

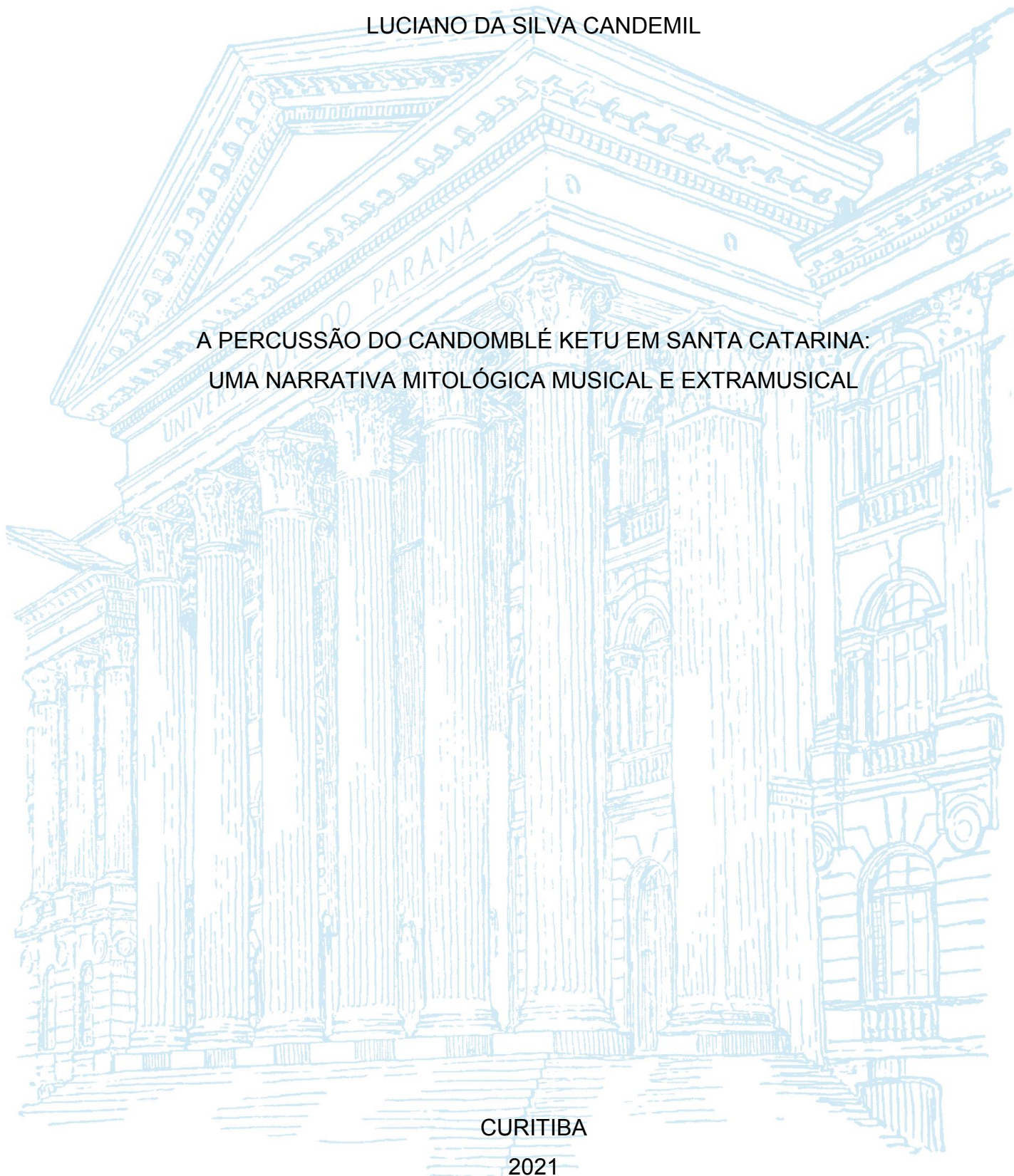
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANO DA SILVA CANDEMIL

A PERCUSSÃO DO CANDOMBLÉ KETU EM SANTA CATARINA:  
UMA NARRATIVA MITOLÓGICA MUSICAL E EXTRAMUSICAL

CURITIBA

2021



LUCIANO DA SILVA CANDEMIL

A PERCUSSÃO DO CANDOMBLÉ KETU EM SANTA CATARINA:  
UMA NARRATIVA MITOLÓGICA MUSICAL E EXTRAMUSICAL

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto F. Hartmann Sobrinho

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Candemil, Luciano da Silva

A percussão do candomblé ketu em Santa Catarina: uma narrativa mitológica musical e extramusical / Luciano da Silva Candemil. – Curitiba, 2021.

365 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho  
Tese (doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Candomblé ketu. 2. Música afro-brasileira. - Ritmo 3. Instrumentos de percussão - Ketu. 4. Percussão - Tablatura. I.Título.

CDD 299.60981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCIANO DA SILVA CANDEMIL** intitulada: **A PERCUSSÃO DO CANDOMBLÉ KETU EM SANTA CATARINA: UMA NARRATIVA MITOLÓGICA MUSICAL E EXTRAMUSICAL**, sob orientação do Prof. Dr. ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Abril de 2021.

Assinatura Eletrônica

04/05/2021 19:08:44.0

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/05/2021 16:18:45.0

LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

07/05/2021 13:37:05.0

EDILBERTO JOSÉ DE MACEDO FONSECA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

07/05/2021 17:38:54.0

ANGELO NONATO NATALE CARDOSO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica

06/05/2021 17:13:35.0

REGINALDO GIL BRAGA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

---

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 90612

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 90612

Dedico este trabalho a todos os  
nossos ancestrais de origem africana.

Aos orixás, minha gratidão pela proteção, força, disciplina, perseverança e por manterem os caminhos sempre abertos.

Agradeço a UFPR e a CAPES pela bolsa concedida, a qual possibilitou um estudo com dedicação exclusiva.

Meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que ajudaram direta ou indiretamente para a concretização deste trabalho, as quais retribuo com um abraço fraterno.

Muito obrigado, Axé.

“Ao se caminhar para um objetivo, sobretudo um grande e distante objetivo, as menores coisas se tornam fundamentais. Uma hora perdida, é uma hora perdida, e quando não se tem um rumo definido é muito fácil perder horas, dias ou anos, sem se dar conta disso. O mínimo progresso que conseguisse fazer em direção ao Brasil era importante, ainda que fosse de centímetros apenas. Com o tempo, eu acumularia todos os progressos e os centímetros se transformariam em quilômetros. Senti que estava cumprindo uma obra de paciência e disciplina. E percebi como é simples conseguir isso. Nada de sacrifícios extremos ou esforços impossíveis. Nada de grandes sofrimentos. Ao contrário, bastava apenas o simples, minúsculo e indolor esforço de decidir. E ir em frente. Então tudo se tornava mais fácil. Os problemas encontravam solução”.

Amyr Klink.

(Cem dias entre céu e mar. 2005, p. 119-120)

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre os ritmos tocados pelos instrumentos de percussão nas festas dos terreiros de candomblé ketu em Santa Catarina. O termo candomblé corresponde a um grupo de manifestações religiosas, de tradição oral, iniciáticas, que cultuam divindades de origem africana. Destas, o candomblé ketu vem a ser a religião dos orixás no Brasil, originária do reino de Ketu, na atual Nigéria, fundamentada em princípios e simbologias dos quais a música é parte essencial. Durante as festas, parte da trama mitológica é revivida por meio de transes míticos e por uma performance musical e extramusical, na qual a percussão, o canto e a dança formam uma unidade indissociável. Nesse contexto, a música tem função comunicativa, de direção e sustentação dos cultos, sendo um meio de interação com os orixás. A pesquisa objetivou compreender como o sistema musical dos ritmos do candomblé ketu está estruturado em Santa Catarina e como este se relaciona com a estrutura religiosa do complexo cultural nagô. Portanto, procura-se identificar as relações entre os fatores musicais e extramusicais. Do ponto de vista religioso, percebe-se que a formação do candomblé na região catarinense compreendida entre as cidades de Florianópolis e Joinville está intimamente relacionada com a trajetória da umbanda, que, por sua vez, tem ligação com as práticas kardecistas, com a figura do caboclo indígena, bem como, com as benzedeadas e com o curandeirismo dos antigos escravos e seus descendentes. A pesquisa utilizou abordagens de caráter histórico, sociológico, antropológico, musicológico e etnomusicológico; se caracteriza pelo uso de analogias, procurando manter paralelamente sua natureza estrutural, holística e detalhista. Foi adotado o método etnográfico, sendo este organizado em três dimensões de atuação: trabalho de escritório, trabalho de campo e trabalho de estúdio. Para realizar a transcrição dos toques foi utilizada a Tablatura para Percussão, uma notação musical alternativa desenvolvida nesta pesquisa a partir de parâmetros rítmicos sobre músicas de matriz africana, a qual contribuiu para organizar o sistema rítmico do candomblé ketu e encontrar relações entre os fatores musicais e extramusicais. O trabalho de transcrição é resultado de um processo de aprendizado de todos os toques estudados, os quais foram gravados e estão disponíveis em *links* no YouTube. Será demonstrado que os ritmos e as festas refletem o caráter de uma religião assentada em princípios seculares, caracterizada por sua complexidade musical, social, cultural e religiosa; e, por uma narrativa mitológica musical e extramusical que é principalmente conduzida pelos instrumentos de percussão.

Palavras-chave: Ritmos do candomblé ketu. Instrumentos de percussão. Fatores musicais e extramusicais. Música religiosa afro-brasileira. Tablatura para percussão.



## ABSTRACT

This work presents a study on the rhythms played by percussion instruments at the parties of the Candomblé Ketu in the state of Santa Catarina. The term candomblé corresponds to a group of religious manifestations, of oral tradition, initiatics, that worship deities of African origin. Of these, Candomblé Ketu becomes the religion of the *orixás* in Brazil, originally from the kingdom of Ketu, in present-day Nigeria, based on principles and symbologies of which music is an essential part. During the parties, part of the mythological plot is revived through mythical trances and a musical and extramusical performance, in which percussion, singing and dancing form an inseparable unit. In this context, music has a communicative function, of directing and sustaining cults; being a means of interaction with the *orixás*. The research aimed to understand how the musical system of the rhythms of Candomblé Ketu is structured in Santa Catarina and how it relates to the religious structure of the Nagô cultural complex. Therefore, I try to identify the relationships between musical and extra-musical factors. From the religious point of view, it is clear that the formation of candomblé in the Santa Catarina region between the cities of Florianópolis and Joinville is closely related to the trajectory of Umbanda, which, in turn, is connected with Kardecist practices, with the figure of the indigenous caboclo, as well as, the healers, former slaves and their descendants. The research used historical, sociological, anthropological, musicological and ethnomusicological approaches; it is characterized by the use of analogies, seeking to maintain in parallel its structural, holistic and detailed nature. The ethnographic method was adopted, which is organized into three dimensions of activity: office work, field work and studio work. To perform the transcription of the rhythms, Tablature for Percussion was used, an alternative musical notation developed in this research based on rhythmic parameters on African music, which contributed to organize the rhythmic system of Candomblé Ketu and to find relationships between musical factors and the extramusicals. The transcription work is the result of a process of learning all the rhythms studied, which were recorded and are available on links on YouTube. It will be demonstrated that the rhythms and parties reflect the character of a religion based on secular principles, characterized by its musical, social, cultural and religious complexity, which can only be interpreted through a long period of experience; and by a musical and extramusical mythological narrative that is principally conducted by percussion instruments.

**Keywords:** Rhythms of Candomblé Ketu. Percussion instruments. Musical and extra-musical factors. Afro-Brazilian religious music. Tablature for percussion.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MAPA POLÍTICO DE SANTA CATARINA.....	45
FIGURA 2 – CENTRO ESPÍRITA SÃO JORGE GUERREIRO.....	61
FIGURA 3 – MÃE MALVINA.....	62
FIGURA 4 – FUNDAÇÃO DOS TERREIROS NA GRANDE FLORIANÓPOLIS.....	69
FIGURA 5 – GENEALOGIA DA FAMÍLIA DE SANTO DO BABALORIXÁ JEAN.....	75
FIGURA 6 – SALÃO SEM IXÊ (OPÔ).....	83
FIGURA 7 – SALÃO COM IXÊ (OPÔ).....	83
FIGURA 6 – OS QUATRO PONTOS DO UNIVERSO.....	95
FIGURA 7 – XERÉ.....	171
FIGURA 8 – ALACORÔ.....	171
FIGURA 9 – ARÔ.....	171
FIGURA 10 – CAXIXI.....	172
FIGURA 11 – ADJÁ.....	172
FIGURA 12 – SINETA.....	173
FIGURA 13 – ATABAQUES DO TERREIRO DO PAI EDENILSON.....	175
FIGURA 14 – ATABAQUES DO TERREIRO DO PAI JEAN.....	175
FIGURA 15 – BANCO-SUORTE PARA ATABAQUES.....	175
FIGURA 16 – GÃ E AGOGÔ.....	182
FIGURA 17 – OS ATABAQUES E A FAMÍLIA.....	184
FIGURA 18 – ATABAQUES VESTIDOS.....	186
FIGURA 19 – AFINAÇÃO DE BILRO E DE TARRAXA.....	188
FIGURA 20 – AGUIDAVIS.....	197
FIGURA 21 – LINHA-GUIA DO VASSI.....	229
FIGURA 22 – TOQUE ALUJÁ.....	229
FIGURA 23 – MOLA ESPIRAL.....	231
FIGURA 24 – TUBS.....	238
FIGURA 25 – JOGO DA AMARELINHA.....	239
FIGURA 26 – ESCALA MÉTRICA E POLEGADA.....	239
FIGURA 27 – TABLATURA – 1º PASSO.....	240
FIGURA 28 – TABLATURA: PASSOS 2, 3, 4.....	240
FIGURA 29 – TOQUES UMBANDÃO E NAGÔ.....	242
FIGURA 30 – TOQUE DE ANGOLA, CABULA OU SAMBA DE CABULA.....	243

FIGURA 31 – TOQUE DE CONGO DE OURO .....	243
FIGURA 32 – TOQUE BARRAVENTO. ....	244
FIGURA 33 – TOQUE VASSI: BASE E BASE COM REPIQUES .....	245
FIGURA 34 – TOQUE JIKÁ: BASE E BASE COM REPIQUES .....	245
FIGURA 35 – TOQUE OPANIJÉ: BASE E BASE COM REPIQUES.....	246
FIGURA 36 – TOQUE OMELÊ: BASE E BASE COM REPIQUES .....	247
FIGURA 37 – ATABAQUE COM AGUIDAVIS.....	247
FIGURA 38 – [ <b>O</b> ] - “SOM ABERTO” OU <i>OPEN</i> .....	250
FIGURA 39 – [ <b>X</b> ] - “ <i>Slap</i> ” .....	250
FIGURA 40 – [ <b>m – X</b> ] - “ <i>Slap abafado</i> ” .....	251
FIGURA 41 – [ <b>ke</b> ] – <i>Ketu</i> .....	251
FIGURA 42 – [ <b>f</b> ] – <i>Finger</i> .....	251
FIGURA 43 – [ <b>ka</b> ] – “Kaka” .....	252
FIGURA 44 – “Glub” .....	252
FIGURA 45 – [ <b>O</b> ] - “Som aberto” .....	253
FIGURA 46 – [ <b>O</b> ] - “Som aberto com baqueta” .....	254
FIGURA 47 – [ <b>f - X</b> ] - “ <i>Slap</i> ” .....	254
FIGURA 48 – [ <b>m - X</b> ] - “ <i>Slap abafado</i> ” .....	254
FIGURA 49 – [ <b>ke</b> ] – <i>Ketu</i> .....	255
FIGURA 50 – [ <b>f</b> ] – <i>Finger</i> .....	255
FIGURA 51 – [ <b>h</b> ] – <i>Heel</i> .....	255
FIGURA 52 – [ <b>ka</b> ] – “Kaka” .....	256
FIGURA 53 – [ <b>ka</b> ] – “kaka de direita” .....	256
FIGURA 54 – [ <b>b</b> ] – “Som de borda” .....	256
FIGURA 55 – “Glub” .....	257
FIGURA 56 – TOQUES E NAÇÕES .....	267
FIGURA 57 – <i>JIKÁ</i> : BASE COM REPIQUES.....	268
FIGURA 58 – <i>JIKÁ: RUM</i> .....	269
FIGURA 59 – <i>BRAVUM</i> : BASE COM REPIQUES .....	270
FIGURA 60 – <i>BRAVUM</i> LENTO: <i>RUM</i> .....	272
FIGURA 61 – <i>SATÓ</i> : BASE COM REPIQUES.....	273
FIGURA 62 – <i>SATÓ: RUM</i> .....	275
FIGURA 63 – <i>BATÁ</i> : BASE.....	277
FIGURA 64 – <i>BATÁ: RUM</i> (BASE) .....	278

FIGURA 65 – AGUERÉ: BASE E BASE COM REPIQUES .....	280
FIGURA 66 – AGUERÉ: RUM.....	282
FIGURA 67 – OMELÊ: BASE COM REPIQUES .....	284
FIGURA 68 – OMELÊ TRADICIONAL: RUM .....	286
FIGURA 69 – OMELÊ COM PARADA: RUM .....	287
FIGURA 70 – OMELÊ PARA IROKO: RUM.....	289
FIGURA 71 – DARÓ: BASE COM REPIQUES .....	291
FIGURA 72 – DARÓ: RUM .....	293
FIGURA 73 – VASSI: BASE COM REPIQUES .....	295
FIGURA 74 – VASSI BASE SEM DOBRA: RUM .....	297
FIGURA 75 – VASSI: DOBRA DE GUERRA 1 (RUM).....	299
FIGURA 76 – VASSI: DOBRA DE GUERRA 2 (RUM).....	300
FIGURA 77 – VASSI DE CAÇA: DOBRA DE RUM.....	301
FIGURA 78 – VASSI DE CAÇA: BASE E DOBRA DE RUM.....	302
FIGURA 79 – ALUJÁ: RUM (PARTE 1) .....	307
FIGURA 80 – ALUJÁ: RUM (PARTE 2) .....	308
FIGURA 81 – AGABI: BASE .....	309
FIGURA 82 – AGABI: RUM (PARTE 1) .....	310
FIGURA 83 – AGABI: RUM (PARTE 2) .....	311
FIGURA 84 – VASSI LENTO: BASE COM REPIQUES .....	313
FIGURA 85 – VASSI LENTO: RUM .....	315
FIGURA 86 – VASSI LENTO: DOBRA DE RUM.....	316
FIGURA 87 – VASSI LENTO PARA EWÁ: RUM .....	317
FIGURA 88 – VASSI LENTO PARA OBÁ: RUM.....	318
FIGURA 89 – VASSI LENTO PARA FAMÍLIA IGI: RUM.....	319
FIGURA 90 – IGBIN: RUM.....	321
FIGURA 91 – ATABAQUE VENCEDOR.....	323
FIGURA 92 – VAMUNHA: BASE .....	325
FIGURA 93 – VAMUNHA: RUM (PARTE 1).....	327
FIGURA 94 – VAMUNHA: RUM (PARTE 2).....	328
FIGURA 95 – OPANIJÉ: BASE COM REPIQUES .....	329
FIGURA 96 – OPANIJÉ: BASE DO RUM.....	331
FIGURA 97 – OPANIJÉ: RUM .....	332
FIGURA 98 – IJEXÁ TRADICIONAL: BASE .....	333

FIGURA 99 – <i>IJEXÁ</i> PARA LOGUN EDÉ: BASE.....	334
FIGURA 100 – <i>IJEXÁ: RUM</i> .....	337

## SUMÁRIO

<b>1 TOQUE DE ABERTURA.....</b>	<b>19</b>
<b>2 “CATAR FOLHAS” .....</b>	<b>30</b>
2.1 “CATANDO FOLHAS” NA CAPES .....	32
2.1.1 Passo a passo .....	33
2.1.2 Música .....	34
2.1.3 História, Antropologia e Sociologia.....	35
2.1.4 Considerações parciais .....	37
2.2 “CATANDO FOLHAS” NA BIBLIOTECA .....	39
<b>3 O CANDOMBLÉ EM SANTA CATARINA .....</b>	<b>44</b>
3.1 RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS .....	44
3.2 NEGRO EM TERRA DE BRANCO .....	46
3.2.1 A cidade de Itajaí.....	50
3.2.2 Negros em Itajaí .....	52
3.2.3 Itajaí e a mistura das “águas” .....	53
3.3 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM SANTA CATARINA .....	54
3.3.1 As benzedadeiras.....	55
3.3.2 Do kardecismo à umbanda de 1940.....	58
3.3.3 Mãe Malvina, do candomblé à umbanda.....	61
3.3.4 Da umbanda ao candomblé .....	67
3.3.5 Articulação com a fonte espiritual.....	73
3.3.6 Considerações parciais .....	76
<b>4 O COMPLEXO CULTURAL NAGÔ.....</b>	<b>78</b>
4.1 PROCESSO HISTÓRICO E CULTURAL NAGÔ .....	78
4.2 O SISTEMA RELIGIOSO E A CONCEPÇÃO DE MUNDO .....	79
4.3 SISTEMAS DE CLASSIFICAÇÃO SIMBÓLICA .....	84
4.4 EXU, EXISTÊNCIA INDIVIDUALIZADA E EXISTÊNCIA GENÉRICA.....	89
4.5 OS ORIXÁS SANTIFICADOS .....	96
4.5.1 Orixás da terra.....	99
4.5.1.1 Exu .....	99
4.5.1.2 Ogum.....	100
4.5.1.3 Oxossi.....	101
4.5.1.4 Ossain .....	102

4.5.1.5 Omolu ou Obaluaiê.....	103
4.5.1.6 Iroko.....	104
4.5.1.7 Oxumaré.....	105
4.5.1.8 Logun Edé .....	106
<b>4.5.2 Orixás da água .....</b>	<b>106</b>
4.5.2.1 Nanã.....	107
4.5.2.2 Oxum.....	108
4.5.2.3 Ewá.....	109
4.5.2.4 Iemanjá.....	110
<b>4.5.3 Orixás do Fogo.....</b>	<b>112</b>
4.5.3.1 Obá.....	112
4.5.3.2 Oyá ou Iansã .....	114
4.5.3.3 Xangô .....	115
<b>4.5.4 Orixás do ar: Oxalufã e Oxaguiã .....</b>	<b>116</b>
<b>4.6 A ESTRUTURA SOCIAL.....</b>	<b>118</b>
<b>4.6.1 Hierarquia: grau de iniciação e categorias .....</b>	<b>120</b>
<b>4.6.2 O candomblé ketu é uma família .....</b>	<b>124</b>
<b>4.7 A ESTRUTURA FÍSICA.....</b>	<b>128</b>
<b>4.7.1 Espaço urbano e espaço mato.....</b>	<b>130</b>
<b>4.7.2 Construções físicas .....</b>	<b>131</b>
<b>4.8 A ESTRUTURA RITUAL .....</b>	<b>135</b>
<b>4.8.1 Calendário: datas fixas e datas móveis.....</b>	<b>135</b>
<b>4.8.2 A festa: ipadê, xirê e dar rum .....</b>	<b>141</b>
4.8.2.1 Padê ou ipadê .....	141
4.8.2.2 Xirê .....	144
4.8.2.3 Xirê, roda e dança .....	150
4.8.2.4 Dar rum.....	154
4.8.2.5 A roda .....	156
<b>4.8.3 Bater cabeça .....</b>	<b>158</b>
<b>4.8.4 Número três.....</b>	<b>160</b>
<b>4.9 A ESTRUTURA SONORA.....</b>	<b>160</b>
<b>4.9.1 A palavra e o som .....</b>	<b>160</b>
<b>4.9.2 O som como síntese.....</b>	<b>163</b>
<b>4.9.3 Exu, Ayian e os atabaques.....</b>	<b>164</b>

<b>5 A PERCUSSÃO DO CANDOMBLÉ KETU.....</b>	<b>168</b>
5.1 OS INSTRUMENTOS.....	169
5.1.1 Categorização dos instrumentos .....	169
5.2 OS INSTRUMENTOS COLETIVOS .....	174
5.2.1 O gã e o agogô.....	177
5.2.2 Os atabaques .....	182
5.2.2.1 Formação e funções.....	182
5.2.2.2 Iniciação .....	185
5.2.2.3 Afinação e partes do tambor.....	186
5.2.2.4 Aguidavis .....	189
5.2.2.5 O atabaque rum.....	189
5.2.2.6 As mulheres e os atabaques .....	190
5.3 TIMBRES .....	194
5.3.1 Timbres sem aguidavis.....	195
5.3.2 Timbres com aguidavis.....	196
5.3.3 Repiques do rumpi e do lé.....	198
5.3.4 Timbres do rum com aguidavis .....	199
5.3.5 A mão esquerda é a vida do rum. ....	202
5.4 PERCUSSÃO E DANÇA.....	204
5.5 A PERFORMANCE RÍTMICA .....	207
5.5.1 Ogã e alabê.....	207
5.5.2 Execução musical .....	209
5.5.3 Rum: tipos de frases musicais.....	214
5.5.4 Cantigas que tem dobra e transposição do rum.....	217
5.5.5 Níveis de complexidade .....	218
5.6 A APRENDIZAGEM .....	219
5.6.1 A importância de registrar o conhecimento .....	223
5.6.2 Sequência de aprendizagem.....	224
5.7 A ESTRUTURA RÍTMICA .....	225
5.7.1 A linha-guia ou clave .....	225
5.7.2 Pulsação elementar.....	228
5.7.3 Circularidade, ciclos rítmicos e mola-espiral .....	230
<b>6 TABLATURAS PARA PERCUSSÃO .....</b>	<b>232</b>
6.1 CULTURA, ORALIDADE E BI-MUSICALIDADE .....	232



<b>6.2 ORALIDADE, ESCRITA E TECNOLOGIA .....</b>	<b>234</b>
<b>6.3 A ELABORAÇÃO DA TABLATURA PARA PERCUSSÃO .....</b>	<b>237</b>
<b>6.4 TABLATURAS PARA UMBANDA .....</b>	<b>241</b>
<b>6.5 TABLATURAS PARA O CANDOMBLÉ KETU .....</b>	<b>244</b>
<b>6.5.1</b> Tablaturas para a base rítmica .....	244
<b>6.5.2</b> Tablaturas para o atabaque rum .....	248
<b>6.6 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS .....</b>	<b>257</b>
<b>7 OS TOQUES DO CANDOMBLÉ KETU.....</b>	<b>259</b>
<b>7.1 RITMO, CLAVE, BASE E TOQUE .....</b>	<b>259</b>
<b>7.1.1</b> Ritmos específicos e universais .....	261
<b>7.1.2</b> Ketu, jeje e ijexá .....	262
<b>7.2 TOQUES COM CLAVES DE 6.....</b>	<b>267</b>
<b>7.2.1</b> Jiká.....	267
<b>7.2.2</b> Bravum .....	270
<b>7.2.3</b> Sató .....	273
<b>7.2.4</b> Batá .....	275
<b>7.3 TOQUES COM CLAVES DE 8.....</b>	<b>279</b>
<b>7.3.1</b> Agueré.....	279
<b>7.3.2</b> Omelê.....	282
7.3.2.1 Omelê tradicional ou Omelê base.....	285
7.3.2.2 Omelê com parada .....	287
7.3.2.3 Omelê para Iroko .....	288
<b>7.3.3</b> Daró.....	290
<b>7.4 TOQUES COM CLAVES DE 12.....</b>	<b>294</b>
<b>7.4.1</b> Vassi.....	294
<b>7.4.2</b> Vassi base sem dobra .....	295
<b>7.4.3</b> Vassi de guerra .....	297
<b>7.4.4</b> Vassi de caça .....	300
<b>7.4.5</b> Alujá, Tanibobé, Acacaumbó.....	303
<b>7.4.6</b> Agabi .....	308
<b>7.4.7</b> Vassi lento: Ewá, Obá e Família Igi.....	312
<b>7.4.8</b> Igbin.....	320
<b>7.4.9</b> Adarrum.....	322
<b>7.5 TOQUES COM CLAVES DE 16.....</b>	<b>323</b>

7.5.1 Vamunha .....	323
7.5.2 Opanijé .....	329
7.5.3 Ijexá e ijexá de Logun Edé .....	333
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>338</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>344</b>
<b>APÊNDICE 1 – FORMAÇÃO DOS CULTOS AFRO-BRASILEIROS.....</b>	<b>362</b>
<b>APÊNDICE 2 – QUADRO COMPARATIVO CANDOMBLÉ KETU E UMBANDA .</b>	<b>363</b>

## 1 TOQUE DE ABERTURA<sup>1</sup>

*“O etnomusicólogo é um sonhador”*  
Prof.<sup>a</sup> Eurides Santos

Este trabalho apresenta a perspectiva de um pesquisador sobre a música do candomblé ketu que é praticada em Santa Catarina, com ênfase para os ritmos tocados pelos instrumentos de percussão, normalmente chamados de “toques”. Respeitosamente, desde já, é importante enfatizar a minha condição de não iniciado nesta religião, o que delimitou o meu acesso apenas aos eventos de caráter público, salvo raras exceções. Também é importante adiantar que, apesar dos vínculos históricos e religiosos com a Bahia, as casas de candomblé ketu espalhadas pelo Brasil adotam soluções regionais, ou seja, uma casa não é igual a outra. Portanto, considero relevante esclarecer que, este trabalho não se trata de um estudo a respeito da música do candomblé ketu, mas sim, da minha percepção sobre a música que é tocada nas festas públicas dos terreiros de candomblé ketu que foram visitados em Santa Catarina, com direcionamento para os toques<sup>2</sup> da percussão e dos elementos que compõem a performance percussiva.

De maneira geral, o termo candomblé<sup>3</sup> corresponde a um grupo de manifestações religiosas, de tradição oral<sup>4</sup>, que cultuam divindades de origem africana. Estas diferentes religiões de matriz africana<sup>5</sup> surgiram como consequência do tráfico de negros escravizados<sup>6</sup> e da reelaboração cultural ocorrida pelo contato entre diversas etnias da costa ocidental da África no Brasil (TEIXEIRA, 1999, p.133-134. LODY, 1987, p.7). Por conta disso, enquanto no território africano apenas uma divindade (e.g.: orixá<sup>7</sup>, vodun<sup>8</sup> ou inkice<sup>9</sup>) é cultuada em cada comunidade, no Brasil

---

<sup>1</sup> “Toque de abertura” é o nome da introdução da tese em antropologia social do Prof. Dr. Acácio Piedade (PIEADADE, 2004, p.8).

<sup>2</sup> Os ritmos.

<sup>3</sup> Mais detalhes sobre os tipos de candomblés, nomenclaturas e processo histórico, podem ser vistos na minha dissertação de mestrado (CANDEMIL, 2017).

<sup>4</sup> Ressalta-se que, por conta da tradição oral, há diversas possibilidades de grafias para a mesma palavra, as quais foram respeitadas ao longo do texto conforme foram coletadas.

<sup>5</sup> Por exemplo: candomblé ketu, candomblé jeje, candomblé congo-angola, candomblé ijexá e candomblé de caboclo (ALMEIDA, 2009, p.39. BASTIDES, 1971, p.271. CARNEIRO, 1948, p.108. CARNEIRO, 1991, p.44. CASTRO, 2001, p.84.).

<sup>6</sup> Oriundos principalmente dos portos situados no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo (VERGER, 2002, p.23. PRANDI, 2005, p.75).

<sup>7</sup> “Divindades iorubas cultuadas nos candomblés [ketu]” (BARROS, 2009, p.22).

<sup>8</sup> “Nome genérico das divindades jeje, correspondendo ao orixá do nagô” (CACCIATORE, 1977, p.247).

elas foram reunidas dentro de um mesmo espaço dando origem as religiões afro-brasileiras; as quais compartilham certas características entre si, como a importância da música, da percussão e da presença do transe em seus rituais (CARDOSO, 2006, p.2). Por outro lado, há diferenças em vários aspectos sagrados. Em termos musicais, destaca-se nesse instante: o uso de cantigas em matriz linguística<sup>10</sup> relacionada à sua origem cultural, tipos de instrumentos de percussão, maneira de tocar os atabaques<sup>11</sup>, diversidade de ritmos, sistema de afinação, etc.

Em relação ao candomblé ketu, sucintamente, trata-se da religião dos orixás, que tem a sua origem associada ao reino de Ketu<sup>12</sup> na Nigéria (LÜHNING, 1990). Em outras palavras, podemos dizer que o candomblé ketu é o culto brasileiro dos orixás. Foram os negros oriundos de Ketu que estabeleceram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil (VERGER, 1999, p.33), porém a tradição iorubá<sup>13</sup> recebeu influência de costumes de outras etnias (PRANDI, 2005, p.20-21). Por conta disso, o seu panteão é formado por divindades de origem iorubá, jeje e ijexá, e, conseqüentemente, também foram incorporados ao seu repertório musical, ritmos e cantigas destas outras nações<sup>14</sup>.

De acordo com a cosmovisão iorubá, o candomblé ketu tem uma estrutura religiosa fundamentada em um conjunto de princípios e simbologias, da qual a música é parte importante e funcional. Trata-se de um complexo “sistema dinâmico de interrelações” que se expressa por meio de diversos “elementos-signos” de ordem coletiva e individual, bem como, pela representação material ou corporal dos elementos espirituais (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.13-14, 41, 107).

Esta estrutura é também caracterizada pela sua capacidade de adaptação e transformação, da África para a Bahia, da Bahia para o Brasil, das casas matrizes para as casas descendentes, dos grandes centros para as pequenas cidades, e assim por diante. Independentemente, nos terreiros as atividades cotidianas revivem

<sup>9</sup> “Designação das divindades nos candomblés angola-congo, correspondente ao orixá nagô” (CACCIATORE, 1977, p.148).

<sup>10</sup> Por exemplo: “os de ketu cantam em iorubá, os de jeje cantam em *ewe*, os de angola-congo em *bacongo*, *ambundo* e *ovibundo* [línguas bantas] e os de caboclo fazem uma soma de português com termos indígenas e palavras do sistema linguístico banto” (LODY, 1987, p.62).

<sup>11</sup> Como veremos adiante, no candomblé congo-angola os atabaques são tocados na maior parte do tempo com as duas mãos diretamente na “pele” do tambor”, enquanto no candomblé ketu e jeje, os atabaques são percutidos predominantemente com varetas chamadas *aguidavis*.

<sup>12</sup> “Nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benim” (LÜHNING, 1990, p.233).

<sup>13</sup> Iorubá e Bantu foram os dois principais grupos etnolinguísticos que vieram para o Brasil durante o período do tráfico de escravos. Segundo Biobaku, o termo yorubá “aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos” (BIOBAKU, 1973, p.1 *apud* VERGER, 2002, p.11).

<sup>14</sup> Para o povo de santo o termo nação tem o mesmo sentido de religião

as histórias trazidas pelos antepassados, mantém um repertório musical de cantigas e ritmos e continuam reforçando um dos seus principais pilares, o respeito aos “mais velhos”, o que também acontece no litoral catarinense.

Em Santa Catarina, o cenário afroreligioso é marcado pela coexistência religiosa. Como consequência de um longo processo histórico social e econômico, é muito comum encontrar pais e mães de santo que foram iniciados na umbanda e que hoje transformaram as suas tendas espíritas em terreiros de candomblé ketu. Por conta disso, realizam rituais e festas das duas religiões no mesmo salão, porém com calendários e repertórios distintos.

Seja na Bahia ou em Santa Catarina, os rituais do candomblé ketu são concentrados em espaços físicos comumente denominados de terreiros<sup>15</sup>, casa de santo ou casa de candomblé, entre outras designações. Os seus cultos estão fundamentados em transes míticos promovidos pelos ritmos dos instrumentos de percussão e por outros fatores ritualísticos. No salão, durante as festas públicas, também chamadas de homenagens, parte da trama simbólica é recontada por uma performance musical e extramusical, na qual o trinômio formado por canto (cantigas com texto em iorubá, com a ocorrência de palavras em português), percussão (ritmos) e dança (gestos) expressa narrativas mitológicas revividas pelos presentes. Além dos objetos simbólicos, a música e a dança também fazem parte da identidade dos orixás (PRANDI, 2005, p.177).

No candomblé ketu, quase tudo se faz cantando, dançando e tocando os atabaques, pois esse é o jeito de rezar. A música tocada nos terreiros é uma herança cultural resultante de combinações rítmicas, sonoras, textuais e gestuais, fruto do caráter de resistência das várias etnias africanas que vieram para o Brasil. Como toda música religiosa em seu contexto original, a música do candomblé é funcional (MERRIAM, 1964). Muito além do caráter de acompanhamento, tem função comunicativa, de direção e de sustentação dos cultos; é um meio de comunicação e de interação com os orixás; com capacidade para gerar emoções; e sendo assim, tem a sua própria linguagem e estética (LODY, 1987, p.61. PRANDI, 2005, p.175-176).

---

<sup>15</sup> “Terreiro”, “casa-de-santo” e “roça” são termos empregados, entre os adeptos das religiões afro-brasileiras, como sinônimo para “casa de candomblé” (CARDOSO, 2006, p.3).

Por conta da estreita relação com as cantigas, com a dança e com as passagens mitológicas, os sons gerados pela percussão formam uma narrativa musical e extramusical, repleta de significados culturais (CARDOSO, 2006, p.185). Por sua vez, a música percussiva tem a sua estrutura e organização. Há instrumentos musicais de caráter individual e outros para finalidades coletivas. Em termos de estrutura rítmica, tradicionalmente, um trio de atabaques com timbres e funções distintas associados a um idiofone, *gã* ou agogô, são responsáveis pela execução de todos os toques.

Resumidamente, a organização musical destes toques segue princípios rítmicos das músicas de matriz africana<sup>16</sup>, tais como: sistema de *claves*, circularidade, rotacionalidade, ciclos rítmicos, repetição da base rítmica, presença de uma narrativa tocada pelo tambor solista, indissociabilidade entre música e dança, bem como a influência da língua tonal nos timbres (NKETIA, 1974. PEÑALOSA, 2009. OLIVEIRA PINTO, 2001. FONSECA, 2002. LEITE, 2017). Além destes, temos os conceitos de “*inherent pattern*”, padrões rítmicos inerentes (KUBIK, 1962); “*interlocking*” e “*cross-rhythm*” (KUBIK, 1985), respectivamente, entrelaçamento rítmico e ritmos cruzados. Especificamente sobre o candomblé ketu pesquisado, à esta lista, gostaria de adicionar o princípio da complementaridade e o conceito de mola-espiral, este último como a representação geral da performance musical.

Feita esta breve exposição inicial, passo a apresentar as questões técnico-acadêmicas e as motivações que levaram a realização do presente estudo. Esta pesquisa objetivou compreender como o sistema musical dos ritmos do candomblé ketu está estruturado em Santa Catarina e como esta organização se relaciona com a estrutura religiosa do complexo cultural nagô. Em outras palavras, partindo dos princípios de Blacking (1995), procura-se identificar na prática as relações entre os fatores musicais e extramusicais presentes na trama simbólica do candomblé ketu.

Para consolidar essa proposta, buscou-se também: averiguar como está o panorama acadêmico sobre a temática em questão; compreender o cenário afroreligioso catarinense; verificar os princípios, fundamentos e as microestruturas que regem o culto dos orixás no Brasil; bem como, recebeu uma atenção especial todos os aspectos que fazem parte da performance musical e extramusical dos toques da percussão, os quais foram cuidadosamente escritos e gravados.

---

<sup>16</sup> Neste caso, daquelas que tem forte ligação histórica com o Brasil.

Oportunamente, é importante destacar as contribuições de John Blacking para o campo da pesquisa em música, das quais cito algumas: definição da etnomusicologia como o estudo de todas as músicas do mundo e o conceito de musicalidade como uma capacidade inerente a todos os seres humanos (RICE, 2014, p.2-10); a capacidade humana de interpretar os significados dos sons (RICE, 2014, p.1-5); a importância da experiência e do contexto (BLACKING, 2000, p.23-24); que a aquisição de habilidades musicais é regida por normas e crenças culturais (TRAVASSOS, 2007, p.194); a interrelação entre música, cognição, afeto, cultura e sociedade (TRAVASSOS, 2007, p.198); a relação profunda entre a música, padrões sonoros e sentimentos humanos vividos em experiências sociais (BLACKING, 2000, p.x-xi); e a criação do termo “grupos sonoros”<sup>17</sup> (ARAGÃO, 2012, p.90). De todas as colaborações, possivelmente a mais conhecida é a definição de música como sons humanamente organizados, porque além da prática musical em si, há também a escuta, a interação e a comunicação entre as pessoas, entre outros aspectos de ordem social e cultural (BLACKING, 1995, p.11-13).

Além dos estímulos iniciais expostos acima, outras motivações de ordem acadêmica, musical e espiritual foram importantes para estudar a música (percussão) do candomblé ketu em Santa Catarina. Do ponto de vista acadêmico, a música do candomblé ketu ainda é um tema pouco estudado nas pós-graduação brasileira, sendo ainda mais escasso quando o tema principal é a percussão e praticamente inexistente na região Sul do Brasil. Provavelmente, será a primeira tese sobre a percussão do candomblé ketu longe dos polos principais, Bahia e Rio de Janeiro. Sendo assim, inaugurar esta nova etapa torna-se ao mesmo tempo um trabalho desafiador e estimulante, o que pode justificar a sua envergadura. Por outro lado, toda a experiência e o conhecimento adquiridos ao longo da trajetória acadêmica parecem fornecer os subsídios necessários, práticos e teóricos.

Em termos musicais, acredito que o pesquisador deve sempre refletir sobre qual é a sua melhor contribuição para a sua área de pesquisa. Nessa direção, na condição de músico, percussionista, professor e pesquisador, residente em Santa Catarina, entendi que a minha melhor contribuição era pesquisar a percussão do candomblé ketu nos terreiros catarinenses. Além disso, como percussionista

---

<sup>17</sup> Segundo Aragão, Blacking “cunhou o termo “grupos sonoros” (*sound groups*) para designar um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, assim como ideias comuns sobre a música e seus usos” (ARAGÃO, 2012, p.90).

interessado pela música afro-brasileira, sempre considerei que os terreiros são verdadeiros mananciais rítmicos, o que me levou a realizar diversas viagens para a Bahia, em especial Salvador, onde tive a oportunidade de residir há vinte anos atrás. Portanto, o processo de doutoramento possibilitou “beber mais ao fundo da fonte”, mas agora com outras lentes. Na dimensão espiritual, uma das motivações se explica pela ancestralidade. Minha avó<sup>18</sup> e bisavó<sup>19</sup> materna nasceram na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano, região berço do candomblé, sendo que a segunda fazia parte de algum terreiro, ainda desconhecido por mim.

Para realizar esta pesquisa adotei o método etnográfico, o qual teve diferentes dimensões de atuação, as quais separam em três tipos: trabalho de escritório, trabalho de campo e trabalho de estúdio. Aqui é importante frisar, que estas frentes de trabalho aconteceram simultaneamente em quase todo o processo, porém com níveis de intensidade diferentes a depender da demanda de cada etapa, bem como, cada dimensão teve também internamente os seus momentos distintos. Ou seja, em termos de cronograma o presente estudo caminhou “catando folhas”<sup>20</sup> em espiral.

Como se trata de um trabalho de etnomusicologia, de maneira geral, procurei encontrar um equilíbrio entre as abordagens de caráter histórico, sociológico, antropológico e musicológico. Porém, alguns tópicos ganharam uma atenção mais superficial enquanto outros foram mais aprofundados. Para alcançar os objetivos, a pesquisa tem uma essência estrutural, ao mesmo tempo, holística e detalhista, e se caracteriza pelo uso de analogias. Além disso, tomei o cuidado para evitar o enfoque etnocêntrico e para manter as definições êmicas<sup>21</sup> e termos de uso cotidiano dos músicos locais.

A escolha de Itajaí como eixo central do campo de pesquisa foi norteadada por uma série de fatores, dos quais destaco: a proximidade geográfica, a realização de visitas anteriores, a facilidade de acesso aos líderes espirituais, dos quais alguns

---

<sup>18</sup> “Maria do Rosário Queiroz nasceu em 22 de outubro de 1929, no município de Cachoeira, Bahia” (PIACENTINI, 2016, p.89).

<sup>19</sup> Baronísia Sapucaia, carinhosamente chamada de Bembém. Segundo informou minha tia Sandra Helena Queiroz Silva, minha bisavó participava de um candomblé em Cachoeira, depois em Salvador e, possivelmente mais tarde na cidade no Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Metáfora que faz referência ao modo de aprendizado no candomblé.

<sup>21</sup> “Êmico faz parte da dicotomia êmico/étnico criada por Keneth Pike [2000]. Sucintamente, êmico se refere à visão autóctone, enquanto ético diz respeito à ótica de alguém fora da cultura” (CARDOSO, 2006, p.65).



recebi a permissão para fotografar e filmar. Inicialmente, foi também por conta da localização do Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé<sup>22</sup>, também conhecido como o Terreiro do Pai Jean<sup>23</sup>. Esta casa de candomblé ketu, assim como outras da região, funcionam regularmente, possuem uma comunidade religiosa numerosa, utilizam a música como eixo fundamental dos seus rituais, têm um calendário anual de festas e mantêm um grupo de percussionistas, os quais se prontificaram a colaborar.

No entanto, com o desenvolvimento do projeto de pesquisa, foi considerado relevante expandir o campo de observação e com isso vários terreiros, de candomblé ketu e de umbanda, de cidades próximas foram incorporados ao recorte geográfico visando um melhor entendimento do universo afroreligioso catarinense. É importante destacar que, o contexto local favoreceu a construção de laços de amizade e de confiança que abriram algumas portas, as quais possivelmente estariam em situação diferente em outras regiões do país.

Diferentemente do trabalho de campo, no trabalho de escritório agrupo todas as atividades que não dependeram da participação de terceiros. Portanto, contempla todos os estudos realizados em torno de fontes bibliográficas, documentais e sites da internet. Deve-se salientar que materiais sobre a temática pesquisada não estão disponíveis com razoável variedade e quantidade em qualquer biblioteca. Portanto, destaco aqui as pesquisas presenciais realizadas na biblioteca da Fundação Pierre Verger e na biblioteca setorial de música da UFBA, ambas em Salvador, como também as buscas feitas em lojas de livros usados nesta cidade e em lojas virtuais.

Para explicar como aconteceu o trabalho de campo é preciso retomar a limitação imposta pela minha condição de pessoa não iniciada na religião. Ou seja, o trabalho de campo foi feito preferencialmente nos espaços destinados aos eventos abertos ao público, neste caso, os salões onde são realizadas as festas. Cabe destacar que, embora as festas sejam previstas pelo calendário litúrgico de cada terreiro, em Santa Catarina as datas são flexíveis, e, portanto, era preciso aguardar a divulgação das mesmas, inicialmente feita coletivamente pelas redes sociais e depois também por meio de convites pessoais.

Durantes as visitas foram utilizadas diversas técnicas, em especial, observações, anotações, registros fotográficos, de áudio e de vídeo, bem como,

---

<sup>22</sup> A casa de candomblé Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé foi fundada no ano de 1991 pelo babalorixá Jean Ty Onirá. O terreiro fica localizado na Rua Edmundo Kienast, nº 45, Bairro Fazenda, Itajaí.

<sup>23</sup> Jean Carlos da Silva.

foram realizadas entrevistas e conversas informais, sendo que estas últimas aconteceram antes, durante e depois das festas. Além disso, bem no início da pesquisa foram realizados diversos ensaios etnográficos na Bahia e em Santa Catarina, com o objetivo de estimular o diálogo entre a experiência prática com os estudos teóricos, os quais afluíram os primeiros indícios de mudanças de paradigmas, as quais serão vistas adiante.

Ainda em relação ao trabalho de campo, em razão de algumas circunstâncias do cenário afroreligioso catarinense observadas logo de início, a inclusão dos terreiros de umbanda foi fundamental para compreender o campo de pesquisa local, para ampliar a rede de contatos, inclusive do candomblé ketu, e para diminuir a distância entre pesquisado e pesquisador. Por conta dessa estratégia, tenho catalogado mais de duzentas visitas de campo, sendo metade para cada uma, candomblé e umbanda. Também foi nos terreiros de umbanda, em especial no Terreiro do Pai Vilson, em Tijucas, onde foram realizadas as primeiras experiências com a Tablatura para Percussão, a notação musical desenvolvida para este trabalho.

No candomblé ketu o acesso aos conhecimentos e a compreensão dos mesmos é consequência de uma experiência iniciática e progressiva, o que não foi muito diferente no meu trabalho de campo. Nessa direção, com o passar dos meses, a minha convivência com as pessoas do candomblé ketu, em especial os músicos, me colocava numa situação do tipo “quase de dentro” e “quase de fora” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.15), o que possibilitou observações mais refinadas e perspectivas complementares. Portanto, o trabalho de campo também foi uma experiência iniciática, porém não oficial, digamos assim.

Embora pudessem fazer parte do trabalho de campo ou do trabalho de escritório, estou categorizando como trabalho de estúdio todas as atividades musicais relacionadas à prática percussiva em si, incluindo aquelas relativas ao binômio gravado-grifado. Portanto, agrupo aqui a pesquisa em acervos fonográficos, do tipo físico e virtual; a obtenção de aulas particulares sobre a percussão do candomblé ketu, com destaque para o atabaque *rum*; o trabalho de transcrição dos toques; a participação em grupos de estudo; a realização de oficinas de percussão para iniciantes na religião; assim como, o registro fonográfico de todos os ritmos, os quais estão disponíveis no YouTube. Conjuntamente, estas atividades foram importantes para superar um dos grandes desafios: compreender como funciona o

sistema rítmico do candomblé ketu, em especial, a lógica para tocar o atabaque *rum*, possibilitando a sua transcrição.

Para realizar a transcrição utilizei como ferramenta a Tablatura para Percussão, uma notação musical alternativa desenvolvida neste trabalho a partir de parâmetros rítmicos estabelecidos por pesquisas etnomusicológicas sobre músicas de matriz africana (KOETTING, 1970. NKETIA, 1974. KUBIK, 1979. AGAWU, 2006). Tendo em vista que a notação convencional<sup>24</sup> não dá conta das especificidades dos ritmos tradicionais de origem africana, considerei oportuno propor um novo modelo de escrita para os instrumentos de percussão, em especial os atabaques. Além da possibilidade de ser um recurso de aprendizagem, a Tablatura para Percussão teve um papel importante na organização do sistema rítmico do candomblé ketu e para visualizar as relações entre os fatores musicais e extramusicais.

Para apresentar o resultado da minha pesquisa, este trabalho está organizado em oito capítulos, dos quais o primeiro é esta introdução, intitulada de Toque de abertura; e o último trata-se das considerações finais, que por sua vez agrega as principais questões e conclusões já discutidas no corpo do texto. Se por um lado parecer que o trabalho se divide em duas grandes partes, a primeira mais voltada ao contexto religioso e a segunda para o contexto musical, isto é consequência do próprio objetivo da pesquisa.

Suscintamente, no segundo capítulo, “Catar folhas”, destaco como se obtém o conhecimento no candomblé ketu; a importância da Bahia como uma referência material e imaterial; apresento um panorama do *corpus* acadêmico brasileiro e; uma breve revisão de literatura de obras escritas ou indicadas por pessoas da própria religião. O capítulo seguinte, O candomblé ketu em Santa Catarina, tem como objetivo compreender o cenário afroreligioso catarinense. Para isso, apresento um estudo de caráter historiográfico sobre o processo de constituição das religiões afro-brasileiras na região estudada.

No quarto capítulo, O complexo cultural nagô, a partir de referenciais bibliográficos, procurei compreender, esquematizar e descrever a estrutura religiosa do culto dos orixás no Brasil. Nesta seção, a partir da cosmovisão iorubá identifiquei os princípios fundamentais do candomblé ketu e os sistemas de classificação simbólica, discuto a importância do orixá Exu, assim como, apresento e categorizo

---

<sup>24</sup> É importante ressaltar que nenhuma notação musical é completa pois todas são representações.

os orixás mais cultuados em terras brasileiras. Além disso, procuro esclarecer como a estrutura religiosa está organizada nas suas dimensões social, física, ritual e sonora, o que foi feito sempre articulando da macro para a microestrutura; e como estas dimensões se relacionam.

Na sequência, A percussão do candomblé ketu é o nome do quinto capítulo. Desta vez a metodologia se inclina para uma etnografia da performance percussiva, sem perder de vista a relação entre os fatores musicais e extramusicais. Aqui, a narrativa focaliza as questões históricas, contextuais e organológicas; apresento todos os instrumentos de percussão utilizados nas festas e as suas funções musicais; discuto a relação da percussão com a dança, cantigas e mitologia; e forneço detalhes dos instrumentos e do cotidiano dos músicos, incluindo os processos de aprendizagem dos ritmos. Procuro apresentar também todos os aspectos sonoros inerentes a performance rítmica neste contexto, tais como: articulação, timbres, execução, comunicação, estilo e identidade. Neste capítulo também são discutidos diversos parâmetros rítmicos normalmente empregados em estudos voltados para músicas de matriz africana, os quais foram determinantes para o desenvolvimento da Tablatura para Percussão.

Por sua vez, Tablaturas para Percussão é o nome do capítulo seguinte. Nesta seção discuto a importância da bi-musicalidade (HOOD, 1960), da oralidade, da escrita e do surgimento das novas tecnologias de comunicação. Como o cenário afroreligioso catarinense é caracterizado pela carência de percussionistas aptos para tocar nas festas de candomblé ketu, diga-se de passagem, discuto essa problemática e aproveito para apresentar o processo de elaboração da Tablatura para Percussão, como uma proposta de notação alternativa.

Finalmente, no sétimo capítulo, são apresentados os toques do candomblé ketu que são comumente tocados nas festas dos terreiros visitados em Santa Catarina. No início, visando facilitar a leitura e valorizar a linguagem dos percussionistas, estabeleço a definição dos termos relacionados à performance rítmica que serão abordados ao longo do capítulo. Na sequência, os toques são classificados conforme sua origem étnica e são agrupados e apresentados de acordo com a extensão da “clave” rítmica. Para cada toque, procuro destacar as características mais importantes; os aspectos etimológicos, contextuais e mitológicos; as funções musicais; sua categorização como um ritmo específico ou universal, e sendo assim, com qual orixá ou grupos de orixás cada toque está

vinculado. Enfatizo também que, foram realçadas as estruturas rítmicas de cada toque, com destaque especial para a transcrição da narrativa musical e extramusical do atabaque *rum* como resultado de aulas particulares e de tudo que foi observado nos últimos anos. Cabe acrescentar que neste capítulo foram inseridos todos os *links* referentes aos registros fonográficos que estão disponíveis na internet.

## 2 “CATAR FOLHAS”

*“Cosi euê  
 Così orixá  
 Euê ô, Euê ô orixá  
 Sem folha não tem sonho  
 Sem folha não tem vida  
 Sem folha não tem nada  
 Quem é você e o que faz por aqui  
 Eu guardo a luz das estrelas  
 A alma de cada folha, sou Aroni”*  
 Gerônimo Santana e Ildário Tavares

O termo “catar folhas”<sup>25</sup> é uma metáfora que ajuda a explicar como o conhecimento é adquirido no candomblé ketu, incluindo a música, é claro. Nesse contexto, o aprendizado não é sistematizado do mesmo jeito que acontece em outros ambientes tido como formais que operam por meio de apostilas, livros, cursos, etc. No entanto, é importante ressaltar que, atualmente percebe-se algumas mudanças no cotidiano dos terreiros como reflexo do avanço da tecnologia de comunicação e da vida contemporânea. Ou seja, a aprendizagem não é exclusivamente oral. Independentemente, ainda prevalece a experiência adquirida pela oralidade num convívio constante com os “mais velhos”, juntando saberes, um pouco daqui um pouco de lá. Para aprender é preciso “catar folhas”.

Partindo desta perspectiva e objetivando aprender com quem chegou primeiro, durante o presente estudo procurei “catar folhas” nos dados da CAPES para compreender o panorama das pesquisas brasileiras sobre a música do candomblé em geral, bem como para identificar possíveis lacunas. Conforme será detalhado adiante, os resultados apontam claramente o estado da Bahia como o território mais procurado para os objetos de pesquisa, inclusive por outras áreas além da música. Sendo ainda mais preciso, a atenção de grande parte dos pesquisadores volta-se para a cidade de Salvador.

Este cenário se explica pelo grande número de terreiros existentes na capital baiana, mas principalmente por concentrar as casas de candomblé mais antigas e mais conhecidas do país, as chamadas casas matrizes. Portanto, para quem quer aprender com os “mais velhos”, a Bahia será sempre uma referência material e imaterial. Por conta disso, no início do projeto de pesquisa algumas viagens foram

---

<sup>25</sup> Mais detalhes em: *Catar folhas: saberes e fazeres do povo de axé* (UFMG, 2016).

realizadas com o intuito de “catar folhas” nesses espaços sagrados e centenários, “folhas” estas transformadas em experiências que se encontram diluídas ao longo do texto e que também se tornaram uma referência viva.

Sobre como a Bahia é importante para as pessoas do candomblé ketu, o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020) esclarece:

A Bahia para mim é a referência porque tudo começou na Bahia. Os negros chegaram na Bahia, o candomblé nasceu na Bahia e com muita luta que os negros do candomblé tiveram, hoje a gente tem um candomblé aqui na nossa região do Sul. Se eles não tivessem lutado, se não tivessem começado na Bahia, não teria candomblé em lugar nenhum, pois foi o primeiro lugar onde defenderam e lutaram pela religião, [...] como lá começou, como as casas matrizes estão lá, eu acho que a gente tinha que começar a repensar e procurar as raízes. Quem procura a sua raiz tem um caminho para seguir, eu não posso inventar um candomblé, ele já existe, ele veio da África. Então eu acho primordial procurar o conhecimento, não só conhecer a Bahia, porque muitas pessoas saíram de lá e foi para o Rio, Paraná e outros lugares, mas ainda assim o conhecimento está lá e a gente tem muito o que aprender (CAMARGO, 2020<sup>26</sup>).

Do ponto de vista da cosmovisão iorubá, além da importância histórica há também uma fundamental relevância religiosa. É justamente na Bahia, mais precisamente na cidade de Salvador, onde estão enterrados os corpos das pessoas de origem negra que lutaram pela criação e manutenção do candomblé ketu. Portanto, entendendo que colocar a Bahia como um paradigma é ao mesmo tempo um gesto que coloca as casas matrizes na posição de referência máxima, é também uma maneira de homenagear as antigas ialorixás e todas as pessoas que fizeram e que fazem parte da religião. É por excelência um ato de respeito a nossa ancestralidade, é um jeito de aprender com os “mais velhos”.

Além de “catar folhas” na CAPES de modo virtual e de “catar folhas” presencialmente nos terreiros baianos e nos terreiros catarinenses, foi considerado oportuno “catar” conhecimento nas folhas escritas pelas próprias pessoas da religião, em especial ialorixás e babalorixás, obras que foram indicadas e que servem como material de consulta para muitos adeptos da religião. Destes materiais, alguns pontos foram destacados logo a seguir.

---

<sup>26</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 10/06/2020].

## 2.1 “CATANDO FOLHAS” NA CAPES

No capítulo introdutório foram colocadas as motivações que levaram a realização do presente estudo. Nesta seção, será apresentado um panorama do *corpus* acadêmico brasileiro acerca da música do candomblé, em geral. Por meio de um texto com caráter quantitativo, o objetivo é demonstrar de forma concreta em que proporção os projetos de pesquisa da pós-graduação brasileira estão direcionando os seus holofotes para a temática em questão, com uma atenção especial voltada aos instrumentos de percussão e aos trabalhos realizados em terreiros de Santa Catarina. Ressalta-se que, os livros, artigos e outros materiais bibliográficos não fazem parte desta discussão.

A respeito da metodologia aplicada, conforme aponta Queiroz (2006), os métodos quantitativos são relevantes para o estudo da música pois “podem ser de grande valor nos procedimentos múltiplos de coleta e interpretação dos dados, bem como na fase de estruturação e apresentação dos resultados da pesquisa” (QUEIROZ, 2006, p. 95). O levantamento do presente *corpus* teórico foi realizado a partir do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (CAPES, 2017). A coleta de dados aconteceu exclusivamente nesta plataforma oficial entre os meses de outubro e novembro do ano de 2017, considerando todas as produções até então computadas. Contando com a minha experiência teórica e prática do campo, nos meses seguintes efetuou-se a seleção e categorização dos dados, com subsequente análise crítica e comparativa.

O processo foi iniciado pelos trabalhos acadêmicos da etnomusicologia e demais subáreas da música. Posteriormente, foram incluídas as teses e dissertações das áreas da história, antropologia, sociologia e das ‘outras artes’. Esses campos de estudo foram escolhidos por conta da sua ligação com a temática do candomblé e pela relação de proximidade com a etnomusicologia, como também, pela importância dos fatores extramusicais para a compreensão das práticas culturais (BLACKING, 1995. RICE, 2014. CARDOSO, 2006).

Assim, foi possível encontrar diversas abordagens em torno da relação da música com outros aspectos fundamentais do candomblé, como a mitologia, as folhas sagradas, a dança, questões de memória, tradição, identidade, ancestralidade e oralidade. Além disso, em relação ao objeto de estudo das pesquisas, buscou-se identificar as principais temáticas e preferências geográficas, bem como, sua vinculação federativa. Como veremos adiante, os resultados demonstram que, no



ambiente da pós-graduação brasileira prevalece a carência de pesquisas específicas sobre a música do candomblé e da prática da percussão neste contexto religioso; e a ausência de objetos estudados no estado de Santa Catarina.

### 2.1.1 Passo a passo

O Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES é uma base de dados que fornece uma série de ferramentas para otimizar a pesquisa. A busca é efetuada por meio de termos que estão vinculados ao título, resumo e palavras-chave, de cada trabalho. Sendo assim, todos os estudos que não mencionavam o vocábulo ‘candomblé’ em pelo menos um dos três itens acima, foram automaticamente descartados, pois ficou entendido não ser o seu foco.

Embora, o meu interesse principal seja a música do candomblé ketu, durante a coleta de dados apenas a palavra ‘candomblé’ foi utilizada como termo geral de busca. A estratégia era ampliar o recorte, evitando tornar a busca muito específica e o risco de não contemplar trabalhos diretamente relacionados com o candomblé ketu. Por conta disso, posteriormente, foi necessário analisar e interpretar as informações, que contou com a minha experiência de campo, já citada anteriormente. Desse modo, trabalhos sobre os diferentes tipos de nação<sup>27</sup> de candomblé, poderiam ser separados, como por exemplo: ‘candomblé ketu’, ‘candomblé angola’, ‘candomblé jeje’ e ‘candomblé de caboclo’.

