Seixas – Ética.

Ordep Serra – Ética, claro. Se a gente ‘tá falando de justiça e injustiça na história, nessa necessidade de reparar a justiça. A justiça tem que ser reparada, não é? O poder ‘tá aí. O poder real de Xangô está manifesto no ato de justiça, na busca da justiça, não é? ...Tem várias coisas aí. O equilíbrio da gente , não é? Você tem Exu e tem Oxalá. É sujeito a toda essa vicissitude, não é?

Seixas. – Certo. Então, já que o mito se refere à criação do mundo, como o banho entraria aí?

Ordep Serra – Seria purificação e recomeço do mundo. Um dos mitos da criação do mundo diz que Oxalá começa a fazer uma terra emergir de dentro das águas. Ela sai de dentro das águas. É a colina que existe em fé, onde seria o umbigo do mundo. É o primeiro lugar da criação.

Seixas – O senhor falou dos números. Os múltiplos de quatro são os de Xangô, me parece. Tem mais alguma coisa que lhe ocorra a respeito de números ou de outras características desses três orixás (Oxalá, Xangô e Exu) ?

Ordep Serra – Exu ‘tá ligado a todos os ímpares, principalmente o um, o três, o sete...(a) Xangô pertence o doze, que já é uma coisa compósita. Ele tem uma ligação com o par e o ímpar. É múltiplo de um par e um ímpar. É a totalização que ele busca fazer o tempo todo, enquanto Oxalá, por exemplo, o número dele é oito, que é múltiplo de pares. Ele é sempre par. Ele é sempre equilíbrio. Exu é o desequilíbrio. Você falou em ímpar... pra (o) Nagô é assimetria, é movimento, é desequilíbrio, é irrupção... Números são conceitos cósmicos.

Seixas. – Eu não sei até que ponto vão as diferenças do candomblé Keto e Angola, mas isso implicaria numa versão diferente desse mito de Oxalufã?

Ordep Serra – Na minha visão, o que a gente chama de Candomblé de Angola, é uma releitura de ritos de Angola a partir do paradigma Nagô. Como eu explico no meu livro, esse modelo de ritual do culto dos orixás, que é um culto que vem da África ocidental. Quando essa turma está majoritária na Bahia, ele impõe esse modelo e os “Angola” que já tem os seus próprios ritos... Eles adaptam. Se criou uma versão nova. Uma liturgia nova, que se tornou dominante, fascinante etc. Adaptou-se os ritos. É uma releitura, segundo eu vejo, muito próxima do paradigma dominante. É muito interessante porque ela cria versões.

Seixas – Saindo um pouco desse mito, em especial, eu tentei dar uma definição de mito e queria saber até que ponto o senhor a considera acertada. Eu defini mito como uma representação simbólica de conhecimento real ou imaginário cujo conteúdo busca esclarecer ou justificar valores éticos ou eventos naturais através de uma narrativa de alcance universal e cuja razão de ser, em última análise, visa tornar a vida humana suportável pela tentativa de responder a questões de caráter existencial ou que facilite a sobrevivência pela transmissão de conhecimento, muitas vezes, alcançado intuitivamente.

Ordep Serra – É muito lata essa definição. Tem coisas demais e de menos. O que tem de menos aí... você falou em narrativa. Narrativa tem variâncias. O essencial do mito é que ele varia. Ele ‘tá sempre mudando, sempre variando. Não há uma narrativa só. São várias narrativas que se misturam, se articulam com outras etc., ‘tá sempre em movimento. Mito não é uma narrativa parada. ‘Tá sempre se mexendo, se movendo, se transformando, assumindo formas, muitas vezes até contraditórias pra nós. Agora, qual é a função do mito? Tem-se perguntado isso muito na antropologia (e) eu acho uma pergunta até certo ponto ingênua. Ele pode ter muitas funções. Evidentemente é um esforço, você cria um modelo de realidade tentando aí se orientar no mundo, se entender no mundo. Você diz “tentando suportar a existência”. Parece que a existência está reduzida a uma infelicidade, uma desgraça, uma coisa muito ruim que eu tenho que tolerar e isso ‘tá muito distante do espírito Nagô, do espírito desse pessoal.

Seixas – Mito de uma forma geral, eu me referia.

Ordep Serra – Eu sei, pois é, vários outros povos já não vêem a existência desse jeito. O que esse mito que você está analisando conta tem infelicidade, tem desastre, tem crise etc., mas ele também cria. Tudo termina numa festa, numa reconciliação. A ordem do mundo pode ser reposta. É um mito até otimista. Então não é só suportar a existência. É desfrutá-la. A gente tem que desfrutar a existência. O mito tenta justificar...

Seixas – Refletir.

Ordep Serra – Refletir. Tenta justificar, é claro, tenta justificar uma ordem dada. Implica também na problemática essencial que a metafísica busca de outro jeito, né? Que é a de orientar. Joga com valores simbólicos que ultrapassam a gente.

Seixas – Como o senhor definiria mito?

Ordep Serra – Eu vou lhe dar primeiro a definição cínica. A mais cínica de todas. Mito é uma história em que os outros acreditam. Você não chama de mito aquilo que você acredita. É muito engraçado. O cristão não fala em mito cristão. Outra definição possível: é uma história que não tem inventores. Vai além de seus inventores. Quem é que criou o mito? Ninguém nunca sabe e quando sabe esquece... e (se) perde a autoria. O mito não admite autoria. Tem um estudo interessante sobre o Dom Juan. Eu sei quem escreveu o Don Juan. Sei quem foi o poeta que fez o Don Juan, mas esqueço. Ela agora se tornou anônima. É uma outra condição do mito. É uma história com conteúdo variável, que uma população determinada atribui um grande valor. Nem sempre se conseguiu descobrir (o) porquê, né? (porque) esse grande valor social, esse grande valor para a memória... É constitutivo da memória de um povo. Eu chego, por exemplo, no Xingu, vou conversar com o povo dos Camaiurá, por exemplo, eles pouca coisa sabem

me contar do que se passou há quatro gerações com eles, mas eles contam essas histórias imemoriais do sol, da lua, do grande jaguar, que foi nosso avô etc. isso eles conservaram. Isso é importante. Isso foi nuclear, essencial pra memória deles, enquanto aquilo que interessaria a mim como ocidental, que é saber o que se passou a dez gerações atrás, foi embora. Eles não buscaram preservar. Não se preservou, então é uma história essencial. Tem um valor. É uma narrativa que um grupo humano atribui um valor antológico, um valor fundamental, um valor fundante, entende? Eu encareço essa história, não posso deixar de contá-la. (É) mais do que a crença. O mito não é tão dirigido para a crença. Ele é muito mais constitutivo. Eu posso até não acreditar no mito, mas não posso fugir dele. Não posso deixar de narrá-lo. Não posso deixar de pensar nele. Nós não acreditamos nos Deuses gregos e continuamos contando as histórias dos Deuses gregos. A arte do ocidente 'tá toda impregnada deles. O rito já acabou, mas a gente continua obcecado por Dionísio, por Apolo, por Zeus, por essa turma toda e essa obsessão não acaba. Então tem esse poder obsessivo no mito. Obsessivo mesmo a esse ponto. A religião que ele vivia acabou e ele 'tá aí, continua.

Seixas. – O mito, normalmente, tem um caráter universal.

Ordrep Serra – Não é que um mito seja universal, mas todo povo humano tem suas mitologias. Nós também temos. Nós temos nossas mitologias. Nós não prestamos atenção nelas. O meu mestre Dr. Augusto de Souza dizia que talvez nós sejamos os mais obcecados pelo mito porque nós não o vemos. Qual é o nosso próprio mito? Nós não o enxergamos. Nós pensamos que somos amícticos, mas não somos. Ele dizia: nós somos obcecados por um único mito, mas ele é extremamente poderoso. É o mito do homem, realmente poderoso. Ele nos governa a tal ponto que nós nem sequer descobrimos que temos um mito. Então você pega um antropólogo... você vai sempre encontrar alguma coisa que ele chamará de mítica. Essas histórias obcecentes, fascinantes, que não procuram ser verossímeis, a que se atribui um valor fundante, um valor especial e que variam constantemente, (se) readaptando. Tem essa plasticidade extraordinária... pode viajar de uma cultura pra outra como a gente vê.

Seixas. – Os psicólogos diriam que, talvez, tenha aí alguma coisa a ver com os arquétipos, de Jung, o que o senhor acha disso?

Ordep serra – Eu não dou muito valor a essa teoria dos arquétipos porque ela deixa mais interrogações do que respostas. Quer dizer, uma coisa que nós temos um armazém de símbolos pré-social... Nós temos uma tendência imaginativa. Nós criamos os símbolos, que por sua vez também nos criam. Essa dialética é que é interessante. Claro que encontro paralelos em todas as míticas do mundo. Posso encontrar paralelos. São mais processuais do que correspondências imediatas de uma divindade ou outra, de um símbolo ou outro. Não são traduzíveis entre si, as mitologias. Não são. Elas parecem ter uma certa identidade processual. O movimento delas é parecido. O modo como elas se mexem, como se movem é parecido.

