

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

SIDNEI BARRETO NOGUEIRA

*A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no
Brasil: da Melodia ao Sistema Tonal*

São Paulo

2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

*A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no
Brasil: da Melódia ao Sistema Tonal*

SIDNEI BARRETO NOGUEIRA

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de doutor em Lingüística à Comissão Julgadora da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área: Semiótica e Lingüística Geral.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Taddoni Petter.

São Paulo

2008

A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no Brasil: da Melodia ao Sistema Tonal

Sidnei Barreto Nogueira

Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Taddoni Petter

Este exemplar corresponde à redação final da Tese de Doutorado apresentada por Sidnei Barreto Nogueira e aprovada pela Comissão Julgadora da Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo.

Data: ____/____/____

Assinatura:

Orientadora

Comissão Julgadora:

Dedicatória

Ao meu pai Xangô, ao meu pai Plácido d'Ogun (em memória),
à minha mãe, Joésia d'Oyá, aos meus irmãos, Daniel d'Ogun,
André d'Ogun, Vanessa de Iemanjá, à minha tia Gisélia
d'Oxun e a todos aqueles que me amam *dentro ou fora do
tom.*

Ao povo do santo.

Oba kawòó o
Oba kawòó o
O, o, kábíyèsilè
Oba ni kólé
Oba şéré
Oba njéje
Şé're aládó
Bangboşe o bitiko
Oşé Kawòó
O, o, kábíyèsilè¹

Àwúre, Sàngò àwúre!²

Imõ wá mònà mowé
Kó je nà mimò àsé
Kó je nà mimò àsé
Kó je nà mimò àsé³

Ma kuru ma kuru
Tíbi tíre
Áwa ni ijé l'ewá
Tíbi tíre⁴

¹ Reza em iorubá litúrgico dedicada a Xangô. Barros (1999:100) considera que tenha sido criada no Brasil.

² “Dê-nos boa sorte, Xangô, dê-nos boa sorte” (BARROS, 1999a: 145).

³ “Procurar o conhecimento, certamente torna inteligente. A comida faz adquirir e aumenta o conhecimento do Axé”. A reza indica que “ao se desfrutar da comida sagrada, descobre-se o axé, isto é, a força, que dá conhecimento e sabedoria aos que dela usufruem” (BARROS, 1999a: 104-105).

⁴ ‘Korín ewé’ (cântico do ritual das folhas): *Devagar, devagar / Fácil ou arduamente / Triunfaremos com beleza. / Devagar, devagar* (BARROS, 2003:39).

Agradecimentos

Para compreender os meus agradecimentos, é preciso cohecer Ajalá. Ele é o primeiro a quem agradeço por essa realização. Ajalá, de acordo com os mitos iorubás, é a divindade responsável pela confecção das nossas cabeças, um oleiro primordial. Ajalá trabalha em uma grande olaria, um grande galpão cuja matéria prima é o barro. Obviamente, há um forno enorme para assar essas cabeças de barro. Ajalá é um Orixá funfun, divindade "branca", responsável pela criação física dos homens, por seu corpo, sua cabeça (receptáculo ou morada do Orixá Ori). Ele representa o aspecto mais orgânico do ser humano; o tipo de barro, de maior ou menor qualidade, mais ou menos cozido (o que implica maior ou menor número de problemas). Ajalá mistura ao barro folhas, frutas, minérios, sangues e uma série de materiais que determinam como será aquela pessoa e como Ori poderá agir nela. Ajalá determina, no momento da confecção de nossas cabeças, a um só tempo, como será o nosso "ori" e que caminhos esse "ori" tomará, ou seja, qual será o nosso destino. Por meio da combinação dos elementos orgânicos e mágicos, cada um de nós recebe também uma grande porção de "sentimentos", "comportamentos" e "atitudes" diferentes. Já perceberam que há pessoas mais generosas que outras, mais honestas que outras, mais agradáveis que outras, por isso, nossos agradecimentos precisam passar por Ajalá.

E eis os meus agradecimentos:

aos meus ancestrais, ao princípio, à Terra, à água, ao fogo e ao ar;

à minha mãe, Iyá N'la, grande mãe, mãe de todos, mãe de muitos, por ter sido capaz, embora muitas vezes não acredite, de formar a pessoa que sou. Ela certamente recebeu de Ajalá uma grande porção de amor e tem distribuído esse

amor com o mesmo desprendimento que recebeu. Por fazer a diferença não só na minha vida, mas na de muitos, meu muito obrigado;

ao meu pai, Plácido Barreto Nogueira, que está vivo e esteja onde estiver sempre soube que eu poderia ir além das expectativas sociais;

à minha tia, Gisélia de Oxum, grande Iyá Oloyê, pelo carinho silencioso, pela palavra não dita, pela compreensão incondicional;

aos grandes amigos e filhos, Alexandre e Robson, pelo apoio, pelas sugestões e pela ajuda na realização deste trabalho;

ao meu irmão, Daniel Barreto Nogueira Neto, pelo orgulho, pela motivação, por acreditar que seria possível;

à Prof^a Dra. Margarida Maria Taddoni Petter, que recebeu de Ajalá uma grande porção de generosidade. Sem ela, não teria conhecido o caminho das línguas africanas e chegado até aqui. Mesmo quando eu não acreditava que seria possível, ela demonstrava confiança; quando eu não acreditava que seria capaz de encontrar o "tom" certo para as minhas pesquisas, ela continuava acreditando. Juntos transformamos este trabalho num grande desafio. A professora Margarida é uma daquelas pessoas que sabe como fazer a diferença e, certamente, foi o que ela fez em minha vida acadêmica;

ao Professor Waldemar Ferreira Neto, que, durante a argüição do meu mestrado, incentivou-me a prosseguir. Na verdade, é dele a idéia que, nesta tese, transformou-se em um grande desafio;

ao Professor Didier Demolin pelo apoio e pelos conhecimentos transmitidos durante nossas discussões;

ao Professor Pascal Boyeldieu, diretor de pesquisa do CNRS, pelas grandiosas orientações e questões levantadas durante o desenvolvimento deste trabalho no LLACAN;

ao Professor Emilio Bonvini pelas inestimáveis conversas e pela disponibilidade e pela motivação para que juntos encontrássemos o melhor caminho para o desenvolvimento das nossas análises;

ao meu aluno Gilberto Santos, ao Ogan Leandro de Odé e à minha filha Dra Ivani, pelo curso intensivo de música e pela ajuda na identificação precisa das notas musicais;

à Professora Beatriz Raposo de Medeiros pelas excelentes observações feitas durante a qualificação;

ao Professor Alexis Michaud, pelo carinho e pela transmissão de histórias de conhecimento;

à Professora Stéphane Robert, pelas palavras, pela lembrança, pelo carinho e pela amizade;

ao maestro Carlos Binder da corporação musical banda Lyra de Mauá, pelas valiosas orientações;

à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior , pela bolsa de Estágio de Doutorando (sanduíche) desenvolvido no CNRS/LLACAN;

aos meus amigos da FAENAC;

Foram muitos os bons "oris" que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho e, para agradecer a todos, precisaria escrever uma tese de gratidão,

por isso, o meu muitíssimo obrigado a todos àqueles que passaram em meu caminho e que de alguma forma contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Que Ajalá continue moldado boas cabeças!

Sumário

Dedicatória	iv
Agradecimentos	vii
Lista de Mapas	14
Lista Tabelas	15
Resumo.....	19
Abstract.....	20
Sobre o Cd de áudio e imagens	21
INTRODUÇÃO	23
A investigação e seu(s) objeto(s): o caráter estável da palavra cantada	27
O Estudo Piloto	40
A tessitura melódica: organização dos dados para o estudo piloto	44
As análises	46
A tessitura	49
Delimitação científica e organização da tese	61
CAPÍTULO I → IORUBÁ: UM POVO, UM CONTÍNUO LINGÜÍSTI- CO; UM USO, UMA ÁFRICA NO BRASIL	63
Palavras preliminares	63
Iorubá: um contínuo lingüístico	66
O alfabeto iorubá	70
Os grafemas (relativos aos sons vocálicos)	70
Grafemas (relativos aos sons consonatais)	70
Sistema fonológico da língua iorubá	71
Os fonemas vocálicos	71
Os fonemas consonantais em lexemas iorubás	74
As consoantes nasais silábicas	77
O sistema tonal da língua iorubá	78
Estrutura silábica de IP	82
A língua das comunidades-terreiro: o Nagô Brasileiro (NB)	82
<i>Corpus</i> nagô	84
Os pares mínimos: SFS	86
Discussão final	89

CAPÍTULO II → PITCH MELÓDICO E TOM FONOLÓGICO EM IORUBÁ: ENTRE PALAVRAS CANTADAS E FALADAS.....	92
Palavras preliminares	92
As análises do canto iorubá: a relação melodia-tom	99
Entre tons fonológicos e notas musicais	131
Tom alto/ Notas musicais	132
Discussão Final	133
CAPÍTULO III → <i>PITCH</i> MELÓDICO DOS CÂNTICOS NAGÔ E TOM FONOLÓGICO IORUBÁ: FENÔMENOS PROSÓDICOS EM CONTATO.....	136
Palavras preliminares	136
Análises e resultados da relação prosódica entre nagô brasileiro e iorubá	137
<i>Pitch</i> melódico e tons fonológicos	137
Regras fonéticas da fala iorubá na melodia dos cantos nagôs	138
<i>Downdrift, Downstep e Declination</i>	142
<i>Downdrift: Slip</i>	146
<i>Downdrift: slip</i> nos cantos nagôs	148
A alternância B-A-B-A: <i>downdrift</i> ou <i>automatic downstep</i>	154
<i>Non-automatic downstep</i>: seqüência de tons A(s)	157
A natureza dos núcleos silábicos	162
Núcleos silábicos de mesma natureza linearidade de <i>pitch</i> melódico ...	164
Discussão Final	171
CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS.....	174
BIBLIOGRAFIA	177
ANEXOS I: CANTOS NAGÔS.....	190

Lista de Mapas

MAPA 1: IORUBALÂNDIA.....	64
MAPA 2: ÁFRICA.....	67
MAPA 3: FAMÍLIA NÍGERO-CONGOLESA.....	68

Lista Tabelas

TABELA 1: TELA INICIAL DO PROGRAMA <i>WINPITCHPRO</i>	43
TABELA 2: UMA OITAVA (DÓ A DÓ)	50
TABELA 3: TESSITURA 1.1	51
TABELA 4: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.1	52
TABELA 5: TESSITURA 1.2	53
TABELA 6: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.2	54
TABELA 7: TESSITURA 1.3	55
TABELA 8: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.3	55
TABELA 9: TESSITURA 1.4	56
TABELA 10: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.4	57
TABELA 11: TESSITURA 1.5	58
TABELA 12: TESSITURA 1.6	59
TABELA 13: MELODIA-TOM: RELAÇÃO REGULAR E IRREGULAR	60
TABELA 14: CLASSIFICAÇÃO DOS DIALETOS IORUBÁ	69
TABELA 15: IP VOGAIS ORAIS	72
TABELA 16: IP VOGAIS NASAIS	72
TABELA 17: IP FONEMAS CONSONANTAIS	73
TABELA 18: IP EXEMPLOS DE FONEMAS CONSONANTAIS	77
TABELA 19: IP CONSOANTES NASAIS SILÁBICAS	77
TABELA 20: CONSOANTES NASAIS: PRONOME PESSOAL <i>ÈMI</i> NO FUTURO E NA NEGATIVA	77
TABELA 21: A NASAL /N/ EM IP	78
TABELA 22: ESTRUTURA SILÁBICA DE IP	82
TABELA 23: NB: CORPUS COM A TRANSCRIÇÃO FONÉTICA E OS SIGNIFICADOS LEXICAIS DAS PALAVRAS NAGÔS	86
TABELA 24: SONS CONSONANTAIS DE NB	88
TABELA 25: A RELAÇÃO ENTRE OS SISTEMAS FONOLÓGICOS DO IORUBÁ E DO PB	89

TABELA 26: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.1 _____	100
TABELA 27: A RELAÇÃO ENTRE TONS FONOLÓGICOS E A MÉDIA DE <i>PITCH</i> ____	101
TABELA 28: TESSITURA MELÓDICA 1.1 _____	102
TABELA 29: A RELAÇÃO NOTAS MUSICAIS E TONS FONOLÓGICOS _____	103
TABELA 30: REALIZAÇÃO MELÓDICA PREVISTA PARA A SEQÜÊNCIA TONAL M-A-A-B-A-M _____	104
TABELA 31: REALIZAÇÃO DA SEQÜÊNCIA TONAL M-A-A-B-A-M _____	104
TABELA 32: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.2 _____	106
TABELA 33: TESSITURA 1.2. MANIFESTAÇÃO MELÓDICA DOS TONS FONOLÓGICOS DA LÍNGUA IORUBÁ _____	108
TABELA 34: SONOGRAMA 1.3 (CANTO IORUBÁ) _____	109
TABELA 35: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ. CONTRASTE TONAL _____	111
TABELA 36: ALTURA DOS TONS FONOLÓGICOS DA LÍNGUA IORUBÁ NO CANTO _____	112
TABELA 37: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.4 _____	112
TABELA 38: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ 1.4 _____	113
TABELA 39: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.5 _____	114
TABELA 40: TESSITURA 1.5 _____	116
TABELA 41: A OPOSIÇÃO MELÓDICA DA SEQÜÊNCIA TONAL A-A-B-A _____	117
TABELA 42: TESSITURA MELÓDICA. AUSÊNCIA DA ASSIMILAÇÃO TONAL ____	118
TABELA 43: SONOGRAMA 1.6 _____	119
TABELA 44: <i>PITCH</i> ASCENDENTE NO CANTO IORUBÁ _____	120
TABELA 45: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ. ASCENDÊNCIA MELÓDICA _____	121
TABELA 46: REALIZAÇÃO SOL-SOL-LÁ DA SEQÜÊNCIA TONAL M B-M _____	122
TABELA 47: TESSITURA DO CANTO NAGÔ 1.7 _____	123
TABELA 48: <i>DOWNDRIFT</i> _____	124
TABELA 49: REALIZAÇÃO MELÓDICA DOS TONS ALTOS _____	125
TABELA 50: SONOGRAMA 1.8 _____	126
TABELA 51: ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DO VERSO IORUBÁ _____	127
TABELA 52: SONOGRAMA 1.9 _____	128
TABELA 53: ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DO VERSO IORUBÁ _____	129
TABELA 54: MÉDIA TONAL ORIN OBÀTÁLÁ _____	130

TABELA 55: TOM FONOLÓGICO/ <i>PITCH</i> MELÓDICO _____	131
TABELA 56: TOM ALTO/ NOTAS MUSICAIS _____	132
TABELA 57: TOM MÉDIO/ NOTAS MUSICAIS _____	133
TABELA 58: TOM BAIXO/ NOTAS MUSICAIS _____	133
TABELA 59: A REGULARIDADE ENTRE <i>PITCH</i> TONAL E MELODIA _____	134
TABELA 60: <i>PITCH</i> MELÓDICO E TOM FONOLÓGICO. MÉDIA TONAL _____	138
TABELA 61: ILUSTRAÇÃO DE <i>DECLINATION</i> EM UMA SEQÜÊNCIA DE TONS ALTOS EM IORUBÁ _____	143
TABELA 62: REPRESENTAÇÃO DA OPOSIÇÃO ENTRE AS CURVAS DE <i>PITCH</i> DO <i>AUTOMATIC DOWNSTEP</i> (<i>downdrift</i>) E <i>NON-AUTOMATIC DOWNSTEP</i> _____	144
TABELA 63: <i>AUTOMATIC-DOWNSTEP</i> OU <i>DOWNDRIFT</i> EM IORUBÁ _____	145
TABELA 64: SLIP DA SEQÜÊNCIA B-B _____	146
TABELA 65: SUCESSIVOS <i>DOWNDRIFTS</i> _____	147
TABELA 66: SPREAD TONAL _____	147
TABELA 67: <i>SLIP</i> NO CANTO NAGÔ _____	148
TABELA 68: <i>SLIP</i> NO CANTO NAGÔ _____	149
TABELA 69: IDENTIFICAÇÃO DE <i>SLIP</i> NO SONOGRAMA _____	150
TABELA 70: <i>SLIP</i> MELÓDICO _____	150
TABELA 71: <i>SLIP</i> NO SONOGRAMA _____	151
TABELA 72: SEQÜÊNCIA B-B _____	151
TABELA 73: AMBIENTE DE OCORRÊNCIA DA SEQÜÊNCIA B-B _____	152
TABELA 74: SEQÜÊNCIA B-B EM AMBIENTE INTERNO _____	153
TABELA 75: SEQÜÊNCIA B-B EM AMBIENTE INTERNO _____	153
TABELA 76: <i>DOWNDRIFT</i> OU <i>AUTOMATIC DOWNSTEP</i> MELÓDICO _____	154
TABELA 77: TESSITURA DO CANTO NAGÔ. FENÔMENOS TONAIIS _____	155
TABELA 78: SONOGRAMA- ASSIMILAÇÃO E <i>DOWNDRIFT</i> NO CANTO NAGÔ _____	156
TABELA 79: TESSITURA- ASSIMILAÇÃO E <i>DOWNDRIFT</i> NO CANTO NAGÔ _____	157
TABELA 80: UPSET MELÓDICO _____	158
TABELA 81: <i>DOWSTEP</i> ESPERADO PARA A SENTENÇA IORUBÁ COM QUATRO TONS ALTOS CONSECUTIVOS _____	158

TABELA 82: UPSET MELÓDICO ENCONTRADO NO CANTO NAGÔ. AUSÊNCIA DE DOWSTEP.	159
TABELA 83: TESSITURA DO UPSET MELÓDICO	160
TABELA 84: AUSÊNCIA DE <i>UPSET</i> MELÓDICO	161
TABELA 85: <i>PITCH</i> DA SEQÜÊNCIA A-B-A-A-A PARA DOIS FALANTES MAMBILA, MOSTRANDO A AUSÊNCIA DE <i>AUTOMATIC DOWNSTEP</i> NA LÍNGUA	161
TABELA 86: SONOGRAMA- CURVA DE <i>PITCH</i> DO CANTO NAGÔ, MOSTRANDO A AUSÊNCIA DE <i>AUTOMATIC DOWNSTEP</i> NA SEQÜÊNCIA TONAL M-M-B-A-A-A-M.	162
TABELA 87: NÚCLEOS SILÁBICOS DE MESMA NATUREZA LINEARIDADE DE <i>PITCH</i> MELÓDICO	164
TABELA 88: SONOGRAMA PARA A VISUALIZAÇÃO DA LINEARIDADE DE <i>PITCH</i>	165
TABELA 89: VISUALIZAÇÃO DA LINEARIDADE DE <i>PITCH</i> COM SÍLABAS DE MESMA NATUREZA NA TESSITURA MELÓDICA	166
TABELA 90: NÚCLEOS SILÁBICOS DE MESMA NATUREZA	167
TABELA 91: LINEARIDADE DE <i>PITCH</i> - SÍLABAS DE MESMA NATUREZA	167
TABELA 92: NÚCLEOS SILÁBICOS DE NATUREZA DIFERENTE	168
TABELA 93: SONOGRAMA	169
TABELA 94: TONS ALTOS EM RELAÇÃO AOS DE MAIS	170
TABELA 95: TONS ALTOS- OPOSIÇÃO MELÓDICA	171

Resumo

O presente trabalho procura analisar a relação melodia-tom no interior do canto de origem africana nas comunidades-terreiro de candomblé Queto. O caráter estável da palavra cantada conduziu-nos às análises de textos com música. Para a implementação das investigações foram selecionados dez cantos nagôs gravados sem acompanhamento de instrumentos pelo próprio *povo do santo* e um canto iorubá gravado por um iorubá nativo de Abeokutá. Os cantos foram organizados em tessituras (partituras simplificadas) divididas em versos com vistas à visualização simultânea do canto com a letra; para cada verso do canto, fez-se, com a utilização do programa *WinPitchPro*, um sonograma com a curva de *pitch*, espectrograma e medidas de Fo. Inicialmente, por meio de uma primeira comparação entre canto e fala iorubá, observou-se, na relação entre *pitch* melódico e tom fonológico, que estávamos diante de três possibilidades: (i) ignorar os tons fonológicos e o significado das palavras e utilizar as variações de *pitch* exclusivamente para marcar a melodia, o que preservaria a musicalidade, mas reduziria a inteligibilidade lírica; (ii) preservar as variações regulares de *pitch* relacionados aos tons lexicais, ignorando a musicalidade, sacrificando a musicalidade pela inteligibilidade; (iii) tentar manter, mesmo que parcialmente, os contrastes de *pitches* lexicais sem restringir excessivamente as regras melódicas de Fo. Para o desenvolvimento do nosso trabalho, acatamos, principalmente, a terceira hipótese. Tanto no cotejo da fala e canto iorubá quanto no confronto iorubá/nagô, foi possível identificar a imanência dos supra-segmentos da língua africana. A realização dos tons por meio dos *pitches* melódicos apresentou a reprodução de fenômenos universais como *downdrift*, *downstep* e processos recíprocos de assimilação e propagação. As análises evidenciam a manutenção parcial dos tons lexicais da língua iorubá na palavra sagrada nagô, confirmando o caráter estável de uma palavra condicionado por elementos lingüísticos e extralingüísticos.

Palavras-chave: *pitch* melódico, tom fonológico, música, palavra cantada, iorubá/nagô, línguas africanas no Brasil.

Abstract

This work aims at analyzing the melody-tone relationship in African origin chants in Queto houses of candomble. The stable character of the sung word has led to the analysis of musical texts. In order to implement investigations ten Nago chants have been selected. They have been recorded without instruments by the people of Saint themselves and an Yoruba chant was recorded by a native Yoruba speaker from Abeokuta. Chants have been organized in tessitures (simplified partitures) divided in verses aiming at the simultaneous visualization of the singing and lyrics; one has made, for each chant verse, with the use of the WinPitchPro program, a sonogram with the pitch wave, spectrogram and Fo measures. By comparing the chant and Yoruba speech one has initially observed three possibilities between melody pitch and phonological tone: (i) to ignore phonological tones and the meaning of words and use pitch variations to exclusively designate the melody, which would preserve musicality but would reduce the lyrical intelligibility; (ii) to preserve the regular pitch variations related to lexical tones ignoring musicality and sacrificing musicality in order to achieve intelligibility; (iii) to try to keep, even partially, the contrasts of lexical pitches without excessively restricting Fo melodical rules. In order to develop this work one has mainly followed the third hypothesis. In the analysis of both the Yoruba speech and chants and in the confrontation of Yoruba/Nago, it has been possible to identify the stableness of supra-segments of the African language. The achievement of tones by the use of melody pitches has presented the reproduction of universal phenomena such as downdrift, downstep and reciprocal processes of assimilation and spread. The analyses show the partial maintenance of the lexical tones in the sacred Nago word confirming the stable character of a word conditioned by linguistic and extra linguistic elements.

Key words: melody pitch, phonological tone, music, sung word, Yoruba/Nago, African languages in Brazil.

Sobre o Cd de áudio e imagens

Acompanha este volume um CD com três arquivos de áudio e imagens. O arquivo *cantos nagôs* contém os 10 cantos nagôs utilizados para a constituição do conjunto de canções analisadas. A pedido, os cantos foram gravados especialmente para este trabalho com o som dos instrumentos musicais utilizados nas grandes festas de Candomblé.

Um segundo arquivo denominado *canto iorubá* contém a cantiga iorubá retirada do trabalho de Sikírù Sàlámì (1991). Essa cantiga é analisada no segundo capítulo da tese.

Um terceiro arquivo denominado *homenagem ao povo do santo* contém cantos e imagens das comunidades-terreiro visitadas durante as nossas pesquisas de campo.

Acreditamos que os arquivos musicais e as imagens poderão fornecer aos leitores um sentido mais amplo para o universo estudado.

Introdução

INTRODUÇÃO

Se pretendemos conhecer a verdadeira natureza da língua, devemos descobrir o que ela tem em comum com outros sistemas semiológicos.

FERDINAND SAUSSURE

Sabe-se que um trabalho de investigação exige um diálogo entre duas ou mais áreas do conhecimento. Não se pode pensar um objeto de estudo social como a língua, sem recorrer a outras áreas do conhecimento. Não se pode pensar a comunidade, na qual o homem está inserido, sem a sua dinâmica social e sem considerar o uso de seus discursos, dos quais ela — a comunidade — é, a um só tempo, produtora e produto.

Não há Ciência, sem diálogo; entretanto, antes de entrar no quebra-cabeça do conhecimento, antes de entrar nas entranhas de algum fenômeno, seja ele físico, social ou biológico, é preciso saber qual será o objeto do quebra-cabeça e quais caminhos deverão ser percorridos, para que, mesmo que de forma parcial, tente-se compreender melhor a trama que se constrói para esconder o que deve ser desvendado. Esse é o papel da investigação.

No nosso caso, o objeto de estudo sempre nos pareceu muito inteligível: a palavra cantada. Um simples sintagma nominal e tudo nos parecia tão simples. Um simples estudo da “palavra cantada”.

O problema é que não se trata de toda palavra cantada, e nem poderia, pois seria impossível percorrer os caminhos da investigação, sem os devidos recortes. Nesta hora, tudo parecia ficar mais fácil, mas não, pois não se trata de uma palavra cantada qualquer, de uma palavra cantada em português do Brasil, de uma palavra cantada em uma língua que possamos considerar plena. Não se trata de uma palavra cantada em um contexto cotidiano.

Todavia, se queremos estudar as línguas africanas no Brasil, precisamos ir aonde elas estão. Aonde estão os traços das dezenas de línguas africanas que, efetivamente, chegaram ao Brasil.

A pergunta que não quer calar é: há línguas africanas no Brasil? É possível encontrar traços de línguas africanas no português do Brasil?

As pesquisas sobre esses fenômenos lingüísticos, certamente, demandam bastante tempo e estão em andamento, mas, pode-se afirmar que há um tipo de manifestação que nos ajuda a compreender a manifestação das línguas africanas no Brasil. Trata-se da utilização dessas línguas nas comunidades-terreiro de Candomblé.

São centenas de cantos, rezas e louvações que nos conduzem a uma África banta, iorubá ou fon, no Brasil. Trata-se de uma palavra cantada com uma língua, cuja utilização é especializada, em um contexto que reproduz valores de civilizações africanas, no Brasil: é a palavra sagrada de origem africana.

E se é nas comunidades-terreiro que a língua africana está, é para lá que temos que ir com vistas a compreender esta África no Brasil.

Um bom exemplo desta busca é o trabalho feito por Bonvini (2000), no qual, por meio da descrição e análise lingüística da fala dos “pretos-velhos”, espíritos de velhos escravos que incorporam em seus médiuns, na religião brasileira denominada Umbanda, tenta ampliar o debate acerca da existência, no Brasil, de um crioulo de origem africana de base portuguesa.

Mesmo assim, são vários os aspectos que se podem cotejar em uma palavra cantada, nas comunidades-terreiro de Candomblé denominado Queto ou Nagô-Queto.

Trata-se de uma palavra cantada com uma língua, cuja utilização é especializada, em um contexto que reproduz valores africanos de origem iorubá, no Brasil: é a palavra "nagô".

Etnograficamente, o termo nagô era aplicado pelos Fon do Daomé a apenas um ramo dos descendentes dos iorubás da Federação da Cidade de Ifé que, anteriormente, haviam imigrado na região geográfica do atual Daomé e regiões circunvizinhas. Com as guerras escravocratas, os já então Daomeanos (Jeje) estenderam esta denominação a todos os reinos circunvizinhos e, depois, aos seus inimigos do Leste e Nordeste, mas empregando-a agora com a conotação pejorativa de *lixo*.

Este termo foi adotado e estendido pela Administração Colonial Francesa a todos os remanescentes desses povos escravizados falantes de uma suposta língua iorubá e, como o Daomé era a porta de saída para todos eles, o designativo nagô foi herdado por todos os Queto, Ijexá, Ijebu, Egbá, Oyó, Ifé e Benim que vieram aportar no Brasil (COSTA LIMA, 1977).

Tendo em vista o fato de que denominações como mina, angola, nagô ou guiné, usadas para os africanos no Brasil, não determinavam precisa e necessariamente a língua ou a procedência dos escravos, mas sim a região ou muitas vezes o porto, onde esses escravos haviam sido embarcados na África (BASTIDE, 1989:66-68), a designação nagô — de origem etnográfica — assume, com o passar do tempo, tanto na África quanto no Brasil uma conotação lingüística.

A expressão nagô está atrelada à África Ocidental e concomitantemente aos falantes de iorubá. Levando-se em conta o fato de a língua utilizada nos Candomblés ser resultante do contato entre línguas das sociedades onde atualmente se localizam a Nigéria, o Benim e Gana e o português do século XVIII, o iorubá, atualmente falado na Nigéria, tem servido de base para o estudo do nagô.

A passagem realizada de grupos originariamente étnicos para grupos culturais socializados pela reinterpretação de valores em interação, nos quais os componentes

podem ser negros, mulatos e brancos, significa que o que os une não é somente a sua ligação religiosa, mas, sobretudo, seus componentes estão unidos por uma visão de mundo própria. No universo de crenças, *o ethos de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida atualizado pela visão de mundo* (GEERTZ, 1989: 104).

Em síntese, este complexo cultural de origem iorubá, ao qual nos ateremos em nossas análises, fez-se presente em diversas partes do Brasil, como Salvador, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, dentre outros estados, constituindo um padrão de significados, transmitidos historicamente e incorporado em Símbolos. Trata-se de *um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida* (op. cit. 103).

Várias são as perguntas que não cessam de vir à baila, quando decidimos investigar uma palavra cantada de origem africana, no Brasil. Qual língua africana? Qual o contexto especializado? Qual a forma e conteúdo de utilização dessa língua? Qual a história dessa língua? Qual o papel social desse uso especializado? Considerando o fato de estarmos diante de uma palavra cantada, sobre qual traço lingüístico devemos nos debruçar?

Algumas dessas perguntas já foram respondidas, outras não. Algumas podem ser respondidas por um lingüista, outras não. Todavia, se somos lingüistas e estamos diante da linguagem cantada, nada mais justo do que tentar responder uma questão essencialmente lingüística: a prosódia de uma língua africana tonal pode, de alguma forma, ter se mantido no interior dos cânticos " nagôs ", nas comunidades-terreiro de Candomblé-Queto, no Brasil ?

E eis o diálogo vindo à tona. Poder-se-ia responder a esta questão sem recorrer à Lingüística e especificamente a fenômenos fonológicos? Poder-se-ia responder a esta questão sem compreender o contexto antropológico e social de produção e uso desses cânticos? Poder-se-ia responder a essa questão sem recorrer à Musicologia? Crê-se que não, pois, muito embora estejamos diante de um trabalho essencialmente lingüístico, cujo objeto de estudo é, sem sombras de dúvidas, o

signo-lingüístico na sua forma cantada, não seríamos capazes de compreender um fenômeno que emerge do diálogo entre diversas áreas do conhecimento.

Pode-se perceber que o objeto de estudo torna o trabalho multidisciplinar, pois não poderia ser executado sem as ferramentas de diferentes áreas do conhecimento. Com isso, corre-se o risco de não se aprofundar nas áreas paralelas à lingüística. Entretanto, de uma forma ou de outra, abrem-se portas para novos estudos.

Esses parágrafos iniciais funcionam como justificativa para a escolha do objeto de estudo anunciado no título desta tese de doutorado: *A palavra cantada nas comunidades-terreiro de origem iorubá no Brasil: da melodia ao sistema tonal*. Desse modo, a preocupação investigativa volta-se para a manifestação e resistência das línguas africanas no Brasil, ficando com os aspectos fonológicos/ musicais dessas palavras, aspectos comuns tanto à fala iorubá quanto ao canto nagô. Resta à proposta responder, em que medida, podemos encontrar elementos supra-segmentais de uma língua africana nos cantos nagôs do Brasil.

A investigação e seu(s) objeto(s): o caráter estável da palavra cantada

A escolha do objeto justifica-se pelo seu caráter estável, pois acreditamos que a união feita entre texto e música, num contexto sagrado, torna as palavras cantadas suscetíveis de refletir estágios antigos da língua iorubá. A pergunta é se esta estabilidade pôde manter aspectos fonológicos da língua iorubá, com os supra-segmentos, tons.

No nível segmental, vários são os trabalhos lingüísticos que têm buscado a presença de línguas africanas na constituição do português do Brasil. No léxico, a participação de LA (línguas africanas) na formação do português do Brasil é incontestável (PÓVOAS, 1989; BONIVINNI & PETTER, 1998; CASTRO, 2001; NOGUEIRA, 2001; BARROS, 2001; BONVINNI, 2002 E 2008; PETTER, 2002; ALKIMIM E PETTER, 2008).

Já na primeira edição de *Os Africanos no Brasil* (NINA RODRIGUES, 1935), vê-se uma descrição das línguas africanas no Brasil e o registro de unidades lexicais de

origem africana. Ainda no nível segmental, considerando a interface Fonética-Fonologia e a Sintaxe, poucos têm sido os estudos realizados com o objetivo de buscar traços de línguas africanas na constituição do português do Brasil (PETTER, 1993; 1994; 1995; 1996; 2001; 2002; 2004; FIORIN E PETTER, 2008).

Nesse sentido, com a proposta do nosso trabalho, cujo objetivo principal está atrelado à descrição e análise dos falares sagrados das comunidades-terreiro de nação Nagô-Queto, pretende-se colaborar para o preenchimento da lacuna acerca da manifestação das línguas africanas no Brasil e, muito embora as nossas análises tenham como objeto de estudo uma língua de uso especializado (Língua Ritual- LR), acreditamos que as possíveis evidências do contato de LA (Línguas Africanas) e PB (Português do Brasil), no seio dessas comunidades, e a imanência de LA nesses falares (Nagô Brasileiro- NB), possam servir de modelo e, por que não dizer, de motivação para a busca de traços de línguas africanas no nível supra-segmental de PB.

Na tradição oral afro-brasileira, fala-se e canta-se sempre para dar a vida. A tradição oral é a grande escola da vida, pois é capaz de manter vivos deferentes aspectos de uma determinada sociedade. Ela é, concomitantemente, religião, conhecimento, Ciência, História, divertimento e recreação, elementos que permitem alcançar uma Unidade primordial. Baseada na "iniciação" e na experiência, a tradição oral contribui para a criação de um homem particular com vistas a esculpir uma alma africana, no Brasil (BONVINI, 1898:154).

Nesse contexto, a palavra cantada é considerada literalmente um veículo da *energia vital*, do *axé* - energia que se transmite, se veicula, se pode fazer fluir. Nas palavras do sambista, "canta, canta minha gente, deixa a tristeza pra lá"; ou então, "cantando eu mando a tristeza embora". Nas palavras do prosador, "esse caldo enigmático que sai de nossas bocas é, sem nos darmos conta, um milagre".

O canto, a dança e a percussão são muito mais do que simples aspectos lúdicos traduzidos como imagens "folclóricas": trata-se de ações concretas de sujeitos históricos que não cessam de lutar para "liberar a vida aí onde ela está aprisionada".

A palavra cantada de origem africana, no Brasil, reflete um processo de

resistência cultural, um diálogo entre valores socioculturais de origens não comuns. Essa textualidade permite-nos a busca de uma África no Brasil.

Para Barros (2005), o acesso à compreensão do modo de vida das comunidades-terreiro, com seus valores estéticos e morais, depende do conhecimento mais ou menos apurado do quadro cosmológico, que lhe serve de armadura. E, para isto, os melhores caminhos são seus rituais e simbolismos, tal como podem ser vistos e apreciados, nas comunidades-terreiro, em noites de festa.

Muito embora a vida ritual das comunidades-terreiro tenha despertado um interesse, nem sempre científico, de estudiosos e diletantes dos mais diversos matizes, não foram poucos, aqueles sobre os quais ela exerceu um fascínio existencial.

Não é de admirar, portanto, que o universo da religião afro-brasileira tenha estimulado uma vasta produção de caráter reflexivo e estético. Nomes conhecidos no Brasil e fora dele, dedicaram algumas de suas obras mais notáveis a essa temática, que figura, com destaque, na obra de inúmeros intelectuais.

Aparentemente inexaurível neste sentido, a cultura afro-brasileira tornou-se indissociável da produção etnográfica contemporânea, em que brilharam, além de Nina Rodrigues e João do Rio, Arthur Ramos, Nunes Pereira, René Ribeiro, Ruth Landes, Melville Herskovits, Roger Bastide e Pierre Verger, para não mencionar os vivos, que não são poucos.

Apesar disso, há muito para se explorar neste continente de formas, símbolos, signos, ícones, índices, sentidos, que é a cultura afro-brasileira dos Candomblés.

Sobretudo, quando se trata de ritos e Símbolos, as comunidades-terreiro de matriz africana parecem, virtualmente, inesgotáveis (BARROS, 2005).

Pode-se afirmar que, mesmo com uma vasta pesquisa de cunho etnográfico sobre essas comunidades, a pesquisa lingüística tem se esquivado do ambiente religioso das comunidades-terreiro.

A resistência, ainda em curso, para tratar da presença das línguas africanas, no Brasil, decorre, *a priori*, da tendência generalizada de considerarmos qualquer que seja o conhecimento relativo à África mais como objeto de pesquisa que como uma possível contribuição à pesquisa, e que tem despertado o interesse exclusivo

dos africanistas e dos especialistas em estudos afro-brasileiros.

Tal tendência foi desenvolvida em consequência da orientação teórico-metodológica e de visão etnocêntrica que tomaram esses estudos no Brasil, sobretudo no que se refere à problemática das influências africanas no domínio da religião, hoje dispondo de uma bibliografia importante e de alcance internacional (CASTRO, 2001).

Por isso, o presente trabalho, justifica-se, primeiramente, pela sua contribuição à compreensão de uma África no Brasil, por meio da sua textualidade e, num segundo momento, pela possibilidade do surgimento de uma lingüística da palavra cantada.

E por que o foco do trabalho é a palavra cantada?

É necessário atentar para o fato de que a característica mais importante da tradição oral, no sistema nagô, é que o som, a palavra, é atuante. A palavra é atuante porque mobiliza. A forma adequada, pronunciada no momento preciso, induz à ação. A invocação se apóia no poder dinâmico do som. Os textos ritualísticos estão investidos desse poder. Estão investidos de axé (energia, poder, força da natureza, poder de realização por meio de uma força ancestral). Recitados, cantados, acompanhados ou não de instrumentos musicais, eles transmitem um poder de ação, eles mobilizam a atividade ritualística, como as relações do indivíduo ou do grupo com sua constelação de objetos internos e externos. A expressão oral está a serviço e é o resultado da própria estrutura do sistema nagô. Dessa forma, os textos são transmitidos sempre no nível de relações interpessoais concretas.

Destarte, compreender a palavra cantada, no seio das comunidades-terreiro, certamente, é condição *sine qua non* para uma etnolingüística da África no Novo Mundo.

É preciso considerar o fato de que para os negro-africanos a música tem um sentido mais amplo do que aquele que lhe é atribuído no Ocidente. Não é simplesmente consumo estético para a fruição de sentimentos e emoções. Para o africano o som é movimento, comunicação e *fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos espíritos e serve como meio didático para transmitir o conhecimento sobre o grupo étnico de uma geração para outra* (MUKUNA *apud*

BÁRBARA, 2001: 125).

A música africana é ritmo, ritmo de tambor. Trata-se de som provido de sentido, ou seja, o som, nas comunidades-terreiro de candomblé, que podem ser concebidas como verdadeiras ilhas africanas no Brasil, é o resultado de uma interação dinâmica entre as vibrações que se propagam do tambor percutido pelos alabês (os sacerdotes-músicos) e a palavra cantada pelos responsáveis pela proferição dos textos sagrados.

O som então é entendido como condutor de axé (força sagrada), vislumbrando-se a força simbólica dos instrumentos musicais considerados sagrados. Entramos, assim, no campo das percepções estéticas que são opostas às do Ocidente, onde se entende o conceito de ritmo e de sua transformação em movimento apenas como uma organização temporal da música ou da poesia. *Já na cultura africana, o ritmo significa 'impulso' e cria movimento, algo tanto material quanto ideal* (BÁRBARA, 2001: 125-127).

A palavra cantada do candomblé, que é música africana aclimatada no Brasil, é basicamente letra e ritmo, textualidade ritmada.

Ritmos intensos produzidos por tambores que há muito extravasaram os portões dos terreiros santos para invadir ruas e avenidas da cidade profana, no carnaval e fora dele.

O ritmo é a arquitetura do ser humano, a dinâmica interna que lhe dá forma. O ritmo se expressa através de meios os mais materiais, através de linhas, cores, superfícies e formas de pintura, nas artes plásticas e na arquitetura. Através dos acentos na poesia e na música; através dos movimentos da dança. Com esses meios o ritmo reconduz tudo no plano espiritual: na medida em que ele sensivelmente se encarna, o ritmo ilumina o espírito (SENGHOR, 1956: 60).

O componente essencial da música sacra africana e, por conseguinte, da afro-brasileira é sem dúvida a percussão rítmica atrelada ao "axé" da palavra entoada pelos "alabês" ou pelos "babalorixás"/"ialorixás".

Nos terreiros de candomblé de tradição iorubá, Fon e Banta, toda a música se conduz por meio de três atabaques, tambores de uma só pele e de três tamanhos,

chamados na maioria dos terreiros por sua designação em língua fon: *rum* (tambor), *rumpi* (segundo tambor) e *lé* (pequeno).

A orquestra do candomblé se completa com o *agogô*, campainha metálica dupla, e o *xequerê*, chocalho formado de uma teia de contas cobrindo uma cabaça.

Os ritmos tocados nas cerimônias chegam a vinte modalidades, cada um dedicado a uma divindade ou a uma situação ritual específica. Para se invocarem os deuses e os agradecer é preciso, antes de mais nada, conhecer seus ritmos próprios.

A música também é parte da identidade de cada orixá, além das cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos. O ritmo da música de Iansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de Xangô nos dá a idéia da fúria dos trovões, o ritmo de Iemanjá, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de Ogum, orixá da guerra, deve reproduzir o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de Oxum, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. Cada deus, uma dimensão da vida; cada deus, um ritmo.

Bárbara (2001:127) afirma que o ritmo dessa música, que, lembremos, serve em grande parte para controlar o transe nas danças rituais, pode ser concebido como uma espécie de *energia cinética, energia que capta e propulsiona a vibração do movimento pessoal e do outro*.

Um dos componentes mais importantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e domínio do seu vastíssimo repertório musical. Poderíamos dizer que para cada gesto há no candomblé uma correspondente cantiga. Para tudo se canta. Para acordar, para dormir. Para tomar banho, para comer. Para ir à rua e chegar à casa. Canta-se para colher as folhas sagradas no mato, folhas tão essenciais para a manipulação mágica do *axé*, a força sagrada da vida, e para cada folha há uma cantiga específica. Canta-se para benzer o enfermo e nos trabalhos de limpeza ritual do corpo e da alma. Para invocar os benfazejos ancestrais e para afastar os maus espíritos. Para realizar os sacrifícios, para oferecer as comidas. Canta-se para a faca que mata o animal votivo, para a canjica que se deposita ao pé do altar, para o fogo que alumia os santos. Para a luz do dia e o

escuro da noite, para que o amanhã sempre volte a acontecer. Para a terra, para a chuva e para o vento, para que a vida seja menos dura. Canta-se para os caminhos, para que se abram. Para os feitiços, para que funcionem. Para o oráculo, para que deixe os deuses falarem na caída dos búzios.

Na iniciação, ou feitura de santo, canta-se para banhar o iniciado, para raspar seus cabelos, para abrir as incisões no crânio, tronco e membros; canta-se para pintar o corpo do filho-de-santo, para colocar seus colares, para depositar na cabeça o cone mágico que atrai o orixá (oxu), para enfeitar sua testa com a pena do papagaio vermelho (ekodidé); canta-se para sacrificar ao orixá daquele filho que está nascendo. Cada coisa com sua cantiga própria, o repertório parece interminável. Nas cerimônias públicas, canta-se para que os deuses venham conviver com os mortais durante os toques no barracão dos terreiros. Canta-se para que os orixás em transe sejam levados do barracão para serem vestidos com seus paramentos e se canta para trazê-los de volta ao público.