A plataforma da CAPES também oferece uma série de filtros que ajudam a refinar os resultados. Assim, a seleção pode ser feita pelo tipo de trabalho (mestrado ou doutorado), área de conhecimento, área de avaliação, área de concentração, ano de publicação, autor, orientador, banca, nome do programa, instituição e biblioteca. De todos estes filtros, a presente coleta concentrou-se apenas nas três primeiras opções. Contemplando todas as áreas de conhecimento, foram catalogados 607 trabalhos, sendo 7 de mestrado profissional, 461 de mestrado acadêmico e 139 de doutorado. Aplicando o filtro ‘Área de Conhecimento’ percebeu-se que os estudos sobre o ‘candomblé’ estavam alocados em 47 tipos diferentes de área, sendo a

---

<sup>27</sup> De maneira geral, para as pessoas do candomblé, nação tem o mesmo sentido de religião. Lody explica que: “a identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé”, sendo “expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra e interétnico” (LODY, 1987, p.11).

sociologia, a história, antropologia, educação, artes e teologia, aquelas com mais registros, respectivamente, 63, 52, 50, 50, 36 e 35.

### 2.1.2 Música

Nessa primeira parcial foram encontrados apenas 3 trabalhos de música. Como eu tinha ciência da existência de outros estudos que não apareceram nessa lista, seria precipitado parar a pesquisa por aqui. Então, para encontrar as demais produções de cunho musical foi necessário aplicar o filtro 'Área de Avaliação – Artes/Música'. Essa associação com 'Artes' no segundo filtro fez aumentar a lista de 3 para 53 trabalhos. Ressalta-se que, com o filtro "Área de Conhecimento" não é possível efetuar essa junção, pois 'Artes' e 'Música' são mostrados separadamente.

Na sequência foi realizada uma análise qualitativa para investigar o conteúdo dos trabalhos. Nessa atividade foi observado que apenas 37 tratavam realmente do 'candomblé' ou de algo relacionado ao seu contexto, sendo que destes apenas 11 eram da área de música. Em relação a articulação entre os métodos quantitativos e qualitativos, Queiroz (2006) afirma que eles são complementares, como segue: "a evidência quantitativa não pode ser interpretada independentemente de considerações qualitativas. Portanto, os métodos quantitativo e qualitativo não podem ser vistos como incompatíveis" (QUEIROZ, 2006, p.94).

Ao avaliar o conteúdo das teses de doutorado, temos 1 voltada à linguagem musical dos atabaques (CARDOSO, 2006), 1 sobre performance ritual (VASCONCELOS, 2010), 1 sobre repertório musical (GARCIA, 2001) e outra sobre ensino e aprendizagem de ritmos e cantigas (ALMEIDA JÚNIOR, 2002). Em relação as dissertações de mestrado, foram encontradas 4 etnografias (GARCIA, 1996. ALMEIDA JÚNIOR, 2002. CARDOSO, 2001. MELO, 2011), 1 sobre a transmissão dos conhecimentos musicais (BORGES, 1996) e 2 têm como alicerce o estudo da linha-guia (FONSECA, 2003. CANDEMIL, 2017). Em relação à área de pesquisa, 9 trabalhos têm caráter etnomusicológico contra apenas 2 da educação musical.

De todos estes trabalhos citados acima, apenas a minha dissertação foi feita em Santa Catarina, a saber: *As linhas-guia das melodias do candomblé ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri* (CANDEMIL, 2017). No entanto, por conta da natureza desse estudo, nenhum terreiro de candomblé situado em território catarinense foi contemplado. Avançando na questão geográfica para dimensionar de que maneira os trabalhos acadêmicos sobre o candomblé estão

distribuídos nacionalmente, a análise mostrou que a Bahia é largamente o principal polo de concentração, tanto pela vinculação institucional quanto pelo objeto de estudo.

### 2.1.3 História, Antropologia e Sociologia

Dando prosseguimento, para encontrar as produções das áreas de história, antropologia e sociologia foi mantida a mesma metodologia aplicada para a música, inclusive com o mesmo termo de busca. Na área da história foram encontradas 38 produções acadêmicas, das quais apenas a tese de doutorado *Os Atabaques da Manchester: Subjetividades, Trajetórias e Identidades Religiosas Afro-brasileiras em Joinville/SC (Décadas de 1980-2000)* (MACHADO, 2012) foi sediada em Santa Catarina. No entanto, apesar de mencionar a palavra ‘atabaques’ no título, foi observado que havia pouquíssimo conteúdo sobre música ou sobre a história da música no candomblé de Joinville, limitando-se a registrar uma breve biografia dos músicos mais importantes.

Em termos de abrangência geográfica, a maioria dos trabalhos de história foram vinculados aos programas situados no estado do Rio de Janeiro, seguidos de São Paulo, Goiás e Bahia, nesta ordem. Entretanto, ao analisar a localização do objeto de estudo constata-se que a preferência está direcionada para os estados da Bahia e do Rio de Janeiro, na mesma proporção. Em relação ao conteúdo, a maior parte dos trabalhos de história estão voltados para as questões de memória e identidade; e não se direcionam para o estudo histórico de questões musicais ou não relacionam diretamente a música com outros fatores que compõem o cenário ritualístico do candomblé.

O interesse pela antropologia foi motivado pela ligação acadêmica e histórica com a atual etnomusicologia, a qual foi chamada no passado por diversos nomes, entre eles, “antropologia da música” (MERRIAM, 1964) e “antropologia musical” (SEEGER, 1987). Segundo Piedade (2010), as trajetórias das duas disciplinas estão intimamente relacionadas, fato que é comprovado pelo emprego comum da etnografia e de práticas de trabalho de campo (PIEIDADE, 2010, p.77).

Na antropologia, dos 40 trabalhos encontrados apenas uma tese de doutorado foi realizada no estado de Santa Catarina, porém, o objeto de estudo se encontra na região amazônica e não trata de temas relacionados com a música do candomblé (SOUZA, 2011). As demais produções estão preferencialmente

localizadas nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, porém grande parte dos trabalhos de campo foi direcionada para outros estados, principalmente para a Bahia.

Dentre os principais temas sobre o 'candomblé' pesquisados pela antropologia, nota-se uma preferência pelo estudo de rituais específicos, das relações com a cultura, da tradição e questões de gênero. De todos os trabalhos apenas um fez relação com a música, a saber: *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira* (BAPTISTA, 2005). Mediante análise do conteúdo das letras interpretadas pela artista, das suas apresentações e de fontes iconográficas, a autora examina “os modos pelos quais os valores dessas religiões aparecem na MPB<sup>28</sup> tendo como campo empírico a produção artística de Clara Nunes” (BAPTISTA, 2005, p.11).

A sociologia é um campo de estudo que tem proximidade com a etnomusicologia. Conforme aponta Menezes Bastos (2014, p.78), a sociologia da música constituiu-se como disciplina em 1921 e seu diálogo com a etnomusicologia tornou-se mais próximo, principalmente a partir da segunda metade do século passado, quando os textos da sociologia da música passaram a ganhar “cada vez mais musicalidade – à custa de um número paulatinamente mais profuso de exemplos musicais” (MENEZES BASTOS, 2014, p.78).

Atualmente, a relação entre estas duas áreas tem sido acentuada. Segundo La Barre (2012), essa convergência de interesses pela música tem sido observada “no contexto mais abrangente das ciências sociais, nomeadamente no nível do desenvolvimento histórico das duas disciplinas, em particular no que diz respeito ao objeto de estudo e às abordagens” (LA BARRE, 2012, p.115).

No início desta seção foi mostrado que a sociologia contemplou a maior quantidade de trabalhos sobre o 'candomblé' na plataforma da CAPES. Foram listados 63 trabalhos, os quais estão preferencialmente sediados no estado de São Paulo, seguido por Bahia e Rio de Janeiro. Porém, observando a localização do objeto de estudo, a Bahia volta a ser o território mais procurado, tendo como segundo plano, São Paulo e Rio de Janeiro. Não foi encontrado nenhum trabalho em Santa Catarina.

---

<sup>28</sup> Música popular brasileira.

A respeito das temáticas mais procuradas na sociologia, percebe-se uma preferência para os estudos sobre identidade, memória, processos e relações sociais, relações de poder e mitos. Ressalta-se que, apesar da ligação histórica com a etnomusicologia, não foram identificados trabalhos que envolviam a música ou as relações sociais em torno da música do candomblé. Entretanto, alguns estudos podem ser utilizados para ampliar a compreensão acerca do contexto cultural e religioso do candomblé.

Destes, gostaria de destacar alguns: *Iemanjá. A Grande Mãe Africana do Brasil: Mito, Rito e Representação* (VALLADO NETO, 2000); *Saluba Nanã! A venerável mãe ancestral na contemporaneidade brasileira* (TESSEROLLI, 2013); *Eu sou de Axé: relações de hierarquia e reciprocidade estabelecidas nos Candomblés* (TALGA, 2013); *O segredo no Candomblé: relações de poder e crise de autoridade* (ARAUJO, 2011); *Lei do santo. Poder e conflito no candomblé* (VALLADO NETO, 2004) e; *Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino-americano* (HANDERSON, 2010).

Por questões de tempo outras áreas de conhecimento não foram contempladas nessa pesquisa. No entanto, gostaria de adicionar à lista acima, uma produção oriunda da Comunicação: *Do terreiro à cidade: elementos da música ritual afro-brasileira* (SILVA, 1996).

#### **2.1.4 Considerações parciais**

Tomando como referência o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, foi verificado como as pesquisas brasileiras direcionam seus esforços para a música do candomblé, com uma atenção especial as produções sediadas no estado de Santa Catarina. Num segundo plano, havia o interesse de ampliar o *corpus* teórico. Por conta disso, o estudo foi ampliado para outras áreas de conhecimento próximas da etnomusicologia.

Como resultado geral foi possível identificar 178 trabalhos que tratam de algum tema relacionado ao universo do candomblé, sendo 11 de música, 26 de 'outras artes', 38 de história, 40 da antropologia e 63 da sociologia. Com esses números podemos iniciar uma visão panorâmica e apontar que a música do candomblé é um assunto pouco procurado pelos pesquisadores brasileiros, principalmente na área de música, sendo ainda mais restrito se o tema de estudo estiver voltado para a percussão. A respeito de Santa Catarina, a única produção

encontrada é a minha dissertação, ainda que, não tenha contemplado um terreiro catarinense.

Analisando a área de música, percebe-se que os trabalhos tendem a estarem vinculados as linhas de pesquisa da etnomusicologia, com uma maior concentração na Bahia, mais precisamente na cidade de Salvador. Esse quadro pode ser explicado pelo grande número de terreiros existentes na capital baiana, onde estão os mais antigos e conhecidos do país, as chamadas casas matrizes. Diferentemente da música, na área da história foi observado que as pesquisas sobre o candomblé estão mais espalhadas em termos de Brasil, estando presente em todas as regiões do país. Além disso, os trabalhos históricos estão mais situados na região Sudeste e o estado da Bahia não é o polo principal.

A antropologia apresenta uma grande concentração de estudos em três regiões principais: São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco. Entretanto, foi constatado que muitas pesquisas direcionaram seus objetos de estudo para a Bahia, o que demonstra o interesse dos antropólogos pelo candomblé baiano, fato também observado na área de história. Por outro lado, os dados indicam que a situação inversa não ocorre. Ou seja, não foi encontrada nenhuma produção acadêmica sediada na Bahia que tenha se preocupado em estudar o candomblé em outro estado. Além disso, com certa estranheza, não foram identificados estudos antropológicos específicos sobre a música do candomblé ou da relação da música com outros fatores do contexto religioso.

Os resultados da área da sociologia também apontam para a existência de três polos principais de pesquisas sobre o candomblé: São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro, com destaque para o estado paulista, que detém a maior concentração de estudos. Porém, ressalta-se que, a maioria dos objetos de estudo localiza-se na Bahia, repetindo a mesma característica das áreas de música e de história. Outro fato relevante da sociologia diz respeito à sua abrangência geográfica, que apresentou a maior amplitude dentre todas as áreas de conhecimento aqui pesquisadas. Nota-se também, que as produções do campo da sociologia da música não têm considerado a música do candomblé como eixo norteador das suas pesquisas na pós-graduação brasileira.

Finalmente, levando em conta a grande quantidade de terreiros de candomblé espalhados por todo território brasileiro, a relação da sua música com a música popular brasileira, a complexidade rítmica da percussão, bem como toda a

herança cultural, constata-se que a música do candomblé é um tema pouco estudado na esfera da pós-graduação brasileira. Apontar os motivos não é o meu objetivo aqui, no entanto, alguns indícios podem ser registrados, como por exemplo, o pequeno número de percussionistas populares brasileiros que atuam com pesquisa em música no nível de pós-graduação. É bom lembrar que a pesquisa realizada no banco de dados da CAPES não se restringiu ao candomblé ketu.

## 2.2 “CATANDO FOLHAS” NA BIBLIOTECA

Nesta seção será apresentada uma breve revisão de literatura apenas de livros publicados por pessoas que fazem parte do candomblé, sendo que parte destas obras foram recomendadas pelos *babalorixás*, *ialorixás* e outras pessoas da comunidade religiosa dos terreiros visitados durante esta pesquisa. Tendo em vista que são produções de *insiders*<sup>29</sup>, considereei oportuno realizar uma revisão mais detalhada e adicionar alguns dicionários e coleções específicos.

É importante ressaltar que, embora o candomblé ketu seja fundamentado na tradição oral, existe um movimento de regentes espirituais que, conscientes do dinamismo da vida cotidiana e do surgimento de novas tecnologias de comunicação, buscam compartilhar de alguma maneira os seus saberes religiosos. Por isso, a escrita tem sido cada vez mais usada como uma estratégia para a manutenção da própria religião, inclusive para ajudar a memória (BASTIDE, 2001, p.122). Nesta direção, segundo o *ebomi*<sup>30</sup> Erivan dos Santos, a Mãe Stella foi um divisor de águas pois os “mais antigos” não aprovavam a escrita de livros e outros meios porque consideravam um ato de desrespeito aos “velhos tempos” (SANTOS, 2018<sup>31</sup>).

Mãe Stella de Oxossi foi uma importante incentivadora, considerada uma das *ialorixás* mais conhecidas e respeitadas do Brasil. Mesmo ciente da importância da oralidade, ela acreditava que registrar a religião era uma maneira de preservar a tradição (SANTOS, 2010, p.31). Conforme ela aponta, “Religião é cultura. A religião estática perecerá [...] a tradição somente oral é difícil” (SANTOS, 2010, p.35). Diante disso e atenta as novas tecnologias, compartilhou seu conhecimento em entrevistas, impressos variados, em canal no YouTube, criou um aplicativo para celular<sup>32</sup> e publicou alguns livros: *Ôsosi: O Caçador de Alegrias* (ÔSÓSI, 2006); *Meu tempo é*

<sup>29</sup> Me refiro as pessoas que fazem parte do candomblé ketu, pessoas iniciadas na religião.

<sup>30</sup> Um tipo de cargo ou categoria social interna. Será visto em detalhes adiante.

<sup>31</sup> [Anotação. Conversa informal. Ilê Axé Opô Afonjá, Xirê para Exu. Salvador, 15/10/2018].

<sup>32</sup> SANTOS, 2017.

agora (SANTOS, 2010) e; *O que as folhas cantam: para quem canta folha* (SANTOS; PEIXOTO, 2014).

Destes, gostaria de evidenciar o segundo, *Meu Tempo é Agora* (SANTOS, 2010), que pode ser usado como um guia religioso, na medida que une tradição e inovação. Contando com as contribuições herdadas das antigas *ialorixás*, Mãe Stella apresenta dados históricos do terreiro de candomblé ketu Ilê Axé Òpó Afonjá, criado em 1910 como descendente do terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (SANTOS, 2010, p.17); descreve as principais ações realizadas por suas antecessoras; esclarece sobre os cargos e funções no candomblé e; fornece detalhes sobre modos e costumes.

Realizado a partir da perspectiva de uma *equede*<sup>33</sup> experiente, o livro 'Equede: a mãe de todos – Terreiro Casa Branca' (BRANDÃO, 2015) é um registro histórico e fotográfico da vida religiosa no terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, uma das casas de candomblé mais antigas de Salvador, considerada a “mãe de todas as casas” (BRANDÃO, 2015, p.145). Nesta obra, Equede Sinha, iniciada na religião aos sete anos de idade, fornece explicações sobre os espaços internos e externos, objetos sagrados, esculturas, bem como, de outros detalhes relevantes, como a música e os instrumentos de percussão.

Apontando na direção de um único orixá, temos o livro 'Iemanjá, a grande mãe africana no Brasil'<sup>34</sup> (VALLADO, 2008). Por meio de uma narrativa apoiada em mitos revelados via tradição oral, coletados por pesquisadores e ressignificados pela comunidade religiosa, o autor apresenta a trajetória deste orixá de caráter feminino, símbolo da sensualidade e maternidade, desde sua origem na África até sua chegada aos cultos afro-brasileiros. Na condição de *babalorixá* do terreiro Candomblé Casa das Águas<sup>35</sup>, Vallado (2008) aborda os ritos de iniciação, as relações simbólicas em torno de Iemanjá e, fala das várias qualidades deste orixá<sup>36</sup>.

Na lista das produções realizadas por um *babalorixá* temos as seguintes obras do Pai Cido<sup>37</sup> de Òsun Eyin: *Candomblé: a panela do segredo* (REIS, 2000);

---

<sup>33</sup> Outro tipo de cargo interno.

<sup>34</sup> Esta obra é oriunda da dissertação de mestrado do sociólogo e pesquisador Armando Vallado.

<sup>35</sup> Localizado em Itapevi, na Grande São Paulo, foi fundado por Armando Vallado em 1987 (VALLADO, 2008, p.13).

<sup>36</sup> “As qualidades dos orixás são diferenciações elaboradas a partir de seus atributos, explicitando as várias facetas de uma mesma divindade” (VALLADO, 2008, p.41).

<sup>37</sup> Pai Cido é fundador e *babalorixá* do terreiro Ilê Dará Axé Oxum, situado em São Paulo. Com mais de quarenta anos de iniciação, Pai Cido tem divulgado o conhecimento do candomblé por meio de



*Acaçá, onde tudo começou* (EYIN, 2002) e; *Okutá – A Pedra Sagrada que Encanta Orixá* (EYIN, 2014). Destacando a primeira, ela foi escrita com o objetivo de difundir diversos aspectos do culto dos orixás, como os ritos, as orações, os cânticos, tendo como eixo norteador a história e a mitologia. Nesta obra *Pai Cido* (REIS, 2000) descreve certos fundamentos religiosos, apresenta a criação do mundo segundo a tradição iorubá e, fala da importância do *axé*, considerada a força sagrada pelo “povo de santo”<sup>38</sup>.

Outra publicação de um *babalorixá* é *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger* (LÜHNING & MATA, 2010), sendo fruto da parceria entre a Prof.<sup>a</sup> Angela Lühning e Sivanilton Encarnação da Mata, o Babá Pecê de Oxumarê, atual regente espiritual do *Ilê Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó*. O livro enfatiza a importância da oralidade e realiza um resgate de memória por meio de relatos orais, documentos antigos, fotos, bem como, pelos registros fonográficos dos cânticos coletados por Pierre Verger em dezembro de 1958 (LÜHNING & MATA, 2010, p.62), que estão presentes em dois CDs. Além de uma breve biografia de Pierre Verger, consta ainda a história da gravação e da vida dos participantes desse registro, entre eles os *alabês*<sup>39</sup>.

Seguindo na perspectiva de valorizar a tradição oral e de registrar o saber presente nos terreiros, o livro *Mãe Beata de Yemanjá*<sup>40</sup>: *guia, cidadã, guerreira* (COSTA, 2010), revela fatos importantes da trajetória de vida desta *ialorixá* por meio da narração de histórias, uma prática tradicional do candomblé. Um ponto a evidenciar são os relatos de casos de famílias inteiras que foram separadas durante os leilões na época do tráfico de escravizados, o que nos ajuda a entender a organização das “famílias de santo” no candomblé e o agrupamento de todos os orixás numa mesma casa religiosa.

Utilizando como estratégia narrativa o uso de perguntas e respostas, temos a obra *O candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)* (MAURÍCIO,

---

programas de rádio, documentários, discos e livros. Tem dois CDs gravados, *Candomblé: Raízes de Kétu* (1988) e *Candomblé Brasil* (1999); escreveu uma série de revistas, *Orixás: o segredo da vida*; tem no seu currículo uma viagem para a África, Benim e Nigéria, com destaque para a cidade nigeriana de *Ilé-Ifè*, berço da cultura iorubana; bem como, colabora como informante para a produção de pesquisas acadêmicas (REIS, 2000, p.17-23).

<sup>38</sup> Tem o mesmo sentido de comunidade religiosa.

<sup>39</sup> O chefe dos tocadores de atabaques. Mais detalhes adiante.

<sup>40</sup> Mãe Beata é a *ialorixá* do terreiro *Ilê Omi Oju Arõ*, situado em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. É uma experiente contadora de histórias, autora de poemas, contos e livro, palestrante e conferencista. Embora Haroldo Costa assinasse como autor, o texto foi escrito em primeira pessoa dando voz à Mãe Beata.

2009), elaborado pelo *babalorixá Odé Kileuy* e sua “filha de santo” Vera de *Oxaguiã* com o objetivo inicial de servir como cartilha para os recém iniciados da sua casa de candomblé *Kwe Axé Vodum Odé Kileuy*<sup>41</sup> (Axé Kavok). É um livro que responde as indagações do cotidiano religioso e de questões relacionadas a trinta e cinco divindades. Outro aspecto a mencionar, é a presença de dois capítulos, ainda que breves, relacionados a música: sobre os instrumentos musicais e sobre os ritmos.

Soma-se às produções dos regentes espirituais, outras obras escritas por pessoas que fazem parte do candomblé, iniciadas ou não. Destas, gostaria de destacar algumas. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento* (BENISTE, 2011), escrito por José Beniste, escritor, pesquisador e iniciado no *Ilê Axé Opô Afonjá*, revela aspectos importantes da vida religiosa nos terreiros por meio de mitos oriundos da Nigéria. Nessa linha de abordagem voltada aos aspectos mitológicos dos orixás, também podemos referenciar: *Igbadu, a cabaça da existência: mitos nagôs revelados* (OGBEBARA, 2018); *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia* (BARCELLOS, 2012); *Mitologia dos Orixás: lições e aprendizados* (JÚNIOR, 2017); bem como, uma lista de obras de Reginaldo Prandi, com destaque para *Mitologia dos Orixás* (PRANDI, 2001), que compreende uma extensa coleção de mitos dos orixás.

Finalizando, gostaria de acrescentar duas referências importantes: *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo* (VERGER, 2002) e *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè, e o Culto Égun na Bahia*<sup>42</sup> (ELBEIN DOS SANTOS<sup>43</sup>, 2012). Na primeira, entre tantas informações pertinentes sobre o culto dos orixás no continente africano e de como as práticas religiosas foram adaptadas em terras brasileiras, é possível visualizar uma grande quantidade de imagens relacionadas aos rituais dos orixás na Nigéria e Togo, bem como no Brasil e nas Antilhas. Esse livro é resultado de várias viagens de Pierre Verger realizadas na metade do século passado. Já na segunda obra, tendo como base a concepção da morte e sua relação com os rituais, podemos conhecer parte do sistema religioso e da concepção de mundo do candomblé ketu. Como veremos adiante, este livro foi o eixo norteador para

---

<sup>41</sup> Casa de nação fon situada na cidade do Rio de Janeiro, cuja linhagem está associada a região de Aladá, no Benim (MAURÍCIO, 2009, p.19).

<sup>42</sup> O livro é resultado da tese de doutorado em etnologia realizado por Juana Elbein dos Santos na Universidade de Sorbonne, Paris, França.

<sup>43</sup> É importante registrar que este livro foi recomendado pelo *ebomi* Erivan dos Santos dentro do *Ilê Axé Opô Afonjá* logo depois do Xirê para Exu no dia 15/10/2018.

compreender a estrutura do candomblé ketu, em várias dimensões: simbólica, física, social, ritual e sonora.

Com a intenção de facilitar a aprendizagem das cantigas mais entoadas no candomblé ketu, duas produções se alinham nessa direção: o livro *Cantando para os Orixás* (OLIVEIRA, 2012) e a apostila do *Curso Afro-Brasileiro de Toques, Cânticos e Danças*<sup>44</sup> (MONTEIRO, 1995). Com a preocupação de evitar a emissão equivocada de palavras nos rituais, nestes materiais os textos das cantigas são apresentados na língua iorubá, com as respectivas transcrições fonéticas e tradução para a língua portuguesa. Fazem parte das seleções, dezenas de cantigas dos orixás mais reverenciados nos rituais públicos.

Por último, é preciso considerar às compilações léxicas. *O Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros: com origem das palavras* (CACCIATORE, 1977) é uma obra que descreve os vocábulos mais utilizados nas religiões de matriz africana no Brasil, além de apresentar uma sinopse da formação desses cultos<sup>45</sup>. O Dicionário Yorubá-Português (BENISTE, 2016) fornece orientações básicas sobre o funcionamento do idioma iorubá, língua oficial dos cultos do candomblé ketu, com uma grande quantidade de vocábulos traduzidos para a língua portuguesa.

---

<sup>44</sup> Apostila foi fornecida pelo CETRAB - Centro de Tradições Afro-Brasileiras.

<sup>45</sup> Umbanda, umbanda “traçada” com candomblé de angola, ou ritual omolocô; ritual nagô (ketu); ritual de nação jeje-nagô; candomblé jeje e; candomblé de angola (CACCIATORE, 1977, p.20-21).

### 3 O CANDOMBLÉ EM SANTA CATARINA

*“Articular historicamente o passado  
Não significa aceitá-lo do jeito que ele realmente era”  
Walter Benjamim*

*“As datas!  
O que são as datas senão pontas de icebergs”  
Moacir da Costa e José Bento R. da Silva*

#### 3.1 RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS

Este capítulo tem como objetivo principal compreender o contexto atual e o processo histórico da constituição das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina, principalmente da região entre Florianópolis e Joinville, com uma atenção especial ao município de Itajaí, que está situado no meio dessas cidades, as duas maiores em densidade populacional do estado.

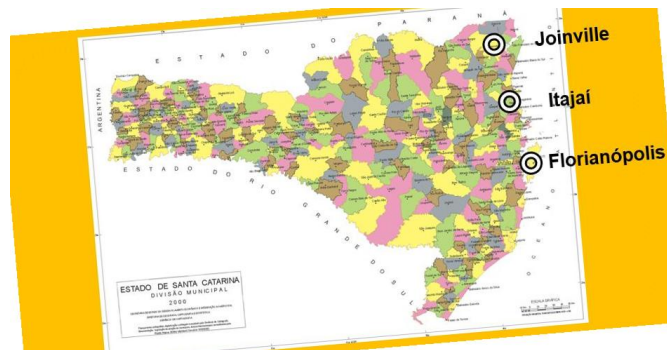
Acontece que, se o presente trabalho tinha como foco a música produzida num terreiro de candomblé ketu situado em Itajaí, tornava-se necessário para um estudo de etnomusicologia considerar o contexto cultural local e regional para alcançar o entendimento das práticas musicais e religiosas (MERRIAM, 1964. SEEGER, 2008. BLACKING, 2000. HALL, 2003). No entanto, no decorrer das atividades, detectei haver raríssimas informações sobre a história da religiosidade de matriz africana nesse município, que podem ser encontradas nos trabalhos de Costa e Silva (2010), D’Ávila (1982, 2018) e Rodrigues (2016), este último, o único voltado exclusivamente para a temática.

Diante da dificuldade de levantar dados sobre a história do candomblé ketu em Itajaí, que por sua vez mostrou ter passagem direta pela umbanda, foi adotada como estratégia de pesquisa o que chamei de ressonâncias históricas. Partindo dos princípios da acústica, na qual ressonância designa a repercussão do som, posso imaginar que os fatos históricos que aconteciam nas cidades de Florianópolis e Joinville devem ter repercutido ou também aconteciam em Itajaí na mesma época. Nessa direção, será levado em conta o estudo de Tramonte (2001), que identificou relações entre as manifestações afro-brasileiras entre Itajaí e Florianópolis.

Em outras palavras, tendo em vista a configuração geográfica (Fig. 1), acredita-se que é possível encontrar ressonâncias históricas entre estas três cidades. Especula-se que alguns fatos históricos que aconteciam nas duas cidades extremas podem ter acontecido também em Itajaí e vice-versa, ou então acabavam

de alguma forma influenciando outros acontecimentos futuros. Além disso, foram considerados fatos históricos nacionais que geraram algum reflexo contemporâneo nestas mesmas cidades. Desse modo, por meio da indução será possível extrair certas conclusões (LAPLANTINE, 2012, p.57).

FIGURA 1 – MAPA POLÍTICO DE SANTA CATARINA



FONTE: Mapasblog (2011).

Para “imaginar o passado como obra aberta” (RASCKE, 2010, p.28) é preciso verificar que fatos históricos estão diretamente relacionados com a formação da sociedade catarinense, em especial com a trajetória da população negra. Uma perspectiva oriunda dos estudos culturais (HALL, 2003) sugere observar como as identidades culturais são transformadas nas diásporas africanas. Em tempos modernos, ressalta-se que os espaços e as experiências perpassam fronteiras geográficas, étnicas, sociais, religiosas e ideológicas (GILROY, 2012, p.110).

Então, para compreender a adaptação das práticas religiosas, entre elas as atividades musicais, temos que iniciar colocando holofotes nas experiências dos homens e mulheres de origem negra. Conforme sugere Blacking (1995), cada cultura tem um ritmo particular, como resultado de um conjunto de experiências conscientes, individuais e coletivas, que são ordenadas por ciclos de ordem física, econômica, genealógica, política e espiritual, todas que tenham significado (BLACKING, 1995, p.34).

Se os fatos sociais só podem ser entendidos em relação a outros fatos sociais (LAPLANTINE, 2012, p.89), para efetuar esse trabalho historiográfico buscou-se seguir a linha do tempo para identificar pontos importantes da história, geografia, economia e da política, que de alguma forma estão vinculados às religiões afro-brasileiras, com uma atenção especial voltada para o candomblé e a

umbanda, os quais demonstram estar fortemente ligados nessa região. Para tal, foram utilizadas bibliografias da área da história (MACHADO, 2012. D'ÁVILA, 2018. COSTA; SILVA, 2010. SILVA 2016), da antropologia (LEITE, 1996. NUER<sup>46</sup>, 2017), das ciências humanas (TRAMONTE, 2001), além de materiais sobre afroreligiosidades (ORTIZ, 1999. PEDRO, 1988. MARTINS, 2011. BRAGA, 1997. BASTIDE, 1971). Tendo Da Silva Selau (2004) e Castillo (2010) como alicerces, foram utilizados relatos orais obtidos em conversas informais, com o objetivo de enriquecer a pesquisa e possibilitar novos olhares.

Em paralelo, conta-se com a experiência da “participação ativa” (BRAGA, 2013, p.8) acumulada ao longo dos últimos anos, a qual contabiliza mais de duzentas visitas de campo aos terreiros de umbanda e candomblé, tanto em Santa Catarina quanto na Bahia, contemplando diferentes atuações como pesquisador: observando, anotando, filmando, fotografando, tocando, aprendendo, ensinando ou simplesmente participando. Por fim, de acordo com o Nuer (2017), será mostrado que, nessa região catarinense, o desenvolvimento das religiões afro-brasileiras está condicionado a diversos fatores socioeconômicos, aos movimentos migratórios voluntários e forçados, bem como aos processos de transmissão dos saberes religiosos que envolvem uma rede de conexões locais, regionais e nacionais (NUER, 2017, p.102).

### 3.2 NEGRO EM TERRA DE BRANCO<sup>47</sup>

As práticas culturais de matriz africana, em especial as religiões afro-brasileiras, ainda hoje necessitam de uma maior valorização, em especial na região Sul brasileira, “onde as origens africanas são renegadas e as raízes europeias enaltecidas” (NUER, 2017, p.9). “Não é que o negro não seja visto, mas sim que ele é visto como não existente” (LEITE, 1996, p.40). Nesse sentido, almeja-se que o breve panorama histórico apresentado aqui, elaborado por meio de fatos relacionados às pessoas negras que vieram para esta região, seja útil também para romper com alguns paradigmas, diminuindo o preconceito e, sobretudo, para compreender a formação social catarinense.

---

<sup>46</sup> NUER - Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas, Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>47</sup> Título retirado do livro Negro em Terra de Branco: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX (PEDRO, 1998).

Essa invisibilidade historiográfica dos negros foi constatada no estado do Rio Grande do Sul (OLIVEN, 1996. BRAGA, 1997. ORO, 1996) e em Santa Catarina (COSTA; SILVA, 2010. TRAMONTE, 2001. LEITE, 1996. RASCHE, 2016). Mas, independentemente da falta do reconhecimento público e oficial, as pesquisas podem encontrar uma rede de conexões diaspóricas, locais, regionais, nacionais e internacionais, como por exemplo os trabalhos de Herskovits e de Bastide realizados no estado do Rio Grande do Sul, respectivamente em 1942 e 1945 (NUER, 2017, p.17-38. BRAGA, 2013, p.16).

Conforme aponta Oliven (1996), apesar de ter havido escravos em terras gaúchas desde a primeira metade do século XVIII e de ser quase 30% da população do estado no início do século seguinte, até hoje a população de origem africana não faz parte da formação da identidade regional (OLIVEN, 1996, p.20-26). Em certo período os negros eram quase 50% da população estadual (BRAGA, 1997, p.11). Por outro lado, Bastide constatou a existência de 13 casas de culto afro em Porto Alegre, em 1937, e de 57 casas em 1942 (OLIVEN, 1996, p.27). De acordo com dados mais recentes, Oro (1996) estimou que no ano de 1996 havia em torno de 30 mil terreiros no estado do Rio Grande Sul (ORO, 1996, p.153), dos quais 2 mil estariam na capital (ORO, 2002, p.349). Atualmente, os números são mais expressivos. Segundo dados do censo de 2010 do IBGE, o Rio Grande do Sul tem mais de 60 mil terreiros de umbanda, batuque e candomblé (GOMES, 2017, p.4).

Como veremos, em Santa Catarina os números são bem menores por conta do seu processo histórico. Por exemplo, segundo dados do mapeamento realizado pelo Nuer (2017), na região da Grande Florianópolis, a capital, existem cerca de 210 instituições afrorreligiosas, contemplando uma “comunidade de santo” em torno de 50 mil pessoas (NUER, 2017, p.12). Desse montante, foram catalogados 109 em Florianópolis, 60 em São José, 28 em Palhoça e 13 em Biguaçu (NUER, 2017, p.51).

Por conta da sua característica geográfica, diferente da do estado vizinho, no período colonial o estado catarinense não era uma região economicamente atrativa, seja para as largas plantações de produtos tropicais, seja para o desenvolvimento da pecuária. Desse modo, a colonização iniciou com os portugueses no litoral, com uma economia local caracterizada pela pequena e média propriedade (LEITE, 1996, p.41). Então, por não fazer parte dos centros com maior dinamismo comercial, não foi possível a aquisição de grandes quantidades de

escravos negros (PEDRO, 1988, p.9.), o que acaba condicionando a formação social de Santa Catarina.

No início, os vicentinos,<sup>48</sup> açorianos<sup>49</sup> e madeirenses,<sup>50</sup> vindo com famílias pequenas, se estabeleceram na costa, limitando-se às atividades de subsistência. Depois, como estes não mostraram interesse em ocupar as terras do interior do estado, foi iniciado um projeto político de modernização e de embranquecimento da sociedade catarinense (LEITE, 1996, p.38). A partir de 1850, esta região foi massivamente oferecida aos imigrantes europeus, que aos poucos acabaram superando a quantidade de trabalhadores escravos (LEITE, 1996, p.50). Porém, a “visibilidade [que foi e que é] dada às etnias europeias não significa a total ausência de outros grupos étnicos” (COSTA, 2010, p.32). Ou seja, pouca quantidade proporcional não significa ausência.

Em virtude desses fatores econômicos e geográficos, a composição social em Santa Catarina não dependia tanto da mão de obra escrava, que servia em muitos casos apenas para demonstrar prestígio social, para serviços domésticos ou para ajudar nas pequenas lavouras ao lado dos seus senhores. Conforme aponta Pedro, o indivíduo negro era considerado um estranho, um intruso que tinha que ser tolerado (PEDRO, 1988, p.7).

Segundo Leite (1996), o estado catarinense é uma<sup>51</sup> das regiões do país com menor percentual de negros, apesar de ter uma das maiores diversidades étnicas (LEITE, 1996, p.37). No entanto, a comunidade negra foi muito importante para a economia local entre os séculos XVIII e XIX (NUER, 2017, p.50) e a sua forma de participação atingiu uma peculiaridade em razão da realidade regional.

A região de Florianópolis, na época chamada de Desterro, foi um importante centro de caça e produção de óleo de baleia, no qual os escravos eram mão de obra importante (NUER, 2017, p.50-54). Além disso, no início do século XIX, já tinha estabelecido uma rota comercial com o Rio de Janeiro (RASCKE, 2010, p.37). Nessa época, os principais serviços exercidos pelos homens negros eram de estivador, transporte de mercadorias, sapateiros, além do trabalho na pesca

---

<sup>48</sup> Provenientes da Capitania de São Vicente.

<sup>49</sup> Provenientes do Arquipélago dos Açores.

<sup>50</sup> Provenientes do Arquipélago da Madeira.

<sup>51</sup> Segundo Braga (1997) e Oro (2002), Santa Catarina e Rio Grande do Sul são considerados os estados mais “brancos” do país (BRAGA, 1997, p.1. ORO, 2002, p.361).



artesanal e nas lavouras familiares; enquanto as mulheres negras trabalhavam como quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras e outros serviços domésticos (RASCKE, 2010, p.43-52).

Nesse período, em alguns momentos a quantidade de escravos atingiu patamares expressivos. Por exemplo, entre 1797 e 1819, a população de origem negra girava em torno de 21% da população catarinense, chegando a quase 24% em 1831 (PEDRO, 1988, p.19). Em Desterro, os números são maiores. De 1796 a 1810, havia entre 26% a 32% de escravos, e em 1831 chegou à marca de 40% (PEDRO, 1988, p.20). Mas, como dito anteriormente, com o passar dos anos, esses números foram diminuindo com a chegada da imigração europeia. Este fato também aconteceu no Rio Grande do Sul (BRAGA, 2013, p.9).

Além da condição de escravo, era negado às pessoas negras o direito de manter a sua identidade cultural e religiosa, inclusive por meios legais. Se até o final do século XIX muitos afrodescendentes “costumavam fazer seus batuques e danças pela rua da cidade” (RASCKE, 2010, p. 118), por outro lado, as “manifestações com caráter de reafirmação da cultura africana ou afro-brasileira eram [...] sistematicamente reprimidas”, conforme consta no art. 21 da Postura da Câmara da Villa de São José, com data de 3/6/1836 (PEDRO, 1988, p.34); no Código de Posturas do Município de Itajaí, em 1868 (D’AVILA, 2018, p.348); e na lei municipal de Florianópolis de 1831 (MENÊSES, 1973, p.12 *apud* NUER, 2017, p.78).

Uma das manifestações reprimidas no litoral de Santa Catarina, principalmente na região entre Florianópolis e Joinville, era o Cacumbi,<sup>52</sup> também chamado de Catumbi, Quicumbi ou Moçambique, uma variante das congadas, uma dança com traços das tradições africana e portuguesa. Atualmente, existe apenas o Catumbi de Itapocu, de Araquari, com mais de duzentos anos de história e que ainda utiliza os mesmos dois tambores, com formato tipo caixa do divino (CANDEMIL; PAIVA, 2016, p.12).

Para Dos Santos Silva (2013), o Cacumbi era uma festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, praticada por descendentes de escravos libertos, envolvendo dança, música, trajes, estandartes e coroação de reis e rainhas (DOS SANTOS SILVA, 2013, p.1-3). No município de Itajaí, também há mais de

---

<sup>52</sup> Para mais detalhes, ver: ALVES, Jucélia Maria. Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990.

duzentos anos, havia a Congada de São Sebastião, que estava vinculada às festas realizadas pelas irmandades de negros, em especial à Festa de Nossa Senhora do Rosário (SILVA, 2010, p.63).

Então, por conta da repressão, uma das formas de resistência era associar-se a alguma irmandade católica, com destaque para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, fundada por negros em 1750 em Desterro (RASCKE, 2016, p.91). Vale ressaltar que essa irmandade era devota dos mesmos santos homenageados pelas danças do Cacumbi. Na época, “as irmandades eram as únicas religiosidades permitidas, embora sob rigorosas formas de controle da igreja católica” (NUER, 2017, p.78). Por conta disso, “as irmandades foram fundamentais para a transformação, para a manutenção das culturas africanas e afro-brasileiras, além da introdução do negro na sociedade de classes” (COSTA, 2010, p.17). Conforme García Canclini (2015), as comunidades culturais são espaços que servem para intensificar os vínculos e ajustar as ações de seus membros (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.314).

Rascke (2010) informa que, além da devoção católica, a irmandade citada acima tinha como objetivo garantir a liberdade e uma boa morte aos seus filiados e filiações (RASCKE, 2010, p.54-64), propósito em comum com a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, de Cachoeira (BA), embora esta fosse restrita somente às mulheres negras. A Irmandade situada em Desterro era composta por pessoas de origem africana, como os monjolos, congos, angolas, minas e benguelas, como também crioulos e pardos, e pessoas do continente europeu, como os italianos, espanhóis e alemães (RASCKE, 2016, p.95). Observa-se a ausência de negros de origem ketu e jeje nesse período, etnias formadoras dos candomblés ketu e jeje na Bahia.

Embora não tenham sido encontrados documentos e detalhes sobre a música e instrumentos, Rascke (2010) aponta que, dentre as atividades religiosas, estavam a organização de festas, procissões, coroações de reis e rainhas (RASCKE, 2010, p.62-64), dentre as quais as evidências apontam para o cacumbi.

### **3.2.1 A cidade de Itajaí**

O município de Itajaí está situado entre o rio Itajaí-Açu e o oceano Atlântico, no litoral norte do estado de Santa Catarina, na região Sul do Brasil. Atualmente, tem uma população estimada em aproximadamente 220 mil pessoas (IBGE, 2020,

p.1). Conforme dados fornecidos pela prefeitura, em termos econômicos, Itajaí se destaca como um dos maiores complexos portuários do país, sendo o Porto de Itajaí o “segundo porto brasileiro em movimentação de cargas em contêineres, bem como o maior exportador de carnes congeladas do Brasil” (ITAJAÍ, 2020, p.1). Tal conquista pode estar vinculada à sua vocação comercial e geográfica, pois, segundo D’Ávila (1982), por conta do comércio de madeiras, transportadas em veleiros no final do século XIX, Itajaí já mantinha contatos com negociadores da cidade do Rio de Janeiro e de Santos (D’ÁVILA, 1982, p.39). Nos dias atuais, “o município concilia as atividades portuárias, petrolíferas, comercial e universitária” (RODRIGUES, 2016, p.8).

Esta localidade há muito tempo tem sido o destino de muitos moradores. Conforme aponta D’Ávila (1982), inicialmente os índios carijós, primitivos guaranis, moravam à beira-mar; depois vieram os índios botocudos, pertencentes ao grupo Tapuia, hoje Kaingangues, que preferiram se estabelecer nas proximidades da foz do rio Itajaí-Açu; e depois vieram os homens brancos (D’ÁVILA, 1982, p.21). Por conta dessa trajetória indígena, Itajaí (originalmente Itajahy) é uma palavra de origem tupi-guarani que pode significar tanto “rio das pedras” ou “rio dos taiás”, sendo taiá uma espécie de erva (D’ÁVILA, 1982, p.15-16).

Girando em torno do interesse pela navegação, a cidade de Itajaí foi inicialmente colonizada por portugueses, no século XVIII, e depois por alemães, no século XIX (ITAJAÍ, 2020, p.1). Para D’Ávila (1982), os europeus chegaram nessa ordem: os vicentistas, os açorianos, os alemães, os italianos e, em número menor, vieram os suíços e os sírio-libaneses (D’ÁVILA, 1982, p.32). D’Ávila (1982) registra também que, desde 1659, o território de Itajaí já recebia moradores de outras localidades, como por exemplo da Vila de São Francisco do Sul (hoje cidade), de Desterro (Florianópolis), de Porto Belo, todas estas cidades catarinenses, bem como de Paranaguá, do Paraná (D’ÁVILA, 1982, p.17).

### 3.2.2 Negros em Itajaí<sup>53</sup>

*“O diabo leve o branco,  
Meu senhor seja o primeiro”  
Cântico de escravos em Itajaí<sup>54</sup>*

No que se refere aos registros históricos da população negra na cidade de Itajaí, segundo D'Ávila (2018), “os primeiros escravos de origem africana chegaram à foz do Itajaí junto com os moradores luso-brasileiros estabelecidos no século XVIII”, e que, no ano de 1790, estima-se que havia em torno de 40 pessoas negras nessa localidade (D'ÁVILA, 2018, p.109). Para Costa e Silva (2010), “muito antes de Itajaí tornar-se Vila, em 1860, os negros trazidos da África e de outras províncias do Brasil já estavam aqui na condição de escravos, embora as datas e os registros oficiais os ocultem” (COSTA; SILVA, 2010, p.9).

Esses escravos que vieram para Itajaí “eram adquiridos de comerciantes negreiros que os importavam principalmente do grande mercado escravista do Rio de Janeiro”, mas que faziam um desembarque em Desterro, bem como chegavam diretamente da África para o porto de Itajaí (D'ÁVILA, 2018, p.112). Ao analisar documentos de compra e venda de escravos, Silva (2010) detectou algumas possíveis procedências africanas, como congo, benguela e monjolo (SILVA, 2010, p.125-126). Novamente temos a ausência das origens ketu e jeje.

Em relação aos documentos citados acima, D'Ávila (1982; 2018) sinaliza que “o contingente populacional de origem africana de Itajaí é pela primeira vez referido em 1838, quando, de um total de 1.404 almas, se contavam 163 negros, significando, portanto, uma percentagem de 11,6% da população” (D'ÁVILA, 1982, p.32). Sobre a população escrava registrada em Itajaí, temos os seguintes números: em 1838 havia 163 escravos; 190 em 1840; 822 em 1856; 831 em 1874; 692 em 1883; 608 em 1884; 524 em 1886 e 456 em 1887 (D'ÁVILA, 2018, p.115). A título de ilustração, em torno de 1850 havia cerca de 1.600 escravos em Pelotas, superando a marca de 50% da população local (ORO, 2002, p.348).

Segundo Silva (2010), embora na condição de escravos, os negros “estiveram presentes na formação da história de Itajaí” (SILVA, 2010, p.127). Eles

---

<sup>53</sup> Extraído do livro ‘Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade: Mais de 150 anos de história’ (SILVA; COSTA, 2010).

<sup>54</sup> Encontrado em D'AVILA, 2018, p.115.

trabalharam principalmente na agricultura, em pequenas e médias propriedades, e em serviços domésticos, mas, por conta do crescimento do Porto de Itajaí, a mão de obra escrava também passou a ser usada pelo comércio local, nas atividades portuárias de carga e descarga e de marinharia (D'ÁVILA, 2018, p.110-114).

No período pós-abolição, depois de 1888, os negros libertos passaram a constituir certos territórios locais visando a sua sobrevivência e como parte desse processo preservaram parcialmente as suas tradições, entre elas, as práticas religiosas e musicais (D'ÁVILA, 2018, p.119). Inclusive, Silva (2010, p.89-106) tem um estudo que apresenta detalhes de um quilombo urbano que havia na cidade em meados do século XX, entre 1930 e 1960. Hoje em dia, “a religiosidade dos itajaienses provém de quatro fontes religiosas: catolicismo romano, evangelismo protestante, kardecismo espírita e cultos africanos” (D'ÁVILA, 2018, p.119).

### 3.2.3 Itajaí e a mistura das “águas”

*“Itajaí-açu, o maior rio das costas catarinenses, [...] Percorre 190 quilômetros de caminho até se lançar no Oceano Atlântico aqui em frente à nossa cidade. Nessa caminhada, recebe muitas águas de outros rios e Ribeirões que são seus afluentes”*  
Edison D'Ávila

Na parte do trabalho de campo realizado nos terreiros de candomblé ketu da Bahia, em pequenas viagens entre 2017 e 2019, tanto na capital, Salvador, como nas cidades do Recôncavo Baiano, Cachoeira, São Félix e Muritiba, por várias vezes escutei o termo “água” como uma expressão do conceito de “nação”. Durante algumas conversas informais com o “povo de santo”, quando falávamos sobre a origem do candomblé e das mudanças ocorridas ao longo do tempo até os dias atuais, alguns iniciados na religião mencionaram que muitas coisas haviam mudado, porque “as águas tenham sido misturadas”. Deduzi que eles queriam dizer que o encontro e a mistura entre origens étnicas diferentes, aqui entendidas como nações, ou como tipos de candomblé, ketu, jeje, angola, ijexá, ewe-fon etc., provocou a adaptação de certas atividades e expressões religiosas. Em outras palavras, eu interpretei que “mistura das águas” significava a “mistura das águas de candomblés”, ou seja, a “mistura das nações”, “mistura dos axés”, “mistura das energias”.

Partindo dessa metáfora, surgiu a ideia de introduzir o texto em epígrafe para fazer uma analogia com o processo histórico e religioso da cidade de Itajaí. Relacionando a “mistura das águas” com o entrelaçamento de etnias diferentes que

se encontram num espaço específico durante um determinado curso de tempo, sugiro considerar a frase “receber muitas águas de outros rios e ribeirões” como a chegada de pessoas de diversos lugares que trouxeram consigo uma herança cultural. Vale ressaltar que “a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.326). Dessa maneira, podemos pensar que a trajetória do maior rio catarinense pode simbolizar a formação da cidade de Itajaí e a intensa relação que há entre as práticas religiosas da umbanda com o candomblé, e vice-versa, bem como o interesse de encontrar certas ressonâncias históricas entre as cidades de Itajaí, Florianópolis e Joinville.

Portanto, como já foi dito, o objetivo desta parte do estudo é “misturar as águas”, misturar os fatos históricos para compreender a formação do cenário afrorreligioso no litoral catarinense, com ênfase para a região de Itajaí. Se parecer que o texto caminha em espiral, trata-se de uma influência da abordagem antropológica que permite que os pontos principais de um estudo sejam retomados sob novos pontos de vista (LAPLANTINE, 2012, p.32).

### 3.3 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM SANTA CATARINA

*“Criar laços com o infinito.  
Num amor que se eterniza.  
Eis a grandeza do homem”.*  
Pai Fabriciano<sup>55</sup>

No estado de Santa Catarina, a comunidade do “povo de santo” “existe há mais de 70 anos [...] com suas estratégias variadas de se colocar no mundo e cultivar sua religiosidade” (NUER, 2017, p.18). Mas como será que essa cultura se estabeleceu ao longo do tempo nessa região? Sem a intenção de construir uma nova história, vou procurar juntar fatos que se aproximem do real (LAPLANTINE, 2012, p.110), quem sabe até de um real imaginário, mas que façam emergir algumas respostas.

Desde 1750 nas cidades de Florianópolis, Laguna, São Miguel, São Francisco do Sul (bem próxima de Joinville) e Itajaí, já é possível encontrar relatos de práticas culturais afro-brasileiras realizadas por pessoas filiadas às irmandades negras de alguma confraria católica (NUER, 2017, p.78). Em virtude disso, podemos

---

<sup>55</sup> Pai Fabriciano até 2019 era o “pai de santo” mais velho e conhecido de Itajaí. Faleceu com 93 anos de idade dos quais 78 foram dedicados à umbanda.

imaginar que em algumas atividades eram utilizados instrumentos de percussão, como é o caso dos tambores do cacumbi, visto anteriormente.

Sendo assim, é possível questionar sobre as outras práticas não institucionalizadas que aconteciam, apesar de serem perseguidas com o apoio de leis. Como consequência, certas crenças e costumes foram adaptados para conseguir sobreviver, como sugere Ortiz (1999): “Essas tradições assumem, em diferentes áreas do país, diferentes ritos e nomes locais, derivados de tradições africanas diversas (ORTIZ, 1999, p.21). O problema é que justamente foram os elementos mais característicos da religiosidade afro-brasileira que foram reprimidos, como a dança e a percussão.

Conforme aponta Tramonte (2001, p.13), nesse cenário de preconceito, perseguição e invisibilidade, em meados de 1830, na região de Desterro, temos notícia da presença das benzedeadas e dos curandeiros, chamadas de práticas de feitiçaria, enquanto na mesma época já surgiam os primeiros terreiros de candomblé na Bahia. As religiões afro-brasileiras surgem em Santa Catarina em meados do século XIX, a partir de Desterro, como resultante de uma rede complexa de relações formada por rezadeiras, benzedeadas e curandeiros, que prestavam atendimentos individuais para pessoas pobres (TRAMONTE, 2001, p.17).

### 3.3.1 As benzedeadas

Na capital do estado, Florianópolis, conhecida também por Ilha da Magia, havia muitas benzedeadas. Essa tradição continua e é ainda tão forte que a cidade ganhou recentemente um guia de benzedeadas e benzedores, chamado *Benze, é Bem dizer*, que é um mapa com a localização de cada um (AMORIM, 2018). Segundo Tramonte (2001), as benzedeadas,<sup>56</sup> em sua maioria, eram das classes sociais mais baixas, brancas e negras, muito conhecidas “pelo poder a elas atribuído de cura espiritual e física, com o auxílio de rezas e ervas, numa clara mistura de terapêutica corporal e espiritual” (TRAMONTE, 2001, p.20).

No passado recente, uma das benzedeadas mais famosas foi a senhora Lídia Luiza dos Santos, “nascida no dia 10 de maio de 1907 e que aos vinte e poucos anos começou a ter tonturas, desmaios, visões e passou então a receber uma preta

---

<sup>56</sup> Não foram encontrados dados que comprovassem a origem das práticas de benzimento. No entanto, indícios apontam que as práticas de cura vieram dos escravos africanos e dos indígenas que aqui habitavam.

velha que se apresentou como Vó Estefânia” (NUER, 2017, p.85). Ressalta-se que, não é possível afirmar que todas as benzedadeiras tivessem algum desenvolvimento espiritual relacionado com as entidades da atual umbanda. Por outro lado, a presença das benzedadeiras nunca foi uma exclusividade da capital do estado e do seu entorno.

Conforme alguns relatos informais, a prática do benzimento era muito comum nas cidades de Governador Celso Ramos, Tijucas, Porto Belo, Itajaí, Brusque e até em Blumenau. Era comum também no município de Laguna, terra natal de meus pais e avós paternos, onde por várias vezes a minha mãe, Maria da Graça, nos levava (eu e meus irmãos) para sermos benzidos. As benzedadeiras mais conhecidas eram a tia Mimi e a dona Minervina. A minha mãe relatou que a dona Minervina, quando era jovem, foi levada de Laguna para Criciúma para ser internada num hospital psiquiátrico. No entanto, ela foi liberada pela equipe médica, que recomendou que ela trabalhasse como benzedeira. Essa situação demonstra que muitas benzedadeiras, curandeiros, mães e pais de santo iniciaram a sua mediunidade<sup>57</sup> motivados aparentemente por problemas mentais ou físicos. Esse é o caso do Pai Vilson,<sup>58</sup> de Tijucas, que com sete anos de idade tinha “certas convulsões”. Segundo a sua mãe, as pessoas pensavam que ele tinha ataques epiléticos, mas na verdade ele já estava sendo “chamado” pela entidade Caboclo Ubirajara Flecheiro, fato confirmado anos depois.

Um exemplo da presença de benzedadeiras na região do Vale do Itajaí é relatado por dona Alcina Venâncio de Souza,<sup>59</sup> com 73 anos de idade, que nasceu em Brusque e que com um ano de idade foi morar na cidade de Tijucas. Ela é “mãe carnal” do sr. Vilson José de Souza, o Pai Vilson, o pai de santo da Associação Beneficente Tenda de Umbanda Caboclo Ubirajara Flecheiro, um terreiro das 7 Linhas de Umbanda, onde eu toco como *ogã* convidado desde 2013.

Segundo relato cedido depois de uma “gira de direita”,<sup>60</sup> dona Alcina conta que a sua avó Maria Madalena Martins, conhecida como dona Polaca, que morava

---

<sup>57</sup> Para mais detalhes sobre a relação entre os casos de perturbações e mediunidade, ver Magnani (2002).

<sup>58</sup> Conversa informal realizada no salão do terreiro antes de um ritual interno no dia 17/10/2018.

<sup>59</sup> Conversa informal realizada no pátio externo do terreiro no dia 13/3/2020.

<sup>60</sup> Na chamada Umbanda de Sete Linhas são realizados dois tipos de rituais. Na “gira de direita” são cultuados os “caboclos” (representantes simbólicos dos orixás) e “pretos velhos”; enquanto a “gira de esquerda” é voltada para os “exus” e “pombos-gira”.



na cidade de Governador Celso Ramos e depois em Tijucas, desde os 12 anos de idade já atuava como benzedeira. Ela atendia muita gente de toda a região do Vale do Itajaí, tanto na sua casa, na sua sala, quanto na casa das pessoas, sendo que ela havia aprendido tudo sozinha.

Dona Alcina informa também que a sua avó faleceu há “30 anos”,<sup>61</sup> quando tinha “80 anos” de idade. Então, fazendo uma conta rápida, ela deveria ter hoje “110 anos”, sendo, portanto, nascida em torno de “1910”. Ou seja, perfazendo uma estimativa, lá para meados do início da década de 20 do século passado já havia práticas de benzedura na região de Tijucas, que fica situada entre Itajaí e Florianópolis, praticamente no meio dessas duas cidades.

Dona Alcina revela que a sua avó era espírita, mas, por conta do forte preconceito que a sociedade tinha com “essas coisas”,<sup>62</sup> tanto ela como tantas outras benzedeiras da região evitavam usar o termo espírita. Segundo dona Alcina, havia muitas benzedeiras na região de Tijucas, e todas elas atendiam pessoas de todas as classes sociais. Vale lembrar que, até a metade do século passado, as práticas ritualísticas afro-brasileiras, como o curandeirismo, eram consideradas crime (ORO, 2004, p.324). Ou seja, se havia a tentativa de proibir o trabalho de benzedeiras e de curandeiros,<sup>63</sup> bem como de silenciar os atabaques ou qualquer outro tipo de tambor, é sinal de que havia a intenção de restringir as práticas de matriz africana, o que comprova a existência de manifestações afroreligiosas desde a segunda metade do século XIX em Santa Catarina, incluindo Itajaí. Talvez ainda não organizadas com o nome de umbanda, candomblé ou outro termo correspondente. Diante do receio da repressão e do preconceito, as pessoas que tinham o lado espiritual desenvolvido não faziam menção ao termo espírita. Tal estigma perdurou até a década de 40 do século XX (TRAMONTE, 2001, p.13).

Essa postura terá reflexos mais tarde na escolha dos nomes dos terreiros de umbanda que surgiram a partir de 1940. Por exemplo, conforme aponta o mapeamento do Nuer (2017), muitas casas religiosas de matriz africana da Grande

---

<sup>61</sup> Números entre aspas significam quantidade aproximada.

<sup>62</sup> Palavras ditas por dona Alcina.

<sup>63</sup> Segundo o Pai Nino do Terreiro Capivari – Casa de Obaluayê e Oxumarê, em São Félix/BA, curandeiro designava os regentes espirituais na época dos escravos na região do Recôncavo Baiano; e que pai de santo, mãe de santo, *babalorixá* e *ialorixá* são termos criados mais recentemente. Conversa informal realizada na varanda do terreiro na manhã do dia 16/8/2019.

Florianópolis adotaram as seguintes designações: Associação Cultural e Religiosa, Associação Espírita, Casa de Caridade, Centro Espírita, Fraternidade Espírita, Instituto Espírita, Sociedade Beneficente, Sociedade Espírita, Tenda Espírita etc. (NUER, 2017, p.33).

### 3.3.2 Do kardecismo à umbanda de 1940

*“Já não são os espíritos desencarnados que dominam,  
É o mágico que se torna o senhor dos espíritos”*  
Roger Bastide

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o espiritismo kardecista, depois de chegar ao Brasil pelos portos da Bahia, foi se difundindo pelo restante da federação com enorme sucesso (BASTIDE, 1971, p.432-435). D’Ávila (2018) informa que o Brasil é o único país em que os princípios fundados por Allan Kardec foram transformados em religião, porque a sua base doutrinal, filosófica e científica, que busca explicar a natureza da vida e da morte, acabou atraindo muitos brasileiros (D’ÁVILA, 2018, p.348).

Como vimos, nessa mesma época, no litoral de Santa Catarina, os trabalhos espirituais eram realizados individualmente por curandeiros e benzedeadas, evoluindo depois para pequenos grupos domésticos até a instalação dos centros espíritas (CONCONE, 1987. PRANDI, 2012. MARTINS, 2011). Por exemplo, no ano de 1895, é fundado o primeiro Centro Espírita Kardecista de Santa Catarina, na cidade de São Francisco do Sul (MARTINS, 2011, p.29). Em Itajaí, os primeiros grupos espíritas foram formados nas primeiras décadas do século XX, inicialmente compostos por trabalhadores urbanos, depois pela classe média e, posteriormente, por operários do porto (D’ÁVILA, 2018, p.348).

Nessa direção, Rodrigues (2016) acrescenta que muitos negros buscaram se aproximar da doutrina kardecista porque esta tinha melhor aceitação na sociedade (RODRIGUES, 2016, p.8). Deve-se salientar que o Porto de Itajaí era justamente um dos locais em que os negros trabalhavam. Ou seja, podemos ter aqui algum indício do encontro das religiões afro-brasileiras com a doutrina kardecista. Portanto, uma das marcas desse período é o deslocamento do espiritismo do branco para o negro (BASTIDE, 1971, p.434).

Principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro, “o kardecismo encontrou uma cultura bastante familiarizada com as ideias de transe como meio de comunicação

com espíritos, de reencarnação e de cura espiritual, que foram assimiladas das religiões indígenas e africanas” (PRANDI, 2012, p.93). Conforme explica Bastide (1971), a assimilação do animismo<sup>64</sup>, anteriormente praticado por grupos bantos e indígenas, foi fundamental para o desenvolvimento do espiritismo no Brasil, pois, por meio da justificação científica, abriu-se as portas para que as práticas religiosas dos negros fossem igualmente valorizadas (BASTIDE, 1971, p.434-435).

A partir de então, muitas pessoas dos candomblés banto e iorubá, bem como dos terreiros de macumba<sup>65</sup> carioca, passaram a frequentar as casas kardecistas, compartilhando com estas algumas de suas práticas religiosas e entidades; porém o choque das concepções filosóficas e o preconceito aos cultos afro-brasileiros fizeram emergir, por volta do ano de 1920, no Rio de Janeiro, a umbanda<sup>66</sup> como uma nova religião mediúmica (PRANDI, 2012, p.93-94. CONCONE, 1987, p.54-56). Para Bastide (1971), a “umbanda é uma valorização da macumba através do espiritismo” (BASTIDE, 1971, p.439).