Seixas – Certo... O branco teria alguma coisa a ver com a religião muçulmana?

Ordep Serra – Eu acho que sua imagem é uma aproximação. Quando chegaram os muçulmanos com aquela obsessão pelo branco... então eles são associados com o mundo de Oxalá, com o mundo do sangue branco. Você tem muitas culturas que não tiveram esse contato com o islamismo... As cores são usadas como instrumentos de

pensamento, instrumentos conceituais. O que varia é o sentido. Eu posso dar um sentido ao branco nessa cultura (e) posso encontrar tudo invertido em outra cultura. Por exemplo, a gente quando quer por luto, aqui, a gente põe o preto, não é? O Yoruba e o pessoal do candomblé põem branco na hora do luto. Branco 'tá associado ao luto. Você vai num encontro de gente do candomblé, 'tá todo mundo de branco. Então já é uma atribuição simbólica diferente. Tem razões de ser diferentes.

Seixas – Como que ligando criação e final...

Ordep Serra – Claro, ligando criação e morte. Mas, enfim... Todos os homens tentam atribuir significados as cores. As culturas humanas tentam atribuir, tentam jogar com as cores. Usam as cores como um vocabulário conceitual. Como esse vocabulário é, varia de um canto pra outro. Não há analogias. Não há constantes universais... Tem coisas muito parecidas. Hermes parece com Exu bastante, mas tentar achar analogias, saber quem seria "X" aos olhos gregos... Isso não.

Seixas – Estão associados a Xangô o feijão fradinho, a carne de bode, animais de pena. Tudo temperado com camarão e azeite de dendê, certo?

Ordep Serra – Tudo coisas que ele come. Agora, animais associados a ele têm a onça, o leão, o leopardo... é o predador por natureza, não é? Um guerreiro terrível. O Deus grego que ele mais parece é Zeus. Zeus se parece muito mais com ele. Zeus é violento. É um Deus da justiça. É o senhor do raio. Atinge a terra com um raio e suscita o fogo do céu na terra. É um grande fecundador. Você lembra das histórias de Zeus... Mulherengo, conquistando a moçada toda. As mulheres mortais, as Deusas. Assim é Xangô. É uma característica dele. Não pode ver mulher. Homem ele não liga muito não. Mulher é com ele mesmo. Ele se cerca de mulheres. Ele tem 201 esposas. Por esse lado quem mais se parece com Xangô é Zeus.

Seixas – Essa fertilidade toda não seria de esperar que ocorresse num orixá mais ligado à criação como Oxalá ou Exu?

Ordep Serra – Ele também tem esse lado. Ele tem esse poder. O poder fálico. Oxalá tem duas coisas é tanto masculino quanto feminino. Ele completa o ciclo da criação. Ele se divide em dois. Você só pode sacrificar pra Oxalá animais femininos, porque ele é feminino também. Tem representações de Oxalá em que ele é bissexuado. Então ele pega o elemento feminino também. Xangô é todo masculino. (É) como Ogum.

Seixas – Como Exu também.

Ordep Serra – Exu... Yemanjá é toda feminina. Você não vê nada masculino em Yemanjá. Ele (Oxalá) reúne as pontas. Ele é a síntese de todos. O nome dele é Orixamilá, o grande Orixá, porque no rito Nagô conta que ele é a síntese de todos os Orixás. Ele é um microcosmo. Em sendo um microcosmo ele reúne o masculino e o feminino. Xangô também faz essa síntese, (mas) de outro modo. Quando o pessoal fala que Xangô está inteiramente associado a Oyá, por exemplo. Fusão. Mas ele enquanto tal é um grande macho. Líbero, perigoso... Já tem uma outra representação dessa masculinidade arrebatada, violadora etc... É com Ogum. Ele é descontrolado. Ele é um violador. Xangô é um esposo. Ele se completa com (a) mulherada. Inclusive tem um livro que conta que ele se torna rei, um grande rei, (e) é coroado pelo pai justamente por

intervenção das mulheres. Por intervenção da mãe dele. Ele é o único filho de Yemanjá, a toda poderosa... Alguns dizem que ele nem é filho dela. É adotivo. Mas ele, muito inteligente, compreende o poder das mulheres. O poder da mãe, extraordinário e na hora “H” ela enrola Oxalá. Oxalá... vai coroar alguém. Queria coroar Ogum e ela (Yemanjá) enrola Oxalá. Bota uma pele de carneiro nos ombros de Xangô e Oxalá coroa ele pensando que é Ogum. Ele (Oxalá) quando vai ver já ‘tá feito o serviço. Ele (Xangô) se torna o grande rei. E Ogum fica à margem. Não existem analogias lineares entre símbolos míticos e divindades etc. Loucura! Não existe isso. É incompreensão.

Seixas – Eticamente falando, que grau de liberdade o artista pode desfrutar ao se debruçar sobre um mito com o intuito de criar a partir dele?

Ordep Serra – O artista é que nem Exu. Modifica, muda, transforma, cria, dá novos sentidos. Não tem que obedecer regra nenhuma a Babalorixá. Não tem uma teologia dogmática. Porque a teologia Nagô não é dogmática. Você não tem que obedecer a nenhuma dogmática. Se quer inventar, inventa. Não tem problema nenhum.

Seixas – Pra Xangô tem que ser um tipo de música mais sedutora, certo?

Ordep Serra – Xangô é uma coisa sedutora, quente, cálida...(uma música) que mostre a beleza dele. Aquele poder de sedução esplêndido... O tango é bom, inclusive há uma teoria segundo a qual o próprio nome tango deriva de Xangô. Sabia que existe essa história? A primeira raiz do tango seria negra. Seria dos negros lá da Argentina, que teriam criado o tango, e o nome do tango é apenas uma adaptação do nome de Xangô.

Seixas – Interessante ...

Ordep Serra – É. Pode ser que essa teoria esteja errada, mas que é a cara dele, é. Essa coisa de paixão, de sedução. Ao mesmo tempo em que ele é sensual, envolvente, ele é agressivo (o tango) é uma espécie de duelo amoroso, apaixonado, não é?

Seixas – Estaria bem ao gosto de Xangô, isso aí.

Ordep Serra - É. Frevo é com Exu. Exu... Há há há há(imitando uma gargalhada). Ele se espalha, carnavalesco assim. É desafiador dos homens, violento também. O frevo é violento. Tem uma ligação com capoeira, com essas coisas... Pra Oxalá você não vai botar nem tango, nem frevo. Realmente não cabe. Você vai ouvir o cantochão de Oxalá (na celebração das “Águas de Oxalá”), aquela coisa plácida, serena...

Seixas – Reflexiva ...

Ordep Serra – Reflexiva. Aquela coisa doce (que) apazigua a gente. A gente medita, fica numa “boa”...

APÊNDICE – C – Conceitos relacionados à simbologia

Simbologia

Quando a música se refere a alguma realidade extrínseca a seu universo particular, ela assume o papel de representante do que é por ela evocado. A simbologia, que é o estudo dos símbolos, oferece alguns conceitos cuja extensão e especificidade serão visitados na medida do necessário para que, a partir deles se possa buscar mais eficientemente possibilidades de veiculação de mensagens em música.

Semiótica

O filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) e o lingüista Ferdinand Saussure (1857-1913) são considerados os fundadores da ciência dos signos. Para Saussure este estudo da “vida dos signos no seio da vida social”, como cita Cardoso (1997, p. 103), se chama semiologia. Peirce, por sua vez, prefere defini-lo como semiótica. Há algumas pequenas diferenças entre essas duas abordagens que, sendo conciliáveis e fugindo ao escopo desta empresa, não serão aprofundadas.

Apesar de se ocupar dos signos, não se deve pensar na semiologia como uma espécie de tradutora de signos. Conforme Barthes: “...a semiologia não é uma chave...aliás é precisamente quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvenda coisa alguma”. (Barthes, 1997, p.39) Segundo Harré: “ ‘auditory likeness’ will not do as an analysis of musical representation because...while the former is reciprocal the latter is not”⁷¹ (Harré, 2001, p.205).

O Signo

Citando Peirce, Eco define signo como “alguma coisa que está para alguém em lugar de outra sob algum aspecto ou capacidade” Eco (1971, p. 115). Desse modo, o signo é a parte da mensagem que é percebida inicialmente, podendo ser um gesto, uma palavra, um desenho ou qualquer outra manifestação intencional perceptível. Segundo Dowling and Harwood: “Peirce describes three types of signs: index, icon and symbol”⁷² (Dowling and Harwood, 1985, p.203).