No barracão festivo, canta-se para que os orixás dançam, cada qual com seu ritmo, cada um com seu hinário próprio e coreografia característica. Canta-se depois, quando eles vão embora, deixando o corpo das filhas-de-santo, exaustas, acordadas de seu transe dançante. Depois, quando os ritos estão concluídos, quando a fome aperta e o cansaço domina as pernas das dançantes, quando já doem os braços dos tocadores e as gargantas já estão roucas de tanto cantar, é hora do *ajeum*, da comida, da festa profana. Cada um se farta com a comida dos deuses, as forças se refazem, e a música sacra dá lugar à música profana, porque é hora de relaxar, hora de diversão, tempo de missão cumprida. Os deuses já se foram, satisfeitos, a distração agora é dos humanos, nada melhor que o lazer feito de música.

No candomblé, como na África ancestral, canta-se para a vida e para a morte, para os vivos e aos mortos. Canta-se para o trabalho e a comida que vencem a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelos simples ócio. Canta-se pela liberdade. E porque isso merece sempre ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho (PRANDI:2005).

A música no candomblé, que tem uma posição chave no conjunto de dança, mito e rito, segue um certo sistema tradicional no desenvolvimento de uma festa. Cada momento específico é acompanhado por uma cantiga adequada ou um tipo de cantiga. A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando-se em seus corpos, e dançarem. A música não dançada nos rituais preliminares possibilita uma preparação para que isso tudo se dê nas festas públicas. Porém, a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não-públicas: ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas. Ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e difíceis. Assim a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas públicas, em que não há orixá sem dança (e não há dança sem música), quanto na vida cotidiana das filhas-de-santo, em que a música — especialmente as cantigas de fundamento e as rezas — expressa e alivia as emoções mais fortes (LÜHNING, 1990: 115).

Pode-se vislumbrar que a palavra cantada, nas comunidades-terreiro, é o que as remete à África ancestral. É a linguagem que movimenta o corpo. É a linguagem que faz com que as divindades atravessem o Atlântico. É a linguagem que remete a comunidade à África. A linguagem agrega, vincula, eleva. Trata-se de um movimento de manutenção e (re)elaboração de um Brasil afro-brasileiro.

No início do século XX, NINA RODRIGUES (1906 *apud* CAPONE, 2004: 296) ressaltava o papel de língua veicular desempenhado pelo iorubá (nagô) entre a população escrava da Bahia, o que nos leva a crer que o repertório de tradição oral do Candomblé pode ser constituído por dois tipos de textos:

- (i) aqueles reproduzidos como eram utilizados na África iorubá;
- (ii) e cantos, rezas e louvações criados no Brasil.

Para o segundo caso, são vários os relatos da criação, no início do século XIX, de cantos, rezas e louvações que emergiam do contexto e da vida cotidiana das

comunidades-terreiro, como forma de agradecimento, apelos e homenagens aos Orixás.

As comunidades-terreiro de Candomblé possuem um vasto repertório de textos (cantos, rezas e louvações), falares rituais (expressões) e palavras de origem africana misturadas ao português (NOGUEIRA, 2001).

Mesmo em contexto ritual, essas palavras cantadas e esses falares, de certa forma, integraram-se fonologicamente ao Português do Brasil, o que dificulta a identificação de algumas palavras. Somando-se a esta integração fonológica, temos o fato de a melodia ter funcionado como elemento de conservação desse repertório, ou seja, trata-se de uma textualidade ritual, sagrada e musical cuja manutenção foi se distanciando do iorubá contemporâneo.

O fato de as comunidades-terreiro possuírem mecanismos com vistas a evitar o desgaste e alterações desses textos sagrados, certamente, fez com que estejamos, nas comunidades-terreiro tradicionais, diante de um provável estágio antigo da língua iorubá.

Em todas essas formas de culto, o desejo de preservar esse cristal que se instalou no Brasil no século XIX implicou em um esforço incessante por tentar parar o tempo, que ameaça desintegrá-lo. Já desde o princípio do século XX, os adeptos não falam mais o idioma iorubá no cotidiano e por isso lutam para manter intactos os textos dos cânticos, da mesma maneira que se procura preservar os acervos rítmicos dos tambores. Esse esforço para impedir o desgaste da memória coletiva implica no desenvolvimento de mecanismos rituais e de etiqueta social para ativar a lembrança e retardar o esquecimento. A batalha contra o desgaste linguístico provocado pelo tempo se manifesta na vigilância severa dos pais de santo ao corrigir o modo de cantar dos membros de sua casa. Manifesta-se também nas acusações, por parte de membros das casas mais tradicionais, do modo deformado de cantar e pronunciar as letras das toadas predominante nas casas de menor prestígio. Um dos sinais de uma casa que detém o poder dos orixás é o grau de preservação da língua iorubá nos cantos e nas invocações utilizadas (CARVALHO, 2003: 3).

Os diversos e diferentes mecanismos utilizados funcionam como verdadeiras técnicas mnemônicas e, certamente, colaboraram para a manutenção de uma textualidade autenticamente africana no Brasil:

- (i) **é proibido assoviar:** esta proibição está ligada, principalmente, a três divindades do panteão iorubá — Oxumarê, Ossain e Obaluayê. Segundo o povo do santo, essas divindades se aborreceriam com o som do assovio. Uma análise lingüística do assovio evidencia que o fato de não se poder assoviar evita a execução apenas da melodia (hábito comum de prática de ensinamento e aprendizagem na música ocidental) e é preciso cantar sempre com a letra, fonemas e melodia;
- (ii) **não se pode cantarolar:** trata-se de uma proibição complementar a do assovio. Não se pode cantarolar, apenas, uma canção, o improviso não é bem aceito e constitui desrespeito ao sagrado. O ato de cantarolar é desarmônico e pode fazer as forças vibrarem sem o devido equilíbrio. A cada vez, é preciso cantar com os fonemas exatos da letra. Enfatiza-se assim a busca de uma precisão e da unidade indissolúvel do canto como letra e melodia, de modo a repetir exatamente cada fonema com sua altura, inflexão e giro melódico precisos, para que a memória do canto e da língua iorubá não se perca e ambos se mantenham conectados;
- (iii) **a importância do ritmo:** percebe-se, entre os membros das comunidades-terreiro de Candomblé Queto, a valorização do ritmo. Diz-se que as pessoas sem ritmo não sabem cantar, não tiveram bons professores e desrespeitam seus mais velhos⁵. Aquele que

⁵ O conceito de “meus mais velhos”, nas comunidades-terreiro de Candomblé é extremamente valorizado. É com os mais velhos que se aprende Candomblé. É através dos mais velhos que se recebe o axé. Os mais velhos, seus conhecimentos e suas histórias devem ser mantidos por meio de

canta com ritmo, letra e melodia precisos, tem mais prestígio dentre seus pares;

- (iv) a força da devoção:** o maior de todos os recursos contra o declínio é, evidentemente, a própria devoção: o amor pelos orixás se manifesta no amor pelos seus cantos, rezas e louvações, o prazer que traz a sua audição e a execução de seus ritmos.

Para Carvalho (2003),

[...] tudo isso implica, por parte do mundo do Candomblé, uma forma de fechar-se obstinadamente, para que o mundo da pequena história, da contingência, não provoque o desgaste do cristal iorubá tão forte e tão belo que ficou no Brasil trazido pelos escravos da Costa Ocidental.

Nas sociedades de tradição oral a realização musical está, de modo geral, relacionada a algum comportamento ritualístico religioso. Diferentemente do que ocorre nas sociedades com tradição musical baseada na escrita, o ritual religioso funciona como momento de cultivo de uma memória ancestral, sendo a música veículo e expressão de uma visão particular de mundo. O ritual é assim a encenação de uma saga, uma epopéia mítica, na qual se baseia toda a religião, ordenando o funcionamento da comunidade.

Tratar da música nesses contextos é pensar de que forma se dá a interação entre música e o contexto narrado em um dado momento histórico. Nas etnias e sociedades indígenas brasileiras, por exemplo, essa característica do fazer musical é óbvia, e realmente funciona como reguladora do meio social ordenando papéis e funções específicas no dia-a-dia da comunidade. No caso do candomblé, certas questões particulares se colocam, pois ele é a sobrevivência de um olhar sócio-religioso do mundo, que sofreu e vem sofrendo profundas modificações devido a um processo de transculturação entre a África e o Brasil. Ele é a subsistência de crenças

seus mais novos. Nesse sentido, é preciso cantar sem alterar o modo como se aprendeu, o que constitui respeito à ancestralidade, aos mais velhos, à África no Brasil.

e estados de espírito que, ligados a um tipo de sistema social global, tiveram que se adaptar a outro, com novas formas de representação coletiva no intuito de se perpetuarem.

Apesar dos textos de muitos cânticos circularem em livros desde o fim do século XIX, a partir de Nina Rodrigues – e apesar do alerta dramático de Silvio Romero acerca da perda irreparável da literatura oral em línguas africanas ainda faladas no Brasil naquela época – eles não haviam ainda sido traduzidos para o português até recentemente.

Por mais de um século nutriu-se a idéia de que o idioma iorubá havia se deteriorado, ao misturar-se com os idiomas Jeje e Fon (o que teria resultado no famoso complexo Jeje-Nagô) e que dele só haviam sobrado palavras soltas, invocações ou pequenos fragmentos de cantos, mas que em essência todo o repertório nessa língua estaria perdido.

Essa crença estava implícita na atitude dos autores face os cantos do Candomblé.

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

Significativamente, ele ofereceu tradução de todos os textos coletados na África; já os textos coletados na Bahia foram igualmente transcritos com o maior cuidado em iorubá, mas nenhuma tradução foi oferecida (op. cit: 4).

Em contrapartida, a maioria dos estudos sobre a língua iorubá no Brasil tem-se voltado para o iorubá padrão — *Standard Yorùbá*.

Sabe-se que o iorubá padrão foi criado por volta da segunda metade do século XIX com base nos dialetos de *Ègbá* e *Òyó*.

Les premières études sur la langue furent menées, vers le milieu du XIX^e siècle, par des missionnaires installés tout d'abord en pays ègbá. Aussi est-ce ce parler qui servit de base à leurs études. Plus tard, compte tenu de son importance historique, le parler d'Òyó fut étudié. C'est à partir de ces premières études que s'est développé un iorubá standard — sorte de lingua franca comprise théoriquement à travers tout le pays — qui est enseigné,

parlé à la radio et à la télévision et employé dans la littérature écrite (SACHNINE, 1997 : 9).

O estabelecimento do *corpus*

Para as análises dos cantos nagôs, selecionamos dez cantos do *corpus* utilizado para a dissertação de mestrado (NOGUEIRA, 2001). Os dados foram coletados entre 1998 e 2000. As cantigas foram regravadas e uma nova coleta de dados foi feita nas comunidades-terreiros: Axé Ilê Obá (SP), Ilê Axé Alaqueto Ogun (Santo André) e Ilê Axé Alaqueto Iyagbalé Mesan Orun (Mauá).

O Estudo Piloto

Para a verificação da hipótese formulada, fez-se necessário um estudo piloto com vistas à observação dos tons fonológicos da língua iorubá nos cantos nagôs das comunidades-terreiro de Candomblé Queto, no Brasil.

O objetivo principal dessas primeiras análises foi verificar a consistência da nossa hipótese e em que medida ela poderia ser ampliada ao longo desta tese, o que se justifica pelo fato de que não serem muitos os que têm se debruçado sobre as relações que se estabelecem entre *pitch* melódico e tom lexical.

Antes de continuarmos, com vistas à compreensão dos elementos comparados, precisamos distinguir três termos importantes para a caracterização de qualquer discussão sobre tons: frequência fundamental (F_0), *pitch* e tom. A frequência fundamental é função da massa, da elasticidade e do comprimento das pregas vocais. Também depende da pressão subglótica da configuração do trato vocal. A frequência fundamental é diretamente proporcional à tensão das pregas vocais ou a pressão subglótica e inversamente proporcional à massa e à largura das pregas vocais. Trata-se de um termo acústico para a frequência de um sinal medido em *Hertz* (Hz), em que *Hertz* se refere ao número de vibrações por segundo produzidas pelas cordas vocais.

O próximo termo, *pitch*, é um termo ligado à percepção de F_0 : ele é ouvido como alto ou baixo? Diferenças muito pequenas de F_0 não devem ser suficientes para resultar na percepção de diferenças de *pitch*. *Pitch* pode caracterizar-se também como uma propriedade de sinais não falados: pode ser um grito bem alto, o canto de um pássaro ou o som da derrapagem de pneus.

Tom, por outro lado, é um termo somente lingüístico e refere-se à categoria fonológica capaz de distinguir duas palavras ou frases (PYI, 2007). Resumidamente, pode-se dizer que uma língua tonal é aquela em que diferenças de *pitch* entram na realização lexical até mesmo de alguns morfemas.

Um dos primeiros trabalhos de cunho lingüístico, cujo foco foi a relação melodia-tonal, teve como precursor Chao (1956), que investigou *pitch* melódico e tom lingüístico em canções chinesas de vários estilos.

Em canções denominadas *Singsong* (um estilo intermediário entre a fala e o canto), cada tom é cantado com um consistente modelo de *pitch*, tornando a identificação dos tons lingüísticos e o significado das palavras, relativamente fácil para os falantes nativos. Por outro lado, ainda de acordo com Chao, nas canções em Mandarim contemporâneo, a grande maioria dos compositores ignora, em suas composições, os tons lingüísticos.

Em estudo semelhante, Saurman (1999) analisou diversas canções Thai de diferentes estilos, buscando a mudança de *pitch* em sílabas consecutivas e verificou que o grau de correspondência entre tons e *itches* melódicos, nas canções clássicas e tradicionais, ficou por volta de 90%.

Em artigo intitulado *How can the lyrics of a song in a tone language be understood*, Wong & Dielh (2002) consideram a questão de como os compositores conciliam as regras lingüísticas de variação de FO com as regras musicais de manifestação de *pitch* no canto lírico cantonês.

Segundo os autores, nessa relação, três opções são possíveis:

- (i) ignorar os tons fonológicos e o significado das palavras e utilizar as variações de *pitch* exclusivamente para marcar a melodia, o que preservaria a musicalidade, mas reduziria a inteligibilidade lírica;
- (ii) preservar as variações regulares de *pitch* relacionados aos tons lexicais, ignorando a musicalidade, sacrificando a musicalidade pela inteligibilidade;
- (iii) tentar manter, mesmo que parcialmente, os contrastes de *itches* lexicais sem restringir excessivamente as regras melódicas de FO.

No caso das comunidades-terreiro de Candomblé Queto, a tradição oral repousa sobre uma língua tonal⁶ e, portanto, pode-se afirmar que, sejam essas canções sobrevivência de textos autenticamente africanos, sejam canções criadas,

⁶ *Yorùbá* é uma língua tonal com três tons lexicais: alto, médio e baixo marcados respectivamente pelos diacríticos [á], [a] e [à].

por iorubás, no Brasil, estamos diante de uma palavra cantada cuja origem está vinculada a uma língua tonal..

Nesse sentido, o objetivo inicial do piloto é discutir a relação melodia-tonal⁷ nos cânticos entoados em homenagens às divindades do panteão iorubá, nas comunidades-terreiro de Candomblé Queto e, considerando as três possibilidades postuladas por Wong & Dielh (2002), pretende-se responder a uma pergunta preliminar: em que medida os tons fonológicos foram mantidos no interior dos cantos?

Para a análise piloto, escolhemos um canto do corpus utilizado para as análises de Nogueira (2001).

Trata-se de um canto de agradecimento à divindade do panteão iorubá, Xangô, uma das divindades mais populares e, segundo a historiografia, as primeiras fundadoras de casas de Candomblés no Brasil eram filhas dessa divindade.

O canto foi coletado em nossas pesquisas de campo realizadas entre 1999 e 2000, em casas tradicionais de nação Queto em São Paulo. De um corpus constituído por 110 cantos em homenagem a Xangô, escolheu-se um deles aleatoriamente.

Neste canto, os filhos de Orixá pedem licença para ver Xangô, para celebrar Xangô e o pedido é feito a sua mão mítica, Iemanjá.

Inicialmente, apresentamos a transcrição fonética do canto. Por meio da transcrição fonética, buscamos, em dicionários especializados, os possíveis significados para as palavras e, em seguida, apresentamos a glosa para a letra do canto em iorubá. Finalmente, apresentamos a versão em português.

Para a realização das descrições e das análises dos segmentos, foi necessário efetuar uma nova gravação do canto no formato numérico (digitalizado), salvando-o em arquivos de informática, separados em versos. Para as gravações utilizou-se o gravador digital M-áudio Micro Track 24/96, um gravador digital portátil para gravação e reprodução de arquivos *wav* (BWF) e MP3 de 2 canais. O gravador digital agrega várias opções de qualidade profissional para o armazenamento de documentos com uma alta fidelidade do som, mantendo os aspectos do som

⁷ O termo *melody-tone* foi utilizado por YUNG (1983) para explicar a relação entre tom fonológico e pitch melódico na ópera Cantonesa.

necessários para a formação automática das curvas de pitch, espectrogramas e identificação das notas musicais.

Para as análises prosódicas, optou-se pela utilização do programa "WinPitchPro"⁸ versão 1.99. O programa foi escolhido porque é um programa que realiza a análise acústica em tempo real e permite uma análise satisfatória da frequência fundamental, fornecendo tanto a curva melódica quanto os valores isolados de FO em relação ao tempo. Na tabela 1, apresentamos a tela inicial do programa WinPitchPro profissional utilizado neste estudo.

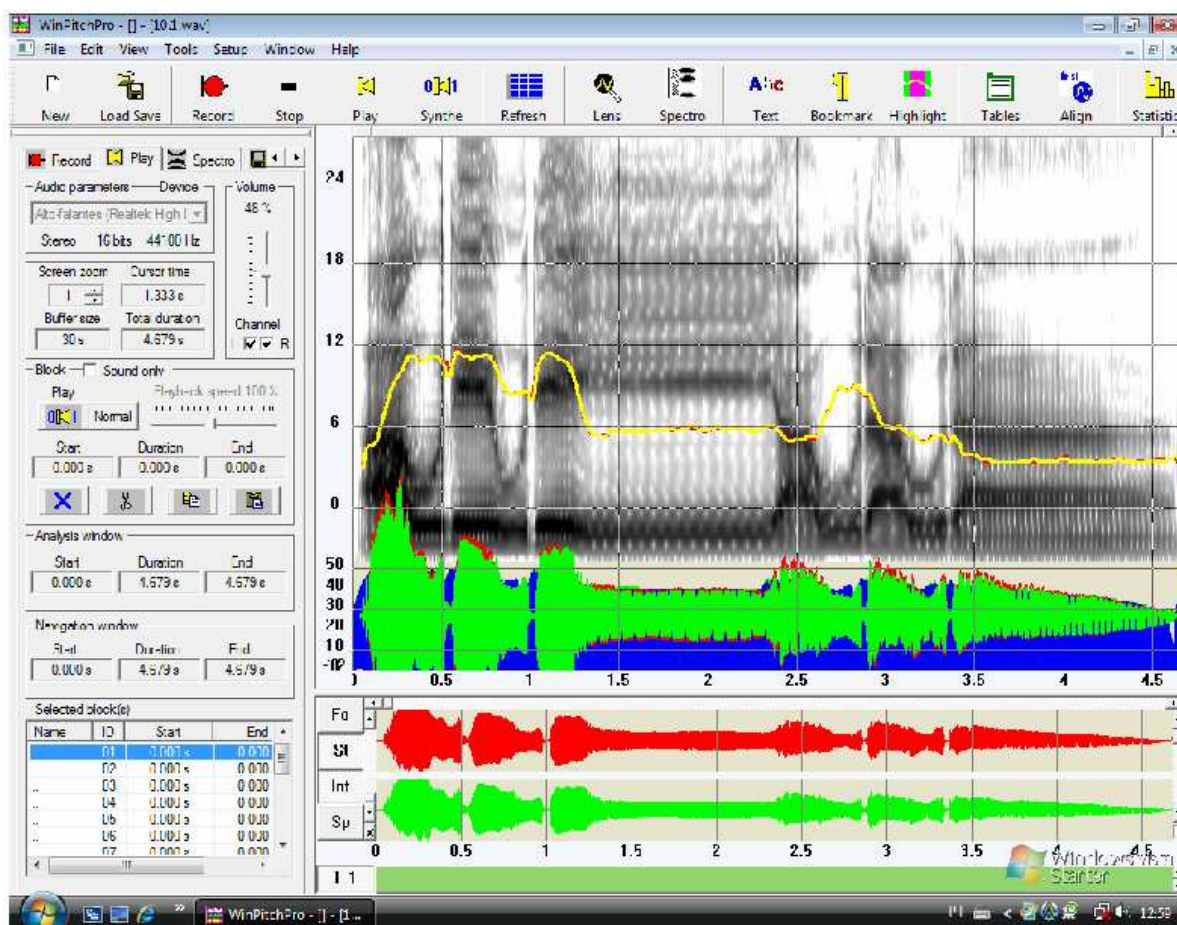


TABELA 1: TELA INICIAL DO PROGRAMA WINPITCHPRO

Outros programas, como o PRAAT e o Signal Explorer, foram testados, mas o programa que melhor se adaptou à palavra cantada foi o WinPitchPro.

⁸ Programa de análise acústica em tempo real utilizado neste estudo. Disponível no site: <<http://www.winpitch.com.ca>> - Philippe Martin - philippe.martin@utoronto.ca.

O programa adotado por nós fornece, além da curva de *pitch*, as notas musicais referentes à realização de cada sílaba analisada. Entretanto, após as análises iniciais, foi possível perceber que o algoritmo do programa, algumas vezes não é capaz de diferenciar timbre, intensidade e altura, reconhecendo, na identificação das notas musicais, um pelo outro e não sendo capaz de identificar com precisão a sintaxe melódica.

Diante de tal problema, optamos por fazer a partitura musical do canto para a identificação das notas.

Após a seqüência de gravação, todos os dados foram editados e transferidos em arquivos individualizados (por informante) e gravados em CD no formato *.wav* para que se procedesse à análise.

Sabe-se que o registro da fala permite uma avaliação mais real da qualidade vocal do indivíduo. Sendo assim, optou-se por uma emissão livre, procurando obter uma amostra de fala o mais próximo possível da realidade.

A tessitura melódica: organização dos dados para o estudo piloto

Para as nossas análises, utilizamos o modelo de estruturação da canção elaborado por Tatit⁹ para a semiótica. O tipo de organização da canção foi criado pelo autor para analisar suficientemente letra/ melodia e a interação entre as duas.

A partir dessa proposta, Luiz Tatit propõe uma análise da canção que identifica a estreita ligação entre fala e canção, evidenciando os diversos níveis de relações existentes entre letra e melodia. Dessa maneira, é possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto lingüístico sustentado por um texto melódico.

Muito embora o nosso trabalho não tenha um escopo semiótico, não podemos perder de vista o fato de que a canção, assim como a fala, é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica. Nesse sentido, o modelo utilizado pela semiótica da canção, com pequenas adaptações, mostrou-se apropriado para a organização dos nossos dados.

⁹ Tatit (1982; 1992; 1994; 1996; 1997).

Fala e canção constituem formas de expressão muito próximas. A diferença básica entre as duas advém do fato de que, na fala, assim que a informação é transmitida, a cadeia fônica é automaticamente descartada e esquecida. Isso acontece porque os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas apenas desenham um perfil que tem a finalidade única de linearizar o que está sendo dito. Pode-se dizer que a prosódia da fala é regida por um caráter efêmero.

Por outro lado, o perfil melódico da canção é precisamente definido dentro de um sistema musical. O estabelecimento de uma melodia dentro desse sistema é a estratégia utilizada para garantir a perenidade da composição.

É possível distinguir dois tipos de investimentos dentro desse sistema (TATIT, 1994). O primeiro, resultado de um processo geral de acelerações, tem como foco principal o campo das durações. O segundo investimento é regido pela desaceleração, e tem como foco principal o campo das alturas.

A identificação de alguns elementos do discurso melódico permite o confronto entre os efeitos de sentido provocados pelo texto musical e pelo texto lingüístico, sendo possível então verificar a existência de compatibilidades e incompatibilidades entre ambos e os efeitos de sentido resultantes dessa superposição de textos que existe na canção.

A adoção do modelo de Tatit (op. cit.) é útil porque “configura” a melodia de modo espacial, fazendo com que ela seja facilmente visualizada junto com o texto lingüístico.

Esse diagrama serve como campo para a transcrição das alturas melódicas: cada linha corresponde ao intervalo¹⁰ de um semitom. O número de linhas da tabela corresponde à tessitura¹¹ possível para as canções analisadas. Cada sílaba da letra

¹⁰ **Intervalo** é a relação entre as freqüências de duas notas. São classificados quanto à simultaneidade ou não dos sons e a distância (altura) entre eles. Na música ocidental, os intervalos são estudados a partir da divisão diatônica da escala. As unidades de medida de intervalos, baseadas na escala logarítmica, são o tom e o semitom. Para intervalos menores que um semitom, são utilizados o *savart* e o *cent* (o mais utilizado atualmente).

¹¹ **Tessitura** é a extensão de notas que um instrumento ou voz pode alcançar. Geralmente, pode ser definida pela nota mais baixa e a mais alta que o instrumento pode executar, ou também pelo número de oitavas. A tessitura, em uma composição musical, geralmente usada para um vocal ou uma voz em particular, é a extensão em que as notas estão dispostas na música.

da canção é anotada na linha correspondente à nota em que é entoada, permitindo a rápida visualização do perfil melódico associado ao verso cantado. Desse modo, melodia e letra podem ser visualizadas simultaneamente. Além disso, o perfil melódico pode ser rapidamente compreendido por leitores que não conhecem a sintaxe da escrita musical, como também pode ser reconstituído por qualquer instrumento melódico.

Cada tabela corresponde aos versos cantados e a segmentação segue as pausas melódicas.

Para a observação da relação entre tom fonológico e *pitch* melódico, optamos pelo contraste entre os pares tonais.

As análises

Para as análises seguintes, utilizamos um canto de agradecimento a Xangô, divindade da justiça, dos raios e trovões. De acordo com os nossos informantes¹², trata-se de um canto de muito “fundamento”, ou seja, de uma importância diferenciada em relação aos demais e só deve ser entoado nas celebrações dedicadas ao próprio rei e às celebrações de *oloiês*¹³.

Para a organização dos dados, optamos por uma apresentação detalhada do texto selecionado.

Em a, apresentamos a transcrição fonética do canto completo, com a marcação do acento primário. Cada linha corresponde a um verso do canto e segmentação das palavras seguiu a identificação das palavras iorubás.

Em b, apresentamos, para cada verso do canto, uma transcrição ortográfica de acordo com *standard yorùbá* (iorubá padrão). Nesta seção, buscou-se a relação entre as palavras do canto nagô e os étimos iorubás e, para cada verso do canto, temos a glosa e uma possível versão em português, que contou com o conhecimento do próprio povo do santo.

¹² Ilê Axé Alaqueto Ogun.

¹³ Étimo iorubá *olóyè*, aquele que possui um título. Nas comunidades-terreiro de Candomblé Queto, diz respeito às pessoas com mais de sete anos de iniciadas e que possuem um título hierárquico.

Os étimos iorubás foram identificados com ajuda de um dos nossos informantes¹⁴ e a utilização dos dicionários especializados (ABRAHAM, 1958; SACHNINE, 1997 e FONSECA JÚNIOR, 1988).

Em c, optamos, para a compreensão do texto completo, por apresentar a versão em português para o texto todo.

1. Canto de agradecimento

a. Nagô :

1.1. [fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ jemã 'ʒa a 'go:]

1.2. [jemã 'ʒa a 'go:]

1.3. [a 'go aʒa 'pa ina 'bo]

1.4. [aʒa 'pa ina 'bo aʒapa 'ʒa iba 'ru]

1.5. [iba 'ru o 'a le 'o:]

1.6. [fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ]

b. Iorubá :

1.1. Fẹ̀ lẹ̀ fẹ̀ lẹ̀ / Yẹ̀mọ̀nja àgò ó

Fẹ̀	lẹ̀	fẹ̀	lẹ̀	Yẹ̀mọ̀nja	àgò	ó
querer	poder	querer	poder	divindade	pedido de licença	vós

Nós desejamos ver o rei. Iemanjá — mãe mítica de Xangô — permita-nos ver o rei.

¹⁴ Mr. Rasheed Akinkuolie, iorubá nativo de Oyó.

1.2. Yẹmọṅja àgò ó

Yẹmọṅja	àgò	ó
divindade	Pedido de licença	Vós

Iemanjá, permita-nos ver o rei.

1.3. àgò, ìjàpa iná bọ

àgò	ìjàpa	iná	bọ
pedido de licença	tartaruga	fogo	chegar

Permita que a tartaruga de fogo chegue.

1.4. ìjàpa iná bọ / Ajaká¹⁵ já igbá rù

ìjàpa	iná	bọ	Ajaká	já	igbá	rù
tartaruga	fogo	chegar	divindade	pegar rapidamente (num estalo)	cabaça	portar sobre a cabeça

Permita que a tartaruga de fogo chegue! Ajacá carrega sobre a cabeça a cabaça de Iemanjá.

1.5. Igba rù ó wá alé o

Igbá	rù	ó	wá	alé	o
cabaça	portar sobre a cabeça	marca de futuro	vir	noite	morfema enfático ¹⁶

Ele carrega sobre a cabeça a cabaça de Iemanjá. À noite, ele virá até nós.

¹⁵ Dadá Ajaká : filho mais velho de Oranian, irmão de Sàngó — divindade afro-brasileira do panteão iorubá — rei de Oyó. Dadá ama as crianças, a beleza e a arte. Trata-se de uma divindade calma e de caráter passivo. Diz-se que em seu tempo, ele não possuía a energia necessária para um rei. Seu nome é dado pelos iorubás às crianças cujos cabelos são encaracolados e, em homenagem à vaidade e aos cabelos de Ajaká, são feitas diversas tranças nesses filhos.

¹⁶ Marca uma ligeira ênfase sempre no final do enunciado: *Mo ñ bọ o!* Eu cheguei!

1.6. “ Fè lè fè lè ”

Fè	lè	fè	lè
querer	poder	querer	poder

Gostaríamos de vê-lo.

c. **Versão em português :**

- 1.1. Nós desejamos ver o rei. Iemanjá – mãe mítica de Xangô – permita-nos ver o rei.
- 1.2. Permita-nos ver o rei, Iemanjá.
- 1.3. Permita que a tartaruga de fogo chegue!
- 1.4. Permita que a tartaruga de fogo chegue! Ajaká carrega sobre a cabeça a cabaça de Iemanjá.
- 1.5. Ele carrega a cabaça sobre a cabeça. À noite, ele virá até nós.
- 1.6. Gostaríamos de vê-lo.

A tessitura

Aqui, apresentamos cada verso do canto em uma espécie de tessitura para a representação da sintaxe melódica. Trata-se de uma organização simplificada da partitura musical, por meio da qual é possível visualizar letra e melodia.

Na primeira linha da horizontal, temos a transcrição fonética do canto nagô; na segunda linha, a ortografia do canto em iorubá; na terceira linha, a glosa; na quarta linha, uma versão em português para o canto nagô; na quinta linha, apresentamos a segmentação silábica; na sexta linha, temos os tons da língua iorubá, de acordo com a identificação dos étimos (A para tom alto, B para tom baixo e M para tom médio).

Em seguida, temos, na horizontal e na vertical (2ª coluna) a identificação das notas musicais, divididas em semitons. O símbolo [#] indica o que em música se chama de acidente, ou seja, uma elevação de meio tom. A extensão da tessitura está vinculada ao alcance das notas musicais. Como o nosso objetivo são os intervalos e as oposições de alcance entre as notas musicais, optamos por reproduzir uma clave de Dó maior. Uma oitava diz respeito ao campo de extensão da canção. É uma tessitura composta por oito notas musicais e a sílaba [σ], no canto com letra, é o segmento responsável por portar as notas musicais (vide tabela 2).

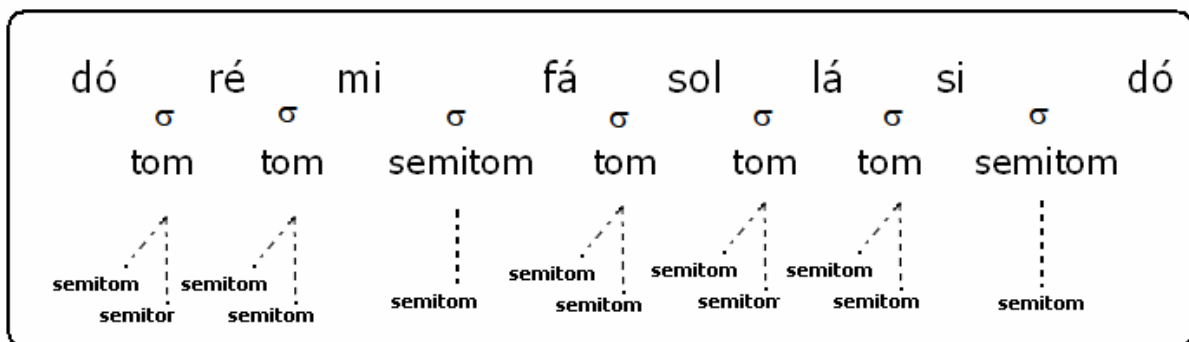


TABELA 2: UMA OITAVA (DÓ A DÓ)

A sílaba e mais precisamente o seu núcleo é o segmento utilizado para as medidas de *pitch* e identificação das notas musicais.

Intuitivamente ou não, ensina-se e aprende-se a cantar por meio da valorização da vogal e essa, de alguma forma, é responsável por uma estabilidade que não se encontra nos sons não musicais.

A fim de facilitar os cálculos estatísticos, numeramos a escala musical de 0 até 7 (primeira oitava) ou de 0 até 10 (início da segunda oitava), de acordo com as oscilações melódicas e o alcance das notas musicais.

O modelo de organização dos dados utilizado nessas análises preliminares foi utilizado para a organização de todo o *corpus* da tese.

1.1. [fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ jemã 'ʒa ag 'o:]


Nagô		[fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ jemã 'ʒa ag 'o:]									
Iorubá		" Fẹ̀ lẹ̀ fẹ̀ lẹ̀ " / Yẹ̀mọ̀nja àgò ó									
Glosa		" querer-poder (ter o desejo de) " / Iemanjá- pedido de licença- vós									
Versão port.		Nós desejamos ver o rei. Iemanjá — mãe Mítica de Xangô — permita-nos ver o rei									
Transc. fon.		fɛ	lɛ	fɛ	lɛ	j	e	mã	ʒa	a	go:
Tons ior.		A	B	A	B	M	M	M	M	B	B
	Not.	Sol#	Mi#	Sol#	Dó#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#- Dó#
	Hz	208	170	206	137	170	177	175	173	174	142
7 #	Do										
7											
6	Si										
5#	Lá										
5											
4#	Sol	fɛ		fɛ							
4											
3#	Fá					j	e	mã	ʒa	a	
3											
2	Mi		lɛ								
1#	Ré										go:
1											
0#	Dó				lɛ						o:
0											

TABELA 3:TESSITURA 1.1

No primeiro verso do cântico entoado em homenagem a Xangô, pode-se perceber uma regularidade na relação entre tom lexical e *pitch* melódico.

Nas quatro primeiras sílabas, temos uma alternância de tons: A-B-A-B (Alto-Baixo-Alto-Baixo). Os tons altos manifestam-se em sol e os dois tons baixos em Mi e Dó. É importante notar que os tons baixos manifestam-se, em relação aos tons altos, em notas baixas e que o segundo tom baixo da seqüência de quatro notas manifesta-se com um declive de dois semitons abaixo do primeiro tom baixo.

Em seguida, a palavra de origem iorubá *Yemọ́ṣja* com quatro tons fonológicos médios manifesta-se regularmente em Mi e quanto aos dois tons baixos de *àgò*, temos um processo de assimilação do primeiro em relação à seqüência anterior de quatro tons médios e o segundo tom baixo da mesma unidade lexical, em virtude de um alongamento vocálico, manifesta-se, em relação às notas anteriores, em uma nota baixa descendente, Ré#-Dó#.

Diante de uma organização dos dados com vistas à observação dos contrastes tonais, tem-se:

fɛ	lɛ	fɛ	lɛ	j	e	mã	ʒa	a	go:	o:
A-4	B-2	A-4	B-0	M-3	M-3	M-3	M-3	B-3	B-1	B-0

TABELA 4: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.1

Confirma-se, então, uma regularidade na relação entre tom fonológico e *pitch* melódico. Nesse verso, houve um respeito integral da melodia aos tons lexicais, o que, considerando a importância desses tons para o significado das palavras, garante a inteligibilidade do texto musical.

1.2. [jemã 'ʒa ag 'o:]

Nagô	[jemã 'ʒa ag 'o:]						
Iorubá	Yẹmọṅja àgò ó						
Glosa	Iemanjá- pedido de licença- vós						
Versão port.	Permita-nos ver o rei, Iemanjá.						
Transc. fon.	j	e	mã	ʒa	a	go:	
Tons ior.	M	M	M	M	B	B	
	Not.	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#	Dó#
	Hz	166	172	175	172	171	134
8# 8	Ré						
7 # 7	Do						
6	Si						
5# 5	Lá						
4# 4	Sol						
3# 3	Fá						
2	Mi	j	e	mã	ʒa		
1# 1	Ré					a	
0# 0	Dó						go:

TABELA 5: TESSITURA 1.2

Neste verso, também é possível observar uma regularidade na relação melodia-tom. A palavra *Yẹmọṅja*, com quatro tons médios seguidos, manifesta-se, melodicamente em Mi (2); a palavra seguinte *àgò*, com dois tons baixos, tem a sua primeira sílaba realizada um semitom abaixo dos tons médios anteriores, em Ré# (1#), demonstrando um certo grau de assimilação do tom baixo em relação às notas

anteriores e à última sílaba, *ó*, mesmo com tom alto, em virtude de ser da mesma natureza fonética da anterior, realiza-se como baixa.

Vejamos o contraste:

j	e	mã	3a	a	go:
M-2	M-2	M-2	M-2	B-1	B.A-0

TABELA 6: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.2

Em suma, as sílabas com tons fonológicos médios mantêm-se na mesma nota musical e as duas últimas com um abaixamento gradual de 1 semitom e, em seguida, de um tom.

1.3. [a 'go aʒa 'pa ina 'bo]

Nagô	[a 'go aʒa 'pa ina 'bo]								
Iorubá	àgò / ìjàpa iná bó								
Glosa	pedido de licença / tartaruga – fogo- chegar								
Versão port.	Permita que a tartaruga de fogo chegue !								
Transc. fon.	a	go	a	ʒa	pa	i	na	bo	
Tons ior.	B	B	B	B	M	M	A	A	
	Not.	Ré#	Mi#	Dó	Lá#	Dó#	Dó#	Ré#	Ré#
	Hz	149	173	120	134	140	141	138	140
9	Mi		go						
8# 8	Ré	a						na	bo
7 # 7	Do				ʒa	pa	i		
6	Si								
5# 5	Lá			a					
4# 4	Sol								
3# 3	Fá								
2	Mi								
1# 1	Ré								
0# 0	Dó								

TABELA 7: TESSITURA 1.3

Ao observarmos o contraste, veremos que, neste verso, tem-se uma certa liberdade na manutenção melódica dos tons fonológicos :

a	go	a	ʒa	pa	i	na	bo
B-8	B-9	B-5	B-7	M-7	M-7	A-8	A-8

TABELA 8: CONTRASTE TONAL TESSITURA 1.3

As primeiras quatro sílabas [a 'go aza 'pa] realizam-se como se estivéssemos diante de uma seqüência B-A-B-A, o que revela uma alteração tonal em detrimento da melodia; em seguida, os tons fonológicos são regularmente respeitados, pois temos duas sílabas com tons médios em Dó#-7 e duas sílabas com tons altos em Ré#-8.

1.4. [a 'za 'pa ina 'bo aza pa 'za iba'ru]

Nagô		[a 'za 'pa ina 'bo aza pa 'za iba'ru]												
Iorubá		ìjàpa iná bó / Àjàka já igbá rù												
Glosa		tartaruga – fogo- chegar / Ajaká – pegar (rapidamente, num estalo)- cabaça- portar sobre a cabeça												
Versão port.		Permita que a tartaruga de fogo chegue ! Ajaká carrega sobre a cabeça a cabaça de Iemanjá.												
Transc. fon.		a	za	pa	i	na	bo	a	za	ka	za	i	ba	ru
Tons ior.		B	B	M	M	A	A	B	B	M	A	M	A	B
	Not	Ré#	Ré#	Ré#	Ré#	Dó#	Ré#	Dó#	Ré#	Dó#	Ré#	Dó#	Ré#	Dó#
	Hz													
8#	Ré	a	za	pa	i		bo		za		za		ba	
8														
7 #	Do					na		a		ka		i		ru
7														
6	Si													
5#	Lá													u
5														
4#	Sol													
4														
3#	Fá													
3														
2	Mi													
1#	Ré													
1														
0#	Dó													
0														

TABELA 9: TESSITURA 1.4

É possível observar que estamos diante do verso mais longo do canto, o que deve possibilitar a manifestação de alguns fenômenos de assimilação tonal, com possíveis declives e elevações, em virtude do contexto de realização melódica dos tons fonológicos.

Ao contrastarmos os tons:

a	B-8
ʒa	B-8
pa	M-8
i	M-8
na	A-7
bo	A-8
a	B-7
ʒa	B-8
ka	M-7
ʒa	A-8
i	M-7
ba	A-8
ru	B-7
u	B-5

**TABELA 10:
CONTRASTE TONAL
TESSITURA 1.4**

- a última sílaba de *ijàpa*, com tom médio e a primeira sílaba de *iná* também com tom médio, realizam-se musicalmente na mesma nota musical das duas primeiras sílabas com tons fonológicos baixos;
- o alcance de oscilação melódica, na tessitura, está limitado a duas notas Dó e Ré (7-8); apenas o alongamento da vogal final do verso, com tom baixo, realiza-se em um abaixamento melódico significativo;
- há também uma regularidade na manifestação de uma vogal de mesma natureza. De quatorze sílabas formadas por V e CV, nove delas têm como núcleo silábico a vogal central, baixa, aberta, não arredondada, vozeada [a], o que pode ter garantido uma regularidade melódica e o abandono de uma regularidade tonal.

1.5. [iba 'ru oale 'o:]

Nagô		[ba 'ru oale 'o:]						
Iorubá		Igba rù ó wá alé o						
Glosa		cabaça- portar sobre a cabeça –marca de futuro –vir – noite - enfático						
Versão port.		Ele carrega sobre a cabeça a cabaça. À noite, ele virá até nós.						
Transc. fon.		i	ba	ru	o	a	le	o:
Tons ior.		M	M	B	A	A	A	M
	Not.	Lá	Lá	Ré#	Dó#	Ré#	Mi#	Dó#
	Hz	120	175	158	144	160	179	140
10#	Fá							
10								
9	Mi						le	
8#	Ré			ru		a		
8								
7 #	Do				o			o:
7								
6	Si							
5#	Lá	i	ba					
5								
4#	Sol							
4								
3#	Fá							
3								
2	Mi							
1#	Ré							
1								
0#	Dó							
0								

TABELA 11: TESSITURA 1.5

1.6. [fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ]

Nagô	[fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ]					
Iorubá	Fé lè fé lè					
Glosa	querer-poder (ter o desejo de)					
Versão port.	Gostaríamos de vê-lo.					
Transc. fon.	fɛ	lɛ	fɛ	lɛ		
Tons ior.	A	B	A	B		
	Not.	Sol#	Mi#	Sol#		Dó#
	Hz	209	170	204		137
8# 8	Ré					
7 # 7	Do					
6	Si					
5# 5	Lá					
4# 4	Sol	fɛ		fɛ		
3# 3	Fá					
2	Mi		lɛ			
1# 1	Ré					
0# 0	Dó					lɛ

TABELA 12: TESSITURA 1.6

Com base no canto apresentado e no contraste entre pares tonais, é possível calcular o nível de regularidade e irregularidade da relação melodia-tom, nos cantos selecionados para as análises preliminares.