Posteriormente, a umbanda se espalhou pelo território carioca, depois por São Paulo e, em seguida, por todo o país e em alguns países vizinhos (PRANDI, 2013, p.203). Segundo Bastide (1971), a expansão da umbanda foi favorecida pelas mudanças ocorridas nas classes mais baixas da sociedade, que estão associadas com o “desenvolvimento da escola, da instrução obrigatória, da mistura de raças nas fábricas e das necessidades novas nascidas com as transformações da estrutura social”, porém o desejo de se manter vinculado à África foi uma estratégia para se opor ao mundo capital (BASTIDE, 1971, p.431).

Em Santa Catarina, como já vimos, nos primórdios da umbanda era muito comum proceder os atendimentos individuais nas próprias residências, como também reacomodar alguns móveis dos cômodos para realizar os rituais coletivos (NUER, 2017, p.86). Conforme afirma Martins (2011), até aproximadamente o ano

---

<sup>64</sup> Crença em que todas as coisas possuem um espírito.

<sup>65</sup> Nome dado ao candomblé no Rio de Janeiro, quando era a capital brasileira (PRANDI, 2012, p.93). Para Cacciatore (1977), trata-se de um “termo genérico para os cultos afro-brasileiros derivados do nagô, mas modificados por influência angola-congo e ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas que se desenvolveram, a princípio, no Rio de Janeiro” (CACCIATORE, 1977, p.166).

<sup>66</sup> O Pai Jean acrescenta que na sequência a “umbanda” procurou apoio do “candomblé ketu”, porém, foi rejeitada, porque neste culto não se cultua espíritos, sendo aconselhada a procurar o culto dos *egúngún*. Mais tarde, a “umbanda” recebeu abrigo do “candomblé de angola”, apesar deste também não cultuar espíritos. No entanto, Pai Jean informa que uma certa “mãe de santo” do candomblé de angola resolveu “cuidar” do primeiro “caboclo” que surgiu na cidade do Rio de Janeiro (SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

de 1940, diversas práticas espiritualistas continuaram acontecendo de forma sigilosa e não institucionalizada, como as atividades religiosas similares e antecessoras da umbanda (MARTINS, 2011, p.29). Mas, “toda tradição é mesmo inventada e reinventada (des)continuamente, e daí o papel dos indivíduos na construção das tradições” (BRAGA, 2003, p.126).

Segundo Tramonte (2001), a partir da década de 1940, as primeiras casas afroreligiosas surgem de forma discreta nas periferias das cidades, dando continuidade aos trabalhos que eram feitos individualmente pelas benzedeadas e curandeiros, ao mesmo tempo que ampliavam o atendimento e as relações culturais com diversas classes sociais (TRAMONTE, 2001, p.17, 54). Em Itajaí, apesar de haver referências aos cultos africanos desde o século XIX, a institucionalização só aconteceu na segunda metade do século XX (D’ÁVILA, 2018, p.348).

Nesse percurso, brevemente exposto, “a umbanda será a pioneira das religiões afro-brasileiras na região, abrindo caminho para o surgimento de outros rituais tais como: Almas e Angola [...]; Candomblé [...]; e outros como Omolocô e Cabula [...]” (TRAMONTE, 2001, p.73). Concordando com Laplantine: “[...] quanto mais uma sociedade tende a uniformizar-se, mais tende simultaneamente a diversificar-se” (LAPLANTINE, 2012, p.189).

Finalmente, a história “oficial” das religiões de matriz africana em Santa Catarina terá o seu divisor de águas relacionado com a trajetória de vida de Mãe Malvina, considerada a primeira mãe de santo catarinense, nascida em Itajaí, mas que abriu o seu terreiro de umbanda em Florianópolis, o primeiro oficialmente registrado no estado.

Portanto, a região compreendida entre Joinville e Florianópolis teve um processo histórico-religioso diferente do que aconteceu na Bahia e no Rio de Janeiro, influenciado tanto pelas questões geográficas e econômicas como pelo projeto político de criar o “Vale Europeu”<sup>67</sup> em Santa Catarina, que induziu decididamente a proporção entre negros e brancos. Considerando também o preconceito, a invisibilidade e a repressão, podemos compreender porque, “ao contrário da trajetória dos negros baianos, os primeiros terreiros [catarinenses] de práticas religiosas afro-brasileiras serão de umbanda, e não de candomblé” (TRAMONTE, 2001, p.79).

---

<sup>67</sup> Conjunto de cidades de colonização europeia situado numa região entre montanhas e rios.

### 3.3.3 Mãe Malvina, do candomblé à umbanda

*“Quando nós rejeitamos uma única história,  
Quando percebemos que nunca há apenas  
Uma história sobre nenhum lugar,  
Nós reconquistamos um tipo de paraíso”*  
Chimamanda Adichie

O terreiro de Mãe Malvina, o Centro Espírita São Jorge Guerreiro, fundado em 1947 e registrado oficialmente em 1953, pelo pioneirismo e pela importância que adquiriu, é tido como o marco inicial da umbanda na região da Grande Florianópolis (TRAMONTE, 2001, p.51. NUER, 2017, p.103). Por conta disso, dona Malvina Ayroso de Barros, mulher negra que nasceu em 14/9/1910 na cidade de Itajaí, é considerada a primeira mãe de santo catarinense, contabilizando 47 anos de dedicação à religião umbandista (D’ÁVILA, 2018, p.351. NUER, 2017, p.80). Observa-se que a escolha da designação do nome oficial do terreiro foi uma maneira de superar o preconceito local.

FIGURA 2 – CENTRO ESPÍRITA SÃO JORGE GUERREIRO



FONTE: Meneses, 1973 *apud* Nuer 2017, p.81.

Mãe Malvina começou a sua trajetória de vida como tecelã e artesã, porém em torno dos 30 anos de idade começou a ter ataques epiléticos que continuaram com o passar dos anos, sendo curada somente após a sua iniciação na umbanda, apesar de ser católica (TRAMONTE, 2001, p.52). D’Ávila<sup>68</sup> (2020) conta que a Mãe Malvina, itajaiense, foi casada primeiro com um marinheiro baiano, com quem acabou conhecendo e desenvolvendo a sua afroreligiosidade (D’ÁVILA, 2020). Lembramos que Itajaí é uma cidade portuária. Recebendo apoio do seu segundo marido José de Barros, que era umbandista, inicia-se efetivamente na umbanda, no

---

<sup>68</sup> Conversa informal realizada no dia 1/3/2020 na sala de sua residência (D’ÁVILA, 2020).

ano de 1941, no Rio de Janeiro, onde recebe e desenvolve as entidades que trabalharia no futuro, em especial a Vovó Maria Conga de Angola, a regente do gongá<sup>69</sup> do seu terreiro (MARTINS, 2011, p.29. TRAMONTE, 2001, p.52).

FIGURA 3 – MÃE MALVINA.



FONTE: Meneses, 1973 *apud* Nuer, 2017, p.80.

Posteriormente, durante uma viagem para Salvador, no dia 2/2/1946<sup>70</sup>, consagra-se como mãe de santo na escadaria da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim; e no ano posterior, no dia 14/9/1947, inaugura o seu terreiro no bairro do Estreito, na época uma região afastada do centro de Florianópolis (MARTINS, 2011, p.29. TRAMONTE, 2001, p.52). D'Ávila (2020) informa que, nessa época, Itajaí era uma cidade pequena, provinciana e repleta de preconceitos às práticas afroreligiosas. Como era muito difícil abrir e manter uma casa aberta em Itajaí, Mãe Malvina acabou se transferindo para Florianópolis (D'ÁVILA, 2020).

Segundo Tramonte (2001), existem relatos<sup>71</sup> sobre a existência de reuniões de médiuns que aconteciam na região de Florianópolis antes da chegada de Mãe Malvina, porém os encontros, até então, eram realizados sem o uso de instrumentos de percussão, por conta do receio da repressão policial (TRAMONTE, 2001, p.53). Então, pelo que parece, a institucionalização do termo umbanda está relacionada com a inserção dos toques de atabaques trazidos pela Mãe Malvina. No entanto,

---

<sup>69</sup> O mesmo que altar.

<sup>70</sup> Dois de fevereiro é considerado o dia do orixá Iemanjá.

<sup>71</sup> Segundo o *ogã alabê* William, a sua avó “carnal” paterna foi a primeira pessoa da família a participar de uma religião afrobrasileira. Ela era mãe de santo de umbanda e tinha sido iniciada por uma pessoa que na época era mais antiga que a Mãe Malvina. Ela teve uma casa de umbanda das 7 linhas chamada Terreiro Vovó Maria da Bahia (CAMARGO, 2020) [Anotação. Aula/entrevista. São José, 13/05/2020].

essa é uma questão pouco explorada e que merece ser aprofundada em outra oportunidade.

Outra questão que surge está relacionada com a história de vida de Mãe Malvina em Itajaí antes de sua viagem para o Rio de Janeiro. Se ela começou a desenvolver a sua mediunidade influenciada pelo primeiro marido, que era baiano, eles deveriam praticar a espiritualidade em algum espaço; e se o segundo marido era umbandista, ele e ela deveriam frequentar algum lugar na região de Itajaí. Nessa direção, Silva (2016) acrescenta: “José de Barros já era umbandista quando aconselhou Malvina a entrar para a umbanda. A mesma notícia diz que José já havia fundado um terreiro no ano de 1945, mas em outra localidade” (SILVA, 2016, p.57). O fato é que esta “outra localidade” não é mencionada nos documentos, porém há fortes indícios de que seja Itajaí.

Para completar essa questão, é oportuno trazer dados da entrevista cedida por Pai Fabriciano ao jornal *Diarinho de Itajaí* (PAI..., 2008, p.1). Na época, Pai Fabriciano, nascido em Itajaí em 22/8/1929, tinha 79 anos e era o pai de santo mais velho em atividade em Santa Catarina, vindo a falecer em 2019 (PAI..., 2008, p.3). Nessa reportagem, ele conta que foi iniciado na umbanda pela Mãe Cecília, que, na época da entrevista estava com 91 anos de idade. Então ela deve ter nascido em 1917 e portanto era contemporânea de Mãe Malvina. Além disso, se Mãe Cecília era mãe de santo de umbanda, podemos imaginar que ela fora iniciada por alguém, possivelmente por “alguém de fora”, e que talvez Mãe Malvina e José de Barros frequentassem a sua casa, embora ainda sem a formatação tradicional de um terreiro de umbanda atual.

Outros aspectos bastante relevantes da trajetória religiosa de Mãe Malvina, pouco pesquisada, mas que precisamos retomar e enfatizar, estão relacionados com o seu desenvolvimento espiritual, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia. Segundo Tramonte (2001), na primeira viagem realizada ao Rio de Janeiro, Mãe Malvina desenvolveu as seguintes entidades: Vovó Maria Conga de Angola, Ogun Guerreiro, Caboclo Munhangaba e Cabocla Jurema. Abrindo um parêntese, desenvolver é um termo êmico que pressupõe uma certa iniciação anterior (TRAMONTE, 2001, p.52-53). Conforme Cacciatore (1977) todas estas entidades são cultuadas em cultos afro-brasileiros, como, por exemplo, a umbanda e o candomblé de caboclo.

Para ajudar a compreensão, acrescentamos uma explicação de Cacciatore (1977) sobre o candomblé de caboclo e a sua relação com a umbanda, bem como, com o candomblé ketu, a religião dos orixás, como segue:

[O candomblé de caboclo é um] culto afro-brasileiro saído do candomblé tradicional baiano para atender às necessidades dos crentes de terem uma assistência direta das divindades às suas aflições cotidianas [...]. Algumas *iaôs* saíram de seus candomblés e fundaram as primeiras casas deste tipo de culto, onde as crenças e rituais nagô se uniram à pajelança, já misto de rituais bantos, europeus (espíritas e católicos-populares) e indígenas. A diferença principal é que os orixás (aí Encantados) não descem diretamente entre os homens, mas são representados por entidades caboclas (espíritos evoluídos de antepassados indígenas brasileiros). Os caboclos<sup>72</sup>, representando os orixás ou a si próprios, falam, bebem, fumam e dão consultas aconselhando e receitando para os males dos crentes. [...] Posteriormente, houve a adoção da Linha das Almas, recebendo espíritos evoluídos de antigos escravos (pretos velhos). Configura-se então um novo culto, fusão de várias influências, já brasileiro em sua formação: a umbanda. (CACCIATORE, 1977, p.79).

É oportuno registrar que esse tipo de comportamento das entidades do candomblé de caboclo pode ser visto hoje em dia no litoral catarinense nos terreiros de umbanda e nos terreiros de candomblé que também realizam giras e festas<sup>73</sup> de umbanda, como, por exemplo, o Terreiro do Pai Jean, em Itajaí.

Retornando para a Bahia, há uma questão de extrema relevância: a relação de Mãe Malvina com Mãe Menininha. No trabalho realizado por Tramonte (2001), a dona Juraci Ayroso, “filha carnal” de Mãe Malvina, confirma que a sua mãe realizou a “feitura” como mãe de santo na escadaria da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, na data já mencionada aqui (TRAMONTE, 2001, p.52). Silva (2016), além de manter essa informação (SILVA, 2016, p.186), acrescenta que, ao entrevistar uma umbandista de Florianópolis com o nome de Graziela, esta relatou que a Mãe Malvina foi para Salvador para obter mais ensinamentos e fundamentos, e que a Mãe Menininha acabou “fazendo parte da sua cabeça”<sup>74</sup> (SILVA, 2016, p.65).

<sup>72</sup> Para o *alabê* Nem Cardoso, “Os caboclos são os orixás brasileiros. Os caboclos são muito criativos, a cada festa muita novidade” (CARDOSO *in* LIMA, 2018, 47:45). “O caboclo como entidade, ele cria, ele recicla, traz na memória do contexto” (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 48:10).

<sup>73</sup> O termo “gira” é mais utilizado para os rituais de caráter litúrgico e que possuem periodicidade definida. Por exemplo, alguns terreiros fazem rituais semanais, outros quinzenais, em dias fixos da semana. As festas são eventos realizados para celebrar as entidades mais importantes da umbanda de cada casa. Geralmente acontecem duas vezes por ano, aos sábados à noite.

<sup>74</sup> “Fazer cabeça” ou “fazer o santo” é uma expressão êmica que significa: “iniciar-se, submeter-se a determinados rituais e aprendizados das “coisas de santo”. Preparar ritualmente a cabeça para “receber” os orixás ou as entidades. Na umbanda, esse ritual é menos rigoroso do que no candomblé” (CACCIATORE, 1977, p.123).



Sobre esse fato, apresento algumas observações. Segundo Silva (2016, p.139), “Vovó Maria Conga” era uma “preta velha”, uma entidade que “zelava” pela Igreja do Nosso Senhor do Bonfim em Salvador (SILVA, 2016, p.139), o que pode justificar o local escolhido. No entanto, fica o questionamento da escolha de Mãe Malvina por “fazer a cabeça” com Mãe Menininha,<sup>75</sup> uma das *ialorixás* mais famosas do Brasil, bem como o porquê de o ritual ter acontecido fora do Terreiro do Gantois.

Uma das razões pode estar associada ao prestígio que o Gantois tinha na época. Segundo Castillo (2010), o terreiro de Mãe Menininha foi objeto de pesquisa de várias etnografias, que contribuíram para dar visibilidade junto à sociedade, legitimando as suas práticas religiosas como puras, antes vistas como de feitiçaria ou curandeirismo, bem como “houve uma reestruturação paralela nas relações de poder entre os terreiros”, que colocaram o Gantois numa pequena elite (CASTILLO, 2010, p.17-18). Como sugere Lima (1976), a fama atribuída a alguns terreiros de candomblé ketu de Salvador tem mais relação com os etnólogos do que com os adeptos da religião (LIMA, 1976, p.74-75). Conforme aponta Silva (2016), esse vínculo espiritual estabelecido com Mãe Menininha pode ter dado certa importância à formação religiosa de Mãe Malvina, o que acabou legitimando-a como a primeira mãe de santo de Santa Catarina (SILVA, 2016, p.66). Se, por um lado, ainda não sabemos quais são os detalhes dessa viagem para Salvador, um debate que ficará para outras pesquisas, por outro lado, essa informação afluente as questões abaixo.

Se Mãe Menininha era mãe de santo de uma casa muito tradicional de candomblé ketu, por que Mãe Malvina não “fez o santo” dentro do Gantois? Por que foi dito que o ritual aconteceu na frente de uma igreja? Essa “feitura de santo” foi de candomblé ketu ou de umbanda? Poderia ser algum ritual de candomblé de caboclo? Além do candomblé ketu, será que Mãe Menininha conhecia os fundamentos de outra religião?<sup>76</sup> Quais cantigas, toques, atabaques e outros instrumentos podem ter sido trazidos por Mãe Malvina para Santa Catarina? Deve-se salientar que não há o interesse de questionar a história oral, mas de realçar os

---

<sup>75</sup> Maria Escolástica da Conceição Nazareth, antiga *ialorixá* da casa de candomblé ketu Ilé Ìyá Omi Àse Ìyámasé, mais conhecido como o Terreiro do Gantois, considerado como um dos mais antigos e tradicionais da Bahia.

<sup>76</sup> Segundo relatos de pessoas ligadas ao Terreiro do Gantois, tanto em Santa Catarina quanto na Bahia, não há notícias e registros de uma possível ligação de Mãe Menininha com a umbanda. Porém, o *ogã alabé* Willian informa que a sua mãe de santo, Mãe Senhora de Ewá, que é de Salvador, onde tem um terreiro, descendente do Gantois e filha de santo de Mãe Menininha, cultua e recebe um caboclo (CAMARGO, 2020) [Anotação. Aula/entrevista. São José, 29/04/2020].

vínculos estabelecidos entre Santa Catarina e a Bahia e da umbanda com o candomblé ketu.

Independentemente de o pioneirismo de Mãe Malvina ter sido ou não instituído por outras pessoas ao longo do tempo, o mais relevante nesse momento é o que o início da formação oficial da umbanda em Santa Catarina, em especial Florianópolis e Itajaí, está associado a um dos terreiros de candomblé ketu mais tradicionais e mais antigos de Salvador. Indo mais além, se o parentesco é uma linguagem (LÉVI-STRAUSS, 2017), essa relação religiosa embrionária entre Mãe Malvina e Mãe Menininha pode ajudar a explicar por que vários regentes espirituais da umbanda migraram para o candomblé ketu, bem como o fato de alguns *babalorixás* e *ialorixás* continuarem a realizar rituais de umbanda em seus terreiros de candomblé.

A respeito da mistura de doutrinas, “a própria mãe Malvina identificava a [sua] casa como sendo um centro de umbanda e de quimbanda” (NUER, 2017, p.79); enquanto hoje em dia na capital catarinense é perceptível a influência da origem africana na umbanda” (TRAMONTE, 2001, p.74). Acrescente-se, ainda, que essa “bricolagem de concepções e práticas religiosas” também foi percebida no Rio Grande do Sul, como fruto da “trajetória pessoal de cada um” e das realidades regionais (BRAGA, 2013, p.212).

Para finalizar essa seção, é oportuno deixar registrado o legado que Mãe Malvina deixou para a umbanda da sua terra natal. Conforme diversos relatos obtidos nas visitas aos terreiros, informações que são convergentes com o estudo de Rodrigues (2016), temos que, “do terreiro da Mãe Malvina, em Florianópolis, espalharam-se filhos de santo por todo o Vale do Itajaí” (RODRIGUES, 2016, p.9). Segundo Silva (2016) e D’Ávila (2018), o sr. Altamiro José Pereira (1938-2011), conhecido como Pai Altamiro, marido de Juraci, “filha de sangue” de Mãe Malvina, foi a pessoa responsável por disseminar a doutrina de Mãe Malvina e, por conta disso, é considerado o seu sucessor (SILVA, 2016, p.58. D’ÁVILA, 2018, p.351).

### 3.3.4 Da umbanda ao candomblé

*“Outrora,  
Eram as imagens dos santos católicos que serviam de máscaras aos orixás;  
Agora são os orixás que servem de máscaras às novas necessidades e  
Às novas atitudes de um grupo social em ascensão”*  
Roger Bastide

A partir da década de 1940, com mais ênfase na década seguinte, começa o desenvolvimento da umbanda no estado catarinense. O período entre 1940 e 1960 ficou marcado pela busca da quebra de preconceitos e pela afirmação religiosa, apesar da forte repressão policial (NUER, 2017, p.78-79, 87). É uma época onde aparecem os primeiros sinais da institucionalização das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina (TRAMONTE, 2001, p.4).

Conforme aponta Nuer (2017), o estabelecimento oficial dos primeiros terreiros acontece principalmente na região da capital, em Florianópolis; no litoral sul, em Criciúma, Laguna e Tubarão; e no litoral norte, em Itajaí e Joinville; locais estes onde a umbanda se tornaria “a forma ritual explícita pioneira para garantir os primeiros espaços públicos, tendo o sincretismo como a principal estratégia [...] para o crescimento e a abertura dos canais de expressão religiosa nas décadas seguintes” (NUER, 2017, p.78-79).

Então, muitas casas são abertas, como, por exemplo, a Tenda Espírita São Jerônimo de Mãe Ida, que viaja em 1949 ao Rio de Janeiro para se tornar mãe de santo e introduz na capital catarinense em 1951 a Umbanda de Almas e Angola (MARTINS, 2011, p.30); o Centro Espírita Irmão Octaviano Ribeiro, conhecido hoje como ABTURI – Casa Luz d’Omolu, fundado por Mãe Ana, em 1952; só para citar algumas; bem como, surgem outras casas de cunho kardecista e de umbanda esotérica (NEAR, 2017, p.87).

Em Itajaí, a umbanda começa a crescer no final da década de 1950 por conta dos trabalhos realizados pelo Pai Altamiro (D’ÁVILA, 2018, p.351). D’Ávila (2018) acrescenta que um dos primeiros registros feitos pela imprensa local, extraída do jornal *Itajaí*, em 1949, intitulada “Macumba em Itajaí”, faz referência às reuniões de caráter ilícito, de cunho religioso, que aconteciam com batucada e cantoria em duas casas situadas na avenida João Pessoa (D’ÁVILA, 2018, p.350).

Em torno de 1960, tanto a umbanda quanto o candomblé passaram a se espalhar pelo Brasil, em especial nas maiores cidades, num processo com muitas

adaptações religiosas, influenciadas pela realidade social e cultural de cada região (NUER, 2017, p.39). Segundo Bastide (1971), nessa época o país estava passando por um intenso processo de transformação, que facilitou principalmente a disseminação do “espiritismo de umbanda” (BASTIDE, 1971, p.417).

Em Santa Catarina, em pleno aumento da densidade populacional resultante da modernização e apesar da busca pela identidade europeizada por parte da sua grande maioria, as religiões afro-brasileiras conseguiram certa visibilidade em virtude do seu engajamento coletivo, da criação de organizações, da realização de eventos de pequeno e grande porte, bem como, do apoio da mídia (NUER, 2017, p.81. TRAMONTE, 2001, p.4-5, 73-100). Como consequência, houve uma expansão territorial das casas religiosas de umbanda e das kardecistas, que abriram os caminhos para a chegada do candomblé na região.

Assim, no território catarinense, as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo surgimento de diversas organizações religiosas, como a União da Umbanda em Santa Catarina, em 1962; o Superior Órgão de Umbanda do Estado de Santa Catarina, em 1974; a União Umbandista de Joinville, em 1975; e a União Municipal Umbandista de Blumenau, em 1977 (MARTINS, 2011, p.30). A década de 70 do século XX, além da visibilidade na mídia, foi um período de forte tensão com a igreja católica (MARTINS, 2011, p.30).

Por esses anos, como o kardecismo era uma prática mais bem-vista socialmente, muitos umbandistas empregaram o termo espírita para o nome de suas casas (NUER, 2017, p.36). Em Itajaí, “a primeira instituição religiosa afro-brasileira a registrar-se [...] [foi] a Sociedade Espírita Oghum Beira Mar à Santa Rita, fundada em 27 de setembro de 1964, [...] cujos estatutos foram publicados no *Jornal do Povo* em 20 de março de 1965” (D’ÁVILA, 2018, p.351).

Ainda na década de 1970, os primeiros terreiros de candomblé são abertos em Florianópolis. Segundo Tramonte (2001), no ano de 1976, o Pai Juca abre o Centro Espírita Caboclo Serra Negra, considerado o primeiro terreiro de candomblé de Santa Catarina (TRAMONTE, 2001, p.39). Mãe Lídia, que já havia trabalhado como benzedeira e tinha se iniciado posteriormente na Umbanda Omolocô,<sup>77</sup> no ano de 1979 criou a Comunidade Terreiro Abassá de Odé, o primeiro terreiro de Nação

---

<sup>77</sup> “Culto cuja linha ritual é originária da nação angola, mais particularmente, talvez, das tribos lunda-quiôco. Sobressaiu especialmente no Rio de Janeiro, ligado à umbanda” (CACCIATORE, 1977, p.193).

Angola catarinense com “raiz”<sup>78</sup> do Tumba Jussara, um dos terreiros mais antigos da Nação Angola de Salvador (NUER, 2017, p.85). Nota-se que, a capital baiana continua sendo um vínculo importante para as religiões afro-brasileiras em Santa Catarina. Outro fato relevante sobre a década de 70 do século XX é a migração de comunidades indígenas de base guarani, originárias do sul do país, que se fixaram na cidade de Biguaçu, a poucos quilômetros da capital (NUER, 2017, p.52).

No que se refere às datas de criação das casas religiosas na Grande Florianópolis, conforme mostra a Fig. 4, é possível observar um salto quantitativo a partir da década de 80 do século XX, com destaque para o período entre os anos de 2000 e 2010. Não temos dados dessa natureza sobre Joinville e Itajaí, mas por conta das ressonâncias históricas, acredita-se que tenha havido um cenário proporcionalmente parecido.

FIGURA 4 – FUNDAÇÃO DOS TERREIROS NA GRANDE FLORIANÓPOLIS.

PERÍODO DE FUNDAÇÃO DAS CASAS DE RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA DA GRANDE FLORIANÓPOLIS ATÉ DIA 15/01/2017:	
Período de Fundação	Nº de casas
1950 – 1980	17 casas
1981 – 1999	55 casas
2000 – 2010	74 casas
2011- 2016	50 casas
Não declarado	14 casas
<b>Total:</b>	<b>210 casas</b>

Fonte: Projeto Territórios do Axé. 2016/2017 (Convênio IPHAN/NUER-UFSC)

FONTE: Nuer (2017, p.84).

No caso de Joinville, conforme aponta Machado (2012), entre os anos de 1960 e 1980, a cidade passou por um processo de crescimento industrial que fomentou uma intensa migração regional (Sul e Sudeste) e aumento da população local, alterando assim o cenário<sup>79</sup> das práticas afroreligiosas (MACHADO, 2012,

<sup>78</sup> Descendente, que adota os mesmos princípios religiosos.

<sup>79</sup> Para ilustrar essa mudança de cenário ocorrido em Joinville, apresentamos alguns dados extraídos da pesquisa de Machado (2012). Em 1979, Pai Fernando de Oxóssi, vindo de Jaraguá do Sul, abriu um terreiro de umbanda e alguns anos depois passou a trabalhar também com candomblé ketu (p.110-114); em 1982, Mãe Marli de Iyemanjá Ogunté inaugurou o primeiro terreiro de candomblé ketu, o Ilê Axé de Iyemanjá Ogunté (p.135); em 1986, Pai Chiquinho de Oxóssi, nascido na Bahia, montou um terreiro de umbanda e candomblé de Angola (p.88-90); e Mãe Jacila de Oxum, vinda do Rio de Janeiro com iniciação na umbanda e candomblé ketu, atende na sua casa desde 1994 (p.97-98). E ainda temos Pai Jorge de Xangô, vindo de Itajaí, com um terreiro de umbanda e candomblé de Angola (p.95-97); o *babalorixá* Arildo de Zazi, de Joinville, com casa aberta de candomblé Angola (p.91-94); o *babalorixá* M. de Oxóssi e sua esposa C. de Iyemanjá, naturais do estado de São Paulo, com terreiro de umbanda e candomblé ketu (p.71-73); e Mãe Kita de Oyá, nascida no Rio de Janeiro, iniciou-se no candomblé ketu no terreiro da Casa Branca em Salvador, migrando

p.22-23, 46). Segundo o historiador, se até 1980 só havia terreiros de umbanda em Joinville, a partir da virada da década, surgem na cidade os primeiros terreiros de candomblé, que enfrentaram muitas dificuldades para se manterem (MACHADO, 2014, p.25).

Na sequência, na década de 1980, na região da Grande Florianópolis, em paralelo à expansão afrorreligiosa, as migrações<sup>80</sup> continuaram com a chegada dos trabalhadores rurais do planalto serrano catarinense e de descendentes de alemães e italianos que vieram do oeste catarinense e do Rio Grande do Sul (NUER, 2017, p.52). Em Itajaí, “a presença do candomblé é mais restrita e recente [...], sendo notada a partir dos anos 1980 e 1990” (D’ÁVILA, 2018, p.351).

A partir da década de 1990, acentua-se uma nova fase, caracterizada pela busca de novos caminhos para a afrorreligiosidade em Santa Catarina, o que pode estar vinculado à abertura de mais casas de candomblé, muitas das quais surgidas por conta da migração religiosa de muitos regentes espirituais da umbanda para o candomblé ketu. Por outro lado, essa tendência de mudar de religião já tinha acontecido em 1982, quando Mãe Dilma d’Iemanjá Ogunté muda o ritual da sua casa de umbanda para Almas e Angola (NUER, 2017, p.88).

Portanto, forma-se nesta região uma espécie de “hibridismo doutrinal” constituído a partir da “dupla descendência de santos”<sup>81</sup> (NUER, 2017, p.107). Conforme aponta García Canclini (2015), a hibridização pode ser caracterizada por meio de três processos fundamentais: “[...] a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros; que pode ser intensificada pela expansão urbana (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.284-285).

Nesse contexto, muitos terreiros de umbanda foram transformados em terreiros de candomblé ketu, porém, além do calendário, rituais e atividades

---

depois para o candomblé efon, a nação que comanda o seu espaço religioso (p.115-117); todos estes últimos sem data precisa de abertura das suas casas.

<sup>80</sup> Esta migração ainda acontece e tem trazido muitas pessoas iniciadas no candomblé ketu para o litoral de Santa Catarina. Por exemplo, alguns *alabês*, *equedes* e pais de santo, como o Pai Laércio, Pai Alexandre, Mãe Indáronã e a *equede* Isabel Cristina, hoje residem em cidades como Balneário Camboriú, Itajaí, Navegantes e Itapema. [Anotação. Itajaí, 24/03/2018].

<sup>81</sup> A título de exemplo, temos o caso do *babalorixá* Jean Ty Onirá. No seu terreiro, além das cerimônias do candomblé ketu são realizados rituais de umbanda, onde são cultuadas entidades como caboclos, pretos velhos, ibejis, exus e pombos-gira (SILVA, 2019) [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019]. Por conta disso, o *babalorixá* Jean Ty Onirá “recebe” tanto orixás do candomblé ketu, Oyá Onirá e Ogum; quanto entidades da umbanda, Pombo-gira Sete Tentações e o Exu Tranca Rua.

específicos aos orixás africanos, estes centros ainda mantêm certos ritos, festas e homenagens às entidades da umbanda. Destes, é oportuno destacar alguns que foram visitados durante o trabalho de campo,<sup>82</sup> a saber: Ilê Alaketú Oyá Onirà Asé, do *babalorixá* Jean, em Itajaí; Ilê-Asé Yemonjá Ygbô, da *ialorixá* Emília, em Porto Belo; Ilê Alaketu Ase Odo Alasan, da *ialorixá* Evelise, em Penha; e Ilê Alaketu Okê Obá Ketu, do *babalorixá* Pai Ricardo; e Ilê Asé Omim Babá Oxaguian, do *babalorixá* Edenilson, ambos em São José.

Nos terreiros citados acima, os rituais de umbanda e candomblé ketu possuem uma organização diferente<sup>83</sup> e, conseqüentemente, isso se reflete na música. Em termos musicais, os repertórios, língua das cantigas, ritmos, o jeito de tocar os tambores, bem como a maneira de participação, são todos distintos. Na umbanda, geralmente o repertório é mais flexível, sendo composto por cantigas preferencialmente em português, não há uma sequência fixa, há mais liberdade na participação dos cantores e é permitida a inserção de novas composições. No candomblé ketu, o repertório de cantigas na língua iorubá tem um caráter mais rígido, canta-se apenas o que foi aprendido com os mais “velhos” e há pessoas iniciadas para esta função.

Voltando-se para a percussão, na umbanda os atabaques são percutidos com as mãos, possuem uma afinação mais alta, há poucos ritmos e as variações rítmicas não são exclusivas de um tambor. No candomblé ketu, os atabaques são tocados predominantemente com varetas artesanais chamadas de *aguidavis*, há uma grande variedade de ritmos e os “solos” são tocados somente pelo atabaque mais grave. Uma questão importante é que a performance da percussão do candomblé ketu está diretamente associada às narrativas mitológicas expressas tanto nas letras das cantigas quanto nos gestos da dança dos orixás. Outro aspecto relevante diz respeito à quantidade de atabaques. Nestes terreiros que praticam as duas religiões, em todos os rituais são utilizados a formação tradicional oriunda do candomblé ketu, que é formada por três atabaques de afinação diferente, a saber: *lé* (agudo), *rumpi* (médio) e *rum* (grave). Por outro lado, nos terreiros apenas de

---

<sup>82</sup> Entre abril de 2017 e dezembro de 2020, foram realizadas e catalogadas aproximadamente duzentas visitas de campo aos terreiros situados entre Itajaí e Florianópolis, contemplando diversos tipos de rituais, abertos e fechados ao público, festas, entrevistas, ensaios, aulas, oficinas de percussão, grupos de estudos, gravações dos ritmos etc.

<sup>83</sup> Ver quadro comparativo apresentado em anexo.

umbanda, a quantidade de atabaques é variável, podendo ter entre um e seis atabaques.

Essa dinâmica de “coexistência religiosa de matriz africana” torna o panorama catarinense ainda mais diverso e complexo (NUER, 2017, p.44-45). Além disso, contando com o fato de que a “comunidade de santo”<sup>84</sup> seja formada em sua maioria por “brancos”, talvez seja possível especular que o perfil das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina reflète a identidade cultural dessa parte do território nacional.

Além disso, podemos adicionar a importância da figura do “caboclo” e de sua crença polissincrética. Segundo Lody (1977), “a imagem do indígena, nativo da terra, também significando mestiçagem entre branco e índio, mestiço que mora no mato, mulato de cabelo liso”, “o caçador liberto”, o “defensor da terra”, “que não se deixou escravizar”, carrega consigo práticas que evidenciam o sincretismo religioso entre os símbolos católicos e os elementos da tradição africana, que o tornam uma espécie de semideus cultuado em diversos tipos de terreiros para amenizar a vida dos humanos (LODY, 1977, p.3-8).

Do ponto de vista sociológico, Bastide (1971) explica que, por meio do mito do índio, a figura do caboclo foi utilizada de maneira inconsciente pelos negros, como uma forma de valorização espírita, mas também de aceitação social, ao “identificar-se com o herói da liberdade”, tornando-se “um intérprete da valentia e do orgulho nativo” (BASTIDE, 1971, p.345-347). Conforme sugere Tramonte (2001), o elemento indígena pode ser a explicação dessa simbiose espiritual, pois, ao mesmo tempo que se aproxima das benzedeadas, sua feição, ervas, colares e outras características também se apresentam na umbanda e no candomblé de caboclo (TRAMONTE, 2001, p.31).

Outra questão que pode estar relacionada a esse panorama é o mercado religioso. Considerando que “as práticas culturais são mais que ações, atuações” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.350), é possível que a busca por mais poder esteja nas razões desse hibridismo. Ou seja, se o saber religioso constitui a base do capital simbólico e autoridade (CASTILLO, 2010, p.36), impulsionados pelo consumo religioso e pela “privatização da experiência religiosa” (ORO, 1997, p.42-43), muitos regentes espirituais voltaram-se para uma formação plural.

---

<sup>84</sup> Comunidade religiosa.



Independentemente desse “hibridismo doutrinal”, na região do litoral catarinense entre Florianópolis e Joinville, na qual está situada a cidade de Itajaí, encontramos um cenário afrorreligioso do candomblé ketu diferente das casas mais tradicionais de Salvador. Tendo em vista que o presente trabalho se direciona apenas para os toques dos atabaques do candomblé ketu, um dos desafios para pesquisas futuras será averiguar como essa dupla “descendência de santos”, há casos de tripla<sup>85</sup>, reflete nos padrões musicais. Outra possibilidade é verificar qual a natureza do candomblé ketu no Brasil Meridional. O caminho pode estar na articulação com a fonte espiritual.

### 3.3.5 Articulação com a fonte espiritual

Em relação à articulação com a fonte espiritual, ou seja, o vínculo estabelecido com os sacerdotes mais experientes, no livro *Territórios de Axé* (NUER, 2017) são citados vários casos de pais e mães de santo residentes na Grande Florianópolis que iniciaram a sua trajetória religiosa com pessoas de outros estados, inclusive, em alguns casos, com iniciações religiosas em matrizes diferentes (NUER, 2017, p.105).

Nesse sentido e se direcionando para o candomblé, embora haja exemplos de regentes espirituais que se vincularam diretamente a fontes baianas, como é o caso do Pai Ednilson<sup>86</sup> com a Mãe Senhora de *Ewá* (filha de santo de Mãe Menininha do Gantois), Pai Ricardo de Oxossi com *Babá Pecê* da Casa de Oxumarê, e mais recentemente Mãe Evelise, também com *Babá Pecê*; a maioria dos *babalorixás* e *ialorixás* com quem tive contato foram iniciados por mães ou pais de santo com terreiros abertos no estado de São Paulo ou Rio de Janeiro, que, por sua vez, tiveram suas iniciações religiosas vinculadas aos terreiros mais tradicionais de Salvador. Lembramos que a história de Mãe Malvina passa pelas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador.

---

<sup>85</sup> Segundo informação recolhida com o próprio *babalorixá* Jean Ty Onirà, depois de ter começado no espiritismo Alan Kardec, a sua trajetória afrorreligiosa tem início na umbanda, depois candomblé de angola e finalmente no candomblé ketu (SILVA, 2018). [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 07/10/2018].

<sup>86</sup> Segundo o *ogã alabê* Willian Camargo, em termos de candomblé, o Pai Ednilson era inicialmente vinculado a linhagem da Casa de Oxumarê, no entanto, a partir do ano 2000, passou a seguir a linhagem do Terreiro do Gantois. Neste ano, a Mãe Senhora de *Ewá* esteve na cidade de São José para fazer a obrigação do Pai Ednilson (CAMARGO, 2020) [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 13/05/2020].

Alinhando-se às conclusões dos estudos feitos pelo Nuer (2017), foi constatado que, por meio das trajetórias sucessivas dos regentes espirituais e do processo verticalizado das linhagens das “famílias de santo”, é possível chegar direta ou indiretamente de Santa Catarina à Bahia do século XIX (NUER, 2017, p.105). Por exemplo, esse é o caso do *babalorixá* Jean Ty Onirá, o Pai Jean<sup>87</sup>, que é filho de santo do Pai Sérgio de Oxum, de São Paulo, que é filho de santo do Pai Omoxalá, também de São Paulo, que é filho de santo de Mãe Cacho, de Muritiba (BA), que é filha de santo de Pai Nezinho de Muritiba, também Muritiba (BA), que por sua vez era filho de santo de Mãe Menininha do Gantois, Salvador (SILVA, 2019<sup>88</sup>). Portanto, a “raiz” do Terreiro do Pai Jean vem do Terreiro do Gantois.

Durante a realização desta pesquisa, conheci o Pai Sérgio de Oxum durante a realização da festa anual de candomblé ketu para o orixá *Oya Onirá* em dezembro de 2018 e 2019, no terreiro do Pai Jean, em Itajaí; e, por conta da Festa da Irmandade da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, foi possível ter uma conversa com Mãe Cacho em seu terreiro, na cidade vizinha, Muritiba. Durante a entrevista, Mãe Cacho relatou que Mãe Menininha passava muitos dias lá e inclusive mostrou o quarto<sup>89</sup> em que se hospedava.

Conforme a Fig. 5, em termos de família religiosa, podemos concluir que, numa descida vertical, o *babalorixá* Jean faz parte da quinta geração pós Mãe Menininha. Em termos equivalentes, Mãe Menininha seria a tataravó de santo de Pai Jean, e Mãe Cacho, a sua bisavó de santo. No entanto, embora a proximidade de categoria familiar entre Mãe Cacho e Pai Jean, verifiquei que o contato entre eles é muito raro, tanto é que ela não se lembrava dele quando perguntei. Isso pode ser explicado pela distância geográfica ou também pela quantidade de filhos de santo iniciados por Mãe Cacho, que pode constituir uma gigantesca árvore genealógica.

---

<sup>87</sup> É importante registrar que, segundo o *ogã alabê* Peterson, até abril de 2019, o *babalorixá* Jean Ty Onirá tinha em torno de duzentos e cinquenta “filhos de santo” (SILVA, 2019) [Anotação. Itajaí, 18/04/2019]. Destes, alguns já graduados como *babalorixá* ou *ialorixá* já abriram os seus próprios terreiros de candomblé ketu em cidades como Londrina, Ponta Grossa, Itapema, Joinville, Gaspar, Florianópolis e Navegantes; assim como, tem outros que abriram casas de umbanda (SILVA, 2019) [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019]. Observando o caso das cidades de Londrina e Ponta Grossa constata-se o início de um movimento geográfico reverso. Ou seja, se a linhagem dos candomblés normalmente vem do Norte para o Sul (Bahia, São Paulo ou Rio de Janeiro, Santa Catarina), temos agora um exemplo de movimento contrário que vai do Sul para o Norte.

<sup>88</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

<sup>89</sup> No quarto são mantidos a sua cama e alguns pertences. O cômodo fica ao lado do pequeno salão onde são realizados os xirês do Axé Muritiba.

FIGURA 5 – GENEALOGIA DA FAMÍLIA DE SANTO DO BABALORIXÁ JEAN.



FONTE: o autor (2019).

Por conta disso, constatei que, no caso do Pai Jean, quando há necessidade de uma orientação religiosa, de qualquer espécie, ela é sempre feita diretamente com o seu pai de santo. Portanto, as práticas rituais realizadas no seu terreiro são mais parecidas com as do terreiro do Pai Sérgio do que com as do terreiro da Mãe Cacho, conforme disse o próprio Pai Jean, que frisou também que, algumas mudanças são possíveis, pois as pessoas são diferentes, as comunidades religiosas não são iguais, assim como as necessidades e a realidade da cada local. Então, embora o terreiro do Pai Jean tenha uma linhagem matrilineal vinculada ao Terreiro do Gantois, via Mãe Menininha, isso não quer dizer que os rituais e os calendários sejam iguais – e não são, como pude presenciar tanto em Itajaí quanto em Salvador.

Sendo assim, as “famílias de santo” formadas pelo desenvolvimento unidirecional das linhagens religiosas, ao mesmo tempo que procuram manter um conjunto de crenças e de tradições constituído ao longo do tempo, permitem também certos tipos de adequações locais, sem deixar de manter os mais novatos articulados com a fonte espiritual primária. Em Santa Catarina, a maioria dos terreiros está vinculada aos regentes espirituais do Rio de Janeiro e de São Paulo, com alguns casos<sup>90</sup> ligados diretamente à Bahia, como o Pai Ednilson.

---

<sup>90</sup> Este também é o caso da Mãe Evelise que, embora já fosse *ialorixá*, a partir de 2019 vinculou-se ao Babá Pecê de Oxumarê, da Casa de Oxumarê, Salvador, Bahia.

### 3.3.6 Considerações parciais

Como resultado desse estudo historiográfico, do ponto de vista religioso, percebe-se que a formação do candomblé na região catarinense compreendida entre as cidades de Florianópolis e Joinville está intimamente relacionada com a trajetória da umbanda, que, por sua vez, tem ligação com as práticas kardecistas, com a figura do caboclo indígena, bem como, com as benzedeadas e com o curandeirismo dos antigos escravos e seus descendentes.

Se o processo de formação das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina tem o seu ponto inicial marcado pela chegada dos negros escravizados, verificamos que, por conta da situação geográfica e das motivações político-econômicas da época, esta é uma região brasileira que ficou com pouca quantidade de negros, se comparada a outros estados da federação. Porém, é sempre bom frisar que não se trata de ausência, mas de não querer ver e falar, fato comprovado pelo preconceito, pela repressão e pela escassez de pesquisas. No entanto, apesar da invisibilidade da história religiosa dos negros, percebe-se a existência de uma rede de conexões diaspóricas exercida em diferentes esferas pela comunidade dos terreiros há várias décadas.

Dentre as marcas mais relevantes a respeito dessa pequena história das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina, fica registrado como destaque o trabalho árduo dos homens e mulheres negras que foram levados para esta região, a presença dos curandeiros e benzedeadas, o estabelecimento das irmandades negras, as manifestações culturais, bem como, a existência dos portos regionais, que ajudaram os processos migratórios e favoreceram a “misturas das águas”.

Do ponto de vista estrutural, a história afroreligiosa catarinense inicia com as práticas individuais das benzedeadas e curandeiros. Na sequência, temos a formação de agrupamentos sociais, seja pela fundação das irmandades negras ou pelos pequenos grupos domésticos de benzedeadas e curandeiros que deram início à formação da umbanda. Em seguida acontece a instalação dos primeiros centros espíritas de doutrina kardecista e a aproximação por parte dos negros por conta da aceitação social. A partir daí surgem as primeiras casas de umbanda nas periferias das cidades e a busca pela institucionalização. Acompanhando o crescimento da população local, as casas de umbanda e as de doutrina kardecista ampliam em quantidade e expansão territorial, abrindo os caminhos para o candomblé. Tendo em vista a repressão religiosa e o preconceito, e pelo fato de o kardecismo ser mais

aceito socialmente, muitos terreiros de umbanda foram fundados como casas espíritas. Logo após, surgem os primeiros terreiros de candomblé, de várias nações, como resultado da migração religiosa de muitos regentes espirituais oriundos da umbanda, que passam a praticar as duas modalidades de rituais no mesmo terreiro, porém, com organização distinta, incluindo calendário, repertório, língua ritual, ritmos, danças, indumentárias e outros aspectos.

Nesse processo de formação das religiões afro-brasileiras, somam-se as trajetórias individuais de todos os catarinenses e residentes que fizeram ou fazem parte da “comunidade de santo”, independentemente das suas escolhas religiosas, dos caminhos percorridos e, principalmente, da cor da pele. Sabemos da importância de todos os pais e mães de santo, cada qual com as suas contribuições, porém, aqui, Mãe Malvina recebeu um destaque especial, por conta da existência de trabalhos acadêmicos sobre ela e pelo mito do marco fundador. Por conta disso, acreditamos que enfatizar a sua trajetória seria uma das maneiras de entender o atual panorama catarinense.

Ao realizar essa investigação histórica, diversos fatos foram descobertos e juntados, fazendo emergir uma série de questões, apresentadas anteriormente, das quais algumas serão futuramente respondidas. De imediato, como resultado dessa estratégia de ressonâncias, percebe-se que no estado de Santa Catarina, em especial no Vale do Itajaí, existem terreiros de candomblé ketu que apresentam uma dinâmica cotidiana diferente das casas matrizes de Salvador. Vimos que, na maioria dos casos, os laços religiosos perpassam os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo para se chegar à Bahia. Além disso, a liberdade religiosa praticada nas diferentes matrizes espíritas, principalmente entre a umbanda e o candomblé ketu, criou na região um panorama caracterizado pelo hibridismo doutrinal.

## 4 O COMPLEXO CULTURAL NAGÔ

### 4.1 PROCESSO HISTÓRICO E CULTURAL NAGÔ

Na época do período colonial, o Brasil importou uma grande quantidade de africanos escravizados que foram embarcados principalmente em portos situados no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo (VERGER, 2002, p.23). Os milhares de homens e mulheres negras levados para o outro lado do oceano eram oriundos de diversas etnias que possuíam “contrastantes estágios culturais e diferenciados sistemas sociais, econômicos, políticos e religiosos” (LODY, 1987, p.7).

Castro (1968) explica que, em termos de números expressivos, primeiro vieram os negros de origem banto, oriundos das regiões de Congo e Angola; depois os de origem jeje, de língua *fon*, da região de Daomé e; que por último foram trazidos os povos iorubanos, da língua iorubá<sup>91</sup>, oriundos da Nigéria e do Baixo Daomé, também chamados de nagô<sup>92</sup> ou ketu (CASTRO, 1968, p.27). Castro (1981) complementa que os iorubás chegaram maciçamente pela cidade de Salvador, Bahia, na fase final do tráfico de escravos, entre 1813 e 1851, fase considerada ilegal (CASTRO, 1981, p.66).

Segundo Elbein dos Santos (2012), na sequência os nagôs foram concentrados nas zonas urbanas de regiões mais ricas dos estados do Norte e Nordeste, em especial nos estados da Bahia e Pernambuco, com destaque para as suas respectivas capitais, Salvador e Recife, cidades portuárias que mantiveram o comércio com a costa africana, o que favoreceu o contato constante dos nagôs com sua terra natal (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.32).

Por conta disso, o complexo cultural nagô transportado para outro continente e revivido em comunidades “fechadas” que posteriormente deram início aos terreiros de candomblé ketu, resistiu melhor às mudanças e “preservou” as tradições africanas, sendo por isso mais fácil de observar (CASTRO, 1981, p.71-75). Para Elbein dos Santos (2012), estas comunidades conseguiram preservar “grande parte de suas culturas de origem, em diferentes graus de aculturação, dependendo da

---

<sup>91</sup> “O iorubá é um idioma originário da África Ocidental. Trata-se de uma língua milenar falada atualmente por milhões de pessoas na Nigéria, Togo e Benim, tendo sobrevivido no Brasil com o nome popular de nagô” (FILHO, 2010, p.21).

<sup>92</sup> “[...] o termo Nàgô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum com variantes dialetais”, tais como: Kétu, Sabe, Òyó, Ègbá, Ègbado, Ijesa, Ijebu, etc (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 28-29).

maior ou menor retenção dos modelos e raízes africanas”, bem como, do contexto local brasileiro onde se situaram (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.27).

Estes grupos, muitas vezes considerados como “puros”, conseguiram se estruturar de maneira semelhante aos modelos africanos, porém “evoluíram para uma síntese, concentrando os valores essenciais de uma tradição que corresponde à época mais florescente da cultura Yorubá – século XVIII e início do XIX – nos reinos então poderosos de Óyó e de Kétu” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.12). Sobre esta síntese afro-brasileira encontrada nos terreiros de candomblé<sup>93</sup>, Verger explica que:

Na África, cada orixá estava ligado originalmente a uma cidade ou a um país inteiro. Tratava-se de uma série de cultos regionais e nacionais [...] Quando o africano era transportado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado à sorte do escravo, agora separado do seu grupo familiar de origem [...] A qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é, pois, diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo [...] Existem, assim, em cada terreiro de candomblé, múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento, do que foi dispersado pelo tráfico (VERGER, 2002, p.32-33).

Dos grupos iorubanos, para alguns autores, foram justamente os negros de origem ketu que se estabeleceram culturalmente de maneira mais organizada por meio das comunidades dos terreiros na Bahia, “reconstituindo suas instituições e adaptando-se ao meio, com tão grande fidelidade aos valores mais específicos de sua cultura de origem, que ainda hoje elas constituem o baluarte dinâmico dos valores afro-brasileiros” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.28).

#### 4.2 O SISTEMA RELIGIOSO E A CONCEPÇÃO DE MUNDO

Passamos agora a compreender como o complexo cultural nagô está configurado, o que será feito por meio do estudo do seu sistema religioso e concepção de mundo. Porém, antes de iniciar é importante lembrar a minha limitação como pessoa não iniciada na religião do candomblé ketu. Portanto, estrategicamente o livro *Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia* (ELBEIN DOS SANTOS, 2012) foi utilizado como eixo norteador com o objetivo de avançar em questões que não foram possíveis de serem vivenciadas.

---

<sup>93</sup> “A palavra “candomblé”, que designa na Bahia as religiões africanas em geral, é de origem bantu” (VERGER, 2002, p.31).

É relevante também deixar registrado o meu constante interesse pelo desafio de encontrar relações entre os fatores musicais e extramusicais que fazem parte do contexto do candomblé ketu, as quais sempre acreditei que seria possível identificar, o que se tornou possível com a ajuda da obra supracitada; embora para algumas pessoas ainda possa parecer meras “especulações” ou “fantasias acadêmicas”. No entanto, também é preciso dizer que para visualizar estas relações, as quais chamarei de “enigmas nagô”, foi necessário contar com a experiência de campo, teórica e prática, com as aulas de atabaques, com a elaboração das tablaturas para percussão e com as transcrições dos “toques” da percussão.

O complexo religioso Nagô<sup>94</sup> é constituído por dois tipos de organização litúrgica. São instituições distintas, bem definidas, com práticas e sacerdócios próprios, tendo por um lado o culto dos orixás, entidades divinas; e do outro, o culto dos *eguns*, os ancestrais, espíritos de seres humanos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.109). É importante esclarecer que estes deuses africanos são “ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, [...] considerados como representações das forças da natureza” (BARROS, 2009, p.22). Assim, enquanto os orixás estão associados a estrutura da natureza, representando um valor e uma força do universo, sendo também considerados os genitores divinos; os *eguns* se relacionam à estrutura social, ao valor de uma linhagem familiar, e por isso são considerados como os genitores humanos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.108-110).

De acordo com os textos oraculares de *Ifá*, textos orais<sup>95</sup> “que esclarecem a maior parte da tradição e da liturgia Nàgô no Brasil” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.12), nesse sistema religioso, *Olorum* é a entidade suprema, o “senhor de todos os seres espirituais, das entidades divinas, dos ancestrais de qualquer categoria e dos *dobles* espirituais de tudo que vive” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.59). Os *dobles* espirituais são explicados a partir da concepção de mundo iorubano.

Elbein dos Santos (2012, p.56) explica que, a comunidade Nagô concebe a existência em dois planos<sup>96</sup>: o *aiyé*, o mundo, que “compreende o universo físico

---

<sup>94</sup> Conforme o *babalorixá* Jean Ty Onirá, o culto dos orixás na África é bem mais antigo do que o cristianismo (SILVA, 2018). [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>95</sup> Segundo Elbein dos Santos (2012, p.59), na África os textos de *Ifá* são “preservados e recitados pelos Babaláwo, sacerdotes de *Ifá*, hoje desaparecidos no Brasil”. Conforme o *babalorixá* Jean Ty Onirá, o culto de *Ifá* é um culto separado no qual são reverenciadas as ancestrais femininas, as *Iyámis* ou *Iyás*, sendo que estas não fazem parte do candomblé ketu (SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

<sup>96</sup> Alguns babalaôs descrevem que o *orun* é formado por nove espaços, dos quais o do meio coincide



concreto e a vida de todos os seres naturais”; e o *orun*, “o espaço sobrenatural, o outro mundo”; considerados como “níveis de existência inseparáveis” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.60). Portanto, sugiro desde já, que o culto dos orixás tem como um dos alicerces o princípio da complementaridade, um princípio que é expressado por vários elementos da estrutura religiosa, física e social, que também se reflete na música e na organização sonora dos atabaques, como por exemplo, na articulação da manufatura, ou seja, na relação entre mão direita e mão esquerda do percussionista, como veremos adiante. Os instrumentos de percussão também ajudam a expressar a ideia dos *dobles* espirituais.

Essa cosmovisão considera que o *orun* é “um mundo paralelo ao mundo real”, uma coexistência, sendo que “para cada elemento que existe no mundo real há um duplo correspondente espiritual no *òrun*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.56). Essa perspectiva vale para todos os seres vivos, seres humanos, animais, árvores e plantas, tanto de maneira individual quanto coletiva, como é o caso das organizações e cidades. Por conta disso, acredito que o *doble* espiritual é mais um exemplo do princípio da complementaridade e que o modelo de execução dobrada dos atabaques *lé* e *rumpi* é uma das suas representações simbólicas. Adianto que na maior parte dos ritmos tocados no candomblé ketu, em especial aqueles considerados como de origem ketu<sup>97</sup>, o *lé* e o *rumpi* tocam o mesmo “toque”.

Segundo os mitos genéticos relacionados a criação do universo e aos princípios progenitores divinos, a *igbá-odù* ou *igbádu* é a representação mais conhecida para simbolizar a unidade entre os dois planos de existência. *Igbádu* é “simbolizada por uma cabaça formada de duas metades unidas, a metade inferior representando o *àiyé*, a metade superior o *òrun*, e contendo em seu interior uma série de elementos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.61).

De forma sintetizada<sup>98</sup>, o *aiyé* é o nível de existência controlado por *Odùduwà*, orixá associado a água e à terra, representante do poder feminino, do “princípio feminino de onde tudo se origina”, “símbolo coletivo dos ancestrais femininos”; enquanto o *orun* é o nível de existência regido por *Obatalá*, ou *Oxalá*,

---

com a terra, ficando, portanto, quatro acima e quatro abaixo (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.60).

<sup>97</sup> O repertório de cantigas do candomblé ketu absorveu ao longo do tempo ritmos oriundos de outros tipos de candomblé, como os ritmos de jeje e de ijexá.

<sup>98</sup> Segundo os textos de *Ifá*, a divisão proposta pela representação da cabaça *igbá-odù* explica também o mito da criação do universo, no qual *Oduduwa* chega primeiro e “cria a terra sobre as águas, onde todos moram”, mas foi *Obatalá* quem dá origem a todos os seres e a todas “as criaturas do *òrun* cujos *dobles* serão encarnados na terra” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.63-67).

“símbolo coletivo do poder ancestral masculino”, associado aos elementos água e ao ar (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.62-63). Nota-se que, a metade inferior é justamente a parte relacionada à terra, enquanto a metade superior ao ar, o que faz todo sentido. Como ambas as partes têm ligação com o elemento água, suponho que na primeira teremos os orixás dos rios, cachoeiras, lagos, lagoas, mangues e mar; enquanto na segunda ficam os orixás ligados as chuvas e tempestades.

A respeito da representação da cabaça *igbá-odù*, visualizo-a como mais um exemplo simbólico do princípio da complementaridade, um conceito que sugiro como um dos fundamentos básicos do candomblé ketu. Nessa direção, temos o seguinte: “as duas metades da *igbá-odù* devem manter-se unidas, *òrun* e *àiyé*, *Odù*<sup>99</sup> e *Obàtálà*, o *feminino* e o *masculino* complementam-se para poder conter os elementos-signos que permitem a procriação e a continuidade da existência” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.68).

Conforme expõe Elbein dos Santos, a união entre os dois planos de existência é mantida por um pilar chamado de *òpó*: o *àiyé* e o *òrun* “estão fortemente unidos pelo *òpó*”, um “pilar que liga o *òrun* ao *àiyé*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.60-61). Do ponto de vista material, nos terreiros de candomblé ketu, o *opô* é representado por um poste central que fica localizado no centro do salão principal do barracão, o espaço onde acontecem os rituais e festas. Para o *ogã alabê* Willian Camargo, no Terreiro do Pai Ednilson, o *opô* é conhecido como *ixê*: “esse poste a gente chama de *ixê*, que é a ligação da terra com o céu. Então aquele poste que algumas casas têm, a representação é essa, dessa ligação, a ligação do céu com a terra, como se fosse uma coisa só” (CAMARGO, 2020<sup>100</sup>).

Para Cacciatore, o *ixê* ou *ixé* é um “poste central do candomblé tradicional, sob o qual ficam enterrados os axés (“assentamentos”) da casa e ao redor do qual dançam as *iaôs* [...] não tendo finalidade de sustentação” (CACCIATORE, 1977, p.151). Normalmente, o *opô* ou *ixê* é construído sobre o assentamento central do terreiro, que é depositado sob o solo bem no meio do salão. Esta opção construtiva é encontrada no Terreiro da Casa Branca, na capital baiana; no Axé Muritiba<sup>101</sup> em Muritiba; e em Santa Catarina, no terreiro do Pai Jean e de Mãe Emília.

---

<sup>99</sup> Odùduwà ou Oduduwa.

<sup>100</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 10/06/2020].

<sup>101</sup> Ou Àsé Ibece Ala ketu Ogum Megegê.

No entanto, possivelmente por uma questão de espaço ou até de estética, em muitos terreiros não existe o *opô* (*ixê* ou *ixé*) sobre o fundamento central. “Por isso as casas que não têm, elas têm no meio do salão um “axé plantado”, como se tivesse aquele *ixê*, e no alto da casa, que é a cumeeira, tem outro assentamento que é a representação do *orun*” (CAMARGO, 2020<sup>102</sup>). Por exemplo, esse é o caso do Terreiro do Gantois e do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador; do Ilê Axé Icimimó Aganju Didé, do Terreiro de Mãe Dionísia<sup>103</sup> e do Terreiro de Mãe Lúcia, estes três em Cachoeira, Bahia; e de alguns terreiros catarinenses, como o Terreiro do Pai Ednilson, do Pai Ricardo, Pai Valério, Pai Ju, da Mãe Evelise e da Mãe Jussara.

FIGURA 6 – SALÃO SEM IXÊ (OPÔ)



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 7 – SALÃO COM IXÊ (OPÔ)



FONTE: o autor (2020).

Embora alguns terreiros não tenham um poste central no meio do salão, percebe-se a presença de um pilar *opô* imaginário. Para muitas pessoas existe uma linha de ligação imaginária entre os assentamentos da terra e do *orun*. Durante uma das aulas de atabaques, o *ogã alabê* Willian explicou que, mesmo não tendo o pilar materializado, para a sua comunidade religiosa existe um “canal de energia” no meio

<sup>102</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 10/06/2020].

<sup>103</sup> Ou Ilê Oiá Mucumbi.

do salão e complementa: “naquele meio onde não tem poste, se prestar atenção ninguém pisa ali, e por isso têm um destaque ali<sup>104</sup>, todo lugar que não tiver o poste, você vai ver que no meio do salão tem uma diferença para saber onde o axé foi plantado” (CAMARGO, 2020<sup>105</sup>). Além disso, a simbologia do pilar *opô* pode justificar a imagem abstrata da mola espiral como representação da estrutura modelar e de narrativa dos toques do candomblé ketu, adotada aqui, a qual veremos adiante.

De acordo com o que vem se configurando, a cultura nagô é um “sistema essencialmente dinâmico de interrelações”, que se expressa por meio de símbolos relacionados ao funcionamento do todo, “elementos-signos” que revelam aspectos da própria estrutura, muitas vezes revelados apenas de forma oculta, o que podemos chamar de “trama manifesta dos conteúdos inconscientes” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.13-14).

Segundo Elbein dos Santos (2012, p.107), por meio do conhecimento do significado dos “elementos-signos” de cada orixá e do sistema como um todo, será possível examinar e interpretar com mais facilidade as ações rituais que são praticadas pela comunidade religiosa. Em outras palavras, os significados de cada orixá são manifestados por seus elementos-signos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.107), dos quais os toques, cantigas e danças fazem parte.