Embora sejam categorias com funções e características próprias, elas não são mutuamente excludentes. Conforme Dowling and Harwood: “musical events are

⁷¹ Semelhança auditiva não funcionará como uma análise de uma representação musical faria porque enquanto a anterior é recíproca a posterior não é.

⁷² Peirce descreve três tipos de signos: índice, ícone e símbolo.

typically so complex that they are involved in more than one sign function at time”⁷³ (Dowling and Harwood, 1985, p.203).

O Ícone

Quando o signo guarda alguma semelhança com o objeto representado ele é chamado de ícone. Assim, o desenho imitando uma figura masculina na porta de um banheiro ou mesmo uma fotografia se encaixam nesta definição. Quando a palavra soa de forma parecida com o som real que ele representa, como no caso de “cri-cri” para designar o som que os grilos produzem, tem-se um signo icônico onomatopaico.

Um exemplo de signo icônico musical muito comum é a imitação de pássaros por instrumentos de sopro, como fez Beethoven na sua Sinfonia n.º. 6, “Pastoral”. Muitos outros exemplos poderiam ser citados e não são raros trovões, como na sinfonia fantástica de Berlioz e outros efeitos similares. Ao usar efeitos dessa natureza, o compositor deve estar atento à composição como um todo para que eles não soem gratuitos, e sim como partes coerentes de uma estrutura musical.

O Índice

Quando o signo indica de forma direta o seu significado sem necessariamente se parecer com ele, é chamado de índice. Neste caso, são exemplos de índice a fumaça que indica que há fogo ou o chão molhado de uma calçada indicando que choveu a pouco tempo.

De acordo com Dowling and Harwood:

The use of indexical association to represent emotion is illustrated in Puccini’s use of the first phrase of ‘The Star Spangled Banner’ in Madama Butterfly to indicate the American protagonist’s patriotic feelings in his toast ‘America forever’ and by Tchaikovsky’s use of the Russian and French anthems in Overture 1812 to indicate the two sides in the war⁷⁴. (Dowling and Harwood, 1985, p. 204)

O Símbolo

Diferentemente dos tipos já citados, o símbolo é um tipo de signo que evoca um referente (ao que o signo se refere) de forma arbitrária, por não ser natural e contingente, por depender de uma convenção pré-estabelecida. Quanto ao grau de

⁷³ Eventos musicais são tipicamente tão complexos que estão envolvidos em mais de uma função sígnica por vez.

⁷⁴ O uso de associações indéxicas para representar emoção é ilustrada no uso de Puccini da primeira frase de “The Star Spangled Banner” em Madame Butterfly para indicar os sentimentos patrióticos do protagonista americano no seu brinde ‘América para sempre’ e pelo uso por Tchaikovsky dos hinos Russo e Francês na abertura 1812 para indicar os dois lados da guerra.

arbitrariedade do símbolo, no entanto, Saussure afirma que “... o símbolo... nunca é totalmente arbitrário”. (Netto, p. 21)

Um símbolo pode ser coletivamente produzido e modificado ao longo de séculos. Carl Jung chama a atenção para os aspectos inconscientes da relação com os símbolos com tal ênfase, que chega mesmo a desconsiderar os que são produzidos de forma deliberada. Ele afirma que “insígnias de companhias de aviação... [por exemplo] não são símbolos, mas sinais conscientemente planejados” (Jung, 1964, p.55). Embora a abordagem de Saussure pareça menos controversa, a conclusão que Jung (1964) chega é válida pela abrangência. Segundo ele: “O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio” (Jung, 1964, p.55).

Os símbolos normalmente veiculam idéias complexas. No entanto, o significado é meramente convencional, pois depende do conhecimento prévio do que ele busca significar por parte de quem o percebe, para que exista uma relação de significação. A palavra cachorro, por exemplo, é um bom exemplo de representação simbólica. Não se parece graficamente com o animal ao qual ela se refere nem soa como qualquer som emitido por ele, mas evoca, em quem entende português, a idéia do que seja este animal e suas características particulares.

O uso de símbolos amplia a capacidade de transmissão de informação em quantidade, rapidez, abrangência, complexidade e não é um atributo exclusivamente humano. Os outros animais também se comunicam por símbolos, que podem ser desde um simples abano com o rabo, como os cães fazem para indicar amistosidade, até uma dança bastante complexa como a que as abelhas utilizam para informar ao restante do grupo onde encontrar alimento.

Reconhecendo a tendência natural ao uso de símbolos, Gardner pondera que:

Parece aparente que a participação no processo simbólico faz parte da condição humana... [e] seriam necessárias pressões extraordinárias para evitar que um organismo (criado num cenário cultural) se tornasse uma criatura simbolizante. (Gardner,1994, p.239)

No Hino Nacional Brasileiro, enquanto a letra faz referências indíceicas a circunstâncias e a valores que se deseja associar ao país e aos seus nativos, a música, quando aparece sem o texto, pode funcionar como um símbolo. Supondo que, na cena de um filme, esta

melodia apareça indicando o patriotismo de algum personagem, este símbolo passará a funcionar neste momento, como um índice, uma vez que indica algo (o patriotismo).

Um aspecto bastante interessante dos símbolos é a sua dinâmica. Vários símbolos podem ser usados para designar um mesmo referente, como dog em inglês, chien em francês, cão ou cachorro em português, do mesmo modo que um único signo pode despertar significados diversos (polissemia) a depender do contexto no qual aparecem. Manga, por exemplo, pode ser uma fruta, um antigo goleiro do Botafogo (um time de futebol do Rio de Janeiro), uma peça de automóvel (manga de eixo), a parte da camisa onde se colocam os braços, uma das partes de uma fazenda reservada ao pasto, uma parte do candieiro (luminária a gás rústica e portátil) ou até mesmo assumir a função de verbo, pois na Bahia, principalmente no interior do estado, se diz que alguém manga de outra pessoa quando zomba dela.

Embora facilite o entendimento acerca do funcionamento dos signos, a aplicação destes conceitos, está longe de ser uma unanimidade. Martinez, por exemplo, propõe uma classificação diferenciada. De acordo com sua concepção:

the musical sign is a pure icon...Pierce divided the iconic signs in images, diagrams and metaphors...images are icons that represent the appearance character of their objects...diagrams represent some form or structural aspect of their objects...concerning to metaphors in music, let us take the third part of Luciano Berio's Sinfonia (1968). It is well known that Berio quoted in this piece several fragments of other musical works⁷⁵. (Martinez, 2005)

Significado

Se sentido é o “efeito que o signo foi calculado para produzir” (Netto, 1990, p. 71), o significado não deve ser confundido com a coisa a qual o signo se refere, mas à imagem mental do mesmo. É possível que se compreenda o que é um dragão a partir de uma associação pré-estabelecida que faz com que, além do aspecto gráfico ou sonoro desta palavra, exista um significado que não precisa se basear na realidade. Assim, como diz Bordenave (1991, p.52), “O significado dos signos não está neles, mas na mente das pessoas”.

Jung chama a atenção para o fato de que a significação não se dá em termos absolutos e exatos, mas, antes, de maneira um tanto particularizada, quando observa que:

⁷⁵ O signo musical é um ícone puro... Pierce dividiu os signos icônicos em imagens, diagramas e metáforas... imagens são ícones que representam as características da aparência dos seus objetos... a respeito de metáforas em música, tomemos a terceira parte da sinfonia de Luciano Berio (1968). É bem conhecido que Berio citou nessa peça diversos fragmentos de outros trabalhos musicais.

Cada palavra tem um sentido ligeiramente diferente para cada pessoa, mesmo para os de um mesmo nível intelectual. O motivo destas variações é que uma noção geral é recebida num contexto individual, particular e, portanto, é também compreendida e aplicada de um modo individual particular...até os conteúdos mais banais da consciência têm à sua volta uma orla de penumbra e incerteza (Jung, 1964, p.40).

O símbolo pode mudar de significado com o passar do tempo, com a região geográfica na qual se encontre o seu decodificador potencial ou por inúmeros outros fatores que possam lhe possibilitar uma nova perspectiva de significação. Além disso, a relação com o estímulo e o contexto no qual ele ocorre, desempenham papel decisivo na apreensão de um significado. Um tiro de revólver para um corredor olímpico e para um policial, nos respectivos ambientes de trabalho, normalmente desperta nesses profissionais significados bem diferentes.

Denotação e Conotação

Se a denotação indica um único significado, a conotação confere ao signo uma liberdade maior, pela possibilidade de evocar significados outros, a depender do contexto e/ou da forma como é utilizado. Embora pareça contraditório a princípio, a ambigüidade própria da conotação permite uma adequação maior dos signos às contingências dos relacionamentos, dotando-os de uma precisão maior neste sentido. Desse modo fica claro que o fenômeno da conotação está situado “ao nível do discurso em sua totalidade no qual se insere o signo em questão” (Netto, 1990, p.24)

É exatamente a possibilidade de um sentido conotativo que possibilita o surgimento de gírias e expressões idiomáticas, que além de enriquecerem a língua original, conferem um caráter personalizado ao discurso, pois denota familiaridade com a forma de expressão do grupo social ao qual se pertence, indicando necessariamente uma consonância com uma visão de mundo particularizada.