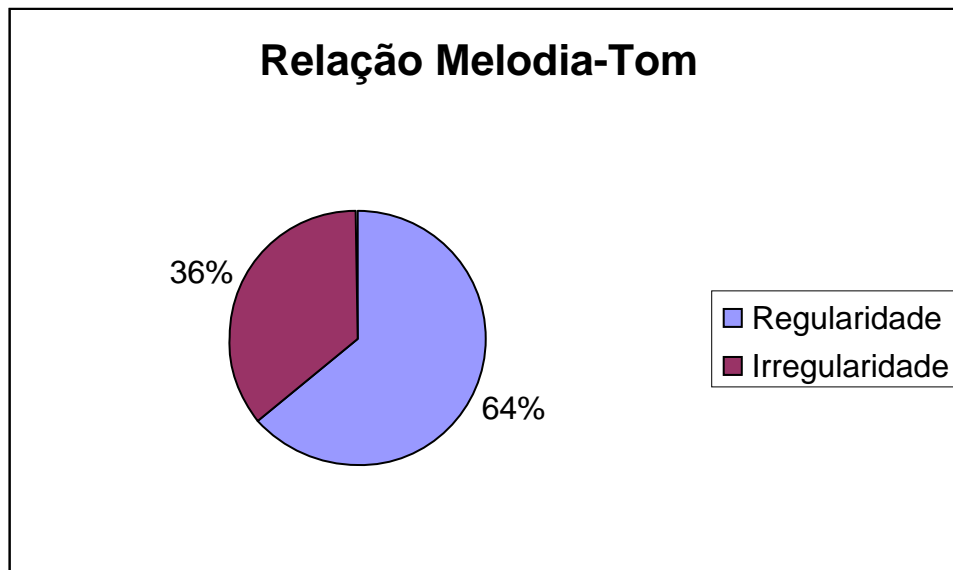


TABELA 13: MELODIA-TOM: RELAÇÃO REGULAR E IRREGULAR

Após o contraste entre os pares tonais, identificamos que 64% deles respeitou a regularidade de distinção tonal entre os tons da língua de origem e os outros 36%, colocados em oposição, não a respeitaram.

Diante dessa observação, analisamos (cap. III) os fenômenos tonais de assimilação, declive e elevação atestados por Laniran (1992) e Fajobi (2003) em seus estudos sobre os fenômenos prosódicos da língua iorubá. Fatos que aumentarão o nível de regularidade da relação entre tom fonológico e *pitch* melódico.

Esperamos ter, com as análises acima, elucidado, então, o modo como recortamos o objeto de estudo. O recorte feito, a partir de uma problemática do canto com o texto, analisa os seguintes aspectos fonético-fonológicos e acústicos da fala e do canto :

- Tom fonológico ;
- *Pitch* melódico ;

Resta-nos, a partir daqui, observar os fenômenos fonéticos da fala iorubá que de acordo com a hipótese do trabalho, venham a ser encontrados no canto nagô.

Delimitação científica e organização da tese

A análise piloto de um dos cantos dedicados a Xangô proporcionou-nos um olhar mais atento em busca do “tom”, olhar a partir do qual se erigiram os estudos desta tese.

Podemos dizer que não foi fácil encontrar o “tom” para as análises e organização desta tese, mas, finalmente, decidimos fazê-lo por meio de três momentos que se ligam para harmonizar a nossa busca.

O primeiro momento está presente no capítulo I, *Iorubá: um povo, um contínuo lingüístico; um uso, uma África no Brasil*; trata-se de uma conversa preliminar de apresentação da língua iorubá, seu povo, seus dialetos e seu uso na África e no Brasil. No segundo momento ou capítulo II, *Pitch melódico e tom fonológico em iorubá: entre palavras cantadas e faladas*, analisamos a relação melodia-tom no iorubá falado e cantado. O capítulo III, *Pitch melódico dos cantos nagôs e tom fonológico iorubá: fenômenos prosódicos em contato*, apresenta as análises referentes à busca do tom da língua iorubá no interior dos cantos nagôs das comunidades-terreiro de Candomblé Queto no Brasil.

CAPÍTULO I

IORUBÁ: UM POVO,
UM CONTÍNUO
LINGÜÍSTICO; UM
USO, UMA ÁFRICA
NO BRASIL

CAPÍTULO I → IORUBÁ: UM POVO, UM CONTÍNUO LINGÜÍSTICO; UM USO, UMA ÁFRICA NO BRASIL

A fala é divinamente exata,

Convém ser exato com ela.

A língua que falsifica a palavra

Vicia o sangue daquele que mente

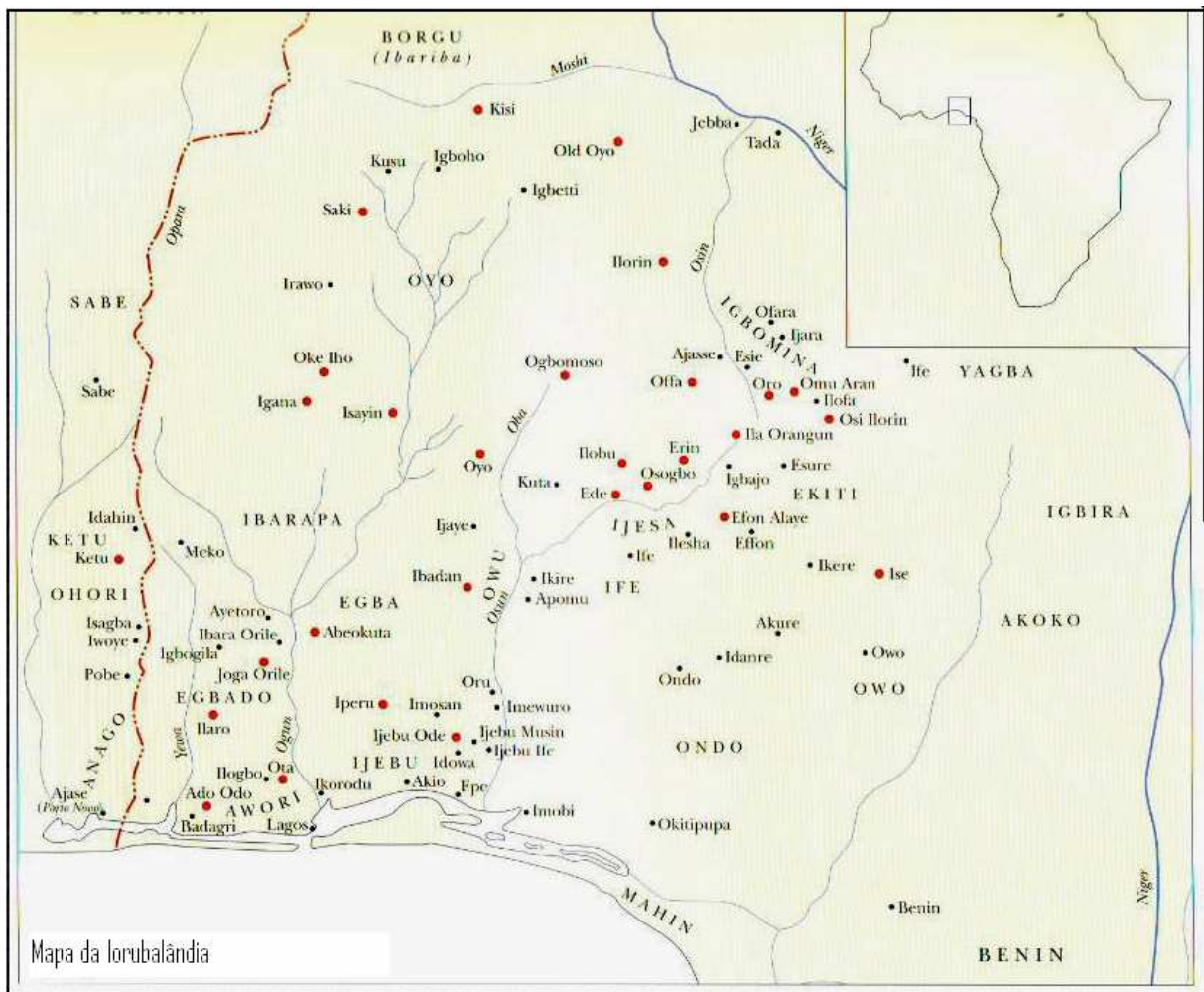
(Poema ritual cantado pelo chantre do Komo

Dibi de Kulikoro, no Mali, apud H. Bá, 1982:187)

Palavras preliminares

O território iorubá é composto por vários reinos, em que os direitos sobre o uso da terra são patrilineares. O termo iorubá foi difundido a partir do século XIX para designar os povos que, além da mesma língua, tinham a mesma cultura e tradições originárias de *Ilé-Ifè*, onde, segundo os mitos, o primeiro rei *iorubá*, *Odùduwà*, estabeleceu-se, vindo do leste.

Apesar disso, essas cidades nunca tiveram uma centralização política e esses povos não se chamavam entre si por um único nome. Aqui no Brasil, os escravos de origem iorubá foram mais conhecidos por *nagô* e em Cuba por *lucumi*. Após a partilha colonial da África (Congresso de Berlim de 1884-85), esses povos foram divididos e hoje estão localizados em cinco países: a maioria no sudoeste da Nigéria, uma parte na República Popular do Benim (antigo Reino do Daomé) e alguns grupos no Togo, em Gana e Serra Leoa (cf. VERGER 1981: 11-16; ADÉKÒYÀ 1999: 13-57).



MAPA 1: IORUBALÂNDIA

Fonte - Mapa alterado de: <http://www.randafricanart.com/sitebuilder/images/map_of_iorubaland-830x682.jpg>. Acesso em 20 de agosto de 2007.

Os iorubás do antigo Reino do Daomé constituem-se dos seguintes subgrupos: Sabe, Ketu, Awori, Ifonyin, Oho, Idaisa, Ife, Isa, Manigri e Ajase (Porto-Novo). O "conceito" de *iorubá*, observaram eles, é ambíguo. No Daomé, assim como na Nigéria, os diferentes grupos de falantes do iorubá não se auto identificam como *iorubás*. Referem-se a si próprios como *sabe*, *idaisa*, *ketu*, *ohori*, etc., embora fixem sua origem em Ifé e Oduduwa. Esse "conceito tradicional" de *iorubá* é dominante no Daomé, onde os diferentes grupos iorubás preservam ciosamente seus nomes tradicionais. Além desse conceito tradicional, criou-se um conceito moderno de iorubá, resultante de um processo intelectual iniciado, na Nigéria, pela primeira

geração da elite culta iorubá que se dispôs a estudar sua própria história e cultura. Era previsível que o uso desse conceito moderno, no Daomé, ficasse limitado. Um número considerável de iorubás vive na República do Benin e têm uma história urbana que data de 500 d.C.

As principais cidades iorubás são Lagos, Ibadan, Abeokuta, Akure, Ilorin, Ogbomoso, Ondo, Ota, Shagamu, Iseyin, Osogbo, Ilesha, Oyo e Ilé-Ifè.

Os iorubás possuem uma longa história cujos acontecimentos começaram em Ilê-Ifé, onde, de acordo com os relatos ancestrais, a criação do mundo ocorreu.

O ancestral de todo povo iorubá e o pai de todas as dinastias é Oduduwa (ti de Odu o da wa: 'o chefe que criou o ser'). A esposa de Oduduwa era Omonide que lhe deu sete crianças, duas filhas e cinco filhos. Depois, seus filhos e netos espalharam-se por todo o mundo, fundando cidades e tornando-se reis (RIBEIRO, 1996).

Os filhos de Oduduá iniciaram as diversas dinastias iorubas, que se instalaram na região entre os anos 600 e 900 da nossa Era, provenientes provavelmente do Alto Nilo.

A capital do primeiro reino iorubá, Ifé, alcançou rapidamente um notável desenvolvimento religioso e político, desempenhando numerosas funções no seio dos diversos reinos iorubas.

Ifé atingiu o auge do esplendor entre os séculos 12 e 14. Seu apogeu foi no século 13. A partir do século 14, deixa de ser o centro político da potência iorubá, mas continua a exercer o papel de cidade santa.

O rei de Ifé é considerado o pai de todos os reis iorubás. A cidade é ainda capital do reino originário e, segundo se acredita, constitui o centro da terra. Ali, a terra teria começado a se formar e ali teria descido a divindade pai - ou mãe - de todos os viventes para fundar e reinar sobre "sua" primeira cidade.

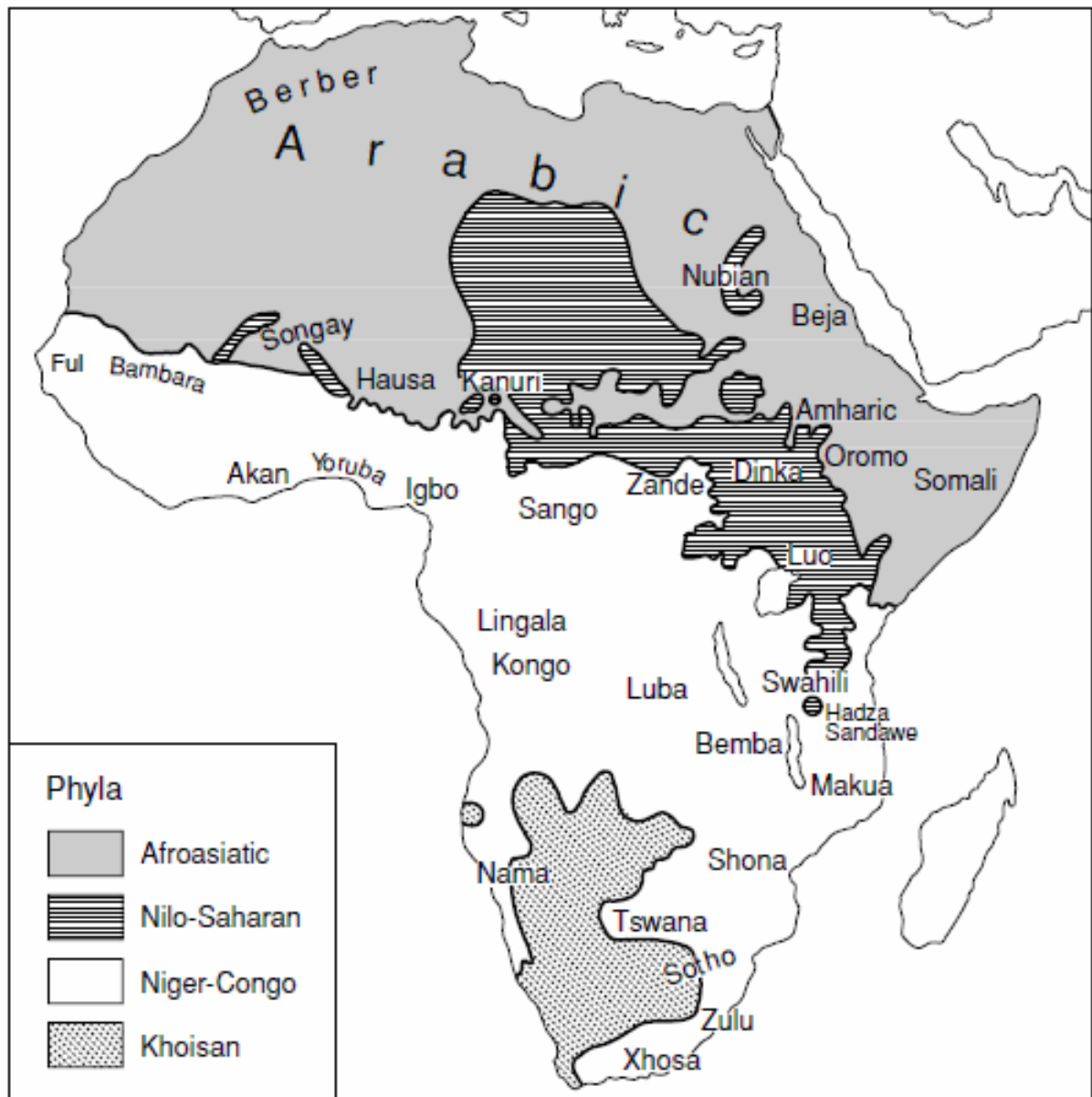
De fato, um mito mesclando história e lenda afirma que Oduduwa, o ancestral divino de todos os Iorubá, desceu do céu e depositou sobre as águas um pouco de terra e uma galinha. Esta, ao ciscar, lançou terra em diversas direções. É assim que, ao redor de Ifé, o mundo começou a ser criado.

Não é de se estranhar, portanto, que os iorubás tenham como centro de sua religiosidade um Deus criador e que possuam um forte sentido da constante presença divina em sua vida cotidiana. O que não os impede, no entanto, de seguir uma religião politeísta, com sociedades iniciáticas secretas nas quais se celebravam festas com rituais complexos.

Iorubá: um contínuo lingüístico

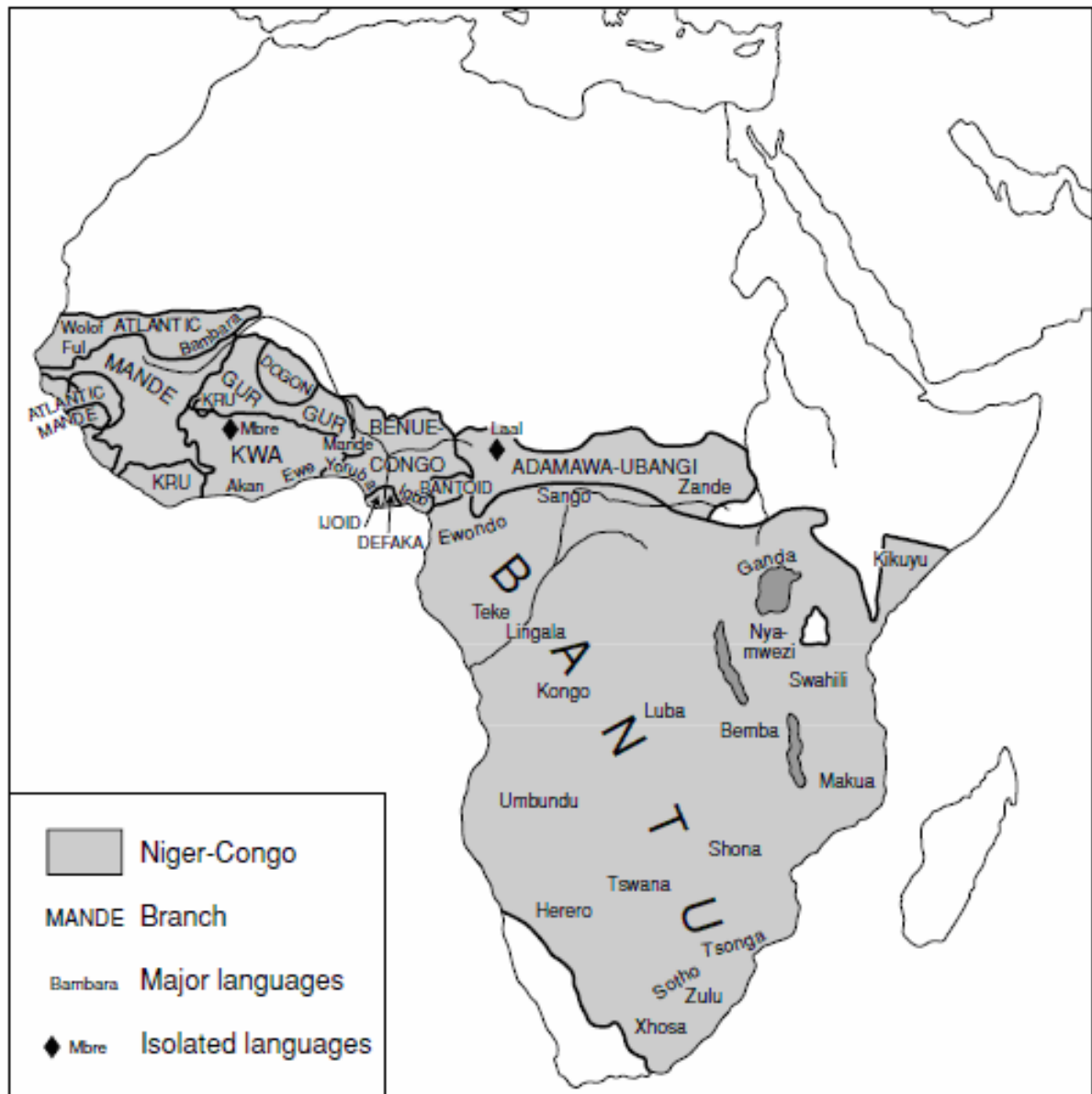
Lingüísticamente, o continente africano está dividido em quatro grandes famílias: afro-asiática, nilosaariana, nígero-congolesa e koisam (mapa 2).

Inicialmente, o contínuo lingüístico iorubá foi classificado por Greenberg (1982) como pertencente à família *kwa*, no entanto, uma classificação mais atual, situa a língua iorubá como pertencente ao ramo ou família *nígero-congolesa* (*níger-congo*), subfamília *benuê-congo*.



MAPA 2: ÁFRICA (HEINE e NURSE, 2000: 2)

Para evitar confusão, Willianson e Blench (2000), sugere que para denominarmos a ampliação da família *benuê-congo* com as línguas que pertenciam à família *kwa*, podemos utilizar *Novo benuê-congo*, quando necessário. Trata-se de uma língua falada principalmente na Nigéria por aproximadamente 30 milhões de nativos, nos estados ocidentais da Nigéria. A maior parte dos empréstimos, que formam a língua iorubá, têm sua origem nas línguas árabe, inglesa, haussá e no igbo. Seus dialetos incluem: Egba, Ijebu, Oyo/Ibadan, Ekiti, Igbomina, Ijesa, Ikale, Ife e Onko.



MAPA 3: FAMÍLIA NÍGERO-CONGOLESA (HEINE e NURSE, 2000: 12)

No mapa 3, podemos identificar mais claramente toda a região da família nígero-congolesa, que inclui línguas um pouco mais conhecidas no Brasil, como o próprio iorubá, umbundu, swahili e ewe.

Convencionou-se dizer que a suposta identidade lingüística das comunidades-terreiro (Queto) de origem africana é a língua iorubá. Entretanto, sabe-se que não se trata de uma só língua, mas um contínuo lingüístico falado por toda *Iorubálândia* Nigeriana e Beninense.

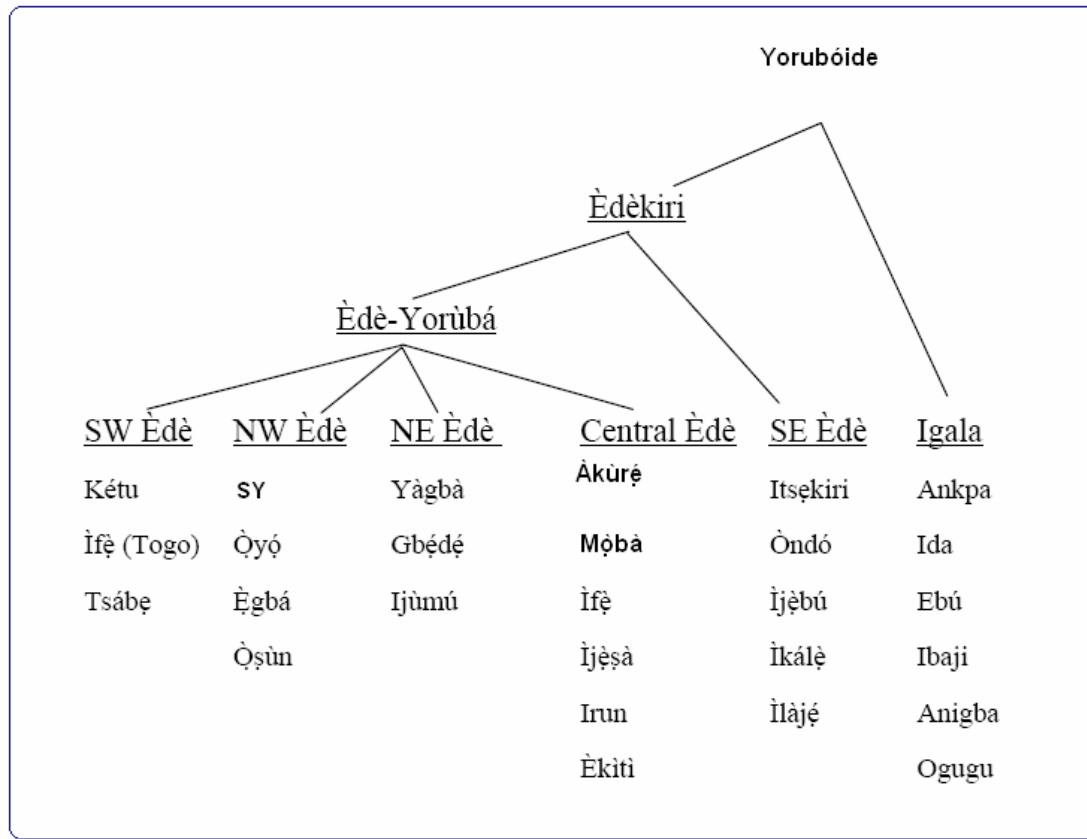


TABELA 14: CLASSIFICAÇÃO DOS DIALETOS IORUBÁ (CAPO, 1989), AKINKUGBE (1978), WILLIAMSON (1982) E OUTROS.

Èdè-Iorubá is divided into four branches labeled South West Èdè, North West Èdè, North East Èdè and Central Èdè — èdè being the word for 'language' in many Iorubá dialects. Another branch, South East Èdè, is more distant than the others, with a higher label Èdèkiri uniting the five branches. The Èdèkiri branch and the smaller Igala branch together form the Yoruboid group. The Yoruboid group is part of the Benue-Congo group of the Niger-Congo family (BENNETT AND STERK 1977, WILLIAMSON 1989, CAPO 1989).

Logo, o que se convencionou chamar de língua iorubá é na verdade um conjunto de dialetos do tronco iorubóide.

O alfabeto iorubá

O alfabeto iorubá possui as letras **a b d e ẹ f g gb h i j k l m n o ọ p r s ẹ u w y** (os grafemas **c q v x e z** do português não existem na língua iorubá).

Os grafemas (relativos aos sons vocálicos)

a = [a]

e = como em pr [e]to

ẹ= como em ch [ɛ]que

i = [i]

o = como em b [o] lo

ọ = como em c [ɔ] rda

u = [u]

B. Grafemas (semivogais)

y = [j]

w = [w]

Grafemas (relativos aos sons consonatais)

b = [b] ata

d = [d] ata

f = [f] aca

g = [g] ato

gb = [gb]

h = [h]

j = [dʒ] ia

k = [k] artola

l = [l]

m = [m] ala

n = [n] ada

p = [kp]

r = ca [r] o

s = [s]ala

ʃ = [ʃ]ave

t = [t]

Sistema fonológico da língua iorubá

Iorubá possui dezoito fonemas consonantais e sete vogais orais. Há também cinco vogais nasais.

Os fonemas vocálicos

A língua iorubá possui 12 fonemas vocálicos, sendo 7 vogais orais e 5 nasais apresentadas na figura abaixo:

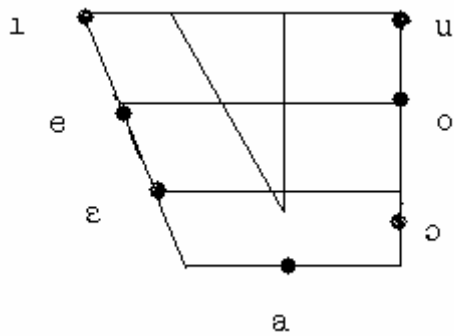


TABELA 15: IP VOGAIS ORAIS

A ortografia corrente representa os sons acima através das seguintes letras: **i, e, ɛ, a, o, ɔ, u.**

Os cinco fonemas vocálicos nasais são os seguintes:

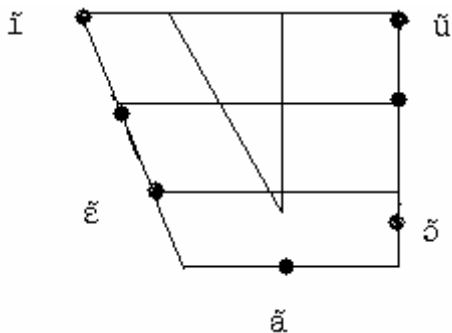


TABELA 16: IP VOGAIS NASAIS

Segundo Ward (1952), em iorubá, ortograficamente, é possível usar o **n** como indicador da nasalização, freqüentemente sem nenhum perigo de má interpretação, desde que a sílaba em iorubá termine com uma vogal (oral ou nasalizada) e nunca em uma consoante.

A seguir apresentamos alguns exemplos de vogais orais e nasais¹⁷:

1. *ilè* [ilè] = terra

irin [irĩ] = aço, ferro

2. *ètè* [ètè] = lábio

¹⁷ ìdòwù (1990:22).

3. *wólé* [wólé] = entrar numa casa

ẹ̀fọ̀n [ɛ̀fɔ̀] = mosquito

4. *tábà* [tábà] = tabaco

òrà̀n [òrà̀] = assunto

5. *wúlò* [wúlò] = útil

irun [irũ] = cabelo

6. *wólẹ̀* [wólẹ̀] = cair no chão para render homenagem

7. *ẹ̀jẹ̀* [ɛ̀dʒɛ̀] = sangue

ìyẹn [ìjɛ̀] = aquele(a)

Os fonemas consonantais (WARD, 1953:19 & AWOBULUYI, 1991)

	Bilabial	Lábio-dental	Alveolar	Palato-Alveolar	Palatal	Velar	Lábio-Velar	Glotal
Oclusiva	b		t d			k g	kp gb	
Nasal	m		n			ŋ		
Fricativa		f	s	ʃ				h
Vibrante			r					
Africada				ɗʒ				
Lateral			l					
Glide					y		w	

TABELA 17: IP FONEMAS CONSONANTAIS

Como se pode observar, o iorubá, assim como outras línguas da África

Ocidental, possui dois grupos de fonemas [kp] e [gb] com dupla articulação. Ambos são fonemas oclusivos lábio-velares que não ocorrem nas línguas européias.

Os fonemas consonantais em lexemas iorubás

Os fonemas consonantais da língua ioruba não têm comportamento muito diferente desses segmentos na língua portuguesa e, normalmente, podem ser encontrados em posição de ataque para a formação da sílaba CV.

[b]	Bata	[bata]	sapato
	Bèbè	[bèbè]	beira
	Bèrè	[bèrè]	começar
[t]	Tàbí	[tábí]	ou
	Tìwa	[tìwa]	nosso,nossa
	Tóbi	[tóbi]	grande, ser grande
[d]	Dájó	[dádʒó]	julgar
	Dode	[dɔdɛ]	caçar
	dú, dúdu	[dú], [dúdu]	preto
[k]	Kéré	[kéré]	ser pequeno
	Kígbe	[kígbe]	gritar, chorar
	Kosè	[kɔsè]	tropeçar
[g]	Gaba	[gaba]	dominar

	Gìgísẹ̀	[gìgísẹ̀]	calcanhar
	Gúnṣò	[gúnṣò]	amassar, bater junto
[kp]	Padé	[kpadé]	fechar
	Puró	[kpuró]	mentir
	Púpò	[kpúkṣò]	muito, abundante
[gb̄]	Gbádùn	[gbádùn]	gostar
	Gbílẹ̀	[gbílẹ̀]	crescer
	Gbogbo	[gbogbo]	todos
[dʒ]	Jẹun	[dʒeũ]	comer
	Ójó	[ódʒó]	dia
	Aja	[adʒa]	cachorro
[m]	Méjì	[médʒì]	dois
	Méta	[méta]	três
	Mò	[mò]	conhecer
[n]	Nù	[nù]	limpar
	Níbí	[níbí]	aqui
	Nílé	[nilé]	em casa
[r]	Ara	[ara]	corpo
	Rere	[rere]	bom
	Rírì	[rírì]	valor

[l]	Ile	[ile]	casa
	Àlùbòsà	[àlùbòsà]	cebola
	Lóde	[lóde]	for a
[f]	Funfun	[fũfũ]	branco
	Tìfètìfẹ	[tífétífẹ]	amizade
	Fòhùn	[fòhũ]	falar
[s]	Órisun	[órisũ]	fonte
	Ìfàséhìn	[ìfàséhĩ]	contratempo
	Òsi	[òsi]	esquerdo
[ʃ]	Şe	[ʃe]	fazer
	Àşé	[àşé]	que advenha ou força vital
	Áranşo	[árãşo]	alfaiate
[h]	léhin naa	[léhĩna:]	depois
	Lohun	[lohũ]	distante
	Hó	[hó]	descansar
[w]	Wárirì	[wárirì]	tremer
	Àwa	[àwa]	nós
	Àwon	[àwõ]	eles ou elas
[j]	Yadi	[jadi]	ficar muito
	Yé	[ié]	fazer (muito por)

	Yún	[jũ]	coçar
--	-----	------	-------

TABELA 18: IP EXEMPLOS DE FONEMAS CONSONANTAIS

As consoantes nasais silábicas

As consoantes oclusivas nasais [m] e [n] não requerem maiores comentários, uma vez que se comportam como em português, entretanto, a velar nasal [ŋ], ocorre como em muitas das línguas africanas, ou seja, como resultado da assimilação da nasal ao ponto de articulação dos fonemas seguintes [k], [g] ou [w] (vide tabela 19).

O nkó	[o ŋkɔ]	Ela está aprendendo
O ngbó	[o ŋgbɔ]	Ele está ouvindo (escutando)
O ngòké	[ŋgòké]	Ele está subindo
O nwá	[ŋwá]	Ele está procurando por (buscando)

TABELA 19: IP CONSOANTES NASAIS SILÁBICAS

O fonema [ŋ] também é usado como a forma abreviada do pronome pessoal do caso reto *èmi* [emi] “eu”: *mo* [mo] no futuro e na negativa:

N o ló	[ŋ o lɔ]	Eu irei (vou)
N ko ló	[ŋ ko lɔ]	Eu não irei (vou)

TABELA 20: CONSOANTES NASAIS: PRONOME PESSOAL ÈMI NO FUTURO E NA NEGATIVA

Na ortografia corrente **n** é usado antes de k, g, gb e w, como nos exemplos vistos anteriormente. A nasal **/N/** indica o tempo contínuo ou progressivo do verbo.

A particularidade da consoante nasal como prefixo do verbo depende da natureza da consoante inicial do verbo, como podemos observar (18) nas consoantes precedidas pela nasal:

[m] precede	[b, f]	[mba] (encontrando) [mfɛ](querendo, gostando)
[n] precede	[t, d, s, ʃ, n, l, r]	[nta](iluminando) [nda](fazendo, criando) [nsa] (apontando) [nʃa] (ferindo) [nlɔ] (indo) [nri] (vendo)
[ŋ] precede	[k, g, w]	[ŋkɔ] = (aprendendo) [ŋgũ] = (subindo) [ŋwa] = (procurando)

TABELA 21: A NASAL /N/ EM IP

O sistema tonal da língua iorubá

A maioria das línguas africanas é tonal ou línguas acento-tonais cujas diferenças em níveis relativos são usadas para transferência lexical e distinções gramaticais. O mais comum tipo de sistema, largamente conhecido nas línguas Nígero-congolesas e Nilo-saarianas opõe dois níveis distintivos de tom, alto e baixo, e freqüentemente podemos encontrar dois ou mais desses tons em sucessão em uma única sílaba, criando o que nós conhecemos como contorno tonal (CLEMENTS,

2000).

Em iorubá é possível operar sobre a melodia ou a altura de uma sílaba, comutações em contexto fônico idêntico, associadas de maneira estável a uma comutação de unidades significativas. Na prática para reconhecer uma língua tonal, basta considerar as formas de citação mínimas dos constituintes nominais e mostrar que a relação entre o número de sílabas e a variedade de realizações melódicas é tal que o modelo acentual não poderia constituir um quadro adequado (CREISSELS, 1991).

Os tons da língua iorubá e, de fato, em todas as línguas africanas tonais (PIKE, 1948:3), incluindo as línguas bantas (COLE, 1955: 53-55), constituem um traço, semanticamente bastante significativo, ou seja, trata-se de um traço que serve para distinguir o significado de palavras que têm formas fonéticas idênticas.

Atualmente, pode-se afirmar que a fonologia tonal da língua iorubá é, relativamente, bem conhecida. O sistema tonal da língua iorubá, ao contrário de outros, como a entonação, tem sido amplamente estudado, por meio de diversas descrições e com diferentes enfoques (WARD 1953; OLMSTEAD 1953; SIERTSEMA 1959; CARNOCHAN 1964; BAMGBOSE; OGUNBOWALE 1970; COURTENAY 1971; HYMAN & SCHUH 1974; STERK 1975 ; HOMBERT 1974, 1977, 1978; AWOBULUYI 1978; OYETADE 1987; CONNEL and LADD 1990; LANIRAN 1992; LANIRAN & CLEMENTS 2002 ; FAJOBI 2003).

Fonologicamente, o iorubá possui três tons contrastivos – alto (A), médio (M) e baixo (B). A sílaba é o domínio do tom, ou seja, pode-se dizer que, na língua, cada sílaba está, geralmente, associada a um tom. Conseqüentemente, os tons silábicos têm uma importância semântica, pois são responsáveis por diferenciar palavras com seqüências idênticas de fonemas segmentais (FAJOBI, 2003).

Os exemplos seguintes demonstram bem a função contrastiva dos tons da língua iorubá :

1. rí (A) " ver "¹⁸
2. rì (B) " afundar "

¹⁸ FAJOBI (2003). As alterações e os acréscimos são meus.

3. ri (M) " colapso "
4. bá (A) " recuperar com "
5. bà (B) " repousar "
6. ba (M) " esconderijo "
7. ẹkún (M-A) " lágrima "
8. ẹkùn (M-B) " leopardo "
9. ẹ̀kún (B-A) " pleno, cheio "

No sistema ortográfico padrão, cada sílaba recebe uma marca gráfica para indicar o tipo de tom (Alto, Baixo ou Médio). Todavia, a sílaba com o tom médio é, por convenção, marcada implicitamente, ou seja, sem a marca de um diacrítico sobre tais sílabas (a).

As sílabas com os tons A e B são respectivamente marcadas com o que podemos chamar, considerando os diacríticos da língua portuguesa, de acento agudo (á) e acento grave (à).

Segundo Fajobi (2003), no passado, alguns lingüistas iorubás optavam por marcar a sílaba cujo tom fosse M com um sinal diacrítico (i.e. um diacrítico (̄) sobre a letra, como " ā ", mas já faz um bom tempo que esta prática desapareceu.

Em iorubá a associação de cada sílaba com um tom permite afirmar que, teoricamente, a configuração tonal é, concomitantemente, complexa e livre; livre, pois qualquer um dos três tons pode ocorrer sobre uma sílaba independente de sua forma fonológica e complexa pelo fato de existirem restrições tonais que são, semanticamente, condicionadas. Ainda que seja possível encontrar alguns casos de associações tonais que se pode chamar de especiais em (10), (11) e (12), o que pode implicar em uma completa liberdade de escolha tonal, existem, apesar disso, restrições sobre a seqüência de tons que podem ocorrer sobre palavras polissilábicas. Como exemplo, pode-se citar o fato de que nem todas as nove diferentes configurações tonais, potencialmente, possíveis em iorubá constituem formas para palavras atuais no uso da língua (ATOYE, 1999:15). Nos exemplos que seguem, somente (13 até 17) são palavras iorubás atuais; de (18 à 21) não são. Nesse sentido e considerando todos esses casos, é possível inferir que a construção

fonológica em iorubá deve ser conduzida por um complexo conjunto de regras tonais.

10. Wón tún gbé Túwó wá (todos tons altos)¹⁹
 'Eles trouxeram Tuwo outra vez'
11. Omo won ni e lo fi s'oko ? (todos tons médios)
 'É o seu filho que o senhor vai casar ?'
12. Èwù ònà Àrà ò tòn (todos tons baixos)
 'A cor das roupas no caminho para Ara é sombria'
13. ìgbá (M-A) = cabaça
14. ìgbà (B-B) = tempo
15. igba (M-M) = duzentos
16. ìgbá (B-A) = árvore da acácia
17. ìgbá (M-A) = corda utilizada para escalada em árvores
18. ìgba (B-M) = ? *
19. ígbá (A-A) = ? *
20. ígba (A-M) = ? *
21. ígbà (A-B) = ? *

Ainda que uma rigorosa discussão sobre as regras tonais complexas não seja, propriamente, o escopo deste trabalho, acreditamos que compreender o processo de derivação e a ocorrência de tais regras possa ajudar-nos a relacionar fenômenos da língua falada à melodia dos cantos nagôs. Os fenômenos fonéticos são analisados no capítulo III desta tese. Momento em que fazemos a comparação entre fenômenos da fala iorubá e da canção nagô.

¹⁹ Fajobi, 2003.

Estrutura silábica de IP

A estrutura silábica da língua iorubá só pode ser formada por sílabas abertas²⁰ (i.e. V, CV), o que explica a inexistência de palavras como (22):

* [a.tak]	Cf.a-ta	Pimenta
* [o.kef]	Cf. ò-kè	Montanha
* [i.lal]	Cf. i-lá	Quiabo
* [i.bot]	Cf. ì-bò	Eleição

TABELA 22: ESTRUTURA SILÁBICA DE IP

É interessante observar que a língua iorubá admite consoantes nasais silábicas, ou seja, sílabas cujo núcleo silábico é uma consoante nasal:

Adé **n** lo si ojà.

Subst. próprio/ imperfeito / ir/ ao/ mercado

` Adé está indo ao mercado'

A língua das comunidades-terreiro: o Nagô Brasileiro (NB)²¹

A língua do Candomblé não é cerceada por padrões ortográficos, o que lhe possibilita, de acordo com PÓVOAS (1989:96), *um enriquecimento em face de nuances próprias da língua falada*. Entretanto, devemos ter em mente a necessidade de uma comunidade, que emergiu frente a um processo de esmagadora dominação cultural, primando pela lealdade lingüística, posto que foi e ainda é inusitada a resistência das comunidades-terreiro para conservação de um léxico negro-africano.

²⁰ Entende-se por sílaba aberta (__V), em oposição à sílaba fechada (__C), uma Sílaba que não é fechada ou travada por uma consoante final (CRYSTAL, 2000).

²¹ Nesta seção, retomamos as análises de NOGUEIRA (2001).

Uma comunidade-terreiro Queto (iorubá), Jêje (fon, evê, jen-mina), Efon (iorubá) ou Angola (quicongo, quimbundo) procura evitar expressões cujos étimos não estejam ligados à origem etnolingüística do grupo social. Nas comunidades-terreiro mais antigas e portanto mais tradicionais, evita-se também o uso de expressões em português, principalmente, nos cânticos, rezas e louvações.

Muito embora o nagô (NB) do Candomblé venha sendo revitalizado por adeptos, fiéis e intelectuais que o tornam sujeito de seus trabalhos, não devemos esquecer que tal sistema lingüístico nasceu na senzala e tem sido perpetuado oralmente, através de sucessivas gerações.

Diante desse meio de transmissão, não poderia deixar de haver uma interação fonética entre as línguas negro-africanas e o português.

Assim sendo, estabelecemos, nesta seção, o inventário de alguns fonemas consonantais presentes no NB.

Para a análise fonético-fonológica trabalhou-se com um corpus produzido a partir dos lexemas identificados, predominantemente, nos cânticos e algumas unidades léxicas bastante correntes na fala do povo do santo. O conjunto dos vocábulos nagôs está organizado em forma de um glossário constituído a partir de grande parte dos dados coletados, durante o desenvolvimento do trabalho. Não encontramos elementos suficientes para uma análise fonológica, mais completa, sendo no entanto possível reconhecer alguns pares mínimos identificando alguns fonemas consonantais, como /p/, /b/; /t/, /d/; /k/, /g/ ; /s/, /z/ ; /ʃ/, /ʒ/ ; /l/, /r/ ; /m/, /n/ ; /ʒ/, /dʒ/. Embora a análise tenha ficado limitada ao nível fonético, achamos pertinente demonstrar a nossa tentativa de análise fonológica em uma língua de uso restrito e especializado.

O *corpus* utilizado para o estabelecimento dos sons do NB foi produzido a partir da seleção de lexemas retirados do glossário.

Corpus nagô

Para o estabelecimento do corpus de análise, utilizamos as palavras utilizadas pelo próprio povo do santo das comunidades-terreiro de Candomblé Queto.