#### 4.3 SISTEMAS DE CLASSIFICAÇÃO SIMBÓLICA

Inicialmente, gostaria de lembrar que o fato de eu não ser uma pessoa iniciada na religião impõe certa limitação quanto ao acesso a determinados espaços do terreiro e a participação de certos rituais, o que restringe a obtenção de informações de caráter privado-religioso. Em casos como este, uma das estratégias possíveis para conhecer mais sobre o universo do candomblé ketu se faz pela leitura de obras especializadas. Por conta disso, nesta seção vou me apoiar no trabalho de Elbein do Santos (2012) para destacar pontos considerados relevantes da estrutura cultural do culto dos orixás. Posteriormente, em outro capítulo, retomarei as principais questões com o objetivo de evidenciar relações dessa estrutura religiosa, da filosofia Nagô, com a música feita pelos instrumentos de percussão. Portanto, o objetivo aqui é compreender a trama simbólica que envolve a estrutura ritual para

---

<sup>104</sup> A cor ou o material é diferente.

<sup>105</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 10/06/2020].

verificar qual o nível de relação entre os ritmos e os padrões sociais e culturais do candomblé ketu.

Nos rituais do candomblé ketu, cada movimento “tem um sentido e um propósito” e, portanto, por meio da interpretação dos eventos simbólicos é possível “perceber as sequências rituais e dar-lhes uma estrutura consequente” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.22). Assim, os elementos da cultura Nagô podem ser categorizados por meio de vários sistemas de classificação simbólica, com destaque aqui para “a localização em relação a um centro e a cor-significado” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.106).

Diante desse contexto, vou considerar o rito como “um comportamento formal prescrito para ocasiões não consagradas à rotina tecnológica, mas referidas à crença em seres ou poderes místicos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.22); de símbolo “a menor unidade do rito que conserva, contudo, as propriedades particulares da conduta ritual” (Victor Turner 1957:19 *apud* ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.22); e de símbolo-signo, a “menor ou última unidade simbólica, do símbolo-complexo, totalidade de uma estrutura dada” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 23).

No que se refere ao primeiro sistema de classificação simbólica, é preciso recordar que na representação da cabaça *igbádu*, a metade inferior, o *àyé*, o lado feminino, é regida por *Odùduwà*, enquanto a metade superior, o *òrun*, o lado masculino, é controlada por Oxalá. A partir desta imagem, a metade inferior será considerada como o lado esquerdo e a metade superior como o lado direito. Sendo assim, Oxalá é a entidade regente da direita, que “representa coletiva e simbolicamente o poder ancestral masculino”, (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.82), enquanto *Odùduwà*, é a entidade suprema da esquerda, “que detêm o poder genitor feminino” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.83).

Consequentemente, no candomblé ketu, “de maneira geral, o que é masculino é considerado como pertencendo à direita e o que é feminino como pertencendo à esquerda” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.74). Destaco que estas categorias não são opostas, que os dois lados são abordados de forma relacional, pois eles “possuem “valores equivalentes e complementares”. (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.74). Nota-se novamente a presença do princípio da complementaridade.

Além dessa polarização simbólica, “há, também, uma terceira categoria, que possui as qualidades e as significações dos da direita e da esquerda e cujos elementos são considerados pertencentes ao centro” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012,

p.74). Dentro desta categoria centralizada vamos encontrar o orixá *Exu*, que na mitologia<sup>106</sup> Nagô “simboliza o filho primogênito” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.111). Para Elbein dos Santos (2012, p.140), conhecer a figura de Exu é “imprescindível para a compreensão da ação ritual e do sistema como totalidade”.

Segundo a autora, Exu é mais do que um orixá, ele é um princípio, o “princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe”, de “todos os elementos do sistema”, que sem ele tudo ficaria imobilizado e que “a vida não se desenvolveria” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.140). Diante do exposto, Exu está relacionado com a lado masculino e feminino da cabaça *igbádu*, e com todos os seres vivos e seres sobrenaturais. Por conta disso, Exu é o “símbolo de fecundidade e de transmissão” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.149).

Além do mais, “Exu é o condutor, o comunicador” (SANTANA<sup>107</sup> in LIMA, 2018, 8:45); “Exu é o orixá do barulho, do movimento” (ESUTOBÍ<sup>108</sup> in LIMA, 36:46). Por sua vez, se Exu é o orixá da comunicação, do movimento e do som, ele também deve ter alguma ligação com a música. Veremos adiante a relação da música com o orixá Exu e com o orixá *Ayan*.

Continuando nesta direção Exu também será o orixá responsável pela comunicação entre as duas metades do universo. Em outras palavras, Exu é o orixá que “estabelece a relação do *àiyé* – a humanidade e tudo que é vida – com o *òrun* – os espaços sobrenaturais e os habitantes do além” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.38). Sendo assim, podemos dizer que o pilar *òpó*, o “poste central” que une os dois planos de existência, deve ser também domínio de Exu. Portanto, visualizo aqui mais uma evidência da ligação deste orixá com a música, desta vez com a ideia da mola espiral como a representação abstrata da organização sonora dos ritmos. Veremos esta questão também adiante.

Por hora, é importante registrar que a sobrevivência da comunidade religiosa “está centralizada na harmoniosa relação entre os três elementos básicos do sistema: os dois progenitores e o elemento procriado tanto na constelação do *òrun* como na projeção dos mesmos no *àiyé* e no indivíduo” (ELBEIN DOS SANTOS,

---

<sup>106</sup> “No mito de gênese dos elementos cósmicos, *Èsù* é o resultado da interação de água + terra, elemento masculino + elemento feminino” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.149).

<sup>107</sup> Gerônimo Santana, artista da cidade de Salvador, cantor e compositor.

<sup>108</sup> *Babalorixá* Rychelmy Esutobí.

2012, p.254). Veremos também como isso se reflete na música. Outras questões relativas a Exu serão trazidas à tona quando for necessário.

O segundo sistema de classificação simbólica está associado ao significado das cores, que por sua vez também tem alguma relação com a simbologia da cabaça *igbádu*. “As cores atribuídas a cada òrisá constituem um meio de classificação que torna explícito seu significado, sua particular esfera de ação e sua pertença” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.107). Como veremos, todos os membros da comunidade religiosa, suas roupas e adereços, bem como, todos os objetos, emblemas, figuras, pinturas e elementos decorativos, trazem de alguma maneira significações por meio das cores.

Para compreender a importância das cores recorreremos novamente à cabaça *igbádu*. De acordo com a cosmovisão Nagô, existem três forças<sup>109</sup> ou princípios que se complementam para formar o universo: “*Iwà*, princípio da existência; *Àse*, princípio da realização; e *Àbá*, princípio que induz, que permite as coisas de terem orientação, de terem direção ou de terem objetivo num sentido preciso” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.75). Além disso, dentro da cabaça, além da lama, que é considerada a matéria-prima, existem três elementos-signos usados para simbolizar os três tipos de “sangue” fundamentais para o candomblé ketu: o “sangue branco”, o “sangue vermelho” e o “sangue preto”. Por exemplo, a chuva é considerada como portadora do “sangue branco”, enquanto a terra é condutora do “sangue vermelho” e do “sangue preto” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.69). É oportuno registrar a recorrência do princípio da complementaridade, bem como, a forte presença do número três (centro, direita e esquerda; três forças; três sangues; etc).

Conforme Elbein dos Santos, os três tipos de “sangue” associam-se ao princípio do axé; sendo que estes interagem entre si para “permitir a procriação, a renovação e a continuidade do universo” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.69). O axé é mobilizado a partir de uma combinação de elementos representativos dos três reinos existentes: animal, vegetal e mineral; que por sua vez são separados nas três categorias de sangue (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.41).

Deve-se salientar que existe uma combinação para cada tipo de axé, para cada orixá, para cada pessoa, terreiro ou comunidade, enfim, para tudo o que existir;

---

<sup>109</sup> “Olórum ou Olódumaré é “a entidade suprema, é o grande detentor dos três poderes ou forças que tornam possível e regulam toda a existência” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 76).

no entanto, é preciso esclarecer que todas as combinações devem conter elementos dos três tipos de “sangue”, porém haverá predominância de um tipo, conforme cada situação, sendo definido pelo jogo de *Ifá*<sup>110</sup> (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.43-44).

Vejam alguns exemplos de elementos extraídos do livro “Os Nagô e a morte” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012). Em relação ao “sangue vermelho” temos o seguinte: do reino animal, corrimento menstrual, sangue humano e sangue animal; do reino vegetal, azeite de dendê e mel; e do reino mineral, cobre e bronze; associado ao “sangue branco”, do reino animal tem-se o sêmen, a saliva, o hálito e o plasma do caracol *igbin*; do reino vegetal, a seiva, o sumo, o álcool e as bebidas brancas extraídas das palmeiras; do reino mineral, extrai-se os sais, o giz, a prata e o chumbo; por último em relação ao “sangue preto”, do reino animal vem as cinzas de animais; do reino vegetal, obtém-se o sumo escuro de certos vegetais; e do reino mineral, o carvão e o ferro (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.42-43).

Mas como tudo isso pode estar relacionado a música ou com os instrumentos de percussão? É bom lembrar que nos rituais do candomblé ketu só são utilizados instrumentos de percussão. Tradicionalmente, a formação padrão contém três atabaques e um *gã* (ou agogô). Temos no corpo dos atabaques e nas varetas *aguidavis* a presença da madeira, oriunda do reino vegetal; no couro ou nas peles dos tambores, um elemento do reino animal; e no *gã*, o ferro como representante do reino mineral. Do reino vegetal, teremos ainda o azeite de dendê que é passado sobre o couro dos atabaques. Portanto, a formação instrumental clássica dos instrumentos de percussão pode ser uma representação dos três tipos de reinos. Outras simbologias relacionadas à percussão serão vistas adiante.

Retomando ao princípio do axé, é importante acrescentar algumas informações que ajudarão a compreender a estrutura religiosa do candomblé ketu. O axé é uma “força que assegura a existência dinâmica”, que torna possível tudo existir e acontecer, que garante o processo vital; e “como toda força, o *àse* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.40).

A partir desta concepção, tudo aquilo que pertence a um terreiro, todos os materiais e objetos rituais, bem como, todas as pessoas iniciadas, são considerados

---

<sup>110</sup> Ou jogo de búzios.



como portadores de axé, e por isso devem recebê-lo, “acumulá-lo, mantê-lo e desenvolvê-lo”, o que é feito por meio de atividades rituais individuais e coletivas (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.40). Estas atividades também estão relacionadas com outros dois princípios que serão vistos adiante: o princípio da existência individualizada e o princípio da existência genérica.

Por conta disso, o próprio terreiro será o primeiro a receber o axé, que será constituído por três tipos de axé: o axé de cada orixá da casa, o axé de cada membro da comunidade religiosa e pelo axé dos ancestrais (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.40-41). (Nota-se mais uma vez a presença do número três). Na sequência, a *ialorixá* ou o *babalorixá* será a pessoa que terá a capacidade de manter e transmitir este poder sobrenatural (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.37).

Outro ponto importante é que “o único meio de manter a dinâmica e harmonia entre os diversos componentes do sistema [religioso] é a restituição e redistribuição de *àse* através de oferenda, sacrifício e do renascimento” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.254-255). Nessa direção, partindo do princípio que termos como restituir, redistribuir e renascer estão associados ao ciclo da vida ou a questões cíclicas, podemos visualizar aqui uma relação simbólica do axé com o caráter circular ou de mola espiral da música do *candomblé ketu*, como também podem ser expressos pelas “rodas” de dança do *xirê*. Normalmente, a primeira pessoa da roda é a pessoa com mais tempo de iniciação enquanto a última é a mais novata, o que simboliza a continuidade da vida.

#### 4.4 EXU, EXISTÊNCIA INDIVIDUALIZADA E EXISTÊNCIA GENÉRICA

Conforme tem sido mostrado, a estrutura religiosa do *candomblé ketu* é fundamentada sobre um conjunto de princípios e simbologias. Até aqui vimos, a presença dos *dobles* espirituais, a cabaça *igbádu*, o pilar *opô*, os dois sistemas de classificação simbólica, os três tipos de forças do universo, os três tipos de “sangues”, bem como, a presença constante do número três e o princípio da complementaridade, o qual venho desenvolvendo no presente trabalho.

Além destes fundamentos, existem dois outros importantes que serão vistos agora: o princípio da existência individualizada e o princípio da existência genérica. No entanto, para compreender estes dois princípios teremos que retomar primeiro o estudo de Exu e sua relação com o princípio dinâmico.

Conforme aponta Cacciatore, Exu “é o elemento dinâmico de tudo que existe e o princípio de comunicação e expansão. É também o princípio de vida individual. Embora de categoria diferente dos orixás, é importantíssimo, essencial mesmo, pois sem ele nada se pode fazer” (CACCIATORE, 1977, p.118). Esta natureza de Exu vem do fato mitológico de ter sido o primeiro elemento procriado. Por conta disso, tornou-se o “princípio ativo de todas as coisas”, o que “o torna um orixá consagrado como o princípio dinâmico, transportador e comunicador” (MAURÍCIO, 2009, p.220). Para o *ogã* André Boemer, “Exu, ele é o *enibodê*, o fiscal, o fiscal de Olodumaré, também conhecido como *ojisé*, o mensageiro, que leva as mensagens das pessoas, tanto aqui da terra, do *aiyé* para o *orun*” (BOEMER, 2020<sup>111</sup>). Exu é considerado também como o “senhor dos caminhos” (SILVA<sup>112</sup> in LIMA, 2018, 1:00).

Consequentemente, o significado simbólico de Exu será observado durante o cotidiano da vida religiosa do *candomblé ketu*. Pai Jean explica que “Exu é o guardião da casa e da alegria, e por isso todos devem pedir licença a Exu ao entrar no terreiro, e depois cumprimentar Ogum, Oxossi, Iroko, e assim por diante” (SILVA, 2018<sup>113</sup>). Por ser o “elemento de propulsão e de comunicação, ele é o primeiro a ser invocado e cultuado [...]” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.207). Por conta disso, antes de qualquer atividade ritual, cerimônia e festa pública, deve-se realizar um rito prioritário para Exu, o despacho ou o *padê*. No caso das festas, a primeira parte é chamada de *padê* ou *ipadê*, que é um ritual dedicado a Exu, no qual se “resume e dramatiza a concepção simbólica do sistema religioso Nàgó e o significado, a estrutura e as relações simbólicas de Èsù” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.140). Portanto, o culto de Exu é realizado de forma diferente dos outros orixás.

Outro ponto importante sobre Exu, é que por conta de ser o princípio dinâmico de tudo, haverá um Exu individual para todas as coisas do universo. Ou seja, para cada pessoa, orixá, terreiro, cidade, etc, terá o seu “próprio Èsù e seu próprio *Olórun*”, sendo o primeiro a representação da existência genérica e o segundo da existência diferenciada (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.141). O *babalorixá* Jean confirma que “cada orixá tem seu Exu” (SILVA<sup>114</sup>, 2018).

---

<sup>111</sup> [Gravação. Conversa informal. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 20/05/2020].

<sup>112</sup> Nancy de Souza Silva, mais conhecida como Dona Cici, faz parte da comunidade religiosa do Ilê Axé Opò Aganjú, trabalhou muitos anos com Pierre Verger.

<sup>113</sup> [Anotação. Cerimônia “fechada” do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>114</sup> [Anotação. Cerimônia “fechada” do Amalá para Xangô, Itajaí, 10/10/2018].

Se “cada òrìsá possui seu *Èsù*, com o qual ele constitui uma unidade” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.142), poderemos também relacionar esta questão com o princípio da complementaridade. Além dessa unidade divina, acrescenta-se a importância do número três, pois a manifestação dos orixás por meio do transe só será possível por meio da participação de uma pessoa iniciada e preparada para esta função. Posteriormente, veremos também como tudo isso está relacionado com a música, em especial com a forma de tocar os atabaques, e de que maneira influenciou o formato das tablaturas para percussão.

É importante destacar também outros aspectos relevantes de Exu que se relacionam com a música. Segundo Elbein dos Santos, Exu é considerado o “princípio de individualização” e o representante do que é “oculto e secreto” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 241). Conforme veremos em detalhes, a individualização pode estar simbolizada pelos ritmos e cantigas específicos de cada orixá, bem como, por gestos corporais característicos e pelo “solo” de dança que acontece no “*dar rum*”, a parte final de uma festa pública. Em relação ao que é oculto e secreto, visualizo aqui uma associação com a forma de articular os atabaques *lé* e *rumpi*, e de um jeito bem especial com o atabaque *rum*.

“Èsù também está profundamente relacionado com a boca em sua função de *Enúngbárijó*, boca coletiva. Princípio de comunicação, a boca é cavidade que transmite e comunica [...] permitindo que o som e as palavras aconteçam” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 241). Portanto, encontramos aqui mais uma relação de Exu com a música, em primeiro lugar com o som oriundo da boca humana durante o ato de entoar as cantigas e rezas, como também, com o ato de percutir os instrumentos de percussão, cujo som resultante se propaga por meio da “boca” do tambor.

Embora Exu seja o princípio da existência individualizada e Olorum da existência genérica, haverá também um Exu de caráter particular e um Exu de caráter coletivo. É bom lembrar que Exu é o orixá que acompanha todas as coisas e que estabelece a unidade. Em termos de estrutura religiosa, o Exu de cada pessoa, o Exu individual, chamado de Exu Bára, será cultuado em particular; enquanto os Exus de caráter coletivo, aqueles que acompanham os orixás, serão cultuados nos rituais públicos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.238-239). Simbolicamente, essa organização pode ser representada pela dança coletiva que acontece no *xirê* e pela dança individualizada no *dar rum*.

Do ponto de vista material, o princípio da existência individualizada e o princípio da existência genérica estarão também representados nos espaços físicos e nas construções do terreiro, no barracão, no salão, nas casas templos, nos quartos de santo, como também, terão a sua representação nos objetos pessoais e coletivos. Por exemplo, no caso dos assentamentos pessoais, haverá sempre uma vasilha para o orixá particular e outra para o Exu acompanhante (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.239). Nota-se a recorrência do princípio da complementaridade.

Estas vasilhas, também chamadas de quartinhas ou continentes, podem ser feitas de três tipos de materiais. Segundo Elbein dos Santos as três categorias são: as vasilhas de cuias, cabaças, porcelana ou louça; as vasilhas de cerâmica e; as vasilhas de madeira; sendo que o formato, as cores, bem como, o conteúdo que é colocado dentro, depende da função de cada orixá e do tipo de axé que o mesmo controla (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.231). (Novamente temos a presença do número três).

Além da combinação de materiais que são depositados no interior destas vasilhas, há uma grande variedade de tipos de oferendas para os orixás. A oferenda é um ato de restituição de energia, uma restituição transferida, que mantém a dinâmica do sistema, e que “permite manter a integridade de cada indivíduo” que também é controlada por Exu (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.182-183).

O princípio da existência individualizada, o princípio da existência genérica, o princípio da complementaridade, o orixá Exu e os *dobles* espirituais também encontram a sua relação com o corpo humano. De acordo com Elbein dos Santos, o ser humano é formado tanto por elementos coletivos oriundos de entidades genitoras de origem mítica e de origem ancestral (família consanguínea), como também “por uma combinação de elementos que constituem sua especificidade”; além disso, o corpo humano é constituído de duas partes inseparáveis, o *ori*, a cabeça, e seu suporte, o *âpéré*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.233-234).

O corpo humano também é considerado “um pedaço de barro modelado” e por esse motivo uma vasilha de barro pode representá-lo (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.233). Sendo assim, da mesma forma que acontece com os continentes e conteúdo, a mesma representação vale para o ser humano. Ou seja, o corpo é modelado com “porções de substâncias-massas-progenitoras, mas o interior, o *orí-inú*, é único e representa uma combinação de elementos intimamente ligados ao

destino pessoal” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.234). Em relação aos *dobles* espirituais, esses elementos constituintes “possuem dupla existência: enquanto uma parte reside no *òrun*, o espaço infinito do mundo sobrenatural, a outra parte reside no indivíduo” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.234).

Pensando numa relação entre o musical e o extramusical (BLACKING, 1995), encontro uma ligação entre a existência genérica e a existência individualizada com os toques dos atabaques. Adianto um exemplo: existe uma base rítmica chamada de *vassi* que é tocada para vários orixás, porém o ritmo (ou toque) ganha a sua individualidade pela execução diferenciada no atabaque *rum*, que está sempre em diálogo com a dança e com a cantiga de cada orixá em particular.

Se estamos falando do corpo humano devemos também considerar a morte, inclusive como parte da própria vida. Segundo Elbein dos Santos (2012, p.252), no contexto do candomblé ketu, a morte é a passagem do *àiyé* para o *òrun*, é um processo complementar, é uma nova transformação dos elementos da matéria diferenciada, como “reacomodação da ordem social”, pois “uma nova estrutura de relações deve ser restabelecida”. Inclusive há rituais mortuários bem específicos.

Por conta disso, “depois da morte, o corpo deve ser posto na terra para que sua matéria-prima volte à massa de onde ela foi separada para ser moldada” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.233). Nesse processo, “o corpo se transforma e passa a integrar os elementos genéricos ou princípios fundamentais representados pelo branco, o vermelho e o preto” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.264).

A partir desta concepção, “para o Nagô, a morte não significa absolutamente a extinção total, [...] Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.252). Desse modo, a ritualização da morte manterá o sistema religioso em funcionamento e assegurará “as transformações sucessivas e o eterno renascimento” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.270).

Possivelmente, a concepção Nagô sobre a morte fornecerá subsídios para encontrar relações entre o ciclo da vida com a música e com a organização de algumas danças. Do ponto de vista musical, se a vida é organizada em diferentes modalidades de ciclos, as cantigas e os ritmos tocados no candomblé ketu estão apoiados numa base rítmica de caráter circular, portanto, uma base cíclica. Podemos inserir aqui as “chamadas”, que são as frases rítmicas de início, como também, as frases finais, aquelas que avisam o encerramento de uma cantiga. Em

relação a dança, podemos citar as “rodas de dança” do xirê, realizadas em roda e em fila, tendo na frente a pessoa “mais velha” e por último a pessoa “mais nova”, o que simboliza a continuidade da vida.

Para consolidar o estudo do sistema religioso e de concepção de mundo empregados no candomblé ketu, torna-se relevante trazer outras informações a respeito da simbologia do número três. Ressalta-se que algumas observações já foram vistas. Como já foi possível perceber, tenho argumentado que o três é um número recorrente e importante dentro do contexto abordado no presente trabalho. Vejamos alguns exemplos: três são os princípios de ordem genética, o masculino, o feminino e o procriado; três são as possibilidades de relação espacial, centro, direita e esquerda; três são as forças do universo, *Iwà*, *Àse* e *Àbá*; três são as cores básicas, as cores dos “sanguês”, branco, vermelho e preto; três são os atabaques, *lé*, *rumpi* e *rum*; em vários terreiros é comum entoar três cantigas em sequência para cada orixá; três são os ritmos tocados na “suíte para Xangô”; uma festa tem três partes, *padê*, *xirê* e *dar rum*; assim como, “três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações na prática ritual” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.71-72), e todos os orixás e ancestrais “são saudados e invocados no início de cada cerimônia derramando um pouco de água três vezes sobre a terra” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.59).

Conforme apresenta Elbein dos Santos, a presença do número três (e do número quatro) é também evidenciada em diversas representações geométricas encontradas em bordados e desenhos, como também gravadas em objetos rituais e esculturas: há “uma série de triângulos representando unidades dinâmicas de três elementos e uma série de losangos representando unidades de quatro elementos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.72-32).

Ainda segundo a autora, “a unidade de três elementos adquire toda a sua expressividade dinâmica na representação espacial do cone. Em que a coroa dos Oba constitui significativo epítome” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.73). Possivelmente a figura do cone, ou mais precisamente da espiral<sup>115</sup> do cone explique muitas coisas, como por exemplo a concha do caracol *igbin*, o símbolo de Oxalá. Nesta perspectiva, se a imagem do cone é resultante do processo de uma

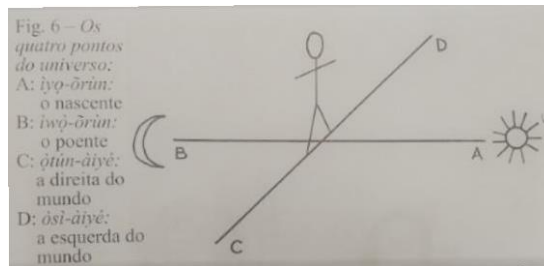
---

<sup>115</sup> Convém inserir que na literatura existe diversos estudos sobre a espiral, como a Espiral de Arquimedes, a Espiral de Pitágoras, a Espiral de Fibonacci, etc.

espiral, e, portanto, de crescimento e de expansão, podemos aqui estabelecer uma relação com o orixá Exu; por conseguinte, com o princípio dinâmico e com o princípio de comunicação, o que possibilita pensar numa relação entre o número três, Exu e a materialização do som (música, cantigas e ritmos). Por ora, minha preferência ainda aponta para a imagem da mola-espiral como uma melhor representação da organização dos ritmos do candomblé ketu, o que apontaria à uma associação com o pilar *opô*, o poste de ligação entre terra e céu.

No que confere ao número quatro, é oportuno deixar registrado a sua ligação com a concepção do mundo Nagô. No contexto do candomblé ketu, o espaço do universo é dividido em quatro partes: nascente, poente, lado direito e lado esquerdo (Fig. 6). Elbein dos Santos explica que o nascente está relacionado com o futuro, com aquilo que está perto para acontecer, “o que está na frente”, as coisas que estão vivas; o poente com o passado, com o que já ocorreu, “o que está atrás”, o “que está morto”. Essa divisão também vale para o corpo humano e para a cabeça. “O *orí* (a cabeça) é equiparada ao nascente e *esè* (os pés), que nos conduzem e estão em contato com a terra, ao poente” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.73-74).

FIGURA 8 – OS QUATRO PONTOS DO UNIVERSO



FONTE: Elbein dos Santos (2012, p.283).

Para o Pai Cido de Òsun Eyin (REIS, 2000), toda a teogonia iorubá e diversos aspectos da natureza podem ser explicados a partir do número quatro, como resultante de dois multiplicado por dois: “a vida só se torna possível a partir da junção de pares, ou seja, homem/mulher, macho/fêmea, dia/noite, etc, e o mais importante par, o próprio universo: *orun/aiê*” (REIS, 2000, p.41). Pai Cido de Òsun Eyin (REIS, 2000) acrescenta que o quatro é considerado um número sagrado, pois quatro são os pontos cardeais, as estações do ano, as fases de lua e os elementos

da natureza<sup>116</sup>, terra, água, fogo e ar. Será visto adiante que os orixás reverenciados *no xirê* são categorizados conforme estes elementos, da seguinte forma: orixás da terra, orixás da água, orixás do fogo e orixás do ar.

#### 4.5 OS ORIXÁS SANTIFICADOS

Conforme foi demonstrado o sistema religioso do candomblé ketu é organizado a partir de um conjunto de princípios representados em diversos tipos de simbologias. Além disso, o sistema nagô tem como característica essencial a correspondência entre o elemento espiritual e o elemento material, ou seja, a cada elemento espiritual ou abstrato corresponde uma representação ou uma localização material ou corporal” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.41).

Vimos também que segundo a cosmovisão iorubá, os elementos são categorizados por sua posição espacial, ou seja, centro, direita ou esquerda; mas também pela cor-significado, pelos três tipos de “sangues” e pelos elementos da natureza, terra, água e ar, aos quais adicionaremos o fogo. Revisando e resumindo a representação da cabaça *igbádu*, *Odùduwà*, é o orixá que controla o *aiyé*, a metade inferior, o lado esquerdo, o lado do poder feminino, relacionado a água e a terra; enquanto Oxalá é o orixá que rege o *òrun*, a metade superior, o lado direito, o lado do poder masculino, associado ao ar e a água.

Diante do exposto, passamos a compreender como toda essa gama de fundamentos interfere na organização dos orixás na África e como tudo isso estabeleceu no Brasil o grupo dos “orixás santificados” dentro dos terreiros de candomblé ketu, como resultado de um processo de reelaboração religiosa e cultural. No culto africano, todas as entidades sobrenaturais são chamadas de *irúnmalè*, ficando agrupadas do lado direito quatrocentos “*irúnmalè* da direita”, que são os “orixás” e do outro lado duzentos “*irúnmalè* da esquerda<sup>117</sup>”, que são os “ancestres”, os espíritos dos seres humanos, também chamados de “*ebora*” (ELBEIN

---

<sup>116</sup> Para compreender a inserção do elemento fogo apresento um trecho de um *itan*: “da fusão entre a água e a terra formou-se o barro, como o qual Obatalá moldou o corpo dos homens, o fogo serviu para assar os corpos, dando a eles rigidez e cor, e, finalmente, o sopro de Olodumaré foi o ar da vida” (REIS, 2000, p.42).

<sup>117</sup> Curiosamente, em vários terreiros de Umbanda das Sete Linhas em Santa Catarina acontece dois tipos de rituais: as “giras de direita”, dedicada aos caboclos e pretos velhos; e as “giras de esquerda” nas quais são cultuados os exus, pombo-giras e ciganos; sendo que todos estes são espíritos reencarnados. Portanto, o Exu da umbanda não é o mesmo orixá Exu do candomblé ketu. Tendo em vista que o candomblé é uma das raízes da umbanda, possivelmente o uso dos termos “direita” e “esquerda” deve ter alguma relação histórica.



DOS SANTOS, 2012, p.76-78). É bom lembrar que Exu pertence a ambos os lados e que no candomblé ketu não se cultua os *eguns*, há um culto específico para tal.

Acrescenta-se que o termo *ebora* não é mais comumente utilizado no Brasil, ficando apenas a palavra “orixá” para designar todas as divindades, só havendo distinção “por pertencerem à direita ou à esquerda, pelas cores que lhes são atribuídas, pelos elementos da natureza e funções e atividades que lhes correspondem” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.84-85). Pelo que consta, esta separação dos “orixás” vista nos candomblés não repete o mesmo padrão africano.

No Brasil, por conta do poder de interação e fecundação, no lado feminino são agrupados os orixás genitores [masculinos e femininos] relacionados aos elementos água e terra, como por exemplo, a água dos mares, dos rios, lagos e mangues (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.83); como também todos os orixás-filhos<sup>118</sup>. Neste lado, teremos as entidades chamadas de “orixás da terra”, da terra propriamente dita e da terra que contém água, como por exemplo, Omolu ou Obaluaiê (orixá-filho), Oxumaré (orixá-filho), Nanã, Oxum, Iemanjá, Obá, Ewá, Oyá ou Iansã (orixá-filha). Destes orixás, forma-se o grupo das *iabás*, que são “as senhoras das águas” (CACCIATORE, 1977, p.138), os orixás femininos das águas: Nanã, Oxum, Iemanjá, Obá, Ewá e Iansã. É importante ressaltar que todos os orixás femininos estão relacionados ao elemento água. Veremos também que os “orixás do fogo”, como Xangô, mas também Obá e Oyá, fazem parte do grupo dos orixás do lado esquerdo e que; por conta da sua ligação com o elemento ar, Oxalá será o único orixá do lado direito da cabaça *igbádu*.

Portanto, os orixás são agrupados em dois lados de acordo com os elementos da natureza contidos na cabaça *igbádu*. A totalidade das divindades nagô formará o que pode ser chamado de “constelação familiar dos orixás” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.96). No Brasil, como consequência do sincretismo católico, os orixás são também comumente chamados de “santos”. Por exemplo, “na Bahia, a maioria das casas são muito católicas, pode procurar as mães de santo mais antigas, elas são católicas” (CAMARGO, 2020<sup>119</sup>). Ressalta-se que em várias situações o termo “santo” é muito empregado no lugar de “orixá”, como por exemplo: mãe de santo, pai

---

<sup>118</sup> “Cada òrisá-filho está marcado pelos elementos que lhes deram origem; são as diversas combinações que fazem sua singularidade, associam-nos a aspectos diferentes da natureza e lhe conferem o controle sobre funções específicas” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.96).

<sup>119</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 10/06/2020].

de santo, filho de santo, família de santo, “virar no santo”, “bolar no santo”, “comida de santo”, etc. Por conta desse uso, as entidades do candomblé ketu que são cultuadas nas festas públicas serão aqui chamadas de “os orixás santificados”<sup>120</sup>.

Por sua vez, os aspectos particulares e coletivos que fazem parte da mitologia destes “orixás santificados” serão revividos nos rituais fechados e festas públicas, por meio do transe mítico e do uso de cores, indumentárias, adereços, cantigas e ritmos específicos. Passa-se agora a apresentar brevemente “os orixás santificados” tomando como referência uma ordem mais ou menos comum das invocações que acontecem no *xirê* dos terreiros visitados em Santa Catarina.

De maneira geral, veremos que o *xirê* inicia e finaliza com os orixás masculinos. Primeiro canta-se para os orixás da guerra e da caça, de origem ketu; depois para os orixás relacionados a terra e às plantas; em seguida vem os orixás de origem jeje; na sequência vem o grupo das *iabás*, os orixás femininos; e por último Xangô, ou Xangô e Oxalá, ou ainda, Xangô e Oxossi, a depender da especificidade de cada festa. Mais detalhes do *xirê* serão vistos adiante.

Para completar a informação acima, segundo o *ogã alabê* Willian, no terreiro do Pai Edenilson, um *xirê* normal termina sempre com cantiga para Xangô e com os orixás “descendo” nesse momento. Porém, em algumas festas, depois da última cantiga de Xangô, para que os “santos” “venham para a terra” pode ser executado uma cantiga ou apenas um toque específico para o orixá que está sendo homenageado, o dono da festa. Por exemplo, na festa de Oxossi toca-se *agueré*, na festa de Ogum tem uma cantiga específica para Ogum “chegar” e depois, este orixá convoca todas as divindades para a festa dele, exceto Exu. Nestes casos, todos os orixás “descem” nesta cantiga suplementar, exceto os orixás que tem *quizila*<sup>121</sup> com o orixá dono da festa (CAMARGO, 2020<sup>122</sup>).

A partir de agora os orixás mais cultuados no candomblé ketu serão brevemente apresentados. Para tal, foi realizada uma “bricolagem acadêmica” que procurou enfatizar os aspectos mais comuns abordados pela literatura especializada, com uma atenção especial aos autores *insiders*; ao mesmo tempo que considera as características extramusicais de cada orixá que mais se

---

<sup>120</sup> “Orixás santificados” é um termo que foi dito pelo *babalorixá* Jean Ty Onirá durante uma das sessões de doutrina no seu terreiro em Itajaí.

<sup>121</sup> Neste caso, aversão ou inimizade.

<sup>122</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Edenilson. São José, 14/10/2020].

relacionam com a execução musical dos atabaques. Para um estudo mais detalhado dos orixás, algumas obras podem ser consultadas (VERGER, 2002. REIS, 2000. PRANDI, 2001. MAURÍCIO, 2009).

#### 4.5.1 Orixás da terra

Apesar do elemento terra estar associado ao poder feminino, a maior parte das divindades pertencentes ao grupo dos “orixás da terra” são orixás genitores de caráter masculino, que por sua vez são os orixás que abrem e que ocupam quase que a primeira metade de um *xirê* de candomblé ketu, praticamente nessa ordem: Ogum, Oxossi, Omolu, Ossain, Iroko e Oxumaré.

A respeito dos orixás da terra, masculinos e femininos, conforme sintetiza o Pai Cido de Òsun Eyin (REIS, 2000, p.48), Exu é da terra da magia e transformação; Ogum é da terra da tecnologia e das batalhas; Oxóssi é da terra da caça e da fartura; Omolu da terra das doenças e curas; Ossain da terra das folhas sagradas; Oxumaré é da terra dos ciclos; Logun Edé da riqueza e beleza; Ewá da terra dos mistérios e; Nanã “participa do elemento terra por ser uma deusa das águas paradas e pantanosas e da lama, ou seja, da fusão<sup>123</sup> entre terra e água” (REIS, 2000, p.48).

##### 4.5.1.1 Exu

Embora Exu seja o primeiro dos “orixás santificados”, ele não é reverenciado no *xirê*. Ele tem uma cerimônia individualizada chamada de *padê* ou *ipadê*, que acontece antes do *xirê*, a qual será tratada adiante. Além dos aspectos já apresentados, Exu é considerado o “portador do sêmen e do útero ancestral” e por isso está associado a atividade sexual” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.184). Exu é também a figura mais controvertida do candomblé ketu, equivocadamente relacionado ao diabo cristão<sup>124</sup>, é o mais humano dos orixás, deus da terra e do fogo, a divindade que rege a ordem, o conhecedor da reciprocidade e o orixá mais importante do panteão africano (REIS, 2000, p.79-80).

Por conta de suas particularidades “é muito raro encontrar pessoas iniciadas e consagradas para Exu, porque poucas qualidades deste orixá podem ser “feitas”” (MAURÍCIO, 2009, p.223). No entanto, no Terreiro do Pai Jean há um iniciado que

---

<sup>123</sup> Esta característica de Nanã ajuda a explicar porque ela é o último dos orixás da terra e o primeiro dos orixás da água, bem como, o primeiro orixá feminino.

<sup>124</sup> Para um estudo detalhado ver *Exu e a ordem do universo* (SÁLÁMÌ; RIBEIRO, 2015).

“vira” para Exu, o único caso observado em Santa Catarina. Não ocorre sempre, somente em algumas cerimônias. Neste caso, ainda assim, não se canta para Exu no *xirê*, somente na parte seguinte da festa, no “dar *rum*”, quando ele dança com outros orixás.

Tendo em vista que Exu é o primogênito do universo e que Ogum é o primogênito na constelação dos òrisá, nos terreiros mais antigos, onde normalmente Exu não se manifesta nas pessoas, a força de Exu pode ser representada por meio de Ogum como consequência da semelhança simbólica, pois ambos são primogênitos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.145). Esta “estratégia divina” pode ajudar a explicar porque Ogum é o primeiro orixá a ser reverenciado no *xirê*.

#### 4.5.1.2 Ogum

Além de ser um orixá da terra, Ogum também é um dos “orixás de rua”, do exterior, como Exu, Oxossi e Ossain; simbolizando a exterioridade. Segundo o *ogã* André Boemer, “Ogum foi o primeiro orixá a vir para a terra, ele é o grande *alagbedé orun*, o ferreiro dos céus, o dono da forja que cria as ferramentas, que ensinou o homem a agricultura, ensinou o homem a arar, a poder abrir a terra e poder plantar” (BOEMER, 2020<sup>125</sup>). “Foi, num tempo arcaico, o orixá da agricultura, da caça<sup>126</sup> e da pesca” (PRANDI, 2001, p.21). Conforme relata a *ebomi* Cici:

Há quem diga que Ogum chega antes de Exu, depende do caminho ou do local ou da pessoa que te conta a história. [...] Eu sei que Ogum é o terceiro orixá, depois de Olodumaré e Oduduwa. É ele Ogum que traz o orixá do *orun* para o *aiyé*. Ele faz uma corrente com suas próprias vísceras, faz uma corrente de ferro, segura a corrente e manda os orixás descerem (SILVA<sup>127</sup> in LIMA, 2018, 19:00)

Por isso, Ogum é considerado o grande senhor do ferro, da metalurgia, da tecnologia, da guerra, do progresso, sendo “aquele que vem na frente”, “aquele que abre os caminhos” (MAURÍCIO, 2009, p.228); o que explica Ogum ser o primeiro

<sup>125</sup> [Gravação. Conversa informal. Terreiro do Pai Edenilson. São José, 20/05/2020].

<sup>126</sup> Esta ligação de Ogum com a caça pode ajudar a explicar a sua relação com Oxossi, um orixá caçador, e porque Oxossi é cultuado logo depois de Ogum. Por outro lado, Exu, Ogum e Oxossi são muitas vezes citados como irmãos mitológicos (LÜHNING, 1990, p.12), o que também pode explicar a ordem inicial do *xirê*. Porém, é sempre bom lembrar que Exu é cultuado individualmente no *padê*, antes do *xirê*.

<sup>127</sup> Dona Cici, Nancy de Souza Silva.

orixá homenageado no *xirê*. Para o Pai Cido de Òsun Eyin, Ogum é o “deus mais cultuado na África e no Brasil” (REIS, 2000, p.88).

Depois do *xirê*, quando Ogum volta paramentado para realizar a sua dança, a sua roupa e seus adereços lembram a figura de um guerreiro e por isso é comum Ogum vestir um capacete e segurar uma espada. “Em suas danças, ao som dos atabaques e de suas cantigas, ele rodopia, guerreia, faz medidas de homem primitivo” (MAURÍCIO, 2009, p.230); e outros passos e gestos que narram a sua mitologia, principalmente em relação a guerra<sup>128</sup> como descreve a *ebomi* Cici:

É muito rápido, quando ele está lutando, ele faz isso, ele vem lutando. Quando você faz no *rum* [som de palma – “tá tá tá”], é o momento que ele vai pro chão, que ele luta contra um inimigo invisível e quando o *rum* acaba de dar as notas que fala com o corpo, o orixá solta e volta a posição anterior que é lutando e girando trezentos e sessenta graus, vai na rua, volta e vem, e vai pra quem está tocando e começa a lutar (SILVA<sup>129</sup> in LIMA, 2018, 19:50).

Segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>130</sup>), foi Ogum quem ensinou Oxossi a caçar, fato que ajuda a explicar porque ambos os orixás são muitas vezes relacionados à floresta ou a vegetação, fazendo parte do “grupo dos òrisà caçadores” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.98). Esta situação também explica por que Oxossi tem muitas características de Ogum, o qual é considerado o seu irmão mitológico; no entanto, Oxossi está mais ligado diretamente à terra virgem e não especificamente à árvore” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.99).

#### 4.5.1.3 Oxossi

Em relação a Oxossi, atualmente ele é o principal orixá relacionado a caça. Oxossi é “reverenciado com o nome de Alaketu, “o senhor de Ketu”, cidade onde foi rei em tempos imemoriais e onde teve o seu culto mais propagado” (MAURÍCIO, 2009, p.235). Por conta disso, “trata-se de um òrisà muito importante na Bahia particularmente nos “três terreiros”<sup>131</sup> Kétu” nos quais é considerado o seu fundador (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.100). Pai Cido de Òsun Eyin confirma que “todas

<sup>128</sup> É importante ressaltar que “guerra” também está relacionada as batalhas da vida, do dia a dia.

<sup>129</sup> Dona Cici.

<sup>130</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Edenilson. São José, 20/05/2020].

<sup>131</sup> A autora refere-se ao Terreiro da Casa Branca, Ilê Axé Opô Afonjá e o Terreiro do Gantois. No entanto, faz-se uma ressalva. Para a Equede Sinha, a cumeeira do Terreiro da Casa Branca é regida por Xangô (BRANDÃO, 2015, p.10).

as casas de Candomblé que pertencem à nação ketu têm Oxossi como protetor e patrono” (REIS, 2000, p.99). Segundo o *ogã alabé* Willian, em todos os terreiros de candomblé ketu oriundos do Terreiro do Gantois a cumeeira<sup>132</sup> pertence a Oxossi (CAMARGO, 2020<sup>133</sup>).

“Oxossi é o deus caçador, senhor da floresta e de todos os seres que a habitam, orixá da fartura e da riqueza” e sendo assim, os seus domínios são a caça e coleta, é o senhor da “luta pela sobrevivência” (REIS, 2000, p.98). Por conta disso, o arco com uma flecha de ferro é o seu símbolo principal, além de ter outros emblemas importantes como o *oge*<sup>134</sup>, chifres de touro que simbolizam a virilidade e a procriação; e o *èrùkèrè*<sup>135</sup>, que seria um tipo especial de cetro com poderes sobrenaturais utilizado pelos caçadores (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.100). Consequentemente, nas festas Oxossi usa roupa de caçador e dança como se estivesse caçando, cavalgando, carregando os seus instrumentos de caça.

#### 4.5.1.4 Ossain

Conforme explica o Pai Cido de Òsun Eyin, “Oxóssi mantém estreita relação com Ossain, com quem aprendeu o segredo das folhas e os mistérios da floresta” (REIS, 2000, p.102); pois Ossain é o “òrisá patrono da vegetação, das folhas e de seus preparados”, folhas sagradas “de grande importância nos cultos, onde nada pode ser feito sem o uso das folhas” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.97). Isto faz com que Ossain seja um orixá “imprescindível em qualquer liturgia” (MAURÍCIO, 2009, p.232).

É importante acrescentar que “cara orixá possui suas próprias folhas, mas só Ossain (Òsanyìn) conhece os seus segredos, só ele sabe as palavras (*ofó*) que despertam seu poder, sua força” (REIS, 2000, p.107). Por isso, Ossain é o grande sacerdote das folhas, é o grande feiticeiro (REIS, 2000, p.110). Então, quando Ossain dança os seus gestos simbolizam o movimento das folhas ou ainda como se

---

<sup>132</sup> “A cumeeira é o ponto central da energia do barracão, a base, a estrutura e o cerne de uma casa de candomblé. [...] Por ser local de grande convergência de força, a cumeeira geralmente é designada para os orixás mais resistentes e poderosos ou para o orixá dono da casa. Os antigos costumavam “entregar” suas cumeeiras para Xangô ou Oxossi, que são os orixás que “aguentam” cumeeiras, no dizer deles” (MAURÍCIO, 2009, p.45-46).

<sup>133</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 29/07/2020].

<sup>134</sup> *Oge* ou *Ogué*. Segundo Elbein dos Santos o som do *oge* tem uma força inigualável, sendo “um poderoso meio de comunicação entre o *àiyé* e o *òrun*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.100).

<sup>135</sup> “Representa todos os ancestrais, os espíritos de animais e todos os espíritos da floresta” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.101).

estivesse sacudindo um ramo de folhas. Nos terreiros catarinenses visitados, Ossain<sup>136</sup> não está entre os orixás com mais iniciados que “viram no santo”.

#### 4.5.1.5 Omolu ou Obaluaiê

Segundo o Pai Cido de Òsun Eyin, Omolu ou Obaluaiê “é o mais temido entre todos os deuses africanos, o terrível orixá da varíola e de todas as doenças contagiosas, o poderoso ‘Rei Dono da Terra’ (REIS, 2000, p.115). “É o senhor da peste, [...] da doença infecciosa, o conhecedor de seus segredos e de sua cura” (PRANDI, 2001, p.21). Etimologicamente, a *ebomi* Cici explica que: “*obá* quer dizer rei, *aiyé* quer dizer terra, *olu* quer dizer dono, o senhor, o rei senhor da terra, é o que quer dizer Obaluaiê” (SILVA<sup>137</sup> in LIMA, 2018, 22:21).

Por conta de sua extrema ligação ao elemento terra, Omolu também é considerado o “rei de todos os espíritos do mundo” e aquele que guarda “o mistério da morte e do renascimento, o mistério da gênese” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.105). Omolu é um orixá que transporta o axé preto, branco e vermelho, e sendo assim “as três cores o representam” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.102).

Uma característica notável e única de Omolu é a sua vestimenta sagrada, toda feita em “palha da costa”<sup>138</sup>, cobrindo todo o corpo, cabeça e rosto, que está associada à sua história mítica, como segue:

Omolu nasceu com o corpo coberto de chagas e foi abandonado por sua mãe, Nanã Buruku, na beira da praia. Nesse contratempo, um caranguejo provocou graves ferimentos em sua pele. Iemanjá encontrou aquela criança e a criou com todo o amor e carinho; com folhas de bananeira curou suas feridas e pústulas e a transformou em um grande guerreiro e hábil caçador (REIS, 2000, p.119).

Outra simbologia bastante significativa de Omolu é a sua vassoura sagrada chamada de *xaxará* ou *sàsàrà*. O *xaxará* é feito com “nervuras das folhas novas de palmeiras”, enfeitado com pequeninas cabaças, miçangas e búzios, todos com

---

<sup>136</sup> Segundo Elbein dos Santos (2012, p.97), as folhas “são e representam o procriado”, “veiculam o sangue preto, o àse do oculto” e por isso Òsányìn está relacionado a cor verde, que é considerada uma qualidade do preto. Por conta disso, “o seu culto é mais ou menos secreto” e “seus ritos não são públicos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.98).

<sup>137</sup> Dona Cici.

<sup>138</sup> Palha da costa ou *ikó* é um material de grande significado ritual. É essencial e participa de quase todos os ritos ligados à morte. [...] A presença do *ikó* indica igualmente a existência de alguma coisa que deve ficar oculta, de alguma coisa proibida que inspira um grande respeito e medo, alguma coisa secreta que só pode ser compartilhada pelos que foram especialmente iniciados” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.104).

fundamentos religiosos, constituindo a ferramenta que Omolu utiliza para espalhar ou para limpar as impurezas ou doenças do mundo (MAURÍCIO, 2009, p.248).

Por conta de sua extrema ligação com as doenças e com a terra, Cardoso (2006) explica que a dança de Omolu simboliza em alguns momentos a passagem por “todos os cantos do mundo” na procura pelo “conhecimento sobre as doenças”; e em outros a sua ligação com a terra, e neste caso, os gestos representam Omolu “remexendo aquela à qual ele é o Senhor: a terra” (CARDOSO, 2006, p.297). Para completar, o *ogã* Gilmar Mendes descreve que “quando Obaluaiê pisa na cuia, ele pisa quando o *rum* fala mais alto, ele pisa com mais força no chão, ele tem uma energia maior, de amassar a terra, que é o elemento dele” (MENDES<sup>139</sup> in LIMA, 2018, 22:40).

#### 4.5.1.6 Iroko

Iroko ou Iroco é um dos filhos de Nanã, sendo considerado irmão de Omolu, Oxumaré e Ewá, formando a família Igi, que é de origem jeje, porém foi abrigada ao panteão dos deuses do candomblé ketu. Iroko é um orixá “que mora em uma árvore sagrada que recebe o seu nome” (MAURÍCIO, 2009, p.264). Como a árvore iroko não é encontrada no Brasil, por aqui utilizou-se por muito tempo árvores<sup>140</sup> semelhantes de grande porte, como por exemplo a gameleira branca (CACCIATORE, 1977, p.150). Por conta de sua ligação com as grandes árvores, resistentes às intempéries e consideradas como a morada dos ancestrais, Iroko é o orixá que governa as árvores de raízes fortes, e, portanto, é o orixá relacionado as variações do tempo e a ancestralidade (REIS, 2000, p.223).

Em relação aos outros deuses africanos, “Iroko é um orixá pouco cultuado no Brasil; é uma aparição muito rara nos Candomblés, seus filhos são cada vez mais escassos e os segredos de seu culto vão desaparecendo à medida que morrem os sacerdotes mais antigos” (REIS, 2000, p.223). Esta situação foi bastante encontrada nos terreiros catarinenses, onde raramente foi visto um filho de santo “virar” para Iroko. No entanto, quando Iroko está “presente” “veste-se de branco e carrega uma

---

<sup>139</sup> *Ogã* Gilmar Mendes.

<sup>140</sup> Hoje em dia outras árvores estão sendo utilizadas como a figueira, a jaqueira, a mangueira, a aroeira e a cajazeira (REIS, 2000, p.221-222. MAURÍCIO, 2009, p.264).



lança de metal” (REIS, 2000, p.223); e a sua dança remete aos movimentos das folhas e das árvores (CAMARGO, 2020<sup>141</sup>).

#### 4.5.1.7 Oxumaré

Oxumaré é outro orixá pertencente ao grupo dos orixás da esquerda, filho mítico de Nanã e irmão de Obaluaiê. É considerado o orixá que controla a chuva, a fertilidade da terra, a prosperidade, sendo também associado a riqueza, ao dinamismo, a continuidade e aos ciclos da vida (PRANDI, 2001, p.21. MAURÍCIO, 2009, p.252). Oxumaré é o deus serpente, é um “grande píton mítico”, aquele que atravessa de um lado para o outro, da terra para o céu, do céu para a terra; e por isso a cobra e o arco-íris o representam (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.105). “Ele é uma grande cobra que envolve a Terra e o céu e assegura a unidade e a renovação do universo (REIS, 2000, p.127). Então, o símbolo que melhor representa Oxumaré é de “uma serpente que morde o próprio rabo e forma um círculo<sup>142</sup>, que é a representação do infinito, porque não tem começo nem fim” (REIS, 2000, p.129).

Nas festas de candomblé ketu, a dança de Oxumaré se destaca pelos gestos relacionados a sua mitologia. Normalmente, tem atos em que ele faz movimentos apontando para o alto e para baixo, simbolizando o céu e a terra, e o arco-íris; além de imitar com os braços o movimento das cobras; mas tem um ato bem especial em que Oxumaré se transforma numa serpente, momento da dança em que ele corre e rasteja pelo chão. Segundo Cardoso, existe outro ato em que os gestos “simbolizam uma cobra levantando e armando o bote para, logo em seguida, desferir o ataque” (CARDOSO, 2006, p.366). “Em suas danças, leva nas mãos o *ibiri*<sup>143</sup>, elemento símbolo de Nanã, ou uma haste de ferro moldada em forma de cobra. E veste-se com roupas coloridas, como o seu arco-íris” (MAURÍCIO, 2009, p.254).

---

<sup>141</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 29/10/2019].

<sup>142</sup> Aqui podemos encontrar uma relação com a dança em formato de roda que acontece durante o *xirê*, como será visto adiante.

<sup>143</sup> “Assemelha-se ao *xaxará* de Omolu, mas é volteado na ponta superior, como um báculo de bispo, forrado com as cores azul escuro e branco e enfeitado de búzios. O feixe de nervuras de palmeira que forma seu interior, bem como, os búzios, representa os filhos, os descendentes, pois Nanã é a grande genitora mítica” (CACCIATORE, 1977, p. 141).

#### 4.5.1.8 Logun Edé

Em alguns terreiros catarinenses de candomblé ketu mais “ligados” ao Terreiro do Gantois, como por exemplo o Terreiro do Pai Edenilson, o orixá Logun Edé não é reverenciado durante o *xirê*, ficando para a segunda parte da festa, o “dar *rum*”, quando normalmente ele dança ao lado de Oxossi ou de Oxum. Já em outras casas, como no Terreiro do Pai Jean, Logun Edé é homenageado no *xirê*, sendo mais comum logo depois de Oxum. No entanto, por conta da sua ligação com o elemento terra e com a caça, ele será abordado aqui junto com os “orixás da terra”.

Logun Edé por ser filho de Oxum e Oxossi é considerado o deus da terra e da água, um orixá relacionado a riqueza, a fartura, a beleza e um excelente caçador; bem como, o orixá que governa a surpresa e o inesperado (REIS, 2000, p.156-159). Embora seja um orixá do sexo masculino, faz parte do grupo dos orixás da esquerda por dois motivos: associação ao lado feminino dado pelos elementos terra e água; e por ser um orixá-filho.

Como filho de Oxossi tem como seu domínio a floresta e como filho de Oxum as águas dos rios. Por isso, os seus principais símbolos são os animais relacionados a beleza, como o pavão e o faisão; animais associados a transformação como o camaleão; além do cavalo-marinho, por ser um animal que simboliza o equilíbrio; e sendo assim, a balança também o representa por conta da sua dualidade e pela busca da estabilidade (MAURÍCIO, 2009, p.269-270).

Quando Logun Edé dança, “carrega numa das mãos um *ofá*<sup>144</sup> e na outra um *abebé*<sup>145</sup> dourado, trazendo ainda uma capanga e um berrante” (MAURÍCIO, 2009, p. 269-271). Durante o “dar *rum* ao orixá”, quando dança ao lado de sua mãe Oxum, tende a fazer gestos mais suaves e graciosos com as mãos e braços e, quando dança com Oxossi os seus movimentos remetem as caçadas nas matas.

#### 4.5.2 Orixás da água

Depois da primeira parte do *xirê*, na qual são reverenciados os “orixás da terra”, que como vimos são orixás de caráter masculino, inicia-se uma sequência de cantigas para os orixás de caráter feminino, que por sua vez estão relacionados ao

---

<sup>144</sup> “Nome dado ao instrumento simbólico – arco e flecha unidos – em metal branco ou bronze – usado por Oxossi [...] e, de metal amarelo, por Logunedé” (CACCIATORE, 1977, p.186).

<sup>145</sup> “Leque símbolo de Oxum e de Yemanjá. O da primeira é em latão, em forma circular, com estrela no centro [ou espelho], batida ou vasada” (CACCIATORE, 1977, p.34).

elemento água ou ao elemento fogo. De forma praticamente fixa, Nanã será a primeira e Iemanjá a última a ser homenageada, sendo que ambas estão ligadas a água. Entre estes orixás, não foi encontrada uma sequência padrão, porém, normalmente, há uma alternância entre os orixás femininos da água, Oxum e Ewá; e os orixás femininos do fogo, Obá e Oyá. No entanto, é importante salientar que por conta de suas histórias na África, todos os orixás femininos citados acima fazem parte do grupo das *iabás*, as “senhoras das águas” (CACCIATORE, 1977, p.138).

#### 4.5.2.1 Nanã

O grupo dos “orixás da água” ou como sugere Elbein dos Santos (2012), o grupo dos “orixás da terra que contém água”; inicia com Nanã, que por sua vez também é pertencente do grupo dos “orixás da terra”. Acontece que Nanã “é a guardiã do saber ancestral [...] é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi modelado o ser humano. É considerada o orixá mais velho do panteão na América” (PRANDI, 2001, p.21). Portanto, visualizo que Nanã tem todos os pré-requisitos necessários para fazer esta transição no *xirê*, dos “orixás da terra” para os “orixás da água”. Outro ponto importante para esta transição é que, tanto Nanã como os últimos orixás masculinos “da terra” são de origem jeje.

Por conta da sua ligação com os elementos terra e água, Nanã faz parte dos orixás genitores da esquerda e, por conta da sua associação com a lama, é uma divindade associada a morte (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.85-86). “É a mais antiga deusa das águas e do Candomblé. Seus domínios são as águas paradas e lamacentas dos pântanos e lagoas [e manguezais]. Também está relacionada à agricultura e às chuvas que fertilizam o solo” (REIS, 2000, p.45). Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.303-304), Nanã é a “senhora suprema dos ancestrais”, do “poder de gestação”, a “proprietária dos grãos”, a dona dos mistérios, da interioridade e da renovação, é a “divindade da opulência”. Nanã é também “o princípio, o meio e o fim; o nascimento, a vida e a morte. Ela é a origem do poder [...] é água parada, água da vida e da morte” (REIS, 2000, p.136).

Quando Nanã se manifesta em seus filhos de santo, carrega na mão o *ibiri*<sup>146</sup>, a sua mais importante representação, um objeto sagrado que “deve ser

---

<sup>146</sup> O *ibiri* é feito “por um atado de nervuras de palmeiras [...] ornamentado com tiras de couro, búzios e contas azuis-escuras e brancas” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.87).

confeccionado por um sacerdote altamente qualificado” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.87). Nas festas de candomblé ketu, Nanã se movimenta cuidadosamente como uma anciã. Na sua dança ora executa movimentos lentos que imitam o ninar de uma criança, relacionado ao seu caráter maternal; ora imita a ação de pilar, com o corpo curvado e com os dois punhos juntos. Um ponto interessante é que durante as cantigas de Nanã no *xirê*, somente as mulheres participam da roda, os homens dançam fora da roda. Segundo Pai Jean, os homens não participam da roda de dança de Nanã em razão de alguma *quizila*<sup>147</sup> deste orixá com Oxalá<sup>148</sup>, que é contado em algum *itan*<sup>149</sup> (SILVA, 2019<sup>150</sup>).

#### 4.5.2.2 Oxum

*“A água ninguém segura, só a criança no ventre de sua mãe”*  
Pai Cido de Òsun Eyin

Oxum é outro orixá genitor feminino pertencente ao lado esquerdo da cabaça *igbádu*. Faz parte do grupo dos orixás mais conhecidos. Segundo Elbein dos Santos, “é a mais eminente das *Ìyá*, símbolo do feminino, rainha excelsa cujo culto, difundido em todo o Brasil, é originário da terra *Ìjèsà*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.90). Verger informa que na África, “Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em *Ijexá*<sup>151</sup> e *Ijebu*” (VERGER, 2002, p.174)

“Oxum preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (PRANDI, 2001, p.22). Por isso, em terras brasileiras está associada aos rios e cachoeiras, sendo também considerada como “a deusa do amor” (SILVA, 2018<sup>152</sup>). Para o Pai Cido de Òsun Eyin, Oxum é a “rainha de todas as riquezas, protetora das crianças, mãe da doçura e da benevolência [...] é a rainha de todos os rios [...] é a dona da fecundidade, a dona do grande poder feminino” (REIS, 2000, p.144-145). Por isso, o ovo, símbolo de gestação, símbolo de fecundidade, pertence a Oxum (REIS, 2000, p.151).

---

<sup>147</sup> “Proibição ritual, determinada pelo orixá, no seu culto, impondo interdições, temporárias ou definitivas, a seus filhos” (CACCIATORE, 1977, p.219).

<sup>148</sup> “Nanã não roda na cabeça de homem, aliás, Nanã abomina a figura masculina, pois o homem, através do esperma, líquido que é símbolo de Oxalá, semeia o óvulo e gera uma nova vida. Nanã é a morte que reside no âmago da vida, que possibilita o renascimento. A vida e tudo que a representa – o esperma [...] e o sangue - são considerados tabus para Nanã” (REIS, 2000, p.139).

<sup>149</sup> O mesmo que lenda, que conta certa passagem mítica de um orixá.

<sup>150</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: ensaio para *xirê*. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>151</sup> É por isso que o ritmo *ijexá* é o seu toque característico.

<sup>152</sup> [Anotação. Cerimônia “fechada” do Amalá para Xangô, Itajaí, 10/10/2018].

Conforme explica Elbein dos Santos, pelo fato de Oxum ser a patrona da gravidez, ela está diretamente associada ao corrimento menstrual<sup>153</sup>, ao “sangue vermelho” que é seu àse principal, e às atividades que regem e representam esse corrimento” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.91). Na filosofia do candomblé ketu o vermelho simboliza o poder de realização enquanto a gestação está relacionada a riqueza e abundancia. É por isso que a cor de Oxum é o amarelo-dourado, pois é considerado uma qualidade do vermelho, ou ainda, um “vermelho-claro e benéfico” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.94).

Por conta da sua relação com os metais amarelos, como o bronze e o ouro, quando Oxum se apresenta no barracão veste roupas predominantemente nas cores amarelo e dourado, e segura em uma das mãos o *abebé*, o seu leque característico. Quando dança, ora remexe os ombros sempre com leveza e com ares de sedução; ora seus movimentos imitam a correnteza de um rio ou brincadeiras com as águas, ou ainda, “imitam uma mulher faceira tomando banho no rio, penteando os longos cabelos” (CACCIATORE, 1977, p.203).

#### 4.5.2.3 Ewá

Na parte do xirê dedicado aos orixás femininos, as cantigas de Ewá ou lewá<sup>154</sup> podem ser encontradas em várias posições na sequência do repertório. No entanto, foi observado que o mais comum é ela ser a penúltima dos “orixás da água”, homenageada antes de Oyá (orixá do fogo) e de lemanjá (orixá da água). Como Ewá é filha de Nanã, ela é um orixá-filho, e por isso, ela é reverenciada depois de todos os “orixás da água”, exceto por lemanjá, que por sua vez é a mãe de todos os orixás.

Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.288-289), Ewá é uma “divindade feminina da guerra e da caça, cultuada no rio lewá, na África”, sendo chamada ora de “senhora da comunicação”, ora de “senhora da saúde”, ou ainda a “senhora da visão”, o que lhe confere o domínio da sensibilidade. Para Prandi, Ewá “é o orixá feminino das fontes, preside o solo sagrado onde repousam os mortos” (PRANDI, 2001, p.21).

---

<sup>153</sup> Muitos iniciados dizem que as mulheres não tocam atabaques por causa da menstruação. Talvez tenhamos aqui uma justificativa relacionada a Oxum.

<sup>154</sup> Ou ainda Euá

No Brasil, é um dos orixás mais raros de ser visto, o que faz com que Ewá tenha poucos filhos de santo (LÜNHING, 1990, p.11. CACCIATORE, 1977, p.116). Por conta disso, os conhecimentos sagrados deste orixá estão se perdendo com o tempo, além de ter um dos assentamentos mais complexos e refinados de serem feitos (MAURÍCIO, 2009, p.289). No entanto, na cidade de Itajaí, o *babalorixá* Jean tem uma filha adotiva chamada Pietra que além de ser filha de santo de Ewá, com menos de oito anos de idade já se tornou herdeira espiritual de seu pai. Por ter sido iniciada ainda nos primeiros meses de vida, sete anos depois tornou-se uma *ebomi* e consagrada como *ialorixá*.

Quando Ewá está “presente” nas festas de candomblé, “carrega nas mãos o *tracá* (ou *tacará*), uma pequena adaga muito utilizada também por Bessém<sup>155</sup>, um alfanje, o *ofá*<sup>156</sup> ou uma espada” (MAURÍCIO, 2009, p.292). Durante a sua dança, Ewá intercala movimentos calmos com passos com bastante energia. Deve-se salientar que, no candomblé ketu cada cantiga narra passagens mitológicas diferentes, e, portanto, cada cantiga tem uma dança equivalente, o que vale para todos os orixás. Mas de modo geral, o *ogã alabê* Willian informa que basicamente “Ewá dança como se estivesse brincando com a terra, passando a terra de uma mão para outra fazendo assim o movimento de rotação da Terra” (CAMARGO, 2020<sup>157</sup>).

#### 4.5.2.4 Iemanjá

Iemanjá é a última dos orixás de caráter feminino reverenciado num *xirê*, sendo bem comum, logo depois de Oyá. Verger explica que na África, “Iemanjá, cujo nome deriva de *Yèyé omo ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”), é o orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região de Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemoja” (VERGER, 2002, p.190). Posteriormente, Iemanjá tornou-se a “divindade do rio Ogum<sup>158</sup>, localizado na Nigéria, oeste da África, que, na América, para onde foi trazida pelos escravos de língua e tradição iorubá, veio a ser o orixá do mar” (VALLADO, 2008, p.11).

No Brasil é uma divindade bastante popular, possivelmente o orixá mais conhecido, tanto nos terreiros como em outros espaços não afroreligiosos. Por ser

---

<sup>155</sup> É uma divindade do candomblé jeje correspondente ao orixá Oxumaré do candomblé ketu.

<sup>156</sup> O arco e flecha de Oxossi.

<sup>157</sup> [Anotação. Encontro informal. São José, 13/11/2020).

<sup>158</sup> Rio Ogum e orixá Ogum são coisas distintas, não há relação. Como o iorubá é uma língua tonal, a mudança de tom das palavras altera o significado.

um “orixá da água” e pelo fato do litoral brasileiro ser bastante extenso, as águas doces passaram a ser de domínio de Oxum, enquanto lemanjá tornou-se a rainha do mar, sendo “cultuada intensamente por pescadores e o povo em geral” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.95). Como diz o *babalorixá* Armando Vallado, “o culto de lemanjá realizado à beira do rio Ogum em Abeocutá na África, transferiu-se no Brasil para o mar [...] lemanjá perdeu o rio Ogum e ganhou o mar” (VALLADO, 2008, p.33). Ou ainda, “lemanjá é água que não se prende, é a água que se estende na amplidão, que une os povos” (REIS, 2000, p.194)

Por tudo isso, lemanjá é a “senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura” (PRANDI, 2001, p.22); está “mais relacionada ao poder genitor que a gestação” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.95); é a “grande mãe africana do Brasil” (VALLADO, 2008, p.226). Em relação ao caráter maternal de lemanjá, a *ebomi Cici* descreve o que pode acontecer durante uma festa de candomblé, como segue:

Quem é lemanjá? É a grande mãe, a mãe de todos os orixás. Então quando você canta para ela, claro que a maioria dos orixás vem atender o chamado de sua mãe. Existem cantigas específicas de lemanjá que exatamente fala sobre ela ser uma mãe que naquele momento ela não tem nenhum filho para ficar de junto dela [...] aí se você estiver concentrado nesse momento, dificilmente você não vai entrar em transe (SILVA *in* LIMA, 2018, 55:31)

A cor predominante das roupas de lemanjá é o azul-claro. Quando está manifestada em seu filho de santo carrega um *abebé*<sup>159</sup> e um alfanje<sup>160</sup> e, os seus gestos lembram o movimento das ondas do mar. Outro aspecto bastante relevante está relacionado a dança dos iniciados durante as cantigas de lemanjá no *xirê*. É bom frisar que nesse momento ainda ninguém “virou no santo”. No início da primeira cantiga, todos os iaôs retiram o seu turbante da cabeça, só voltando a recolocar depois de finalizar a última cantiga para lemanjá; além disso, levantam um pouco a saia ou imitam esse movimento para simbolizar que estão pisando na beira do mar. A respeito dos turbantes, acredito que é um sinal de respeito. Segundo o Pai Cido de Òsun Eyín, lemanjá é a *iyá-ori*, a “mãe da cabeça”, aquela que participa de todos

---

<sup>159</sup> Leque ritual semelhante ao de Oxum, porém com detalhes e simbologias diferentes. O *abebé* de lemanjá “tem formato circular, porque simboliza a sua ligação com a barriga e com a gravidez, ingerências da mulher” (MAURÍCIO, 2009, p.301).

<sup>160</sup> Um tipo de espada curta e larga muito comum no candomblé ketu.

os rituais, o orixá que “autoriza a iniciação de qualquer filho de santo” e que deve ser evocado sempre antes do “ritual de raspagem” (REIS, 2000, p.198).

#### 4.5.3 Orixás do Fogo

O fogo é outro elemento da natureza extremamente importante para o culto dos orixás na África e para o candomblé ketu no Brasil. Conforme explica o Pai Cido de Òsun Eyin (REIS, 2000), o poder do fogo está associado à sua capacidade de “transformar as coisas, no grande impacto que produz na vida humana. O fogo transforma o metal, o alimento, a organização da tribo e o próprio homem, que ao dominá-lo deixa de ser vulnerável” (REIS, 2000, p.51). Por conta da força de transformação, o elemento fogo está relacionado ao orixá Exu, que como vimos é cultuado separadamente no *ipadê*. Por outro lado, como o fogo simboliza poder, é um dos símbolos de Xangô. Além disso, como o fogo tem relação com a energia e movimento, ele remete a outros dois orixás, Oyá (fogo e vento) e Obá (fogo e água). Portanto, em relação ao *xirê*, o grupo dos “orixás do fogo” é formado por Xangô, Oyá (ou *lansã*) e Obá.

Na estrutura do *xirê*, primeira parte pública da festa, normalmente Xangô é o último orixá a ser reverenciado. Inclusive, é durante uma cantiga para Xangô que os iniciados “viram no santo”. Como Oyá é um orixá-filho, as suas cantigas acontecem na parte final do grupo dos orixás feminino, geralmente antes de sua mãe *lemanjá*, o que configura uma exceção à regra, pois no candomblé ketu, os mais velhos estão sempre na frente. Em relação a Obá, em alguns terreiros ela é cultuada na parte inicial do grupo das *iabás*, logo depois de *Nanã*, ou na parte intermediária, não havendo uma sequência padrão.

##### 4.5.3.1 Obá

Segundo Pierre Verger, na África, Obá é a “divindade do rio<sup>161</sup> de mesmo nome [...] um orixá feminino muito enérgico e fisicamente mais forte que muito orixás masculinos” (VERGER, 2002, p.186). Obá é uma “guerreira poderosa, com um temperamento muito forte, e também uma grande feiticeira” (MAURÍCIO, 2009, p.285). Por conta de sua valentia, tornou-se a “protetora de todas as sociedades secretas de mulheres da África, como a sociedade E'léékò e, a mais famosa de

---

<sup>161</sup> Rio Obá, na Nigéria (REIS, 2000, p.179).



todas, a Gèlèdè” (REIS, 2000, p.176-177). Portanto, por ser um símbolo do poder feminino, Obá é um orixá que pertence ao lado esquerdo<sup>162</sup> da cabaça *igbádu* (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.126).

Pai Cido de Òsun Eyin explica que Obá está relacionada ao fogo em virtude do rio Obá ser um rio revoltoso, com bastante movimentação, um rio que tem muita energia, e por isso, é considerado uma manifestação do fogo (REIS, 2000, p.179). Nessa direção, os principais domínios de Obá serão as águas doces agitadas, como por exemplo, as cascatas e cataratas; e por isso também “Obá está associada à água e à cor vermelha” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.126).

Conforme apontam Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.286), atualmente, Obá é um orixá que tem poucos filhos de santo porque a sua feitura exige uma série de cuidados. Em Santa Catarina, geralmente é mais “presente” nos terreiros maiores, aqueles que já tem algumas décadas de fundação e com uma comunidade religiosa mais numerosa. Este é o caso do Terreiro do Pai Jean e do Terreiro do Pai Ednilson.

Entretanto, não é difícil de perceber quando Obá “está no salão”, pois quando ela se manifesta numa pessoa iniciada logo é colocado um turbante na cabeça para esconder uma das orelhas, o que está relacionado com uma de suas lendas<sup>163</sup>. Xangô teve três esposas, Obá, Oxum e Oyá. Obá “enganada por Oxum, cortou a orelha esquerda e colocou-a na sopa do esposo, como feitiço de amor, mas este, furioso, a repudiou” (CACCIATORE, 1977, p.182). Portanto, quando Obá dança<sup>164</sup> seus gestos lembram que ela “teve a orelha cortada e tapa com uma das mãos o lado de seu rosto mutilado” (REIS, 2000, p.181). Outro ponto importante, que ajuda na identificação de Obá, é que este orixá carrega nas mãos um sabre<sup>165</sup> e um escudo; e normalmente não usa um *odé*<sup>166</sup> com franjas (VERGER, 2002, p.187. MAURÍCIO, 2009, p.287).

---

<sup>162</sup> “O lado esquerdo (*òsi*) sempre esteve relacionado à mulher e, por uma razão muito elementar, é o lado do coração” (REIS, 2000, p.180).

<sup>163</sup> Mais detalhes podem ser vistos em Verger (2002, p.186-187) e Prandi (2001, p.314-316).

<sup>164</sup> É importante ressaltar que os gestos da dança variam conforme o texto das cantigas. Sendo assim, cada orixá tem diferentes atos de dança. O exemplo apresentado é o mais representativo.

<sup>165</sup> Um tipo de espada curta, curva e perfurante.

<sup>166</sup> Um tipo de ornamento de cabeça muito utilizado pelos orixás no candomblé ketu.

#### 4.5.3.2 Oyá ou Iansã

Oyá ou Iansã é outro orixá feminino do grupo dos “orixás do fogo” que tem relação com a água e com um rio, neste caso em especial com o rio Níger, o maior rio da Nigéria, do qual Oyá é considerada a sua deusa (VERGER, 2002, p.168. REIS, 2000, p.163). Como Oyá é filha de Oxum, e, portanto, um orixá-filho, pertence ao lado esquerdo da cabaça *igbádu* (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.101). O fato de ser filha de Oxum também a aproxima do elemento água e conseqüentemente do lado do poder feminino. Sua condição de filha explica porque Oyá é a última dos orixás femininos reverenciados no *xirê* antes da grande mãe Iemanjá.

A relação de Oyá com o fogo provém do mito que ela é a “filha do fogo”<sup>167</sup>, “pois nasce da água e do fogo, da tempestade, de um raio que corta o céu no meio de uma chuva” (REIS, 2000, p.166). Portanto, o elemento fogo como representação de interação e resultado é o seu aspecto essencial (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.101). Por conta disso, Oyá é a divindade que governa os ventos e as tempestades, é a senhora do raio e dos relâmpagos; mas também é a rainha da sensualidade feminina, do fogo da paixão; e a soberana dos *eguns*<sup>168</sup> (PRANDI, 2001, p.22). Sua condição de “senhora e mãe dos *eguns*” é contada em alguns mitos iorubás que a revelam como a criadora do ritual do *axexé*<sup>169</sup> e a divindade que conduz os espíritos dos mortos do *aiyé* para o *orun* (MAURÍCIO, 2009, p.281).

Oyá faz parte do grupo dos orixás que possuem muitos filhos de santo. Nos terreiros catarinenses ela é facilmente encontrada durante as festas públicas. Sua relação com o fogo explica porque o vermelho é a cor predominante de suas roupas, adereços e colares. Segundo Elbein dos Santos, a cor vermelha remete ao “vermelho-sangue que circula, o *àse* da realização que move e individualiza”, e por isso o “metal que lhe corresponde é o cobre, de que são feitos todos os seus objetos metálicos, incluindo uma pequena espada que denota seu aspecto agressivo” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.101). Além da espada, seus principais símbolos são o chifre de búfalo e o *eruxim*<sup>170</sup>, emblemas que representam a ancestralidade, o filho-criado (MAURÍCIO, 2009, p.283).

---

<sup>167</sup> Omo Iná (REIS, 2000, p.165).

<sup>168</sup> Espíritos dos mortos.

<sup>169</sup> “Cerimônia ritual fúnebre dos *candomblés*” (CACCIATORE, 1977, p.56).

<sup>170</sup> “Instrumento simbólico de Iansã [Oyá]. É uma espécie de chibata cerimonial, de rabo de cavalo, com cabo de metal, madeira ou osso [também pode ser de couro], com o qual ela fustiga os *eguns*” (CACCIATORE, 1977, p.151).

Quando Oyá está manifestada em um dos seus “filhos”, sua dança simboliza a relação com os ventos e tempestades ou o seu aspecto de mulher guerreira. Por isso, em algumas cantigas, movimenta-se pelo salão de maneira sinuosa e rápida, agitando os braços. Em outros atos, seus gestos remetem a guerra como na dança que “troca fogo com Ogum [...] [quando] ergue seu sabre convidando os demais guerreiros<sup>171</sup> para o confronto” (REIS, 2000, p.173). Ademais, tem outra dança que é visualmente marcante, que é o momento do “pote de fogo”<sup>172</sup>, quando Oyá e Xangô, esposa e marido, dançam praticamente colados, “como se eles fossem os dois lados de uma mesma moeda” (MAURÍCIO, 2009, p.280); ela representando o fogo-relâmpago e ele o fogo-trovão (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.102).

#### 4.5.3.3 Xangô

Na África, no seu aspecto mitológico, Xangô é um orixá genitor masculino, filho mítico de Oranian<sup>173</sup> e Iemanjá, que tem três divindades como esposas, Oiá, Obá e Oxum (VERGER, 2002, p.135); todas estas relacionadas a rios africanos. No Brasil, para algumas pessoas Xangô é considerado como filho de Oxalá (BARROS, 2009, p.240. CACCIATORE, 1977, p.249). Por ser um orixá-filho pertence ao lado esquerdo da cabaça *igbádu*. Independentemente, Xangô é um orixá relacionado ao poder, é “o grande rei de todos os reis”, é a imagem da “autoridade dos grandes governantes”, simbologia que é explicada pelas narrativas históricas que o colocam como o rei de Oyó, “a capital política dos iorubás, a cidade mais importante da Nigéria” (REIS, 2000, p.202-204).

Segundo Prandi, “Xangô é o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça [...] É praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil” (PRANDI, 2001, p.22). Por ser a divindade da justiça, o senhor das leis, o seu principal símbolo é o oxé, um machado estilizado que contém duas lâminas, que é sempre carregado por seus filhos de santo quando estes estão em transe. Para Elbein dos Santos, o oxé simboliza também: “o poder de desprender um corpo resultante de uma interação”; “representa dinastia, conceitualizando uma corrente de vida ininterrupta”; “são os mais poderosos

---

<sup>171</sup> Neste caso são os orixás guerreiros como Oxum Apará, Obá e Xangô.

<sup>172</sup> Neste ato de dança é utilizado um tacho de cobre com fogo.

<sup>173</sup> Oranyan ou Oraniã. Filho mais novo de Oduduwa e um dos reis mais poderosos na nação iorubá (VERGER, 2002, p.134. ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.95).

transmissores de àse vermelho, aquele que assegura vida e reprodução” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.102).

Além disso, “Xangô é o orixá que representa a quentura, o fogo que mantém a vida”, e por isso “é chamado de ‘Obá Ina’, o rei do fogo, sendo representado pela cor vermelha, símbolo do movimento e do sangue”; fato que o aproxima de Exu, “o orixá do calor, da ousadia e da virilidade” (MAURÍCIO, 2009, p.256). Outro aspecto que justifica o uso do vermelho é que se trata de uma cor muito ligada a realeza, nobreza e riqueza (REIS, 2000, p.210). Porém, Xangô também utiliza o branco em suas vestimentas e o seu colar representativo é feito de contas alternadas nas cores vermelhas e brancas. Conforme explicou o Pai Jean, o uso do branco no fio de contas de Xangô é explicado por um *itan* que narra a prisão de Oxalá, seu pai, quando Xangô era rei; Xangô usava um colar todo vermelho, mas ao saber que seu pai tinha sido preso equivocadamente, mandou soltá-lo e, em sua homenagem, passou a usar um colar nas cores vermelho e branco (SILVA, 2019<sup>174</sup>).

Da mesma maneira que acontece com todos os outros orixás, quando Xangô está “presente” no salão, tudo o que se canta, se toca e se dança está relacionado com as suas narrativas mitológicas. De modo geral, a sua dança<sup>175</sup> remete ao fogo e a sua condição de rei; e por conta desta última veste uma coroa. Por isso, ora Xangô circula pelo salão com bastante fluidez e com passos e gestos firmes e marcados, ora rodopia, salta e movimenta os braços parecendo estar talhando o ar.

Além dos atabaques e do *gã*, na dança de Xangô tem um instrumento sagrado que não pode faltar. Trata-se do *xére*, que é um chocalho de cobre geralmente de cabo alongado, que tem a função de imitar o ruído da chuva (VERGER, 2002, p.135). Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009) explicam que o *xére* só pode ser tocado por homens, por mulheres iniciadas filhas de santo de lemanjá ou pela *ialorixá* da casa (MAURÍCIO, 2009, p.258).

#### 4.5.4 Orixás do ar: Oxalufã e Oxaguiã

Nas festas de candomblé ketu, é comum que os últimos orixás reverenciados sejam os deuses relacionados a criação, neste caso e nesta ordem, Oxalufã e Oxaguiã, respectivamente, o “mais velho” e o “mais novo”, que são os dois

---

<sup>174</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

<sup>175</sup> Mais detalhes da dança de Xangô podem ser vistos em: Reis (2000), Maurício (2009), Verger (2002) e Barros (2009).

tipos de Oxalá conhecidos e cultuados no Brasil. Segundo Pai Cido de Òsun Eyín, na África, os orixás da criação são chamados de orixás *funfun*, dos quais Orixalá ou Obatalá é o mais importante entre mais de uma centena de orixás; porém no candomblé ketu, todos estes foram agrupados em torno dos dois tipos de Oxalá já citados (REIS, 2000, p.239-240). A palavra Oxalá se tornou a contração do termo Orixalá (CACCIATORE, 1977, p.201).

Verger explica que Orixalá ou Obatalá significa “O Grande Orixá” ou “o Rei do Pano Branco”, que é a mais importante divindade iorubá, o primeiro orixá criado pelo deus supremo Olodumaré, o qual lhe concedeu a missão de criar o mundo (VERGER, 2002, p.252). Por conta disso, o “ar é o grande elemento de Oxalá, a essência da vida [...] estar vivo é ter ar, é respirar, é ter Oxalá dentro de si. Quando nos falta o ar, quando nos falta Oxalá, falta-nos também a vida” (REIS, 2000, p.245). A associação com o elemento ar faz com que Oxalá seja o único orixá pertencente do lado direito da cabaça *igbadú*. Além disso, Oxalá e Exu são os orixás que estarão presentes em todos os seres vivos.

A ligação de Oxalá com a cor branca vem do fato do branco ser considerada a cor da criação, a essência de todas as outras cores, pois “o branco representa todas as possibilidades, a base de qualquer criação” (REIS, 2000, p.241). O seu pano branco sagrado é chamado de *alá*, debaixo do qual são realizados certos rituais. O *alá* simboliza por um lado a proteção e por outro “o poder de perpetuação”, a “síntese do poder criador masculino”, e por isso o ato de cobrir também “denota a atividade masculina no ato sexual”, e sendo assim “o esperma é seu líquido-símbolo” (REIS, 2000, p.245).

Portanto, Oxalá se relaciona com o “sangue branco”. Isto vai explicar porque algumas de suas comidas remetem ao sêmen da vida, como a canjica, e porque o caramujo, em especial o caramujo *igbin*<sup>176</sup>, que tem “sangue branco”, é o símbolo de Oxalá. Segundo o *babalorixá* Jean, o caramujo é o símbolo de Oxalá também pelo fato do caramujo carregar a própria casa, assim como Oxalá carrega o mundo (SILVA, 2019<sup>177</sup>). Outro símbolo marcante de Oxalá é o *opaxorô*, um cajado de metal branco, composto de vários elementos, que representa a criação do mundo, usado por Oxalufã quando “se apresenta” nas festas dos terreiros e, durante a

---

<sup>176</sup> *Igbin* também é o nome do toque para Oxalá.

<sup>177</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Terreiro do Pai Jean. Itajaí, 13/11/2019].

cerimônia de “Águas de Oxalá”, um ritual que marca o início do calendário religioso para muitos terreiros, como o Terreiro do Pai Ednilson e o Terreiro do Pai Jean; pois “Oxalá é a água da limpeza e da renovação” (REIS, 2000, p.46).

Conforme explicou o Pai Jean, Oxalá é o único orixá masculino que veste saia e cobre o rosto, uma situação que é explicada por um *itan* envolvendo Nanã: segundo a lenda, no reino de Nanã só havia mulheres, mas numa certa ocasião Oxalá tentou entrar vestido de mulher (SILVA, 2019<sup>178</sup>). Sendo assim, por conta da cor branca, do cajado *opaxorô*, bem como, da sua postura curvada e de sua dança vagarosa, típicas de um velho ancião, é visualmente perceptível quando Oxalufã entra no salão. Por outro lado, Oxaguiã quando está manifestado, normalmente também veste branco, porém, por ser a forma jovem e guerreira de Oxalufã, veste uma saia mais curta e no lugar do *opaxorô* carrega uma espada e um escudo.

#### 4.6 A ESTRUTURA SOCIAL

*“Eu toco o céu quando meus joelhos tocam o chão”*  
lalaxé Tamara Destri

Dentro da estrutura sociocultural do candomblé ketu, o terreiro é o lugar sagrado que centraliza as cerimônias religiosas privadas e públicas, bem como, toda a organização de uma “comunidade de santo”. Neste espaço, a mitologia do culto dos orixás, de origem africana é recriada em solo brasileiro com suas especificidades locais, sendo representada por um grande número de elementos simbólicos, dos quais venho destacando a música, a dança, as roupas, os objetos, as comidas, as ervas, as rezas, etc. Para Elbein dos Santos (2012, p.46), “a doutrina só pode ser compreendida na medida em que ela é vivida através da experiência ritual [...]; o conhecimento só tem significado quando incorporado de modo ativo”.

Segundo Elbein dos Santos, “Os membros da comunidade Nàgô estão unidos não apenas pela prática religiosa, mas, sobretudo, por uma estrutura sociocultural cujos conteúdos recriam a herança legada por seus ancestrais africanos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.38-39). Uma das características em comum dos terreiros mais antigos da cidade de Salvador é a presença de uma organização civil que administra a propriedade do terreiro e os bens materiais entre outras coisas, garantindo a continuidade das atividades religiosas que fica sob os

---

<sup>178</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: Amalá para Xangô. Terreiro do Pai Jean. Itajaí, 1010/2018]

cuidados da *ialorixá* ou *babalorixá*. Por exemplo, o Ilê Axé Opô Afonjá tem a Sociedade Cruz Santa do Ilê Axé Opô Afonjá e o Terreiro do Gantois tem a Sociedade São Jorge do Gantois.

Em Santa Catarina, nos terreiros visitados não foi observada a existência deste tipo de organização civil. Embora, as casas religiosas catarinenses tenham o seu registro civil com o objetivo de obter o alvará de funcionamento entre outras coisas, não há um grupo de pessoas responsável pela parte religiosa e outro grupo para as questões administrativas. Constatei que são as mesmas pessoas que executam estas tarefas, principalmente o pai de santo, mãe de santo, o *ogã alabê* e alguns *ebomis* mais “velhos”. Segundo o *ogã alabê* Willian, isto acontece porque os terreiros catarinenses ainda possuem uma demanda administrativa pequena que é possível de ser cuidada pelas mesmas pessoas que cuidam das atividades religiosas (CAMARGO, 2020<sup>179</sup>).

Outro ponto a evidenciar é que os terreiros de candomblé ketu catarinenses são mais popularmente conhecidos pelo nome do regente espiritual do que pelo nome iorubá do terreiro. Os nomes iorubanos são mais utilizados nos materiais de divulgação das festas, enquanto no dia a dia, o nome do *babalorixá* ou da *ialorixá* é mais utilizado como referência para quem não é da religião, tanto para localização geográfica quanto para designar a casa religiosa de pertença de um iniciado. Vejamos alguns exemplos: o *Ilê Asé Omim Babá Oxaguiã* é mais conhecido como o Terreiro do Pai Ednilson; o *Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé* é chamado de o Terreiro do Pai Jean; *Ilê Alaketu Oké Obá Ketu*, de o Terreiro do Pai Ricardo; o *Ilê-Asé Yemonjá Ygbô*, de o Terreiro de Mãe Emília; o *Ilê Alaketu Ase Odo Alasan*, de o Terreiro de Mãe Evelise; e assim por diante. Porém, em alguns espaços, como no caso do Terreiro do Pai Ednilson, para a comunidade religiosa o terreiro é conhecido pelo nome do orixá regente da casa, que por sua vez é o “orixá de cabeça” do pai de santo, e sendo assim, este terreiro é chamado internamente de Casa de Oxalá (CAMARGO, 2020<sup>180</sup>).

Em termos de Brasil, independentemente do tipo e do tamanho das propriedades dos imóveis, é importante ressaltar que apesar de alguns membros da religião residirem dentro da área do terreiro ou nas suas proximidades, muitos

---

<sup>179</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 14/10/2020].

<sup>180</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, 12/08/2020].

destes “circulam, deslocam-se, trabalham, têm vínculos com a sociedade global, mas constituem uma comunidade “flutuante”, que concentra e expressa sua própria estrutura nos “terreiros” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.33).

#### 4.6.1 Hierarquia: grau de iniciação e categorias

Dentro de cada “comunidade flutuante”, o grau de iniciação é determinado pela antiguidade iniciática e não pela idade real da sacerdotisa” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.45). Ou seja, a pessoa “mais velha de santo” será aquela que tem mais tempo de iniciação e não mais tempo de idade biológica. Isto se explica, porque no candomblé ketu, a iniciação é considerada um renascimento, “é renascer para um novo mundo como uma pessoa mais segura e mais forte, religiosa e psicologicamente” (MAURÍCIO, 2009, p.71). Por conta disso, uma pessoa jovem pode ser “mais velha de santo” do que alguém mais velho de idade.

Tomamos o exemplo da menina Pietra *tý Yewá*, que é filha adotiva<sup>181</sup> do *babalorixá* Jean. No dia 09/11/2019 “participei” de uma festa no Terreiro do Pai Jean, na qual a sua filha Pietra, com idade entre sete e oito anos, cumpriu a sua “obrigação” de *odú igê*, que é a obrigação de sete anos. Este ritual é também um rito de passagem, de *iaô* para *ebomi*, porém, no caso de Pietra, ela também recebeu o cargo de *ialorixá*<sup>182</sup>. De certa maneira, a história religiosa de Pietra se assemelha com a de Mãe Menininha “que foi iniciada aos oito meses de idade, para o orixá *Oxum*” (TERREIRO DO GANTOIS, 2017, p.3).

Convém aproveitar o exemplo acima para explicar o que significa *iaô* e *ebomi*, bem como, para apresentar as demais categorias sociais da hierarquia do candomblé ketu, hierarquia que é dada pelo tempo de iniciação. Inicialmente, a comunidade nagô pode ser dividida em dois grupos: os “não-iniciados” e os “iniciados”. No grupo dos “não-iniciados” ou “pré-iniciados” fazem parte aquelas pessoas que estão se familiarizando com o funcionamento de uma casa de candomblé, que procuram conhecer quem são as pessoas do terreiro, que participa

---

<sup>181</sup> Normalmente no candomblé ketu, um pai ou mãe de santo não pode iniciar seu conjugue e filhos biológicos, estes últimos chamados de “filhos carnavais”. Por outro lado, é permitido para os filhos adotivos, sendo este o caso de Pietra e de seus dois irmãos adotivos Peterson e Rodrigo, respectivamente, *alabê* e *ogã*, iniciados pelo *babalorixá* Jean Ty Onirà.

<sup>182</sup> No dia 09/11/2019, a menina Pietra também se tornou a herdeira espiritual do *babalorixá* Jean Ty Onirà. Segundo o mesmo, a herdeira espiritual também herda os anos de religião do pai de santo. Por exemplo, na data mencionada, Pietra estava com 31 anos de “santo”, sendo 7 dela mais 24 do seu “pai” (SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].



passivamente de rituais e festas públicas, que ainda não tem uma dedicação acentuada, ou seja, é aquela pessoa que está no início do aprendizado e que ainda não passou pelo rito de iniciação (MAURÍCIO, 2009, p.69-71). Estas pessoas não-iniciadas são chamadas de *abiyan* ou *abiã*: “pré-inicianda do candomblé, geralmente jovem, em estágio anterior à iniciação, tendo cumprido apenas uma parte dos rituais” (CACCIATORE, 1977, p.34). Hoje em dia o termo *abiã* é usado para homens e mulheres.

O grupo dos “iniciados” é formado por pessoas que passaram pelos ritos de iniciação<sup>183</sup>, nas quais na sua cabeça foi “plantado” o axé do terreiro [princípio da existência genérica] e dos orixás individualizados [princípio da existência individualizada], transformando estes seres humanos em altares vivos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.46). Dentro desse grupo estão as seguintes categorias: *iaô* ou *iyàwo*, *ebomi*, *equede*<sup>184</sup> e *ogã*. Por sua vez, estas quatro categorias estão assim organizadas: os “rodantes”<sup>185</sup>, *iaô* e *ebomi*; e “não-rodantes”, *ogã* para os homens e *equede* para as mulheres. Conforme relatos<sup>186</sup> da *equede* Juliana e da *ebomi* Patrícia, os *ogãs* e *equedes* já “nascem” com sete anos de iniciação. Os “rodantes” são todas as pessoas que “viram no santo”, que “entram em transe”, podendo ser homem ou mulher. É interessante notar que as palavras *abiã*, *iaô* e *ebomi* são usadas para homens e mulheres, e, portanto, “são palavras de duplo gênero” (CAMARGO, 2020<sup>187</sup>).

Em outras palavras temos o seguinte percurso iniciático. Quando uma pessoa começa a frequentar uma casa de candomblé ketu, ela se encontra na condição de *abiã* até passar pelo rito de iniciação. Depois disso e de alguns procedimentos, dos quais faz parte o jogo de búzios, o recém-iniciado seguirá um dos três caminhos religiosos possíveis. Se o homem ou a mulher for “rodante”, de *abiã* a pessoa passará para *iaô*<sup>188</sup>, e depois da obrigação de sete anos, de *iaô* para

---

<sup>183</sup> O processo de iniciação é considerado um renascimento. Por conta disso, todas as pessoas iniciadas recebem um nome próprio em iorubá. “Quando a gente se inicia, a gente está nascendo de novo, está nascendo para o orixá. Então todo mundo que nasce ganha um nome em iorubá” (CAMARGO, 2020). [Gravação. Aula/entrevista. São José, 03/06/2020].

<sup>184</sup> Segundo o *ogã alabê* Willian Camargo, no Terreiro do Pai Ednilson, as *equedes* também são chamadas de *iarobás* (CAMARGO, 2020) [Anotação. Aula/entrevista. São José, 01/07/2020].

<sup>185</sup> Termo muito empregado no Terreiro do Pai Jean e nos terreiros dos seus filhos de santo.

<sup>186</sup> Relatos obtidos no meio de rituais no Terreiro do Pai Jean e no Terreiro de Mãe Emília, respectivamente.

<sup>187</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 01/07/2020].

<sup>188</sup> Em alguns terreiros de candomblé ketu, como no Terreiro do Pai Jean, é comum que os *iaôs*

*ebomi*. Portanto, é do grupo dos *ebomis* que surgem os *babalorixás* e *ialorixás*. Por outro lado, se o homem não for “rodante” ele fará parte do grupo dos *ogãs*; e se a mulher recém-iniciada também não “virar no santo” ela será uma das *equedes*. É do grupo dos *ogãs* que saem os percussionistas que tocam nos atabaques e no *gã*.

As equedes ou *ekédis* são consideradas como a “segunda pessoa, aquela que está junto, próximo; figura feminina que não entra em transe e, por isso, exerce atividades<sup>189</sup> para atender os orixás e a casa” (BRANDÃO, 2015, p.54); são as auxiliares “das filhas de santo em transe, amparando-as para que não caiam, enxugando-lhes o suor, levando-as à camarinha para vestir a roupa do orixá” (CACCIATORE, 1977, p.109). Em relação ao fato da *equede* ser a “segunda pessoa”, podemos apontar aqui para uma representação simbólica do orixá Exu. É bom lembrar que Exu é o orixá acompanhante, que para todo orixá há um Exu e que ele está presente nos dois lados, masculino e feminino. Veremos adiante como o simbolismo de Exu se reflete na música dos atabaques.

Ainda no que concerne ao *ebomi*, este é um termo nativo que é usado para homens e mulheres com mais de sete anos de “idade de santo”. Como já foi dito, no caso dos *ogãs* e *equedes*, estas categorias são consideradas como “nascidas” com sete anos de iniciação. Portanto, *ogãs* e *equedes* não passam pelo período iniciático de *iaô*, mas somente pelo de *abiã*. Conforme explica o *ogã alabê* Willian, a palavra *ebomi* significa o mais velho e por isso ela foi adotada no candomblé ketu para designar as pessoas com mais de “sete anos”; mas pode também ser usada quando uma pessoa é mais “velha” do que outra, mesmo que a diferença entre elas seja de um dia de iniciação, ou seja, “quem fez santo hoje, chama de *ebomi* quem fez santo ontem” (CAMARGO, 2020<sup>190</sup>).

Esta pequena diferença de tempo de iniciação é muito comum acontecer na realização do “barco de *iaôs*”. “O “barco de *iaôs*” é um conjunto de *abiãs* se

---

sentem no chão durante algumas atividades, uma regra que está relacionada a hierarquia. Segundo o *babalorixá* Jean Ty Onirà, os *iaôs* representam as crianças, os novatos, e por isso eles sentam no chão em sinal de respeito e de humildade. Além disso, esta postura é uma forma de comunicação visual, pois pessoas iniciadas “de fora” saberiam identificar quem são os “mais velhos” e os “mais novos” (SILVA, 2018) [Anotação. Sessão de doutrina: Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>189</sup> Segundo o *babalorixá* Jean Ty Onirà existe diversos tipos de cargos de *ogãs* e *equedes*, como por exemplo tem a *equede* que é responsável pela esteira, a que cuida da alimentação, etc. (SILVA, 2019) [Anotação. Ensaio de xirê. Itajaí, 06/11/2019]. Para a Equede Sinha (Brandão, 2015, p.54) a *iarubá* é a *equede* que cuida da esteira e *ialabaqué* é a que cuida da alimentação do iniciado em fase de obrigação.

<sup>190</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 01/07/2020].

preparando para a sua iniciação. [...] Muitas vezes, conforme cada Axé<sup>191</sup>, todos ficarão confinados ao mesmo tempo e no mesmo local e passarão a ser chamados de “irmãos-de-barco” (MAURÍCIO, 2009, p.76). Inclusive, na entrada da propriedade do Terreiro da Casa Branca existe um monumento em homenagem as mães ancestrais chamado de o Barco de Oxum. Segundo a Equede Sinha, equede do Terreiro da Casa Branca, “o Barco de Oxum é a representação da nossa vinda da África” (BRANDÃO, 2015, p.96).

Durante o processo de confinamento do “barco de *iaôs*”, embora possa haver muitas pessoas<sup>192</sup> recolhidas simultaneamente, o “nascimento” dos *iaôs* seguirá uma ordem pré-estabelecida. O *ogã alabê* Willian explica que “a ordem é de quem virou primeiro e normalmente é a ordem<sup>193</sup> do *xirê*, porque a gente respeita essa ordem” (CAMARGO, 2020<sup>194</sup>). Esta hierarquia na “descida” dos orixás determina um conjunto de nomes utilizados durante a “fase de *iaô*”<sup>195</sup>. Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.77), a ordem dos nomes é a seguinte: *dofono, dofonitinho, fomo, fomotinho, gamo, gamotinho, vimo, vimotinho, gremo, gremotinho, timo e timotinho*.

Para o *ogã alabê* Willian, no Terreiro do Pai Edenilson, em Santa Catarina, há uma pequena variação na sequência acima, como segue: “a gente usa *dofono, dofonitinho ou dofonitinha, gamo, gamotinho, fomo, fomotinho, vimo e vimotinho*” (CAMARGO, 2020<sup>196</sup>). Além disso, ele informa que havendo duas pessoas com o mesmo tipo de orixá, a “idade da entidade” influenciará na sequência destes nomes, sendo sempre primeiro o orixá mais velho: “se a pessoa é de *Ogum*<sup>197</sup>, normalmente ela é *dofona*, mas se tiver mais de um *Ogum*, aí é o jogo de búzios que vai falar qual é o *Ogum* mais velho, tipo *Oxalufan* e *Oxaguiã*; *Oxalufan*, o *Oxalá* mais velho; *Oxaguiã*, o *Oxalá* novo” (CAMARGO, 2020<sup>198</sup>).

---

<sup>191</sup> Casa religiosa.

<sup>192</sup> Por exemplo, conforme o *ogã alabê* Peterson, na terceira semana de abril de 2019, no Terreiro do Pai Jean havia dez pessoas recolhidas para a feitura de santo, além de outras quatro pessoas para outros tipos de obrigações (SILVA, 2019). [Anotação. Conversa informal. Terreiro do Pai Jean: parte externa, calçada. Itajaí, 18/04/2019].

<sup>193</sup> Neste caso a ordem dos orixás no *xirê*.

<sup>194</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 01/07/2020].

<sup>195</sup> Depois dessa fase, quando passam para *ebomi*, esses nomes não são mais utilizados (CAMARGO, 2020). [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 01/07/2020].

<sup>196</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 08/07/2020].

<sup>197</sup> *Ogum* é o primeiro orixá celebrado no *xirê*.

<sup>198</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 08/07/2020].

#### 4.6.2 O candomblé ketu é uma família

Conforme tem sido mostrado pela estrutura religiosa do candomblé ketu, a organização social da comunidade tende a se comportar como uma família, inclusive o termo “família de santo” é muito empregado em diversas regiões brasileiras, entre elas, Santa Catarina. Independentemente do orixá individualmente cultuado, cada pessoa iniciada é considerada como um membro consanguíneo que estará irmanada e unida a uma corrente da qual ela começa como receptora e com o passar do tempo será também transmissora (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.37).

No caso específico da “comunidade de santo” do terreiro do Pai Ednilson, o *ogã alabê* Willian descreve este caráter familiar que se realça nos dias de convívio e de muito envolvimento físico e espiritual durante os dias de “obrigação”:

[O candomblé] Eu conceituo como uma religião muito familiar, porque o nosso convívio, ele é as vezes até maior do que o da própria família de sangue; [...] a gente tem a “família de santo” que a gente chama de *edé*, que é a nossa comunidade, que a gente quando está em obrigação, por exemplo, a gente fica quinze dias convivendo com as mesmas pessoas dentro de um determinado espaço, no nosso espaço sagrado. Então, às vezes, a gente convive mais com a nossa “família de santo” do que com a própria família de sangue. Tem pessoas<sup>199</sup> que no nosso próprio barracão, que vem, dorme aqui, vai trabalhar e quando é para ir embora não vai para a sua casa e volta para o barracão, até terminar as obrigações, cumprindo o preceito dela, sem bebida, sem sexo, sem um monte de coisas que não pode fazer para entrar num espaço sagrado, por isso o candomblé é uma religião familiar, com certeza (CAMARGO, 2020<sup>200</sup>).

O grau de comprometimento é tão elevado que quando alguém está de “obrigação”, esta pessoa e todas as demais pessoas da comunidade que participam desse processo também devem cumprir o preceito, que vem a ser uma “determinação, prescrição feita pelos orixás para ser cumprida pelos fiéis” (CACCIATORE, 1977, p. 215). “Todos, inclusive o pai de santo, que é a pessoa que mais tem contato com quem está recolhido, tem a obrigação de estar com o seu “corpo limpo”, que a gente fala, sem bebida, sem sexo, para poder participar das obrigações” (CAMARGO, 2020<sup>201</sup>). Este grau de envolvimento também foi relatado

---

<sup>199</sup> O *ogã alabê* Peterson (SILVA, 2019) ressalta que as pessoas que voltam para as suas residências são recomendadas a evitar certos locais proibidos como cemitérios, hospitais e encruzilhadas (SILVA, 2019). [Anotação. Terreiro do Pai Jean: conversa informal. Itajaí, dia 18/04/2019].

<sup>200</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 13/05/2020].

<sup>201</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 13/05/2020].

pelo *ogã alabê* Peterson<sup>202</sup>, no terreiro do Pai Jean. Ele conta que por morar no terreiro, participa de todas as atividades religiosas e por isso tem muito trabalho para se fazer (SILVA, 2019<sup>203</sup>).

Estas obrigações são “oferendas rituais às divindades que o crente é obrigado a fazer, por exigência das mesmas, a fim de propiciá-las e receber seu auxílio em questões espirituais e materiais” (CACCIATORE, 1977, p.184). Estas obrigações também podem ser categorizadas conforme o tempo de iniciação ou em relação a proximidade com o orixá, o que define o número de vezes que devem ser feitas e a quantidade de oferendas utilizadas, na sua maioria composta de alimentos. Geralmente as obrigações tornam-se maiores com o passar do tempo de iniciação. O *babalorixá* Jean Ty Onirà informa que na primeira obrigação do *iaô*, quando se procede a “feitura de santo”, se faz o ritual do *bori*<sup>204</sup> no qual se oferece oferendas para Iemanjá e Oxalá (SILVA, 2018<sup>205</sup>).

Conforme esclarece Cacciatore (1977, p.184), os *iaôs* “devem fazer uma oferenda semanal, uma mensal e uma anual”; e que os *ogãs* e *equedes* devem fazer “uma anual, podendo fazer a semanal em sua casa [residência]”. As obrigações anuais também estão relacionadas com a hierarquia social interna. Durante o período de *iaô*, o iniciado deve fazer uma obrigação ao completar um, três e sete anos de “feitura”, sendo normalmente festas abertas ao público, que por sua vez podem ser organizadas coletivamente. Por exemplo, uma mesma festa pode contemplar a “saída de *iaô*”, a obrigação de um ano, a obrigação de três anos, bem como, a de sete anos, podendo haver uma ou mais pessoas em cada estágio iniciático, o que fica a critério de cada casa religiosa. No Terreiro do Pai Jean, nos últimos anos as festas de obrigação têm sido de caráter coletivo pois desse modo torna-se mais econômico para cada iniciado.

Outra questão importante é que a dinâmica da vida atual tem causado interferências na organização dos terreiros, em especial no período de recolhimento de um *iaô* para a “feitura de santo”. O *babalorixá* Jean Ty Onirà explica que hoje em dia uma pessoa não pode mais ficar vinte e um dia recolhida, como era antigamente,

---

<sup>202</sup> Jean Peterson Caetano da Silva.

<sup>203</sup> [Anotação. Terreiro do Pai Jean: conversa informal. Itajaí, dia 18/04/2019].

<sup>204</sup> “Cerimônia ritual do candomblé e terreiros afins, também chamada “dar de comer à cabeça”. [...] É realizada na iniciação e fora dela e dedicada ao orixá pessoal, “dono da cabeça”” (CACCIATORE, 1977, p.68).

<sup>205</sup> [Anotação. Cerimônia do Amalá de Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

e que muitas pessoas não conseguem tirar muitos dias de férias, e cita um exemplo: “como que alguém que trabalha no banco, que tira dez dias de férias, irá depois para o trabalho com turbante e com todos os acessórios da fase de preceito que ocorre depois da saída de *iaô*?” (SILVA, 2019<sup>206</sup>).

Este limite de tempo acaba favorecendo as obrigações e iniciações coletivas. No entanto, conforme relata o *babalorixá* Jean Ty Onirà, para dar conta de muitas pessoas recolhidas simultaneamente, torna-se necessário contar com uma equipe religiosa numerosa e experiente, quase que um processo industrial no sentido de organização do tempo e das coisas, objetivando preparar todas as coisas em pouco tempo; bem como, deve ser levado em conta o horário comercial por causa do atendimento dos clientes, para jogo de búzios, *ebós*, *boris* e visitas (SILVA, 2019<sup>207</sup>).

Ainda no que concerne ao ciclo das obrigações, segundo Elbein dos Santos (2012, p.46-47), com a obrigação de três anos a/o *iaô* passa para a categoria superior de *iaô*, e com a obrigação de sete anos torna-se um/uma *ebomi*, sendo que deste grupo serão escolhidas as pessoas para assumirem alguns cargos importantes, como as chamadas *iyas*<sup>208</sup>, em especial, a *ialorixá*, *iaebé*, *iyálàse*<sup>209</sup>, *iaquequerê*, *iabassé*, etc. Para fechar este ciclo existe também as obrigações de quatorze e de vinte e um anos. O *babalorixá* Jean Ty Onirà também explica que, inicialmente cada pessoa só pode “receber” apenas um orixá, mas depois da obrigação de sete anos, que simboliza o fechamento de um ciclo, ela poderá “receber” um segundo orixá, e em alguns casos até um terceiro (SILVA, 2019<sup>210</sup>); o que muitos iniciados chamam de um orixá “dar passagem” a outro.

Segundo o *ogã alabé* Willian, a partir da obrigação de vinte e um anos, a/o *ebomi* encerra um ciclo de vida, pois a pessoa já cumpriu todas as suas obrigações religiosas, não sendo mais necessário ficar recolhida, podendo a seu critério fazer

---

<sup>206</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>207</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>208</sup> Segundo a Equede Sinha (BRANDÃO, 2015, p.54): *ialorixá* é a mãe de santo; *iaebé* “é a segunda pessoa no axé”, uma conselheira que cuida da tradição e hierarquia, com posto paralelo ao da mãe de santo; *ialaxé* é a “mãe do axé, a que distribui o axé”, aquela que escolhe para quem vai cada cargo; *iaquequerê* é a “mãe pequena”, aquela que não é a mãe de santo do terreiro mas pode ser a mãe de santo de alguém; *iabassé* é a *ebomi* “responsável no preparo dos alimentos sagrados”.

<sup>209</sup> Este é o caso da Tamara Destri, a *ialaxé*, a mãe do axé do Terreiro do Pai Ricardo. Segundo relato dela, este cargo foi escolhido por Oxossi durante um jogo e búzios.

<sup>210</sup> [Anotação. Ensaio de xirê. Itajaí, 06/11/2019]

algumas pequenas oferendas (CAMARGO, 2020<sup>211</sup>). Elbein dos Santos complementa que “essa promoção em ciclos de sete anos<sup>212</sup> na escala de antiguidade e de classe é bem específica do sistema Nàgô” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.47).

Em termos de antiguidade e por conseguinte ancestralidade, considero oportuno finalizar esta seção retomando a questão da “família de santo” para destacar novamente a importância do estado da Bahia, em especial da cidade de Salvador, bem como, para lembrar o princípio da existência genérica e o princípio da existência individualizada. Para tal, utilizo como referência o seguinte relato do *ogã alabê* Willian sobre família ancestral, o orixá Xangô e a Bahia, como segue:

Eu sou de Xangô, a minha família ancestral é Xangô, eu sou um descendente de Xangô, a minha ancestralidade é de Xangô. Por mais que meu pai e minha mãe não sejam de Xangô, eu sou do orixá Xangô. Então a minha ancestralidade é de Xangô e Xangô veio aonde primeiro no Brasil? Na Bahia. Então eu tenho que ter esse conhecimento, eu tenho que ter esse respeito, principalmente pelos mais velhos; e a Bahia é a mais velha se colocar no contexto, no contexto do candomblé. Então tem que haver esse respeito (CAMARGO, 2020<sup>213</sup>).

Analisando o trecho acima, destaco alguns pontos importantes. Inicialmente, acredita-se que toda pessoa, iniciada ou não, tem o seu orixá regente ou o “orixá de cabeça”. O princípio da existência individualizada possibilitará as qualidades e as especificidades do orixá regente de cada pessoa. Ou seja, duas pessoas que são de Xangô, serão de Xangôs diferentes. Por outro lado, por meio do princípio da existência genérica, este orixá será o elo de ligação ancestral com a mãe África, mas com passagem pela Bahia, pois é nessa terra que começou o candomblé ketu no Brasil.

Sendo assim, é importante registrar que justamente as primeiras mães de santo foram enterradas nos terreiros mais antigos de Salvador, pelo menos em relação a esse candomblé ketu que se espalhou pelo país. Se nesses espaços sagrados estão situados os axés mais antigos, os mais ancestrais, isto explica o fato dos terreiros tradicionais baianos serem uma referência, a base de todo

---

<sup>211</sup> [Anotação. Aula/entrevista realizada no dia 20/05/2020].

<sup>212</sup> Convém acrescentar que cada ciclo da linha-guia *vassí* tem sete ataques sonoros no *gã*, sendo a *vassí* a base rítmica mais tocada no candomblé ketu.

<sup>213</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 10/06/2020].

conhecimento sobre o candomblé ketu, tanto para pesquisadores, mas principalmente para toda a grande “família de santo” brasileira.

#### 4.7 A ESTRUTURA FÍSICA

Conforme dito anteriormente, os rituais e as festas públicas do candomblé ketu acontecem em locais específicos conhecidos como terreiro. Do ponto de vista mitológico, o culto dos orixás em terras brasileiras, chamado por nós de candomblé ketu, é resultado da transferência e restituição do “espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos” para os terreiros (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.33). Foi justamente neste território social que a cultura de origem africana se transformou, sendo reelaborada por meio do contato físico de diversas etnias, consolidando este lugar como o espaço onde “os negros da Bahia realizavam as suas características festas religiosas” (CARNEIRO, 1991, p.33).

Com o passar dos anos, o terreiro de candomblé torna-se “a morada arquitetônica e sagrada das divindades, um conjunto onde agem as energias naturais, que faz a ligação física destas com os seres humanos” (MAURÍCIO, 2009, p.42). Acredito que, por conta do forçado sincretismo religioso com o catolicismo, um terreiro de candomblé é também chamado de casa de santo. Além dos termos citados, outros nomes são utilizados como *ilê*, casa de candomblé, axé ou *abaçá* (CARDOSO, 2006, p.2-5. BARROS, 2009, p.174).

Para Cacciatore, o terreiro é o “conjunto dos terrenos e casas onde se processam as cerimônias religiosas e os preparativos para as mesmas” (CACCIATORE, 1977, p.236), podendo ser chamado de “roça” quando se tratar de um “terreiro localizado em roça ou sítio” (CACCIATORE, 1977, p.221). Este é o caso do Axé Capivari localizado na zona rural de São Félix e do Axé Muritiba situado num bairro periférico de Muritiba, ambos na Bahia; bem como, do Terreiro do Pai Ju<sup>214</sup>, que fica na região rural de Brusque, em Santa Catarina. Este aspecto de roça também é visto no Ilê Axé Opô Afonjá, porém, apenas na parte interna da grande propriedade, já que hoje em dia o terreiro se encontra numa zona bastante urbanizada.

Atualmente é possível encontrar “terreiros” de diversos tipos e tamanhos, fato que está associado a trajetória histórica do próprio terreiro, da trajetória religiosa

---

<sup>214</sup> O Terreiro do Pai Ju foi o único terreiro catarinense visitado com esta característica de zona rural.



do *babalorixá* ou da *ialorixá*, das condições financeiras destes e de sua comunidade, como também, por influência de especificidades locais, como por exemplo, a manutenção de rituais de umbanda. Em Santa Catarina, foram encontradas diversas soluções: há terreiros que ocupam quase a totalidade de um lote, com construções de um único andar, mas também tem aqueles que possuem vários andares como consequência da falta de espaço gerado pela urbanização; alguns são construídos no fundo do terreno da residência do *babalorixá*; outros são o contrário, o terreiro é na frente e a residência é nos fundos ou sobre o barracão; etc.

Independentemente, “esses “terreiros” constituem verdadeiras comunidades que apresentam características especiais. Uma parte dos membros do “terreiro” habita no local ou os arredores do mesmo, formando às vezes um bairro, um arraial ou um povoado” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.33). Além disso, tem uma boa parcela da comunidade religiosa que reside na mesma cidade, em cidades próximas e até em estados vizinhos, mas que frequenta o terreiro com certa regularidade, podendo em certos casos, como nas obrigações anuais, ficarem hospedados por alguns dias.

Esta dinâmica de visitação foi notoriamente observada no Terreiro do Pai Jean, em especial em época de festa. Como o *babalorixá* Jean Ty Onirá tem muitos filhos de santo, em torno de duzentos e cinquenta, normalmente, as festas deste terreiro recebem muitas visitantes de toda a região e até de cidades paranaenses. É comum as ruas dos arredores ficarem lotadas com carros e até com veículos de transporte coletivo como *vans*, *topics* e micro-ônibus.

No período de algumas festas, aproveita-se a oportunidade para realizar as obrigações anuais e outros tipos de obrigações como a saída de *iaô*, confirmação de *ogã* e confirmação de *equede*, etc. Aproveita-se também a ocasião para efetuar estas obrigações simultaneamente, embora cada pessoa com a sua em particular. Tendo em vista que muitas pessoas podem ficar “recolhidas” e que há muitas tarefas a serem feitas, principalmente as tarefas alimentares para os “santos” e os iniciados, há a necessidade de contar com uma equipe, o que leva a muitos membros da comunidade de outros bairros ou cidades ficarem hospedados no terreiro. Inclusive, há situações de haver muita gente e então os convidados dormem no próprio salão do terreiro, sobre as *enis*, as esteiras sagradas.

#### 4.7.1 Espaço urbano e espaço mato

Outra questão importante sobre a estrutura física dos terreiros está relacionada com as plantas e ervas. Conforme propõe Elbein dos Santos (2012), a propriedade de um terreiro é formada por dois tipos de espaços com funções distintas: há “um espaço que qualificaremos de “urbano”, compreendendo as construções de uso público e privado” e “um espaço virgem, que compreende as árvores e uma fonte, considerado como o “mato”, equivalendo à floresta africana” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.33-34). Nota-se mais uma vez a presença do princípio da complementaridade, ou seja, se percebe a necessidade da dependência do outro para algo existir.

Compreendo que o princípio da complementaridade se expressa também no domínio de cada espaço. Este “mato” sagrado, onde estão as plantas, árvores e uma enorme variedade de ervas indispensáveis as atividades religiosas, “é habitado por espíritos e entidades sobrenaturais”, “enquanto a parte urbana é controlada pelo ser humano” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.34). A diferença principal entre os terreiros com propriedades extensas e os terreiros urbanizados de pequeno porte, é que nestes últimos, a maior parte deste “mato” sagrado não estará dentro da sua área privada.

Por exemplo, em terreiros que ainda hoje são do tipo “roça”, como o Axé Capivari, o Axé Muritiba, o Terreiro do Pai Ju, o Ilê Axé Opô Afonjá, bem como, outros que foram “roça” no passado, mas que apesar da urbanização local ainda conservam uma grande área verde, como o Terreiro do Gantois, o terreiro da Casa Branca e a Casa de Oxumarê, nestes terreiros quase todas (senão todas) as plantas e ervas sagradas são encontradas dentro da propriedade do imóvel. Por outro lado, os terreiros de pequeno porte adotam como estratégia a construção de pequenos canteiros para o plantio das ervas mais usadas, retiram plantas das matas próximas ou em caso de necessidade compram em lojas especializadas localizadas em grandes centros como Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo.

Sobre esta repartição do espaço “mato” o *ogã alabê* Willian conta como funciona no Terreiro do Pai Ednilson: “em época de obrigação, quando precisa de ervas, se acorda cedo, vai no meio do mato onde estão as ervas específicas que a gente quer e apanha. Tem que ser logo cedinho, quando está tudo acordando”

(CAMARGO, 2020<sup>215</sup>). Segundo ele, caso alguma erva específica não seja encontrada por conta do clima frio da região sul, aquelas “folhas” oriundas de regiões de clima quente, são adquiridas em casas de ervas da Bahia ou São Paulo. O *ogã alabê* Willian também informa que as ervas compradas podem ser usadas pois como são frescas tem o mesmo efeito. Além da possibilidade de comprar em lojas, em muitas ocasiões as ervas são conseguidas gratuitamente com algum pai ou mãe de santo de outro estado, sendo apenas necessário assumir a despesa do frete (CAMARGO, 2020<sup>216</sup>).

#### 4.7.2 Construções físicas

Dentro das propriedades do terreiro a parte do “espaço urbano” é formada por um conjunto com diversos tipos de construções físicas, cada qual com uma função específica. Nos terreiros com grandes dimensões normalmente existe o barracão de festas, que geralmente é a maior obra do imóvel; diversas casas para os orixás; uma casa para os ancestrais; fontes de água; praça e estacionamento; diversas residências para os filhos de santo; como também, pode haver um espaço físico destinado para atividades culturais, memorial, escola, etc.

Conforme foi visto na Bahia, este é o caso do Terreiro da Casa Branca, do Terreiro do Gantois, da Casa de Oxumarê, do Ilê Axé Opô Afonjá, do Axé Capivari e do Axé Muritiba. No livro *Equeda: a mãe de todos – Terreiro da Casa Branca* (BRANDÃO, 2015, p.160-165) uma grande quantidade de fotos e ilustrações destas construções podem ser visualizadas. Destes terreiros citados, o Ilê Axé Opô Afonjá se destaca pela dimensão da propriedade, por internamente parecer uma roça, pela grande quantidade de casas de orixás e pelo tamanho do barracão principal.

A respeito do barracão, Elbein dos Santos (2012) explica que:

[Esta construção] abriga um grande salão destinado às festividades públicas, com espaços delimitados para os diferentes grupos e setores que constituem o *egbé*<sup>217</sup> e os lugares reservados à assistência; um conjunto de habitações permanentes ou temporárias para os iniciados que fazem parte do “terreiro” e suas famílias” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.34).

---

<sup>215</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 10/06/2020].

<sup>216</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 10/06/2020].

<sup>217</sup> Comunidade.

Cacciatore (1977) complementa que o termo barracão pode designar apenas a “sala ou salão em que se realizam as festas públicas do Candomblé [...] Geralmente retangular, coberto de telhas ou palhas, com porta principal, uma que dá para a camarinha e outra lateral” (CACCIATORE, 1977, p.64). Dentro do salão existe algumas áreas específicas, como a da cadeira do regente espiritual, a parte dos atabaques, um espaço central para a dança e um local destinado para a assistência que pode ser uma arquibancada<sup>218</sup> ou um conjunto<sup>219</sup> de bancos e cadeiras. Acrescente-se, ainda que, foi observado ser muito raro encontrar imagens físicas de orixás nos salões dos terreiros de candomblé ketu, tanto da Bahia quanto em Santa Catarina. O *babalorixá* Jean Ty Onirà esclarece que a energia dos orixás está nos assentamentos, nas pedras, etc; e não nas imagens representativas (SILVA, 2019<sup>220</sup>).

Um ponto a se destacar sobre a assistência é que nos terreiros mais antigos de Salvador, os sexos são separados. Há, portanto, um lado para os homens e outro para as mulheres. Lembro que no Terreiro da Casa Branca, no Gantois e na Casa de Oxumarê, ao se adentrar pela porta principal do salão os homens ficam do lado direito enquanto no Ilê Axé Opô Afonjá ficam no lado esquerdo. Até o presente momento não foi encontrada uma explicação para a escolha dos lados, mas acredito que a separação pode ser justificada pela simbologia da cabaça *igbádu*. É bom lembrar que Oxalá é o regente da direita e do poder masculino enquanto Oduduwa é a entidade que rege o lado esquerdo, o lado feminino.

É interessante também perceber que essa disposição da assistência reforça mais uma vez o princípio da localização em relação a um centro, bem como fortalece o princípio de complementaridade. Ou seja, suponho que durante a realização das festas no barracão, os homens e as mulheres podem se ver fisicamente separados e com isso inconscientemente perceber que a vida só continua com o encontro, com a complementaridade dos sexos. Em Santa Catarina, em nenhum dos terreiros visitados foi encontrada uma assistência dividida por sexo. Em todas as festas observadas os casais não ficam separados, pois homens e mulheres podem ficar

---

<sup>218</sup> Este é o caso do Ilê Axé Opô Afonjá e do Terreiro do Gantois, na Bahia; e do Terreiro do Pai Jean, em Santa Catarina.

<sup>219</sup> Este é o caso do Terreiro da Casa Branca, da Casa de Oxumaré, do Axé Muritiba e do Axé Capivari, na Bahia; e do Terreiro do Pai Ednilson, do Terreiro do Pai Ricardo, do Pai Ju, da Mãe Emília, da Mãe Jussara e da Mãe Evelise, em Santa Catarina.

<sup>220</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

juntos, misturados. Possivelmente a explicação para esta dinâmica encontrada nos terreiros catarinenses pode estar vinculada a trajetória do candomblé local que tem passagem histórica com a umbanda, a qual normalmente não separa a assistência por sexos.

Do mesmo modo que o barracão pode ser uma grande construção física de um terreiro mais antigo e de grandes proporções, contendo o salão principal, diversos tipos de cômodos, salas, quartos, banheiros, cozinha, despensa, etc; mas que também pode designar apenas o salão de um terreiro pequeno ou de médio porte; a “casa dos orixás” pode ser outro exemplo do poder de adaptação das culturas de matriz africana e do poder de transformação do candomblé ketu, característica que pode estar associada ao orixá Exu, o orixá da expansão e do princípio dinâmico.