Código

Uma língua como o Português, depende de um certo ordenamento das palavras para expressar um significado. Felipe viu a bola e a bola viu Felipe, são frases formadas pelos mesmos caracteres, mas possuem significados distintos. Se combinarmos sinais de pontuação com eles, poderemos ter ainda uma outra frase e conseqüentemente um terceiro significado. Felipe, a bola, ‘viu? Portanto, a relação de significação depende de um código que determine como os signos devem ser articulados e ao que cada um deles

deve ser associado. Um bom dia, por mais amistoso que soe a um brasileiro, não possui qualquer significado para a um tibetano que não fale a língua portuguesa.

Mensagem

Mensagens são definidas por Bordenave como sendo “conjuntos organizados de signos de um ou mais códigos, com um sentido. A mensagem é resultante de uma intenção, possui um conteúdo e um sentido. Assim como uma estrutura” (Bordenave, 1991, pp.48-49).

APÊNDICE – D– Representação musical

Na busca por significados em música, muitos experimentos criteriosos têm sido realizados. Mesmo utilizando métodos distintos e com focos específicos diferenciados, estudos guiados por uma orientação científica, procuram reduzir ao máximo a interferência de outras variáveis na pesquisa, de modo que se possa conseguir indícios confiáveis como resultado. Essas pesquisas se referem à música ocidental quando ouvida por ocidentais e sugerem tendências gerais na associação de idéias extra musicais a elementos musicais. É de se esperar que divergências aconteçam, mas ao que tudo indica, um manejo adequado e coerente do material musical pode favorecer aproximações com realidades exteriores à música. Conforme afiança Farnsworth: “as might be suspected, listener agreement is greater where the concern is with program music”⁷⁶ (Farnsworth, 1958, p. 96). Segundo Dowling e Harwood: “The verbal responses of listeners cannot be taken as referring literally and precisely to emotional states, but rather as pointing in a general way to differences in emotional representation among pieces of music”⁷⁷ (Dowling e Harwood, 1985, p. 207)

Desse modo, seria no mínimo ingênuo pensar que os resultados desses estudos possam ser tomados como uma espécie de léxico musical, universalmente válido e indistintamente aplicável. Ainda assim, ao sugerirem propensões da audiência, não devem ser desprezados, o que por outro lado não significa que devam ser superestimados. Propensões e tendências, conforme pode ser observado no estudo da percepção auditiva, dependem de outras circunstâncias para se manifestarem em sua plenitude.

O Estudo de Kate Hevner

Dowling e Harwood relatam que Hevner, em 1936, pesquisou contrastes envolvendo o nível de elaboração harmônica (simples versus complexa), ritmo (firme versus fluido), modalidade (maior versus menor) e direção melódica (ascendente versus descendente). De acordo com eles, os resultados obtidos foram:

⁷⁶ Conforme pode-se suspeitar, a concordância entre ouvintes é maior quando se trata de música programática.

⁷⁷ As respostas verbais dos ouvintes não podem ser tomadas como se referissem precisamente a estados emocionais, mas preferencialmente como indicando de uma maneira geral a diferenças na representação emocional entre peças musicais.

The minor mode led listeners to select adjectives [like] ... pathetic, doleful, sad ... , tender [and] yearning, while the major mode led to a shift of choices, toward the merry, joyous, gay ... playful ... [and] graceful. Firm rhythm led to choices [like] ... spiritual, lofty, dignified ... vigorous, robust [and] emphatic ... while flowing rhythm was characterized by choices [like] ... merry, joyous, gay ... dreamy, tender, [and] yearning ... Simple (vs complex) harmony led to choices ... [like] merry, joyous, gay ... playful, sprightly [and] graceful⁷⁸. (Dowling e Harwood, 1985, p. 208)

Farnsworth, a partir dos estudos de Hevner, afirma que:

of the variables which give meaning to music, tempo plays the largest role...modality is probably second in importance. Pitch seemingly ranks third. Harmony and rhythm are of far less importance, and whether the melody is ascending or descending relatively little meaning to the listener ⁷⁹ (Farnsworth, 1958, p. 99)

Segundo Dowling e Harwood:

Corroboration for Hevner's results comes from a study by Scherer and Oshinsky (1977)... [they] found a definite effect of major versus minor on perceived happiness...the minor mode was associated more with disgust and anger than with sadness...Not surprisingly, faster tempos, sharper attacks, and greater variation of pitch were associated with happiness and activity⁸⁰ (Dowling e Harwood, 1985, p. 208)

O Estudo de Wedin

Segundo Dowling e Harwood, a pesquisa de Wedin, em 1972, concluiu que:

The main features associated with energy (vs. relaxation) were staccato (vs. legato) articulation and loud (vs. soft). Gaiety (vs. gloom) was characterized by consonant harmonies, flowing (vs. firm) rhythm, major mode and relatively high pitch level. Seriousness (vs. triviality) was associated with

⁷⁸ O modo menor leva os ouvintes a selecionarem adjetivos [como]... patético, doloroso, triste... suave [e] saudoso, enquanto o modo maior leva a uma mudança nas escolhas para jovial, feliz, alegre... divertido, [e] gracioso. Ritmos estáveis levam a escolhas [como] ... espiritual, imponente, digno, vigoroso, robusto [e] enfático... enquanto que o ritmo fluante foi caracterizado por escolhas [como] jovial, feliz, alegre... sonhador, suave [e] saudoso. Harmonia simples (versus complexa) levou a escolhas... [como] ... jovial, feliz, alegre... divertido, saltitante [e] gracioso.

⁷⁹ Das variáveis que dão significado à música, o andamento desempenha o papel principal... a modalidade é provavelmente a segunda em importância. Notas parecem ficar em terceiro lugar. Harmonia e ritmo são de longe menos importantes e se a melodia é ascendente ou descendente implica em pouco significado para o ouvinte.

⁸⁰ A confirmação dos resultados de Hevner vem de um estudo de Scherer e Oshinsky (1977)... [eles] encontram um efeito definitivo do maior versus menor na percepção de felicidade... o modo menor foi mais associado com repugnância e raiva do que com tristeza... não surpreendentemente, tempos rápidos, ataques incisivos e grandes variações de notas foram associados com felicidade e atividade.

having the cultural labels serious or old, as well as being loud, slow, low in pitch, and avoiding the major mode⁸¹ (Dowling e Harwood, 1985, p. 210)

O Estudo de Gundlach

Observando o experimento de Gundlach, Farnsworth afirma que:

Gundlach found music carried by woodwinds to be characterized by terms such as ‘mournful’, ‘awkward’, and ‘uneasy’; by brasses as ‘triumphant’ and ‘grotesque’; by the piano as ‘delicate’, ‘traquil’, ‘sentimental’, and ‘brilliant’; by strings as ‘glad’⁸² (Farnsworth, 1958, p. 100)

O Estudo do Harvard Laboratory of Social Relations

Citando um estudo do Harvard Laboratory of Social Relations, Farnsworth afirma que: “The baritone voice was often termed ‘dull’, ‘coarse’, ‘closed’, ‘dark’, ‘heavy’, and ‘thick’; the tenor as ‘bright’, ‘thin’, and ‘light’; and the soprano as ‘coarse’, ‘soft’, ‘light’, and ‘thin’.”⁸³ (Farnsworth, 1958, p. 102)

Associações a partir do signo musical

Altura

Segundo Meyer: “...a low tone... in western culture... is generally associated with dark colors, low position, large size, and slower motion”⁸⁴ (Meyer, 1984, p.261). Embora essas associações tendam a parecer um tanto óbvias para a maioria dos ouvidos ocidentais, elas não são necessariamente válidas no contexto de outras culturas.

Escalas

Segundo Monelle:

The major pentatonic mode... carries a suggestion of light: ‘images of bright sunshine or the moonlit countryside, of spring blossoming or of an early

⁸¹ As principais características associadas com energia (vs. relaxamento) foram a articulação staccato (vs. legato) e volume intenso (vs. suave). Alegria (vs. melancolia) foi caracterizada por harmonias consonantes, ritmos flutuantes (vs. firme), modo maior e altura reativamente elevada. Seriedade (vs. trivialidade) foi associada com rótulos culturais como sério ou velho, do mesmo modo que volume intenso, vagarosidade, notas graves e evitando o modo maior.

⁸² Gundlach concluiu que música tocada por madeiras foram caracterizadas por termos como triste, difícil e desconfortável; por metais como triunfante e grotesca; pelo piano como delicada, tranqüila, sentimental e brilhante e por cordas como alegre.

⁸³ A voz de barítono foi frequentemente denominada sombria, áspera, fechada, escura, pesada e espessa; a de tenor como brilhante, delgada e luminosa; a de soprano como áspera, leve, luminoso e delgado.