<i>Transcrição</i>	<i>Significado</i>	<i>transcrição</i>	<i>significado</i>
01. ['bɔ]	cobrir	30. [a 'ʒɛ]	bruxa, feiticeira
02. ['epa]	saudação a oxalá	31. [a 'ra]	corpo
03. ['pɔ]	cheio, grande	32. [a 'la]	pano branco
04. [e 'ba]	pirão	33. [o 'mi]	água
05. [o 'to]	silêncio	34. [o 'ni]	dono ou possuidor
06. [o 'tũ]	lado direito	35. [ã 'ɲɛ]	que advenha! ou ouça-nos
07. [o 'do]	rio	36. [ã 'lɛ]	voltando-se para a terra
08. [o 'dũ]	ano, período das festividades anuais	37. [e 'fu]	giz branco para a pintura dos iaôs
09. [e 'kũ]	abundância, plenitude	38. [xĩ 'rĩ]	muito intensamente
10. [o 'kɔ]	homem, marido	39. [tĩ 'rĩ]	fino, delgado
11. [o 'kũ]	mar	40. [adʒa 'pa]	tartaruga
12. [e 'gũ]	espírito de um morto	41. [afo 'pa]	sacrifício do animal votivo para a divindade

13. [o'gɔ]	bastão feito de madeira, ferramenta de exu	42. [kitʃiki'tʃi]	plenamente
14. [o'gũ]	divindade masculina ligada `a guerra e ao ferro	43. [ki'ni]	primeiro
15. [a'se]	festa, ceia servida durante o axexê cujo principal alimento é o peixe	44. [kidʒiki'dʒi]	Vent o forte, rajada de vento
16. [a'ze]	capuz de palha usado por obaluaiê	45. [i'bi] [igi'bĩ]	caracol comestível
17. [o'ʃu]	cone feito de banha de ori e ervas finas	46. [e'bomi] [e'bã]	irmão mais velho
18. [a'ʃɛ]	força dinâmica das divindades, poder realizador	47. [ipa'de]	ritual para louvar as divindades ancestrais
19. [a'dʒa]	pequena sineta de metal	48. [o'po]	pilastra, coluna
20. [a'ʒa]	cachorro	49. [du'pɛ]	obrigado
21. [aʃe'ʃe]	cerimônia ritual fúnebre	50. [o'ĩ]	mel
22. [aze're]	cerimônia na qual o iniciado em transe carrega uma	51. [o'ʒɛ]	sacerdote responsável pelo culto aos

	cuscuzeira com fogo vivo em brasas sobre a cabeça		eguns
23. [ai 'zã]	a morte	52. [ogũ 'za]	um dos tipos de ogum
24. [zo 'kɔ]	sentar-se	53. [adza 'la]	divindade responsável pela confecção das cabeças dos mortais
25. [ũ 'lɔ]	ir	54. [aze 'ũ]	comida
26. [ku 'far]	morrer	55. [adza 'gũ]	guerreiro, soldado
27. [e 'bɛ]	comunidade, grupo	56. [a 'zɛ]	poder, dinheiro
28. [o 'zu]	olho	57. [ori 'ʃa]	divindade de origem iorubá
29. [o 'bɛ]	faca	58. [o 'ri]	cabeça como fonte de axé

TABELA 23: NB: CORPUS COM A TRANSCRIÇÃO FONÉTICA E OS SIGNIFICADOS LEXICAIS DAS PALAVRAS NAGÔS

Os pares mínimos: SFS²²

A partir do corpus acima, foi possível encontrar os seguintes pares distintivos foneticamente semelhantes:

01. ['bɔ]

²² oposição fonológica formada por conjuntos de sons foneticamente semelhantes.

03.['pɔ]

02.['epa]

04.[e 'ba] /p/:/b/

05.[o 'tɔ]

07.[o 'dɔ]

06.[o 'tū]

08.[o 'dum] /t/:/d/

09.[e 'kū]

12.[e 'gū]

10.[o 'kɔ]

13.[o 'gɔ]

11.[o 'kū]

14.[o 'gū] /k/:/g/

15.[a 'se]

16.[a 'ze] /s/:/z/

17.[o 'ʃu]

28.[o 'ʒu]

18.[a 'ʃɛ]

30.[a 'ʒɛ] /ʃ/:/ʒ/

31.[a'ra]

32.[a'la] /l/:/r/

33.[o'mi]

34.[o'ni] /m/:/n/

19.[a'dʒa]

42.[a'ʒa] /dʒ/ : /ʒ/

	Bilabial	Lábio dental	Dental e alveo- Lar	Alveo- palatal	Palatal	Velar E Labiovelar	Glotal
Oclusiva	p b		t d			k g	
Africada				tʃ dʒ			
Fricativa		f	s z	ʃ ʒ		x	
Nasal	m		n		ɲ		
Tepe			r				
Vibrante							
Lateral			l				

TABELA 24: SONS CONSONANTAIS DE NB

Não nos detivemos aqui, numa análise fonética mais detalhada dos sons vocálicos, tendo em vista o fato das vogais do nagô, orais e nasais manifestarem-se como os fonemas vocálicos do português.

Discussão final

Como podemos verificar por meio do contraste entre os fonemas da língua iorubá e os fonemas do Português do Brasil (ver tabela 25), há uma proximidade de 50% entre os dois sistemas fonológicos, o que, certamente, deve ter facilitado a integração entre as duas línguas.

Yorùbá			Portugais (Br)		
		k̄p̄	p		
		ḡb̄	b		
		b	f		
		f	v		
		w	w		
		m	m		
		t	t	...	T
		d	ḡ	...	i
N	_V	l	d	...	D
	_V̄	n	ḡḡ	...	i
		r	l		
		s	n		
		ḡḡ	r		
		ḡ	s		
		j	ḡ		
		k	ʒ		
		g	j		
		h	k		
N	_B	m̄	g		
	_T	ḡ			
	_G	ḡ			
		i	i		
		u	u		
		e	e		
		o	o		
		ɛ	ɛ		
		ɔ	ɔ		
		a	a		
		ĩ	ĩ		
		ũ	ũ		
		õ	ẽ		
			õ		
			ẽ		

TABELA 25: A RELAÇÃO ENTRE OS SISTEMAS FONOLÓGICOS DO IORUBÁ E DO PORTUGUÊS DO BRASIL (AUBRY e NOGUEIRA. *La tradition orale des communautés de candomblé Kétu comme source pour une étude diachronique : révèle-t-elle un stade antérieur du yorùbá ?* WOCAL: 2008)

A proximidade entre a língua iorubá e o português do Brasil permitiu um processo de "integração" dos níveis fonético e lexical da língua africana. Quanto ao nível supra-segmental, esse, como veremos a seguir (capítulo III), por meio do caráter estável da palavra cantada, foi capaz de reproduzir fenômenos tonais do iorubá.

CAPÍTULO II

Pitch melódico e tom fonológico em íorubá: entre palavras cantadas e faladas

CAPÍTULO II → PITCH MELÓDICO E TOM FONOLÓGICO EM IORUBÁ: ENTRE PALAVRAS CANTADAS E FALADAS

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como para lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra longe o som musical. É quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical.

MÁRIO DE ANDRADE

Palavras preliminares

Muito embora o objetivo deste trabalho tenha como foco a comparação entre o canto nagô (iorubá) das comunidades-terreiro de Candomblé Queto no Brasil e a fala iorubá, optamos, inicialmente, pela realização de um experimento para a comparação do iorubá cantado e falado na África iorubá.

Esta opção justifica-se, principalmente, por três motivos :

- (i) a ausência de trabalhos desta natureza com a língua iorubá, o que nos impede de saber como o fenômeno se manifesta na Iorubalândia;
- (ii) a possibilidade de, a partir dos fenômenos acústico-musicais que possam emergir da relação fala/ canto iorubá, identificar a ocorrência desses fenômenos na relação canto nagô (Brasil)/ língua iorubá (África) ;
- (iii) verificar a eficácia e limitações do programa (WinpitchPro) escolhido para as análises.

Para o presente estudo piloto, selecionou-se um cântico em homenagem a *Oxalá* (orin *Ọbàtálá*²³). A escolha foi realizada considerando a importância desta divindade tanto no Brasil quanto na África e foi retirada do trabalho de Sikírù Sàlámi (1991).

Em seu trabalho, o autor de origem iorubá reúne em um livro e gravação (fita cassete) uma coletânea de *àdúrà* (rezas), *ibà* (saudações), *oríkì* (invocações) e *orin* (cantigas) usados nos cultos aos *Òrìṣà*, na África iorubá.

O trabalho apresenta os textos em iorubá com os tons fonológicos das palavras, graficamente, marcados e uma possível versão em português acompanha os cânticos.

Uma fita cassete gravada pelo próprio autor, sem o acompanhamento de instrumentos musicais, acompanha o trabalho.

A qualidade da gravação foi um dos obstáculos para a identificação dos *pitch* silábicos da melodia, mas, após o tratamento do som com o software *wave corretor*, a qualidade melhorou substancialmente e, muito embora os espectrogramas não estejam completamente nítidos, o programa foi capaz de realizar as curvas de *pitch* e estas, com as devidas frequências, foram analisadas e comparadas aos tons fonológicos.

²³ *Ọbàtálá* assim como outras divindades africanas está ligado à idéia da criação e, no Candomblé, possui o status do grande pai. Para maiores informações sobre a importância de *Ọbàtálá* entre os iorubás e no Brasil, onde recebe o nome de *Oxalá*, ver Agiri (1975), Verger (1999) e Beniste (2003).

O tratamento dos dados e as análises foram feitos, considerando a hipótese inicial do trabalho, ou seja, a manifestação dos *pitch*²⁴ tonais, na melodia dos cânticos.

O cântico selecionado possui nove versos. Para cada verso, apresentamos um espectrograma acompanhado da curva de pitch ou curva melódica.

Para estabelecer a relação entre o tom lexical — obviamente, determinado com base nas variações de pitch tonal— e o pitch melódico, consideramos uma média de Fo fornecida em Hertz pelo programa (*Winpitchpro*).

Primeiramente, apresentamos a letra completa do canto analisado, que foi dividido em nove pequenos versos. A grafia utilizada é a grafia padrão para o iorubá denominado *standard yorùbá*.

Em seguida, temos as tabelas que apresentam, para cada verso, o espectrograma acompanhado das curvas de *pitch* e, de forma relativa, acrescentamos os fonemas realizados próximos aos espectros e à altura de cada segmento silábico cantado. Na mesma tabela, há a nota musical — a fim de verificar a relação língua falada/ cantada —, a grafia padrão do verso cantado em iorubá e os Hz de cada sílaba.

Em uma segunda tabela descritiva, feita para cada verso, realizou-se com as notas musicais, uma tessitura simplificada, que foi dividida em semitons (do mais grave “Dó” ao mais agudo “Ré” da segunda oitava).

Notou-se que os tons não estavam, devidamente, marcados na obra utilizada, por isso, algumas alterações gráficas, tanto quanto à marcação dos tons quanto à escrita de algumas palavras foram refeitas.

Obviamente, a realização fonética do canto guarda algumas diferenças em relação à ortografia. Estas serão discutidas ao longo das análises.

²⁴ Entende-se por *pitch* a percepção da frequência fundamental (Fo) de um som. A melhor tradução para *pitch* pode ser altura ou; nesse sentido, chamamos de *pitch* melódico a altura de cada Sílaba cantada e de *pitch* tonal, a altura dos tons da língua falada.

1. Orin Òòṣààlà (*Ọbàtálá*)

1.1. Onílé mà ré o.

Onílé	mà	ré	o
oní ilé			
prefixo casa	pré-verbal	estar-foc.	morfema
nom.	verdadeiramente		enfático
peessoa			
que tem,			
que possui			

Aqui está o senhor da casa.

A palavra *onílé* (senhor) é uma aglutinação de *oní-* (dono ou possuidor), com os tons M-A, e *-ilé*, com a mesma seqüência tonal. Na formação de *onílé*, os dois fonemas altos anteriores aglutinam-se e, quanto ao tom, mantém-se o alto da segunda sílaba do morfema gramatical *oní*.

1.2. Òfuurufú lórèéré o.

Òfuurufú	lórèéré	o
	ní òré	
atmosfera	preposição distante	morfema
	locativa	enfático

Ele apareceu lá longe.

A palavra *lórèéré* é resultado de uma aglutinação que ocorre com frequência entre a preposição locativa *ní* (em) , com o tom alto, e um SN, no caso em questão, *òrééré* (distante). Na aglutinação, o fonema vocálico alto anterior [i] desaparece, mas há a manutenção do seu suprasegmento, ou seja, ocorre a duplicação da vogal [e], que passa a portar o tom baixo da primeira Sílabas de *òrééré* e esta recebe o tom alto da preposição *ní*. Desse modo, tem-se :

ní+òrééré → lórèéré

Neste caso, a preposição passa a ser, morfologicamente, representada pelo segmento líquido [l].

1.3. Baba^(´) tòn yẹbẹ l'èjìgbò.

Baba ^(´)	tòn	yẹbẹ	l	Èjìgbò
Pai	brilhar iluminar	?	ní preposição locativa	Èjìgbò cidade Mítica

O pai apareceu brilhando em Ejibô (cidade mítica).

1.4. Onílé ifón lè ré o.

Onílé	Ifón	lè	ré	o
oní ilé				
prefixo nom. pessoa	casa	Região ao Nordeste de <i>Òşogbo</i>	ter, poder (capacidade, possibilidade)	estar-foc. morfema enfático

que tem,
 que
 possui

Aqui está o senhor da cidade de Ifon.

Ifón é a cidade mítica de Oxalá, divindade à qual esta cantiga é dedicada. A presença do verbo *lè*, ter poder de realização, diz respeito à capacidade de realização desta divindade tanto na África quanto no Brasil.

Sintaticamente, temos o verbo *ré*, estar, que focaliza o sujeito da oração e, ao final da sentença, temos o mesmo morfema enfático que aparece em 1.1 e 1.2. Em iorubá, a presença desse morfema, sempre no final dos enunciados, marca uma ligeira ênfase.

1.5. Ilé ifón lawà ti wá o.

Ilé	Ifón	lawà	ti	wá	o
		ni àwa			
casa	cidade ao Nordeste de Òşogbo	morfema de foco	pron. 1ª p.pl.	prep. loc.	vir morfema enf.

Nós viemos da cidade de *Ifón*.

A palavra *lawà* é mais um resultado de um processo de aglutinação que ocorre com frequência em processos de focalização de uma das pessoas do discurso. O morfema focalizador *ni* aglutina-se ao pronome enfático de primeira pessoa do plural, nós, *àwa*. Na aglutinação, o fonema vocálico alto anterior [i] desaparece, mas há a manutenção do seu suprasegmento, ou seja, ocorre um deslocamento tonal. O tom médio do morfema enfático *ni* mantém-se na primeira sílaba do pronome

peçoal referente a primeira peçoal do plural **a** (àwa) e a última sílaba passa a portar o tom baixo.

ni+àwa → lawà

Nesse caso, o morfema de foco é representado pelo segmento líquido [l].

1.6. Èjìgbò rere lawà ti bò o.

Èjìgbò	rere	lawà	ti	bò	o	
		ni àwa				
Ejibô	algo	morfema	pron.	morf.	chegar	morf.
Cidade	bom	de foco	1ª p.pl.	loc.		enf.
Mítica						
de						
Oxalá						

Nós viemos da graciosa cidade de Ejibô.

1.7. Onílé Ifón yà wa o,

Onílé	Ifón	yà	wa	o
senhor da	Ifón	vir em	nós	morf.
casa (dono		direção a		enf.
ou				
possuidor				
+casa)				

Senhor da cidade de *Ifón*, venha para junto de nós,

1.8. kí èyin^(ˈ) wá wòrò [...]

kí èyin^(ˈ) wá wòrò

“que” pron. enf. vir leveza, paz
sempre você(s)
expressando
um desejo

para que as pessoas possam ver a paz [...]

1.9. [...] kí ẹ wá wo èse.

Kí ẹ wá wo èse

Que pron. vir ver realizações
2ª p.pl.

[...] para que as pessoas possam ver os prodígios de Orixá.

As análises do canto iorubá: a relação melodia-tom

Para as análises seguintes, apresentamos, além das tessituras, o sonograma de cada verso do canto com a curva de *pitch*; acompanhando-a há a transcrição fonética do verso segmentado em sílabas — domínio do tom em iorubá e a medida em Hz referente ao alcance de *pitch* de cada sílaba cantada.

1.1. Onilé mà ré o (Aqui está o senhor da casa)

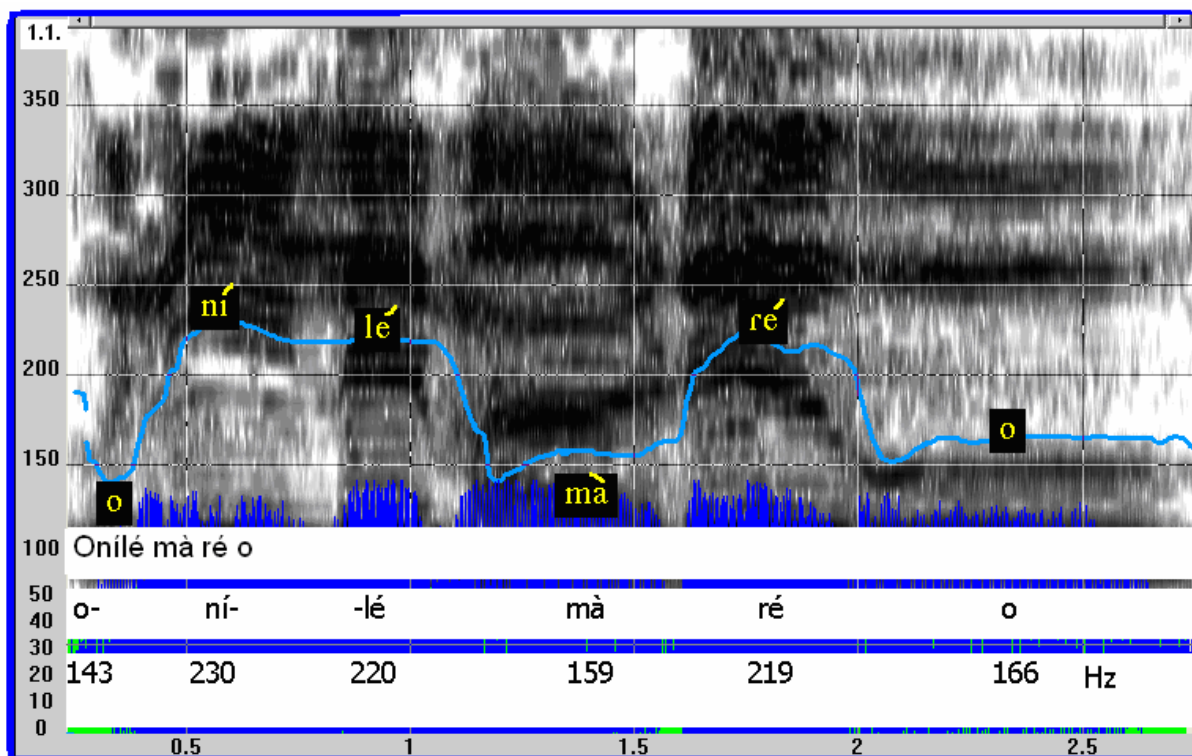


TABELA 26: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.1

Considerando a curva de *pitch* melódico referente ao verso (1.1), “onilé mà ré o”, é possível perceber uma estreita relação entre os tons fonológicos da língua iorubá falada e o *pitch* melódico de cada sílaba. Certamente, há a manifestação da altura dos tons fonológicos, no verso cantado. A frequência dos tons altos e médios-baixos é muito próxima, ou seja, os *pitches* melódicos das sílabas com tons lexicais altos, médios e baixos realizam-se, musicalmente, como se manifestassem os *pitches* tonais da língua falada.

Ao contrastarmos os pares tonais, a estreita relação evidencia-se com mais precisão:

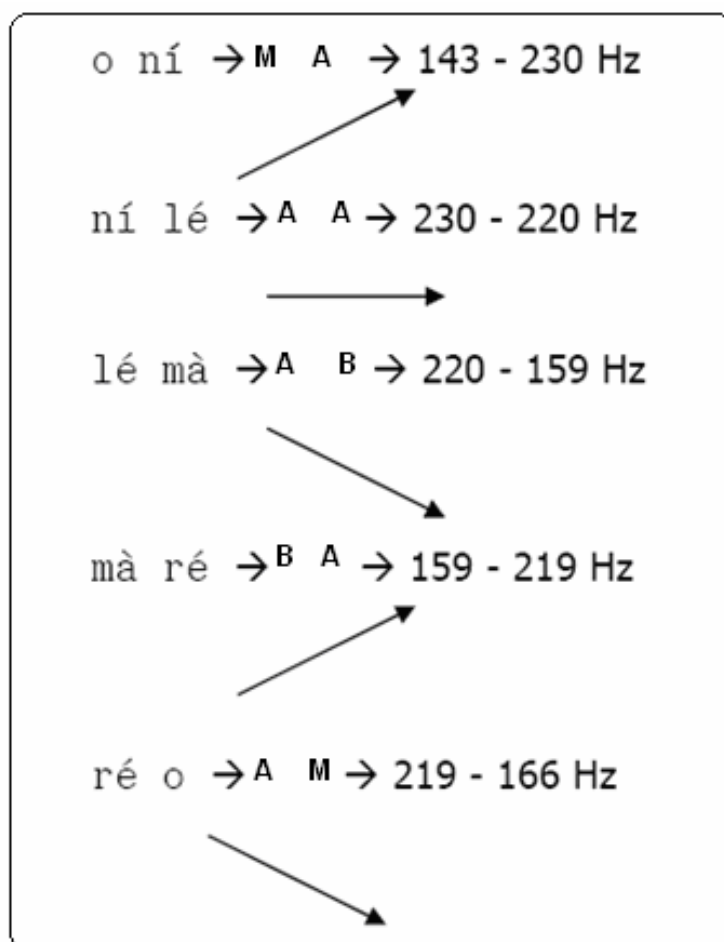


TABELA 27: A RELAÇÃO ENTRE TONS FONOLÓGICOS E A MÉDIA DE *PITCH*

O primeiro par tonal (M-A) apresenta uma ascendência de 87 Hz; em contrapartida, o segundo par tonal (A-A) apresenta uma regularidade, com apenas 10 Hz de oscilação de *pitch*. Pode-se observar que os demais pares contrastados mantêm a coerência da relação melodia-tom.

A análise pode ser feita, considerando as notas musicais, e neste caso, as evidências também se confirmam:

Iorubá	Onilé mà ré o						
Glosa	Senhor da casa/ pré-verbal verdadeiramente/ estar-foc./ morfema enfático (sempre no final do enunciado)						
Versão port.	Aqui está o senhor da casa.						
Transc. fon.	o	ni'	lé	mà	ré	o	
Tons ior.	M	A	A	B	A	M	
	Not.	Mi	Lá	Lá	Mi	Lá	Mi
	Hz	143	230	220	159	219	166
7 # 7	Do						
6	Si						
5# 5	Lá						
4# 4	Sol		ni'	lé		ré	
3# 3	Fá						
2	Mi	o			mà		o
1# 1	Ré						
0# 0	Dó						

TABELA 28: TESSITURA MELÓDICA 1.1

Considerando-se a tabela acima, este verso cantado inicia-se com um tom médio [o], que se realiza com uma nota musical baixa "Mi" (+grave). Logo após, têm-se dois tons altos, [ni'. lé], que se realizam, musicalmente, em " Lá ", i.e, com a elevação de duas notas musicais, de " Mi " para " Lá "; a próxima sílaba com tom lexical baixo, [mà], também realiza-se como as sílabas inicial e final — com tom baixo — em " Mi ".

Iorubá	Onilé mà ré o						
Glosa	Senhor da casa/ pré-verbal verdadeiramente/ estar-foc./ morfema enfático (sempre no final do enunciado)						
Versão port.	Aqui está o senhor da casa.						
Transc. fon.	o	ní	lé	ma	ré	o	
Tons ior.	M	A	A	B	A	M	
	Not.	Mi	Lá	Lá	Mi	Lá	Mi
	Hz	143	230	220	159	219	166
7 # 7	Dó						
6	Si						
5# 5	Lá	Tons fonológicos altos em "Lá" [+ agudo]					
4# 4	Sol	• ní • lé • ré					
3# 3	Fá						
2	Mi	Tons fonológicos M-B-M em Mí [+ agudo]					
1# 1	Ré	• o		• ma		• o	
0# 0	Dó						

TABELA 29: A RELAÇÃO NOTAS MUSICAIS E TONS FONOLÓGICOS

Pode-se perceber que os três tons altos se realizam, musicalmente, em "Lá". A quarta sílaba do verso, [mà], com um tom lexical baixo, realiza-se, musicalmente, como as sílabas com tom médio — início e final do verso. O comportamento musical do único tom lexical médio pode ser explicado pela realização das notas musicais anterior e posterior, "Lá", cuja origem está vinculada a tons lexicais altos [lé] e [ré].

Musicalmente, também se observa a assimilação de alturas/ notas musicais e, em virtude da realização de notas com o traço melódico [+ agudo], "Lá", a sexta

nota mais alta da 1ª oitava ([+grave] Do, Ré, Mi, Fá, Sol, **Lá**, Si, Dó [+agudo]), temos, na seqüência de alto, baixo, alto [lé], [mà] e [ré], um abaixamento relativo do único tom baixo do verso, que se realiza com a mesma musicalidade dos tons médios.

Muito embora o a realização prevista para o contexto tonal Médio-**Alto**-Baixo-**Alto**-Médio, seria:

5# 5	Lá						
			ni´	le´		re´	
4# 4	Sol		↗	↘		↗	↘
3# 3	Fá						
2	Mi	o					o
1# 1	Ré				ma`		
0# 0	Dó						

TABELA 30: REALIZAÇÃO MELÓDICA PREVISTA PARA A SEQÜÊNCIA TONAL M-A-A-B-A-M

Mas, tem-se:

5# 5	Lá						
			ni´	le´		re´	
4# 4	Sol		↗	↘		↗	
3# 3	Fá						
2	Mi	o			ma`		o
1# 1	Ré				↑		
0# 0	Dó						

TABELA 31: REALIZAÇÃO DA SEQÜÊNCIA TONAL M-A-A-B-A-M

Na tabela 31, temos a reprodução de um fenômeno da fala iorubá, ou seja, a assimilação, uma variabilidade contextual dos tons fonológicos, por meio da qual um

ou mais tons são modificados e tornam-se similares àqueles dos segmentos adjacentes (FARNETATI, 1997).

É possível verificar que a sílaba com tom baixo [mà] realiza-se como média, pois assimila as propriedades acústicas do ambiente formado por dois tons fonológicos altos, um anterior e um posterior ao tom baixo ascendente.

Os tons altos, [ní], [lé] e [ré], mantém-se em "Lá", com *pitch* entre 219 e 230 Hz e os tons baixos e médios realizam-se com *pitch* entre 143 e 166 Hz, mantendo-se, musicalmente, em "Mi", nota que, na tessitura, ocupa um único semitom.

1.2. òfuurufú²⁵ lórèéré o (ele²⁶ apareceu lá longe)

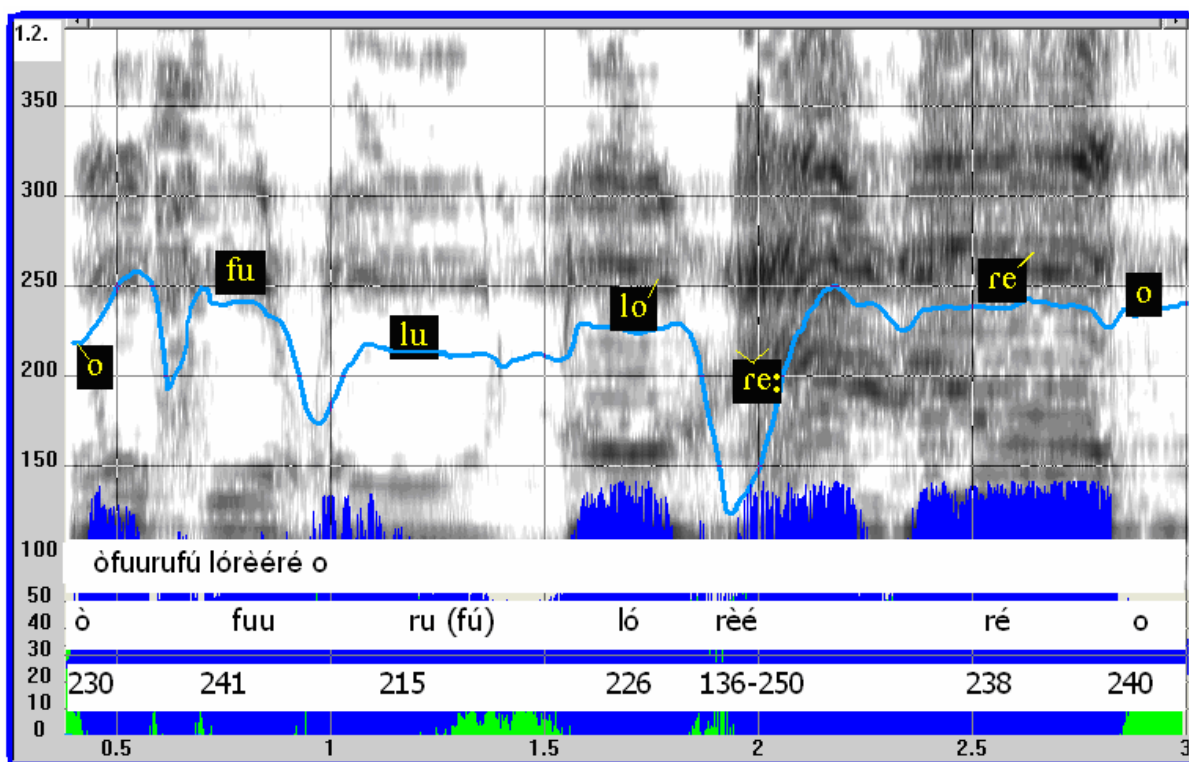


TABELA 32: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.2

Neste verso, considerando os tons fonológicos, temos a seguinte seqüência tonal: Baixo- Médio- Médio- Alto- Baixo/Alto- Alto e Médio.

Há apenas dois tons baixos: um deles isolado no início do verso [ò] e um que se realiza no alongamento da vogal anterior média fechada não-arredondada[ê].

Pode-se perceber que, salvo pelo tom baixo do contorno tonal baixo-alto (quinta sílaba), a oscilação de *pitch* não é muito relevante, ficando, por volta de 35 Hz.

²⁵ Òfuurufú, em nagô “Ofurufu», seria o hálito sagrado de Olodumarê — o pré-existente. Segundo os mitos africanos, o céu (orun) e a Terra (aiye) não eram separados. A existência ocorria num só nível, e os seres humanos e os Orixás podiam transitar tanto pelo céu como pela Terra, sem problema algum. Depois de uma transgressão é que o céu se separou da Terra, e os seres humanos não podem mais visitar o céu e voltar de lá vivos. Conta a lenda que um ser humano tocou o céu com as mãos sujas, provocando a ira de Olodumarê, a divindade suprema, que soprou com força, dividindo os espaços com seu hálito, Òfuurufú, que se transformou em atmosfera, formando o *sanmó-ilé* — o céu conhecido por nós.

²⁶ No canto, Òfuurufú é usado como um epíteto para Oxalá.

Em virtude de processos recíprocos de assimilação de *pitch* melódico, tons altos e médios não têm realizações muito distantes, fenômenos fonéticos que também ocorrem no iorubá falado.

A única oscilação relevante, de 226 para 136 Hz, ocorre na passagem do segmento [l^ó] para [r^ě], em que se tem, inicialmente, uma queda substancial de altura, o que se pode explicar pelo contorno tonal baixo-alto.

A natureza homogênicamente da maioria dos fonemas consonantais, ambos alveolares (laterais e vibrantes), também é um fator, que certamente, contribui para processos recíprocos de assimilação e, conseqüentemente, para a regularidade de *pitch*.

Quanto ao último tom [o], muito embora, fonologicamente, trate-se de um tom médio [o], foneticamente, realiza-se como alto, ou seja, em ambiente final e, em relação aos dois segmentos anteriores, mantém o *pitch* mais alto.

Musicalmente, podemos perceber que as sílabas oscilam apenas entre três semitons, "Lá", "Si" e "Dó" :

Iorubá		òfuurufú lórèéré (ní-òréré) o						
Glosa		Ar, atmosfera/ lá longe (preposição locativa+ longe, distante) / morfema enfático.						
Versão port.		Ele apareceu lá longe.						
Transc. fon.		ó	fu	lu	ló	lě	lé	o
Tons ior.		B	MM	M	A	BA	A	M
Not.		Dó	Si	Lá	Si	Dó-Si	Si	Si
Hz		238	241	212	226	177+250	238	240
8#	Ré							
8								
7#	Do	ó						
7								
6	Si		fu		ló	lě	lé	o
5#	Lá							
5				lu				
4#	Sol							
4								
3#	Fá							
3								
2	Mi							
1#	Ré							
1								
0#	Dó				lě			
0								

Oscilação melódica dos tons fonológicos baixo, médio e alto: "Lá", "Si", "Dó".

De um contorno tonal B-A para um contorno melódico Dó-Si.

TABELA 33: TESSITURA 1.2. MANIFESTAÇÃO MELÓDICA DOS TONS FONOLÓGICOS DA LÍNGUA IORUBÁ

Exceto pelo primeiro tom baixo, que se manifesta, acusticamente, muito próximo do *pitch* melódico de um tom médio, os tons altos e médios ocupam apenas três semitons da tessitura, " Lá ", " Si " e " Dó ", notas que podem ser consideradas altas, em relação ao " Dó " do contorno melódico [Dó-Si], cuja origem está vinculada a um tom baixo (177 Hz).

1.3. **baba^(´) t̃àn yẹ̀bẹ̀ l'ẹ̀jìgbò** (o pai apareceu brilhando em Ejigbô)

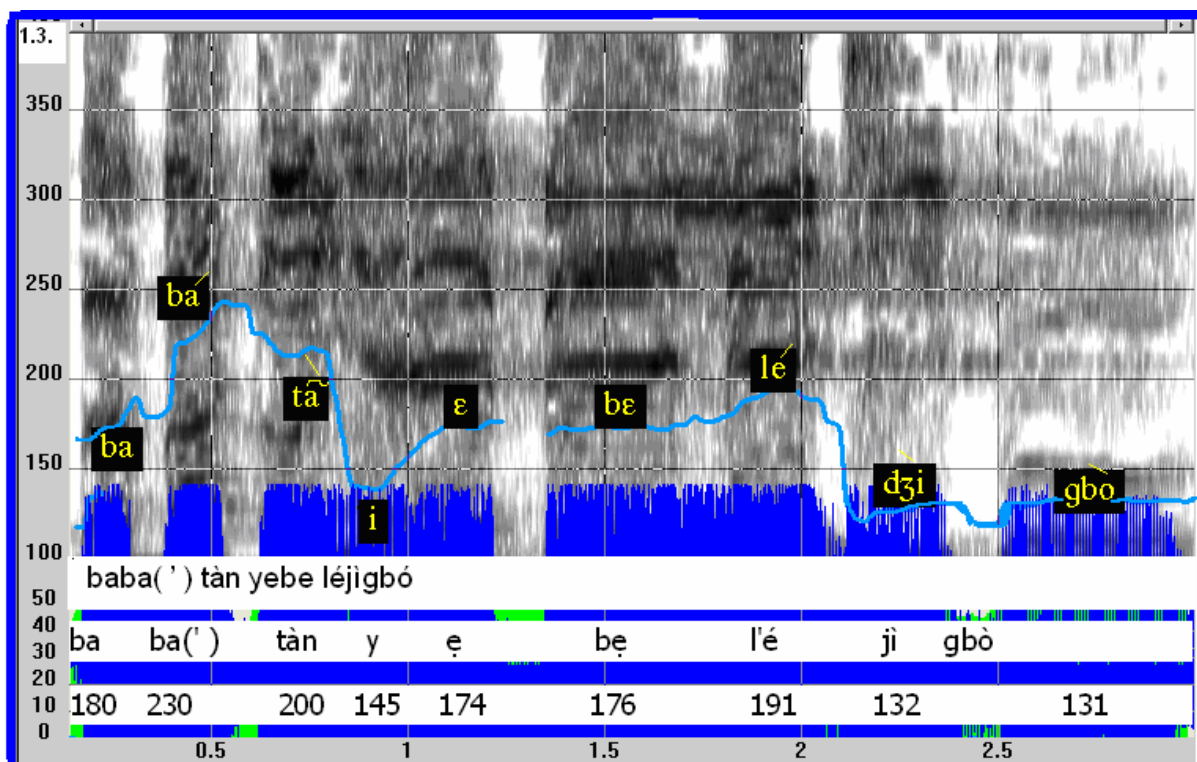


TABELA 34: SONOGRAMA 1.3 (CANTO IORUBÁ)

Considerando a curva de *pitch* para este verso, inicialmente, tem-se a realização de dois fonemas oclusivos bilabiais sonoros com tons fonológicos médio e alto. É possível perceber que a segunda sílaba [ba´] realiza-se, em relação à primeira, com uma elevação de 50 Hz.

A diferença de altura entre a sílaba CV com tom médio, [ba], (180 Hz) e a segunda sílaba de mesma natureza segmental [ba´] (com 230 Hz) é relevante e confirma a relação do par tonal médio-alto/ *pitch* melódico de 180-230 Hz.

O terceiro segmento silábico nasalizado [t̃ã] com tom fonológico baixo, em relação ao [ba´] anterior, com altura de 230 Hz, cai para 200 Hz. Acusticamente, a sílaba baixa assimila o *pitch* do segmento anterior e por isso, o tom baixo não se manifesta com um *pitch* tão baixo, o que vai ocorrer com a sílaba seguinte, com tom

médio, que ao assimilar o *pitch* tonal baixo do segmento anterior, manifesta-se, como se fosse um segmento com tom baixo.

O verso apresenta três tons baixos: a terceira e as duas últimas sílabas, [tâ] , [dʒî] e [gbò] . A terceira sílaba do verso, [tâ], (com 200 Hz), como se realiza, após um tom alto e antes de um tom médio, apresenta uma altura não muito distante do fonema anterior com tom alto (230 Hz).

O fonema oclusivo alveolar vozeado [t] espalha o seu traço tonal [+baixo] para o fonema seguinte, [je], que antes de realizar-se como médio, sofre uma queda substancial (de 200 para 145 Hz).

Os últimos tons baixos finais realizam-se, mantendo a pertinência da relação melodia-tom, com *pitches* de 132 e 131 Hz.

Musicalmente, salvo pelo terceiro segmento silábico com tom baixo [tâ], que se realiza, melodicamente, como um “Lá” — nível melódico em que se pode fixar a manifestação da maioria dos tons altos — é possível verificar uma estreita relação entre *pitches* tonais e notas melódicas:

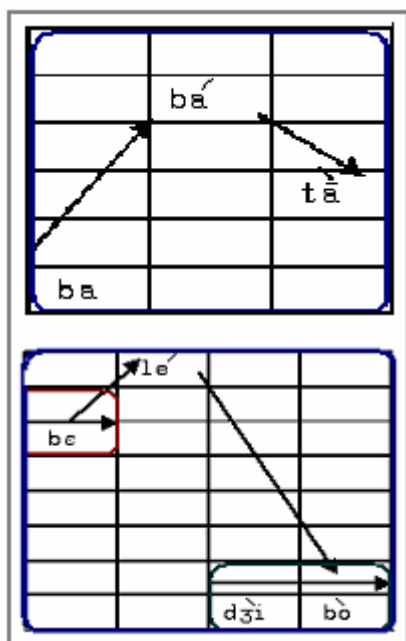
Iorubá	baba ^(*) t̃an yẹ̀bẹ̀ léjìgbò (ní-Èjìgbò)								
Glosa	Pai/ iluminar, brilhar/ ? / em- Ejibô								
Versão port.	O pai apareceu brilhando em Ejibô (cidade mítica).								
Transc. fon.	ba	bá	t̃ã	je	bɛ	lé	d̃zì	bò	
Tons ior.	M	A	B	M	M	A	B	B	
	Not.	So	Si	Lá	Fá	Fá	Sol	Dó	Dó
	Hz	192	226	200	145+ 173	176	191	132	131
7# 7	Do								
6 6	Si		bá						
5# 5	Lá			t̃ã					
4# 4	Sol	ba							
3# 3	Fá				je	bɛ			
2 2	Mí								
1# 1	Ré								
0# 0	Dó						d̃zì	bò	

TABELA 35: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ. CONTRASTE TONAL

Os dois tons altos manifestam-se em " Si " e " Sol ", os tons médios oscilam, melodicamente, entre três semitons, " Fá " e " Sol " e os dois tons baixos finais manifestam-se na nota mais baixa da tessitura, " Dó ".

Exceto pelo terceiro segmento silábico com tom baixo, há uma regularidade, na relação entre tons e *itches* melódicos. Entretanto, é preciso perceber que os três primeiros segmentos, exceto pelo traço nasal do terceiro, são idênticos, o que pode ter contribuído para que, melodicamente, a queda fosse apenas de um semitom.

Pode-se identificar ainda que os três segmentos iniciais [ba.bá.t̃ã] e os quatro finais [bɛ.lé.d̃zì.bò] confirmam uma relação isonômica entre tom e *pitch* melódico:



Nas duas tabelas com o recorte da organização musical do verso cantado, as seqüências M-A-B e M-A-B-B (tabela 36), observa-se uma estreita relação entre a altura dos tons fonológicos da língua iorubá e a extensão que essas sílabas adquirem na melodia.

TABELA 36: ALTURA DOS TONS FONOLÓGICOS DA LÍNGUA IORUBÁ NO CANTO

1.4. onilé ifón lè ré o (Aqui está o senhor da cidade de Ifon)

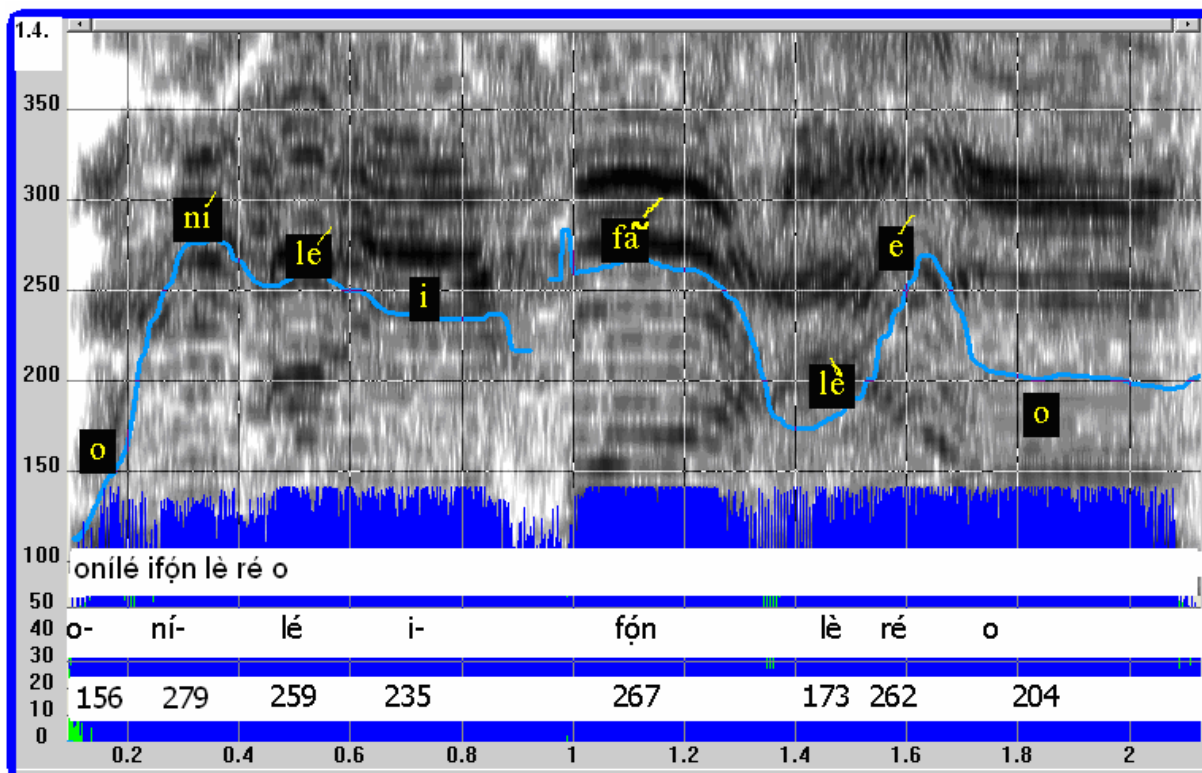


TABELA 37: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.4

Neste sonograma, ao analisarmos a altura das sílabas melódicas, a regularidade entre *pitch* melódico e tom lexical se evidencia. As sílabas com tons lexicais altos [ní], [lé], [fǎ] e [é] apresentam, respectivamente, *pitches* de 279, 259 e 267 e 262 Hz, o que, considerando uma pequena oscilação de *pitch* (20 Hz), representa um regularidade na manifestação melódica dos quatro tons fonológicos altos. A única sílaba com tom baixo [lè] apresenta o segundo menor *pitch* do verso, 173 Hz.