Para compreender esta questão será necessário retomar à “terra mãe”. Será preciso também lembrar que a maneira que o culto dos orixás está coletivamente organizado por meio do candomblé ketu, só acontece no Brasil. Ou seja, o candomblé ketu é uma religião de matriz africana formatada em terras brasileiras. Conforme explica Elbein dos Santos, na África os orixás são individualmente cultuados em regiões distintas, sendo que cada orixá é “adorado em vilas e cidades separadas e às vezes bastante distantes” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.35).

No Brasil, como consequência do longo período do tráfico de pessoas negras escravizadas e do entrelaçamento de diversas culturas, os orixás que eram cultuados separadamente em cada localidade africana, passaram a ser venerados coletivamente nos terreiros. Como resultado do que vou chamar de primeiro estágio de transformação, os terreiros de candomblé ketu mais antigos construíram as “casas dos orixás”, também chamadas de casas-templo ou *ilé-òrìsá*, sendo uma para cada orixá<sup>221</sup> (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.34). Portanto, cada casa-templo é a representação de um território africano.

Além de ser a “moradia” de um orixá, a casa-templo também tem um papel social religioso. “Cada *ilé-òrìsá* reúne um grupo de iniciados [...] vinculado a uma comum matéria de origem abstrata, simbolizada por seu *òrìsá* [...] pela utilização de cores determinadas [...] pela utilização de certos emblemas, de certas ervas, [etc]”

---

<sup>221</sup> Também é possível encontrar uma casa para vários orixás. Este é o caso da Família Igi, composta por Nanã, Omolu e Oxumarê, orixás de origem jeje abrigados pelo candomblé ketu.

(ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.35). Por conta disso, cada casa-templo contém o assento consagrado do orixá, de adoração coletiva; todos os assentos individuais, neste caso o assento de cada iniciado deste grupo; como também o assento de Exu do orixá venerado e do assento de Exu de cada pessoa (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.35-36).

Como podemos visualizar acima, a casa-templo é mais um exemplo da representação do princípio da existência genérica e da existência individualizada. Mas existe outros espaços que reforçam esta simbologia. Se por um lado, a casa-templo é a casa de um orixá específico, por outro lado, há espaços como o barracão que são destinados para as atividades rituais coletivas, como por exemplo as festas, momento em que há a participação de toda a comunidade e que pode contar com iniciados oriundos de todas as *ilé-òrìsà*.

Mas nem todos os terreiros possuem uma propriedade com capacidade de espaço para construir diversas casas-templo. Esta situação pode ser encontrada nos terreiros mais novos, naqueles com menor poder aquisitivo ou ainda quando estão localizados em áreas fortemente urbanizadas. É nesse quadro que surge o que vou chamar de segundo estágio de transformação.

Nos terreiros de pequeno e médio porte, embora ainda seja mantido os termos “casa de orixá”, “casa” ou “*ilé-òrìsà*”, na verdade a estratégia adotada consiste na construção de pequenos quartos para abrigar o assento de cada orixá ou de grupos de orixás, todos os assentos individuais e todos os assentos de Exu, seguindo o mesmo padrão da casa-templo.

A respeito desta solução física, o *ogã alabê* William explica como está organizado no terreiro do Pai Edenilson, como segue:

Existem adaptações que a gente chama. Tem alguns “santos” que têm “casa”, a maioria deles. Aqui as *iabás* ficam todas juntas, fora lemanjá que tem um quarto separado para ela. Xangô tem a sua própria casa, um pouco menor, não é tão grande como nos axés matriarcais, matrizes do nosso axé; mas Ogum tem a casa dele, Oxossi, Exu, [...] é quarto ou casa, é uma casa na verdade, [...] *opô*, o lugar onde está aquele “santo”, igual a gente tem Opô Afonjá, o lugar onde ele está (CAMARGO, 2020<sup>222</sup>).

Esta solução é muito empregada pelos terreiros catarinenses visitados. Em termos construtivos, esse pequeno cômodo é chamado de casa ou quarto de orixá.

---

<sup>222</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 03/06/2020].

Independentemente, o mais importante é que os adeptos do candomblé acreditam que este espaço mantém a sua função basilar de preservar a mesma essência africana encontrada nos terreiros de grande porte.

## 4.8 A ESTRUTURA RITUAL

### 4.8.1 Calendário: datas fixas e datas móveis

Um bom exemplo de adaptação religiosa é o calendário das festas públicas do candomblé ketu que parece seguir soluções regionais. Segundo Cacciatore (1977) *odun* ou *odún*, é o “grande ciclo de festas públicas, em um ano sagrado. Inicia-se, em alguns candomblés tradicionais, na última sexta-feira de setembro; em outros, começa em agosto e vai até o início de dezembro” (CACCIATORE, 1977, p.186). Cabe ressaltar que a festa pública é a parte religiosa de uma comemoração a um orixá ou grupo de orixás que os não-iniciados podem participar. Além das festas existem várias cerimônias religiosas internas (SILVA<sup>223</sup>, 2018<sup>224</sup>).

Em Salvador, observei que o calendário dos rituais públicos dura alguns meses, podendo ser concentrado num determinado período do ano. Algumas casas concentram todas as festas no primeiro semestre, outras concentram mais no segundo semestre. Por exemplo, no ano de 2018, o Terreiro do Gantois realizou as suas festas públicas entre setembro e novembro com início no dia 28 de setembro, última sexta-feira do mês, com o ritual Águas de Oxalá (TERREIRO DO GANTOIS, 2018<sup>225</sup>). No Ilê Àse Opô Àfonjá foi de maio a novembro, começando com festa para Oxossi no dia 31/05/2018, última quinta-feira do mês, sendo que o ritual Águas de Oxalá aconteceu no final de setembro, no dia 30/09/2018, um domingo (ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ, 2018<sup>226</sup>). No ano de 2017, o Terreiro da Casa Branca realizou as suas festas públicas entre os meses de junho e novembro, iniciando no dia 15 de junho, quinta-feira, com festa para Oxossi. O ritual Águas de Oxalá aconteceu no

---

<sup>223</sup> Babalorixá Jean Ty Onirá

<sup>224</sup> [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 07/10/2018]

<sup>225</sup> Calendário 2018 do Terreiro do Gantois.

<sup>226</sup> Calendário 2018 do Ilê Axé Opô Afonjá. Segundo o *ebomi* Erivan dos Santos, o calendário do Ilê Axé Opô Afonjá não tem datas coincidentes com o calendário do Terreiro da Casa Branca, em especial o Xirê de Xangô, por uma questão de respeito (SANTOS, 2018). O primeiro terreiro é descendente do segundo. [Anotação. Conversa informal. Ilê Axé Opô Afonjá: Xirê para Exu. Salvador, dia 15/10/2018].

início do mês de setembro, no dia 03 de setembro, domingo (TERREIRO CASA BRANCA, 2017<sup>227</sup>).

Já no Ilê Axé Opô Aganjú, em Lauro de Freitas, Bahia, casa descendente do Ilê Àse Opô Àfonjá, as festas normalmente ocorrem entre os meses de junho e dezembro, iniciando com Oxossi na primeira quinta-feira do mês (e.g. 07/06/2018) e realiza as Águas de Oxalá na última sexta-feira do mês de outubro (e.g. 26/10/18) (ILÊ AXÉ OPÔ AGANJÚ, 2018<sup>228</sup>).

Na cidade de Cachoeira, constatei que algumas “roças” concentram os seus *xirês* num único mês do ano ou durante alguns poucos meses próximos. Segundo o sr. Lucídio de Xangô<sup>229</sup>, o Terreiro de Mãe Lúcia de Oxum, em Cachoeira, realiza todos os *xirês* em torno do mês de julho, podendo ter festas em dias consecutivos. Ao final do ciclo é feito uma festa com samba de roda e em seguida um candomblé de caboclo<sup>230</sup> para o Boiadeiro. Durante este ciclo de festas, além de *xirês* para um único orixá, festa individual, existe uma festa para todas as *iabás*, assim como tem um dia somente para os Erês.

Conforme pode ser verificado acima, não existe um calendário padronizado para o candomblé ketu como acontece com o calendário da igreja católica. Percebe assim uma certa flexibilidade que é consequência da independência administrativa e religiosa de cada terreiro. Embora haja a tentativa de formar organizações associativas, cada *babalorixá* ou *ialorixá* define os rumos de sua comunidade religiosa, o que configura e reforça o princípio de adaptação e transformação do culto dos orixás. Porém, nos terreiros mais antigos de Salvador, independentemente do mês que acontecer uma festa, a data escolhida levará em conta o dia da semana correspondente do orixá homenageado. Tomando como referência os exemplos supracitados, quinta-feira é o dia de Oxossi e sexta-feira é o dia de Oxalá.

É importante acrescentar que os terreiros mais antigos de Salvador conseguem manter essa dinâmica por terem uma comunidade religiosa bastante numerosa, sendo que boa parte dela reside nas redondezas. Por conta disso, é possível realizar as festas em qualquer dia da semana e ainda assim garantir a

---

<sup>227</sup> Calendário 2017 Terreiro Casa Branca.

<sup>228</sup> Calendário 2018 do Ilê Axé Opô Aganjú.

<sup>229</sup> [Anotação. Entrevista. Terreiro de Mãe Lúcia de Oxum: Xirê das Yabás. Cachoeira, Bahia, dia 22/07/2017].

<sup>230</sup> Candomblé para as entidades brasileiras.



lotação do barracão, fato que foi possível constatar nas festas do Terreiro da Casa Branca, do Ilê Axé Opô Afonjá, do Gantois e da Casa de Oxumarê. Além disso, nestes terreiros, grande parte das festas possuem datas pré-fixadas anualmente adotando critérios como a primeira quinta-feira de um certo mês, a última sexta-feira de outro, etc.

Em Santa Catarina, principalmente na região entre Itajaí e Florianópolis, foi observada uma realidade bastante diferenciada o que ressalta mais uma vez o caráter de adaptação das culturas de matriz africana. De maneira geral, procura se manter um calendário mensalmente fixo, mas com flexibilidade na escolha do dia das festas que normalmente acontece aos sábados. Uma exceção é o Terreiro do Pai Valério que costuma realizar as suas homenagens em dia de domingo.

Segundo o *ogã alabê* Willian, o calendário anual do Terreiro do Pai Ednilson prevê a organização de cinco festas públicas por ano, da seguinte maneira: Oxalá ou Águas de Oxalá em janeiro; Ogum e Oxossi são homenageados no mesmo dia no mês de março; em junho tem a festa para Xangô; em agosto acontece o Olubajé<sup>231</sup>, que vem a ser um ritual para Omolu/Obaluaiê; e em novembro há uma festa para as *iabás* (Oxum, Iemanjá, Oyá, etc.) (CAMARGO, 2020<sup>232</sup>).

No Terreiro do Pai Jean<sup>233</sup> são também realizadas cinco festas de candomblé ketu por ano: os orixás Oxalá e Iemanjá são homenageados no final de janeiro; Ogum e Oxossi em março ou abril; em junho tem o xirê para Oxum; em agosto tem o Olubajé<sup>234</sup> para Omolu; e Oyá Onirá<sup>235</sup> é festejada no início de dezembro. Outros terreiros realizam uma quantidade menor de festas por ano,

---

<sup>231</sup> É também chamado de “O banquete do rei” (BARROS, 2009).

<sup>232</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 12/11/2019].

<sup>233</sup> O *babalorixá* Jean Ty Onirá informa que o calendário anual das festas é decidido no início do ano, em parceria com os seus filhos de santo com casa aberta na região, com o objetivo de evitar datas coincidentes e assim, permitir uma ampla visitação entre os membros da comunidade religiosa. Informa também que o seu terreiro segue com as atividades normais durante a quaresma, pois o candomblé ketu é uma religião diferente da católica (SILVA, 2019).

<sup>234</sup> O *babalorixá* Jean Ty Onirá esclarece que antigamente as festas antigas de Olubajé eram bem simples, com roupas comuns, sem maquiagem e bijuteria; e que o ideal era realizar a festa num espaço externo, porque Obaluaiê é o deus da terra, sendo “Obá” o rei de “aiê”, terra (SILVA, 2019) [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 03/10/2019].

<sup>235</sup> Oyá Onirá é o “orixá de cabeça” do *babalorixá* Jean Ty Onirá. Segundo ele, a festa de Oyá Onirá acontece na semana do dia 4 de dezembro, dia de Oyá e de Santa Bárbara. Coincidentemente, é a sua mesma data do “nascimento carnal”, da data de “iniciação” e da data da “feitura de santo”. Porém, isto não é uma regra geral, mas sim um caso isolado (SILVA, 2019) [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

podendo ser apenas uma ou duas por ano. Verifiquei que a quantidade de festas por ano é proporcional ao tempo de instalação do terreiro, ao tempo de “feitura” do dirigente da casa como pai ou mãe de santo, bem como, pelo tipo e pela quantidade de filhos de santo da casa.

Ou seja, numa casa de candomblé ketu serão homenageados com festa apenas os orixás dos filhos de santo que tem no terreiro. Nos terreiros mais novos, geralmente de pequeno porte, no mínimo é realizada uma festa por ano, neste caso para o orixá do regente espiritual, *babalorixá* ou *ialorixá*, que por sua vez é o orixá regente da casa.

A respeito das festas dos terreiros catarinenses serem preferencialmente realizadas nos fins de semana, em especial aos sábados, constatei algumas motivações. Uma das razões está vinculada a vida cotidiana, pois a comunidade religiosa é muito mais “flutuante” do que fixa, ou seja, a grande maioria das pessoas exercem outras funções no mundo do trabalho nos dias de semana. Portanto, realizar uma festa de candomblé ketu no sábado de noite facilita a preparação da mesma ao longo do dia, o descanso no domingo e o retorno as atividades laborais na segunda-feira.

Sobre esta relação entre a vida cotidiana e a escolha do dia das festas do candomblé ketu em Santa Catarina, o *ogã alabê* Willian apresenta o seguinte relato:

Aqui no Sul, do Rio de Janeiro para baixo, as pessoas têm uma vida árdua de trabalho de segunda a segunda. Então sábado de noite seria um dia que a pessoa estaria mais descansada; ela poderia ter o candomblé e o outro dia para descansar. Aqui é mais tocado no sábado à noite porque durante a semana tem as obrigações. Como no outro dia as pessoas normalmente folgam, a gente faz no sábado, para que no outro dia as pessoas tenham um descanso (CAMARGO, 2020<sup>236</sup>).

Outro fator identificado é a carência de *ogãs* na região, principalmente dos *ogãs alabês*, aqueles que estão preparados para dirigir musicalmente os rituais, tanto para tocar o atabaque *rum* e conduzir a dança dos orixás, quanto para entoar as cantigas, cada qual no seu momento adequado. Na região catarinense pesquisada foi constatado que muitos terreiros de candomblé ketu não possuem um *ogã alabê* “residente” no seu quadro de iniciados. Por conta disso, percebe-se que

---

<sup>236</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Terreiro do Pai Ednilson. São José, dia 20/05/2020].

algumas casas religiosas convidam ou contratam *ogãs alabês* de outros terreiros da mesma cidade, de alguma cidade vizinha, como até de estados vizinhos.

Mas nem todos os terreiros tem o hábito de realizar festas sempre aos sábados ou domingos. Este é o caso do Ilê Axé Okê Obá Ketu ou o Terreiro do Pai Ricardo, em São José. Nesta casa religiosa, no lugar das festas são realizados os rituais públicos, ou seja, são rituais específicos para um determinado orixá, que acontecem com as portas abertas, preferencialmente no dia da semana do orixá, contam com a presença de convidados, curiosos e simpatizantes; e não tem a mesma organização e envergadura de uma festa. Neste terreiro participei dos seguintes rituais públicos: Abadô de Oxossi<sup>237</sup>, Amalá de Xangô<sup>238</sup>, Ajodùn<sup>239</sup> de Ogum e Odé, Olubajé<sup>240</sup> e Caruru<sup>241</sup> de Ibeji.

Embora seja mais comum as festas serem realizadas no sábado de noite, as atividades religiosas já iniciam no começo do dia com um ritual interno chamado de alvorada. Conforme conta o *ogã alabê* Willian, “de manhã cedo, antes do sol nascer: é feito a alvorada. É tocado sem falar para todos os “santos”, sem falar, sem tocar e sem cantar. Para cada “santo” nós damos o *paô*<sup>242</sup> três vezes. Depois toca o toque específico de cada “santo”<sup>243</sup> (CAMARGO, 2020<sup>244</sup>). O *ogã alabê* Peterson acrescenta que a alvorada é uma espécie de mini candomblé na qual os “rodantes” acordam “virados”, e normalmente inicia as seis horas da manhã (SILVA, 2019<sup>245</sup>). Depois da alvorada é servido um “café da manhã” que funciona como uma confraternização dos filhos de santo

---

<sup>237</sup> [Quinta-feira, 25/09/2018]. *Abadô* é a comida votiva de Oxossi, mas pode ser também o nome da “comida de Omolu” (CACCIATORE, 1977, p.33).

<sup>238</sup> [Quarta-feira, 12/09/2018; segunda-feira, 15/07/2019]. “Comida votiva de Xangô [...] É um caruru de quiabos com pirão de farinha ou de mandioca” (CACCIATORE, 1977, p.48).

<sup>239</sup> [Sábado, 30/03/2019]. “Ajòdún – festa anual para celebrar um aniversário” (BENISTE, 2016, p.81).

<sup>240</sup> [Sábado, 25/08/2018]. “Refeição comunal, em honra de Omolu-Obaluaiê, em agosto” (CACCIATORE, 1977, p.193).

<sup>241</sup> [Segunda-feira, 30/09/2019]. “Comida feita de ervas cozidas e batidas [...] quiabos, também chamado caruru, camarão, peixe, etc, azeite de dendê e muita pimenta. É comida votiva de Ibêji” (CACCIATORE, 1977, p.83)

<sup>242</sup> *Paô* ou *paó* - “É um conjunto de palmas em cadência, feito nos momentos de saudação, nos agradecimentos. [...] O *paó* tem ainda a simbologia de alegrar os orixás, de chamá-los para receber suas oferendas [...] Bater *paó* é também uma forma de trazer o orixá para mais perto da comunidade” (MAURÍCIO, 2009, p.169).

<sup>243</sup> Nota-se aqui mais uma vez a presença do princípio da existência genérica por meio do toque coletivo; do princípio da existência individualizada pelos toques específicos; e da simbologia do número três.

<sup>244</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 12/11/2019].

<sup>245</sup> [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 18/04/2019].

Para que haja esse encontro coletivo é necessário que os membros da comunidade religiosa cheguem e durmam no terreiro no dia anterior, na sexta-feira. Normalmente, as pessoas dormem no salão do barracão sobre as esteiras<sup>246</sup> *eni*, sendo que cada um tem a sua individual. Segundo o *ogã alabê* Peterson depois das vinte e três horas, não é permitido fazer barulho nem usar qualquer tipo de aparelho eletrônico, incluindo os aparelhos de celular (SILVA, 2019<sup>247</sup>). Portanto, por meio do ritual da alvorada é possível perceber a necessidade de realizar as festas aos sábados, dia em que a maioria não está trabalhando.

Ainda sobre este ritual, o *ogã alabê* Willian explica que “alvorada é acordar a casa, é acordar os orixás, que é antes do sol nascer, que é naquela transição da noite para o dia. [...] que é um candomblé a parte, um candomblé com o sol nascendo” (CAMARGO, 2020<sup>248</sup>). No início do dia, enquanto os iniciados ainda estão dormindo, os *ogãs* de atabaque entram no salão e começam a tocar os ritmos sem entoar cantigas; todos permanecem em silêncio, sem se quer falar uma palavra; depois os orixás vão “virando”; aqueles que “viram” dançam um pouquinho; e na parte final toca-se os ritmos específicos de cada orixá, como o *agueré* para Oxossi, o *daró* para Oyá, o *opanijé* para Omolu, *alujá* de Xangô e *ijexá* para Oxum (CAMARGO, 2020<sup>249</sup>).

Tendo em vista que o ritual da alvorada permite a participação de alguns poucos convidados não iniciados na religião, para o *ogã alabê* Willian as atividades de uma festa de candomblé começam com a alvorada, segue-se com o café da manhã, no fim de tarde acontece o *padê* ou *ipadê*; e finalmente de noite se faz o “candomblé” propriamente dito, ou a festa de candomblé, a qual tem duas partes distintas, o *xiré* e o “[dar] *rum*”<sup>250</sup> (CAMARGO, 2020<sup>251</sup>). Porém aqui neste trabalho, vamos considerar as obrigações e a alvorada como parte da preparação de uma

---

<sup>246</sup> “Dormir na esteira representa o retorno do homem ao princípio da vida, o reencontro com a sua ancestralidade. O *iaô* dorme na esteira para ter contato com o elemento que lhe deu vida: a terra” (MAURÍCIO, 2009, p.104).

<sup>247</sup> [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 18/04/2019].

<sup>248</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 17/06/2020].

<sup>249</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 17/06/2020].

<sup>250</sup> No Terreiro do Pai Ednilson, do Pai Jean, do Pai Ricardo, da Mãe Evelise, da Mãe Emília e outros, utiliza-se a palavra *rum* para referir-se ao atabaque grave e para a parte da festa em que os orixás dançam individualmente no salão. Para evitar confusão, usarei *rum* para o tambor e “dar *rum* ao orixá” (FONSECA, 2006) ou “dar *rum*” para designar a segunda parte da festa.

<sup>251</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 17/06/2020].

festa; e o *ipadê*, o *xirê* e o “dar rum ao orixá” como partes estruturantes da festa propriamente dita.

#### 4.8.2 A festa: *ipadê*, *xirê* e dar rum

##### 4.8.2.1 *Padê* ou *ipadê*

O *padê* ou *ipadê* pode ser considerado como a primeira parte de uma festa do candomblé ketu. Ele é um dos dois ritos prioritários do orixá Exu. O outro rito é o “despacho de Èsù”, que é menos elaborado, mas que repete a mesma essência (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.222). Tanto o *ipadê* quanto o “despacho” são rituais específicos para quem é iniciado e ainda assim não é para todos os iniciados. Nestes ritos, somente pode participar “algumas pessoas que tem posto na casa, tipo *iadagã*<sup>252</sup>, que é um posto para quem participa do *ipadê*; *iamorô*<sup>253</sup>, alguns postos assim; alguns *ebomis* que tem posto; as *iaôs* normalmente não participam do *ipadê*” (CAMARGO, 2020<sup>254</sup>).

Por conta disso, na condição de pesquisador e de não iniciado na religião do candomblé ketu, durante o trabalho de campo em Santa Catarina eu nunca recebi a permissão ou convite para assistir a um ritual de *ipadê*, apesar da grande quantidade de visitas aos terreiros catarinenses. Porém, durante uma visita ao Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, despropositadamente tive o privilégio e a oportunidade de assistir ao *ipadê* antes da Festas das *labás*<sup>255</sup>. Digo privilégio pois “o *Pàdê* tal qual é praticado no Àse Òpó Àfònjá é um rito solene e privado a que só podem assistir as pessoas pertencentes ao “terreiro” ou visitantes de qualidade excepcional” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.210). Mais detalhes sobre o funcionamento do *ipadê* apresento logo a seguir.

Do ponto de vista etimológico *padê* ou *ipadê* “significa literalmente reunião ou ato de se reunir” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.210). Para Mãe Stella de Oxossi *ipadê* quer dizer ““encontrar com”, “reunir”. Portanto, “*ipadê* é um ritual de reunião

---

<sup>252</sup> “Auxilia a *iamorô* e vice-versa” (BRANDÃO, 2015, p.54).

<sup>253</sup> “Responsável pela cuia do *padê/ipadê* de Exu” (BRANDÃO, 2015, p.54). “Cargo de adjunta da *ialorixá*, nos serviços religiosos. É quem leva para fora a água no *padê* de Exu” (CACCIATORE, 1977, p.139).

<sup>254</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>255</sup> 21/10/2018.

entre vivos e mortos, homens e Orísa” (SANTOS, 2010, p.181). Então, o *ipadê* é a parte da festa onde se conta com a “presença” dos ancestrais humanos.

No aspecto funcional, o *ipadê* deve acontecer sempre antes do início das cerimônias ou festas públicas. Como as festas públicas geralmente acontecem de noite, o ritual do *ipadê* é realizado no período da tarde do mesmo dia, podendo ser no meio da tarde, como no caso de alguns terreiros catarinenses, ou em torno do horário do pôr do sol, como foi feito no Ilê Axé Opô Afonjá.

O objetivo deste rito é invocar o orixá Exu para pedir proteção e “para pedir que o candomblé corra bem, para que ele cuide da porta para que não haja confusão” (CAMARGO, 2020<sup>256</sup>), mas também para “levar as oferendas e encontrar os deuses para chamá-los” (CACCIATORE, 1977, p.205). Por conta disso, durante o *ipadê*, “oferendas simbólicas são confiadas a Èsù para que ele as despache a seus destinatários, os ancestrais masculinos e femininos” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.209), bem como, “para todos os exus ancestrais” (CAMARGO, 2020<sup>257</sup>).

Conforme observei, o *ipadê* é uma cerimônia que acontece “no centro do barracão<sup>258</sup> do “terreiro”, no lugar onde foi plantado o àse” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.214); dura em torno de trinta a quarenta minutos; conta com a participação de poucas pessoas, em torno de dez; sempre com canto, dança e percussão; com uma performance percussiva “suave” executada pelo trio de atabaques e pelo *gã*; tem o *vassí* com a base musical mais tocada; e dança-se em sentido anti-horário.

Uma descrição mais detalhada do *ipadê* pode ser vista no livro Os Nagô e a Morte (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.216-222), uma descrição que retrata com fidelidade em quatro partes distintas tudo aquilo que presenciei numa única oportunidade no Ilê Axé Opô Afonjá. As quatro seções analisadas pela autora são: 1. Invocação de Èsù *Iná*<sup>259</sup>; 2. Èsù invocado como Òjise<sup>260</sup> e sob seu aspecto de Òdàrà; 3. Convocação de todos os Ègun<sup>261</sup> e os Èsá, ancestrais fundadores do

---

<sup>256</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>257</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 12/11/2019].

<sup>258</sup> Neste caso o mesmo que salão.

<sup>259</sup> “Exu *Iná* – Exu protetor e zelador do terreiro. É ligado ao fogo e seu nome é o primeiro a ser invocado no *padê*” (CACCIATORE, 1977, p.119).

<sup>260</sup> “Exu *Ojixe* – Exu que transporta e entrega as oferendas aos orixás, bem como, transmite e executa pedidos” (CACCIATORE, 1977, p.119).

<sup>261</sup> No candomblé ketu são “espíritos, almas dos mortos ancestrais que voltam à Terra em determinadas cerimônias rituais” (CACCIATORE, 1977, p.118).

terreiro; 4. Convocação dos seis principais orixás do terreiro e de “*Èsù Agbó, o Èsù protetor e guardião*” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.216-222).

Em relação a descrição do *ipadê* citada acima, considero importante destacar dois pequenos trechos que mostram como certos movimentos corporais simbolizam claramente os principais fundamentos do candomblé ketu, como por exemplo, o princípio em relação a um centro, o princípio de expansão dado pelo número três, o princípio da cor-significado e o princípio do axé dado pelos três tipos de “sangue”, como segue:

É evidente que Èsù transportara substâncias-signos nos três “sangues”, símbolos genéricos do branco, do vermelho e do preto, ou melhor, substâncias que representam e veiculam àse masculino, àse feminino e àse de elemento procriado (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.214).

O *Assogbá*<sup>262</sup> [...] derrama um pouco de água na terra três vezes, no centro, à esquerda e à direita; imediatamente bate três vezes a palma da mão direita sobre seu punho fechado esquerdo, molhando cada vez os dedos dessa mão com a água derramada em cada um dos três lugares (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.215).

Conforme aponta Elbein dos Santos, a cerimônia do *ipadê* é o ritual do candomblé ketu que mais se manteve conservado, é o ritual que mais recebeu cuidados para a sua preservação (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.210). Possivelmente é o ritual que demonstra toda a importância do orixá Exu para o culto dos orixás, de Exu como o princípio de comunicação e como responsável pela restituição do axé dos genitores míticos e pela manutenção da vida cotidiana e do ciclo vital (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.222).

Fazendo uma releitura de tudo que foi presenciado no ritual do *ipadê* no barracão do Ilê Axé Opô Afonjá, das ações, gestos, movimentos, sons, objetos e etc, de todos estes que podem ser lembrados e agora melhor compreendidos, de todas as simbologias, as quais posso chamar de aprendizados, guardo como a cena mais marcante o respeito aos mais velhos, o respeito a hierarquia, a qual chamarei de hierarquia do conhecimento.

Durante este *ipadê*, todos os gestos de saudação que eram feitos pela senhora mais velha, acredito que era a *iamorô*, eram imediatamente repetidos pelos

---

<sup>262</sup> “*Assobá – Ogã* ligado a casa de Omolu e cultos de Obaluaiê, Nanã, Exu e de Egum” (BRANDÃO, 2015, p.54). “Pessoa que prepara as cabaças usadas nos terreiros” (CACCIATORE, 1977, p.54).

demais presentes. Mesmo um singelo ato de tocar com a ponta dos dedos o chão, a terra, só eram feitos depois, sempre depois dela, depois da *iamorô*. De posse desta observação, visualizo o respeito aos mais velhos como um dos princípios fundamentais do candomblé ketu, um princípio que é continuamente reforçado nas atividades cotidianas do terreiro e revivido durante as cerimônias religiosas. Como veremos adiante este aspecto extramusical também se manifesta na música, em especial, no timbre do atabaque *rum*, o maior dos tambores, o tambor de som grave que simboliza a voz rouca e serena dos mais velhos. E essa é a voz de comando, seja na percussão, seja nas atividades religiosas.

A parte final da cerimônia do *ipadê*, quando acontece a última roda de dança, é visualmente muito parecida com a primeira rodada de dança no início do *xirê*. Esta similaridade, que também se expressa pelo sentido anti-horário das rodas, manifesta o caráter de continuidade da vida, do ciclo vital, da importância da vida e da morte, todos cultuados no candomblé ketu. Percorrendo esse caminho, podemos considerar o *ipadê* como a primeira parte de uma festa, parte que é exclusiva a alguns iniciados e alguns mortos; enquanto o *xirê* é a segunda parte da festa, que por sua vez é a primeira parte pública, aberta a todos os iniciados e não iniciados.

#### 4.8.2.2 Xirê

Etimologicamente, a palavra *siré* ou *xirê* significa “divertir-se, brincar, festejar” (CACCIATORE, 1977, p.251-252), e, portanto, “pode ser traduzida como “fazer festa, brincar”” (MAURÍCIO, 2009, p.203). No entanto, para Mãe Stella de Oxossi, *siré* é a “festa sagrada que homenageia, reverencia um Orísa” (SANTOS, 2010, p.182). Por conta disso, costumeiramente a palavra *xirê* pode designar a primeira parte da festa ou a festa propriamente dita.

De fato, como parte de uma festa, o *xirê* é o início de um grande encontro dos orixás com as pessoas iniciadas e não iniciadas. Torna-se a “ocasião em que o rufar dos atabaques e o canto das pessoas conclamam e convidam os orixás para que venham à festa que seu povo lhes oferece” (MAURÍCIO, 2009, p.203). Porém, tudo aquilo que é tocado e cantado num *xirê* segue uma ordem sequencial fixa<sup>263</sup> que está relacionada com a ordem de chegada dos orixás na terra. Segundo o

---

<sup>263</sup> Por exemplo, no Terreiro do Pai Jean os *xirês* são cantados nessa ordem: Ogum, Oxossi, Ossain, Obaluaiê, Oxumarê, Iroko, Nanã, Obá, Ewá, Oxum, Logunedé, Oyá, Iemanjá e Xangô. Exu é reverenciado preliminarmente no *ipadê* e Oxalá no fim do “dar *rum*”, na parte final da festa.



*babalorixá* Jean, essa ordem foi definida no passado pelos orixás (SILVA, 2019<sup>264</sup>); possivelmente num jogo de búzios. É por isso que *xirê* também designa a “ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos orixás, no início das cerimônias festivas ou internas” (CACCIATORE, 1977, p.251).

Conforme foi dito anteriormente, a ordem das cantigas pode variar de um terreiro para outro, mas normalmente, o *xirê* do candomblé ketu começa e termina com o *vamunha*, que é um ritmo usado como toque de abertura e como toque de encerramento. Inclusive, o *vamunha* também é utilizado para finalizar a dança individual de um orixá e para a sua saída do salão na parte do “*dar rum*”. Quando tocado com esse propósito o *vamunha* é um toque instrumental, sem cantigas. Portanto, o *vamunha* é um toque que tem função de comunicação, é o toque que avisa a todas as pessoas e aos orixás que a festa vai começar ou que alguma sessão de dança vai iniciar ou terminar. Sendo assim, podemos estabelecer aqui uma relação do toque *vamunha* com o Orixá Exu, o orixá do princípio de comunicação.

Segundo o *ogã alabê* Willian, o *vamunha* “é um toque para trazer todo mundo para o salão” (CAMARGO, 2020<sup>265</sup>); sendo que aqui “todo mundo” quer dizer todas as pessoas iniciadas presentes, pois somente estas podem participar da roda. É importante esclarecer que praticamente todo o *xirê* ocorre sem os iniciados “virarem no santo”, sem os transes míticos, que só devem acontecer na última cantiga do *xirê* antes do *vamunha* de retirada.

Sobre a sequência dos toques no *xirê* não terem uma sequência fixa comum em todos os terreiros, apresento um exemplo que envolve o Terreiro do Pai Ednilson, em São José, Santa Catarina; o Terreiro de Mãe Senhora de Ewá e o Terreiro do Gantois, estes últimos situados em Salvador, Bahia. Deve-se salientar que Pai Ednilson é filho de santo de Mãe Senhora de Ewá, que por sua vez é filha de santo de Mãe Menininha do Gantois. O *ogã alabê* Willian explica que no Terreiro do Pai Ednilson, o *xirê* abre com *vamunha* porque eles seguem a mesma estrutura que é tocada no *xirê* do terreiro de Mãe Senhora; porém o mesmo não acontece no Gantois, onde os iniciados entram no salão ao som de uma cantiga para Ogum com

---

<sup>264</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>265</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/11/2019].

base rítmica de *vassi* e onde o *vamunha* instrumental não é utilizado como toque de entrada ou de retirada, pois é um toque de origem jeje (CAMARGO, 2020<sup>266</sup>).

Conforme foi possível verificar, esta origem étnica do *vamunha* explica porque no Terreiro do Gantois e no Ilê Axé Opô Afonjá, terreiros considerados de matriz ketu, este toque não tem a mesma funcionalidade. Por outro lado, na Casa de Oxumarê, um terreiro jeje-nagô, o *vamunha* é usado com esta função além de ser um dos toques mais usados. Nos demais terreiros catarinenses visitados, como o Terreiro do Pai Jean, o Terreiro do Pai Ricardo, o Terreiro de Mãe Emília, de Mãe Evelise, de Mãe Jussara e do Pai Jú, o toque *vamunha* instrumental é utilizado como toque de entrada e de retirada.

Sobre as cantigas dos orixás no *xirê*, observei que a ordem delas não é fixa, porém é muito similar. Apesar disto, durante o trabalho de campo não encontrei uma explicação precisa para esta questão, pois a resposta estava sempre vinculada a termos como tradição e passado. Também não encontrei esclarecimentos nas bibliografias. Mas de maneira geral constatei que os *xirês* começam com Ogum, depois Oxossi e finalizam com Xangô. Podem também terminar com outro orixá, quando na ocasião de festas muito específicas, geralmente grandiosas, como as festas anuais para Oxossi, que por sua vez é o orixá Rei de Ketu.

Segundo Cacciatore (1977, p.251), é comum que os *xirês* terminem com cantigas para Oxalá, e de fato isto foi constatado, porém, cabe ressaltar que nesse caso a autora se refere a *xirê* como sinônimo de festa e não de uma parte da festa. Registro também que em todos os terreiros catarinenses visitados, a última cantiga de uma festa é para o orixá Oxalá.

Em relação a sequência dos orixás homenageados no *xirê*, apesar de haver pequenas alterações na ordem, verifiquei que permanece uma certa estrutura lógica que pode ser explicada pelo mito de origem da cabaça *igbádu*, pelos princípios genitores masculinos e femininos, e sendo assim, pela classificação simbólica em relação a um centro, bem como, pelo elementos-signos associados ao tipo de “sangue” (branco, vermelho e preto) e pela origem étnica dos orixás.

Tomando como referência os princípios genitores, podemos dividir a ordem do *xirê* em dois grupos: primeiro canta-se para os orixás de caráter masculino e depois para os orixás de caráter feminino. Até aqui não há transe mítico. Na

---

<sup>266</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/11/2019].

sequência são entoadas cantigas para Xangô, sendo que na última os iniciados “viram no santo”. Mas podemos refinar esta explicação adicionando os elementos-signos dados pelo tipo de sangue e a origem étnica dos orixás.

Adotando esta perspectiva, no *xirê*, primeiro são reverenciados os orixás masculinos de origem ketu relacionados ao mundo externo, chamados de “orixás da rua”, que são os orixás ligados a guerra, a caça e as plantas, respectivamente Ogum, Oxossi e Ossain, sempre nesta ordem, exceto por Ossain que pode aparecer em outra posição, mas se ocorrer será dentro do grupo dos orixás masculinos. Estes orixás também fazem parte do grupo dos “orixás da terra”.

Esta situação particular de Ossain é devido ao fato de ser considerado um orixá tanto de origem ketu como de origem jeje. É por isso que logo depois de Ossain vem o subgrupo dos orixás masculinos de origem jeje, que por sua vez também são “orixás da terra”, normalmente nesta ordem: Omolu, Oxumarê e Iroko; ou Omolu, Ossain, Iroko e Oxumarê. A priori Iroko é um orixá relacionado ao tempo e as árvores, mas por conta de sua origem jeje ele permanecerá neste subgrupo. Outro ponto a evidenciar sobre os orixás masculinos é que primeiro são reverenciados os orixás progenitores míticos, Ogum, Oxossi e Ossain, que coincidentemente são de origem ketu, para depois cantar para os orixás-filhos, Omolu e Oxumarê, de origem jeje.

Como o último orixá masculino é de origem jeje e relacionado à terra, para manter a lógica, para fazer a transição para o grupo dos orixás femininos, canta-se para Nanã<sup>267</sup>, um orixá de origem jeje associado a lama e aos pântanos. Portanto, Nanã abre o grupo dos orixás relacionados a terra que contém água ou ao elemento água (rio, mar, etc), que por sua vez são todos orixás femininos. Como já vimos, este grupo é também chamado de *iabás*, “as senhoras das águas” (CACCIATORE, 1977, p.138), que é formado pelos orixás Nanã, Oxum<sup>268</sup>, Obá, Ewá, Oyá (ou Iansã) e Iemanjá<sup>269</sup>.

Em relação a ordem das cantigas das *iabás*, normalmente sempre se começa com Nanã e finaliza com Oyá e depois Iemanjá. No entanto, em relação as

---

<sup>267</sup> Segundo o *babalorixá* Jean Ty Onirá, Nanã é mãe de Iroko, Ewá e Obaluaiê (SILVA, 2018). [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018]

<sup>268</sup> Em alguns terreiros, como no Terreiro do Pai Jean e do Pai Ricardo, depois de Oxum canta-se para Logun Edé, que é considerado seu filho.

<sup>269</sup> Nos terreiros catarinenses visitados, normalmente nos *xirês*, os iaôs retiram o turbante da cabeça nas cantigas para Iemanjá.

outras *iabás*, que ficam no meio deste subgrupo, há algumas possibilidades, mas normalmente canta-se primeiro para as *iabás* progenitoras para depois cantar para as *iabás*-filha. É por isso que em muitos terreiros catarinenses, como no caso do Terreiro do Pai Edenilson, canta-se para Nanã, Oxum e Obá, e depois para Ewá e Oyá, que são orixás-filho. Como uma exceção, Iemanjá é a última *iabá* reverenciada porque ela é considerada a “mãe de todos os orixás” (MAURÍCIO, 2009, p.296).

Outro ponto importante é a origem étnica das senhoras das águas. Todas as *iabás* são de origem ketu, exceto por Nanã e Ewá que são de origem jeje. Pela origem étnica, Ewá poderia ser cantada logo depois de Nanã, mas esta sequência não foi encontrada em nenhum terreiro. Isto se explica pelo fato de Ewá ser um orixá-filho. Portanto, tanto o caso da ordem dos orixás masculinos, quanto da ordem dos orixás femininos, reflete o respeito a hierarquia, um dos princípios básicos do candomblé ketu.

Conforme foi explicado acima, num *xirê* tradicional do candomblé ketu são reverenciados treze “orixás santificados”, sendo seis orixás masculinos e seis orixás femininos na parte sem transe mítico; e o orixá Xangô na parte final, momento em que se prepara e efetiva a “virada de santo”. Sobre a simetria numérica da parte do *xirê* sem “estado de transe”, este fato pode indicar uma relação com a cabaça *igbádu*, ou seja, duas partes iguais, duas metades da cabaça. Temos aqui a representação do poder masculino e do poder feminino, respectivamente, lado direito e lado esquerdo. Além disso, como Exu é cultuado separadamente no ipadê, isto pode também ser explicado pelo fato mítico deste orixá estar associado aos dois lados e por ser um elemento pertencente ao centro.

Outras questões relacionadas ao *xirê* também merecem ser destacadas, como o repertório das cantigas, os toques utilizados, a dança, a roda e o princípio do número três. No que se refere as cantigas, nos terreiros catarinenses visitados foi observado uma prática comum que consiste em cantar três cantigas para cada orixá. O repertório geral das cantigas é praticamente o mesmo em todos os *xirês*, mas pode mudar de um terreiro para outro ou até num mesmo terreiro, o que fica a critério dos *alabês* da casa, de algum convidado especial ou até por conta do motivo da festa. Portanto, podemos considerar que o *xirê* é a parte pública da festa em que o repertório das cantigas é fixo.

Nesta direção, partindo do princípio do trinômio canto-dança-percussão, se o repertório de cantigas é fixo, também será fixo o repertório de ritmos e de gestos

corporais durante o *xirê*. Analisando os toques utilizados no *xirê* podemos estabelecer uma relação com o princípio da existência genérica e princípio da existência individualizada, pois nessa parte da festa não são tocados alguns toques específicos dos orixás, como o *daró* para Oyá, o *opanijé* para Omolu e o *igbin* de Oxalá. Estes toques somente são tocados na parte do “dar *rum*”, parte em que acontece a dança individual de cada orixá. Portanto, o *xirê* é a representação simbólica do princípio da existência genérica e o “dar *rum*” da existência individualizada.

Um aspecto rítmico importante do *xirê* é que quando se canta para um determinado orixá, as suas três cantigas são emendadas, pois elas são entoadas sobre uma mesma base rítmica. Segundo o *ogã alabê* Willian, quando as cantigas de um mesmo orixá utilizam a mesma “clave” “a percussão não para, pois é o mesmo ritmo. Os atabaques seguem tocando. Só vai parar quando precisar mudar o ritmo, nas cantigas com ritmo diferente do mesmo orixá” (CAMARGO<sup>270</sup>). A exceção à regra é o orixá Oxumaré que utiliza três claves rítmicas: *jiká*, *bravum* e *vassi*, nessa ordem. Ou seja, as melodias de Oxumaré têm um comportamento rítmico diferente e por isso é necessária uma “clave” rítmica para cada cantiga.

Falando em exceção, há apenas um motivo que pode causar interferência na execução do *xirê*, porém, não muda a ordem das cantigas, nem causa uma “pausa” na dança, apenas estabelece uma breve mudança na execução musical, o que vou chamar de “inserção instrumental” ou de “efeito *matrix*”. É o que os iniciados chamam de “dobrar o *rum*”. O “dobrar o *rum*” é um toque de reverência que tem a função de comunicar a entrada de alguma autoridade religiosa no barracão. “É um sinal de respeito” (CAMARGO, 2020<sup>271</sup>). Este toque é inserido no meio de uma cantiga. Faz-se uma pausa no canto, muda-se o padrão rítmico da percussão e depois retoma a mesma cantiga.

O “dobrar o *rum*” pode ser feito de várias maneiras ou até pode nem ser feito, depende de cada terreiro. Por exemplo, observei que eles são mais raros de acontecer nos terreiros mais antigos de Salvador, alguns nem fazem, exceto pela presença de algum *babalorixá* ou *ialorixá* extremamente conhecido. Este também é o caso do Terreiro do Pai Edenilson, em São José, onde só será “dobrado o *rum*”

---

<sup>270</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 12/11/2019].

<sup>271</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 12/11/2019].

para a sua mãe de santo, a Mãe Senhora de Ewá; e ainda assim apenas o atabaque *rum* será “dobrado”, os outros dois seguem tocando o mesmo padrão rítmico (CAMARGO, 2020<sup>272</sup>).

Por outro lado, verifiquei que no Terreiro do Pai Jean, em Itajaí, o uso da “dobra de *rum*” é bem mais rotineira, acontece praticamente em todas as festas, normalmente para reverenciar pais e mães de santo de outros terreiros que foram convidados. Também é diferente o uso da percussão, pois todos os atabaques fazem a “dobra” juntos. Portanto, nesta casa religiosa parece haver uma maior flexibilidade, o que pode estar vinculado a influência da umbanda praticada pela mesma comunidade ou ainda pela maior distância genealógica em relação a casa matriz de referência. Em outras palavras, enquanto o Pai Edenilson é “neto de santo” de Mãe Menininha do Gantois, esta por sua vez é a “tataravó de santo”<sup>273</sup> do Pai Jean.

#### 4.8.2.3 Xirê, roda e dança

Durante a execução do *xirê* a ocupação do espaço físico do salão é bem definida. De forma geral, uma boa parte da região periférica, principalmente em torno da porta principal, a porta de acesso a área externa, é separada para os não-iniciados ou para os iniciados visitantes e que não são autoridades religiosas. Esta parte é chamada de assistência. É bom lembrar que, nos terreiros mais antigos de Salvador é comum haver um lado para os homens e outro para as mulheres, o que na minha opinião, reproduz o mito genético da cabaça *igbádu*. Como já foi dito, esta separação por sexo não foi vista nos terreiros de candomblé ketu em Santa Catarina.

Da parte do salão destinada para os iniciados, geralmente há uma área para as autoridades do terreiro; pode haver uma para as autoridades religiosas convidadas; há uma área<sup>274</sup> bem específica para os atabaques, sendo que os *ogãs*, cantadores, tocadores ou não, ficam em torno destes instrumentos; e a parte central do salão, ocupando uma grande área, é reservada para a dança, que por sua vez é

---

<sup>272</sup> [Gravação. Aula/entrevista realizada no dia 13/11/2019].

<sup>273</sup> Neto de santo e tataravó de santo não são termos frequentemente utilizados pelas pessoas do candomblé. Aqui estes termos são empregados apenas para enfatizar o grau genealógico.

<sup>274</sup> No Terreiro do Pai Jean esta área é chamada de *pejigan*. Porém, para Cacciatore “*peji-gã*” refere-se ao “*ogã* de confiança do chefe do terreiro”, um tipo de zelador (CACCIATORE, 1977, p.209).

sempre em círculo e no sentido anti-horário<sup>275</sup>, independentemente do momento da festa. Deve-se salientar que uma diferença básica e facilmente visível entre o *xirê* e o “dar *rum*” é que na primeira parte da festa a dança é coletiva enquanto na segunda a dança é individualizada.

No *xirê*, a dança é feita sempre em roda, o que dá o sentido de circularidade, que também é expresso pela base rítmica percussiva (*gã, lé e rumpi*). Dependendo da trajetória e das condições físicas de cada terreiro, as rodas podem variar de forma e tamanho. Pode haver desde uma única roda pequena com dez a vinte pessoas, como acontece no Terreiro do Pai Ricardo; uma única roda de tamanho médio com mais ou menos trinta a quarenta pessoas, como foi visto no Terreiro do Pai Ednilson; ou uma grande roda com cinquenta ou sessenta pessoas, podendo ultrapassar essa quantidade, o caso do Ilê Axé Opô Afonjá, que possui um grande salão. Além disso, também foi observado a existência de rodas duplas, uma interna e outra externa. Por exemplo, o salão do Terreiro do Pai Jean, apesar de ter uma área significativa, já não dá mais conta de abrigar todos os iniciados numa única roda.

Embora as diferenças de forma e tamanho, a dinâmica coreográfica das rodas é muito semelhante. Normalmente num *xirê*, a roda é sempre formada em fila, com as pessoas iniciadas da casa dispostas uma atrás da outra, sendo sempre as pessoas “mais velhas” na frente, o que reflete o respeito à hierarquia. A *iaô* Karen ty Xangô<sup>276</sup> explica que por conta da hierarquia a formação da fila é organizada por categorias, sendo primeiro o *babalorixá* ou a *ialorixá*, depois todas as *equedes*, os *ebomis* e por último os *iaôs*; sendo que cada categoria é ordenada internamente por tempo de iniciação. No entanto, depois de serem cantadas algumas cantigas iniciais, o regente espiritual pode convidar alguns iniciados visitantes, normalmente *ebomis* e autoridades, para participar da roda. Nestes casos, normalmente a pessoa é convidada durante as cantigas do seu orixá de cabeça, e sempre respeitando a hierarquia. Por exemplo, ao iniciar a primeira cantiga para Omolu, um *babalorixá* e um *ebomi visitantes* que são filhos de Omolu, podem ser convidados para entrar na roda nessa ordem. Outra possibilidade de convite acontece ao final do *xirê*, quando

---

<sup>275</sup> O *babalorixá* Jean Ty Onirá explica que a roda é no sentido anti-horário para seguir a mesma rotação da terra e para seguir a energia da natureza (SILVA, 2018). [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>276</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

nas cantigas de Xangô, todos os adeptos são convidados para participar da roda. Logo em seguida, todos os rodantes presentes “viram no santo”.

Durante a maior parte do tempo movimenta-se como numa “fila indiana” e sempre fazendo gestos míticos corporais, que envolve principalmente os joelhos, ombros, braços e mãos. Verdadeiramente não é uma dança de quadril. Como as mãos estão sempre ocupadas fazendo gestos relacionados aos textos de cada cantiga para cada orixá, as pessoas que participam das rodas normalmente não batem palmas com sentido de acompanhamento rítmico.

Além da roda em estilo “fila indiana”, em algumas cantigas a dança é realizada com todos voltados para o centro do salão, local onde está situado o “pilar *opô*” ou o *ixê*, o “poste central do candomblé tradicional, sob o qual ficam enterrados os axés (“assentamentos”) da casa e ao redor do qual dançam as *iaôs* [e demais iniciados]” (CACCIATORE, 1977, p.151). É bom lembrar que mesmo não havendo fisicamente o *ixê*, ele permanece no imaginário das pessoas da religião.

Sobre esta movimentação da dança no *xirê*, que também é vista em outras “rodas<sup>277</sup>”, o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020) apresenta detalhes do que acontece no Terreiro do Pai Ednilson, como segue:

Quando a gente está tocando a roda, a gente vira para o centro do salão, vira todo mundo de frente como se tivesse olhando para o *ixê*, olhando para a ligação do céu com a terra. As outras danças normalmente é um de frente para o outro, como em fileiras. Só em caso de “roda” que se dança virado para o centro, [...] porque tem muitas cantigas falando de *orun* e de *aiyé*. O motivo é mais pela tradição, não tem um motivo especial. Então é com os *batás*<sup>278</sup> que a gente dança virado para o meio (CAMARGO, 2020<sup>279</sup>).

Ainda a respeito do *xirê* é importante destacar que a roda inicial é formada a partir de uma fileira de iniciados em estado normal que partem de um cômodo interno em direção ao salão. Geralmente este cômodo é chamado de *roncó*. Segundo o *babalorixá* Jean, o *roncó*<sup>280</sup> é considerado um “útero espiritual, um óvulo” (SILVA, 2019<sup>281</sup>); e por isso este espaço é proibido para os não iniciados.

---

<sup>277</sup> Neste caso são sequências especiais de cantigas, geralmente longas.

<sup>278</sup> Aqui o *batá* é um ritmo, ou melhor, é um toque.

<sup>279</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 10/06/2020].

<sup>280</sup> O *babalorixá* Jean acrescenta que pelo fato do *roncó* ser o ventre espiritual, normalmente um filho de santo “bate cabeça” para aquelas pessoas que participaram da sua “feitura de santo”, um ato que simboliza gratidão (SILVA, 2018). [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>281</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 23/01/2019].



Participam desta fila inicial o *babalorixá* ou *ialorixá*, *equedes*, *ebomis* e *iaôs*, enquanto os *ogãs* tocam o ritmo *vamunha* instrumental. Por fim, depois que os *iaôs* e *ebomis* “viram no santo” na última cantiga de Xangô, toca-se o mesmo *vamunha* instrumental e todos aqueles que estão na roda, incluindo agora os orixás, saem do salão do mesmo jeito que entraram, em fileira, do salão para o *roncó*, tendo os “mais velhos” na frente. Vale destacar que, normalmente os regentes<sup>282</sup> espirituais “viram no santo” apenas nas festas anuais do seu orixá de cabeça. Nestas ocasiões a parte final do *xirê* poderá ter configurações próprias.

Outro ponto importante é que quando um iniciado “vira no santo”, imediatamente as *equedes*, *ogãs* também podem ajudar, retiram dele os seus objetos pessoais, como óculos, pulseiras, relógios e etc, bem como, são retirados os calçados, caso já não estejam descalços. A partir de então o iniciado em estado de transe, ou o orixá, permanecerá descalço até o fim da festa, ou até “desvirar”. O motivo é que “os pés, estando em contato com a terra, são as partes do corpo através das quais os ancestrais “sobem”” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.237). É bom frisar que os *iaôs* devem sempre dançar descalços, do início ao fim da festa ou de um ritual interno.

Esta postura é um sinal de respeito a terra e aos orixás porque o calçado “isola a ligação do homem com a energia que provém da terra. Colocar o pé no chão cria um inter-relacionamento íntimo e firme com o poder da terra e com as forças da natureza” (MAURÍCIO, 2009, p.128). Mas esta atitude é também um reflexo do respeito a hierarquia, pois os mais novos devem imitar os mais velhos, ou seja, se os orixás dançam descalços, os *iaôs* devem fazer o mesmo.

É interessante ressaltar ainda, a relação da roda do *xirê* com a aprendizagem da dança. Independentemente de ser um ensaio de *xirê* ou o *xirê* de uma festa, a organização da roda em fila indiana com os “mais velhos” sempre à frente dos “mais novos” favorece o aprendizado que se dá por observação e imitação. Em vários *xirês* foi observado como as *equedes* e os *ebomis* se preocupam com os *iaôs*

---

<sup>282</sup> Segundo o *ogã alabê* Willian (2019), pelo fato do pai ou mãe de santo ser uma liderança, eles precisam ficar atentos para coordenar as festas. Embora haja pessoas “mais velhas” para ajudar, quem orienta é o regente espiritual e por isso eles não podem “virar no santo” em todas as festas. Então, normalmente as lideranças “viram no santo” apenas uma vez por ano na festa do orixá deles. Porém, quando a pessoa atinge uma idade avançada ou adquire um problema físico, ela não “vira” mais em público. Isto é feito para evitar certos tipos de comentários (CAMARGO, 2019). [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

iniciantes, ensinando-lhes pacientemente a dançar. Em outras palavras, o formato da roda favorece o aprendizado no qual os “mais novos” aprendem com os “mais velhos”. Em certos momentos o *xirê* parece uma grande aula de dança coletiva.

Finalizado o *xirê* é feita uma pausa para vestir a roupa dos orixás. Em Santa Catarina, nos terreiros visitados esta pausa dura em torno de meio hora, podendo ser menos ou mais, a depender da quantidade de orixás que precisam ser “paramentados”<sup>283</sup>, isto é, vestidos com suas roupas específicas, emblemas e adereços. Por conta disso, quanto mais orixás para vestir, será necessário mais pessoas para ajudar, mais espaço ou mais tempo. Por outro lado, em certos terreiros que tem muita gente da comunidade religiosa para ajudar não se faz uma pausa entre o *xirê* e o “dar *rum*”, como acontece no Terreiro do Gantois, onde “os orixás já descem no *xirê*, depois que um orixá desce, as cantigas do orixá seguem sendo cantadas, canta-se um pouco a mais, enquanto o orixá sai do salão para ser paramentado e voltar, e o *xirê* continua, não tem intervalo” (CAMARGO, 2020<sup>284</sup>).

#### 4.8.2.4 Dar rum

Depois da pausa posterior ao *xirê* começa o “dar *rum*” ou “dar *rum* ao orixá”, que por sua vez é a segunda parte pública ou a terceira parte de uma festa, momento em que os *ogãs* tocam “os atabaques para o orixá dançar [...] com suas roupas e apetrechos rituais” (CACCIATORE, 1977, p.100). De fato, o “dar *rum*” torna-se uma parte especial e muito esperada da festa, pois é quando os orixás voltam e ocupam o salão para realizar as suas danças individualizadas, repletas de movimentos e gestos que retratam narrativas mitológicas, “expressando a majestade e realeza com as quais se apresentam aos seus descendentes” (LÜHNING, 1990, p.118). É o encontro entre os orixás fisicamente incorporados com os iniciados e com os não iniciados.

Do ponto de vista musical, conforme aponta Fonseca, o “dar *rum*” “é o momento ritual de maior excelência da prática percussiva, a concretização do contrato de trocas entre homens e deuses tem, no fazer musical, seu principal mediador simbólico, funcionando, assim, como “música de ser” (FONSECA, 2006,

---

<sup>283</sup> Segundo o *babalorixá* Jean, em algumas ocasiões, quando se realiza uma festa para um orixá específico, normalmente os orixás rivais deste orixá, ou seja, aqueles que tem “quizila”, não são paramentados e não voltam para o salão incorporados (SILVA, 2018) [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>284</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/11/2019].

p.108). É durante o “dar *rum*” que são tocados os ritmos específicos<sup>285</sup> dos orixás, ritmos estes que não são tocados no *xirê*, ou, quando os mesmos ritmos do *xirê* são tocados intencionalmente com uma maior expressividade que é dada principalmente pelas “dobras”<sup>286</sup> do atabaque *rum*. Cabe ressaltar que estas “dobras” são diferentes das citadas anteriormente.

Além disso, é principalmente durante o “dar *rum*” que se percebe uma maior triangulação entre canto, percussão e dança, o que neste trabalho estou chamando de trinômio canto-percussão-dança, pois uma alteração num dos parâmetros ocasiona uma mudança nos demais. Este diálogo fica ainda mais nítido porque na maior parte do “dar *rum*” os orixás dançam por perto ou de frente para os atabaques, a região do salão onde estão os percussionistas e os cantadores, e, portanto, é um espaço de produção sonora.

A respeito do “dar *rum*” o *ogã alabê* Willian conta mais detalhes sobre este “*rum* de gala” e porque esta parte da festa recebe este nome, como segue:

Quando o orixá vem dançar já paramentado, ele vem para o “*rum*” dele, o “*rum* de gala”. Este nome “*rum*” é usado pela gente no candomblé porque normalmente o orixá dança virado para os atabaques, que são o *rumlé*, *rumpi* e o *rum*, que são nomes de origem jeje, fon. Por isso que a gente chama que o “santo” vem “dar *rum*”, é uma maneira de falar, ele vem “dar *rum*”, e por isso ele dança de frente para os atabaques. Então os atabaques têm esses nomes, mas normalmente a gente chama apenas de *lé*, *rumpi* e *rum* (CAMARGO, 2019<sup>287</sup>).

Uma das diferenças básicas entre o *xirê* e o “dar *rum*” de um mesmo terreiro, é que o *xirê* será “igual” em todas as festas, enquanto o “dar *rum*” será sempre diferente. Por exemplo, numa festa para Oxum serão cantadas muitas cantigas relacionadas com a sua mitologia, seja na sua dança, como também em boa parte da dança dos outros orixás “presentes”; enquanto o mesmo acontecerá numa festa para Oyá ou Iansã, para Ogum, para Oxossi, e assim por diante. Portanto, o “dar *rum*” muda conforme o orixá homenageado e conseqüentemente muda o repertório de cantigas, de gestos corporais e o que é tocado na percussão, em especial no atabaque *rum*.

---

<sup>285</sup> Por exemplo: *agabi*, *batá*, *daró*, *igbin*, *opanijé* e *sató*.

<sup>286</sup> A “dobra” ou “dobra de *rum*” é também uma espécie de seção rítmica que provoca uma mudança de ato na dança, porém, pode acontecer o inverso.

<sup>287</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 06/05/2020].

#### 4.8.2.5 A roda

Durante a realização do “dar *rum*” existem diversos instantes em que a dança e a ocupação do salão assumem dinâmicas específicas. Este é o caso das chamadas “rodas”. Cabe recordar que todas as danças no candomblé ketu são efetuadas em rodas, que circulam no sentido anti-horário, sendo coletivas no *xirê* e mais individualizadas no “dar *rum*”, porém, o termo “roda” tem um sentido diferente. Conforme explica Lühning, nas “rodas” “todos dançam com o rosto voltado para o centro do círculo, e movem-se de lado [...] com passos especiais de dança [...] associados ao ritmo específico *batá*” (LÜHNING, 1990, p.130).

As “rodas” são sequências mais longas de cantigas usadas para reverenciar um orixá, como por exemplo a “roda de Oxum”, a “roda de Oxalá”, a “roda de Xangô”<sup>288</sup>, etc. Torna-se um momento importante, porque é a parte do “dar *rum*” em que a dança é coletiva, é o ponto da festa em que todos os orixás “presentes” dançam junto com o orixá reverenciado. Segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>289</sup>), além dos orixás, o *babalorixá* ou a *ialorixá*, os *ebomis*, *equedes* e *ogãs* também participam da “roda”, ficando de fora os *iaôs*, exceto se o próprio orixá homenageado chamar ou o orixá mais velho que estiver participando. Por outro lado, é importante ressaltar que as “rodas” também acontecem em cerimônias internas, como por exemplo, a “roda de Xangô” no Amalá para Xangô<sup>290</sup>, “a roda de Oxalá”<sup>291</sup> no ritual “Águas de Oxalá”<sup>292</sup>, a “roda de Oxossi” no “Abadô de Oxossi”<sup>293</sup> e a “roda para Omolu” no “Olubajé”<sup>294</sup>.

Outro aspecto não menos relevante é o trabalho realizado pelas *equedes* durante o “dar *rum*”. Como já foi dito, a *equede* ou *ekédi*, é a mulher iniciada que não entra em transe, que tem a função de cuidar e vestir o orixá (CACCIATORE, 1977, p.109). “Equede é um cargo, exclusivamente feminino. Uma *equede* deve ser responsável pela segurança física e conforto das pessoas manifestadas. Sempre

---

<sup>288</sup> O *babalorixá* Jean informa que a “roda de Xangô é uma louvação a família real” (SILVA, 2018) [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>289</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 10/06/2020].