⁸⁴ ... uma nota grave... na cultura ocidental, é geralmente associada com cores escuras, baixa posição, tamanho grande e movimento vagaroso.

morning awakening’...other pentatonic[s]...have different evocations.⁸⁵
(Monelle, 1992, pp. 281-282)

Instrumentação

Eidencias dão conta de que a partir do século XVI a instrumentação passou a ser usada com intenção simbólica. Se trombones estavam mais ligados a cenas olímpicas ou infernais, os instrumentos de sopro com palheta eram normalmente associados a cenas pastoris. Segundo Monelle: “horn calls... evoke ‘speed, excitement and energy’”⁸⁶
(Monelle, 1992, p. 287)

Citando Tagg , Monelle declara que:

While brass instruments ‘have traditionally been connected with male-dominated areas of activity, such war, marching, parades... and they inherent affective sensations of bravery, danger, threat, energy and excitement’, the horn has been ‘less commonly used in military circumstances’ and has been associated more specifically with ‘hunting and postage’⁸⁷

(Monelle, 1992, p. 287)

Instrumentos tradicionalmente usados por alguma cultura podem ser usados para evocá-la. Uma viola caipira, para um brasileiro, dificilmente evocará um ambiente urbano, do mesmo modo que o tam-tam, se tocado sozinho, tenderá a sugerir o oriente. Características marcantes de alguns estilos musicais podem cumprir o mesmo papel e podem usados num contexto em que se busque tais associações.

Intervalos

a) Quarta Justa

De acordo com Monelle:

Asafiev...considered the fourth to be a characterizing interval of French revolutionary period, shown most obviously in the opening phrase of the Marseillaise...this formula (two fourths divided by a second) became very

⁸⁵ O modo pentatônico maior... carrega uma sugestão de luz: ‘imagens de sol brilhante ou luz do luar campestre, de florescer primaveril ou de amanhecer’... outras pentatônicas têm diferentes evocações.

⁸⁶ Toques de trompa ... evocam velocidade, excitação e energia.

⁸⁷ Enquanto instrumentos de metal têm sido tradicionalmente conectados com áreas de atividade predominantemente masculinas, tais como guerra, marcha, desfiles militares...e suas sensações afetivas inerentes como bravura, perigo, ameaça, energia e excitação, a trompa tem sido ‘usado menos em circunstâncias militares’ e tem sido associada mais especificamente com ‘caça e correio’

common in Russia opera, and appears in patriotic songs⁸⁸ (Monelle, 1992, p. 280).

Hinos nacionais de alguns países como Brasil, Costa Rica, Dinamarca, Equador, Rússia e Suécia, confirmam esse ponto de vista por iniciarem com um intervalo de quarta justa ascendente. Embora comece com esse mesmo intervalo, o hino da Espanha difere um pouco dos acima citados por iniciar com um intervalo descendente.

b) Quarta Aumentada (Quinta diminuta)

Conforme Monelle: “Motives which span tritones and which come at the beginnings of phrases, and moreover are repeated, have something to do with a yearning sadness”.⁸⁹(Monelle, 1992, p. 293) Concordando com ele, Meyer, por sua vez, diz que: “the diminished fifth was closely associated with expressions of grief and anguish during the baroque period”⁹⁰ (Meyer, 1984, p. 259). Atento à relatividade de associações programáticas em relação aos contextos nos quais ocorrem, Monelle continua: “... the tritone figure carries no special burden of meaning when it is merely cadential”.⁹¹(Monelle, 1992, p. 294).

Modalidade

Em conformidade com alguns estudos científicos anteriormente citados nesta pesquisa, Barzun afirma que: “...certain keys and the minor scale generally show affinity with darker or more pensive moods; other keys and the major scale suit the opposites”⁹² (Barzun, 1980, p. 7)

Rítmo e acentuação

Segundo Helmholtz: “...rhythm and accentuation are an immediate expression of the rapidity or force of the corresponding psychological motives”⁹³. (Helmholtz, 1954, p. 370)

⁸⁸ Asafiev ... considerava a quarta como sendo um intervalo característico do período da revolução Francesa, mostrado muito obviamente na frase inicial da Marseillaise (Hino Nacional Francês)... essa fórmula (duas quartas divididas por uma segunda) se tornou muito comum na ópera Russa e aparece em canções patrióticas.

⁸⁹ Motivos com o intervalo de trítono que aparecem no início de frases e que são repetidos tem algo a ver com uma tristeza ansiosa.

⁹⁰ A quinta diminuta estava intimamente associada com expressões de profunda tristeza e angústia durante o período barroco.

⁹¹ A figura do trítono não carrega qualquer responsabilidade de significação quando é meramente cadencial.

⁹² Certos tons e a escala menor geralmente mostram afinidade com atmosferas escuras ou circunspetas; outros tons e a escala maior se adequam aos opostos.

⁹³ Ritmo e acentuação são uma expressão imediata da rapidez ou força das motivações psíquicas correspondentes.

Andamento

Segundo Barzun:

“Slow pace and deep tones seem to go with what is sad, serious, solemn, majestic, menacing; whereas high notes in rapid time are felt appropriate to gaiety, joy, triumph, the mood of celebration and the carefree life”⁹⁴. (Barzun, 1980, p. 7)

Associações a partir do referente

Ambiente Rural

De acordo com Monelle: “pastoral themes... are calm, with a broadly arching contour and an undulating, regular accompaniment. Typically they are in the major mode, stressing the interval of a fifth”⁹⁵ (Monelle, 1992, p.297)

Gênero

Facilmente verificável pelo seu grande uso em trilhas para filmes, conforme Gorbman: “the seductress is often accompanied by a... jazz clarinet or saxophone”⁹⁶ (Gorbman, 1987, p. 83). Observando o universo feminino de forma mais abrangente, Temperley afirma que “harps can suggest feminine grace”⁹⁷ (Tempeley, 1971, p. 601).

Observando comparativamente os gêneros, Farnsworth declara que:

...the march, loud music, and the music of the drums ... trombones, and trumpets are thought of as the more masculine; ‘decorative’ music, soft music, and that rendered by the harp are classified as feminine⁹⁸

(Farnsworth, 1958, p. 109)

Heróis

Sobre a representação musical de figuras heróicas, Monelle afirma que:

heroes of classical music often express themselves in rising fifths...the ‘whoop’ which rises an octave is just as common... various heroes...are

⁹⁴ Andamento lento e tons profundos parecem combinar com tristeza, seriedade, solene, majestoso, ameaçador; enquanto que notas altas em tempo rápido são sentidos como apropriados à alegria, felicidade, triunfo, o humor da celebração e com a vida despreocupada.

⁹⁵ Temas pastorais... são calmos, com um contorno amplo em forma de arco e com um acompanhamento ondulante e regular. Estão tipicamente no modo maior, enfatizando o intervalo de quinta.

⁹⁶ A sedutora é frequentemente acompanhada por uma... clarineta jazzística ou pelo saxofone.

⁹⁷ Harpas podem sugerir a graça feminina.

⁹⁸ A marcha, música com volume elevado, música de bateria ... trombones e trompetes são tidas como mais masculinas; música “decorativa”, música suave e a que é apresentada pela harpa são classificadas como femininas.

characterized by octave leap from dominant to dominant, the second note usually on the strong beat⁹⁹ (Monelle, 1992, pp. 288-289).

Além disso, outros elementos aparecem com uma frequência bastante considerável, pois buscam refletir, de alguma forma, características que se acredita próprias desses personagens normalmente tidos como corajosos, impetuosos e sempre muito bem dispostos. Segundo Monelle: “[in] the large class of heroic themes... the very essence of the melody is tension, movement, dash, leaping... the swelling, heaping and flooding character is always present”¹⁰⁰ (Monelle, 1992, p. 298)

Morte

A representação de um evento como a morte, implica numa visão em consonância com a cultura na qual ela se dá. Se brasileiros e outros povos ocidentais geralmente preferem a cor preta para ocasiões de luto, o povo Yorubá e os praticantes do candomblé usualmente optam pelo branco.

A representação musical da morte, por seu turno, pode-se dar de forma pesarosa se o foco é na perda ou alegre se a idéia for refletir transcendência ou até mesmo continuação numa outra vida. O Réquiem de Mozart (K 626), em alguns momentos, evoca essas duas visões de forma equilibrada e consistente.

No período barroco a morte era representada, musicalmente, de forma particularizada. Segundo Serafine (1988): “...in the baroque period the descending chromatic line [was used as a symbol of the]... death”¹⁰¹ (Serafine, 1988, p. 72)

⁹⁹ Heróis em música clássica frequentemente se expressam em quintas ascendentes... o grito que salta uma oitava é também muito comum... vários heróis... são caracterizados pelo salto de oitava de dominante para dominante, com a segunda nota usualmente no tempo forte.