Por meio da análise da organização dos segmentos silábicos na tessitura musical, verifica-se que há uma regularidade na manifestação melódica dos tons altos:

Iorubá		onilé ifón lè ré o							
Glosa		Senhor da terra / Ifón/ ter, poder (capacidade, possibilidade)/ estar-foc./ enfático.							
Versão port.		Aqui está o senhor da cidade de Ifon.							
Transc. fon.		o	ní	lé	i	fǎ	le	é	o
Tons ior.		M	A	A	M	A	B	A	M
	Not.	Dó	Si	Si	Lá	Dó	Dó	Si	Dó
	Hz	150	279	259	235	267	173	262	204
7 # 7	Do					fǎ			
6	Si		ní	lé				é	
5# 5	Lá				i				
4# 4	Sol								
3# 3	Fá								
2	Mi								
1# 1	Ré								
0# 0	Dó	o					lè		o

TABELA 38: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ 1.4

Todos os tons altos realizam-se em duas notas consecutivas “Si” e “Dó”. Há uma irregularidade melódica na manifestação dos três tons médios. Entretanto, o comportamento musical de cada um está vinculado ao contexto, no qual se realiza, quer seja este contexto melódico, quer seja tonal. O primeiro tom médio manifesta-se na nota mais baixa da tessitura, com um *pitch* de 150 Hz. Por ser uma nota inicial, ela independe do contexto, seja ele tonal ou melódico e se manifesta em “Dó” da primeira oitava; o segundo tom médio está entre dois tons altos que se manifestam como dois “Dó” da segunda oitava; desse modo, ao assimilar as alturas contextuais, o segmento com tom médio declina apenas um semitom, sofrendo uma elevação por assimilação e manifestando-se com um *pitch* de 235 Hz; e o terceiro tom médio final, justamente, por estar em contexto final, manifesta-se, melodicamente, como o primeiro, em “Dó” com um *pitch* de 204Hz.

1.5. ilé ifón làwá ti wá o (Nós viemos da cidade de Ifon)

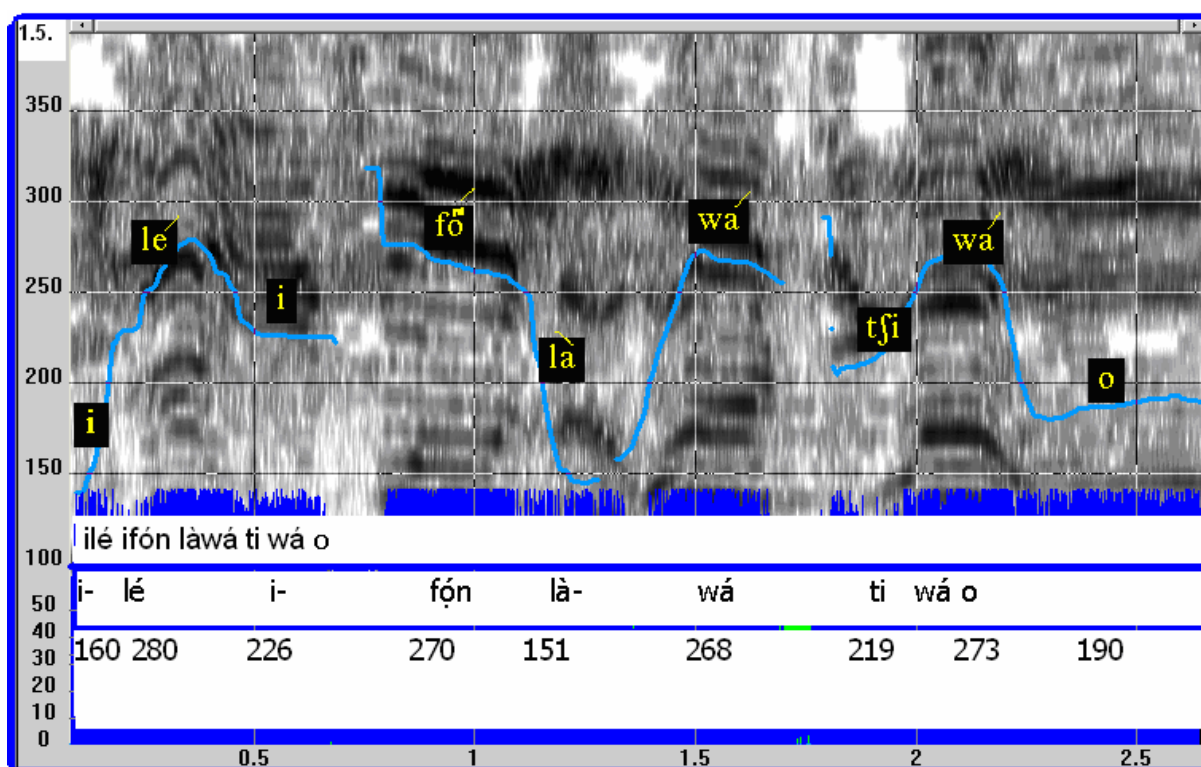


TABELA 39: SONOGRAMA DO CANTO IORUBÁ 1.5

De acordo com o sonograma acima, identifica-se que, salvo pelo tom baixo no meio do verso [là], há uma alternância entre tons altos e médios.

A média de *pitch* de todos os tons médios do canto é de, aproximadamente, 200 Hz. Todavia, podemos perceber que os dois tons médios que estão entre dois tons altos, em relação aos tons médios inicial e final, têm uma queda de altura amenizada, ou seja, em torno de 50 Hz. Isso ocorre porque o tom médio assimila a frequência do tom alto anterior e, como o tom posterior também é alto, mantém-se em uma altura não muito distante dos tons altos do ambiente em que se realiza.

Em contrapartida, o tom médio final apresenta uma diferença de 83Hz em relação ao tom alto que o precede. Fato que diferencia o comportamento deste tom médio dos dois anteriores, mas não se pode deixar de observar que são contextos diferentes, pois o último segmento do verso não está vinculado à manifestação de um *pitch* alto posterior.

Ao observarmos a organização dos tons na tessitura musical, podemos verificar que, melodicamente, os *pitches* tonais manifestam-se com uma certa proximidade:

Iorubá	ilé ifọ̀n làwá (ní+àwá) tí wá o									
Glosa	Casa/ Ifọ̀n (cidade ao Nordeste de Oşogbo/ foc.-nós / prep. de/ vir / enfático.									
Versão port.	Fomos nós que viemos da cidade de Ifọ̀n.									
Transc. fon.	i	lé	i	fó	la	wá	tʃi	wá	o	
Tons ior.	M	A	M	A	B	A	M	A	M	
	Not.	Si	Si	Dó	Si	Dó	Dó	Si	Dó	Sol
	Hz	160	280	226	270	151	268	219	273	190
7 # 7	Do									
						là	wá		wá	
6	Si	i	lé		fó			tʃi		
5# 5	Lá									
4# 4	Sol									o
3# 3	Fá									
2	Mi									
1# 1	Ré									
0# 0	Dó									
				i †						

TABELA 40: TESSITURA 1.5

Melodicamente, neste verso, muito embora tenhamos uma regularidade na manifestação dos tons lexicais altos, em "Si" da primeira oitava e "Dó" da segunda, também é possível verificar que há alguns fenômenos acústicos da fala iorubá manifestando-se na musicalidade:

- (i) um *pitch* tonal baixo, manifestando-se na mesma nota musical que o alto :

Transc. fon.	i	l é	i	fó	l à	w á
Tons ior.	M	A	M	A	B	A
	Not.	Si	Si	Dó	Si	Dó
	Hz					
8 # 8	Ré					
7 # 7	Do				l à	w á
6	Sí	i	l é		fó	

TABELA 41: A OPOSIÇÃO MELÓDICA DA SEQÜÊNCIA TONAL A-A-B-A

A quinta sílaba [l à], formada por uma consoante líquida e uma vogal baixa aberta central, manifesta-se em " Dó ", ou seja, muito próximas do contexto melódico anterior e posterior, " Si " - " Dó ". Melodicamente, tem-se a assimilação do contexto, no qual a sílaba com tom baixo está inserida e, nesse caso, a assimilação é facilitada pelo fato de a sílaba posterior também ser formada por vogal idêntica, aqui, precedida por um glide [w á].

- (ii) Um *pitch* tonal médio, embora esteja entre dois tons lexicais altos, manifesta-se musicalmente na nota musical mais baixa da tessitura :

Transc. fon.		i	le'	i	fõ'
Tons ior.		M	A	M	A
	Not.	Si	Si	Dó	Si
	Hz				
8# 8	Ré				
7# 7	Do				
6	Sí	i	le'	fõ'	
5# 5	Lá				
4# 4	Sol				
3# 3	Fá				
2	Mí				
1# 1	Ré				
0# 0	Dó				
				i	

TABELA 42: TESSITURA MELÓDICA. AUSÊNCIA DA ASSIMILAÇÃO TONAL

Neste caso, musicalmente, não se tem a reprodução de uma assimilação tonal do tom médio em contexto de tons altos e o tom baixo manifesta-se, livremente, como se tivesse um *pitch* tonal baixo. Muito provavelmente esta "irregularidade" pode ser explicada mais pelas características acústico- articulatórias da vogal [i] — alta, anterior — do que pelo contexto tonal de sua manifestação.

1.6. èjìgbò rere làwá ti bò o (Nós viemos da graciosa cidade de Ejibô)

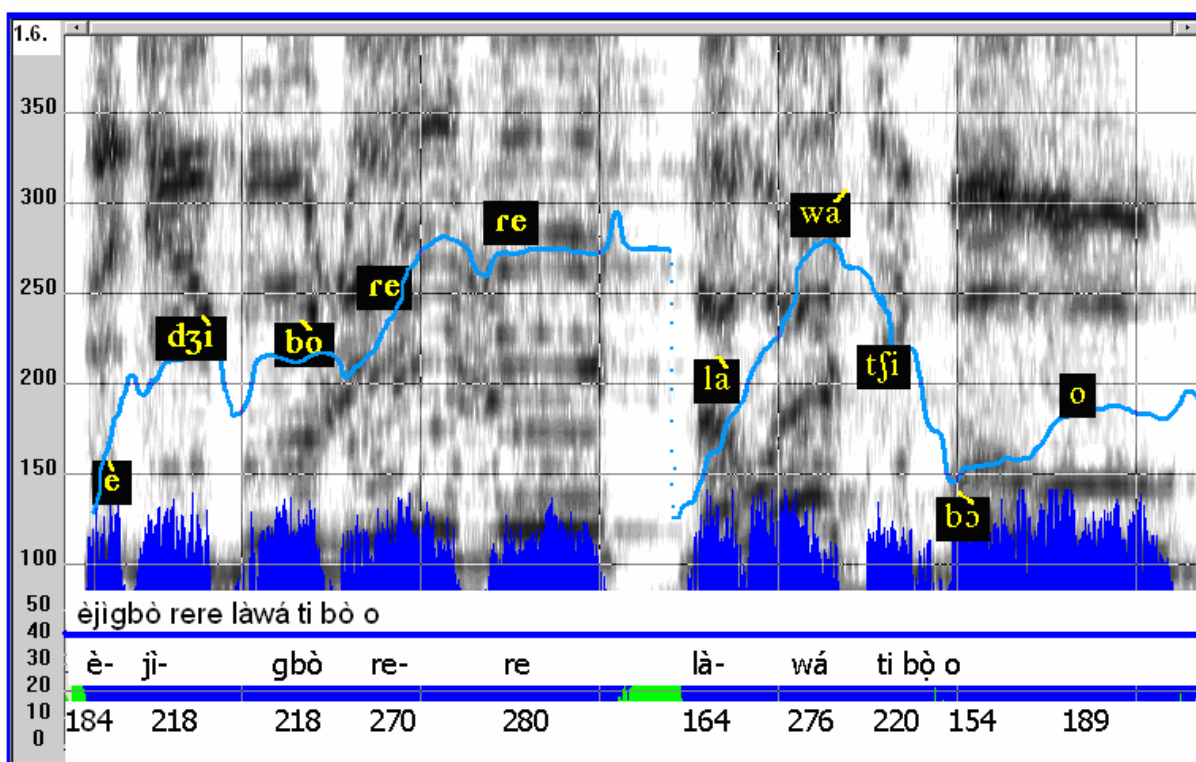


TABELA 43: SONOGRAMA 1.6

Neste verso, inicialmente, temos a presença de três tons fonológicos médios. Os suprasegmentos realizam-se por meio de três sílabas (V), (CV) e (CV): formadas por uma vogal oral, média, anterior, fechada, não-arredondada [è] ; uma consoante africada alveolar sonora seguida de uma vogal oral alta anterior fechada não-arredondada [dʒi] e uma consoante oclusiva bilabial sonora seguida de uma vogal oral média posterior arredondada [bò]. Como podemos perceber, temos uma curva de *pitch* ascendente: o primeiro segmento silábico realiza-se mais baixo que os dois seguintes (todos com tons baixos) e em [rere], com dois tons médios, temos um pico de altura de 280 Hz.

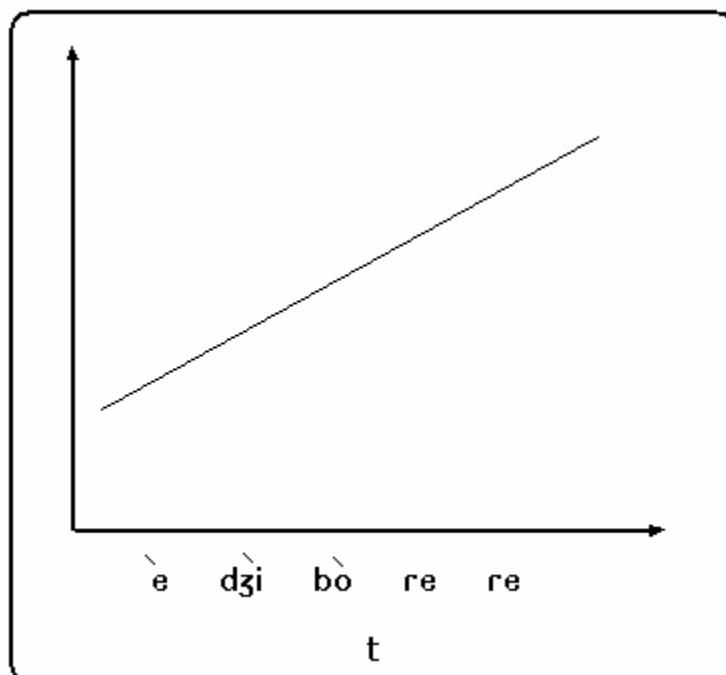


TABELA 44: *PITCH* ASCENDENTE NO CANTO IORUBÁ

A diferença de tons baixos para médio é relevante e foi reforçada pela seqüência de tons baixos (três iniciais) e de tons médios (dois consecutivos). Salvo pela diferença do primeiro tom baixo [è], com uma média relativa de 184 Hz, há uma regularidade de *pitch* na realização dos tons baixos (184-**218-218** Hz) e médios (**270-280**).

A curva de pitch revela um movimento ascendente das quatro primeiras sílabas do verso analisado (tabela 44).

A tessitura musical explicita a relação que se estabelece entre os fenômenos tonais e a melodia, revelando uma ascendência mais pontual (tabela 45) :

Iorubá		Èjìgbò rere làwá ti bò o								
Glosa		Ejìgbò (cidade Mítica)/ algo bom/ foc. + nós / prep. de/ chegar/ enfático.								
Versão port.		Nós viemos da graciosa cidade de Ejibô.								
Transc. fon.		è	dʒì	bò	re	re	là	wá	tʃi	bò o
Tons ior.		B	B	B	M	M	B	A	M	B-M
	Not.	Lá	Lá	Lá	Ré	Ré	Ré	Ré	Sol	Sol-Lá
	Hz	184	218	218	270	280	164	276	220	154-189
8# 8	Ré									
					re	re	là	wá		
7# 7	Do									
6	Si									
5# 5	Lá									
		è	dʒì	bò						
4# 4	Sol								tʃi	bò
3# 3	Fá									
2	Mi									
1# 1	Ré									
0# 0	Dó									

TABELA 45: TESSITURA DO CANTO IORUBÁ. ASCENDÊNCIA MELÓDICA

Inicialmente, há uma seqüência de três tons baixos que se realizam regularmente em "Lá"; em seguida, temos dois tons médios, que se realizam em "Ré" da segunda oitava.

Há uma ascendência na escala melódica, pois os dois tons médios, com segmentos silábicos idênticos, realizam-se em "Ré". O tom baixo seguinte realiza-se com a mesma nota dos tons médios, ou seja, em "Ré".

O único tom alto do verso, também se realiza em "Ré", no início da segunda oitava, no mesmo nível melódico de um dos tons médios.

Finalmente, tem-se a seqüência médio, baixo, médio com uma realização musical " Sol ", " Sol ", " Lá ".

tʃi	bò o
M	B-M
Sol	Sol-Lá
tʃi	bò

O tom médio distancia-se do tom alto anterior [wá] e realiza-se, melodicamente, como o tom baixo posterior [bò] que ao alongar-se com o morfema enfático com tom médio [o], realiza-se com uma modulação tonal B-M e melódica Sol-Lá.

TABELA 46: REALIZAÇÃO SOL-SOL-LÁ DA SEQÜÊNCIA TONAL M-B-M

1.7. onilé ifón yà wá o (Senhor da cidade de Ifon, venha para junto de nós)

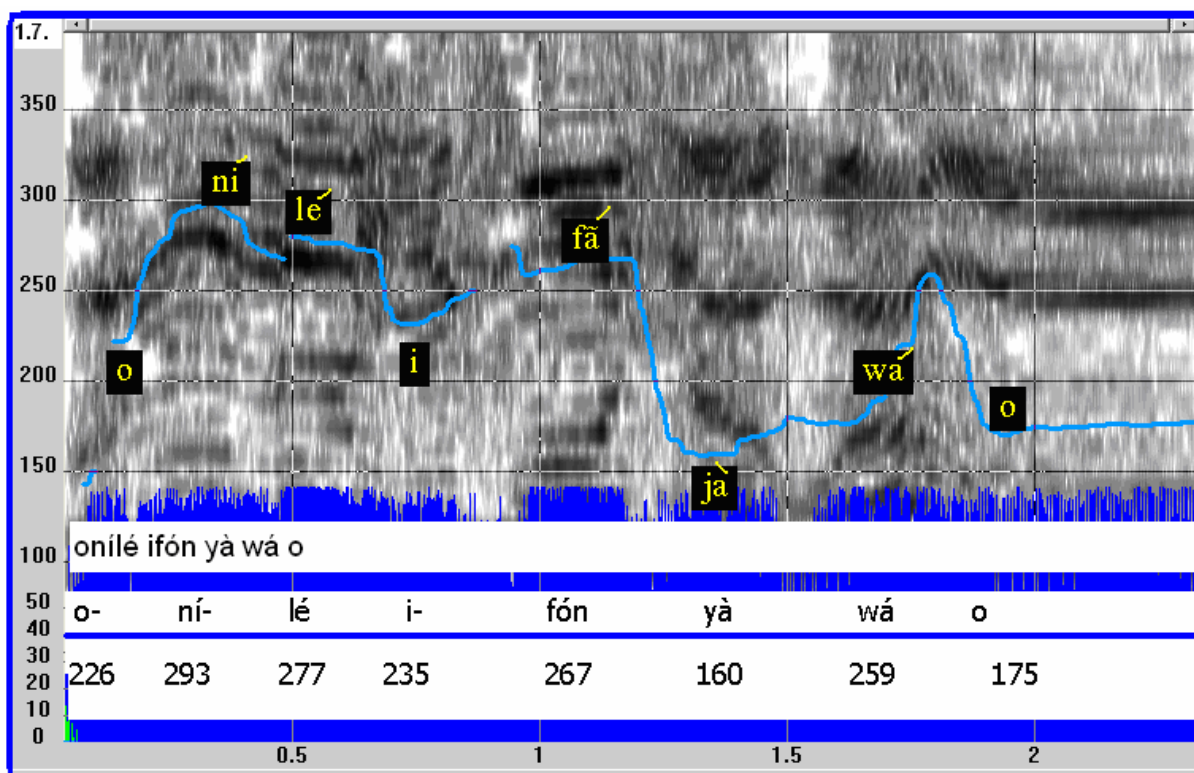


TABELA 47: TESSITURA DO CANTO NAGÔ 1.7

Este verso evidencia alguns fenômenos tonais próprios da fala. De acordo com BAMBOŞE (1966), uma sílaba com tom alto terá um *pitch* mais alto, quando imediatamente precedida de um tom médio. Entretanto, se esta sílaba com tom alto for precedida de uma sílaba com tom baixo o seu *pitch* sofrerá um declive. Ocorre que a influência de um *pitch* tonal médio é menor que a influência de um *pitch* tonal baixo sobre o *pitch* tonal alto.

Se observarmos o comportamento acústico das quatro sílabas com tons fonológicos altos [ní], [lé], [fã] e [wá], veremos que o *pitch* de [ní] (293 Hz) e de [fã] (267 Hz), ambos precedidos por um tom médio, é mais alto que o *pitch* de [wá] (259), precedido por um tom baixo. Neste caso, temos um fenômeno semelhante ao abaixamento relativo — *downdrift* — muito comum na língua falada.

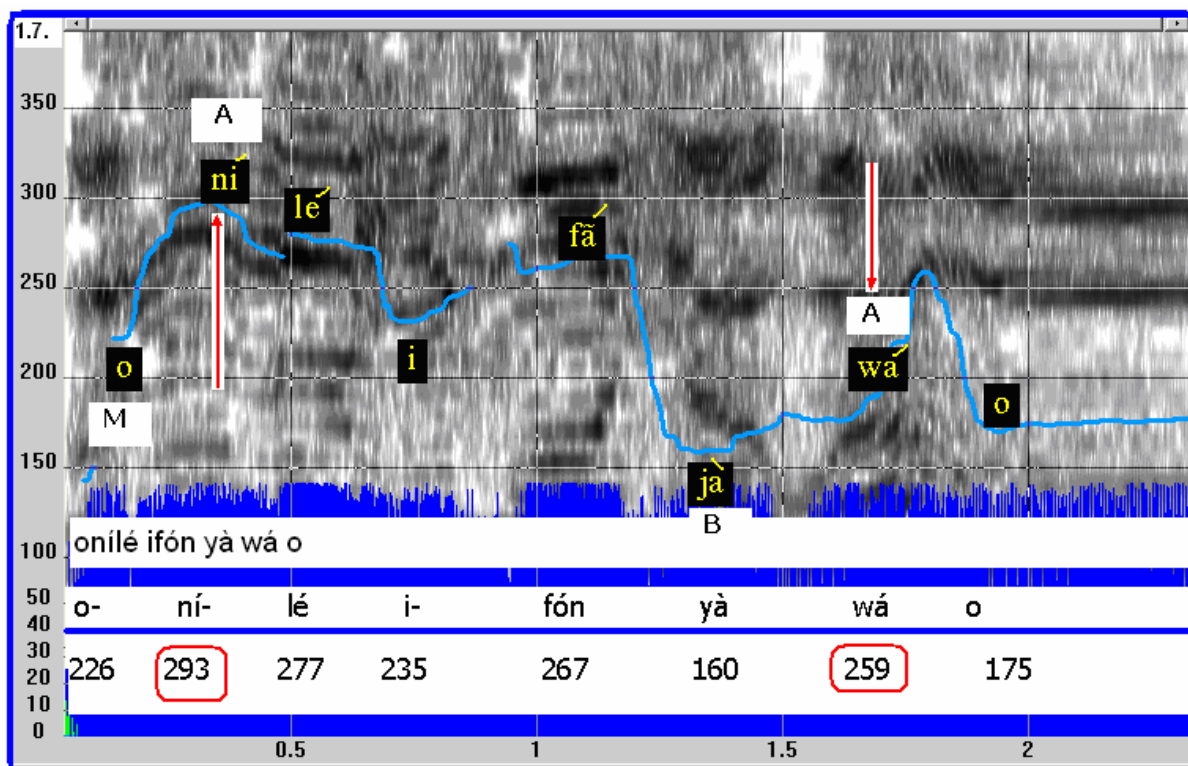


TABELA 48: DOWNDRIFT

Na tessitura musical, o mesmo fenômeno ocorre sob a influência de notas musicais graves (baixas), médias e agudas.

Iorubá		Onílé (oní+ ilé) ifṣṣn yà wá o (...)							
Glosa		Senhor da casa (dono ou possuidor+ casa)/ Ifṣṣn/ vir em direção a / nós/ enfático.							
Versão port.		Senhor da cidade de Ifṣṣn, venha para junto de nós (...)							
Transc. fon.		o	ní	lé	i	fó	jà	wá	o
Tons ior.		M	A	A	M	A	B	A	M
Not.		Si	Ré	Dó#	Sol	Ré	Ré	Si	Ré
Hz									
8#	Ré								
8			ní			fó	jà		o
7#	Do			lé					
7									
6	Si	o			i			wá	
5#	Lá								
5									
4#	Sol								
4									
3#	Fá								
3									
2	Mí								
1#	Ré								
1									
0#	Dó								
0									

TABELA 49: REALIZAÇÃO MELÓDICA DOS TONS ALTOS

No verso em questão, há quatro tons altos. Dois deles precedidos por tons médios [o.ní], [i.fó] e um deles posposto a um tom baixo [wá]. As sílabas com tom alto, mas precedidas por tons médios, manifestam-se, melodicamente, na mesma nota musical, em "Ré", o que não ocorre com o último tom alto do verso posposto a um tom baixo [jà]. A organização melódica evidencia o mesmo fenômeno da fala iorubá, pois os tons altos precedidos por tons médios mantém o *pitch* melódico alto, porém o tom alto precedido por um baixo apresenta um *pitch* melódico baixo, em "Si". É interessante notar que o tom médio apresenta uma certa neutralidade em relação aos tons que o acompanham.

1.8. kí è yin^(ˊ) wá wò rò (para que as pessoas possam ver a paz)

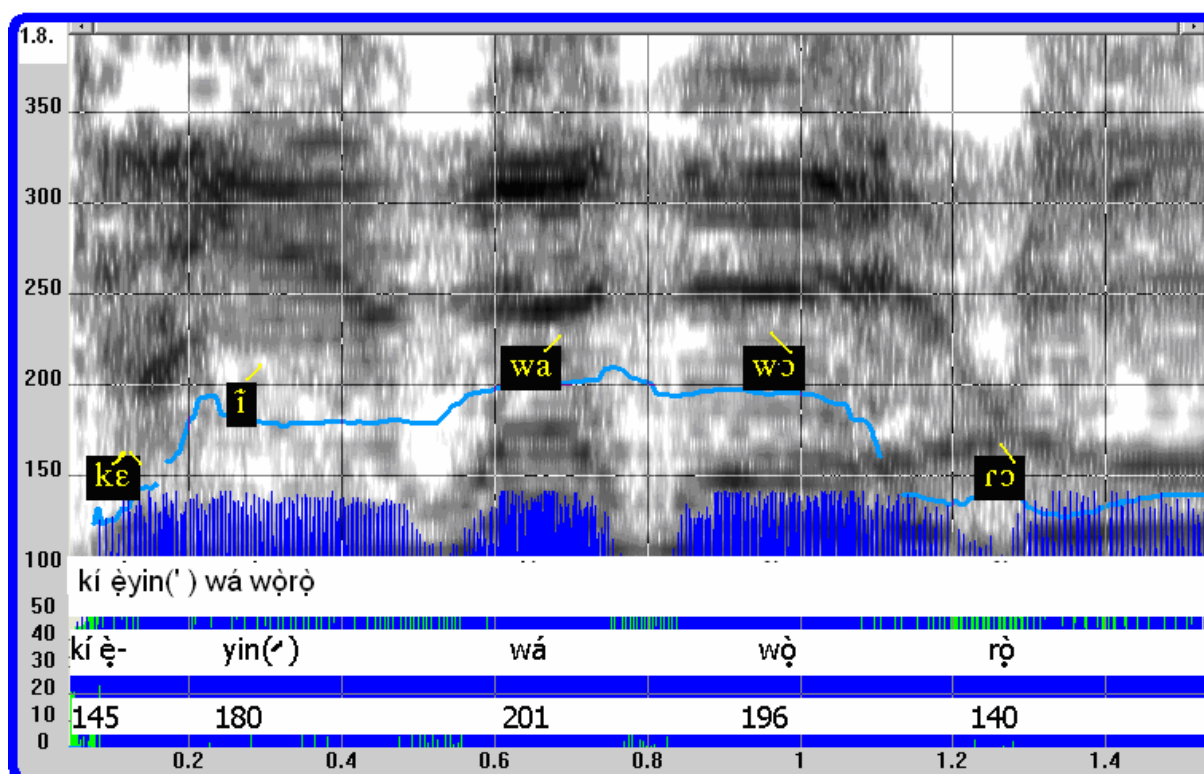


TABELA 50: SONOGRAMA 1.8

Neste verso, inicialmente, temos um contorno tonal, que é fruto da assimilação de dois fonemas altos anteriores [î] e [ɛ̂], o fonema que se realiza é o [ê̂], mas, agora, com um contorno tonal alto-baixo; por isso, a média de *pitch* é de 145 Hz.

Em seguida, temos dois tons altos e dois tons baixos [î.wá] [wò.rò]. Exceto pelos primeiro [kɛ̂] e o último segmento [rɔ̀] respectivamente, com tons fonológicos alto-baixo e baixo, com frequências entre 140 e 145 Hz, os demais tons possuem *itches* bastante próximos: [î] (180 Hz), [wá] (201 Hz) e [wò] (196 Hz). Pode-se afirmar que temos o *downdrift* tonal da segunda sílaba precedida por um tom baixo e da quarta sílaba precedida por um tom alto.

Iorubá	kí èyìn ⁽²⁾ wá wòrò					
Glosa	Que (após um verbo que indica desejo)/ vocês / vir/ver/ leveza, paz.					
Versão port.	(...) para que as pessoas possam ver a paz.					
Transc. fon.	kè	í	wá	wò	rò	
Tons ior.	B	M	A	B	B	
	Not.	Sol	Lá	Lá	Fá	Fá
	Hz					
8# 8	Ré					
7 # 7	Do					
6	Si					
5# 5	Lá					
			í	wá		
4# 4	Sol					
		kè				
3# 3	Fá					
				wò	rò	
2	Mi					
1# 1	Ré					
0# 0	Dó					

TABELA 51: ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DO VERSO IORUBÁ

Ocorre que o primeiro segmento com tom alto tem como nota anterior um "Dó", três tons abaixo. Depois de chegar em "Fá#", o próximo segmento silábico realiza-se um tom acima da anterior, ou seja, "Sol" e depois volta para "Fá#".

Muito embora os dois tons se realizem na mesma nota musical, pode-se dizer que a relação melodia-tom foi respeitada, pois do tom alto para o baixo houve a queda de um semitom e há uma ascendência melódica do par de tons altos e uma descendência dos dois tons baixos, ambos consecutivos.

É importante, notar que, em termos musicais, temos um tom baixo realizado na mesma altura ou na mesma nota que um tom alto. Tanto o segmento [í] (180

Hz), com tom alto, quanto o segmento [wò] (196 Hz), com tom baixo, realizam-se em "Fá#".

1.9. kí ẹ wá wo èse (para que possam ver os prodígios de Òrìṣà.)

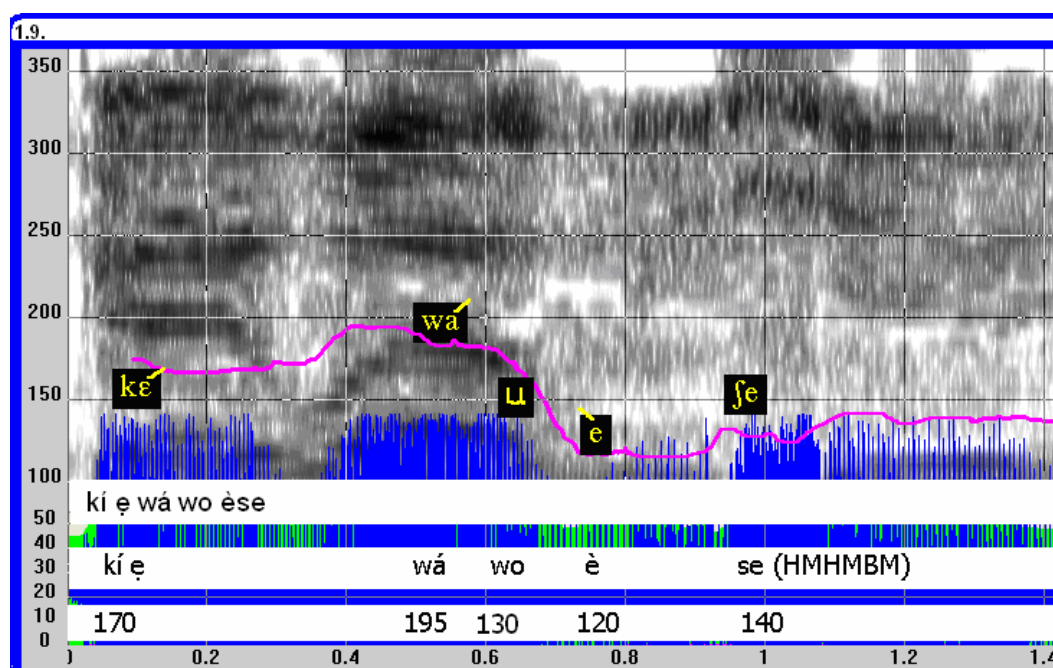


TABELA 52: SONOGRAMA 1.9

Neste último verso, temos uma ascendência de *pitch* dos tons altos iniciais; em seguida, temos uma descendência de *pitch*, que segue o *pitch* tonal médio-baixo.

Musicalmente, temos os dois tons altos em "Fá", com a ascendência de um semitom do segundo segmento, em relação ao primeiro e a realização dos tons médios e baixos em "Dó menor", com uma diferença de um semitom dos tons médios em relação ao tom baixo.

Iorubà		kíẹ wá wo èse							
Glosa		Que/ vocês / vir/ ver / realizações							
Versão port.		para que possam ver os prodígios de Òrìṣà.							
Transc. fon.		ké	wá	u	è	ʃe			
Tons ior.		A-M	A	M	B	M			
Not.		Fá	Sol	Sol	Dó	Dó			
Hz									
8#	Ré								
8									
7 #	Do								
7									
6	Sí								
5#	Lá								
5									
4#	Sol								
4			wá	u					
3#	Fá								
3		ké							
2	Mí								
1#	Ré								
1									
0#	Dó				è	ʃe			
0									

TABELA 53: ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DO VERSO IORUBÁ

Considerando o *pitch* silábico do canto selecionado, pode-se afirmar que, em iorubá, há uma relação melodia-tom, semelhante à relatada por Chao (1959), ao analisar a relação entre *pitch* melódico e tom lingüístico em canções chinesas de diversos estilos.

No orin *Obátalá* (cântico para Oxalá) analisado, o tom alto apresenta uma média de *pitch* por volta dos 248 Hz, o tom médio apresenta uma média de *pitch* por volta de 200 Hz e o tom baixo, por volta de 170 Hz (Tabela 53).

Tom Alto	Tom Médio	Tom Baixo
230	143	159
220	166	230
219	241	136
226	215	131
250	240	200
238	180	173
230	145	151
191	174	184
279	176	218
259	132	218
267	156	164
262	235	154
280	204	160
270	160	145
268	226	196
273	219	140
276	190	120
277	270	
267	280	
259	220	
145	189	
180	226	
201	293	
170	235	
195	175	
	130	
	145	
237	199	169

TABELA 54: MÉDIA TONAL *ORIN OBÀTÁLÁ*

A variação de *pitch* entre os segmentos silábicos cantados cujas palavras faladas têm tom lexical médios e altos não é muito grande, o que é normal, uma vez que, mesmo na língua falada os tons médios e altos costumam estar muito próximos, em virtude de uma propagação — *spread* — tonal; entretanto, quando consideramos a distância entre a média de pitch de segmentos silábicos cantados cujas palavras têm tons lexicais altos, baixos e médios vê-se que há uma diferença relevante [como se pode notar na tabela 55].

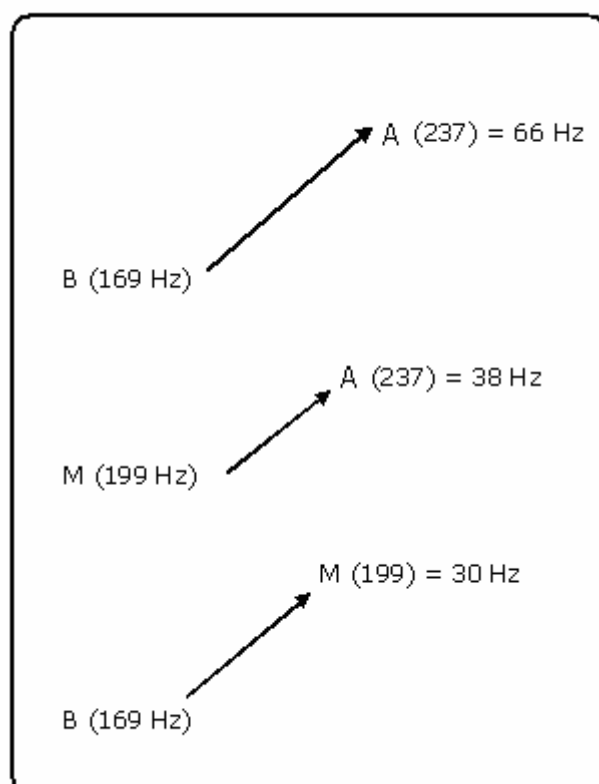


TABELA 55: TOM FONOLÓGICO/ *PITCH* MELÓDICO

Entre tons baixos e médios, há uma diferença de 30 Hz e, entre tons médios e altos, há uma diferença de 38 Hz; já entre tons baixos e altos a diferença é mais relevante: 66 Hz. A diferença entre tons baixos e médios é menor porque, geralmente, tais altura, como vimos, estão vinculadas ao contexto em que se manifestam. De qualquer modo, essas diferenças evidenciam uma regularidade na relação melodia-tom.

Entre tons fonológicos e notas musicais

É possível verificar a relação entre curva de pitch tonal e notas musicais, com base na frequência de *pitch* tonal/ nota musical:

Tom alto/ Notas musicais

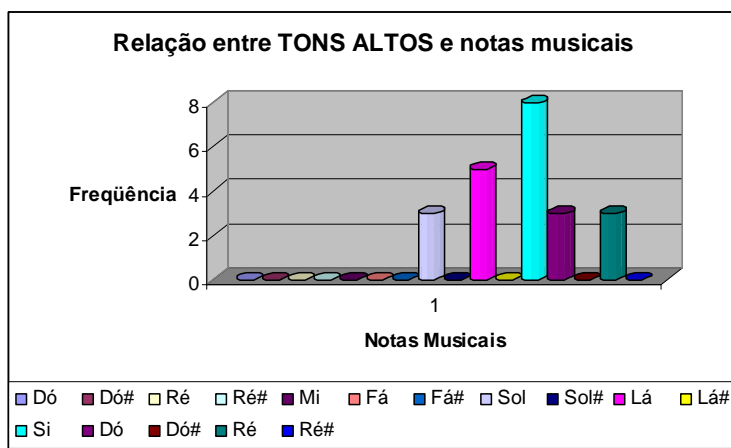


TABELA 56: TOM ALTO/ NOTAS MÚSICAIS

O gráfico apresenta o número de vezes que cada tom alto se realizou, melodicamente. Pode-se verificar que as notas musicais vinculadas à manifestação de sílabas portadoras de tons lexicais altos não se realizam nas notas mais baixas da primeira oitava, ou seja, antes de " Sol ". A frequência de realização de *pitch* tonal alto realiza-se com notas altas: " Sol ", " Lá ", " Lá# ", " Si ", " Dó " e " Ré ". A maior incidência de manifestação de tons lexicais altos, como se pode perceber, está vinculada à sétima nota da primeira oitava, " Si ".

Tom médio/ Notas musicais

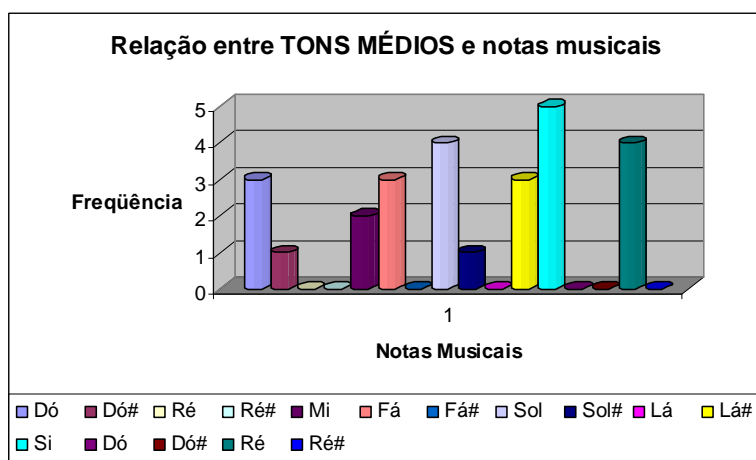
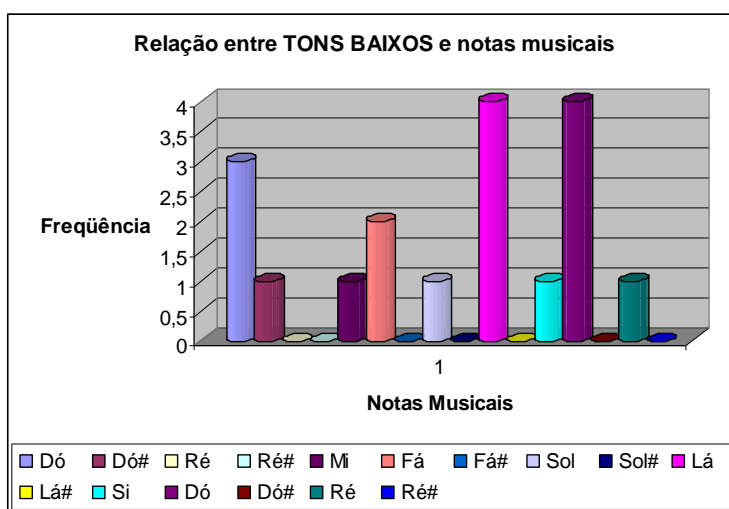


TABELA 57: TOM MÉDIO/ NOTAS MUSICAIS

O gráfico acima evidencia que o tom médio se manifesta, melodicamente, muito próximo das notas emanentes dos tons baixos. Entretanto, pode-se dizer que há uma concentração na realização de notas médias.

Tom baixo/ Notas musicais

**TABELA 58: TOM BAIXO/ NOTAS MUSICAIS**

Quanto ao gráfico da manifestação melódica dos tons baixos, salvo pela manifestação de alguns em " Lá " e " Dó " (oito Sílabas), a maior frequência é de notas baixas. É possível perceber que, em virtude dos diversos processos de assimilação de *pitch* analisados neste capítulo, temos uma dispersão e variação relevante da manifestação de tons fonológicos baixos por todas as notas da tessitura.