<sup>290</sup> Terreiro do Pai Jean, Itajaí, 10/10/2018; Terreiro do Pai Ricardo, São José, 12/09/2018 e 15/07/2019.

<sup>291</sup> “Roda” em que o ritmo *ijexá* é muito tocado.

<sup>292</sup> Terreiro do Pai Jean, Itajaí, 27/01/2018 e 01/02/2019.

<sup>293</sup> Terreiro do Pai Ricardo, São José, 27/09/2018.

<sup>294</sup> Terreiro do Pai Ricardo, São José, 25/08/2018. Em alguns terreiros, como no caso do Terreiro do Pai Ricardo, o ritual do Olubajé tende muito mais para uma celebração religiosa do que para uma festa de candomblé ketu. Embora seja aberta ao público, a quantidade de pessoas presente, iniciados e não-iniciados, é bem menor do que numa festa.

atenta a todos os movimentos, não só no barracão como nos quartos de santos” (BRANDÃO, 2015, p.55).

Um aspecto importante do trabalho das *equedes* durante o “dar rum” e o *xirê* é a utilização dos olhares como uma forma de comunicação, seja entre as *equedes*, seja entre elas e os *ogãs*, como também, entre elas e o *babalorixá* ou a *ialorixá*. É bom lembrar que uma festa de candomblé ketu também é um acontecimento religioso. Sendo assim, a comunicação pelos olhares é uma estratégia para não desrespeitar o que está sendo cantado, pois a cantiga também é uma reza, como diz a Equede Sinha: “no candomblé, quando a gente canta, a gente tá rezando” (BRANDÃO, 2015, p.115).

Esta função específica das *equedes* de zelar pelos orixás foi observada em todos os terreiros de candomblé ketu visitados ao longo da pesquisa, tanto em Cachoeira e Salvador, na Bahia, como em diversas cidades catarinenses, Itajaí, Penha, Itapema, Tijucas, Brusque, Balneário Camboriú e São José. A título de exemplo, apresento uma descrição da relação entre *equede* e orixá fornecida pelo *ogã alabê* Willian que acontece no Terreiro do Pai Ednilson:

Aqui, normalmente a *equede* dança com o orixá, ela cuida do orixá, como a gente fala. Então se não houver necessidade, se por acaso o orixá já sabe os passos que vai dançar, ela só acompanha. Mas quando o *iaô* é muito novo, as vezes não sabe alguma cantiga, então a *equede* está ali para auxiliar. Ela vai na roda, dança na frente do “santo” para ele saber como é, mas normalmente nos *axés* mais antigos, nas casas mais tradicionais, a *equede* fica mais encostada com a toalhinha no ombro, vê que o “santo” está muito suado, vai lá e dá uma secada no “santo”, enfim, ela está sempre ali para auxiliar o orixá, mas não necessariamente dançar na frente do orixá (CAMARGO, 2020<sup>295</sup>).

Conforme afirma a Equede Sinha (BRANDÃO, 2015) do Terreiro da Casa Branca, em Salvador, a *equede* é também considerada a “segunda pessoa” e que as *equedes* são as “mulheres que fazem o Ilê Axé funcionar” (BRANDÃO, 2015, p.55-56). Portanto, surge aqui dois aspectos que abrem portas para pensar numa relação com o orixá Exu. Possivelmente, o caráter de “acompanhadora” de orixá e o empenho e energia depositado para fazer tudo acontecer num terreiro, torna a figura da *equede* numa representação simbólica do lado feminino de Exu, o orixá que está presente em tudo, que está sempre ao lado dos orixás, o orixá que rege o princípio

---

<sup>295</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 10/06/2020].

da propulsão, o princípio de transformação que permite tudo existir. Sobre a relação com o lado masculino veremos adiante.

#### 4.8.3 Bater cabeça

Além de todas as simbologias até agora apresentadas, há um movimento corporal de bastante relevância no candomblé ketu que é o ato de “bater cabeça”, que por sua vez é um “cumprimento ritual” (CACCIATORE, 1977, p.65). Segundo Aderito Simões, “bater cabeça” é um ato obrigatório que tem explicação religiosa e simbólica, pois é ao mesmo tempo um gesto de demonstração de humildade e de reverência; e um instante onde a hierarquia do terreiro é revelada (SIMÕES, 2019<sup>296</sup>). Além disso, é bom adiantar que há um tipo para orixás masculinos<sup>297</sup> e outro para orixás femininos<sup>298</sup>.

Conforme explica Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.166), todas as pessoas iniciadas devem “bater cabeça”, pois é um sinal de respeito ao seu grau hierárquico e uma forma de homenagear a terra e as divindades. De maneira geral, “bater cabeça” consiste em deitar-se no chão<sup>299</sup>, de barriga para baixo, com a intenção de encostar a testa no chão, a testa na terra. Porém, em alguns casos, em vez de deitar-se, a pessoa toca levemente o chão com a ponta dos dedos de uma das mãos. Este procedimento geralmente é feito pelos regentes espirituais e *ebomis* “mais velhos”, mas também é permitido para pessoas com problemas de saúde ou relacionados a idade e peso corporal. Em relação ao ato de “bater cabeça” deitado, ele é ligeiramente mais comum nos terreiros catarinenses<sup>300</sup> do que nos terreiros mais antigos de Salvador, pelo menos nas festas que foram observadas em ambos os estados.

Independentemente do tipo de gesto corporal e do tamanho do salão do terreiro, normalmente o ato de “bater cabeça” é sempre feito no mesmo ponto, na verdade, em quatro pontos diferentes do salão, sempre na mesma sequência, sendo que cada um tem a sua simbologia. Inicialmente “bate-se cabeça” perto da porta

---

<sup>296</sup> Bater cabeça teologia da umbanda. <https://www.youtube.com/watch?v=DVoLQ4YKvFk>. Acesso em 03/10/2019.

<sup>297</sup> Não necessariamente um homem será de um orixá masculino e uma mulher de orixá feminino.

<sup>298</sup> Novamente encontramos aqui uma relação com a simbologia da cabaça *igbadú*.

<sup>299</sup> Alguns terreiros utilizam a *ení*, a esteira sagrada, sobre o solo.

<sup>300</sup> Até o presente momento não foi encontrada uma explicação precisa. Porém, pressupõe-se que este fato está relacionado com a relação com a umbanda na região, na qual “bater cabeça” é muito comum.

principal do salão, num sinal de respeito a ancestralidade, a África, ou ainda Exu; depois próximo do assentamento central para saudar o orixá patrono da casa; em seguida o ato é feito de frente para os atabaques para reverenciar os instrumentos que promovem o transe; e finalmente saúda-se o regente espiritual ou a sua cadeira, que é a cadeira do seu “orixá de cabeça” (SILVA<sup>301</sup>, 2019<sup>302</sup>. PAI FERNANDO<sup>303</sup>, 2019).

Durante o trabalho de campo percebeu-se como o respeito a hierarquia está presente em diversos momentos das festas públicas ou das cerimônias internas, seja na hora de dançar, de tocar, de comer e também para “bater cabeça”. A sequência desta saudação também começa pelos “mais velhos” e termina com os “mais novos”, nessa ordem: *babalorixás* ou *ialorixás*, *ebomis*, *equedes*, *ogãs*, *iaôs* e *abian*. É bom lembrar que cada grupo deve internamente respeitar o tempo de iniciação ou a “idade de santo”.

Além disso, segundo a *equede* Juliana, do Terreiro do Pai Jean, há um tipo de movimento corporal para cada categoria social: *abian*, *iaô*, *ogã*, *equede* e *ebomi*. (EQUEDE JULIANA, 2019<sup>304</sup>); e conforme o próprio *babalorixá* Jean, há um estilo para cada “orixá de cabeça” (SILVA, 2019<sup>305</sup>). Acontece que o ato físico completo é feito em três movimentos. O primeiro e o terceiro movimento é feito de joelhos, que simboliza uma reverência para Oxalá, sendo igual para todos os iniciados. No movimento intermediário, este sim feito deitado, há pequenos gestos específicos de acordo com cada orixá, funcionando como uma espécie de identificação. Ou seja, é o movimento deitado que identifica o orixá. A *equede* Juliana complementa que no caso dos *abians*, aqueles sem “feitura de santo”, todos “batem cabeça” do mesmo jeito e nesse caso para Oxalá (EQUEDE JULIANA, 2019<sup>306</sup>).

---

<sup>301</sup> Babalorixá Jean Ty Onirá.

<sup>302</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 26/10/2019].

<sup>303</sup> Pai Fernando é o *babáefun* do Terreiro do Pai Jean, um cargo relacionado ao pó utilizado na cabeça da pessoa durante a iniciação [Anotação. Cerimônia de saída de *ebomi*. Brusque, 12/10/2019].

<sup>304</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 26/10/2019].

<sup>305</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>306</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 26/10/2019].

#### 4.8.4 Número três

Para finalizar esta seção sobre a estrutura ritual das festas do candomblé ketu, considero oportuno apresentar alguns exemplos de situações que reforçam o princípio do número três. Esta questão em torno do número tem chamado a minha atenção desde o princípio da pesquisa e com o passar do tempo foi ficando cada vez mais evidente como esse número é recorrente.

Confirma afirma o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>307</sup>), o número três é um número que está relacionado as contas do candomblé, as quais envolve as “obrigações” e “reforços”, que são em anos, um, três, sete, quatorze e vinte e um; mas também é um número que tem a função de confirmação, que atua como um sinal de confirmação, como por exemplo, na prática no jogo de búzios e no jogo do *obi*, nos quais três jogadas com resultado positivo em sequência é chamada de *aláfia*. *Aláfia* também pode designar “votos de paz, saúde, felicidade” (CACCIATORE, 1977, p.46). “*Aláfia* é uma palavra tipo o amém da igreja católica, que assim seja. A palavra tem vários significados, aceitação, axé, felicidades; tudo é confirmação, axé, *aláfia* e amém” (CAMARGO, 2020<sup>308</sup>).

Também foi possível observar a presença do número três nos instantes antecedentes e durante as festas. Identifiquei que quando uma pessoa está em processo de obrigação, ela dobra o joelho três vezes ao sentar e levantar; que durante o *xirê* é comum cantar três cantigas para cada orixá; que quando um orixá já tem mais experiência, normalmente durante a “dobra” no “dar *rum*” ele faz três vezes cada ato de dança, ou gira três vezes. Todos estes exemplo foram confirmados pelo *ogã alabê* Willian que concluiu dizendo que “o número três é essencial para o candomblé ketu” (CAMARGO, 2020<sup>309</sup>).

### 4.9 A ESTRUTURA SONORA

#### 4.9.1 A palavra e o som

No candomblé ketu a língua oficial dos rituais é o iorubá, que está presente nos diversos tipos de cantigas, em rezas, saudações e expressões cotidianas, enquanto o português permanece como a língua de comunicação, usada nas

---

<sup>307</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 13/11/2019].

<sup>308</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/05/2020].

<sup>309</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/05/2020].



conversas e atividades diárias, durante a limpeza e a preparação da comida, antes das oferendas, em recados, telefonemas, mensagens de texto, bem como, nas redes sociais atuais, etc. Em outras palavras, podemos dizer que o português é a língua falada entre os iniciados e que o iorubá é a língua cantada entre os iniciados e os orixás. Para o *babalorixá* Jean, “se canta em iorubá por ser a maneira mais fácil dos orixás entenderem as pessoas” (SILVA, 2018<sup>310</sup>).

Mas conforme explica Lühning (*in* LIMA, 2018), o iorubá cantado atualmente nos terreiros não é o mesmo de antigamente, como segue:

O iorubá que se canta aqui, chegou há cem, duzentos anos atrás e se abrazeirou, vamos dizer assim. Ele pegou a sintaxe e o sotaque do português, indiscutivelmente, então é claro que as pessoas mais velhas que aprenderam com os mais velhos podem dizer o que aprenderam em relação ao significado da cantiga apontando algumas palavras, como dizendo isso significa isso ou aquilo, mas o iorubá é uma língua tonal, se você não tem o tom certo entre o grave, agudo e médio, a melodia que vai de cima para baixo e vai ondulando, se você não tem isso, o significado se perde (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 46:22).

O fato do iorubá ser uma língua tonal fornece um alto grau de importância para o som da palavra, porque “para que a palavra adquira sua função dinâmica, deve ser dita de maneira e em contexto determinados” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.48). É por isso que durante as festas do candomblé ketu não é qualquer pessoa que está autorizada a “puxar” as cantigas, um cargo que normalmente é destinado aos *ogãs*, porém, outras pessoas iniciadas “mais velhas” podem “puxar”, exceto as *iaôs* que estão em processo de iniciação e, portanto, de aprendizagem. Isto acontece porque “as palavras têm um poder de ação” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.18). Segundo o *babalorixá* Jean, no seu terreiro, somente o *alabê* e o *babatebexé* estão autorizados a puxar as cantigas, além do *babalorixá* e *ialorixá* (SILVA, 2019<sup>311</sup>).

No entanto, como a maioria das cantigas são do tipo responsorial, todos os *iaôs* e qualquer pessoa não iniciada podem “responder” e cantar junto, o que é considerado de muito agrado para os religiosos. Conforme explica o *ogã alabê* Willian, toda ajuda é bem-vinda:

---

<sup>310</sup> [Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>311</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

Qualquer pessoa não iniciada pode responder e na verdade deve responder, por conta da corrente de energia. As cantigas são orações e então, quanto mais gente respondendo melhor, pois você está doando a sua energia. Porque o cantar, o tocar e o dançar, é uma troca de energia, estou doando uma energia boa e recebendo uma energia boa. Bate palma também ajuda. Se está somando está valendo (CAMARGO, 2020<sup>312</sup>).

Do mesmo modo que a dança em roda no formato que foi descrito anteriormente favorece a aprendizagem dos gestos com os “mais velhos”, visualizo que a forma do canto responsorial também é uma maneira de se aprender fazendo, neste caso, ouvindo e repetindo, o que para muitas pessoas só é possível nos dias de rituais internos ou das festas públicas. Além de expressar simbolicamente o respeito a hierarquia, o canto responsorial pode ser entendido como um canto de caráter circular, sendo a “pergunta” do *alabê* a primeira metade e a “resposta” do coro a segunda metade de uma “volta”. Portanto, o canto responsorial tem função de aprendizagem e de função simbólica.

Outra questão importante em relação ao iorubá cantado é que atualmente o repertório das cantigas e rezas é fixo, sem inovações, sem novas composições. Conforme aponta o *babalorixá* Jean, “no candomblé não se faz música nova, é muito raro” (SILVA, 2019<sup>313</sup>). “Tem relatos de que no ketu até os anos quarenta, cinquenta, as mães de santo criavam cantigas porque ainda dominavam o iorubá [...] com a perda do domínio da língua falada, então não tem mais a criação, não tem acréscimo de cantiga” (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 48:34).

Segundo Mateus Aleluia (ALELUIA *in* LIMA, 2018, 2:03), as músicas de terreiros, chamadas de *orikis* ou *orin* pela comunidade religiosa, foram transmitidas de forma oral ao longo do tempo. Foi essa música<sup>314</sup> que conseguiu manter viva as tradições, seja pelas cantigas de trabalho, pelas cantigas de oferendas, cantigas de saudação, cantigas para as folhas<sup>315</sup>, rezas, etc<sup>316</sup> (SILVA<sup>317</sup> *in* LIMA, 2018, 1:34).

---

<sup>312</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 29/10/2019].

<sup>313</sup> [Anotação. Ensaio para xirê. Itajaí, 06/11/2019].

<sup>314</sup> Mais detalhes sobre as cantigas do candomblé ketu podem ser encontrados na tese da Prof.<sup>a</sup> Angela Lühning (1990).

<sup>315</sup> O *babalorixá* Jean informa que a cantigas das folhas sagrada é chamada de *sassanha*. Por conta do uso de água somente as mulheres é que devem dar o banho com estas folhas. Esta particularidade deve estar relacionada a Oxum, o orixá das águas doces (SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>316</sup> Segundo o *babalorixá* Jean, no candomblé ketu não existe as cantigas de “subidas” ou de “descidas” como se encontra na umbanda, mas tem as cantigas de retirada que levam os orixás para o *roncó* onde eles “sobem” (SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 12/11/2019].

<sup>317</sup> Dona Cici, Nancy de Souza Silva.

Conforme Elbein dos Santos, esta categorização das cantigas ou textos sagrados<sup>318</sup> segue critérios de forma e de finalidade, processo que é motivado pelo fato da palavra ser atuante e condutora de axé (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.51).

#### 4.9.2 O som como síntese

Se a palavra falada ou cantada é som, se ela é articulada para comunicar algo com alguém ou com algum orixá, e se ela é o resultado de uma expressão que se movimenta pelo ar, podemos então sugerir que há uma relação entre o som vocalizado e o orixá Exu. É bom lembrar que Exu é o orixá que rege o princípio de propulsão e o princípio de comunicação. O *ogã* André Boemer, complementa que Exu é também “conhecido como *enubarijê*, a boca coletiva, ou também, aquele que consegue conversar e falar com todo mundo; é o dono do movimento, dono da partícula, é ele que faz vibrar” (BOEMER, 2020<sup>319</sup>).

Além disso, se homens e mulheres podem cantar, ou seja, não é uma especificidade de um dos lados da cabaça *igbádu*, pode-se sugerir também que as cantigas são a representação simbólica, neste caso musical, do princípio do terceiro elemento, o elemento do centro, e neste caso, relacionado ao orixá Exu.

Para Elbein dos Santos (2012, p.49-50), além do som ser um condutor de axé, ele é resultado de uma interação dinâmica, o som é a própria síntese; e é por isso que muitos objetos rituais e instrumentos musicais são religiosamente “preparados” para receber as substâncias representativas dos três tipos de “sangue”, o que explica somente pessoas autorizadas terem a permissão de manipulá-los. Acompanhamos uma breve descrição abaixo:

Toda formulação de som nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação ativa de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do *agogô*, o pêndulo batendo no interior da campainha *ájá*, a palma batendo no punho, etc. [...] O som da voz humana, a palavra, é igualmente conduzida por *Ésú*, nascido da interação dos genitores masculinos e femininos. O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo sistema, o número três está associado ao movimento (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.50).

---

<sup>318</sup> Segundo Elbein dos Santos (2012) existem os *orikis*; os *ofô* e os *ájáyo*; os *itans*; os *iwin*; e “séries de cantigas que recebem o nome das cerimônias de que fazem parte: cantigas de *pádé*, de *Àsèsè*, de *siré*, etc.; ou cantigas que tomam o nome da ação que elas contribuem a realizar: cantigas de invocação, de matança, de despacho, etc.” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.52).

<sup>319</sup> [Gravação. Conversa informal. São José, dia 20/05/2020].

Portanto, diante do exposto acima, podemos estabelecer uma relação entre o som com o princípio do número três e do som com o princípio da complementaridade. Por exemplo e como veremos com mais detalhes adiante, isto explica<sup>320</sup> porque tradicionalmente são usados três atabaques, sendo três atabaques diferentes, pequeno, médio e grande; com “vozes” distintas, agudo, médio e grave; que por sua vez pode ser a representação de uma família, pai, mãe e filho. Os atabaques podem também simbolizar o princípio da complementaridade, pois a vida só se perpetua pelo compartilhamento dos sexos masculinos e femininos, e sendo assim retoma-se a relação com Exu, o orixá relacionado ao sexo.

Coincidentemente, o símbolo do compartilhamento aplicado pelas redes sociais é constituído de três pontos e dois traços de reta. Outra coincidência é que este ícone do compartilhamento está demasiadamente presente nas transcrições apresentadas nas tablaturas para percussão em capítulo mais adiante. Oportunamente, adianto que esta importância do número três, do terceiro elemento, vai explicar porque na grande maioria dos casos não se toca *flam* entre duas “notas” nos atabaques, mas sim três sons diferentes e agrupados.

Ainda sobre o orixá Exu, gostaria de destacar que no candomblé ketu existe um rito de fundamento chamado de *ké*. Segundo Elbein dos Santos, o *ké* significa “abrir a fala” e, portanto, “o *ké* é uma síntese e uma afirmação de existência individualizada” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.49), outro princípio fundamental do candomblé ketu visto neste trabalho.

#### 4.9.3 Exu, Ayian e os atabaques

Ainda no que concerne na relação que existe entre o som, os atabaques e o orixá Exu, apresento uma lenda, ou um *itan*, descrita pelo *ogã* André Boemer, um *ogã* catarinense com muita experiência no universo do candomblé ketu:

---

<sup>320</sup> Outra explicação está relacionada ao iorubá que é uma língua tonal. Segundo Beniste (2016, p.10-11), na língua iorubá cada sílaba admite três tons possíveis que estão identificados com três notas musicais, da seguinte maneira: nota dó, tom baixo; nota ré, tom médio; nota mi, tom agudo. Para o Prof. Félix ayoh’Omidire, o fato do iorubá ser uma língua tonal, uma língua cantada, torna o povo iorubano extremamente musical e ele acrescenta “a fala vem do canto” (OMIDIRE in FESTIVAL RUMPILEZZ, 2020). *Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana*. < <https://www.youtube.com/watch?v=HWEcXTXOBq4>>. Acesso em 03/12/2020.

Algumas vertentes falam que Exu foi o criador do atabaque, falam até de uma determinada lenda, que existia um determinado povo que reclamava sobre o berro do bode. Exu então disse ao determinado povoado, que ele iria pegar aquele animal e iria fazer que ele berrasse cada vez mais alto, e com isso deram a ele como sacrifício do próprio animal a Exu. Exu então curtiu o couro daquele animal e ancorou em determinado tronco, com isso, usava aquele instrumento que ali foi criado, como parte de comunicação, e que hoje nós utilizamos até hoje que são os couros, as peles dos animais que são sacrificados aqui para dentro do barracão, utilizado no nosso ritual litúrgico, e essas peles vão para os nossos instrumentos sacros, porque cada instrumento desse aqui é sacro também, tem a sua sacralidade (BOEMER, 2020<sup>321</sup>).

Enquanto a lenda acima está relacionada com a criação dos atabaques, há outra lenda que narra a relação de Exu como sendo o antigo tocador dos atabaques, cita a dança dos orixás e explica o surgimento do termo *ogã*. Esta segunda lenda é contada pelo *babalorixá* Rychelmy Esutobí, como segue:

Conta um mito que, Exu era quem tocava os atabaques e, no começo da humanidade quando os orixás vieram para o *aiyé*, eles tinham que estar o tempo todo dançando e Exu tocava muito. Aquilo começou a cansar e os Orixás falaram não, temos que pedir que Exu pare de tocar e, pediram a Exu e, Exu parou de tocar. Quando Exu parou de tocar, foi passando o tempo e o culto foi morrendo, porque o que dava vida ao culto era o atabaque. Então, os homens esqueceram de dançar e arriar oferendas, porque o atabaque acordava isso. Então, os orixás viram que sem atabaque não podia. Então, foram pedir pra Exu voltar a tocar, mas Exu muito orgulhoso disse que não [...] Eu vou pegar uma pessoa, um amigo, vou pegar um *ogã* e vou pedir pra que ele toque pra mim, mas eu não toco mais. Então o *ogã* foi e tocou, e o *ogã* é um grande amigo de Exu. E o candomblé só é possível, só é possível essa ligação do transe através do atabaque (ESUTOBÍ *in* LIMA, 2018, 36:46).

Conforme foi mostrado, há lendas que mostram claramente, pelo menos do ponto de vista mitológico, que existe alguma relação do orixá Exu com os atabaques. Além disso, há outras possíveis associações que são explicadas pelos fundamentos religiosos, já vistas aqui, e algumas que se relacionam com o toque dos atabaques, que veremos adiante. É importante dizer, que à parte das minhas hipóteses, nem todos os filhos de santo associam os atabaques a Exu, como é o caso do *ogã alabê* Willian. Na sua visão, os atabaques se relacionam com todos os orixás, porque todos os orixás são mensageiros de Olodumaré, que é o deus supremo do candomblé ketu (CAMARGO, 2020<sup>322</sup>).

---

<sup>321</sup> [Gravação. Conversa informal. São José, 20/05/2020].

<sup>322</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

Independentemente, é fato que “o culto de Èsù não repete o modelo dos cultos dos outros Irúnmalè. Acompanhante e elemento inseparável de todos os seres naturais e sobrenaturais, deve ser cultuado junto de cada um deles” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.207). No decorrer deste trabalho, veremos que este caráter de acompanhante pode estar relacionado com mão esquerda<sup>323</sup> que toca nos atabaques. No *lé* e no *rumpi*, será a mão que acompanha a *clave* rítmica, a linha-guia, ou seja, a representação do Exu que acompanha o Orixá; enquanto no atabaque *rum* será a mão que dá vida ao próprio tambor. Portanto, temos aqui outra maneira de expressar o princípio da complementaridade. Ressalta-se que só foi possível chegar nessa hipótese por conta do uso das tablaturas para percussão.

Por outro lado, o mesmo *ogã* André alerta que há outra vertente<sup>324</sup> no candomblé ketu que acredita na existência de uma divindade chamada Ayian ou Ayion, que por sua vez é considerado o “senhor dos *alabês*”, a divindade responsável pelos toques, pelos ritmos, como também é a divindade que cuida dos sacerdotes musicais, nesse caso os *alabês*<sup>325</sup> e os *onilús*<sup>326</sup> (BOEMER, 2020<sup>327</sup>).

A respeito da divindade Ayian, Ayion ou ainda Ayangalu, a *ebomi* Dona Cici ressalta que o seu culto foi esquecido no Brasil, porém, ainda é mantido em Cuba, como segue:

O dono do espírito que mora dentro do atabaque chama-se Ayangalu. O culto dele foi esquecido no Brasil, mas em Cuba é muito vivo, eu estive em Cuba e lá se cultua Anyan, o orixá que fala através do corpo de madeira e do couro que cobre aquele corpo de madeira. O Brasil tem a memória das obrigações, de dar o tambor à obrigação, ao qual ele se alimenta, como qualquer orixá, mas esqueceu o culto de Ayangalu (SILVA<sup>328</sup> in LIMA, 2018, 38:00).

Além dos aspectos sonoros abordados há outros que merecem ser apresentados. Obviamente que as cantigas e rezas são importantes, porém, o som não se restringe a elas. Conforme aponta o *babalorixá* Rychelmy Esutobí, no

---

<sup>323</sup> Isto no caso de um percussionista destro.

<sup>324</sup> Segundo o *ogã* André Boemer, no candomblé jeje há uma divindade chamada Rumpilé (BOEMER, 2020) [Gravação. Conversa informal. São José, 20/05/2020]. A palavra *rumpilé*, de origem fon, jeje, também designa o menor dos atabaques, o *lé* (PORTUGAL, 2017, p.316).

<sup>325</sup> É o músico chefe dos *ogãs*, aquele que comanda a execução musical. Na maior parte do tempo o *alabê* toca o atabaque *rum*. É também um cargo confirmado em ritual.

<sup>326</sup> São os *ogãs* que tocam os instrumentos de base. “Onilú – Tocador de atabaque” (BENISTE, 2016, p.585).

<sup>327</sup> [Gravação. Conversa informal. São José, 20/05/2020]. [REC.346 04:18].

<sup>328</sup> Dona Cici, Nancy de Souza Silva.

cotidiano religioso do candomblé ketu o som “está ligado “a tudo que a gente faz. Quando a gente chega na “roça”, a gente bate o *paó*<sup>329</sup>, é o barulho do *adjá*, é o barulho do atabaque, [...] e o correr do rio, o barulho do rio, da natureza, o som do pássaro” (ESUTOBÍ *in* LIMA, 2018, 13:30).

Ou como relata o *ogã* Gilmar Mendes, nos dias de festa pública não tem só o som dos *aguidavis* e das mãos tocando os atabaques, o som do *gã*, das vozes e das palmas se misturando pelo salão, tem também outros sons como o som

do xequeré<sup>330</sup>, do pé batendo, a pulseira do *iaô* ajudando na percussão, o chiado da chinela, tudo isso é som, tudo faz um contexto geral, global que induz e que atrai o orixá pela beleza, pela vontade de cantar, pela energia que dá em você cantar, soltar a voz e fechar os olhos, você entra em conexão direta com o orixá (MENDES *in* LIMA, 2018, 58:54).

Mas no candomblé nem tudo é som e o silêncio faz parte da atmosfera sonora. Assim como tem os momentos para cantar, também existem os momentos para observar, para sentir e para silenciar. Para o *ogã* Gilmar Bambaré, silenciar é sinônimo de concentração, é “o momento que você deixa a energia fluir, porque se você fica cantando o tempo inteiro, perde o motivo real da hora de cantar, você tem que saber o momento de cantar e o momento de encantar” (BAMBARÉ *in* LIMA, 2018, 35:32).

---

<sup>329</sup> “Palmas utilizadas como comunicação, quando as palavras não podem ser usadas; ou ainda tem o sentido de saudação aos orixás, isto é, uma espécie de aplauso” (BARROS, 2009, p.240).

<sup>330</sup> Em Santa Catarina raramente o xequerê é utilizado nas festas do candomblé ketu.

## 5 A PERCUSSÃO DO CANDOMBLÉ KETU

Nos dias atuais a música que encontramos nos terreiros de candomblé ketu é o resultado da combinação da música<sup>331</sup> das várias “nações” africanas que vieram para o Brasil. Em terras brasileiras, as famílias negras foram separadas e misturadas com pessoas de outras etnias também escravizadas (COSTA, 2010, p.19-20). Nesse processo, cada um contribuiu com a sua cultura, com parte de seu repertório musical e religioso, e assim, uns passavam um conjunto de músicas, alguns passavam outros, uns cantavam e tocavam de um jeito, outros de maneira diferente (BAMBARÉ<sup>332</sup> in LIMA, 2018, 44:14). Sobre os atabaques, segundo Dona Cici, “aquele que não guardou o formato, guardou o ritmo na cabeça” (SILVA<sup>333</sup> in LIMA, 2018, 40:22].

Do ponto de vista musical surge como resultado o que Letieres Leite chama de “acordo de senzala”, pois no seu entendimento: “essas pessoas tinham culturas diferentes e tocavam diferente, uns tocavam mais com a mão, outros com baqueta, com um *aguidavi* só [...] não existe nenhum candomblé puro, não existe nenhuma nação pura” (LEITE in LIMA, 2018, 44:38). É por isso que nos terreiros de candomblé ketu, são tocados ritmos considerados de origem ketu e jeje, estes tocados com *aguidavis*; e ritmos de origem ijexá e angola, tocados com as mãos.

Posteriormente, a música dos candomblés terá papel significativo no desenvolvimento da música popular brasileira, seja por meio do samba<sup>334</sup> ou de outro ritmo (SANTANA<sup>335</sup> in LIMA, 2018, 9:48). Para o músico Mateus Aleluia, ritmos como “baião, samba<sup>336</sup> com várias designações, samba chula, samba de roda, samba duro, coco, tudo que tem, você vai pegar a célula de cada segmento musical desse, ela está num toque de candomblé” (MATEUS ALELUIA<sup>337</sup> in LIMA, 2018, 1:05:46].

---

<sup>331</sup> Música aqui é entendida num sentido amplo do termo, como na *mousike* grega, nos seus parâmetros melódicos, rítmicos, harmônicos, poéticos, texturais, timbrísticos, corporais e do gesto.

<sup>332</sup> Ogã Gilmar Bambaré.

<sup>333</sup> Dona Cici.

<sup>334</sup> Segundo o músico Gerônimo Santana, “samba é uma palavra africana de origem quimbundo, que os negros angolanos trouxeram, e samba, a tradução da palavra significa oração. Então, quando os negros estavam na senzala e terminavam os seus trabalhos árduos, eles iam fazer samba. Isso, começou a se impregnar em todas as pessoas, o ritmo, a melodia” (SANTANA in LIMA, 2018, 9:48).

<sup>335</sup> Gerônimo Santana.

<sup>336</sup> O maestro Letieres Leite informa que existe em torno de duzentos subgêneros de samba, sendo que a maioria destes ritmos “segue a mesma métrica na sua menor porção [*clave*] que a do ritmo cabila do candomblé de angola” (LEITE in LIMA, 2018, 10:26).

<sup>337</sup> Mateus Aleluia, cantor e compositor, nascido em Cachoeira, Bahia.



Uma das principais influências oriundas da música do candomblé, que por sua vez é de matriz africana, é que a estrutura das músicas surge “a partir dos desenhos que são gerados pela percussão”, resultante de um sistema natural e cíclico onde os padrões surgem a “partir dos padrões rítmicos” (LEITE *in* LIMA, 2018, 1:07:38). Veremos adiante, que este sistema é caracterizado pela circularidade que tem como base estrutural uma linha-guia rítmica que se repete para orientar toda a execução musical, seja ela rítmica ou melódica. Conforme Lazaro Erê, *rapper* do Grupo Opanijé, toda “a música negra é baseada na repetição. Se você pegar o disco do James Brown, ele vai pegar aquela célula rítmica e vai repetir durante seis, sete minutos” (LAZARO ERÊ *in* LIMA, 2018, 1:07:00).

Esta mesma dinâmica acontece em vários ritmos populares de origem negra que são tocados nos países americanos, como o rock, blues, rap, funk, funk carioca, samba, maracatu, candombe, reggaeton, entre tantos outros. No entanto, a grande diferença é que nestes ritmos, normalmente os instrumentos de percussão tocam uma base para a execução de “outros discursos” musicais, enquanto no candomblé ketu, será o atabaque *rum*, o maior tambor e de som grave, que será o responsável em contar (ou recontar) uma história.

## 5.1 OS INSTRUMENTOS

### 5.1.1 Categorização dos instrumentos

Nas festas de candomblé ketu são utilizados diversos tipos de instrumentos sonoros. Segundo Cardoso, levando em conta a frequência com que são usados e a organização sonora, estes instrumentos musicais podem ser categorizados em dois grupos: “instrumentos de fundamento” e o “quarteto instrumental”, onde o primeiro reúne os instrumentos específicos de um orixá e, no segundo, os instrumentos de uso coletivo (CARDOSO, 2006, p.46-48). Portanto, podemos ter aqui um reflexo do princípio da existência individualizada e do princípio da existência genérica.

Independentemente da sua função sonora no contexto do ritual e do tipo de comunicação que cada instrumento executa, para as pessoas do candomblé ketu todos estes instrumentos são musicais. Para o *ogã alabê* Willian, a diferença é que alguns instrumentos são de uso exclusivo de um orixá, como por exemplo o *xére* de

Xangô e o *alacorô*<sup>338</sup> de Ogum, enquanto outros são tocados para todos os orixás: “o *xére* é de Xangô, só toca quando tem Xangô, quando tem *alujá*. Você não vai usar ele em qualquer momento, eles são instrumentos tão importante quanto, porém, tem a sua hora. Os atabaques já tocam para todos os orixás” (CAMARGO, 2020<sup>339</sup>). Sendo assim, podemos categorizar os instrumentos musicais em dois grupos: os instrumentos individuais e os instrumentos coletivos.

Conforme explicou o *babalorixá* Jean (SILVA, 2019<sup>340</sup>), todos os instrumentos são considerados objetos musicais sagrados, porém, os instrumentos individuais têm outra finalidade. Analisando os instrumentos musicais do ponto de vista rítmico, foi observado que os instrumentos de caráter individual não possuem uma relação estrutural com a linha-guia tocada no *gã*, sendo bastante diferente da dinâmica percussiva dos três atabaques e do próprio *gã*. Portanto, os instrumentos de uso coletivo constituem uma estrutura rítmica, na qual o *gã* e os atabaques *lé* e *rumpi* são responsáveis pela base rítmica, enquanto o atabaque *rum* executa uma narrativa musical. Por conta disso, os instrumentos coletivos se relacionam mais com a dança, podendo interferir na mudança de atos, e vice-versa, enquanto os instrumentos individuais estão mais associados a promoção do transe ou como representação simbólica, como por exemplo, o *arô*, o par de chifres de boi, que pertence a Oxossi; e o caxixi que é tocado durante a dança de Oxumaré e Ewá.

Do grupo de uso individual fazem parte os seguintes objetos musicais sagrados: o *xére*, de Xangô; o *alacorô*, de Ogum, o *arô*, o par de chifres<sup>341</sup> de boi, de Oxossi; o caxixi; e o *adjá*. Normalmente, o *xére* (Fig. 7) é um tipo de chocalho composto de uma cabaça redonda e metálica, cobre ou bronze, e de um cabo longo de madeira, tendo um formato muito semelhante aos *maracás* indígenas. No entanto, é possível encontrar *xéres* prateados<sup>342</sup> com a cabaça em formato de balão (Fig. 7). O *alacorô* (Fig. 8) consiste em duas peças iguais de ferro unidas por uma corrente também de ferro; estas peças podem ter o formato e o tamanho semelhante às campânulas de um agogô ou de um *cincerro* cubano (ou *cowbell*).

---

<sup>338</sup> Ou “*cadacorô*” (CARDOSO, 2006, p.48).

<sup>339</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 17/06/2020].

<sup>340</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: ensaio para *xirê*. Itajaí, 06/11/2019].

<sup>341</sup> Existe também o par de chifres de búfalo de Oyá, no entanto, este é apenas usado como adereço, como um símbolo (CAMARGO, 2020) [Anotação. Aula/entrevista. São José, 01/07/2020].

<sup>342</sup> Acredito que o *xére* prateado é utilizado para Xangô Airá, um tipo de Xangô considerado mais velho e que usa roupa branca e metais prateados.

FIGURA 9 – XERÉ



FONTE: o autor (2019).

FIGURA 10 – ALACORÔ



FONTE: Mercado Livre (2020).

FIGURA 11 – ARÔ



FONTE: Mercado Livre (2020).

Conforme já antecipado, o *arô* (Fig. 9) é um par de chifres de boi, que podem ser “ornados nas extremidades com metal e presos por correntes” (CARDOSO, 2006, p.48); no entanto, em Santa Catarina, o mais comum é o par de chifres sem ornamentos e sem corrente. O *caxixi* (Fig. 10) quando encontrado é do mesmo tipo utilizado na capoeira. Segundo a *equede* Larissa Dias, do Terreiro do Pai Ricardo, por conta da sonoridade, o *caxixi*<sup>343</sup> é usado nas danças de Ewá e Oxumaré para simbolizar a relação destes orixás com a cobra (DIAS, 2020<sup>344</sup>). O

---

<sup>343</sup> “Nome dado ao chocalho de recipiente feito de palha trançada com formato cônico, tendo a base fechada geralmente por um pedaço de cabaça” (FRUNGILLO, 2003, p.69). O *caxixi* “foi muito usado nos candomblés de angola para acompanhar cânticos sagrados” (CACCIATORE, 1977, p.87).

<sup>344</sup> [Anotação. São José, 20/11/2020].

*ogã alabê* Willian informa que no Terreiro do Pai Ednilson, o caxixi é tocado apenas dentro do “quarto” de Oxumaré; não é utilizado nas festas (CAMARGO, 2020<sup>345</sup>).

FIGURA 12 – CAXIXI



FONTE: o autor (2019).

Do grupo dos instrumentos individuais o *adjá*<sup>346</sup> (Fig. 11) é um instrumento que merece um destaque especial. Segundo Cardoso, “o *adjá* está ligado a Oxalá, mas como essa divindade é conhecida como “o pai de todos”, esse instrumento é utilizado nas festas de outros santos” (CARDOSO, 2006, p.48). Por conta disso, o *adjá* é tocado em todas as festas e para todos os orixás, tanto no *xirê*, quanto no “dar *rum*”. No entanto, há algumas especificidades que precisam ser detalhadas.

FIGURA 13 – ADJÁ



FONTE: o autor (2019).

Inicialmente, o *adjá* é uma espécie de sineta ritual, normalmente composta de uma, duas, três, quatro ou até mais campânulas de metal, cada uma contendo um badalo interno. Estas campânulas são acopladas e quando chacoalhadas produzem uma sonoridade bastante peculiar. Nas festas, são usados vários *adjás*

<sup>345</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 21/10/2020].

<sup>346</sup> Mais detalhes em: Reflexões a partir de quatro usos do *adjá* em dois terreiros de candomblé jeje no Rio de Janeiro (ZAGHETTO, 2019).

simultaneamente com a função de comunicar o início da cerimônia, para “chamar” os orixás e para conduzir a dança das divindades.

Segundo o Pai Fernando, o *adjá* só pode ser tocado por homens e mulheres que tenham cargo ou são *ebomi*, ou seja, só podem tocar quem é *equede*, *ogã*, *babalorixá*, *ialorixá* ou *ebomi* (PAI FERNANDO, 2019<sup>347</sup>). No entanto, o *babalorixá* Jean explica que os *adjás* de uma e duas campânulas são tocados por homens, por mulheres que “recebem” orixá masculino e por algumas *equedes*; enquanto os de três ou mais “bocas” são tocados exclusivamente por mulheres, ou ainda, por alguns filhos de santo de orixá feminino (SILVA, 2019<sup>348</sup>). A respeito desta diferença, temos que o *adjá* de três “bocas” faz referência as três princesas que vieram da África para o Brasil, sendo uma “boca” para cada: Iyá Detá, Iyá Kalá e Iyá Nassô (SILVA<sup>349</sup>, 2019<sup>350</sup>). É importante acrescentar que também existem os *adjás* individuais, utilizados pelas *equedes*, ou seja, cada *equede* tem o seu próprio *adjá*; porém há *adjás* de uso coletivo, que normalmente são usados por pessoas iniciadas convidadas, que também possuem cargo (CAMARGO, 2020<sup>351</sup>).

FIGURA 14 – SINETA



FONTE: o autor (2019).

Ainda no que concerne ao *adjá* vale destacar duas questões importantes. Enquanto para a maioria das danças de orixás são utilizados os *adjás* metálicos, para um certo grupo é usado um *adjá* diferente. Este *adjá* apesar da mesma forma e tamanho, ele é feito de outro material, geralmente de junco, palha e sementes, enfeitado com búzios. Visualmente parece um grande caxixi ou um grande caxixi triplo. Este tipo de *adjá* é tocado durante as danças de Nanã e Omolu. A segunda

<sup>347</sup> [Anotação. Festa de saída de *ebomi*. Terreiro do Pai Ju. Brusque, 12/10/2019].

<sup>348</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: ensaio para *xirê*. Itajaí, 06/11/2019].

<sup>349</sup> Babalorixá Jean.

<sup>350</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>351</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 21/10/2020]

questão é que em alguns terreiros de candomblé ketu, como o Terreiro do Gantois, no lugar do *adjá* metálico descrito anteriormente, e isto vale para quase todos os orixás, é tocado uma pequena sineta de metal (Fig. 12), tipo sino de mão, chamada também de *adjá* (CAMARGO, 2020<sup>352</sup>). Em Santa Catarina, este tipo de sineta é muito utilizado nos terreiros de umbanda e nos rituais de umbanda praticados nos terreiros de candomblé ketu.

## 5.2 OS INSTRUMENTOS COLETIVOS

O grupo dos instrumentos musicais de uso coletivo é formado principalmente pela *gã*<sup>353</sup> ou agogô e pelos três atabaques, sendo do menor e mais agudo para o maior e mais grave, *lé*, *rumpi* e *rum* (*rumlé*, *rumpi* e *rum* ou; *rumpilé*, *rumpi* e *rum*). Na bibliografia especializada, este grupo pode ser chamado de “quarteto instrumental” (CARDOSO, 2006, p.51); “orquestra ritual” (BARROS, 2009, p.71) ou simplesmente de “os instrumentos” (LÜHNING, 1990, p.36).

Nos terreiros catarinenses, alguns *ogãs* também utilizam o termo “orquestra”<sup>354</sup>, porém os termos mais empregados são nessa ordem: “os atabaques”, “trio de atabaques” e “terno” (Figs. 13-14). Nota-se que nesse caso, se faz referência apenas aos tambores, deixando de lado o *gã* e o agogô, embora estes sejam tocados, ainda que com um grau de importância diferente do que acontece na Bahia, o que será visto logo adiante. Neste trabalho procurarei usar o termo “atabaques” para o conjunto dos tambores e, quando houver necessidade chamarei separadamente de *lé*, *rumpi* ou *rum*. Outro aspecto relevante sobre o estado de Santa Catarina, é que os atabaques dos terreiros de candomblé ketu não recebem um nome próprio, uma situação que também é vista na umbanda local, e, portanto, podemos visualizar aqui algum indício resultante de uma “coexistência religiosa”.

Diferentemente dos instrumentos individuais que circulam pelo salão, ou de um cômodo interno para o salão e vice-versa; os atabaques ficam parados, posicionados num espaço reservado dentro do salão, normalmente numa posição privilegiada para acompanhar a dança, apoiados sobre o chão, a forma mais antiga, ou inseridos numa espécie de banco-suporte coletivo (Fig. 15), a maneira mais

---

<sup>352</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 21/10/2020].

<sup>353</sup> No candomblé ketu o *gã* tem uma campânula enquanto o agogô tem duas.

<sup>354</sup> Alguns *ogãs* da Bahia também utilizam o termo orquestra, como por exemplo, o *alabê* Gabi Guedes (GUEDES, 2021, 06:21).

comumente encontrada atualmente. Nos terreiros catarinenses não foi encontrado um nome comum para este espaço, exceto pelo Terreiro do Pai Jean onde esta área é chamada de *pejigan* (SILVA, 2019<sup>355</sup>).

FIGURA 15 – ATABAQUES DO TERREIRO DO PAI EDENILSON



Da esquerda para direita: *rum*, *rumpi* e *lé*.

FONTE: o autor (2019).

FIGURA 16 – ATABAQUES DO TERREIRO DO PAI JEAN



FONTE: o autor (2019).

FIGURA 17 – BANCO-SUPORTE PARA ATABAQUES



FONTE: o autor (2019).

Outro instrumento que pode pertencer ao grupo de uso coletivo é o *xequerê* ou *agbé*. Do mesmo modo que acontece com o *gã* e o *agogô*, quando há um *xequerê* ele é tocado bem próximo dos atabaques. Por fazer parte deste grupo, o

---

<sup>355</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

xequerê é um instrumento que tem a função musical de reforçar a base rítmica. Em Santa Catarina, o xequerê é raramente tocado nos terreiros de candomblé ketu, mas já foi visto em algumas festas no Terreiro de Mãe Evelise, quando o instrumento ajudava a “marcar” as palmas em alguns ritmos; e em algumas festas no Terreiro do Pai Jean, quando a “batuqueira”<sup>356</sup> Maria Laura, não iniciada e “amiga da casa”, leva seu *agbé* para tocar com a permissão do Pai Jean e dos *ogãs*.

O *ogã alabê* Willian acrescenta que a Mãe Menininha do Gantois também tocava xequerê e que no Terreiro do Pai Ednilson é permitido tocar, inclusive há um exemplar lá, porém não é usado porque não tem tocador e porque eles preferem seguir a sua casa “raiz”, neste caso o Gantois, que atualmente não utiliza o xequerê durante as festas (CAMARGO, 2020<sup>357</sup>). Outro dado relevante sobre o xequerê ou *agbé* é fornecido pela *ebomi* Cici, do Terreiro Ilê Axé Opô Aganju, que foi uma grande parceira de trabalho de Pierre Verger na Bahia. Segundo Dona Cici, “aqui é *agbé*, que é a cabaça, e os tocadores de *agbé*, chama-se, que eu aprendi, esses são os verdadeiros *alagbé*, e *alá* quer dizer senhor, aquele que guarda, *alagbé*, ou *alagbé*, é o dono do *agbé*” (SILVA<sup>358</sup> in LIMA, 2018, 26:24).

O grupo dos instrumentos de uso coletivo são responsáveis pela condução rítmica, dialogando com a dança dos orixás e com as melodias das cantigas. Juntos, canto, dança e percussão formam o que eu chamo de trinômio canto-percussão-dança, pois uma alteração em um dos parâmetros causa interferência nos demais. Na maior parte do tempo, são os instrumentos de percussão que conduzem uma festa pública, porém há momentos em que a “direção” é dada pela cantiga ou por uma mudança radical na dança. Sobre esta interação, o *ogã* Gabi Guedes ressalta: “tem um ritmo, tem andamento, tem uma certeza, de que vai mudar agora o movimento, [...] isso tudo é sincronizado” (GABI GUEDES in LIMA, 2018, 18:18).

Independentemente, os atabaques e o *gã* são os instrumentos que fazem “a roda girar” por meio de uma execução sonora de caráter circular-espiral. Essa música percussiva é estruturada a partir da repetição de uma base, uma base rítmica que é tocada conjuntamente pelo *gã* e pelos atabaques *lé* e *rumpi*, a qual chamarei também de “ritmo”. Sobre esta base, ou sobre este ritmo, o atabaque *rum*

---

<sup>356</sup> O termo batuqueira vem da prática dos grupos de maracatu, da qual pertence Maria Laura Ternes (TERNES, 2018) [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 24/03/2018].

<sup>357</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>358</sup> Nancy de Souza Silva, carinhosamente chamada de Dona Cici.



executa uma narrativa musical tão antiga quanto as cantigas, que varia conforme o orixá, o texto da cantiga ou o tipo de ato de dança. A junção da base com a narrativa do atabaque *rum* forma o que nos terreiros é chamado de “toque”. Ou seja, uma mesma base rítmica serve de estrutura para vários toques, cantigas e danças.

Conforme relata o músico Mateus Aleluia é a repetição da base rítmica que faz com que as pessoas “parem de pensar”, causando um breve “esquecimento” da vida cotidiana, permitindo se concentrarem na cerimônia religiosa: “a música é muito mântica, o toque do *rum*, *lé*, *rumpi* e *gã*, esses quatro instrumentos, formam um grupo sonoro<sup>359</sup>, que ele tira você do seu eu e te põe em contato com a tua parte cósmica” (ALELUIA in LIMA, 2018, 56:40). Esta base tem como referência estrutural um padrão rítmico que no meio musical e acadêmico pode ser chamado de *timeline*, linha-guia ou “*clave*”, a depender do contexto.

Na maioria dos ritmos do candomblé ketu, em especial aqueles de origem ketu, esta “*clave*” é repetida pelo *lé* e *rumpi*. É por isso que na opinião de Bira Marques, maestro da Orquestra Afro Sinfônica, de Salvador, possivelmente a essência do candomblé ketu “seja essas claves hipnóticas, isso traz a dança, isso traz o movimento, isso traz a ligação, então é através da música, da força da música que se faz a ligação com o todo” (MARQUES in LIMA, 2018, 1:00:10). Adiante será apresentada uma seção específica sobre a linha-guia ou “*clave*”.

### 5.2.1 O *gã* e o agogô

Do ponto de vista organológico o *gã* e o agogô são idiofones metálicos, normalmente de ferro. A diferença é que o *gã* tem apenas uma campânula e o agogô usado nos candomblés tem duas. No que se refere à terminologia, em contextos semelhantes o *gã* pode receber outros nomes dependendo da região brasileira. Por exemplo, na Bahia este instrumento é chamado de *gã* ou *gan* enquanto que em Pernambuco é conhecido por *gonguê*. Em alguns lugares o termo agogô é utilizado no lugar do *gã* (FRUNGILLO, 2003, p.6), inclusive em vários terreiros de candomblé ketu.

A respeito da origem destes instrumentos, Graeff constatou que antigamente não existia o agogô; “o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje

---

<sup>359</sup> É importante registrar que não há dobra de instrumentos, ou seja, é usado uma peça de cada, um *gã*, um *lé*, um *rumpi* e um *rum*.

conhecido no candomblé como *gã*” (GRAEFF, 2014, p.12). Portanto, podemos dizer que ambos instrumentos são utilizados atualmente nos rituais do candomblé ketu, porém, tradicionalmente o mais antigo é o *gã*. Independentemente de possuírem formas diferentes, o mais importante é que diante do seu timbre metálico, o *gã* e o agogô exercem a mesma função musical dentro do candomblé ketu.

Usualmente, nos terreiros catarinenses estes idiofones são percutidos com o mesmo tipo de vareta artesanal que é usada para tocar os atabaques, a *aguidavi*. Segundo os *ogãs*<sup>360</sup> do Terreiro do Pai Jean, o *gã* e o agogô têm que ser tocados com as *aguidavis*, porém, nas festas para Ogum é permitido o uso de baqueta de ferro. Por outro lado, o *ogã alabê* Willian informa que a baqueta de ferro pode “chamar” briga, porque no ato de tocar seria ferro com ferro, o que está ligado a Ogum, orixá da guerra: “a gente usa o *aguidavi* por questão de gostar mais do som e, alguns aprendizados que a gente teve de não bater ferro com ferro, por isso a gente usa o *aguidavi* no agogô, aprendemos assim” (CAMARGO, 2020<sup>361</sup>).

Dentro das práticas musicais do candomblé ketu é dito que o *gã* e o agogô tem a função<sup>362</sup> de executar um padrão rítmico que serve de referência para os toques nos atabaques. Em termos gerais, quando os dois instrumentos estão disponíveis, o *gã* é muito mais utilizado do que o agogô, sendo este último reservado para o ritmo *ijexá*. Para os adeptos do candomblé ketu, “o agogô é uma base, é uma marcação, não tem enfeite” (CAMARGO, 2020<sup>363</sup>); “o *gã*, o agogô é o instrumento mestre. O agogô é quem dá a ordem, e quem marca o compasso” (MENDES<sup>364</sup> in LIMA, 2018, 16:08); “o agogô é um sinal, é um relógio, então está chamando para dizer alguma coisa” (SILVA<sup>365</sup> in LIMA, 2018, 16:30).

Em relação ao timbre, Graeff informa que esses instrumentos executam padrões rítmicos que são repetidos “constantemente por um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas” (GRAEFF, 2014, p.11). Esses sons geralmente possuem uma frequência sonora aguda que facilita a sua distinção dos sons produzidos pelos atabaques, e por conta disso, são utilizados “como o principal nível de orientação temporal” (GRAEFF, 2014, p.11). Para Carvalho, a linha rítmica

---

<sup>360</sup> [Anotação. Conversa informal. Sessão de doutrina: ensaio para *xirê*. Itajaí, 06/11/2019].

<sup>361</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 08/07/2020].

<sup>362</sup> Ressalta-se que o *gã* e o agogô não são usados simultaneamente.

<sup>363</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

<sup>364</sup> Ogã Gilmar Mendes.

<sup>365</sup> Dona Cici.

tocada no *gã* é um recurso de timbre, um tipo de orquestração, que contribui para balizar a forma musical, para marcar o ritmo, para orientar a precisão rítmica e definir as possibilidades de fraseados musicais (CARVALHO, 2010, p. 791).

Na etnomusicologia brasileira, essa indicação sonora tem sido chamada de linha-guia. Segundo Fonseca (2002), no contexto dos rituais, a condução rítmica tocada no *gã* tem o papel de “explicitar a base sobre a qual se dará a execução dos tambores, além de servir de referência à linha melódica dos cânticos e de apoio à dança” (FONSECA, 2002, p.18). Além disso, autores apontam que o *gã* também exerce a função de indicar qual o próximo ritmo a ser tocado numa sequência de cantigas (BIANCARDI, 2006, p.313. LODY, 1987, p.62). No entanto, as observações realizadas no trabalho de campo mostraram um cenário atual diferente, principalmente nas casas de candomblé ketu em Santa Catarina.

A respeito da Bahia, o maestro Bira Marques informa que o *gã* “entra” primeiro, “depois o *rum*, *rumpi*, *lé*, o canto e tudo mais, que cada um “entra” exatamente num lugar certo” (MARQUES *in* LIMA, 2018, 16:50). Para Lühning, em geral, o *gã* ou o agogô é o instrumento que começa, e ela descreve a sequência: “alguém puxa a cantiga, o pai de santo, o *alabê*, ou na “fila de santo” mais antiga, puxa aquela cantiga que deve ser cantada, e o tocador do agogô tem que saber qual o ritmo que deve acompanhar aquela cantiga” (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 15:37).

No entanto, entre os anos de 2017 e 2018 foram feitas diversas visitas aos rituais públicos das casas mais tradicionais de Salvador, como por exemplo, no Engenho Velho da Casa Branca, no Ilê Axê Opô Afonjá, no Gantois e na Casa de Oxumarê. Nestes quatro terreiros foi observado que, em muitas vezes, logo depois de entoar uma cantiga, o *alabê*<sup>366</sup> introduziu o toque fazendo uma “chamada”<sup>367</sup> no atabaque *rum*, entrando em seguida os demais atabaques e o *gã*. Essa mesma situação tem sido constatada nos terreiros de candomblé ketu de Santa Catarina contemplados pela presente pesquisa, em especial o Ilê Alaketu Onirá Asé<sup>368</sup>, Ilê Axé Okê Obá Ketu<sup>369</sup>, Ilê-Asé Yemonjá Ygbô<sup>370</sup> e Ilê Alaketu Asé Odo Alasan<sup>371</sup>; sendo inclusive a prática mais comum. Ressalta-se que, embora haja uma mudança

---

<sup>366</sup> Tocador chefe dos atabaques” (CACCIATORE, 1977, p.45).

<sup>367</sup> Frase inicial que orienta o início da execução musical.

<sup>368</sup> Terreiro do Pai Jean.

<sup>369</sup> Terreiro do Pai Ricardo.

<sup>370</sup> Terreiro de Mãe Emília.

<sup>371</sup> Terreiro de Mãe Evelise.

de paradigma, a função do *gã* de “abrir” o toque não é universal, o caráter circular da música permanece.

Nos terreiros catarinenses foi verificado que em relação a função de apontar qual o próximo ritmo a ser tocado, esse papel foi predominantemente feito pelo *alabê* no atabaque *rum*, o tambor mais grave, e não pelo *gã*. Na grande maioria das festas o *gã* foi tocado em poucas cantigas, sendo que em muitas cerimônias nem sequer foi tocado, um fato normal nesta região. Além disso, são poucos os casos em que o *gã* exerce de fato uma regência rítmica pois o instrumento fica mais tempo com os *ogãs* iniciantes, e por isso, nem sempre está sendo tocado no *gã* a *clave* rítmica “oficial”, bem como, não é tocada com uma intensidade expressiva. Ao que indica, neste contexto, o *gã* tem mais uma função ritualística do que de condução rítmica, e possivelmente também tem função de aprendizagem, pois as cerimônias são também momentos para ensinar e aprender. São raros os exemplos em que o *gã* continua com a função de orientar a base rítmica que é tocada nos atabaques *lé* e *rumpi*, sendo este o caso do Ilê Asé Omim Babá Oxaguian<sup>372</sup>. Inclusive, o processo de gravação dos ritmos confirmou esta situação.

Um bom exemplo do uso do *gã* com função rítmica acontece no Terreiro do Pai Ednilson e no Terreiro do Pai Jean, embora mais no primeiro do que no segundo, fato que está associado a quantidade de “*ogãs* da casa”, a quantidade de *ogãs* presentes numa festa e da quantidade de *ogãs* que sabem tocar todas as bases rítmicas. Acontece que, em caso de haver poucos *ogãs*, preferencialmente são tocados os atabaques e deixa-se por último o *gã*.

A respeito da importância do *gã* e do contexto local catarinense, o *ogã alabê* Willian, do Terreiro do Pai Ednilson, relata:

O *gã* é tão importante quanto os outros instrumentos, os atabaques; porém, se não tiver um *ogã* naquele dia do candomblé, do festejo, que não saiba tocar, não tem problema, o candomblé vai acontecer. A mesma coisa é se tiver só dois *ogãs*, também vai acontecer, porque a dificuldade de *ogã* é complicado e, às vezes até a casa tem *ogã*, mas eles não têm comprometimento, às vezes eles vão para uma outra festa e largam o candomblé. Tem várias hipóteses, o candomblé tem que acontecer igual, com o *gã* ou sem o *gã* (CAMARGO, 2020<sup>373</sup>).

---

<sup>372</sup> Terreiro do Pai Ednilson.

<sup>373</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

Sobre o contexto do Terreiro do Pai Jean, o “ogã suspenso”<sup>374</sup> Felipe esclarece que, nesta “casa” o *gã* não “abre” e nem “chama” as cantigas, porque apenas o *ogã alabê* Peterson sabe o “candomblé todo”. O *ogã* Felipe explica que o *ogã alabê* Peterson passa quase todo o tempo tocando o *rum* porque não tem outro *ogã* como ele para tocar este atabaque. Porém, em alguns dias de festa, quando tem um *ogã* experiente que sabe tocar o *rum*, ele “passa o *rum*” e assume o *gã*. Na opinião do *ogã* Felipe, o *ogã alabê* mais velho é quem deveria sempre tocar o *gã*, porque é quem tem mais experiência, porque sabe qual toque deve ser cantado e qual o andamento correto (OGÃ FELIPE, 2018<sup>375</sup>).

Em termos de aprendizagem, a maioria dos *alabês* sugere que os iniciantes na prática percussiva dos terreiros iniciem o aprendizado pelo *gã*. Para o *ogã* Leonardo Tagun, o *gã* “parece um instrumento simples, mas a gente começa por aqui, quem não começou pela *gã*, eu não acredito, começa sempre por aqui” (TAGUN *in* LIMA, 2018, 15:31). Na opinião do *ogã alabê* Willian, “normalmente, todo mundo deveria aprender pelo agogô, porque é uma base que você tem para qualquer ritmo, é uma base que nunca vai mudar” (CAMARGO, 2020<sup>376</sup>).

Desse modo e participando ativamente das atividades musicais da sua casa religiosa, o *ogã* iniciante vai se inserindo no grupo de músicos, o que possibilita conhecer as bases rítmicas, os toques e o repertório de cantigas. Com o passar do tempo, o *ogã* iniciante compreende que há uma organização rítmica, muitas vezes compreensível somente para quem é de “dentro”. Sobre esta questão e sobre a função rítmica do *gã* dentro da trama musical, Lühning explica:

Porque não é qualquer encaixe, ele tem um lugar muito certinho, é claro, só que para quem não conhece o repertório, muitas vezes parece que é tudo igual, até perceber que são várias estruturas rítmicas e que tem um jeito certo. Você tem duas partes assimetricamente distribuídas nesses padrões rítmicos. Então, você está deslocado, mas ao mesmo tempo, eu acho que nenhuma pessoa que não seja exatamente do grupo dos músicos vai perceber isso (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 15:37).

---

<sup>374</sup> No dia 14/07/2018, durante uma festa para Oxum, o *ogã* Felipe foi “suspenso” por Ogum, ou seja, foi “elevado ao cargo de *ogã*” (CACCIATORE, 1977, p.232). Este pequeno ritual também presenciei no Terreiro do Pai Ricardo, no dia 30/03/2019, na cerimônia do Ajodun de Ogum e Odé, quando o *ogã* Caio foi suspenso por Oxossi.

<sup>375</sup> [Anotação. Festa para Oxum. Terreiro do Pai Jean. Itajaí, 14/07/2018].

<sup>376</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

FIGURA 18 – GÃ E AGOGÔ



Lado esquerdo: gã. Lado direito: agogô

FONTE: o autor (2019).