¹⁰⁰ Na grande classe de temas heróicos ... a essência da melodia é tensão, movimento, colisão, salto... o caráter de dilatação, amontoamento e enchente está sempre presente.

¹⁰¹ No período barroco uma linha cromática descendente [era usada como símbolo da] ... morte.

APÊNDICE E - Ficha Técnica do C.D.

Faixas numeradas Duração

Três Orixás (Clarinetas Bb Solo)

- | | |
|---------------------|--------|
| 1. I. Oxalufã | 4' 42" |
| 2. II. Exu | 2' 18" |
| 3. III. Xangô | 2' 58" |

Clarinetas Solo – Vinícius de Souza Fraga

Técnico de Gravação – Gilvan Alves

Gravado no Virtual Studio em 09 de setembro de 2006.

Oxalufã (Conjunto Misto)

- | | |
|---|---------|
| 4. I. Introdução | 3' 37" |
| 5. II. Oxalufã Consulta o Adivinho | 3' 38" |
| 6. III. O Caminho | 11' 17" |
| 7. IV. A Captura de Oxalufã | 2' 59" |
| 8. V. A Prisão | 2' 15" |
| 9. VI. Xangô Consulta o Adivinho | 3' 27" |
| 10. VII. O Encontro | 3' 57" |
| 11. VIII. Xangô Liberta Oxalufã | 3' 08" |

Conjunto Misto (Músicos da Orquestra Sinfônica da UFBA - OSUFBA)

Regência – Ângelo Rafael Fonseca

Flauta – Davson de Souza

Oboé – Gustavo Seal

Clarinetas – Ivan Medeiros

Fagote – Cláudia Sales

Trompa – João Luiz Magalhães

Percussão – Antenor Cardoso Neto; Hermógenes Pedro Araújo e Oscar Mauchle

Violino I – Teodoro Sales

Violino II – Mário Gonçalves

Viola – Neiva Salu

Violoncelo I – Christian Knop

Violoncelo II – Cláudio Luz do Val

Violoncelo III – André Eugênio Filho

Violoncelo IV - Antônio Marcos Roriz

Contrabaixo – Juracy Cardoso

Gravado ao vivo durante o ensaio geral, no Salão Nobre da Reitoria da UFBA em 07 de setembro de 2006.

Técnicos de Gravação – Atualba Meirelles e Gilvan Alves

APÊNDICE F - Laboratório de Experimentação Musical

a) Audição da Peça Três Orixás (Programa)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
ESCOLA DE MÚSICA (50 ANOS)

SÉRIE BRASIL - NOITES CULTURAIS

(O que é mesmo Cultura Brasileira?)

6 de novembro de 2004, Reitoria da UFBA, 17:30h

Ontem foi o dia da cultura, mas hoje também

PROGRAMA

Abertura, Interlúdio e Encerramento — Orquestra de
Berimbaus da Bahia

Coordenação: Pedro Moraes e Tarcísio Trindade

Samuel Lucas	E nada nos faltará.. (OCA)
Paulo Costa Lima	Arroubos (flauta solo)
Villa-Lobos	Chorós n. 2, Duo Robatto
Alex Pochat/Raul Seixas	A solução... (voz e violão)
Paulo Costa Lima	Arroubos (duo de flautas)
Paulo Rios Filho/Estrada	Liberdade... (voz solo)
Lia Robatto/Paulo Costa Lima (coreografia/música)	Ibejis, Duo Robatto e os gêmeos Alex e Alessandro de Jesus Projeto Axé, Produção: Eri Sousa
Rodrigo Froes & OCA	Não Venha Não (OCA)
Marcos di Silva	Clarineta Solo, Pedro Robatto
Túlio Augusto/Cazuza	Brasil (gaita e violão)
Paulo Costa Lima	Arroubos (Trio de flautas)
Cláudio Seixas	Três Orixás: Oxalufã, Exu, Oxalá
Joélio Santos/Gonzaga	João Paulo Araújo, clarineta
Paulo Costa Lima	Minha vida... (voz, triângulo e prato)
Rodrigo Froes/Barroso	Arroubos (Quarteto de flautas)
	Water Color (voz e baixo)
Ney Rosauero	Prelúdio and Blues
Oca	Hermógenes Araújo, Vibrafone
	Stretto (OCA)

* * *

Duo Robatto: Lucas Robatto (flauta), Pedro Robatto (clarineta)
Quarteto de Flautas (*Arroubos*): João Liberato, Elisa Goritzki, Eduardo Santos e Lucas Robatto

OCA: Alex Pochat, Joélio Santos, Paulo Costa Lima, Paulo Rios Filho, Rodrigo Froes, Túlio Augusto

2ª feira: Conferência da Profa Dra.Kilza Setti (SP), no ICBA, às 18h

b) Espetáculo Teatral

O FIM DO. ESPETÁCULO

Com Gilberto Novaes
Texto e Direção: Adriano Soares
Direção Musical: Cláudio Seixas

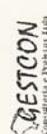


03 e 10 de julho às 18 horas - Teatro Marrim Gonçalves (UFBa)
07 de julho às 19 horas - Escola de Música da UFBa, sala 102
Entrada Franca

Ficha Técnica

Atores: Gilberto Novaes
Músicos: Plano elétrico: André Francisco Fagundes / Voz: Adriano Botura / Percussão: Cassius Batista / Percussão: Gabriel Pettegnatti / Flauta e trompete: Hermilo Santana / Violão: Leandro Morais / Baixo: Marcos Sampaio / Clarineta: Moisés Oliveira / Guitarra: Rodrigo Garcia / Viola: Vinícius Marques
Clowns: Mandelaine Holofóica - Andréa Bitencourt / Topotoni - Victor Cayres / Espiga - Fernando Lopes
Texto e Direção: Adriano Soares
Diretor assistente: Ana Paula Antar
Diretor musical, idealizador e Professor do projeto de extensão: Cláudio Seixas
Coordenação: Fernando Burgos e Maurício Pedrosa
Preparação vocal do ator: Janaína Träsel Martins
Cenário: Rodrigo Frota
Figurino e Maquiagem: Naiara Leonor
Cabeleleiro: Jade Coelho
Iluminação: Pedro Benevides
Operação de luz: Bruno Berzot
Eletrotécnico: Bruno Lunelli
Fotografia (Still de cena): Denise Bastos
Filmagem: Eduardo Godinho
Mágico consultor: Fernando Lopes
Assessoria de imprensa: Mônica Santana
Produção: Gestcon - Carlos Eduardo Sant'Anna e Prof. Ricardo Pedrosa
Programação visual: Carla Piaggio

Agradecimentos: FAPESB; Escola de Música; Escola de Teatro; Sônia Chada; Teatro Castro Alves; Horst Schwebel; Fernando Burgos; Eliene Benício; Bira Freitas; Paulo Cunha; Lidiane Barbosa; Maurício Pedrosa; Eugénia Fariás; Paulo Paiva; José Umberto Dias; Aíla Nunes; Fundação Cultural de Itaiutaba; Circo Picolino; Luana Serrat; Iza Orge; Milena Almeida; Pedro Aabib; Marly Muiritiba; Tainã Novaes; Laís Souza; Álvaro Lemos(Zezinho); Flor Fonseca e toda a equipe.



ANEXO A - Lavagem do Bonfim (Salvador, 1860)

Transcrição feita por Verger (1999, p.81-82) da descrição da lavagem do Bonfim, escrita pelo príncipe Maximiliano da Áustria em seu diário, em janeiro de 1860:

“O tumulto de uma feira reinava, neste momento, na praça e na igreja. A população negra, em roupas de festa, empurrava-se com muito barulho. Via-se, suspensas sobre as cabeças, caixas de vidro repletas de comestíveis. Pequenos grupos de vendedores de cachaça formavam como ilhas no meio deste oceano de seres humanos. Nós nos deixamos levar pela torrente até o edifício principal. Penetramos, por uma porta lateral, como água que se precipita numa represa. Uma longa fila de jovens e alegres negrinhas ocupava a extensão de um dos muros. Seus encantos bronzeados estavam mais velados que ocultos, sob gazes transparentes. Assumiam as atitudes as mais cômodas, as mais a vontade e as mais voluptuosas e vendiam toda sorte de objetos de religião, amuletos, velas e comestíveis que levavam em cestas. Tudo ocorria muito alegremente na sala. Indo avante com a multidão ou em sentido oposto, chegamos a uma vasta peça, decorada de ricos ornamentos. Alguns utensílios indicavam que era a sacristia. Um eclesiástico, amarelo como um marmelo, apoiado num cofre, ao lado dos ornamentos do altar, entretinha-se, da maneira mais íntima, com algumas senhoras. A corrente nos levou como nos havia trazido, empurrando-nos e nos arrastou através da sala do mercado, e nos jogou, enfim, apertando-nos até quase sufocar, numa grande e bela sala de aspecto resplandecente. Lustres inumeráveis e carregados de velas acesas desciam do teto; as paredes brancas eram ornadas com quadros. Um ar de festa e de alegre diversão reinava em todos os rostos. Parecia que faltavam apenas os violinos para começar a dança. A sala estava cheia; via-se apenas caras negras, amarelas e morenas, entre elas as mais belas mulheres; todas pareciam encantadas e exaltadas pela influência da cachaça. Como troféu de festa, elas levavam uma elegante vassoura. Todos se misturavam e se empurravam. Sentia-se que era uma festa longamente esperada onde os negros sentia-se em casa. A sociedade toda parecia concordar em manter uma conversa incessante e barulhenta. E nós, também, conversávamos alegremente e em voz alta atravessando a sala. De repente, na outra extremidade, notei, em um ponto elevado, um personagem que ia e vinha inquieto, passava os olhos sobre um livro, olhava ao redor de si, parecia, de vez em quando, mergulhar e tornar a subir. Era o eclesiástico de cor amarela que cumpria as cerimônias da missa (pois certamente não se podia chamar aquilo de rezar a missa)”.