Discussão Final

Ao longo das análises foi possível vislumbrar vários processos de assimilação tonal reproduzidos musicalmente.

A relação observada entre *pitch* tonal e manifestação musical não foi totalmente regular, porém, pôde-se perceber uma intensa influência dos tons lexicais sobre a a melodia do canto.

É importante ressaltar que, em iorubá, assim como em outras línguas tonais, o tom é responsável pelo significado atribuído a palavra, o que leva a crer que, é preciso, mesmo na melodia, garantir aos interlocutores, com vistas a compreensão do texto musical, a percepção do *pitch* tonal e sua relativa percepção.

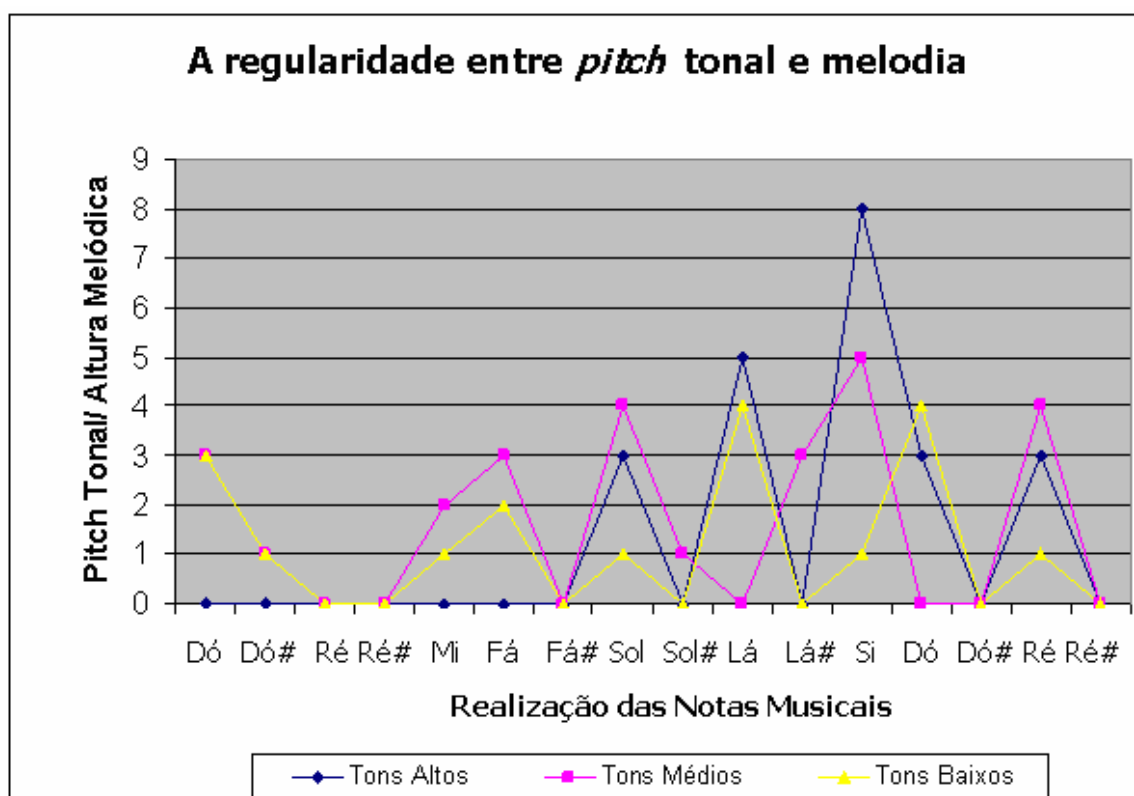


TABELA 59: A REGULARIDADE ENTRE *PITCH* TONAL E MELODIA

Ao compararmos as curvas de manifestação melódica de diferentes naturezas tonais pode-se perceber a estreita relação entre altura de *pitch* dos tons fonológicos e altura das notas musicais. Ocorre que os fenômenos de assimilação de *pitch* da língua falada, considerando a importância dos tons fonológicos para a compreensão da letra do canto, reproduzem-se na melodia do texto cantado.

CAPÍTULO III →

Pitch melódico dos cânticos
nagôs e tom fonológico
iorubá: fenômenos
prosódicos em contato

CAPÍTULO III → *PITCH* MELÓDICO DOS CÂNTICOS NAGÔS E TOM FONOLÓGICO IORUBÁ: FENÔMENOS PROSÓDICOS EM CONTATO

Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente inconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade da palavra oral.

MÁRIO DE ANDRADE

Palavras preliminares

Por meio das análises feitas no capítulo anterior, percebe-se que, apesar de estarmos diante de parâmetros diferentes (tom fonológico e *pitch* melódico), há, na língua iorubá cantada, uma manutenção relativa dos tons lexicais da fala. Cabe aos tons lexicais a garantia da inteligibilidade da palavra cantada, uma vez que, como já vimos, são tons distintivos e esse é o motivo da necessidade de manifestação de uma melodia que respeite o que produz significado lingüístico.

Obviamente, considerando a necessidade da manutenção de uma harmonia melódica, não seria possível a existência de uma regularidade de 100%.

Da mesma forma que na língua falada, os fenômenos fonéticos de oscilação tonal podem ser observados na melodia do canto.

Diante disso, podemos continuar na nossa busca de evidências lingüísticas junto a fenômenos que em princípio parecem ser próprios da articulação e acústica da fala é possível encontrar, dadas as restrições musicais de afinação e volume, e da diferença de padrão articulatório, evidências de que, ao se produzir a fala cantada, está-se coordenando planos e execuções lingüísticos e musicais, e não apenas reproduzindo um enunciado estereotipado com alturas determinadas por uma tonalidade musical. Todavia, para tanto, seriam necessários outros experimentos delineados num estudo que não fosse apenas descritivo ou apenas voltado para um fenômeno prosódico, como é o caso desta tese (MEDEIROS, 2002).

Neste capítulo apresentamos os resultados das análises feitas com os cantos das comunidades-terreiro de nação Queto. Optou-se, a fim de facilitar a comparação, por, a cada análise comparativa, compreender os fenômenos de derivação fonética dos tons fonológicos.

Análises e resultados da relação prosódica entre nagô brasileiro e iorubá

As análises apresentadas nesta seção seguem o mesmo percurso adotado para o estudo piloto e para as análises realizadas acerca da relação entre língua falada e cantada iorubá.

***Pitch* melódico e tons fonológicos**

O contraste entre pares tonais revela que a regularidade e irregularidade, na manutenção melódica dos tons fonológicos, são muito próximas. Após o cálculo do contraste entre a manifestação dos pares tonais na melodia dos cantos nagôs, tem-se que 48% dos pares não respeitaram a relação melodia-tom e, em 52% dos pares

tonais contrastados, pode-se vislumbrar a manutenção do tom lexical da língua iorubá (vide 60).

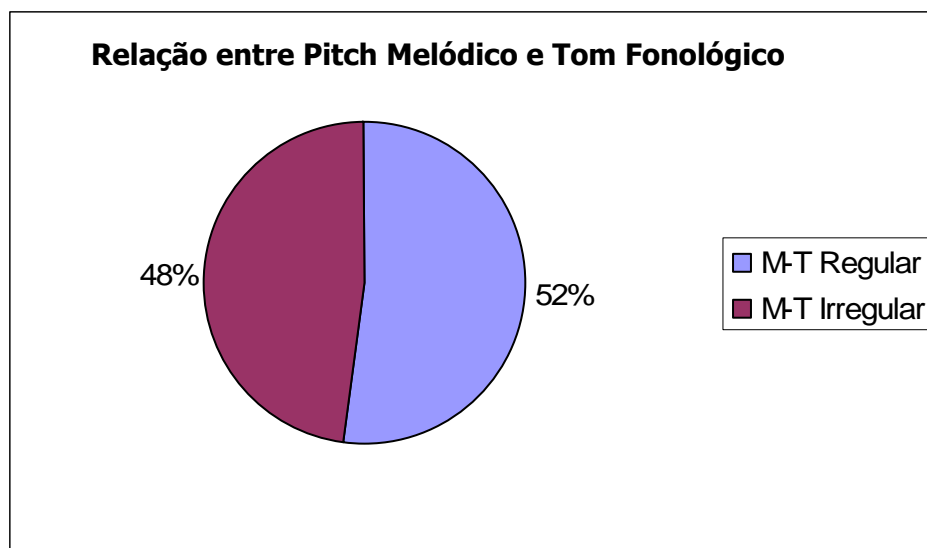


TABELA 60: PITCH MELÓDICO E TOM FONOLÓGICO. MÉDIA TONAL

Na verdade, esses dados podem ser considerados “brutos”, pois, após uma análise que leve em consideração fenômenos tonais da fala iorubá, perceber-se-á que a regularidade da manifestação de fenômenos da fala, na palavra cantada, é muito maior.

Regras fonéticas da fala iorubá na melodia dos cantos nagôs

Como já foi explicitado, fonologicamente (estrutura profunda), pode-se assumir que a língua iorubá possua apenas três tons, entretanto, no nível fonético (estrutura superficial), a estrutura tonal da língua é bastante diversificada. Segundo Sterk (1975), um conjunto de regras é necessário para derivar essa estrutura de superfície (fonética) da estrutura profunda (fonológica). Por regra tonal, entende-se uma regra que, em parte, tem papel determinante sobre a estrutura tonal (de superfície) de uma sentença.

Ao se discutir o processo de derivação das regras tonais em iorubá, inicialmente, pode-se fazer a distinção de dois tipos de regras:

- (i) **regras sintáticas**, aquelas com uma função sintática ou que são fruto de um ambiente sintático, e
- (ii) **regras fonéticas**, aquelas que não têm função sintática e são fruto somente de um ambiente fonético.

Como um exemplo do primeiro caso – (1) regras sintáticas, nós podemos ter uma mudança tonal operando sobre certas condições em nomes quando esses funcionam como sujeito de uma sentença e ocupam uma posição antes do predicado).

Regra do Sujeito-predicado (S-P): junção de tom alto

Báyò fẹ jáde > Báyò^ó fẹ jáde 'Báyò quer sair'
 Báyò querer sair

O alongamento do fonema [o] é para portar o tom alto é condicionado pela organização sintática da frase, SV.

Como exemplo do segundo tipo – (2) regras fonéticas, temos a regra de *spreading* — propagação — tonal que governa a mudança de um tom alto para um tom baixo-alto ascendente, quando esse é seguido de um tom baixo, e o tom baixo torna-se alto-baixo descendente, quando seguido de um tom alto.

Espreading (propagação)

Bàbá > Bàbă 'pai'

Púpò > Púpô (ọ) 'cheio', 'repleto'

Em seu trabalho, Sterk (op. cit) analisa a relação entre as regras de derivação sintáticas e fonéticas, chegando a seis regras que denomina como efetivamente fonéticas:

- (1) sentença final enfática : mudança tonal ;
- (2) regra de condensação-contração;
- (3) propagação- *spreading*;
- (4) junção glides;
- (5) regra de atribuição de *pitch*;
- (6) regra de apagamento (v-);

Considerando o escopo do nosso trabalho, apresentamos, de forma concisa, algumas dessas regras que, de alguma forma, apresentaram-se pertinentes às nossas análises.

Regras Fonéticas

Condensação e contração (ou vogal [-segmento] introdução (v-))

Condensação

Báyò fé jáde > Báyǒ(v-) fé jáde 'Báyò quer sair'
 Báyò querer sair

A condensação ocorre com alguns pares de vogais idênticas, o que significa que uma delas será deletada ou se tornará não segmental (v-), enquanto a outra portará o traço tonal de ambas.

Contração

Ó *ra* *àlùbòsà* > Ór (v^{-tom médio}) *àlùbòsà* Ó r̄ *àlùbòsà*
 ele comprar cebola 'ele comprou cebola'

Ó *gbo* *owó* > Ó gbo (v^{-tom médio}) wó Ó gbō wó
 ele ter dinheiro 'ele tem dinheiro'

Nos dois exemplos, uma das vogais torna-se não segmental, mas há a manutenção do traço tonal.

Spreading (propagação)

O *pitch* tonal espalha-se sentido aos tons adjacentes.

Bàbá > Bàbǎ 'pai'
 Púpò > Púpô (ọ) 'cheio' 'repleto'

Nas duas palavras, temos uma modulação tonal da segunda sílaba. Essa modulação é resultado da propagação do tom da primeira sílaba. Em 'Bàbá', o tom baixo se propaga sentido à sílaba seguinte e provoca uma modulação tonal baixo-alto. O mesmo se dá em 'púpò', gerando uma modulação tonal alto-baixo.

Junção de *glides*

A à lọ > à lọ 'nós não fomos'
 Nós Morf. ir
 negação

Os dois fonemas vocálicos que antecedem o segmento consonantal [l] são foneticamente realizados juntos, formando um alongamento vocálico e a manutenção dos tons médio-baixo.

Downdrift, Downstep e Declination

Downdrift, downstep e *declination* manifestam o mesmo fenômeno e são termos utilizados para o progressivo abaixamento de *pitch* quando se fala, ou seja, o declínio gradual de F_0 (*pitch*), durante a realização da sentença (FAJOB, 2003). Um fenômeno menos comum, *upset* — elevação, oposto a esse conjunto de fenômenos tonais, também pode ser encontrado em línguas africanas.

Connell e Ladd (1990) observam que enquanto a declinação é mais usada em línguas européias, o *downdrift* é mais usado em línguas tonais africanas. Para Hombert (1974), Sterk (1975) e Laniran (1992), os ajustes de *pitch* são fenômenos universais de assimilação tonal e revelam uma relação entre ambiente tonal e ajuste de *pitch*.

Há ainda um certo conflito no uso desses termos para designar os fenômenos tonais que podem ser agrupados e denominados como *downtrends* (Connell, 2001, Workshop Bielefeld University, Germany).

A review of the literature reveals a conflict in the use of these terms – or in identifying what has been designated by them – in that the same term has been used to refer to different phenomena, or different terms to one and the same phenomenon. This may be problematic in that it may lead to the formulation of inappropriate research questions, and thence to questionable theoretical conclusions.

Diferentes critérios têm sido utilizados para a classificação dos sistemas tonais. Para as nossas comparações assumimos apenas um deles, aquele que freqüentemente é utilizado na discussão da tipologia das línguas tonais da África do Oeste, ou seja, um conjunto de características pertinentes para a realização fonética

e fonológica do tom que podem ser organizados em um mesmo grupo de fenômenos. Nesse sentido, comparamos a palavra cantada aos *downdrift*, *downstep* e *declination*.

Declination é o termo usado para referir-se a uma modificação gradual — no andamento da frase ou elocução — na realização fonética dos contrastes tonais fonologicamente determinados por F_0 (CONNELL & LADD 1990). A natureza da declinação geralmete tem sido aceita como um efeito fonético. Trata-se de um efeito universal, principalmente, em sentenças declarativas. O efeito é suspenso em frases interrogativas e outras não declarativas (vide Lindau, 1986 para Haussá), ou em situações onde o contraste tonal é comprometido (Hombert 1974, Connell 1999). Em línguas tonais pode ocorrer um desrespeito às combinações tonais (i.e. em seqüências mistas de tons). Na maioria dos casos a existência e o grau de declinação pode ser visto claramente em uma frase que tem todos os tons com a mesma natureza fonológica, i.e., todos A(s), todos M(s), ou todos B(s). Um certo abaixamento de F_0 através da realização da sentença pode ser atribuído a esse efeito fonético.

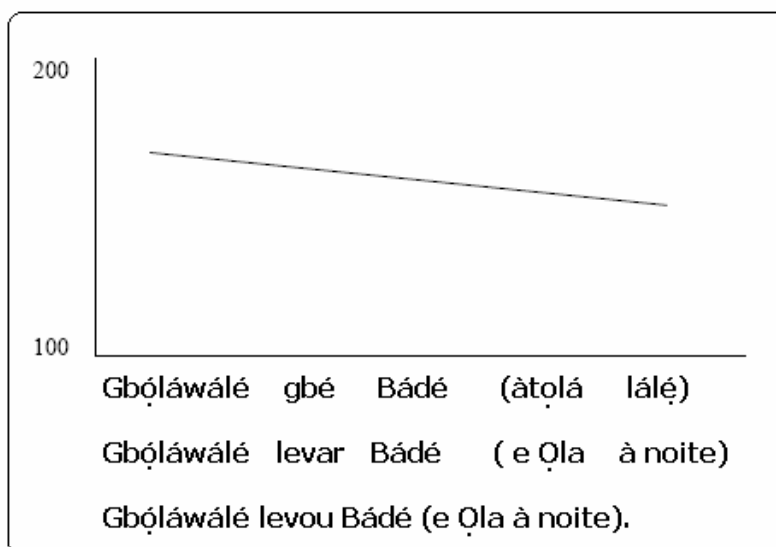


TABELA 61: ILUSTRAÇÃO DE *DECLINATION* EM UMA SEQÜÊNCIA DE TONS ALTOS EM IORUBÁ. ADAPTADO DE LANIRAN E CLEMENTS (2003 : 246).

O *downstep* foi o primeiro a ser reconhecido e bem descrito há um século por Christaller (1875) que, em sua discussão de gramática Fanti, fala de três tons, alto,

médio e baixo, mas explica que o tom médio como os tons altos são gradualmente “mitigados”. Atualmente, os trabalhos de Welmers (1959), Winston (1960), and especially Stewart (1965) têm focalizado a natureza do downstep como o abaixamento do tom alto em contextos específicos, mas se sabe que em outras línguas não são apenas os tons altos que são sujeitos do downstep. Entende-se por *downstep* também o abaixamento do segundo tom A em uma seqüência AA e, paralelamente, o abaixamento do segundo tom A em uma seqüência ABA. No primeiro caso, o abaixamento é atribuído à influência do tom B interno. Acredita-se que, o abaixamento pode ser atribuído à influência desse tom baixo que fica no interior da seqüência ABA; argumenta-se que o abaixamento ocorre em virtude de um tom baixo flutuante ou que foi historicamente perdido.

Esses dois tipos de *downstep* são, respectivamente, categorizados por Stewart (op. cit.) como *non-automatic* (A!A) e *automatic* (ABA) [vide tabela 62] — também conhecido como *downdrift*.

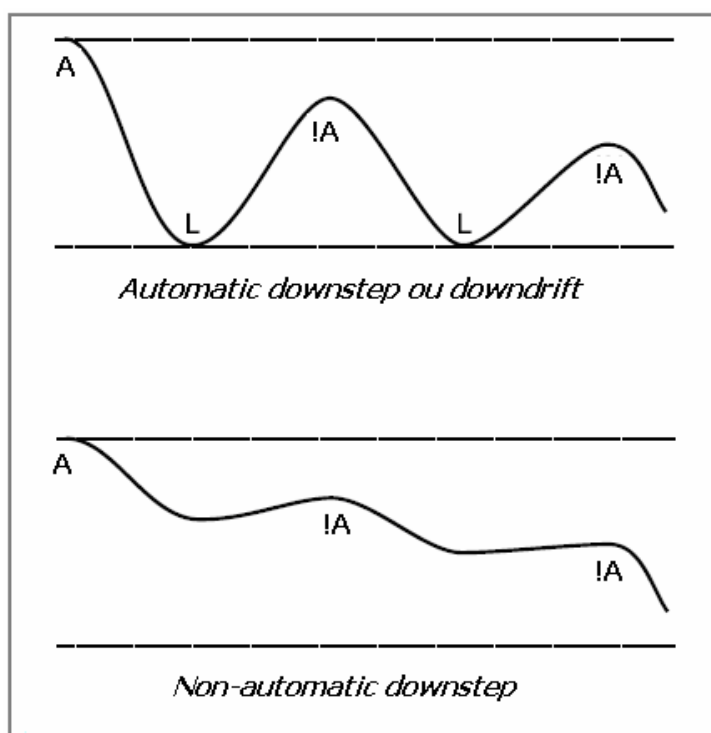


TABELA 62: REPRESENTAÇÃO DA OPOSIÇÃO ENTRE AS CURVAS DE *PITCH* DO *AUTOMATIC DOWNSTEP* (*downdrift*) E *NON-AUTOMATIC DOWNSTEP*

Uma das principais características do *downstep* é a sua natureza é cumulativa: sucessivos *downsteps* resultam em sucessivas reduções dos níveis de *pitch*. Na língua iorubá, a alternância A-B-A-B-A explicita *automatic-downsteps* (ou *downdrift*) consecutivos do tom A:

Ògúnbòdé	gbà	gbá	bọ	fún	Bòdé
Ogunbodê	receber	árvore da	retornar	dar	Bodê
nome próprio		acácia			nome próprio

Ogunbodê ganhou uma árvore da acácia e deu-a de volta para Bodê.

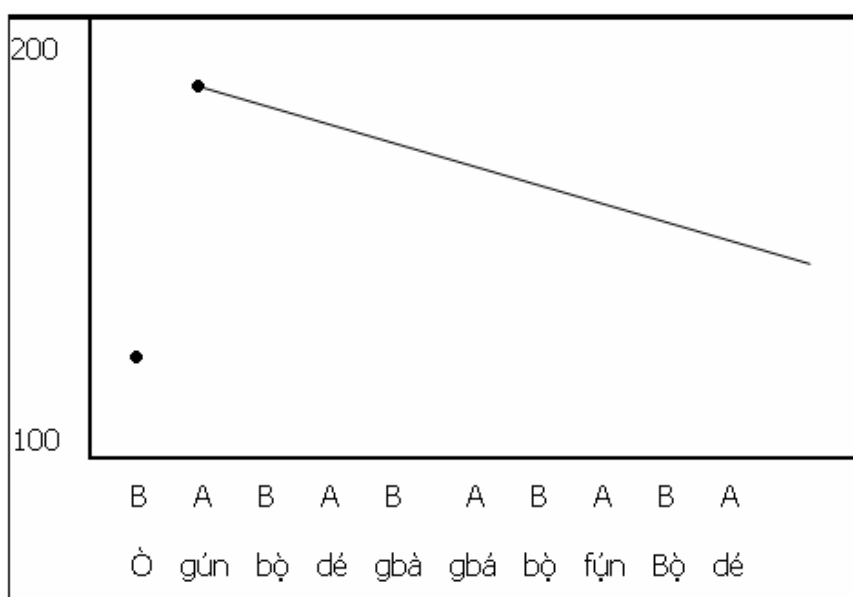


TABELA 63: AUTOMATIC-DOWNSTEP OU DOWNDRIFT EM IORUBÁ

A alternância tonal B-A-B-A... produz uma declinação automática de todos os tons da sentença iorubá apresentada. Trata-se de um contexto específico de interação de fatores fonéticos do sistema tonal iorubá, produzindo um tipo específico de declinação tonal (*automatic-downstep* ou *downdrift*), que opera nos tons adjacentes e propaga a assimilação do tom alto para os tons baixos seguintes.

Downdrift é um dos fenômenos tonais mais difíceis de caracterizar com precisão, como mencionamos anteriormente, o termo tem sido usado em diferentes sentidos. Normalmente, ele tem sido utilizado como sinônimo de *automatic downstep*. Hombert (1974), por exemplo caracteriza *downdrift* como o progressivo abaixamento de tons A(s) depois de um tom baixo, e, em uma nota, classifica o fenômeno como sinônimo de *automatic downstep*. Pontos de vista similares são expostos por vários autores, mais recentemente, Snider & van der Hulst (1993) e Hyman (2001). Entretanto, Hombert (op. cit) também atribui um elemento entonacional ao *downdrift*, observando que B(s) também descendem, e sugere que o termo *downdrift* seja utilizado para referir-se ao abaixamento de tons semelhantes (consecutivos ou não).

Para as nossas análises, assumiremos o *automatic-downstep* e fenômenos semelhantes como um *downdrift* e o fenômeno de abaixamento consecutivo de tons A(s) como efetivos downsteps (*non-automatic downstep*).

Downdrift: Slip

Consideramos, para as nossas análises, um tipo específico de *downdrift* classificado por Sterk (1975) como *slip* (deslize). Esse tipo de "deslizamento" ocorre entre dois tons baixos.

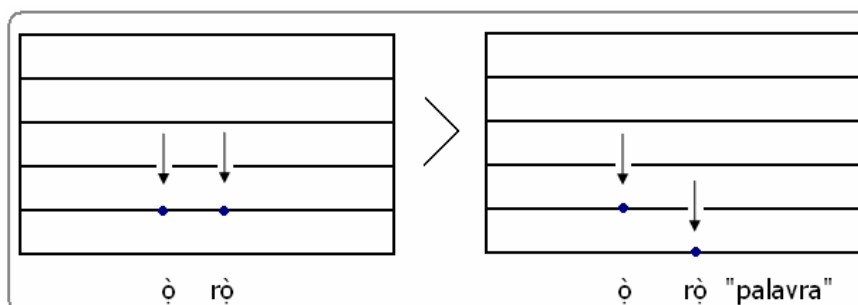


TABELA 64: SLIP DA SEQÜÊNCIA B-B

Na tabela a seguir, pode-se perceber que os tons seguintes ao *slip* assimilam o fenômeno, dando continuidade a consecutivos *downdrifts*.

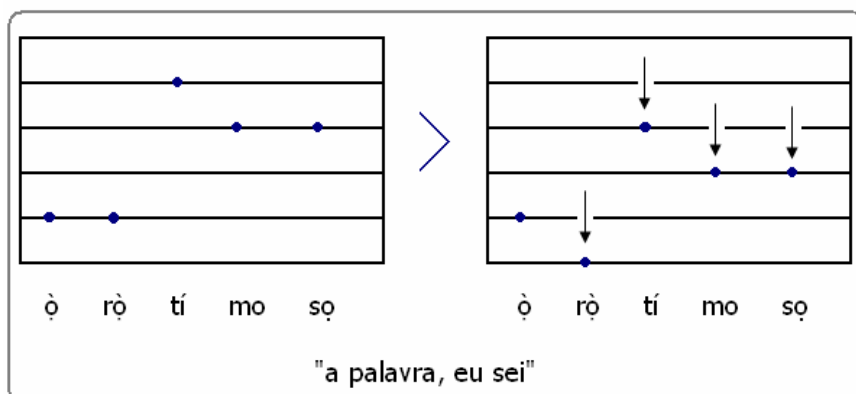


TABELA 65: SUCESSIVOS DOWNDRIFTS

Em seqüências de tons altos/ baixos, temos o *upset* (elevação) do primeiro tom alto e *downdrifts* (*automatic-downstep*) dos tons A(s) seguintes, ou seja, o primeiro tom alto é mais alto que o segundo, que é mais alto que o terceiro. Na tabela, o efeito da propagação tonal é representada pelas linhas pontilhadas na sentença *Máyòmi rà iwé* 'Máyòmi comprou livros':

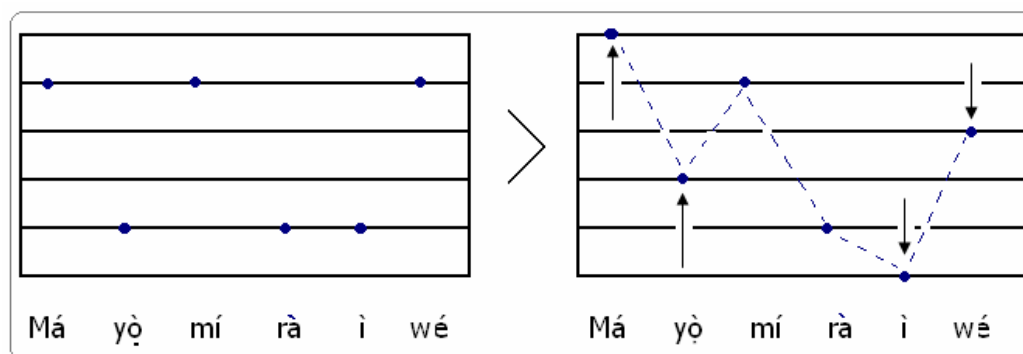


TABELA 66: SPREAD TONAL

As nossas análises revelam que esses fenômenos tonais, podem ser observados na melodia dos cantos nagôs:

Downdrift: slip nos cantos nagô

Em ambiente final, observa-se em diversos versos que a melodia dos cantos nagô apresenta *downdrifts* do tipo *slip*:

Nagô	[fɛ 'lɛ fɛ 'lɛ jemã 'ʒa a 'go:]										
Iorubá	Fé lè fé lè / Yemõnja àgò ó										
Glosa	querer-poder (ter o desejo de) / Iyemanjá- pedido de licença- vós										
Versão port.	Nós desejamos ver o rei. Iemanjá — mãe Mítica de Xangô — permita-nos ver o rei.										
Transc. fon.	fɛ	lɛ	fɛ	lɛ	j	e	mã	ʒa	a	go:	
Tons ior.	A	B	A	B	M	M	M	M	B	B	
	Not.	Sol#	Mi#	Sol#	Dó#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#-Dó#
	Hz	208	170	206	137	170	177	175	173	174	142
4# 4	Sol	fɛ		fɛ							
3# 3	Fá					j	e	mã	ʒa	a	
2	Mi		lɛ								
1# 1	Ré										gɔ:
0# 0	Dó				lɛ						o:

TABELA 67: SLIP NO CANTO NAGÔ

Neste caso, tem-se o deslizamento do segundo tom baixo no final do verso. O segundo tom baixo, posterior a outro tom baixo, realiza-se mais baixo que o anterior.

Na verdade há dois *downdrifts* do tipo *slip* seguidos, pois o alongamento da última vogal também ocorre com um abaixamento relativo.

O fenômeno repete-se em outros versos:

Nagô	[jemã 'za a 'go:]						
Iorubá	Yẹmọnja àgò ó						
Glosa	Iemanjá- pedido de licença- vós						
Versão port.	Permita-nos ver o rei, Iyemanjá.						
Transc. fon.	j	e	mã	za	a	go:	
Tons ior.	M	M	M	M	B	B	
	Not.	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#	Dó#
	Hz	166	172	175	172	171	134
2	Mi	j	e	mã	za		
1#	Ré					a	
1							↓
0#	Dó						go:
0							

TABELA 68: SLIP NO CANTO NAGÔ

O sonograma com a curva de *pitch* e espectrograma do verso cantado confirma o fenômeno melódico:

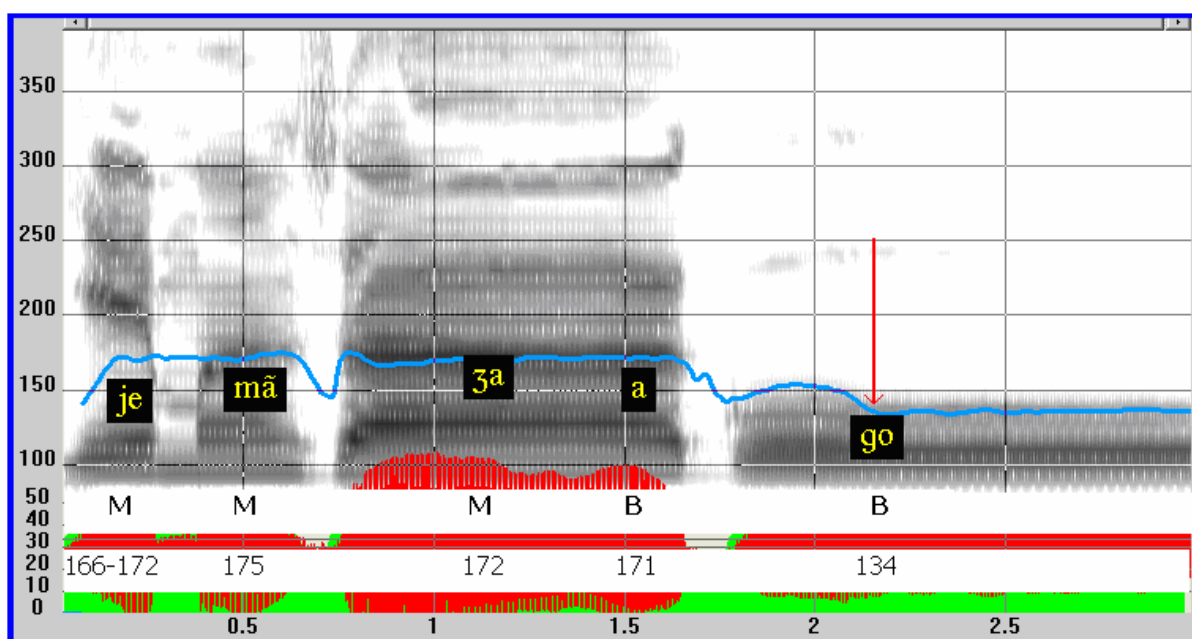


TABELA 69: IDENTIFICAÇÃO DE SLIP NO SONOGRAMA

As sílabas com o núcleo de mesma natureza vocálica [mã ʒa a] apresentam a mesma média de *pitch* (173 Hz). O última sílaba manifesta um *pitch* de 40 Hz mais baixo em relação aos segmentos anteriores.

É possível perceber que o deslizamento do tom baixo também ocorre em ambiente interno:

Nagô	[da 'da maso 'kũ lo 'mã da 'da maso 'kũ]												
Iorubá	Dàda má suukun lọ mò / Dàda má suukun												
Glosa	Dada- morf. negação- lágrimas- ir- conhecer/ Dada – morf. Negação- lágrimas												
Versão port.	Dadá não deixe as lágrimas chegarem. Não deixe a tristeza chegar. Dadá, não chore mais.												
Transc. fon.	da	da	ma	so	kũ	lo	mã	da	da	ma	so	kũ	
Tons ior.	B	M	A	M	M	M	B	B	M	A	M	M	
	Not.	Dó#	Ré#	Mi	Dó	Ré#	Ré#	Ré#	Dó#	Ré	Mi#	Dó#	Ré#
	Hz	135	154	170	134	153	154	157	134	157	173	130	155
10#	Fá												
10													
9	Mi			ma							ma		
8#	Ré		da			kũ	lo	mã					kũ
8									↓	da			
7 #	Do	da							da			so	
7					so								
6	Si												

TABELA 70: SLIP MELÓDICO

No sonograma do verso cantado, também podemos observar as medidas de *pitch* para cada sílaba e o fenômeno de slip da seqüência BB confirma-se:

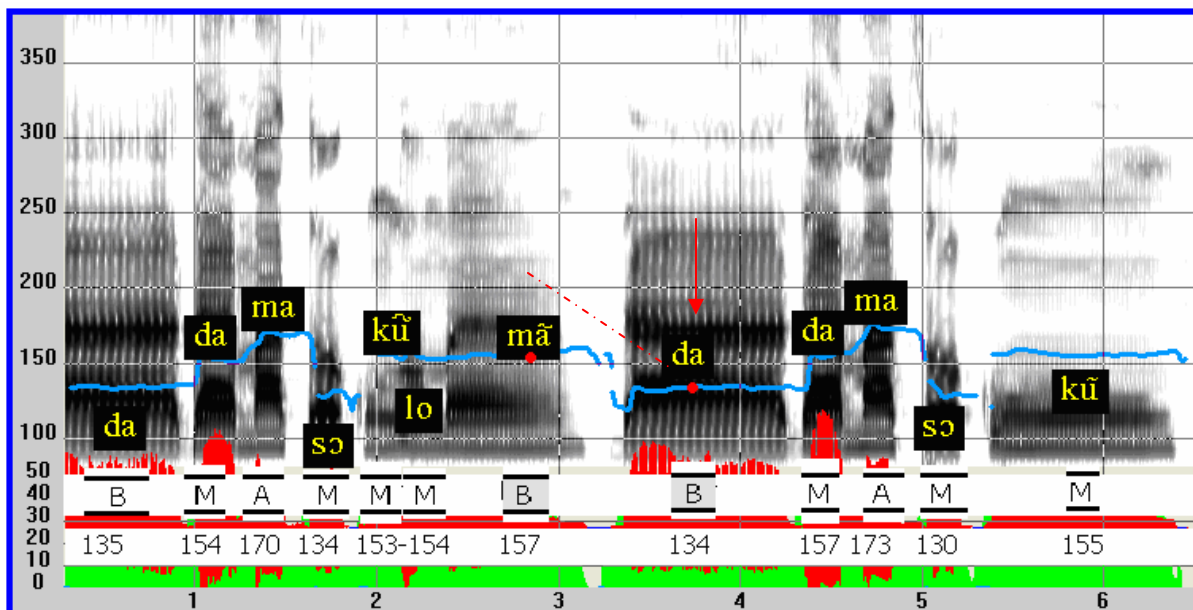


TABELA 71: SLIP NO SONOGRAMA

As análises apresentadas aproximam-se da manifestação de fenômenos da fala iorubá, nos cantos nagôs. Isso revela que os pares considerados irregulares num cálculo geral apresentam uma regularidade da relação fenômenos tonais/ *pitch* melódico (vide 72).

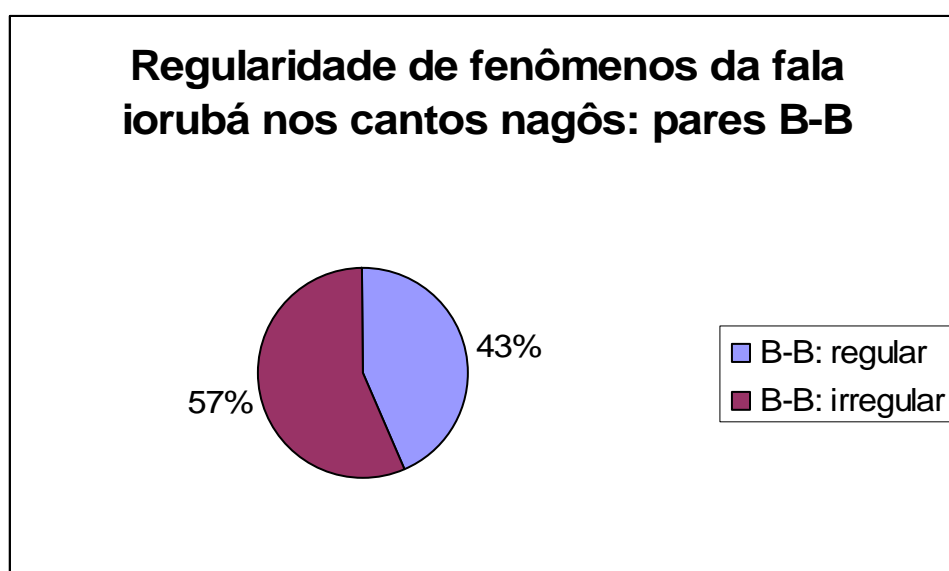


TABELA 72: SEQUÊNCIA B-B

De todos os pares tonais B-B (Baixo-Baixo), 57% não reproduzem o fenômeno da fala, *slip*, e, em 43% dos pares, há uma regularidade na manifestação da relação melodia-tom.

A maior parte de ocorrência de pares B-B ocorre em ambiente interno, 81% (vide gráfico 73).

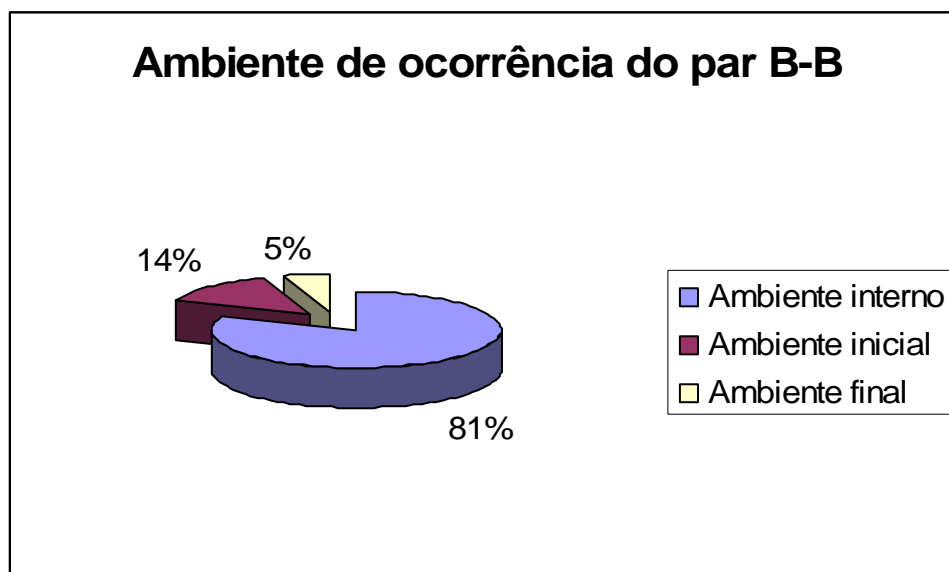


TABELA 73: AMBIENTE DE OCORRÊNCIA DA SEQÜÊNCIA B-B

Observa-se que é justamente a ocorrência de pares B-B, em ambiente interno, que apresenta uma maior resistência a manifestação do *slip* da fala (vide gráfico 74). Isso revela o “peso” dos tons iniciais e finais sobre os tons que se encontram no interior dos versos cantados.

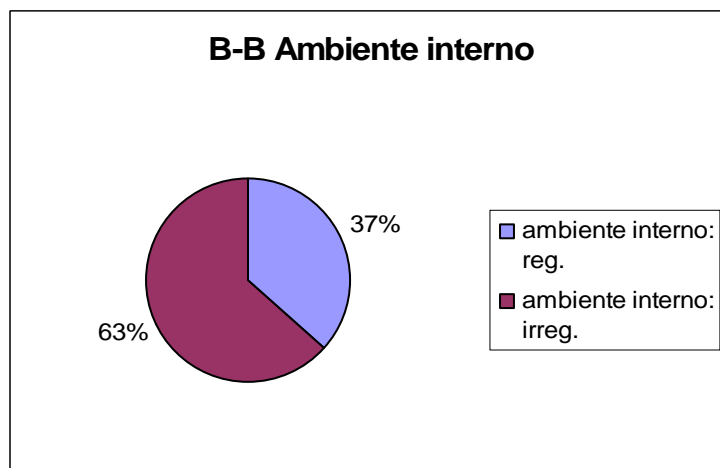


TABELA 74: SEQÜÊNCIA B-B EM AMBIENTE INTERNO

Em contrapartida, considerando o fenômeno de *slip* do tom baixo, dos 63% de casos identificados como irregulares, em 30% dos casos, o par B-B realizou-se com uma linearidade de *pitch*.

Em ambiente final, a realização do *slip* da fala é de 83% (vide gráfico 75).

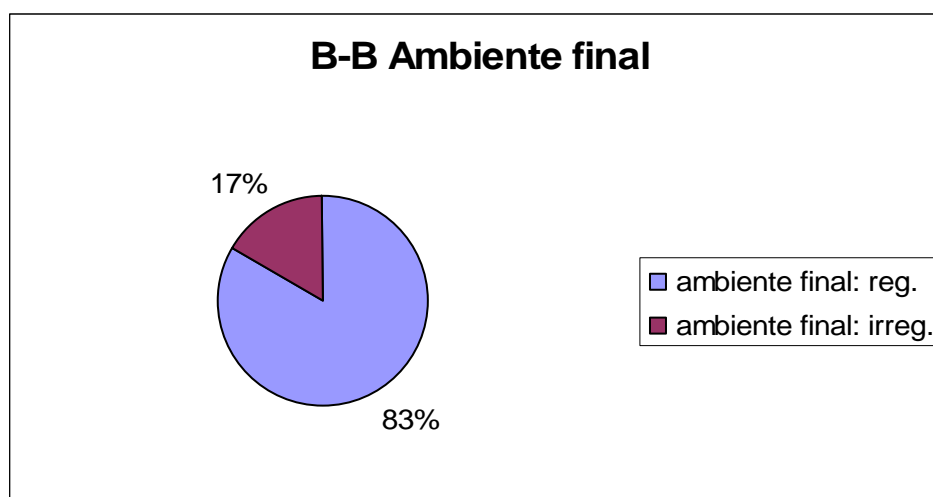


TABELA 75: SEQÜÊNCIA B-B EM AMBIENTE INTERNO

Apenas dois pares B-B foram encontrados em contexto inicial e em um deles, foi possível identificar a regularidade.

Os tons baixos em ambiente final revelam o oposto da mesma seqüência em ambiente interno. No ambiente final o deslizamento do segundo tom baixo da

seqüência B-B, por estar em contexto final, sofre apenas a influência dos segmentos de tons anteriores.