ANEXO B - Lavagem de Saint Madeleine (Paris, 2005)

Transcrição da reportagem feita por Wanda Chase da Lavagem da igreja de Saint Madeleine, em Paris, transmitida pela TV Bahia (Rede Globo), no dia 06.09.2005:

“Centro financeiro de Paris. Pai Raimundo do terreiro Ojun Onilê de Santo Amaro da Purificação pede licença aos Orixás. Começa a celebração baiana. Atentos os franceses acompanham o ritual. As baianas abrem o cortejo e seguem em direção a uma das igrejas mais importantes de Paris. A 4 Km de distância, Dona Nicinha, símbolo do samba de roda da Bahia, dança em terras francesas como se estivesse em casa. É a lavagem da igreja de Saint Madeleine, em Paris. Pela 4ª vez os baianos que moram na capital francesa realizam a festa pelas ruas da cidade mais visitada do mundo.

‘Faz 20 anos que estou aqui e é a primeira vez que eu vejo uma festa tão alegre, tão bonita. Esse espírito nosso, essa alegria ...’ (voz de mulher)

Centenas de brasileiros e franceses participam da lavagem no dia mais quente do verão de Paris, 35° C, e uma multidão cantando e dançando ao ritmo baiano.

‘Aqui a gente mucho... no comunica, no fala e penso que na Bahia, no Brasil, essa energia é mais forte e me gusta mucho.’ (voz de mulher com sotaque estrangeiro)

Este é o boulevard de Madeleine, um dos mais importantes de Paris, mas bem que podia se chamar Campo Grande, porque hoje a festa foi dos baianos.

O cortejo chega à igreja de Saint Madeleine. Nas escadarias, flores e água de cheiro. Até o padre francês recebeu a tradicional benção do pai-de-santo.

‘daí-nos a graça divina da justiça e da concórdia’ (ouve-se ao fundo)”

Bibliografia

ADEY, Christopher. **Orchestral Performance. A Guide for Conductors and Players.** London: Faber and faber, 1998

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética.** Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. Santos Deuses e heróis nas ruas da Bahia: Identidade cultural na Primeira Republica. **Afro-Ásia.** Salvador, n.18, 1996, p.103 - 124.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **A Consciência Mítica.** In:_____. Introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna. 1995. Cap. 6, p. 54-61.

BACKUS, John. **The Acoustical Foundations of Music.** 2nd Edition. New York & London: Ed W.W. Norton and Company.1977.

BALKWILL, Laura-Lee e Thompson, William Forde. **A Cross Cultural Investigation of the Perception of emotion in music: Psychophysical and Cultural Cues. Music Perception.** Evanston: 1999. v.17, n.1, p. 43-64.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **O Banquete do Rei ... Olubajé : uma introdução à música Sacra afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Ed. Ao Livro Técnico, 2000.

BARTES, Roland. **Aula.** 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARZUN, Jacques. The Meaning of Meaning in Music: Berlioz once more. **The Musical Quarterly.** New York, v. 66, n.1, p. 1-20. jan. 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

BELÉM, Letícia; MENDONÇA, Jair. Alegria e Devoção atraem turista à Colina Sagrada. **A Tarde,** Salvador, 14 jan. 2004. Local, p. 4.

BENISTE, José. **As Águas de Oxalá (àwon omi Ósàlá),** 2a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BERG, Richard E.e Stork, David. **The Physics of Sound.** New Jersey: Prentice Hall, inc., Englewood Cliffs. 1982.

BOCHICCHIO, Regina. Passos de Fé no Senhor do Bonfim. **A Tarde,** Salvador, 14 jan. 2004. Local, p. 7

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **Além dos meios e mensagens: Introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência.** 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega** v. 1, 10a ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRENET, Michel. **Diccionario de la Música. Histórico e Técnico**. Barcelona: Editorial Ibérica S.A. 1981

BROWN, Malcolm H.. The Soviet Russian Concepts of “Intonzia” and “Musica Imagery”. **The Musical Quarterly**. New York, v. 50, n.4, p. 557-567. out. 1974.

BUCK, Percy C. **Psychology for Musicians**. London: Oxford University Press.1956.

BUELOW, George J. Figures, doctrine of musical. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 545.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia. Histórias de Deuses e Heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002.

BUTLER, Gregory G. The Fantasia as Musical Image. **The Musical Quarterly**. New York, v. 60, n.4, p. 602-615. out. 1974.

CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. A Biomidiologia Subliminar explica o Pânico Pokemon: Desenho animado causa epilepsia no Japão. Disponível em: <http://www.calazans.ppg.br/c_ci01.htm>. Acesso em: 01.dez. 2005 a.

_____. Propaganda Subliminar. Disponível em: <http://www.calazans.ppg.br/c_ci01.htm>. Acesso em: 01.dez. 2005 b

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. Vls. 1 e 2. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1994.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Papyrus, 1997.

CATERETTE, Edward C.; KENDAL, Roger A. Human Music Perception. In:_____. **The Comparative Psychology of Audition. Perceiving Complex Sounds**. New Jersey: Lawrence Erlbaun, inc. Publishers,1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIRLOT, Juan ~ Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor S.A., 1969.

CLARKE, J. J. **Em busca de Jung: indagações históricas e filosóficas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CLIFTON, Thomas. The Poetics of Musical Silence. **The Musical Quarterly**. New York, v. 62, n.2, p. 163-181. abr. 1976.

COHEN, H.F. **Quantifying Music**. Netherlands: D. Reidel Publishing Company. 1984

CROCKER, Richard L. **A history of Musical Style**. New York: Dover Publications, inc, 1986.

- DAVIES, John Booth. **The Psychology of Music**. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- DEATHRIDGE, John e Carl Dahlhaus. **Série The New Grove: Wagner**. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1988.
- DILL, Heinz J. Romantic Irony in the works of Robert Schumann. **The Musical Quaterly**, New York, v. 73, n. 2, p. 172 – 195, 1989.
- DOIS SÉCULOS E MEIO DA DEVOÇÃO DE UM POVO. Salvador: **Publicação da Devoção do Senhor do Bonfim**, 1995.
- DOLAN, Robert Emmett. **Music in Modern Media**. New York: G. Schirmer, 1967.
- DOWLING, W. Jay; HARWOOD, Dane L.. **Music Cognition**. San Diego: Adademic Press, 1985.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ECO, Humberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **O Sagrado e o Profano**. A Essência das Religiões. Lisboa: Edição Livros do Brasi, [s.d.].
- EVANS, Richard I. **Entrevistas com Jung e as reações de Ernest Jones**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [s.d.].
- FARNSWORTH, Paul R.. **The Social Psychology of Music**. New York: The Dryden Press, 1958.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FISCHER, Dietrich ~ Dieskau. **Wagner y Nietzsche. el mistagogo y el apóstata.** Madrid: Atalena Editores S/A.1982.

FORTE, Allen. Tonality, Symbol and Structural levels in Berg's Wozzeck. **The Musical Quarterly**, New York, v. 71, n.4, p. 474 -479, 1989.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANÇA, Rosa Alice. **As cores do Bonfim.** Salvador: ed. do autor, 2003.

GARDNER, Howard. **Estruturas da Mente. A Teoria das Inteligências Múltiplas.** Porto Alegre, 1994.

GARRONI, Emílio. **Projeto de semiótica.** São Paulo: Martins Fontes, 1972.

GOLDGRUB, Franklin. **Mito e Fantasia.** O imaginário Segundo Lévi-Strauss e Freud. São Paulo: Ática, 1995.

GOLDMAN, David Paul. Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language. **The Musical Quarterly**. New York, v. 75, n.2, p. 130-147. 1991.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Merloides: Narrative Film Music.** Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1987.

GREY, Thomas S. O Drama Musical e seus Antecedentes. In:_____. **Wagner: Um Compêndio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, seção 5, p. 92 – 103.

GROUT, Donald Jay. **A History of Western Music.** New York: W.W. Norton & Company, 1996.

_____. **A Short History of Opera.** New York & London: Columbia University Press, 1965.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica: Princípios de Composição Musical.** São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

HABERMAS, Jürgen. O Entrelaçamento de Mito e Esclarecimento: Horkheimer e Adorno. In:_____. **O Discurso Filosófico da Modernidade: Doze Lições.** Cap. V, p. 153-186. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão Musical.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HARRÉ, Rom. Is There a Semantics for Music? In:_____. **The interpretation of music: philosophical essays.** p. 203 - 213. New York: Clarendon Press, 2001.

HEGEL, G.W. Friedrich. **Estética.** Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HELMHOLTZ, Hermann L. F.. **On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music**. New York: Dover Publications. 1954.

HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition** Book 1: Theory. 4th. Ed. New York: Schott Music Corporation. [s.d.]

HOUTART, François. **Sociologia da Religião**. São Paulo: Ática, 1994.

HUGHES, Andrew; GERSON-KIW, Edith. Solmization. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 458 - 467.

JUNG, Carl Gustav. **Estudos alquímicos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002 a.

_____. **O eu e o inconsciente**. 16 a. ed. Petrópolis: Vozes, 2002 b.

_____. **A natureza da psique**. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000 a.

_____. **A vida simbólica**. 2a. ed. Petrópolis: Vozes, 2000 b. (Obras completas de Jung Vol. 17 / 1)

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000 c

_____. **Interpretação psicológica do dogma da santíssima trindade**. 4ª ed. Petrópolis. Vozes, 1994.

_____. **O homem e seus símbolos**. 4ª ed. Edição especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KARL, Gregory. Structuralism and Musical Plot. **Music theory spectrum**. V.19, n.1, p. 13-34. 1997.

KENNEDY, Michael. Strauss, Richard. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 218 – 239.

KERÉNYI, Karl . **Os Heróis Gregos**. São Paulo: Editora Cultrix. 1998.

KRAUT, Robert. Perceiving the Music Correctly. In:_____ **The interpretation of music: philosophical essays**. New York: Clarendon Press, 2001. Cap. II, p. 103-116.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Cultural**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção e Memória. Navegação em crônicas e ensaios sobre música e Adjacências**. Salvador: EDUFBA, 2005

_____. Composition and Cultural Identity in Bahia. **Sonus : A Journal of Investigations into Global Music Possibilities**. v.21, n.2, 2001

LOBO, Sandro. Amanhã é dia de festa no Bonfim. **A Tarde**, Salvador , 11 jan. 2006. Local, p. 8.

LOCKWOOD, Lewis. Soggetto Cavato. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 442 - 443.

MACDONALD, Hugh. Symphonic Poem. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 428 – 433.

MARTINEZ, José Luiz. A Semiotic Theory of Music: According to a Piercean Rationale. In: **The sixth International Conference on Musical Signification, 1998, Aix-en-Provence**. Disponível <<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm>> Acesso em 01.dez. 2005.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1997.

McCLARY, Susan. Narrative Agendas in “Absolute” Music: Identity and difference in Brahms’s Third Symphony, In:_____ **Musicology and Diference: Gender and Sexualityin Music Scholarship**. Los Angeles: University of California Press, P. 326-343, 1993.

McLAREN, Peter. **Rituais na Escola – Em direção a uma economia política dos símbolos**. Petrópolis: Vozes. 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**.Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**, v. 1. Madrid: Alianza Editorial. 1993.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Contemporary Music Studies; v. 5. London: Harwood Academic Publishers, 1992.

_____. Martinez’s Concept of “intrinsic Semiosis”. **Music Theory on Line. The journal of the Society for Music**. V.6, n. 2. 2000. Disponível em: <<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.6.2.monelle.html>> .Acesso em: 01 dez.2005.

MOTTE, Diether de la. **The Study of Harmony. An Historical Perspective**. Dubuque: W.M.C. Publishers. 1991.

NATIEZ, Jean-Jacques. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. **Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte: 2004, jan-jun. v.9, p. 5-46.

- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts.** Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- NOTH, Winfried. **A semiótica no século XX.** 2^a ed. . São Paulo: Annablume, 1999.
- OLIVEIRA, Cláudia. Andarilhos da Fé. **A Tarde**, Salvador, 15 jan. 2004. Local, p.4.
- OLIVEIRA, Flávio. Lavagem é vitrine para o desfile de Políticos. **A Tarde**, Salvador, 14 jan. 2004. Local, p.6.
- OSMOND-SMITH, David. From Myth to Music: Levi-Strauss's Mythologiques and Berio's Sinfonia. **The Musical Quarterly.** New York, v. 67, n.2, p. 230-260, abr. 1981.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso.** 4^a ed. Campinas: Pontes Editores. 2002.
- PANOFSKY, Walter. **Richard Strauss.** Madrid: Alianza Editorial S.A, 1988.
- PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice.** New York and London: W.W. Norton and Company, 1961.
- PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PORTNOY, Julius. **The Philosopher and Music. A Historical Outline.** New York: Da Capo Press, 1980.
- RAMOS, Arthur. **As Culturas Negras no Novo Mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1937.
- RAPAPORT, David. **Emotions and memory.** Neew York: International Universities Press, 1950.
- RIGGS, Robert. On the Representation of Character in Music: Christian Gotfried Körner's Aesthetics of instrumental music. **The Musical Quaterly**, v. 81, n.4, p. 599 – 631, 1997.
- ROBINSON, Jenefer. **Music and Meaning.** Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.
- ROMAN, Zoltan. Connotative Irony in Mahler's Todtenmarsch in "Callots Manier". **The Musical Quarterly.** New York, v.59, n.2, p. 207-222. abr. 1973.
- ROSSEAU, Renè-Lucien. **A linguagem das cores: A energia, o simbolismo, as vibrações e Os ciclos das estruturas coloridas.** 8.ed. São Paulo: Pensamento- Cultrix, 2001.

ROWELL, Lewis. **Thinking About Music. An Introduction to the Philosophy of Music.** Massachusetts: University of Massachusetts Press. 1984.

SÁ, Regina de. Vamos ao Web Bonfim ? **A Tarde**, Salvador, 15 jan. 2004. Local, p.5.

SCRUTON, Roger. Notes on the Meaning of Music. In: _____ **The interpretation of music: philosophical essays.** New York: Clarendon Press, 2001.p. 193-245.

_____. Programme Music. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 283 – 287.

SEARLE, Humphrey. Liszt, Franz. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 28 – 74.

SEASHORE, Carl E. **In Search of Beauty in Music. A Scientific Approach to Musical Esthetics.** Connecticut: Greenwood Press Publishers. [s.d.].

_____. **Psychology of Music.** New York: Dover Publications, inc. 1967.

SERAFINE, Mary Louise. **Music as Cognition: the development of thought in sound.** New York: Columbia University Press, 1988.

SERRA, Ordep. **Entrevistado pelo autor.** Sala do departamento de antropologia da Faculdade de Ciências humanas da UFBA, Salvador, 03 jun. 2004. 1 fita cassete (60 min.).

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda : Caminhos da Devoção Brasileira.** São Paulo: Ed. Ática, 1994.

SLOBODA, John A. **The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music.** Oxford: Clarendon Press, 1991.

SOUZA, Eudoro de. **Mitologia.** Lisboa: Guimarães, 1984.

SOUZA JUNIOR, Vilson Caetano de. **Orixás. Santos e Festas.** Salvador: EDUNEB, 2003.

STEWART, R.J. **Música e Psique : As Formas Musicais e os Estados Alterados de Consciência.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.

STRAUSS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory.** 2nd. ed. New Jersey: Prentice Hall. 2000.

TAME, David. **O Poder Oculto da Música.** São Paulo: 9º Ed . Editora Cultrix. 1993.

TEMPERLEY, Nicholas. The Symphonie Fantastique and its Program. In.: **The musical Quarterly.** New York, v. 57, n.4, p. 593-608. out, 1971.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notícias da Bahia**. 2ª ed. Salvador: Editora Corrupio, 1999.

_____. **Lendas Africanas dos Orixás**. 3º ed. Salvador: Editora Corrupio, 1992.

VERÔNICA, Sylvia. Portugueses seqüestram imagem do Senhor do Bonfim. **A Tarde**, Salvador, 2 jul. 2004. Local, p.7.

WARRACK, John. Leitmotif. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 644 – 646.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1995.

WESTERNHAGEN, Curt von; *et alli*. Wagner, Richard. In: Sadie, Stanley (comp.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. . London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 103 – 145.

WILKINSON, Philip. **O Livro Ilustrado da Mitologia. Lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro**. São Paulo: Publifolha, 2001.

WILLIAMSON, John. The Revision of Liszt's Prometheus. **Music and Letters**, Oxford, v. 67, n.4, p. 381 – 390, 1986.