A alternância B-A-B-A: *downdrift* ou *automatic downstep*

No nosso corpus não são muitos os versos que apresentaram uma seqüência [A-B-A-B...]. Grande parte das combinações tonais intercala-se a tons médios, porém, ao se analisar alguns desses versos, identifica-se o *downdrift* ou *automatic downstep* na melodia:

Nagô	[onika sirele:]						
Iorubá	óní ká sì rẹ-(i)lẹ						
Glosa	Ele dizer próximo e " ser amigo " terra						
Versão port.	Ele diz que a prosperidade está próxima e é preciso ser amigo da terra.						
Transc. fon.	o	ni	ka	si	re	le:	
Tons ior.	B	B	A	B	A	B	
	Not.	Fá#	Fá	Mi	Ré	Mi	Fá
	Hz	175	177	163	126	138	181
3# 3	Fá	o					
			ni				le:
2	Mi			ka		re	
1# 1	Ré						
					si		
0# 0	Dó						

TABELA 76: DOWNDRIFT OU AUTOMATIC DOWNSTEP MELÓDICO

No verso em foco, temos sucessivos processos de assimilação tonal reproduzindo-se na melodia. Inicialmente, temos o *slip* — BB em Fá# e Fá — dos dois tons baixos iniciais. O segundo tom baixo apresenta um *downdrift melódico*²⁷ de apenas um semitom. Por outro lado, melodicamente, vemos um fenômeno não comum na fala iorubá, pois, em contexto BABAB, os tons altos, como vimos

²⁷ A partir daqui, passamos a utilizar a mesma denominação fonética (fenômenos tonais) para os fenômenos observados na melodia.

anteriormente, tendem a se abaixar, o que não quer dizer que ocorreriam mais baixos que os tons B(s) adjacentes. Na melodia, os dois tons a(s) manifestam-se um *semitom* abaixo que o segundo e último tom baixo e dois *semitons* acima que a sílaba com tom fonológico baixo no interior do verso do canto nagô.

Observa-se que fenômenos diferentes dos encontrados na fala iorubá ocorrem na melodia (vide tabela 77).

Nagô		[aure ure: aura ura:]									
Iorubá		àwúre wúre / (a) wùrá wùrà									
Glosa		nós pedir pela boa sorte/ nós pedir por ouro (metáfora)									
Versão port.		Nós rogamos por boa sorte ! / Nós rogamos por ouro !									
Transc. fon.		a	u	re	u	re:	a	u	ra	u	ra:
Tons ior.		B	A	M	A	M	M	B	A	B	A
	Not.	Sol	Fá	Sol	Fá	Sol-Ré	Ré	Fá	Mi	Ré	Dó
	Hz	168	189	191	163	189-140	135	170	163	136	123
11#	Sol										
11	Sol			re		re:					
10#	Fá										
10	Fá		u		u			u			
9	Mi								ra		
8#	Ré										
8											
7 #	Do										
7											
6	Si										
5#	Lá										
5											
4#	Sol										
4		a									
3#	Fá										
3											
2	Mi										
1#	Ré										
1						e:	a			u	
0#	Dó										
0											ra:

TABELA 77: TESSITURA DO CANTO NAGÔ. FENÔMENOS TONAIIS

Ao observarmos a curva de *pitch* e as respectivas medidas, identificamos a terceira sílaba do verso [re] com o maior *pitch* do enunciado, 191 Hz. O tom médio assimila o *pitch* alto dos tons subjacente e manifesta-se como mais alto. Quanto à seqüência final [u ra u ra:], B-A-B-A, manifesta um *downdrift* do segundo tom baixo da seqüência de 170 para 136 Hz.

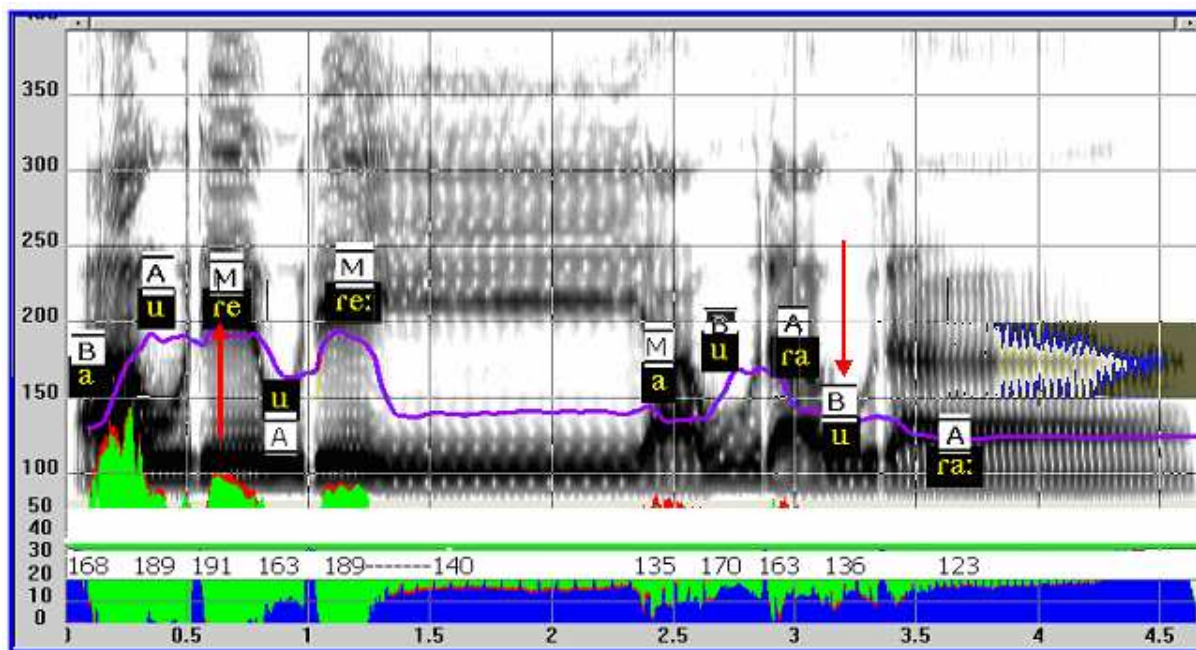


TABELA 78: SONOGRAMA- ASSIMILAÇÃO E DOWNDRIFT NO CANTO NAGÔ

Tons ior.		B	A	M	A
	Not.	Sol	Fá	Sol	Fá
	Hz	168	189	191	163
11	Sol			re	
10#	Fá				
10	Fá		u		u
9	Mi				
8#	Ré				
8					
7 #	Do				
7					
6	Si				
5#	Lá				
5					
4#	Sol				
4		a			

TABELA 79: TESSITURA- ASSIMILAÇÃO E DOWNDRIFT NO CANTO NAGÔ

Na seqüência [a u re u] – BAMA, temos um contraste melódico entre o tom baixo inicial e os dois tons altos. O tom baixo manifesta-se em “Sol” e os tons A(s), seis notas acima, em “Fá”. O tom fonológico médio [re], no interior de dois tons altos, sofre um *upset* ↑, apresentando um *pitch* melódico mais alto que seus tons adjacentes.

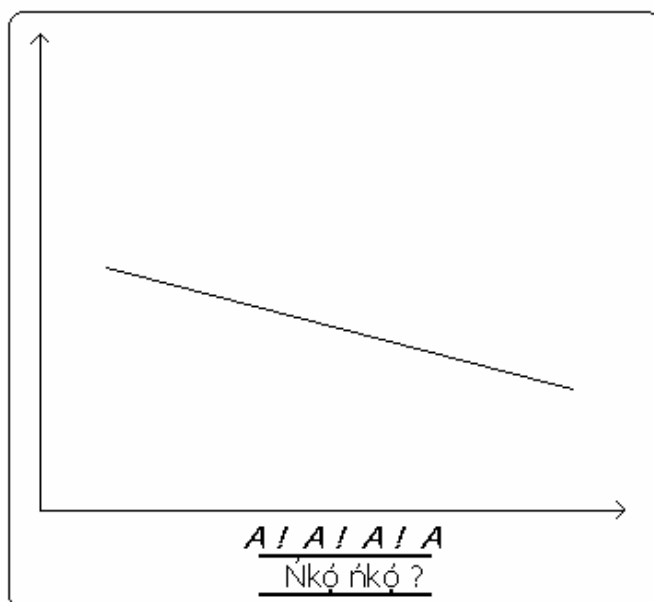
***Non-automatic downstep*: seqüência de tons A(s)**

Como vimos anteriormente, o *downstep* não automático está relacionado às seqüências de tons altos, produzindo um abaixamento relativo e sucessivo dos tons posteriores em relação aos anteriores. Entretanto, pode-se observar que as mesmas seqüências, no canto, apresentam um fenômeno oposto, *upset* relativo das seqüências de tons altos. Há uma curva ascendente dos tons altos que podemos denominar como um *upset melódico*:

Nagô	[ũko ũko awa nile]								
Iorubá	Nkó nkó ? (a) wà nilè								
Glosa	Interr. Onde está? estar- prep.- terra								
Versão port.	Onde ele está? Ele está entre nós (na terra).								
Transc. fon.	ũ	ko	ũ	ko	a	wa	ni	le	
Tons ior.	A	A	A	A	M	B	M	B	
	Not.	Si	Mi	Dó#	Mi	Dó#	Dó#	Si	Dó#
	Hz	220	154	145	153	140	140	130	143
10# 10	Fá								
9	Mi		ko		ko				
8# 8	Ré								
7 # 7	Do			ũ		a	wa		le
6	Si	ũ						ni	

TABELA 80: UPSET MELODICO

É importante notar que na fala teríamos:

TABELA 81: *DOWSTEP* ESPERADO PARA A SENTENÇA IORUBÁ COM QUATRO TONS ALTOS CONSECUTIVOS

Mas na melodia, temos um *upset melódico*:

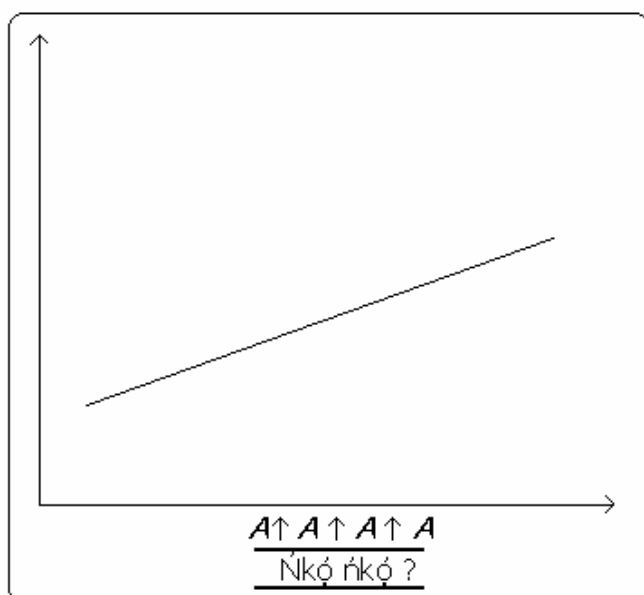


TABELA 82: UPSET MELÓDICO ENCONTRADO NO CANTO NAGÔ. AUSÊNCIA DE DOWSTEP.

De qualquer modo, seja por meio de *downdrift* ou seja por meio do *upset melódico* a distinção tonal está garantida.

O *upset melódico* reproduz-se em outros versos do canto, revelando uma certa regularidade:

Nagô	[ibaru oaleo:]							
Iorubá	Igba rù ó wá alé o							
Glosa	cabaça- portar sobre a cabeça –marca de futuro –vir – noite - enfático							
Versão port.	Ele carrega a cabaça sobre a cebeça. À noite, ele virá até nós.							
Transc. fon.	i	ba	ru	o	a	le	o:	
Tons ior.	M	M	B	A	A	A	M	
	Not.	Lá	Lá	Ré#	Dó#	Ré#	Mi#	Dó#
	Hz	120	175	158	144	160	179	140
10#	Fá							
10								
9	Mi						le	
8#	Ré			ru		a	↑	
8						↑		
7 #	Do				o			o
7								
6	Si							
5#	Lá	i	ba					
5								

TABELA 83: TESSITURA DO UPSET MELÓDICO

No verso acima, as três sílabas com tons altos consecutivos também manifestam um *upset melódico*.

Entretanto, na seqüência interna de quatro tons, temos um fenômeno diferente do *upset melódico*:

Nagô	[ofɛɛ oni fɛɛ obɛlorũ]										
Iorubá	o fé ré ó ni fé ré ó gbé l'òrun										
Glosa	marc. enf. querer " ser amigo " Ele marc. foc. querer " ser amigo " ele vive no céu										
Versão port.	Sim! É ele que quer está entre nós (entre amigos). Ele vive no céu, mas quer estar entre nós.										
Transc. fon.	o	fɛ	rɛ	o	ni	fɛ	rɛ	o	bɛ	lo	rũ
Tons ior.	M	A	A	A	M	A	A	A	A	B	M
Not.	Dó	Dó#	Dó#	Dó#	Dó	Ré#	Lá#	Lá#	Dó#	Dó#	Lá
	Hz	130	136	136	126	120	158	122	122	140	130
1# 1	Ré					fɛ					
									bɛ		rũ
0# 0	Dó		fɛ	rɛ	o						
		o				ni		rɛ	o		lo

TABELA 84: AUSÊNCIA DE *UPSET* MELÓDICO

A ausência de um provável *downdrift* ou *automatic downstep* é atestada por Coneel (*op. cit*) por meio de experimentos feitos para Mambila (vide tabela 85)

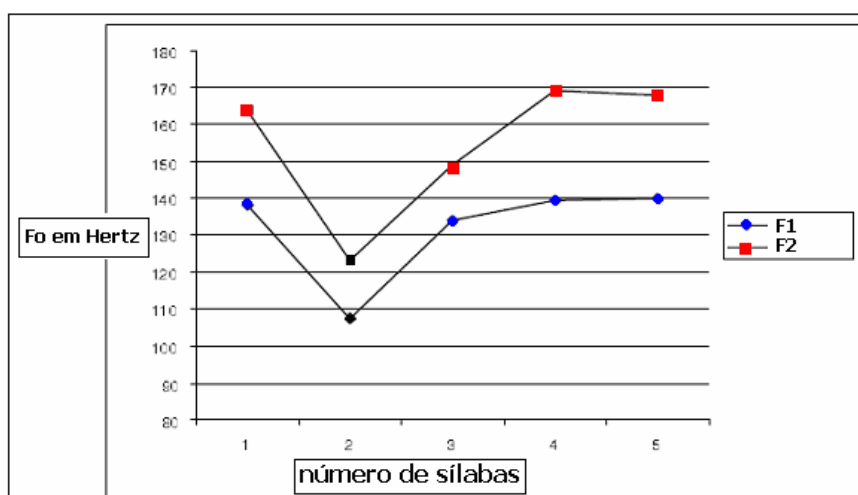


TABELA 85: *PITCH* DA SEQÜÊNCIA A-B-A-A-A PARA DOIS FALANTES MAMBILA, MOSTRANDO A AUSÊNCIA DE *AUTOMATIC DOWNSTEP* NA LÍNGUA. MÉDIA DE CINCO REPETIÇÕES (ADAPTADO DE CONNELL, 2001).

Observa-se fenômeno semelhante no canto nagô, uma seqüência de pitch M-M-B-A-A-A-M revela a ausência de um *automatic downstep* (vide tabela 76).

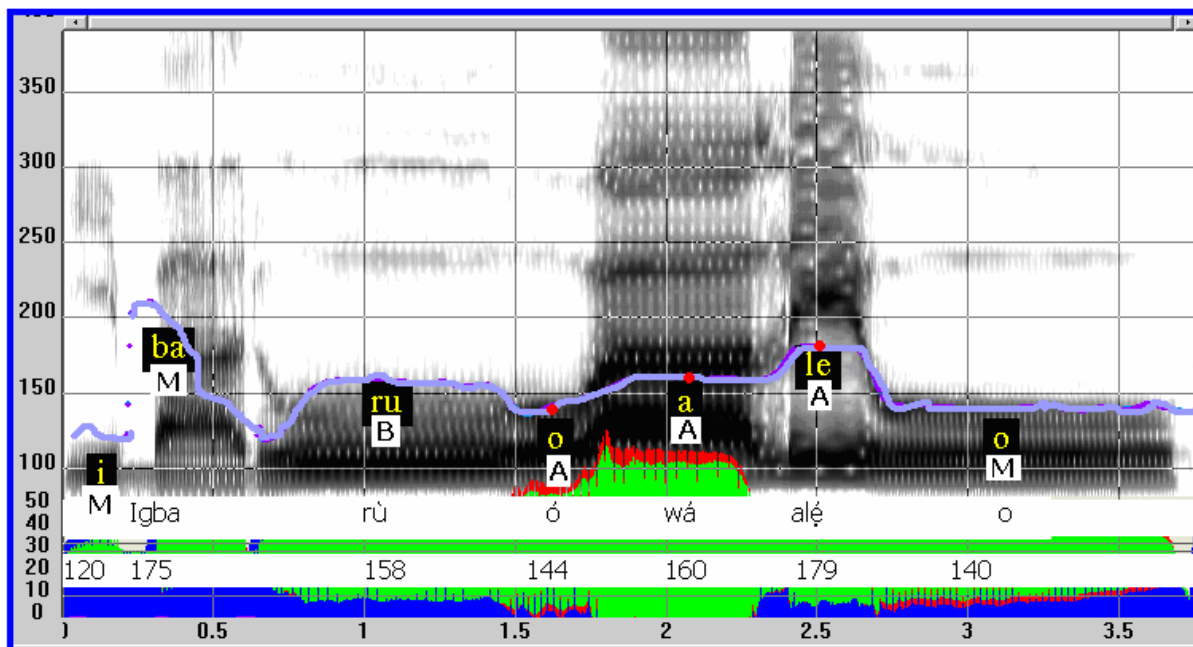


TABELA 86: SONOGRAMA- CURVA DE *PITCH* DO CANTO NAGÔ, MOSTRANDO A AUSÊNCIA DE *AUTOMATIC DOWNSTEP* NA SEQÜÊNCIA TONAL M-M-B-A-A-A-M.

O contraste é garantido pelo upset da seqüência de três tons altos.

A natureza dos núcleos silábicos

Intuitivamente, ou com conhecimento da natureza da distinção básica entre os sons da fala — vogais, sons quase periódicos e obstruintes, sons aperiódicos, em sua grande maioria, freqüentemente, ruidosos, ensina-se a cantar aceitando a vogal como o som mais importante do canto (MEDEIROS, 2002).

O aquecimento do instrumento musical dos cantores é feito por meio de vocalises, que envolvem a produção de diferentes vogais — ainda que prevaleça a vogal [o] — apoiadas, em geral, nas consoantes bilabiais [m] ou [p] (op. cit: 78).

O fato de a vogal ser o som da fala eleito pela música não deve causar nenhum estranhamento, pois para que os sons musicais sejam considerados como tais, devem possuir uma estabilidade não encontrada em sons não musicais.

Assim como as notas musicais os sons vocálicos são a um só tempo estáveis e flexíveis. As vogais podem sujeitar-se a alongamentos indefinidos, obedecendo a duração da nota musical, pois, no canto, apenas cantado ou com texto, a vogal, na condição de núcleo silábico, é a própria realização das notas musicais.

Em contrapartida, a coordenação dos gestos falados, comparados aos cantados, privilegia a consoante. Quando a vogal se alonga, o VOT (*voice onset time*) também se alonga; isso também deve ocorrer quando há foco ou acento frasal, provavelmente aumentando a duração da consoante (KESSINGER e BLUMSTEIN apud MEDEIROS, 2002).

Nesse sentido, é importante observar, no interior da sílaba, o comportamento, nos cantos nagôs, dos segmentos silábicos.

Observa-se que sílabas de natureza idêntica tendem a manter o mesmo *pitch* como se houvesse uma propagação automática de Fo.

O mesmo não ocorre, quando se tem segmentos silábicos de naturezas diferentes, garantindo o contraste da alturas tonais.

Núcleos silábicos de mesma natureza linearidade de *pitch* melódico

Nos versos dos cantos nagôs a seguir, analisamos o comportamento de seqüências cujas sílabas tenham o mesmo núcleo silábico.

Nagô	[awadupe o: oba dode]									
Iorubá	àwa dúpé o òba dóòde									
Glosa	nós- agradecer- enfático- rei- revelar-se									
Versão port.	Nós agradecemos ao rei por revelar-se para nós.									
Transc. fon.	a	wa	du	pe	o:	o	ba	do	de	
Tons ior.	B	M	A	A	M	M	M	AB	M	
	Not.	Dó	Dó	Dó	Fá	Si	Si	Si	Ré	Lá
	Hz	157	156	157	214	157	157	154	174	134
10#	Fá									
10					pe					
9	Mi									
8#	Ré									
8									do	
7 #	Do									
7		a	wa	du						
6	Si					o:	o	ba		
5#	Lá									
5										de

TABELA 87:

NÚCLEOS SILÁBICOS DE MESMA NATUREZA LINEARIDADE DE *PITCH* MELÓDICO

No verso acima, temos, inicialmente, duas sílabas consecutivas cujo núcleo silábico é a vogal oral baixa central [a.wa] e, com dois tons fonológicos médios, temos duas sílabas também consecutivas com, salvo pelo alongamento da primeira, com o mesmo núcleo silábico [o:.o]. Certamente, a natureza do núcleo silábico de alguma forma mantém as vogais idênticas presas ao pitch da primeira sílaba. É o que podemos verificar na seqüência inicial B-M-A, [a.wa.du], que se realiza como B-B-B e na seqüência M-M-M, [o:.o.ba], que se realiza M-M-M. É interessante notar que a

sílaba seguinte com um núcleo silábico de natureza diferente dá continuidade a linearidade do *pitch* inicial.

Observando-se a curva de *pitch* no sograma do verso cantado, a linearidade de *pitch* também se evidencia:

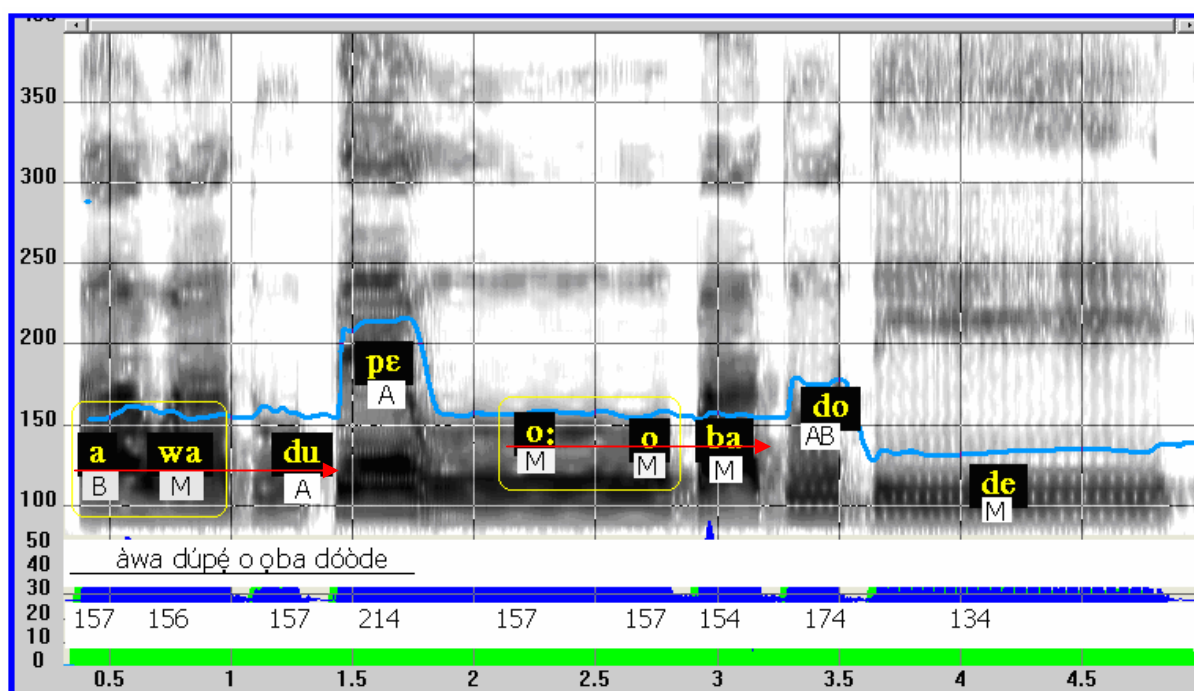


TABELA 88: SONOGRAMA PARA A VISUALIZAÇÃO DA LINEARIDADE DE *PITCH*

A curva de *pitch* confirma a nossa observação. Em [a.wa.du], a sílaba “dú” com tom alto em iorubá realiza-se no mesmo *pitch* das demais e só a sílaba seguinte eleva-se e assume o seu efetivo traço tonal alto [pɛ].

Melodicamente, temos as seqüências silábicas realizando-se em uma única nota da tessitura, “Dó” e “Si”.

No verso seguinte, podemos identificar o mesmo fenômeno:

Nagô	[epabo o: epabo tãgala]									
Iorubá	Epà bò epà bò tangala									
Glosa	Interjeição cobrir interjeição cobrir pequeno passáro									
Versão port.	Atenção ! Nós vamos cobri-lo com as penas do pequeno passáro!									
Transc. fon.	e	pa	bo:	e	pa	bo	tã	ga	la	
Tons ior.	M	B	B	M	B	B	M	M	M	
	Not.	Fá	Mi	Fá-Si	Mi	Ré	Fá	Si	Si	Si
	Hz	172	140	171-222	148	135	169	217	220	220
6	Si			o:						
5#	Lá									
5							tã	ga	la	
4#	Sol									
4										
3#	Fá									
3		e		bo:	e		bo:			
2	Mi		pa							
1#	Ré									
1					pa					

TABELA 89: VISUALIZAÇÃO DA LINEARIDADE DE PITCH COM SÍLABAS DE MESMA NATUREZA NA TESSITURA MELÓDICA

Em [tã. ga. la], apesar do traço nasal da primeira sílaba, todas têm o mesmo núcleo silábico e manifestam-se melodicamente em "Lá", mantendo uma linearidade.

São diversos os exemplos de reprodução de um condicionamento vocálico com vistas à manutenção do tom fonológico da língua iorubá (vide tabela_____).

Considerando as sílabas encontradas nos cantos, por núcleos silábicos de mesma natureza, assumimos os segmentos vocálicos com traços fonéticos semelhantes:

o	õ	o
---	---	---

a	ã	
e	ê	ɛ
i	ĩ	
u	ũ	

TABELA 90: NÚCLEOS SILÁBICOS DE MESMA NATUREZA

Os cálculos revelam que em 58% dos casos, com seqüências de duas, três ou quatro sílabas têm a mesma natureza ou os mesmos traços, apresentam uma linearidade de *pitch* melódico.

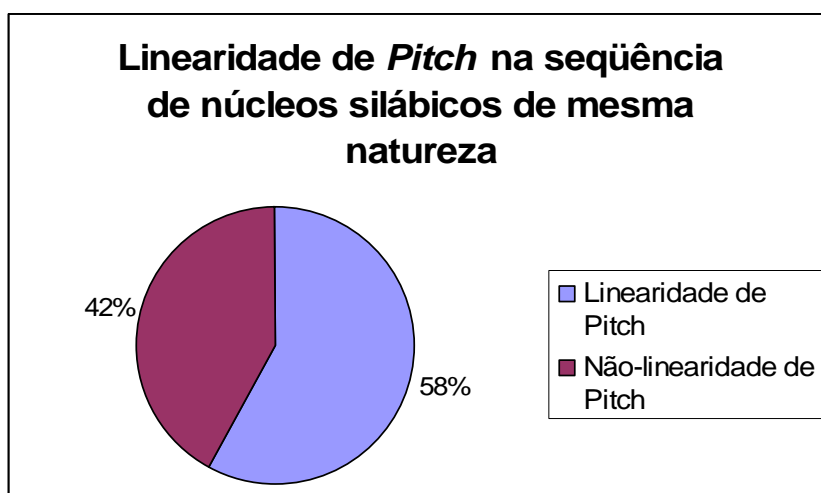


TABELA 91: LINEARIDADE DE PITCH- SÍLABAS DE MESMA NATUREZA

Núcleos silábicos de natureza diferente: respeito ao contraste

Os fenômenos observados na seção anterior, de acordo com as nossas análises, não se reproduzem com palavras formadas por núcleos silábicos de natureza diferente.

Nagô	[onile moʒuba o:]							
Iorubá	Onílè / mo júbà o o							
Glosa	Divindade da Terra- eu –reverenciar- pron. objeto –morf. enfático							
Versão port.	Deus da terra, meus respeitos !							
Transc. fon.	o	ni	le	mo	ʒu	ba	o:	
Tons ior.	M	A	B	M	A	B	M	
	Not.	Ré#	Mi	Dó#	Mi	Lá	Mi	Fá-Dó#
	Hz	165	170	137	171	217	165	179-137
5# 5	Lá							
						ʒu		
4# 4	Sol							
3# 3	Fá							
								o:
2	Mi		ni		mo		ba	
1# 1	Ré	o						
0# 0	Dó			le				o:

TABELA 92: NÚCLEOS SILÁBICOS DE NATUREZA DIFERENTE

Na tessitura do verso [onile moʒuba o:], os tons fonológicos são plenamente respeitados pela melodia. Acreditamos que a relação eqüitativa entre tom lexical e *pitch* melódico é garantida pelas diferenças referentes às naturezas de cada núcleo silábico. Observa-se que cada sílaba tem uma vogal diferente e isso determina a manutenção de traços diferentes como o *pitch* melódico.

O sonograma abaixo permite a visualização das vogais com traços diferente e as diferenças de *pitch* melódico.

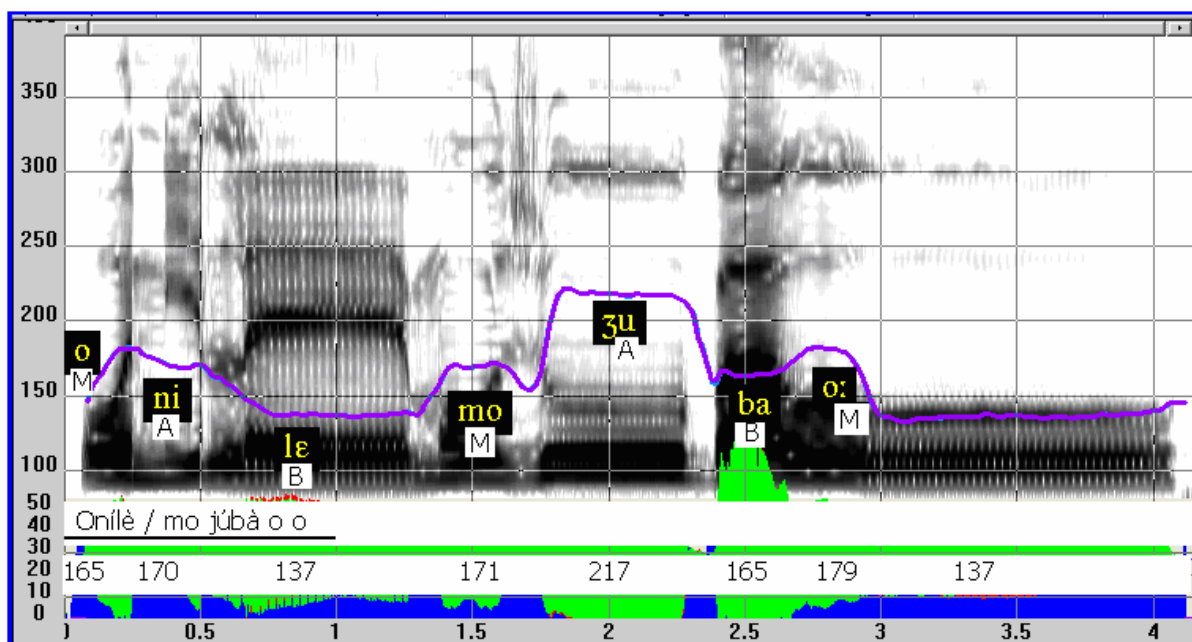


TABELA 93: SONOGRAMA

Considerando a realização fonética dos tons fonológicos, ao contrastarmos os pares tonais com núcleos silábicos de natureza diferente, verifica-se que, aproximadamente, 75% dos pares contrastados mantêm a uma relação melodia-tom regular (tabela 94).

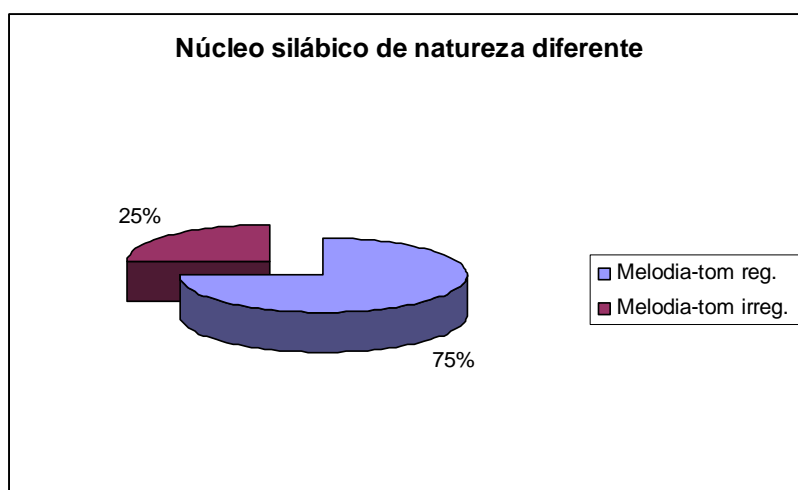


Tabela 94: A RELAÇÃO MELODIA-TOM COM NÚCLEOS SILÁBICOS DE NATUREZA DIFERENTE

Outro fenômeno igualmente relevante pode ser identificado na relação entre o *pitch* melódico alto e os demais *pitches*. Na melodia, a importância do tom alto como

elemento distintivo do texto com canto destaca-se, formando-se pontos precisos de elevação de *pitch*:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 4/4 time signature. The notes are: à (quarter), wa (quarter), dú (quarter), pé (quarter), o (half), o (half), ba (quarter), dóò (quarter), de (quarter). Below the staff is a pitch contour graph with a vertical axis labeled with pitch classes and their corresponding solfège names: 10# Fá, 10, 9 Mi, 8# Ré, 8, 7# Do, 7, 6 Si, 5# Lá, 5. The graph shows a rising contour from 'a' (Do) to 'pé' (Ré) and a falling contour from 'pé' (Ré) to 'de' (Lá). There is also a rising contour from 'o' (Si) to 'dóò' (Ré) and a falling contour from 'dóò' (Ré) to 'de' (Lá).

10#	Fá									
10										
9	Mi									
8#	Ré									
8										
7 #	Do									
7		a	wa	dú						
6	Si									
5#	Lá									
5										

TABELA 95: TONS ALTOS EM RELAÇÃO AOS DEMAIS

Observa-se que há um padrão na realização melódica dos tons fonológicos altos. Em relação aos demais tons, o tom alto e o contorno tonal alto-baixo, criou uma melodia DÓ-FÁ-SI-RÉ-LÁ.

O mesmo fenômeno acontece em:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes. Below the staff, the lyrics are: a dú pé ni mo o ba e kú a lé. A pitch contour is drawn over the lyrics, showing the relative pitch of each syllable. The contour starts at a low level for 'a', rises for 'dú', peaks for 'pé', falls for 'ni', rises for 'mo', falls for 'o', rises for 'ba', falls for 'e', rises for 'kú', falls for 'a', and rises for 'lé'.

10# 10	Fá												
9	Mi			pé									
8# 8	Ré				mo		e	kú					
7 # 7	Do	a	dú	ni								lé	
6	Sí												
5# 5	Lá					ba			a				

TABELA 96: TONS ALTOS- OPOSIÇÃO MELÓDICA

É como se, de algum modo, a melodia precisasse garantir a oposição grave-agudo e, ao fazê-lo, considera o tom fonológico iorubá de cada segmento silábico do canto nagô.

Discussão Final

Neste capítulo, identificamos de modo pontual a reprodução de alguns universais fonéticos referentes à realização dos tons fonológicos.

A importância que o nível fonológico dos supra-segmentos tem para a língua, o contexto sagrado e a sintaxe melódica garantiram, como observamos, uma reprodução parcial de um aspecto do nível fonológico na melodia da canção. O canto com texto, quando realizado, não deixa de ser uma realização semelhante à da fala, pois até a fala possui o seu nível melódico, o que fica mais marcado em enunciados exclamativos, interrogativos e em frases marcadas por grandes emoções.

O canto é assim uma espécie de fala cantada, motivo pelo qual adotamos a denominação "palavra cantada".

Do mesmo modo que a fala, o nível melódico possui uma manifestação ligada àquele que canta, ao contexto daquele que canta e, lingüisticamente, ao texto e aos fenômenos de produção da fala.

Evidenciou-se então a presença de uma palavra cantada e o quanto essa palavra possui da fala e de seus fenômenos.

Conclusão e Perspectivas

CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS

O tom é o sal da linguagem. É duro engolir uma
comida sem sal.

ARNALDO ANTUNES

O percurso de desenvolvimento deste estudo pode ser caracterizado como uma comparação de aspectos fonético-fonológicos da fala e do canto nagô. Durante todo o trabalho, estivemos em busca do "tom".

Quando alguém diz "estou buscando o tom certo" ou "você está fora do tom", não produz um sentido muito diferente da busca que empreendemos.

Uma busca do "tom" certo, do "tom" responsável pela manutenção de uma África no Brasil. Um "tom" que harmonizasse as relações entre fenômenos lingüísticos da fala, no canto, fenômenos que integrassem mais que ritmo, melodia ou um "tom certo", fenômenos motivados por uma necessidade de manutenção de cantos africanos e vimos que essa mesma necessidade foi capaz de manter, mesmo em uma língua ritual, aspectos fonético-fonológicos do iorubá falado.

O tom como supra-segmento não é muito diferente do "tom certo" ou do tom musical. Todos são tons necessários à produção de significados.

O tom fonológico opera sobre palavras formadas pelos mesmos segmentos e por meio de Fo produz significados diferentes. Produz o tom certo para cada palavra. Cabe ao falante perceber essas alterações de *pitch* e reconhecer de que palavra se trata.

No nível fonético, ajustes são feitos, pois os tons têm uma sintaxe própria e, assim como as notas musicais, as palavras ou os seus fonemas agem sobre àqueles que estão além de seu limite, gerando uma melodia da palavra falada.

Obviamente, quando começamos as nossas investigações, não sabíamos até onde poderíamos ir e se poderíamos ir. Estávamos acorrentados pela falta de instrumental prático e teórico e longa foi a caminhada em busca de um modelo capaz de comparar fenômenos com parâmetros diferentes.

Durante a nossa busca, que esteve relacionada ao caráter estável da palavra cantada e ao fato dessa música, de modo geral, ser um subproduto natural da evolução da fala e da linguagem, não sabíamos o quanto da fala a palavra cantada, em um contexto específico, poderia manter.

Iniciamos a nossa busca, tentando compreender diante de qual iorubá estávamos e chegamos à conclusão, que embora não possamos identificar de qual dialeto se trata, foi-nos possível verificar que, no nível segmental, o português do Brasil e o contínuo iorubá têm muitos elementos segmentais comuns e esses elementos garantiram, até certo ponto, uma integração lingüística afro-brasileira.

Precisávamos, então, saber de que modo se dão, entre o iorubá falado e cantado, as relações entre *pitch* melódico e tom lexical. Se o *pitch* melódico ignorasse totalmente os tons lexicais, estaríamos diante de um canto sem letra, pois se os interlocutores não podem compreendê-lo seria como se ele não existisse. Por outro lado, se o *pitch* melódico fosse plenamente desconsiderado, poderíamos estar diante de um texto sem "canto", sem um canto harmônico, com o mínimo de sintaxe musical e aí poderíamos estar diante de um canto melodicamente desorganizado ou como se diz "fora do tom".

Obviamente, o meio termo seria o ideal e foi exatamente o que encontramos. Ao contrastarmos os pares tonais, em 64% deles foi possível observar a manutenção da distinção que ocorre na língua falada entre os tons fonológicos, revelando-nos que, aproximadamente, 30% dos tons pertinentes foram "sacrificados" pela melodia.

Agora, estávamos certos que o melhor caminho era o adotado por nós. Passamos a focalizar os fenômenos do iorubá cantado no Brasil, o nagô das comunidades-terreiro.

O nagô, assim como o iorubá, apresentou, além da manutenção dos tons fonológicos da língua, alguns fenômenos fonéticos como *downdrift*, *downstep*, recíprocos processos de assimilação e propagação.

Vimos também, por meio das vogais, o quanto há de influência segmental sobre a manutenção dos supra-segmentos e o quanto há de supra-segmental na melodia dos cantos nagôs.

Sabemos que há muito para se fazer e esse trabalho é apenas a ponta do *iceberg*. O *corpus*, o modelo adotado para a descrição e organização dos dados permitem observações com enfoques diferentes. Pode-se, a partir daqui, verificar o comportamento acústico desses segmentos, bem como a relação entre tom fonológico, *pitch* melódico e a fonética acústico-articulatória.

Acreditamos que é possível integrar fenômenos fonéticos e fonológicos, com vistas a explicar a natureza e realização do som, seja na língua falada, seja na língua cantada e gostaríamos de ter ido além, mas a proposta inicial era encontrar o "tom". Agora sabemos que ele "resistiu" ao tempo e a fenômenos lingüísticos e extralingüísticos, mas, do mesmo modo, foram esses mesmos fenômenos que o mantiveram no interior do canto nagô.

De um lado, temos a importância de uma palavra que precisa significar e por isso, precisa manter tudo o que a faz significar, como os tons fonológicos. Do outro lado, temos uma palavra com canto e o seu caráter sagrado de manutenção não só de divindades africanas, mas também de uma África no Brasil.

E o tom está lá. Ele está no interior dos cantos nagôs. Cantos capazes de, através do tempo, manter fenômenos fonético-fonológicos e, certamente, para além dos tons lexicais, as nossas investigações apontam para percursos de análise lingüística que permitem a recuperação de uma palavra africana no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, R. C. (1958) *A dictionary of modern iorubá*. London: London University Press.
- ADEWOLE, Lawrence O. (1987) *The Yoruba Language: Published works and doctoral dissertations, 1843 - 1986*. Hamburg: Helmut Buske.
- AKINLABI, Akin M. (1985) *Underspecification of tones in Yoruba*. Ph.D. dissertation, University of Ibadan.
- ATOYE, Raphael O. (1988) *Tone Structure in Yoruba Simple words*. Manuscript.
- _____. (1989) "African Languages as just tone and not Intonation Languages?" *Epasa Moto: A Bilingual Journal of Language, Letters and Culture* 1(1): 1 - 14.
- _____. (1999) "Native -Speaker Perception of Intonation in Yoruba Zero-Particle Interrogative Clauses." *Papers in English and Linguistics* 4:15 - 23.
- ATOYEBI, Lanre. (1998) "The interference dimensions and other properties of the interrogative morphemes in Yoruba." In Deji Ogunremi & Biodun Adediran (eds). *Culture and Society in Yorubaland*. Ibadan: Rex Charles Publications in association with Connel Publications. Pp. 195 - 202.
- AWOBULUYI, Oladele. (1978) *Essentials of Yoruba Grammar*. Ibadan: Oxford University Press.
- Bae, Myung-Sook. 1998. Contrastive phonological analysis of Kyungsang Korean and English: Interference from a first language with tones in acquiring non-tone language intonation. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Sussex.
- B. MAUPOIL. (1843). *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris, Institut d'Ethnologie.
- BAART, Joan L.G. (2004) Tone and song in Kalam Kohistani (Pakistan). In *On Speech and Language: Studies for Sieb G. Nootboom*. Hugo Quené & Vincent van Heuven, eds. Pp. 5-15. Utrecht: Netherlands Graduate School in Linguistics.
- BAMGBOSE, Ayo. (1966) *A Grammar of Yoruba*. Cambridge: Cambridge University Press.

BARBARA, Rosamaria Susanna. (2001) *A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de doutorado em sociologia. São Paulo, Universidade de São Paulo.

BARBOSA, P. A. (1994) *Caractérisation et génération automatique de la structuration rythmique du français*, Thèse de doctorat de troisième cycle. ICP/INP de Grenoble, França.

BARBOSA, P. A. (1994) *Caractérisation et génération automatique de la structuration rythmique du français*, Thèse de doctorat de troisième cycle. ICP/INP de Grenoble, França.

BARBOSA, P.A. & Bailly, G. (1994) *Characterisation of rhythmic patterns for text-to-speech synthesis*, Speech Communication, 15 (1-2), 127-137.

BARROS, José Flávio Pessoa de. (1999) As Comunidades Religiosas Negras do Rio de Janeiro. *In*: José Flávio Barros; Luiz Henrique Nunes Bahia; Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos. (Org.). *Relações Internacionais - Brasil: Cinco Séculos de Memória e História*. 1 ed. Rio de Janeiro: INTERCON / NUSEG / UERJ, v. 1, p. 45-53.

_____ (2000) *Xangô no Brasil: a música sacra e suas relações com mito, memória e história*. Cultura Vozes, Petrópolis - RJ, v. 94, p. 95 - 112, 01 set.

_____ (1993) O segredo das folhas; Sistema e classificação de vegetais no Candomblé Jêje-nagô no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas.

BARROS, José Flávio Pessoa de.

_____ (2005a) *O banquete do Rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. São Paulo: Pallas.

_____ (2005b) *A Fogueira de Xangô, O Orixá do Fogo: uma introdução à música afro-brasileira*. São Paulo: Pallas.

BASTIDE. R. (1971) *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira.

_____. (1975). *Brasil Terra de Contrastes: Corpo e Alma do Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

_____. (1989) *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- _____. (1994) *Imagens do Nordeste místico em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- BASTOS, A. (1979) *Os cultos mágico-religiosos no Brasil*. São Paulo:Hucitec.
- BERGSON, H. (1968) *Durée et simultanéité*. Paris: Press Universitaires de France.
- BOLINGER, Dwight. (1978) "Intonation across Languages." In Greenberg, J. H., (ed.) *Universals of Human Language 2 (Phonology)*. Stanford: University Press. Pp 471-524).
- BONIVINNI, E. & PETTER, M. M. T. (1998) Portugais du Brésil et Langues Africaines. *Langages*, 130, Paris.
- _____. (2002) Palavras de origem africana no português do Brasil: do empréstimo à integração. In Nunes, José Horta e Petter, Margarida M. T. (Orgs.). *História do Saber Lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP: Pontes.
- CARNEIRO, Edson. (1976) *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Conquista.
- _____. (1981) *Religiões negras, negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARVALHO, J. J. (1993) *Aesthetics of Opacity and Transparency. Myth, Music and Ritual in the Shango Cult and in the Western Art Tradition*. Latin American Music Review, Houston, v. 14, n. 2, p. 202-231.
- _____.(2003) *A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela*. Série Antropologia, Brasília, v. 327.
- CASTRO, Y. P. (1978) *Contos Populares da Bahia: aspectos da obra de João Silva Campos*. Salvador: Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura do Salvador, v. 1. 50 p.
- _____. (1980) África descoberta: uma história recontada. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 23, p. 135-140.
- _____. 1981) Língua e Nação de Candomblé. *ÁFRICA*, São Paulo, v. 4, p. 57-78.
- _____. 1990) Os Falares Africanos na Interação Social do Brasil Colonia. In: Linalda de Arruda Mello. (Org.). *Sociedade, Cultura e Língua*. João Pessoa: Editora Shorin Ltda., 1990, v. 01, p. 91-113.

- _____. 1998) O Ensino de Línguas Africanas no Brasil. In: Ivan Costa Lima; Jeruse Romão; Sônia Maria Silveira;. (Org.). *Os Negros, os Conteúdos Escolares e a Diversidade Cultural*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Negros - NEN, p. 29-38.
- _____. 2001) *Falares Africanos na Bahia (um vocabulário Afro-Brasileiro)*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda., v. 01. 366 p.
- CHANG, Nien-Chuang T. 1958. "Tones and intonation in Chengtu Dialect (Szechuan, China)." In Bolinger, D. (ed.) 1972 *Intonation*. Great Britain: Penguin. Pp.391 - 413.
- CHAO, R. C. (1947). *Cantonese Primer*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CHILDS, George Tucker. 2004. *An introduction to African linguistics*. John Benjamins Publishing Co.
- CLEMENTS, G. N. (1979). *The description of terraced-level tone languages*. *Language*, 55(3), 536–558.
- _____. (1990). The status of register in intonation theory: Comments on the papers by Ladd and by Inkelas and Leben. In J. Kingston, & M. Beckman (Eds.), *Papers in laboratory phonology I: between the grammar and the physics of speech* (pp. 58–71). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2000) Phonology. In: HEINE, Bernd & NURSE, Derek (Orgs.). *African Languages: an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COHEN, A. & 't Hart, J. 1967. "On the anatomy of intonation" *Lingua* 19:177-92.
- CONNELL, B, & D.R. Ladd. (1990). 'Aspects of pitch realization in Yoruba.' *Phonology*, Vol 7. 1, 1-29.
- CONNELL, B. (1999a). 'Four tones and downtrend: a preliminary report on pitch realization in Mambila.' *New Dimensions in African Linguistics and Languages. Trends in African Linguistics, Vol. 3*. P. Kotey (ed.), Trenton, N.J.: Africa World Press, pp. 75–88.
- _____. (1999b). 'Mid tone downtrends in Mambila.' Paper presented to the 7th Manchester Phonology Meeting.
- CONNELL, Bruce. 2001 [Downdrift, downstep and declination \(PDF\)](#). Paper presented at TAPS (Typology of African Prosodic Systems), University of Bielefeld, May 2001.

- COSTA LIMA, V. (1977) *A Família de Santo nos Candomblés Jêje-Nagôs da Bahia: Um estudo das relações intra-grupais*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- COURTENAY, Karen. 1971. "Yoruba: A 'terraced-level' language with three tonemes." *Studies in African Linguistics* 2 (3): 239-255.
- CREISSELS, Denis (1991). *Description des Langues negro-africaines et theorie syntaxique*. Paris: ellug.
- CUNHA DE SOUZA, Silvia M. (2001) *A predicação na língua "geral de mina": uma proposta de descrição*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de São Paulo.
- CUNHA, Ana Stela de A. (1999) *Processos de topicalização e correfencialidade de sujeito no português popular falado em duas comunidades negras rurais do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- DI CRISTO, Albert. (2000). Interpréter la prosodie. *Actes des XXIIIèmes Journées d'Etude sur la Parole*. Aussois, juin, p. 13-29.
- _____. (1998). "Intonation in French." In Daniel Hirst & Albert Di Cristo (eds.). *Intonation Systems: A survey of Twenty Languages*. Cambridge: University Press. Pp. 195-218.
- EKUNDAYO, S. A., Salami, L.O. & Oni, C. O. 1988. *Introduction to the study of Languages*. Ile - Ife, Nigeria: Ilemia Venture Publications.
- FAJOBÍ, Eunice O. (1998) "Word-stress Placement by Teachers of English in Secondary and Tertiary Institutions in Osun State, Nigeria" Unpublished M.A. thesis. Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria.
- _____. (2003) "Why does Yoruba high tone fall where it does in 'Yorubalized' English words?" In Kingsley Sage (ed.). *The 16th White House Papers: Graduate Research in Cognitive and Computing Sciences at Sussex*. Pp.34 - 36.
- GEERTZ, C. (1989) *A Interpretação das Culturas*. RJ: LTC.
- GONÇALVES DA SILVA, V. (1992) *O Candomblé na Cidade: Tradição e Renovação*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP.

- GREENBERG, J. H. (1982) Classificação das Línguas da África. *In: História Geral da África*, Vol. I, Metodologia e História Geral da África. São Paulo: Ática-UNESCO.
- GREENBERG, Joseph H. 1966. *The languages of Africa*. 2nd edition. Mouton & Co.
- HEINE, Bernd; Nurse, Derek. (Eds.) (2000) *African languages: an introduction*. Cambridge University Press.
- HIRST, D.J. & DI CRISTO, A. (eds) (1998). A survey of intonation systems. In Hirst & Di Cristo (eds) *Intonation Systems : a Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-44.
- HO, A. T. (1976). The acoustic variation of Mandarin tones. *Phonetica*, 34, 54-65.
- HOMBERT, J. (1974) "Universals of Downdrift: Their phonetic basis and significance for a theory of tone." *Studies in African Linguistics* 5: 169-183.
- HOMBERT, J. M. (1977) "Consonant types, vowel height and tone in Yoruba. *Studies in African Linguistics* 8 (2): 173 - 190. .
- HOMBERT, J. M. (1978) "Consonant type, vowel quality, and tone." In V. A. Fromkin (ed.). *Tone: A Linguistic Survey*. New York: Academic Press, Inc. Pp. 77 - 111.
- _____. (1974). Universals of downdrift: their phonetic basis and significance for a theory of tone. *Studies in African Linguistics*, (Suppl. 5), 169–183.
- _____. (1977). A model of tone system. *UCLA Working Paper in Phonetics*, 36, 20-32.
- HYMAN, L. M. & Schuh, R. 1974. "Universals of tone rules: Evidence from West Africa." *Linguistic Inquiry* 5: 85 - 115.
- _____. (2001). 'Tone systems.' *Language Typology and Language Universals: An International Handbook*, M. Haspelmath, E. König, W. Oesterreicher & W. Reible (eds), Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 1367–1380.
- WARD Ida C. (1953). *Introduction to the Yoruba language*. Cambridge.
- ÌDÒWÚ, Gideon B. (1990) *Uma abordagem moderna do Iorubá/Nagô*. Porto Alegre: Palmarinca.
- JAKOBSON, R. FANT, G. & HALLE, M (1952). *Preliminaries to Speech Analysis*. Cambridge: MIT Press.
- JOHNSON, K. (1997) *Acoustic and Auditory Phonetics*. Cambridge: Blackwell Publishers.

- KI-ZERBO, J. (1972) *História da África Negra*. Publicações Europa-América. Portugal: Viseu.
- LADD, D. R. (1996) *Intonational phonology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANIRAN, Y. O. & Clements, G. N. (2003) Downstep and high raising: interacting factors in Yoruba tone production. *Journal of Phonetics* 31: 203 – 250.
- _____. (1992) Intonation in tone languages: the phonetic implementation of tones in Yoruba. Ph.D. thesis, Cornell University.
- _____. (1995). Implementing a floating tone. In K. Elenius, & P. Branderud (Eds.), *Proceedings of the 13th international congress of phonetic sciences*, Vol. 2 (pp. 390–393). Stockholm: KTH and Department of Linguistics,
- LANIRAN, Y. O., & Clements, G. N. (1995). A long-distance dependency in Yoruba tone realization. In K. Elenius, & P. Branderud (Eds.), *Proceedings of the 13th international congress of phonetic sciences*, Vol. 2 (pp. 734–737). Stockholm: KTH and Department of Linguistics, Stockholm University.
- LANIRAN, Y. O., & Gerfen, C. (1997). *High raising, downstep and downdrift in Igbo*. Paper presented at the 71st annual meeting of the Linguistic Society of America, Chicago.
- LINDAU, Mona. 1986. "Testing a model of intonation in a tone language." *JASA* 80:757 - 64.
- LIST, G. (1961). Speech melody and song melody in Central Thailand. *Ethnomusicology*, 5, 16-32.
- LÜHNING, A. (1990) *Música: o coração do candomblé*. Revista Usp, São Paulo, nº 7, pp.97-115.
- _____. (2000) *Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar*. (mimeo). Curitiba, IV Simpósio de Musicologia Latino-Americana, 2000.
- MEDEIROS, Beatriz Raposo de. (2002) *Descrição fonético-acústica comparativa de aspectos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. São Paulo.
- MERRIAM, Alan P. (1956) Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil. In *African Music*, vol. 1: 53-67,72-80.

- _____. (1963) Songs of the Gege and Jesha Cults of Bahia, Brazil. *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, vol. 1: 100-35.
- _____. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- _____. (1977) Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective. In *Ethnomusicology*, vol. 21(2): 189-204.
- NOGUEIRA, Sidnei B. (2001) *A Reconstrução do Significado dos Cânticos Entoados em Homenagem a Xangô nos Candomblés de Origem Iorubá em São Paulo*. Dissertação de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo- FFLCH.
- OGUNBOWALE, P. O. (1970) *The essentials of Yoruba language*. University of London Press.
- OHALA, J. J and Ewan, W. 1972. "Speed of pitch change", abstract appearing in *Journal of Acoustical Society of America* 53:345.
- OHALA, J. J. & GILBERT, J. B. (1981). Listeners' ability to identify languages by their prosody. In: P. Leon & M. Rossi (eds.), *Problèmes de prosodie*, Vol. II: Experimentations, modes et fonctions. [Studia Phonetica 18]. Ottawa: Didier. 123-131.
- OLMSTEAD, David L. 1953. "Comparative notes on Yoruba and Lucumi". *Lingua* 29:157-164.
- OYETADE, B. A. 1987. "Tone representation and Yoruba tone." Paper presented at UCL Dept. of Phonetics and Linguistics Postgraduate Seminar in March, 1987 and the Spring Meeting of the LAGB, Westfield College, London, April, Pierrehumbert, Janet B. 1980. *The Phonetics and Phonology of English Intonation*. Ph.D. thesis, M.I.T. University Microfilms (British Library).
- PAL, Dayane C. (2005) *A linguagem da comunidade de Pedro Cubas*. Dissertação de Mestrado – São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PERRIN, M. J. (1974). 'Mambila.' J. Bendor- Samuel (ed.), *Ten Nigerian Tone Systems*, Jos: Institute of Linguistics, pp. 93–108.
- PETTER, M. M. T. (1996) sobre a concordância verbal no vale do ribeira. In: *I congresso internacional da associação brasileira de lingüística*. Salvador: atas do i

congresso internacional da associação brasileira de lingüística, 1996. V. 1. P. 207-212.

_____. (1994) Observação sobre o uso da estrutura negativa. *Papia*, Brasília, v. 3, p. 98-108.

_____. (2004) *Contact des langues au Brésil: les langues africaines et le portugais brésilien*. In: *akinbiyi, akindabi; oluseye, adesola*. (org.). Proceedings of the 4th world congress of african linguistics -new brunswick 2003. Hamburgo: rüdiger köppe verlag, v. 1, p. 234-245.

_____. (1993) Perspectivas para o estudo de línguas africanas no Brasil. In: *abralin: são paulo*. Boletim da associação brasileira de lingüística, 1993. V. 1. P. 325-332.

_____. (2001) *Seriam traços de línguas africanas no português do Brasil*. Estudos lingüísticos do gel - grupo de estudos lingüísticos de são paulo, marília, v. Xxx, p. 67-72, 2001.

_____. (1995) A contribuição das comunidades negras isoladas para a caracterização do português brasileiro. *Estudos lingüísticos do gel, ribeirão preto*, v. Xxiv, p. 543-549.

_____. (2002) Termos de origem africana no léxico do português do Brasil. In Nunes, José Horta e Petter, Margarida M. T. (Orgs.). *História do Saber Lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP: Pontes.

PETTER, Margarida Maria T. (1992) *A Construção do Significado de 'fani', pano e vestiário, em Diulá*. Tese de Doutorado apresentada ao DL- USP. São Paulo: FFLCH-USP.

PIKE, Kenneth L 1948. *Tone language*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

PÓVOAS, Ruy do C. (1989) *A Linguagem do Candomblé: Níveis Sociolingüísticos de Interação Afro-Portuguesa*. RJ: José Olímpio.

PRANDI, R. (2005) Música de Fé, Música de Vida: A música sacra e seu transbordamento na cultura popular brasileira. In *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

- QUERINO, M. (1938) *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- REIS, J. J. (Org.) (1988) *Escravidão e invenção da liberdade*. Brasiliense: São Paulo.
- RIALLAND, A. (2001). Anticipatory raising in downstep realization: Evidence for preplanning in tone production. In S. Kaji (Ed.), *Proceedings of the symposium on cross-linguistic studies of tonal phenomena: Tonogenesis, Japanese accentology, and other topics* (pp. 301–321). Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), Tokyo Institute of Foreign Studies.
- RIBEIRO, René. *Cultos afro-brasileiros do Recife: Um estudo de ajustamento social*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1952.
- RODRIGUES, Raimundo N. (1935) *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.
- SACHNINE, Michka. *Dictionnaire usuel yorùbá-français suivi d'un index français-yorùbá*. Paris: Karthala – IFRA, 1997.
- SAURMAN, Mary E. 1999. "The agreement of Thai speech tones and melodic pitches." *Notes on Anthropology* 3(3): 15-24.
- SAUSSURE, F. (1972) *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix & Edusp.
- SCHACHTER, P. (1965). Some comments on J.M. Stewart's "The typology of the Twi tone system." *Bulletin of the Institute of African Studies*, Vol. 1, Legon, Ghana, unpublished (preprint).
- SENGHOR, Leopold S. (1956) L'esprit de la civilization ou les lois de la culture negro-africaine. *Présence Africaine*, Paris, nº VIII (X): 60.
- SHEN, X. S. (1990). Tonal coarticulation in Mandarin. *Journal of Phonetics*, 15, 281-295.
- SNIDER, K., & H. van der Hulst (1993). 'Issue in the representation of tonal register', *The Phonology of Tone – the representation of tonal register*, H. van der Hulst & K. Snider(eds.), Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 1–27.
- SOUZA, Antonio Carlos Santana de. (2000) *A concordância de gênero entre o sujeito e o predicativo na fala da comunidade quilombola da Caçandoca*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

- STEVENS, Kenneth N. (1998) *Acoustic Phonetics*. Massachusetts: MIT Press.
- STEWART, J. M. (1965). The typology of the Twi tone system. *Bulletin of the Institute of African Studies*, Vol. 1, Legon, Ghana, unpublished (preprint).
- _____. (1983). 'Downstep and Floating Low Tones in Adioukrou.' *Journal of African Languages and Linguistics*, Vol 5, 57-78.
- _____. (1993). '*Dschang and Ebré as Akan-type total downstep languages*', *The Phonology of Tone – the representation of tonal register*, H. van der Hulst & K. Snider (eds.), Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 185– 244. Stockholm University.
- TOOD TITON, Jeff. (1992) *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's People*. New York: Shirmer.
- TRINDADE-SERRA, Ordeph J. (1978) *Águas do Rei*. RJ: Vozes.
- UMBELINO DE BARROS, E. (2001) *Traços do kimbundu numa Casa de Candomblé Angola*. 2001. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de São Paulo.
- URUA, E.E. (1996/97). 'A phonetic analysis of Ibibio tones: a preliminary investigation.' *Journal of West African Languages*, Vol 26. 1, 15–25.
- VERGER, P. (1973) Notion de personne et lignée familiale chez les Iorubá. *In: CNRS. La notion de personne en Afrique noire*. Paris, Centre National de la Recherche Scientific.
- VERGER, P. (1966) *Fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do golfo de Benin*. Salvador: Universidade da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais.
- _____. (1985) *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio e Círculo do Livro.
- _____. (1987) *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos; dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio.
- _____. (1999) *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns* (Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: EDUSP.
- WARD, I. C. (1953). *An introduction to the Yoruba language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WELMERS, W. E. (1959). Tonemics, morphotonemics, and tonal morphemes. *General Linguistics*, Vol 4, 1– 9.

- WELMERS, W. E. (1965) Some comments on J M Stewart' s "The typology of the Twi tone system". *Bulletin of the Institute of African Studies, Legon, 1*, 28–42.
- _____. (1973). African language structures. Berkeley: University of California Press.
- WILLIANSO, K. (1989) Niger Congo Overview. *In: The Niger Congo Languages*. London: Oxford University Press.
- WINSTON, F. D. D. (1960) 'The ' mid' tone in Efik.' *African Language Studies*, Vol 1, 185-192.
- WISNIK, J. M. (1992) *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WONG, P. C. M. (1999). The effect of downdrift in the production and perception of Cantonese level tone. *Proceedings of the XIVth International Congress of Phonetic Sciences, San Francisco, 3*, 2395-2398.
- WONG, P.C.M. & Diehl, R.L. (2002). *How can the lyrics of a song in a tone language be understood*. *Psychology of Music*, 30, 202-209.
- WOODROW, H. (1951) Time perception. In: STEVENS, S. (Ed.) *Handbook of Experimental Psychology*. New York: Wiley.
- XAVIER, Francisco da S. (2005) *Adaptação fonológica dos empréstimos do quimbundo no português brasileiro: abordagem em teoria da otimidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- XAVIER, Francisco da S. (2005) *Adaptação fonológica dos empréstimos do quimbundo no português brasileiro: abordagem em teoria da otimidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- XU, Y. (1997). Contextual tonal variations in Mandarin. *In: Journal of Phonetics*, 25, 61–83.
- YIP, Moira. (2002). *Tone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YUNG, B. (1983). Creative process in Cantonese Opera I: the role of linguistic tones. *Ethnomusicology*, 27, 29-47.

ANEXOS

ANEXOS 1: CANTOS NAGÔS

Roda de Xangô

1. Canto de abertura da roda de Xangô :

Nagô

- 1.1. [aw 'a du 'pɛ 'o: o 'ba do 'de]
 [aw 'a du 'pɛ 'o: o 'ba do 'de]
 1.2. ['a du 'pɛ 'ni mo 'ba ekua 'lɛ]
 ['a du 'pɛ 'ni mo 'ba ekua 'lɛ]
 1.3. [ũ 'ko ũ 'ko aw 'a ni 'le]
 1.4. ['a du 'pɛ 'ni mo 'ba ekua 'lɛ]

Iorubá :

- 1.1. àwa dúpé o ọba dóòde
 nós agradecer morfema enfático rei revelar-se
 1.2. a dúpé ni mo ọba ẹ kú alé "
 nós- agradecer- prep. – saber – rei – saudação respeitosa (boa noite)
 1.3. Nkó nkó ? (a) wà nilè
 Interr. Onde está? estar- prep.- terra
 1.4. a dúpé ni mo ọba ẹ kú alé
 nós- agradecer- prep. – saber – rei – saudação respeitosa (boa noite)

Versão em português :

- 1.7.** Nós agradecemos ao rei por revelar-se para nós.
1.8. Nós agradecemos por poder conhecer o rei. Boa noite, vossa majestade!
 (nossos respeitos)!
1.9. Onde ele está? Ele está entre nós (na terra).
1.10. Nós agradecemos por poder conhecer o rei. Boa noite, vossa majestade !
 (nossos respeitos)!

2. Canto de agradecimento

Nagô :

- 2.1. [fɛɛ fɛɛ jemãʒa ago:]
- 2.2. [jemãʒa ago:]
- 2.3. [ago azapa inabo]
- 2.4. [azapa inabo azapaʒa ibaru]
- 2.5. [ibaru oaleo:]
- 2.6. [fɛɛ fɛɛ]

Iorubá :

- 2.1. " Fẹ lẹ fẹ lẹ " / Yẹmọnja àgò ó
" querer-poder (ter o desejo de) / Iemanjá- pedido de licença- vós
- 2.2. Yẹmọnja àgò ó
Iemanjá- pedido de licença- vós
- 2.3. àgò / ìjàpa iná bọ
pedido de licença / tartaruga – fogo- cAegar
- 2.4. ìjàpa iná bọ / Ajaká²⁸ já igbá rù
tartaruga – fogo- chegar / Ajaká – pegar (rapidamente, num estalo)- cabaça-
portar sobre a cabeça
- 2.5. Igba rù ó wá alé o
cabaça- portar sobre a cabeça –marca de futuro –vir – noite - enfático
- 2.6. " Fẹ lẹ fẹ lẹ "
querer-poder (ter o desejo de)

Versão em português :

- 2.1. Nós desejamos ver o rei. Iemanjá – mãe Mítica de Xangô – permita-nos ver o rei.
- 2.2. Permita-nos ver o rei, Iemanjá.
- 2.3. Permita que a tartaruga de fogo cAegue !
- 2.4. Permita que a tartaruga de fogo cAegue ! Ajaká carrega sobre a cabeça a cabaça de Iemanjá.
- 2.5. Ele carrega sobre a cabeça a cabaça. À noite, ele virá até nós.
- 2.6. Gostaríamos de vê-lo.

²⁸ Dadá Ajaká : filho mais velho de Oranian, irmão de Sàngó — divindade afro-brasileira do panteão iorubá — rei de Oyó. Dadá ama as crianças, a beleza e a arte. Trata-se de uma divindade calma e de caráter passivo. Diz-se que em seu tempo, ele não possuía a energia necessária para um rei. Seu nome é dado pelos iorubás às crianças cujos cabelos são encaracolados e , em homenagem à vaidade e aos cabelos de Ajaká, são feitas diversas tranças nesses filhos.

Tessitura :**2.1.** [fele fele jemãza ago:]

Nagô	[fele fele jemãza ago:]										
Iorubá	" Fẹ̀ lẹ̀ fẹ̀ lẹ̀ " / Yẹ̀mọ̀nja àgò ó										
Glosa	" querer-poder (ter o desejo de) " / Iemanjá- pedido de licença- vós										
Versão port.	Nós desejamos ver o rei. Iemanjá — mãe mítica de Xangô — permita-nos ver o rei.										
Transc. fon.	fɛ	lɛ	fɛ	lɛ	j	e	mã	za	a	go:	
Tons ior.	A	B	A	B	M	M	M	M	B	B	
	Not.	Sol#	Mi#	Sol#	Dó#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#- Dó#
	Hz	208	170	206	137	170	177	175	173	174	142
10# 10	Fá										
9	Mi										
8# 8	Ré										
7 # 7	Do										
6	Si										
5# 5	Lá										
4# 4	Sol	fɛ		fɛ							
3# 3	Fá					j	e	mã	za	a	
2	Mi		lɛ								
1# 1	Ré										gq:
0# 0	Dó				lɛ						o:

2.2. [jemãza ago:]

Nagô		[jemãza ago:]					
Iorubá		Yẹmọnja àgò ó					
Glosa		Iemanjá- pedido de licença- vós					
Versão port.		Permita-nos ver o rei, Iemanjá.					
Transc. fon.		j	e	mã	za	a	go:
Tons ior.		M	M	M	M	B	B
	Not.	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#	Dó#
	Hz	166	172	175	172	171	134
8# 8	Ré						
7 # 7	Do						
6	Si						
5# 5	Lá						
4# 4	Sol						
3# 3	Fá						
2	Mi	j	e	mã	za		
1# 1	Ré					a	
0# 0	Dó						go:

2.6. [fɛɛ fɛɛ]

Nagô	[fɛɛ fɛɛ]					
Iorubá	" Fẹ lẹ fẹ lẹ "					
Glosa	querer-poder (ter o desejo de)					
Versão port.	Gostaríamos de vê-lo.					
Transc. fon.	fɛ	lɛ	fɛ	lɛ		
Tons ior.	A	B	A	B		
	Not.	Sol#	Mi#	Sol#		Dó#
	Hz	209	170	204		137
8# 8	Ré					
7 # 7	Do					
6	Si					
5# 5	Lá					
4# 4	Sol	fɛ		fɛ		
3# 3	Fá					
2	Mi		lɛ			lɛ
1# 1	Ré					
0# 0	Dó					

3. Canto de " Dada Ajaka "

Nagô

- 3.4. [oni dada agolari]
[oni dada agolari]
- 3.5. [dada masokũ lomã dada masokũ]
- 3.6. [ofere oni fere obelorũ]
- 3.7. [baba kini lonã a:ri]

Iorubá

- 3.1. òní Dàda / àgò l'a rí
senhor- Dada – pedido de licença- vós- ver
- 3.2. Dàda má suukun lọ mò / Dàda má suukun
Dada- morf. negação- lágrimas- ir- conhecer/ Dada – morf. Negação- lágrimas
- 3.3. o fẹ ré ọ ni fẹ ré ó gbé l'òrun
marc. enf. querer " ser amigo " ele marc. foc. querer " ser amigo" ele vive no céu
- 3.4. Bàbá kǐní l'ònà / àa rí
Pai primeiro caminho / excl²⁹. ver

Versão em português

- 3.1. Senhor Dadá ! Permita-nos vê-lo !
- 3.2. Dadá não deixe as lágrimas chegarem. Não deixe a tristeza cAegar. Dadá, não cAore mais.
- 3.3. Sim! É ele que quer está" entre nós (entre amigos). Ele vive no céu, mas quer estar entre nós.
- 3.4. O pai é o nosso único caminAo. Podemos vê-lo!

²⁹ Marca a surpresa.

3.3. [ofere oni fere obelorũ]

Nagô	[ofere oni fere obelorũ]											
Iorubá	o fé ré ó ni fé ré ó gbé l'òrun											
Glosa	marc. enf. vouloir " ser amigo " Ele marc. foc. querer " ser amigo " ele vive no céu											
Versão port.	Sim! É ele que quer estar entre nós (entre amigos). Ele vive no céu, mas quer estar entre nós.											
Transc. fon.	o	fɛ	rɛ	o	ni	fɛ	rɛ	o	bɛ	lo	rũ	
Tons ior.	M	A	A	A	M	A	A	A	A	B	M	
	Not.	Dó	Dó#	Dó#	Dó#	Dó	Ré#	Lá#	Lá#	Dó#	Dó#	Lá
	Hz	130	136	136	126	120	158	122	122	140	130	149
8# 8	Ré											
7 # 7	Do											
6	Si											
5# 5	Lá											
4# 4	Sol											
3# 3	Fá											
2	Mi											
1# 1	Ré						fɛ					
										bɛ		rũ
0# 0	Dó		fɛ	rɛ	o							
		o				ni		rɛ	o		lo	

3.4. [baba kini lonã a:ri]

Nagô		[baba kini lonã a:ri]							
Iorubá		Bàbá kìnì l'òṅà / àa rí							
Glosa		Père premier cAemin / excl ³⁰ . Voir							
Versão port.		O pai é o nosso único caminho. Podemos vê-lo!							
Transc. fon.		ba	ba	ki	ni	lo	nã	a:	ri
Tons ior.		B	A	BA	M	B	B	BM	A
	Not.	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Mi#	Ré#	Dó#-Mi#-Ré	Mi
	Hz	170	173	177	177	177	140	159-145-165	161
8#	Ré								
8									
7 #	Do								
7									
6	Si								
5#	Lá								
5									
4#	Sol								
4									
3#	Fá								
3									
2	Mi	ba	ba	ki	ni	lo		a:	mi
1#	Ré						nã		
1									
0#	Dó								
0								a:	

³⁰ Marca de surpresa.

4. A coroa de Dadá – Adê Bãny³¹

Nagô :

4.1. [ade bãni gid̩zi ade bãni ola:]

Iorubá :

4.1. adé Bànni gidi / adé Bànni ọ̀là
coroa Bànni autêntica / coroa Bànni riqueza

Versão em português :

4.1. A coroa de Báyànni é autêntica. A coroa de Báyànni traz honra e riqueza.

³¹ Outro nome para a divindade da família de Şángò Dadá Ajaká.

5. Desconfie do fogo

Nagô :

- 5.1. [fura tʃinã oba fura tʃinã]
- 5.2. [fura tʃinã aralo sisãzo]

Iorubá :

- 5.1. Fura ti'ná / oḃa fura ti'ná
Esquivar-se prep. fogo / rei esquivar-se prep. fogo
- 5.2. Fura ti'ná / àrà ró ʃi san jó
Esquivar-se prep. fogo / raio –fazer barulho- passar ainda bastante queimar

Versão em português :

- 5.1. Cuidado com o fogo ! O rei ainda é bastante (intesamente) justo.
- 5.2. Desconfie do fogo/ O raio é a certeza de que ele queimará (a certeza de que a justiça será feita).

6. Mes Aommages à Onilé (meus respeitos à Onilé)

Nagô :

- 6.1. [onilé moʒuba o:]
- 6.2. [iba oriʃa iba o:nilé]

Iorubá :

- 6.1. Onilé / mo júbà o o
Divindade da terra / eu reverenciar pronome objeto
- 6.2. Ibà òrìʒà / ibà onilé
reverenciar Orixá / reverenciar divindade da terra

Versão em português :

- 6.1. Deus da terra. Meus respeitos !
- 6.2. Meus respeitos Orixá ! / Meus respeitos Onilé !

Tessitura :

6.1. [onile mozuba o:]

Nagô		[onile mozuba o:]						
Iorubá		Onílè / mo júbà o o						
Glosa		Divindade da Terra- eu –reverenciar- pron. objeto –morf. enfático						
Versão port.		Deus da terra, meus respeitos !						
Transc. fon.		o	ni	le	mo	zu	ba	o:
Tons ior.		M	A	B	M	A	B	M
	Not.	Ré#	Mi	Dó#	Mi	Lá	Mi	Fá-Dó#
	Hz	165	170	137	171	217	165	179-137
8# 8	Ré							
7 # 7	Do							
6	Si							
5# 5	Lá							
4# 4	Sol					zu		
3# 3	Fá							
2	Mi		ni		mo		ba	o:
1# 1	Ré	o						
0# 0	Dó			le				o:

7. O rei está agitado

Nagô :

- 7.1. [oro mĩ alode o:]
- 7.2. [bara oriṣa osiɛ lodo]
- 7.3. [e onika bɛ lũ bɔlorũ kakaraʒɛ]
- 7.4. [e onika bɛ lũ bɔlorũ]
- 7.5. [kakaraʒɛ agutã]
- 7.6. [eretu pade wa lonã]
- 7.7. [onika sirele:]
- 7.8. [bosi oromĩ alode o:]
- 7.9. [bara oriṣa osiɛ lodo]

Iorubá :

- 7.1. Ọràn mi á lò dé ọ
Dificuldade eu (à) marca verbal de futuro passar chegar
- 7.2. (b) àrà òrìṣà òsì yè l'odò
raio Orixá lado direito sobreviver rio
- 7.3. ọ̀nì ká bẹ̀ lẹ̀ (n)gbó l'ọ̀run / ká àkàrà jẹ
Título dado ao rei de Ilê Ifé- colher frutos- ser/ estar proclamar gritar no céu
curvar-se bolo de feijão comer
- 7.4. ọ̀nì ká bẹ̀ lẹ̀ (n)gbó l'ọ̀run
Título dado ao rei de Ilê Ifé- colher frutos- ser/ estar proclamar gritar no céu
- 7.5. ká àkàrà jẹ̀ àgùtàn
curvar-se bolo de feijão comer carneiro
- 7.6. Èrè tù ìpàdè wá l'ọ̀na
Ser capaz de- acalmar reunião procurar caminho
- 7.7. ó ní ká sì rẹ̀-(i)lẹ̀
ele dizer próximo e " ser amigo " terra)
- 7.8. Bọ ọ̀ràn mi á lò dé ọ
" render culto a uma divindade " dificuldade eu (á) marca verbal de futuro
passar chegar te
- 7.9. (b) àrà òrìṣà òsì yè l'odò
raio Orixá lado direito sobreviver rio

Versão em português :

- 7.1. A dificuldade é grande, mas com o passar do tempo o rei cAegará.
- 7.2. O Orixá do raio (divindade do lado direito) cAegará pelo rio.
- 7.3. O rei de Ifé colAe os frutos para ser proclamado rei do céu. Curvem-se para comer o fogo.

- 7.4. O rei de Ifé colAe os frutos para ser proclamado rei do céu
- 7.5. Curvem-se para comer o fogo (metaforicamente, os àkàrà são bolos de fogo) do carneiro.
- 7.6. O rei é capaz de acalmar todos aqueles que procuram o caminho de Oyó.
- 7.7. Ele diz que a prosperidade está próxima e é preciso ser amigo da terra.
- 7.8. A dificuldade é grande, mas com o passar do tempo e com as nossas reverências o rei cAegarà.
- 7.9. O orixa do raio (divindade do lado direito) cAegarà pelo rio.

Tessitura:

7.1. [oro mĩ alode o:]

Nagô	[oro mĩ alode o:]							
Iorubá	Ọràn mi á lò dé ọ							
Glosa	Dificuldade-eu-marc. Verb. fut.- passar-chegar-te							
Versão port.	A dificuldade é grande, mas com o passar do tempo o rei cAegará.							
Transc. fon.	o	ro	mĩ	a	lo	de	o:	
Tons ior.	M	B	M	A	B	A	M	
	Not.	Mi	Mi	Lá	Mi	Fá	Mi	Dó#
	Hz	164	174	222	155	196	186	139
8# 8	Ré							
7 # 7	Do							
6	Si							
5# 5	Lá			mĩ	a			
4# 4	Sol							
3# 3	Fá					lo		
2	Mi	o	ro				de	
1# 1	Ré							
0# 0	Dó							o:

7.5. [kakaraze agutã]

Nagô		[kakaraze agutã]						
Iorubá		ká àkàrà je àgùtàn						
Glosa		curvar-se bolo de feijão comer carneiro						
Versão port.		Curvem-se para comer o fogo (metaforicamente, os àkàrà são bolos de fogo) do carneiro.						
Transc. fon.		ka	ka	ra	ʒɛ	a	gu	tã
Tons ior.		A	B	B	M	B	B	B
	Not.	Fá	Fá	Fá	Ré	Si	Si	Si
	Hz	163	168	168	140	130	122	137
10#	Fá							
10	Fá	ka	ka	ra				
9	Mi							
8#	Ré							
8					ʒɛ			
7 #	Do							
7								
6	Si					a	gu	tã
5#	Lá							
5								
4#	Sol							
4								
3#	Fá							
3								
2	Mi							
1#	Ré							
1								
0#	Dó							
0								

7.7. [onika sirele:]

Nagô		[onika sirele:]					
Iorubá		óní ká sì rẹ-(i)lẹ̀					
Glosa		Ele dizer próximo e " ser amigo " terra					
Versão port.		Ele diz que a prosperidade está próxima e é preciso ser amigo da terra.					
Transc. fon.		o	ni	ka	si	re	le:
Tons ior.		B	B	A	B	A	B
	Not.	Fá#	Fá	Mi	Ré	Mi	Fá
	Hz	175	177	163	126	138	181
8#	Ré						
8							
7 #	Do						
7							
6	Si						
5#	Lá						
5							
4#	Sol						
4							
3#	Fá	o					
3			ni				le:
2	Mi			ka		re	
1#	Ré						
1					si		
0#	Dó						
0							

8. Nós cultuamos o xéri

Nagô :

- 8.1. [oba ʃereɔ fe isĩ]
- 8.2. [oba ni^waje obelɔrũ]
- 8.3. [oba ʃereɛ lo feisĩ]

Iorubá :

- 8.1. ọba ẹ́rẹ́e ọ́ ńfẹ́ yìn ẹ̀iìn
rei " instrumento musical consagrado à divindade do trovão e reproduz o som da chuva quando cai " ir amar louvar intensamente/ profundamente
- 8.2. ọba ní wà (a)yé o bè l'òrun
rei dizer ser/ estar terra curvar-se suplicar do céu
- 8.3. ọba ẹ́rẹ́e ọ́ ńfẹ́ yìn ẹ̀iìn
rei " instrumento musical consagrado à divindade do trovão e reproduz o som da chuva quando cai " ir amar louvar intensamente/ profundamente

Versão em português :

- 8.1. Inclinem-se, o rei do xêre nos ama. Devemos louvá-lo intensamente.
- 8.2. Suplique a existência do rei que vive no céu.
- 8.3. Nós devemos cultuar o rei do xere intensamente.

8.3. [oba ʃɛɛ lo feisĩ]

Nagô	[oba ʃɛɛ lo feisĩ]								
Iorubá	oba ʃèrèe lo nífé yìn ʃiin								
Glosa	rei " instrumento musical consagrado à divindade do trovão e reproduz o som da chuva quando cai " ir amar louvar intensamente/ profundamente								
Versão port.	Inclinem-se, o rei do xêre nos ama. Devemos louvá-lo intensamente.								
Transc. fon.	o	ba	ʃɛ	rɛ	lo	fe	i	sĩ	
Tons ior.	M	M	A	A	M	A	B	B	
	Not.	Si	Si	Ré	Ré	Ré	Fá	Dó	Ré
	Hz	200	200	140	139	138	170	120	144
8# 8	Ré								
7 # 7	Do								
6	Si	o	ba						
5# 5	Lá								
4# 4	Sol								
3# 3	Fá						fe		
2	Mi								
1# 1	Ré			ʃɛ	rɛ	lo			sĩ
0# 0	Dó							i	

9. Rogamos por boa sorte

Nagô :

- 9.1. [aure ure: aura ura:]
- 9.2. [oba loza obalare]
- 9.3. [bara sjoniža obalare]

Iorubá :

- 9.1. (a) àwúre wúre / (a) wùrà wùrà
nós pedir pela boa sorte/ nós pedir por ouro (metáfora)
- 9.2. ọba (l)ọjà ọba (l) ayé
rei do mercado rei da terra
- 9.3. (bá) àrá ọ̀ ní já ọba (l) ayé
encontrar trovão " ser muito grande " para combater na terra

Versão em português:

- 9.1. Nós rogamos por boa sorte ! / Nós rogamos por ouro !
- 9.2. Rogamos boa sorte ao rei do mercado, ao rei da vida.
- 9.3. Encontramos o trovão que é grande como uma guerra na terra (referência ao barulho do trovão).

9.3. [bara sjoniza obalare]

Nagô		[bara sjoniza obalare]								
Iorubá		(bá) àrá sò ní já ọba (l) ayé								
Glosa		encontrar trovão " ser muito grande " para combater na terra								
Versão port.		Encontramos o trovão que é grande como uma guerra na terra (referência ao barulho do trovão).								
Transc. fon.		ba	ra	sjo	ni	3a	o	ba	la	re
Tons ior.		A-B	A	B	A	A	M	M	M	A
	Not.	Lá	Lá	Ré	Lá	Lá	Dó	Dó	Dó	Dó
	Hz	213	222	142	120-222	188	141	137	123	127
8# 8	Ré									
7 # 7	Do									
6	Si									
5# 5	Lá									
		ba	ra		ni	3a				
4# 4	Sol									
3# 3	Fá									
2	Mi									
1# 1	Ré									
				sjo						
0# 0	Dó									
						o	ba	la	re	

10. “ epá bô tangala ”

Nagô :

10.1. [epabo o: epabo tãgala]

10.2. [tãgala sile korowo]

10.3. [epabo eru3e3ε]

Iorubá :

- 10.1. Epà bô epà bô tangala
Interjeição cobrir interjeição cobrir pequeno passáro
- 10.2. Tangala si lè koro owó
“ pequeno passáro ” na terra completamente dinheiro
- 10.3. epà bô èru jéjé
interjeição cobrir medo tranqüilamente

Versão em português :

- 10.1. Atenção ! Nós vamos cobri-lo com as penas do pequeno passáro!
- 10.2. Atenção ! Vamos cobri-lo completamente com o dinheiro (relação metefórica entre as penas do pássaro e a prosperidade).
- 10.3. Atenção! Vamos cobri-lo, com medo, mas tranqüilamente.

Tessitura:**10.1.** [epabo o: epabo tãgala]

Nagô	[epabo o: epabo tãgala]									
Iorubá	Epà bò epà bò tangala									
Glosa	Interjeição cobrir interjeição cobrir pequeno passáro									
Versão port.	Atenção ! Nós vamos cobri-lo com as penas do pequeno passáro!									
Transc. fon.	e	pa	bo:	e	pa	bo	tã	ga	la	
Tons ior.	M	B	B	M	B	B	M	M	M	
	Not.	Fá	Mi	Fá-Si	Mi	Ré	Fá	Si	Si	Si
	Hz	172	140	171-222	148	135	169	217	220	220
8# 8	Ré									
7 # 7	Do									
6	Si									
5# 5	Lá									
4# 4	Sol							tã	ga	la
3# 3	Fá									
2	Mi	e		bo:	e		bo:			
1# 1	Ré		pa							
0# 0	Dó					pa				

10.3. [epabo eru3e3ε]

Nagô	[epabo eru3e3ε]							
Iorubá	epà bò èru jéjé							
Glosa	interjeição cobrir medo tranqüilamente							
Versão port.	Atenção! Vamos cobri-lo, com medo, mas tranqüilamente.							
Transc. fon.	e	pa	bo	ε	ru	3e	3ε	
Tons ior.	M	B	B	B	M	A	A	
	Not.	Fá	Fá	Ré	Fá	Fá	Fá	Fá
	Hz	171	167	146	173	173	174	172
8# 8	Ré							
7 # 7	Do							
6	Si							
5# 5	Lá							
4# 4	Sol							
3# 3	Fá							
2	Mi	e	pa		ε	ru	3e	3ε
1# 1	Ré							
0# 0	Dó			bo				