## 5.2.2 Os atabaques

### 5.2.2.1 Formação e funções

Conforme já foi antecipado, no candomblé ketu tradicional, durante as festas públicas é utilizado um conjunto de três atabaques<sup>377</sup>, sendo apenas um de cada tipo, diferentes no tamanho, afinação e função. “O maior é conhecido como *rum*, que é uma palavra, claro pelo som, jeje; o segundo vai se chamar *rumpi*, e o terceiro é o único que tem o nome em iorubá, *lé*, que significa pequeno” (SILVA<sup>378</sup> in LIMA, 2018, 7:47). Resumindo e revisando, o *lé* é o menor e mais agudo, o *rumpi* é o médio e, o *rum* é o maior e com timbre mais grave; sendo que o *lé* e *rumpi* tocam a base, enquanto o *rum* faz a narrativa, sendo “responsável pela conexão com a ancestralidade” (GUEDES, 2021, 06:30).

Como os atabaques *lé* e *rumpi* tocam a “mesma coisa” na maioria dos ritmos, eles podem ser a representação musical dos “*dobles* espirituais”, e, sendo assim, podemos visualizar uma relação entre a percussão e a filosofia iorubá, ou seja, pode-se indicar uma relação entre o “musical” e “extramusical”. Em outras palavras, se a música reflete padrões culturais, conforme aponta Blacking (2000), não encontrei até o momento uma explicação mais convincente para dois atabaques tocarem a “mesma coisa”. Ainda sobre a relação entre percussão e filosofia iorubá, podemos adicionar que as bases rítmicas dos toques são a representação do princípio da existência genérica, enquanto as narrativas rítmicas tocadas no *rum*,

<sup>377</sup> O *alabê* Gabi Guedes acrescenta que o trio de atabaques recebe nomes específicos conforme cada nação de candomblé. Na nação ketu são chamados de *ilubatás* ou *ilús*, na nação jeje de *runtó* e na nação angola e congo de *engomas*. No entanto, de maneira individual, todas estas nações utilizam a mesma terminologia: *rum*, *rumpi* e *lé* (GUEDES, 2021, 06:30).

<sup>378</sup> Dona Cici, Nancy de Souza Silva.

que são particularmente muito subjetivas, simbolizam o princípio da existência individualizada.

Ainda sobre os atabaques *lé* e *rumpi* tocarem a mesma “coisa” ou simplesmente a base, pode haver uma explicação relacionada ao fazer musical e com o número três. Segundo o *ogã alabê* Willian, o uso de três atabaques pode ser resultante do fato do três ser um número bastante usual no candomblé ketu e, sendo assim, ficaria estranho se um tambor fizesse a base e dois as variações rítmicas, pois os orixás não saberiam como dançar (CAMARGO, 2020<sup>379</sup>).

Outra questão bastante relevante é a maneira como os atabaques estão dispostos no *pejigan*. Atualmente, os atabaques estão dispostos do menor para o maior, ou vice-versa, e, portanto, o *rumpi* fica no meio e, o *lé* e o *rum* em extremidades opostas. Abrindo um parêntese, olhando de frente para os atabaques e de frente para o salão, o atabaque *rum* pode ficar tanto na extremidade direita quanto esquerda. A escolha fica por conta do *alabê* do terreiro, opção que está relacionada com a articulação do tambor. Como também se toca no casco do tambor, na “madeira” como dizem os *ogãs* catarinenses, normalmente para um *alabê* destro é mais favorável que o *rum* fique na extremidade direita, pois assim fica “mais livre” para tocar.

Voltando para a disposição atual dos atabaques no *pejigan* é importante ressaltar que nem sempre foi assim, o que também abre portas para pensar numa relação entre a percussão e a filosofia iorubá. Para colaborar nesta questão, compartilho um relato do *ogã* André Boemer<sup>380</sup>, como segue:

---

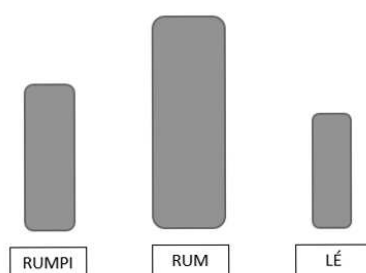
<sup>379</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 10/06/2020].

<sup>380</sup> O *ogã* André é filho de santo do Pai Ricardo. Atualmente está sempre presente nas festas do Terreiro do Pai Ednilson e do Terreiro de Mãe Evelise. Além dos conhecimentos “internos” é um estudioso e conhecedor da literatura especializada, o que lhe rende muitos convites para tocar e cantar em vários terreiros de candomblé ketu da região da Grande Florianópolis.

Em determinado período do candomblé, os atabaques tinham uma formação diferente. Hoje nós temos *rum*, *rumpi* e *lé*, que também não é esse *rum*, *rumpi*, *lé*, ele não é iorubá, ele é *fon*, por isso essa formação; porque no ketu, se não me engano era, *osi-ilú*, *onilú*, e *otu-ilú*, que eram os atabaques. O *rum* ficava no meio e ele tinha os seus apoiadores na direita e na esquerda, formando o trio, com mais o restante da orquestra que era o agogô, o *gã*, o *xequerê* e assim por diante. A formação ficava, o grave no meio, o primeiro, o *osi* que seria o da esquerda, que ficava do lado esquerdo e, o *otu* do lado direito. Então ficava o *rum* no meio, o médio do lado direito e o mais agudo do lado esquerdo, isso numa perspectiva olhando de frente para o instrumento (BOEMER, 2020<sup>381</sup>).

A respeito da descrição acima, até o presente momento não foi encontrada esta formação dos atabaques com o *rum* no meio, tanto nos terreiros visitados, na Bahia e em Santa Catarina, como também na literatura disponível e na internet. Porém, é interessante notar o que acontece visualmente quando deslocamos o atabaque *rum* para o centro com os dois atabaques menores do seu lado. Sem muito esforço, simbolicamente surge a figura de um triângulo, e, portanto, temos novamente a presença do número três.

FIGURA 19 – OS ATABAQUES E A FAMÍLIA



FONTE: o autor (2019).

Além disso, esta “outra” disposição, que poderíamos chamar de “nova” ou de “velha”, pode representar a família, o pai, a mãe e o filho. Em outras palavras, o uso de três atabaques de tamanhos e “vozes” diferentes pode ser a representação simbólica da família, mas principalmente, da continuação da vida, que é dada pelo terceiro elemento, neste caso representado pelo atabaque *lé*. Portanto, os atabaques *rum*, *rumpi* e *lé*, podem simbolizar os três princípios de ordem genética, respectivamente, o masculino, o feminino e o procriado.

Ao perguntar para o *babalorixá* Jean sobre esta concepção, ele confirmou que os atabaques representam a hierarquia familiar, que o *rum* representa o “mais

<sup>381</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].



velho”, aquele que manda, como se fosse o tronco familiar ou o tronco da pessoa e, por isso, o tamanho do *rum*; os outros atabaques são a base, o apoio, o resto da família; sendo assim, ele afirmou que o atabaque *rum* deveria ficar no meio (SILVA, 2018<sup>382</sup>). Então, como o atabaque *rum* simboliza o “mais velho”, surge aqui outra relação entre o “musical” e o “extramusical”. Desta vez, a simbologia é dada pelo timbre grave. Segundo o Prof. Alberto Ikeda, o timbre grave do atabaque *rum* representa a voz rouca dos mais velhos (IKEDA, 2019<sup>383</sup>). Portanto, é um sinal de respeito a hierarquia e a quem chegou primeiro.

#### 5.2.2.2 Iniciação

Os atabaques são os únicos instrumentos musicais que permanecem parados e posicionados no *pejigan*, tanto durante as festas públicas, cerimônias fechadas e mesmo quando não há movimentação no terreiro. São instrumentos de uso fixo. Porém, há algumas situações em que eles são retirados do *pejigan*. Segundo o *ogã alabê* Willian, os atabaques podem sair do seu local quando um *ogã* vai para o “quarto de santo” e precisa tocar os tambores (CAMARGO, 2020<sup>384</sup>). Pai Jean informa que os três atabaques vão para o *roncó* quando os *ogãs* são recolhidos para as obrigações de sete anos (SILVA, 2019<sup>385</sup>). Em caso da necessidade de movimentação, somente os *ogãs* tem autorização para mexer nos atabaques ou outra pessoa autorizada pelos *ogãs*.

Acontece que os atabaques são considerados orixás, inclusive também “comem”, recebem oferendas e são vestidos<sup>386</sup> (Fig. 18) para as festas e cerimônias. “O atabaque faz uma certa obrigação, o atabaque “come”, essa obrigação fortalece para ter uma comunicação entre o orixá e o atabaque” (COSTA<sup>387</sup> in LIMA, 2018, 38:40). Isto explica porque não é qualquer um que pode tocar nos atabaques. Tudo isso ocorre porque os atabaques também passam por uma cerimônia de iniciação.

Conforme explica o *ogã* Gilmar Bambaré, depois que o atabaque é iniciado se transforma num instrumento encantado:

---

<sup>382</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018].

<sup>383</sup> [Anotação. Palestra realizada para os alunos de etnomusicologia da UFPR. Curitiba, 27/04/2019].

<sup>384</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2019].

<sup>385</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

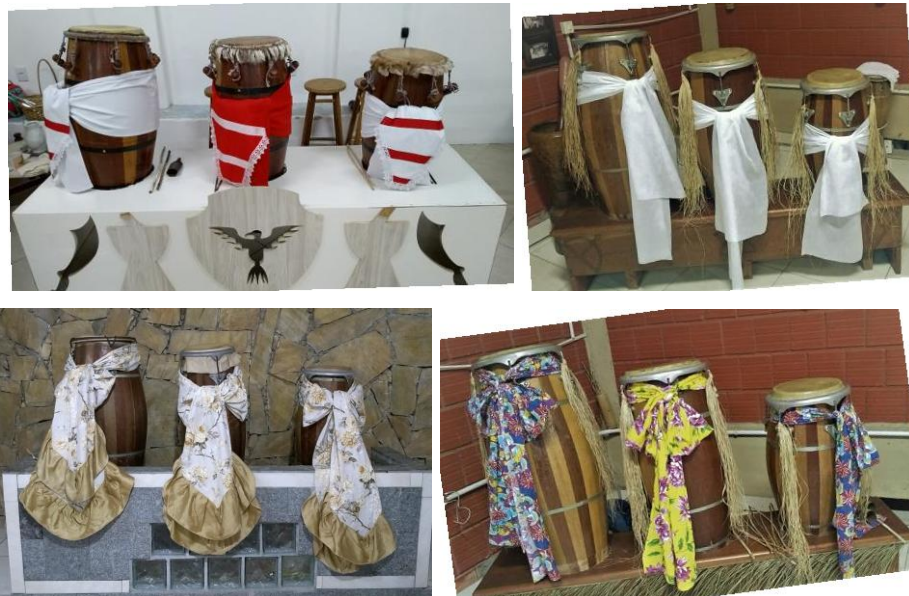
<sup>386</sup> São enfeitados com um grande pano em forma de laço. Normalmente as cores dos panos estão relacionadas com as cores do orixá homenageado.

<sup>387</sup> Alabê Gerson Costa.

O atabaque é apenas um atabaque, mas a partir do momento que ele passa pelo fundamento, ele deixa de ser um mero instrumento e passa a ser um objeto muito importante dentro do culto dos orixás, porque através da percussão, do canto e dança, que a gente invoca, convida e atrai os orixás para terra (BAMBARÉ *in* LIMA, 2018, 7:07].

Entretanto, para o *ogã* Gilmar Mendes, “o processo de iniciação em si não pode ser revelado, mas os atabaques, eles são recolhidos, assim como nós, eles têm um orixá específico de cada um deles, tem um nome, mas é um processo interno” (MENDES *in* LIMA, 2018, 38:51). Por outro lado, Dona Cici conta alguns detalhes de como se fazia no passado: “se faz uma obrigação na árvore, primeiro você faz uma oferenda, depois você corta o pedaço que vai usar, senão dá errado, tudo que você fizer com ele vai dar errado” (SILVA *in* LIMA, 2018, 40:22]. “Antigamente os atabaques eram feitos de tronco de madeira, hoje talvez duas ou três casas tenham ainda” (BAMBARÉ *in* LIMA, 2018, 39:20).

FIGURA 20 – ATABAQUES VESTIDOS



FONTE: o autor (2018).

### 5.2.2.3 Afinação e partes do tambor

Se antigamente os tambores eram construídos rústicamente a partir de “peças de árvores escavadas” (FRUNGILLO, 2003, p.18), hoje em dia, os atabaques são tambores cônicos, fabricados de forma semelhante aos barris, tem o “corpo” ou o “casco” feito de ripas de madeira e possuem duas “bocas”, uma grande e outra pequena. Na “boca” grande é colocada a “pele”, o couro extraído de animais

sacrificados, onde depois de afinada são tocados os ritmos. A “boca” pequena fica aberta, serve para apoiar o atabaque no chão ou no banco-suporte, atualmente este é mais comum; além de favorecer a propagação do som. É interessante notar o uso de partes do corpo humano para nomear as partes constituintes dos atabaques.

No couro dos atabaques é passado azeite de dendê com o objetivo de prolongar a durabilidade, o que também é feito nas *aguidavis* (SILVA, 2019<sup>388</sup>). As “peles” mais usadas são os couros de cabra e de cabrito, principalmente no *lé* e *rumpi*; no entanto, como hoje em dia a madeira dos atabaques está mais forte, no atabaque *rum* tem sido usado o couro de boi para se obter um som mais grave e para aumentar a durabilidade (CAMARGO, 2020<sup>389</sup>).

Sobre o sistema de afinação dos atabaques podemos encontrar três tipos: de bilro, tarraxa e, corda e cunha. No candomblé ketu atual é mais comum encontrar os atabaques afinados por tarraxa, como foi visto na maioria dos terreiros catarinenses, como por exemplo, no Terreiro do Pai Jean, de Pai Ricardo, de Mãe Emília, etc. Porém, no Terreiro do Pai Edenilson e no Terreiro de Mãe Evelise são usados um trio de atabaques de bilro, que são “pinos incrustados na parte superior do “casco”” (FRUNGILLO, 2003, p.18). Estes dois modelos de afinação são mais usados porque a “madeira” fica livre para ser tocada (Fig. 19). Por isso, os atabaques afinados com corda e cunha são mais encontrados no candomblé de angola, na capoeira e na umbanda; práticas que também utilizam bastante a afinação de tarraxa. Ainda sobre a afinação, para se chegar aos timbres agudo, médio e grave, o processo se dá pela experiência: “a referência é de ouvido. Eles têm nota. É só tocar um com outro e comparar” (CAMARGO, 2020<sup>390</sup>).

Outra questão importante sobre a afinação, mas também sobre a movimentação dos atabaques, está relacionada a umbanda. Como já foi dito, o cenário afroreligioso catarinense é caracterizado pela coexistência religiosa. É muito comum os terreiros de candomblé ketu realizarem rituais e festas de umbanda. Em boa parte das casas religiosas, utiliza-se o mesmo trio de atabaques, como no Terreiro do Pai Jean e no Terreiro de Mãe Emília. Entretanto, em outras “casas”, como no Terreiro do Pai Ricardo, no Terreiro do Pai Edenilson e no Terreiro de Mãe

---

<sup>388</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019).

<sup>389</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2020).

<sup>390</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2020).

Evelise, os atabaques do candomblé ketu são retirados do salão e no lugar destes coloca-se um trio de atabaques de umbanda.

Independentemente, há um ponto em comum em todos os casos. A afinação geral dos atabaques nas festas de umbanda é sempre mais alta em relação as festas de candomblé ketu, embora utilizem os mesmos tambores. Altera-se também a função rítmica dos atabaques. Conforme explica o *ogã alabê* Willian, “a afinação muda, muda um pouquinho, fica tudo mais agudo, porque o agudo vai repicar e o grave vai marcar, usa muito estalo, muito *slap*, fica uma afinação parecida com a do samba. O *rum* faz mais a marcação e o *lé* repica” (CAMARGO, 2020<sup>391</sup>). As diferenças musicais e extramusicais entre o candomblé ketu e umbanda serão tratadas em seção específica. Entretanto adianta-se que, enquanto o atabaque *rum* executa uma narrativa musical, um tipo de “solo” no candomblé ketu, na umbanda ele torna-se um instrumento de base; há, portanto, uma alteração na relação hierárquica entre os atabaques, entre tantas outras coisas.

FIGURA 21 – AFINAÇÃO DE BILRO E DE TARRAXA



Imagem superior: afinação de bilro. Imagem inferior: afinação de tarraxa.

FONTE: o autor (2019).

---

<sup>391</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2020].

#### 5.2.2.4 Aguidavis

Na maioria dos toques do candomblé ketu, os atabaques são percutidos com as *aguidavis*, sendo que o *lé* e o *rumpi* são tocados com duas, geralmente mais finas, enquanto no atabaque *rum* toca-se com uma mão e uma *aguidavi* mais grossa. Estas varetas são preferencialmente tocadas quase que horizontalmente em relação a pele do tambor, exceto pelo *rum*, no qual o gesto tende a ser mais diagonal. Segundo o *ogã alabê* Peterson, as *aguidavis* são varetas artesanais feitas preferencialmente de galhos de aroeira porque esta árvore tem galhos mais retos, porém, também são usadas *aguidavis* feitas de galhos de goiabeira, embora seja mais difícil de encontrar galhos retilíneos (SILVA, 2018<sup>392</sup>).

Para evitar de lascas e dar mais resistência, ajudando na durabilidade, nos terreiros catarinenses é comum cobrir as *aguidavis* com fitas adesivas, conforme explicaram os *ogãs*<sup>393</sup> Rodrigo e Gustavo, do Terreiro do Pai Jean e; o *ogã alabê* Willian, do Terreiro do Pai Edenilson (CAMARGO, 2020). Em algumas situações, a *aguidavi* usada para tocar o *rum* pode ter uma das pontas revestidas com pano com a intenção de obter um som “mais macio” (GUEDES, 2021, 06:21). Normalmente, os *ogãs* confeccionam as próprias *aguidavis*, no entanto, é permitido o uso de varetas compradas desde que a fabricação seja artesanal (OGÃ GUSTAVO, 2019<sup>394</sup>).

#### 5.2.2.5 O atabaque rum

Como pode-se perceber, no candomblé ketu existe um conjunto de simbologias, de representações e de restrições, que por sua vez está ligada ao processo iniciático. Relembrando, o fato de eu não ser uma pessoa iniciada na religião, faz com que o recorte da pesquisa seja limitado às festas públicas e aos espaços que estas ocasiões propiciam. Tradicionalmente, deveria também me limitar apenas à condição de observador, sendo inclusive proibido de tocar os atabaques.

Entretanto, o cenário atual catarinense favoreceu quebras de paradigmas e com o passar do tempo recebi a permissão para tocar, além de ter recebido diversos convites para participar e até ensinar. Ao longo do trabalho de campo, percebi que em Santa Catarina, a limitação para tocar os atabaques estava mais associada à minha falta de conhecimento e de domínio dos instrumentos, em especial do

---

<sup>392</sup> [Anotação. Festa para Oxum. Itajaí, 14/07/2018].

<sup>393</sup> [Anotação. Festa para Oxum. Itajaí, 06/11/2019].

<sup>394</sup> [Anotação. Sessão de doutrina: ensaio para *xirê*. Itajaí, 06/11/2019].

atabaque *rum*, do que em relação a uma iniciação oficial. Segundo depoimentos de vários *ogãs*<sup>395</sup> catarinenses, eu posso tocar se souber tocar e for convidado pelos “*ogãs da casa*”, porque na visão deles eu estaria ajudando, eu estaria contribuindo com a minha energia.

Possivelmente, por questões de tempo, essa “abertura” eu não teria como pesquisador nos terreiros mais tradicionais de Salvador, fato que não questiono, pelo contrário, respeito e admiro. Conforme foi previamente anunciado, a restrição para tocar os atabaques associa-se à iniciação, mas também pelo grau de importância que os tambores têm para as cerimônias religiosas do candomblé ketu. Por exemplo, “o *rum* é o coração do atabaque, é o coração, é o centro, é ele que impulsiona o som, que chama, que marca, ele que acelera a batida do coração” (SOGBÓSI<sup>396</sup> in LIMA, 2018, 8:12).

Béhague informa que “os dançarinos prestam atenção antes de mais nada ao *rum*, o qual musicalmente organiza a coreografia” (BÉHAGUE, 1984, p. 236 *apud* FONSECA, 2002, p.14). Silva e Vicente complementam dizendo que o atabaque *rum* “simboliza a ebulição energética emocional e espiritual mais profunda da força mítica dos ritmos nas pessoas enquanto elas dançam, o que é o principal fator que conduz ao transe no candomblé” (SILVA & VICENTE, 2008, p.36).

Segundo a *ebomi* Dona Cici, a permissão para tocar os atabaques permeia a iniciação, a aprendizagem e passa pelo “credenciamento” oriundo da experiência, como segue:

A pessoa que pega o *rum* tem que conhecer o *rum* desde pequeno, porque ele tem uma grande responsabilidade. Outrora, a pessoa para pegar tinha que ser feita para tocar *rum*, não era qualquer pessoa, porque o *rum* é o tambor principal, é a cabeça do pai de santo, está sempre guardado, não é qualquer pessoa que vem da rua que pode chegar e tocar, só pessoa credenciada, e as vezes eles não deixam ninguém tocar aquele tambor. Na Casa Branca ninguém toca, pode tocar o *rumpi* e o *lé*, mas o *rum* não (SILVA<sup>397</sup> in LIMA, 2018, 23:38).

#### 5.2.2.6 As mulheres e os atabaques

Em termos de permissão, a relação entre as mulheres e os atabaques é um assunto polêmico, controverso e pouco discutido no contexto dos terreiros, inclusive

---

<sup>395</sup> *Ogã alabê* Peterson, *ogã alabê* Willian, *ogã* André e *ogã* Rubian, bem como, o Pai Ricardo, Pai Jean, Mãe Evelise, Mãe Emília e Mãe Jussara.

<sup>396</sup> Alabê Alexandre Sogbósi.

<sup>397</sup> Dona Cici.

soa mais como uma questão externa do que propriamente interna. Embora, este não seja o foco da pesquisa, acredito que é válido dedicar algumas linhas para apresentar minhas observações. Como veremos, as mulheres podem tocar os atabaques e, devem saber tocar, porém, não tem a permissão para tocar durante as cerimônias fechadas e festas.

Conforme o Pai Jean, as mulheres do seu terreiro podem tocar nos atabaques, no entanto, a elas é proibido de tocar nos rituais porque elas têm mais facilidade de pegar “carrego”<sup>398</sup>; segundo ele, durante uma festa de candomblé há muita energia “boa”, mas também pode acontecer negatividade, o que explica também o uso de roupas brancas; então como nas festas tem muita gente participando, a mulher não pode tocar atabaque porque tem o “corpo aberto” e, assim, evita de pegar carrego (SILVA, 2019<sup>399</sup>). Portanto, indo nessa direção, temos que os atabaques são instrumentos de alto poder energético, muitas vezes comparados ao “fio terra”.

Na opinião do *ogã alabê* Willian, a explicação está fundamentada no processo de “feitura de santo”, pois as mulheres podem tocar atabaques, assim como os homens podem aprender a dançar, no entanto, durante as festas cada pessoa tem que assumir a função para qual ela foi “feita”, bem como há outros fatores sociais envolvidos, como segue:

Eu acho que é o mesmo que se o homem não pudesse dançar e a mulher não poder tocar. E o *ogã*, a maioria sabe dançar, sabe como se dança, sabe ensinar, porém, na hora do candomblé tem as *ialobás* que são feitas para dançar, tem a mãe de santo, não precisa um *ogã* sair do atabaque e ensinar a dançar, porque cada um tem a sua função [...] Mas no interno, às vezes tem um *iaô* que é homem, que não está confortável com a dança, que não está conseguindo acompanhar a mulher que está ensinando ele. Então, às vezes um homem ensinar é mais fácil, fica menos envergonhado, às vezes o jeito de dançar do homem mais masculino, ele vai conseguir saber melhor, bem melhor, porque a mulher pode dançar o simples mas tem o jeito feminino, e o homem não consegue compreender aquilo. E o mesmo vale para os atabaques (CAMARGO, 2020<sup>400</sup>).

Para ilustrar esta questão, o *ogã alabê* Willian descreve o caso da sua irmã biológica, que atua no mesmo terreiro, filha de santo de Oxossi, bem como, enfatiza a importância das mulheres de saberem tocar os atabaques para terem condições

---

<sup>398</sup> Neste caso refere-se as más vibrações.

<sup>399</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 23/01/2019].

<sup>400</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

de ensinar, principalmente para as mulheres com cargo elevado e que tenham a possibilidade de um dia abrir o seu próprio terreiro; além de relacionar a percussão com a dança, vejamos:

A minha irmã é um exemplo. Ela toca um *rum* muito bem, conhece todos os toques. Claro que o aperfeiçoamento veio com os anos e hoje ela toca, não toca igual a um *ogã*, mas ela toca, ela consegue, ela daria para fazer o *rum* de qualquer santo na falta de um *ogã*. Ela já chegou em ocasiões a ter que tocar em festas, porque não vai ter uma festa para o “santo” e ele não poder dançar porque não tem *ogã*. Porém, se tiver *ogã*, é cada um no seu quadrado, cada um é preparado para certo tipo de coisa. Ela pode inclusive ensinar o *rum* até oralmente, ensaiando, está ensaiando com uma pessoa, ensaio de duas pessoas, [...] por isso é importante toda mulher saber tocar [ela pode cantar o rum enquanto ensina a dança]. Para ela saber dançar, tem que saber tocar, nem que não consiga reproduzir o som no atabaque, mas na cabeça dela tem que ter esse som que é uma maneira de saber tocar (CAMARGO, 2020<sup>401</sup>).

Uma situação semelhante foi relatada pela *ialaxé* Tamara Destri, a mãe do axé e sucessora do Terreiro do Pai Ricardo. Ela relatou que quando era criança tocou continuamente os atabaques até ser oficialmente iniciada. Depois da iniciação passou a cumprir as tarefas para as quais ela foi “feita”. No entanto, como ela conhece e sabe tocar todos os toques, teve várias festas que ela tocou os atabaques porque naquela data não havia *ogã* (DESTRI, 2018<sup>402</sup>).

Diante do exposto, visualizo duas explicações para o fato das mulheres não tocarem os atabaques durante uma festa. Deve-se salientar que não há aqui qualquer modalidade de justificativa. Em primeiro lugar, o candomblé ketu se mostra como uma religião caracterizada por simbologias e representações, que procuram o todo tempo e de diversas maneiras, refletir os princípios da filosofia iorubá. Sendo assim, como a festa é um jeito de recontar uma história, a cena de homens de um lado tocando os atabaques e do outro as mulheres dançando, realça e enfatiza a própria origem do sistema religioso, ou seja, os dois lados genitores, o lado esquerdo, o feminino e, o lado direito, o masculino, simbolizados pela imagem da cabaça *igbádu*, bem como, representa o princípio da complementaridade, que por sua vez é reforçada pela indissociação entre música e dança.

---

<sup>401</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>402</sup> [Anotação. Ajodun de Ogum e Odé. São José, 30/03/2019].



O segundo aspecto, que se relaciona com o primeiro, está associado a função social. Conforme explicou o *babalaxé*<sup>403</sup> Zezinho<sup>404</sup>, do Terreiro do Pai Jean, as mulheres não tocam os atabaques numa festa por conta da tradição, mas principalmente, porque no candomblé existem funções específicas para homens e mulheres. Ou seja, socialmente falando, muito mais do que dança e percussão, há muitas outras coisas que só as mulheres podem fazer e outras que são restritas aos homens.

Como o candomblé ketu é o culto dos orixás, que por sua vez são divindades da natureza, podemos dizer que o candomblé ketu é o culto da própria vida. Retomando aos elementos básicos progenitores e procriado, ao princípio de complementaridade e ao princípio do número três, podemos afirmar que a vida humana só se perpetua pelo encontro do homem e da mulher e pela geração do terceiro elemento, a síntese. Este é um fato divino e biológico. Portanto, acredito que no candomblé ketu, homens e mulheres têm funções sociais distintas para que um percebe a importância do outro e para enfatizar simbolicamente que a vida se dá pelo princípio da complementaridade. Recordando que a música reflete padrões de comportamentos sócias e culturais (BLACKING, 2000), as mulheres não tocam atabaques nas festas porque homens e mulheres tem funções sociais diferentes.

Ainda sobre a relação das mulheres com os atabaques é importante retomar a função de aprendizagem e introduzir a questão da expansão territorial dos terreiros de candomblé ketu pelo Brasil. Sabe-se que hoje em dia é possível encontrar uma boa quantidade de terreiros fora dos polos historicamente principais, como Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Por exemplo, muitos regentes espirituais têm abertos seus próprios terreiros em bairros periféricos de grandes cidades, cidades vizinhas e até em cidades localizadas fora do eixo religioso. Em muitos destes casos, o cenário local é carente de *ogãs* especializados. Por conta disso, torna-se fundamental que as mulheres saibam tocar os atabaques, em especial as *ialorixás*.

Por outro lado, esta situação não é tão antiga. Segundo conta o *ogã alabê* Willian, em outras épocas muitas *ialorixás* conheciam todos os toques e ensinavam quando havia necessidade, como é o caso da Mãe Menininha do Gantois com o seu xequerê:

---

<sup>403</sup> O guardião dos segredos.

<sup>404</sup> [Anotação. Conversa informal. Itajaí, 01/09/2018].

As antigas batiam no xequerê<sup>405</sup>, até a própria Mãe Menininha para ensinar os ritmos as vezes para os *ogãs*, [...] ela tocava muito bem, tocava na cabacinha para ensinar, para ensinar o ritmo, as vezes ela estava cantando uma coisa que ninguém sabia, as vezes ela cantava alguma coisa que ela trouxe da bisavó, da avó dela, que ninguém que estava ali naquele momento conhecia, quando ela tinha que ensinar o ritmo, [...] tocava com os dedos (CAMARGO, 2020<sup>406</sup>).

Se por um lado permanece o tabu que as mulheres não podem tocar os atabaques durante as festas públicas, por outro lado há muitas mulheres com cargo elevado no candomblé ketu que conhecem os ritmos e sabem ensinar aos seus filhos de santo. Segundo o *ogã alabê* William, este é o caso de grandes *ebomis* e mães de santo, como a Mãe Senhora de Ewá, a sua mãe de santo; e ele conclui: “para você cobrar alguma coisa de alguém você tem que saber, essa é a verdade, eu não posso falar que você está dançando errado se eu não sei dançar” (CAMARGO, 2020<sup>407</sup>).

### 5.3 TIMBRES

O timbre é um dos aspectos importantes da execução musical dos atabaques, em especial do atabaque *rum*, que é o instrumento que toca uma maior variedade de sons. Na pesquisa realizada por Cardoso (2006) foram identificadas “onze formas diferentes de se tocar o atabaque”, sendo que estas maneiras foram “divididas em duas classes: as “puras” e as “mistas”, sendo “puras aquelas realizadas com apenas uma das mãos” e “mistas” quando “exigem a participação de ambas” (CARDOSO, 2006, p.74).

No entanto, como o resultado timbrístico dos três atabaques está diretamente associado ao uso das *aguidavis* sugiro uma outra classificação: “timbres com *aguidavis*” e “timbres sem *aguidavis*”. Adotando esta categorização pelo tipo de resultado sonoro eu identifiquei dezesseis timbres diferentes. Esta nova divisão também é motivada pelo uso das Tablaturas para Percussão, um modelo de notação alternativa elaborada nesta pesquisa e que será apresentada adiante. Além disso, para facilitar o entendimento, haverá para cada grupo de timbres uma explicação preliminar para os atabaques de base, *lé* e *rumpi*; e uma específica para o *rum*.

---

<sup>405</sup> “Chocalho externo feito com uma cabaça envolta numa rede de malhas grandes em cujas intersecções e, eventualmente, em todo o fio da malha, são colocadas sementes” (FRUNGILLO, 2003, p.389).

<sup>406</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>407</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

Antes de apresentar os timbres, é importante destacar que nos atabaques de base ambas as mãos sempre articulam do mesmo jeito, ou seja, no *lé* e no *rumpi*, ou as mãos vão estar usando *aguidavis* ou as mãos vão estar tocando diretamente na “pele” do tambor. Por outro lado, no atabaque *rum*, no primeiro modo, uma mão toca direto no “couro”, enquanto a outra toca com *aguidavi* na “pele” ou na “madeira”, enquanto no segundo tipo as duas mãos tocam na “pele”. Cabe ressaltar que a articulação geral preponderante é os atabaques de base tocados com *aguidavis* e, o atabaque *rum* com uma *aguidavi* e uma mão.

Deve-se salientar que usarei uma nomenclatura “mista”, porém, sempre de percussionista para percussionista. Por isso, utilizarei termos oriundos da linguagem dos terreiros misturados com outros extraídos da minha experiência musical profissional, prática e teórica. No entanto, há termos que são aplicados em ambos os contextos, inclusive, alguns nomes já foram incorporados ao linguajar dos *ogãs*. Para facilitar a identificação, os “termos nativos” serão apresentados entres “aspas”.

### 5.3.1 Timbres sem *aguidavis*

Em relação aos “timbres sem *aguidavis*” nos atabaques de base são tocados cinco tipos: “som aberto” ou *open* (médio), “*slap*” (agudo), “*slap* abafado”, *finger* e “*kaka*”. O jeito de tocar o *finger* é um pouco parecido com o tipo de *slap* tocado nos atabaques da umbanda, tocado no centro da pele; é quase um *slap* de ponta de dedos, é levemente mais que um preenchimento. O “*kaka*” é semelhante ao *bass* tocado nas tumbadoras cubanas, mas sutilmente diferente. É preciso esclarecer que o termo “*slap*”, normal ou abafado, é referente a técnica de execução do tipo “cubana”, com a mão em formato de concha tocada na borda do tambor.

Os cinco timbres tocados nos atabaques *lé* e *rumpi* também são tocados no atabaque *rum*, porém, com algumas diferenças. Por exemplo, o timbre *finger* tem no *rum* realmente a função de preenchimento, tipo *ghost note*. No atabaque *rum*, o timbre “*slap*” também é muito utilizado, inclusive quando se pretender “atacar”, “acentuar”; mas, quando se quer obter um timbre agudo com “menos brilho” ou com “menos ataque”, ou seja, um som “mais fechado” e com menos intensidade, toca-se o timbre *ketu*, que é um jeito de tocar o timbre agudo no centro da “pele” do tambor, muito semelhante com o que feito nos atabaques da umbanda e capoeira. Em termos de timbre agudo, podemos dizer que no *rum* há três níveis de intensidade, da menor para maior: *finger*, *ketu* e “*slap*”.

Outra diferença é sobre o “*slap*” abafado. Nos atabaques de base, enquanto uma mão executa o “*slap*” na borda a outra faz o abafamento mais ao centro da “pele”, do tipo com a “mão para dentro”. Por outro lado, no atabaque *rum* a “mão que abafa”, “abafa” na borda, como se fosse um *mute*. Portanto a técnica de “tirar” o som agudo é diferente entre os atabaques de base e o atabaque *rum*.

Além disso, há uma outra sonoridade que é peculiar do atabaque *rum*, que é tocada tanto com as duas “mãos nuas”<sup>408</sup> quanto com uma “mão nua” e outra com *aguidavi*. Inclusive, acredito que esta técnica foi adaptada dos “timbres com *aguidavis*” para os “timbres sem *aguidavis*”. Trata-se do “glub”, como é chamado pelo *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>409</sup>). Para extrair este som, uma mão toca o “som aberto”, o *open*, e imediatamente depois a outra mão faz um abafamento na borda do tipo *mute*. Vale frisar que não se trata de um *flam*, mas sim, de duas notas tocadas rapidamente em sequência.

Portanto, em se tratando de “timbres sem *aguidavis*”, no atabaque *rum* são tocados sete tipos diferentes de timbres, dois a mais que nos atabaques de base. No *rum*, toca-se o “som aberto” ou *open* (médio); o “*slap*” (agudo); o “*slap* abafado”, com outra articulação; o *finger*, agora com função de preenchimento; o “kaka”; o *ketu* e; o “glub”, também chamado de “glub com som aberto”. As fotos e legendas de todos os timbres, com ou sem *aguidavis*, serão oportunamente apresentados no capítulo das Tablaturas para Percussão.

### 5.3.2 Timbres com *aguidavis*

Um outro conjunto de sons são gerados nos atabaques quando são usadas as varetas *aguidavis* (Fig. 20), porém, agora haverá uma grande diferença entre os timbres dos atabaques de base e o atabaque *rum*, fato que está relacionado a articulação dos tambores. É bom lembrar que no atabaque *rum* é usado apenas uma *aguidavi* enquanto no *lé* e *rumpi* são utilizadas duas. Por conta disso, em todas as bases rítmicas e em todos os “toques” tocados com *aguidavis*, no *lé* e no *rumpi* haverá apenas um timbre, o qual chamarei de “som de *aguidavi*” ou apenas “*aguidavi*”. A diferença sonora ficará por conta da afinação de cada peça, no *lé* o timbre será mais agudo e no *rumpi* mais para o médio.

---

<sup>408</sup> “Mão nua” é quando a mão toca diretamente na “pele” do tambor.

<sup>409</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

FIGURA 22 – AGUIDAVIS



Lado esquerdo: *aguidavis* para o *lé* e *rumpi*. Lado Direito: *aguidavis* para o *rum*.

FONTE: o autor (2019).

Dependendo de cada casa religiosa, os atabaques *lé* e *rumpi* podem tocar exatamente a mesma base rítmica ou não. Acontece que cada base rítmica pode ser tocada de dois jeitos: “base” e “base com repiques”<sup>410</sup>. Desde já é bom deixar claro que o repique não se trará de um *flam*<sup>411</sup>, mas sim, de uma terceira nota. Tomando como exemplo um *ogã* destro, na maior parte dos casos, na “base” a mão direita toca o mesmo padrão da “*clave*” e a mão esquerda faz o complemento, que por sua vez é sutilmente “mais baixa”<sup>412</sup> que o som da mão direita. Esta dinâmica eu havia aprendido com o Mestre Bira Reis durante as aulas realizadas em Salvador há vinte anos atrás e que foi repetida e confirmada nos dois primeiros anos do presente estudo em Santa Catarina. O resultado da experiência também foi relatado pelo *ogã alabê* Willian: “percebi sozinho no dia a dia. Quando se dá por conta, o que estou fazendo no agogô<sup>413</sup> é o que eu tenho que fazer com a mão direita no *rumpi* ou no *lé*, para quem é destro” (CAMARGO, 2020<sup>414</sup>). Na “base com repiques”, tipicamente o repique é feito adicionando-se uma terceira nota entre o encontro de uma nota curta e uma nota longa da “*clave*” (Figs. 22, 33-36).

A escolha do uso destas bases está associada ao contexto local, quantidade e habilidade musical dos *ogãs*, da etapa de aprendizagem dos *ogãs* iniciantes, bem

<sup>410</sup> Ver item 6.5.1 e as Figs. 22, 33, 34, 35 e 36.

<sup>411</sup> É sempre bom lembrar que cada terreiro tem as suas peculiaridades. Por exemplo, segundo o *alabê* Gabi Guedes, em algumas casas de candomblé ketu de Salvador, no atabaque *lé* é tocado um *flam* acentuado, enquanto no *rumpi* este *flam* é também acentuado, porém, toca-se mais “relaxado” (GUEDES, 2021, 02:25); isto é, se aproxima da ideia de uma terceira nota.

<sup>412</sup> No linguajar nativo dos terreiros e dos percussionistas populares, tocar mais baixo significa tocar com menos intensidade, menos volume.

<sup>413</sup> Como veremos em detalhes, é por isso que é aconselhado que a aprendizagem comece pelo *gã* ou agogô.

<sup>414</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

como, de que maneira o terreiro segue a “linhagem” da sua casa “raiz”. Por exemplo, segundo os *ogãs*<sup>415</sup> do Terreiro do Pai Jean<sup>416</sup>, neste “axé” os atabaques *lé* e *rumpi* podem tocar a mesma coisa ou não. Em outras palavras, não há a necessidade de “repicar”, faz quem consegue, não é obrigatório. Sendo assim, observei que os “repiques”<sup>417</sup> podem ser tocados no *rumpi* ou no *lé*, em nenhum dos dois ou simultaneamente em ambos.

### 5.3.3 Repiques do *rumpi* e do *lé*

Por outro lado, no Terreiro do Pai Ednilson, em São José, os atabaques *lé* e *rumpi* tocam sempre a mesma coisa e neste caso é a “base com repiques”. Sobre a questão dos repiques, o *ogã alabê* Willian relatou que desconhece se há algum significado para tal, no entanto, ele acredita que foi uma adaptação dos ritmos africanos, como segue:

Não tem um significado, não que eu saiba. Até porque cada casa toca um pouco diferente da outra, em algumas não tem tanto repiques quanto nós fizemos. Mas eu acho que foi uma maneira que os mais antigos, que vieram da África, encontraram para reproduzir aqui no Brasil, nos atabaques, um som parecido com aquele que eles faziam em outro instrumento, ou a mistura de tudo. Porque lá, eles usam muito som de complemento, usam mais instrumentos que a gente (CAMARGO, 2020<sup>418</sup>).

Sinceramente, concordo com a opinião acima que o resultado rítmico que vemos nos atabaques do candomblé ketu é uma adaptação do contexto africano, inclusive, a força de adaptação e o poder de transformação é uma das marcas das religiões de matriz africana. Cabe ressaltar, que, o modo individualizado africano do culto dos orixás deu origem ao candomblé, o modo brasileiro e coletivo; e que o candomblé deu origem a outras manifestações, das quais temos a umbanda, que ainda não parou de se transformar.

No entanto, com ao decorrer do presente estudo, visualizo que do ponto de vista filosófico, os atabaques *lé* e *rumpi* podem nos apontar algumas relações entre o “musical” e o “extramusical”, além da questão dos “*dobles* espirituais”, já citada

<sup>415</sup> *Ogã alabê* Peterson, *ogã* Rodrigo e *ogã* Gustavo.

<sup>416</sup> [Anotação. Festa para Oxum. Conversa informal com *ogãs*. Itajaí, 14/07/2018].

<sup>417</sup> Para ilustrar, entre os anos de 2000 e 2001 estabeleci residência na cidade de Salvador. Na oportunidade, ao longo de vários meses fiz aulas sobre os ritmos de candomblé ketu com o Mestre Bira Reis. Ele havia me ensinado que o atabaque *lé* toca a “base” e o *rumpi* a “base com repiques”. Bira Reis também acreditava que o repique tinha a função de *sustain*.

<sup>418</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

anteriormente. Em primeiro lugar, o fato do som da mão esquerda ser o complemento do som da mão direita reforça simbolicamente o princípio de complementaridade. Ou ainda, podemos apontar que, o padrão da “*clave*” tocada “sempre” na mão direita é a representação do orixá, enquanto a mão esquerda que “acompanha” representaria sonoramente o papel de Exu. Torna-se relevante refletir esta questão porque o padrão rítmico da “*clave*”, da “linha-guia”, não é dividido para as duas mãos. E aqui, curiosamente, o termo “linha-guia” ganha um novo sentido, um sentido espiritual: a mão direita toca a linha-guia, a linha do guia, do guia espiritual, do orixá; enquanto a mão esquerda acompanha, assim como Exu acompanha todos os orixás.

O segundo aspecto é que o repique tocado nos atabaques de base é uma “terceira nota” e não um *flam*, como muitos músicos e pesquisadores apontam. Partindo dos princípios fundamentais da filosofia iorubá, visualizo que não faz sentido ser um *flam*. Possivelmente, aqueles que usam o *flam* devem ter apreendido a tocar a partir do uso de gravações de áudio antigas. Apesar desta mera especulação e que sonoramente o *flam* funcione muito bem, compreendo que a “terceira nota”, como é tocada nos terreiros catarinense, explica sinteticamente o princípio do elemento procriado, do terceiro elemento, da presença do número três, do compartilhamento da vida. É importante registrar que o som destes “repiques” é uma das características mais marcantes da música do candomblé ketu. Indo mais além, o som do “repique”, o som deste microrritmo pode ser a síntese sonora e simbólica da própria vida, da vida que continua, da vida que se transforma, da vida cultuada nos terreiros; a “terceira nota” pode ser a representação sonora de Exu e o micro-símbolo-sonoro do próprio candomblé ketu.

#### 5.3.4 Timbres do rum com aguidavis

De todos os instrumentos musicais do candomblé ketu, o atabaque *rum* é o que apresenta a maior variedade de timbres, fato que está diretamente relacionado a sua articulação, que como vimos, se dá com uma *aguidavi* e com a outra mão “nua”. É esta forma diferenciada e combinada de tocar o tambor que permite extrair diversos sons. Como vimos, os timbres gerados das diferentes possibilidades de articulação das mãos foram chamados por Cardoso (2006, p.74) de “formas puras” e “formas mistas”, onde a primeira é resultante de apenas uma mão e a segunda da combinação das duas mãos. No entanto, tomando como princípio a performance

rítmica, ou seja, as duas mãos do percussionista estão sempre participando do “toque”, no presente estudo continuarei chamando de “timbres sem *aguidavis*” para os sons gerados com uma mão e de “timbres com *aguidavis*” quando for usada a vareta, mesmo quando combinada.

De fato, durante a performance rítmica alguns timbres são gerados com apenas uma das mãos e outros da ação conjunta das duas, que por sua vez pode ser antecedente, simultânea ou consequente. Quando tocadas individualmente, mão direita e mão esquerda tocam timbres diferentes. Para facilitar a explicação também adotarei como modelo uma pessoa destra, ou seja, a mão direita toca com *aguidavi* enquanto a mão esquerda toca diretamente na pele. Por exemplo, apenas a “mão esquerda” toca o timbre do “kaka” (*bass*), enquanto somente a “mão direita” toca na borda e na “madeira”.

Nesta configuração, a mão esquerda toca os seguintes timbres: “som aberto” ou *open* (médio); o “*slap*” (agudo) na técnica de atabaque, também chamado de *ketu* por alguns percussionistas (GONÇALVES<sup>419</sup>, 1997, p.11); o “kaka”, que é um tipo de som grave usado para preenchimento, “que os antigos já batiam” (CAMARGO, 2020<sup>420</sup>), feito com a palma da mão numa técnica similar do *bass* dos congueiros cubanos; e o *finger* e o *heel* que são timbres com função de preenchimento, tocado de forma semelhante à das tumbadoras. Exceto pelo *bass* e *heel*, os demais timbres já foram explicados. O *heel* é um som produzido com a “base” da mão, normalmente tocado combinado com o *finger* ou com o *ketu*, porém depois de um destes, como se fosse um rebote, sendo que juntos fazem um tipo de condução semelhante à técnica da mão direita do “pandeiro brasileiro”, tocado “deitado”<sup>421</sup>.

Quando articulada de maneira independente, a mão direita, a mão que segura o *aguidavi* pode tocar os seguintes timbres: “som aberto”, um timbre médio-grave feito com a vareta, e, portanto, tem outra textura do “som aberto” tocado com a mão na pele; “som de borda”, que é tocado levemente com a parte central da vareta na borda do tambor, tem a função de preenchimento, servindo também como uma espécie de guia rítmico; e o “som da madeira”, quando a *aguidavi* toca no “corpo”, no casco do atabaque *rum*. Este “som da madeira” pode ser produzido sozinho, mas como é muito tocado em combinação com o “kaka” da mão esquerda,

---

<sup>419</sup> Dinho Gonçalves, percussionista, baterista e professor.

<sup>420</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 10/06//2020].

<sup>421</sup> Tipo de técnica desenvolvida por Marcos Suzano.



para facilitar a visualização da transcrição dos ritmos, passarei a chama-lo de “kaka da direita”.

Na configuração de performance do tipo “timbres com *aguidavis*”, alguns sons são resultantes da ação combinada das duas mãos. Geralmente, quando o *alabê* está utilizando uma *aguidavi* para tocar o *rum*, os timbres de “slap” mais acentuados, mais “fortes”, que são os “slaps” que mais marcam a dança, são tocados pela mão direita, porém, em combinação com a mão esquerda. Há duas possibilidades: “slap” e “slap abafado”. Para extrair o “slap” com a mão direita, a mão esquerda toca levemente com a ponta dos dedos na “pele” do tambor numa ação que pode ser antecedente ou simultânea<sup>422</sup>, conforme a necessidade de cada toque. Para obter o “slap abafado”, a mão esquerda tem que “descansar” sobre a “pele” antes da mão direita fazer o seu movimento, o que no meio percussivo é chamado de *mute*. Conforme pode ser observado, nos toques do candomblé ketu a “mão esquerda” não toca o timbre do “slap” quando o *alabê* estiver utilizando uma *aguidavi* na outra mão.

Além dos tipos de “slap” da mão direita e do som de “madeira” tocado conjuntamente com o “kaka” da mão esquerda, outra possibilidade de timbre combinado chama-se “glub”. O “glub” tem o mesmo jeito de tocar já visto anteriormente, porém, agora na mão direita temos uma *aguidavi*. O “glub” é resultante de uma ação consequente da mão esquerda imediatamente depois da mão direita, ou seja, toca-se com a *aguidavi* no centro da “pele” para “tirar” um som aberto médio-grave e logo em seguida a mão esquerda faz um movimento de abafamento na borda da pele. Como veremos logo adiante, a mão esquerda tem o “poder” de alterar o som da mão direita.

Sobre o timbre da “madeira”, o *ogã alabê* Willian explica que este som é tocado em alguns “toques” específicos com função de comunicação sonora associado a cantiga e a dança, podendo ser parte da “dobra” ou da base do “toque”, porém tem um significado diferente para cada orixá. Por exemplo, no caso de Ogum, “é um sinal para ir para o chão. Tanto ele pode começar a descer, porque o *rum*

---

<sup>422</sup> No meio do “toque”, quando a ação da mão esquerda é antecedente, o movimento do braço direito parece uma “chicotada” e produz o som de um “tchuPÁ”.

chamou na madeira, quanto pode acontecer o contrário. Depois também tem uma chamada para subir” (CAMARGO, 2020<sup>423</sup>).

Para alguns “toques”, o timbre da “madeira” não provoca a mudança do ato de dança, mas, ainda assim tem ligação com os gestos corporais. Nestes casos, o som da “madeira” faz parte da base do ritmo, como por exemplo no *vamunha*, um “toque” que usa bastante a “madeira” do atabaque *rum*. Além destas possibilidades, tem toques como o *agueré* de Oxossi, em que o som da “madeira” faz parte tanto da base como da “dobra”. Como para cada cantiga, o som da “madeira” tem uma função diferenciada, não é qualquer pessoa que está apta para tocar o atabaque *rum* numa festa de candomblé ketu. Neste sentido, o *ogã alabê* Willian ressalta: “o uso da madeira, cada um tem um jeito. Tem pessoas que não conhecem muito os toques e acabam tocando na madeira na hora errada. Tem que aprender a usar a madeira. Só vai para o chão se a madeira pegar no meio da dobra” (CAMARGO, 2020<sup>424</sup>).

### 5.3.5 A mão esquerda é a vida do rum.

Para finalizar esta seção sobre os timbres tocados no atabaque *rum*, gostaria de destacar uma questão que surgiu durante uma das aulas com o *ogã alabê* Willian. Trata-se da relação entre os sons produzidos com a mão esquerda e mão direita, mais precisamente da interferência da mão esquerda sobre a mão direita. É uma questão relevante porque fundamenta alguns dos princípios básicos da filosofia iorubá e da ligação entre os fatores musicais e extramusicais.

Conforme descrito antecipadamente, vimos como a mão esquerda pode alterar o som da mão direita. Utilizando a *aguidavi*, a mão direita sozinha só consegue extrair três timbres, o som “aberto”, o som de “borda” e o som da “madeira”, lembrando que destes, apenas o primeiro é tocado na “pele” do tambor. Nota-se que isoladamente, a mão direita não consegue produzir o som do “*slap*” e, sendo assim, não seria capaz de marcar os passos da dança. Por isso, para “tirar” mais timbres na “pele” do tambor, a mão esquerda tocada sem *aguidavi* é extremamente necessária. Portanto, como bem enfatizou o *ogã alabê* Willian, “a

---

<sup>423</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2019].

<sup>424</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

mão esquerda é a vida do *rum*” (CAMARGO<sup>425</sup>). Consequentemente, arrisco a dizer que a mão esquerda é a vida do candomblé ketu, pois são os sons produzidos pelo atabaque *rum* que estabelecem a comunicação com os orixás. Por conta disso, torna-se relevante identificar quais os significados inerentes desta situação.

Se é a mão esquerda que muda o som da mão direita, se é a mão esquerda que dá a vida ao atabaque *rum*, consequentemente, a mão esquerda também dá vida a dança, dá vida a comunicação entre a percussão e dança, portanto, como não há candomblé ketu sem dança, podemos dizer que a mão esquerda é a vida do candomblé ketu. Neste sentido, estabelecendo um paralelo com a filosofia Nagô, visualizo que a mão esquerda é a mão que representa a criação.

Ainda assim, a mão esquerda não trabalha sozinha. É pela ação conjunta da articulação das duas mãos que são tocados todos os timbres e ritmos característicos do atabaque *rum*. Em outras palavras, é pelo princípio da complementaridade, pelo trabalho conjunto das duas mãos, que é possível acontecer o verdadeiro “som” do atabaque *rum*. Mas, segundo a cosmovisão iorubá, qual poderia ser o significado social e religioso?

É bom lembrar que, do ponto de vista mitológico, o universo foi dividido em dois lados: o *aiyé*, o lado esquerdo, o lado feminino, de Oduduwa; e o *orun*, o lado direito, o lado masculino, de Oxalá; etc. Partindo desta perspectiva, a articulação do atabaque *rum* pode ser a síntese da própria representação social da vida, na qual a mão esquerda, a mão da criação estaria associada ao poder genitor feminino e; a mão direita tocada com a *aguidavi* relacionada ao poder genitor masculino. Cabe lembrar que a perpetuação da vida humana se dá pela ação conjunta de um homem e uma mulher. Portanto, o som resultante da ação combinada das duas mãos será a representação deste encontro, do elemento procriado, do terceiro elemento e, novamente temos a presença do princípio do número três.

Outra possibilidade seria estabelecer uma relação desta articulação do atabaque *rum* com algum orixá, especialmente Oxalá e Exu. Entendo, que se trata de uma especulação acadêmica feita por um pesquisador que não é iniciado na religião do candomblé ketu, diga-se de passagem, mas ainda assim considero oportuno efetuar a abordagem. A primeira hipótese seria relacionar a mão esquerda com Oxalá, o orixá da criação. Por outro lado, como o poder e a transformação são

---

<sup>425</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 08/07/2020].

domínios de Exu, a segunda possibilidade seria relacionar a mão esquerda com este orixá. Neste caso, do mesmo modo que todo orixá associado ao seu Exu particular forma uma unidade, o mesmo aconteceria com as duas mãos que tocam no atabaque *rum*.

Independentemente de todas estas hipóteses serem válidas, é importante registrar que toda esta discussão só foi possível por causa do uso das Tablaturas para Percussão. Somente com uma partitura alternativa, elaborada com um tipo de notação direcionada para a prática dos atabaques, foi possível visualizar as questões supracitadas. Em último caso, se a base da vida é a complementaridade, que pode ser expressa de diversas maneiras, pelos três reinos, animal, vegetal e mineral; sol e lua; dia e noite; macho e fêmea; homem e mulher; a articulação preponderante do atabaque *rum* no candomblé ketu tem como base a complementaridade das mãos esquerda e direita. Sendo assim, este argumento pode explicar porque o atabaque *rum* é tão importante para as questões musicais e extramusicais. O atabaque *rum* é o tambor que dialoga com dança, é o tambor que toca uma narrativa musical, é o tambor da representatividade social, é o tambor que sintetiza os fundamentos do candomblé e da própria vida.

#### 5.4 PERCUSSÃO E DANÇA

Conforme já foi dito, uma festa de candomblé ketu tem duas partes que são públicas, o *xirê*<sup>426</sup> e o “dar *rum* ao orixá”. Embora os orixás cheguem ao final da primeira seção, nesta parte inicial somente os filhos de santo dançam, fazendo gestos simbólicos conforme cada cantiga e cada orixá reverenciado. No entanto, é durante o “dar *rum*” que os orixás vão dançar, é nesta segunda parte que vão acontecer os atos de dança, onde cada ato narra uma passagem mitológica. Por conta disso, “o dar *rum* ao orixá é o momento ritual de maior excelência da prática percussiva” (FONSECA, 2006, p.108).

---

<sup>426</sup> A título de informação, segundo o *ogã* André Boemer, em relação a dança no *xirê*, há diferenças entre o candomblé ketu e o candomblé jeje. Para ele, na maioria das casas de ketu os filhos de santo dançam numa roda em sentido anti-horário, enquanto no *xirê* do candomblé jeje a dança acontece em fileiras, “dançando para frente e para trás, de um lado para outro, dependendo do *vodun* que está sendo cultuado” (BOEMER, 2020). Ele também explica que no candomblé jeje não tem tanta variação rítmica no *rum* como acontece no candomblé ketu; no jeje “as variações são mais retas, digamos assim, não tem tanta variação de dobras como no ketu” (BOEMER, 2020) [Gravação. Conversa informal. São José, dia 20/05/2020]. Pelo que consta, a diferença da dinâmica da percussão está relacionada aos estilos de dançar de cada nação de candomblé.

Dentre as habilidades exigidas para ser um excelente *ogã*, ou melhor dizendo, um *ogã alabê*, é saber conduzir a dança e em alguns casos saber se deixar levar por ela. Constatei que na maior parte do tempo das festas é o *ogã alabê* que estimula a mudança dos atos da dança dos orixás, mas, também já presenciei o contrário. É por isso, que para algumas pessoas, como a Prof.<sup>a</sup> Angela Lühning, é difícil apontar quem está no comando: “eu prefiro ficar na dúvida, não sei se é o orixá que comanda o *rum*, ou se é o *rum* que conduz o orixá, se trocam os papéis, acho que é uma simbiose muito forte, é muito difícil, [...] não sei se tem como dizer” (LÜHNING *in* LIMA, 2018, 21:25).

Segundo o *ogã alabê* Willian, quando acontece de um orixá conduzir a percussão, normalmente se trata de um orixá “mais velho”, não no sentido mitológico, mas sim, por ser o orixá de um filho de santo com mais tempo de iniciação, pois os orixás “mais novos” ainda estão aprendendo a dançar; e apresenta um exemplo sobre Ogum:

Se ele [Ogum] quiser “cortar” em outra hora que o atabaque não chamar, ele vai fazer isso, ele tem essa liberdade de fazer porque ele é um santo mais velho, ele é um orixá, por isso a importância do *ogã* e o orixá estarem conectados e serem um só nessa hora e não ter desvio de atenção (CAMARGO, 2020<sup>427</sup>).

Conforme explica o compositor Valmir Pereira, “a dança é a expressão e a identidade de cada orixá” (PEREIRA *in* LIMA, 2018, 20:52). Isto explica porque presenciamos “o movimento do ventre de Iansã, a partida para guerra de Ogum, o galopar da dança de Oxossi, o catar da dança de Oxalá; então cada um tem a sua maneira de se mostrar, que elemento da natureza ele rege” (MENDES<sup>428</sup> *in* LIMA, 2018, 21:55). Então, a função de *ogã alabê* exige o conhecimento da mitologia dos orixás, do repertório dos gestos corporais, das cantigas e dos “toques” da percussão.

Além disso, é extremamente importante que o *ogã alabê* permaneça sempre atento ao que está acontecendo no salão, em especial com os orixás “presentes”, como nos conta o *ogã alabê* Willian:

---

<sup>427</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 06/05/2020].

<sup>428</sup> *Ogã* Gilmar Mendes.

O contato visual de um *ogã*, principalmente para quem está tocando o *rum* para um orixá, é indispensável, porque na hora que o orixá está dançando, o atabaque e o orixá, eles são um só. Então, o pé do orixá e a dança é de acordo com o *rum* do atabaque. O *ogã* em momento algum pode se distrair enquanto o orixá está dançando, não pode ficar conversando ou ficar pensando em outras coisas (CAMARGO, 2020<sup>429</sup>).

Conforme foi observado, tem um certo momento da dança que o orixá espera que o *alabê* faça a “dobra no rum”<sup>430</sup>, para então iniciar uma coreografia particular. Nestes casos, “se você não sabe, se você está perdido, o orixá faz e você não “dobra”, então não existe o contato, a conversa paralela, porque tem que ter a conversa paralela, o *rum*, o *alabê* e o orixá, isso é importantíssimo” (COSTA<sup>431</sup> in LIMA, 2018, 33:20). Portanto, “se o orixá parar de dançar é porque tem alguma coisa errada” (GUEDES<sup>432</sup> in LIMA, 2018, 33:20).

A respeito da “dobra” o *ogã* André Boemer acrescenta que também pode se referir a um movimento particular feito com os joelhos, que é chamado de *kunlé* ou *kunlê*, como segue: “então o que é dobrar, dobrar o joelho, que é o *kunlé*, que é o girar, de determinadas cantigas, então para determinados orixás e assim por diante” (BOEMER, 2020<sup>433</sup>). Outra questão importante sobre a dança é que, de maneira geral, os movimentos corporais são mais de joelhos, ombros, braços e mãos e, praticamente nada é feito nos quadris. Para a *equede* Larissa Dias, a “dobra de joelhos” torna a dança menos “dura” e mais “bonita” (DIAS, 2020<sup>434</sup>).

Sobre esta relação da percussão com a dança, outra questão fundamental foi relatada pelo *ogã* Rodrigo, do Terreiro do Pai Jean, “o *alabê* para tocar o *rum* tem que olhar para os pés da dança” (OGÃ RODRIGO, 2018<sup>435</sup>). Esta também é a opinião do *ogã alabê* Willian Camargo, que concorda que o *alabê* tem que saber cada passo de dança, cada “breque”, que tem de saber o som de cada passo e o significado de cada cantiga:

---

<sup>429</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 06/05/2020].

<sup>430</sup> Uma seção rítmica diferenciada.

<sup>431</sup> *Alabê* Gerson Costa.

<sup>432</sup> *Ogã* Gabi Guedes.

<sup>433</sup> [Gravação. Entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>434</sup> [Anotação. Conversa informal São José, 23/11/2020].

<sup>435</sup> [Anotação. Festa de Ogum e Oxossi. Itajaí, 23/03/2018].

É essencial o *alabê* saber como é aquela dança, para ele poder reproduzir aquele som [...] se o orixá dá três giradas para um lado, “pá” no *rum*, três giradas para o outro, “pá” no *rum*, tem que saber o básico da dança, tem que saber o que ele está cantando, tem que saber o que o “santo” vai dançar para ele poder tocar (CAMARGO, 2020<sup>436</sup>).

Especificamente sobre o “pé da dança”, sobre olhar para os pés do filho de santo em estado de transe, acredito que seja oportuno compartilhar de forma sintética algumas experiências pessoais ocorridas durante o trabalho de campo. Cabe ressaltar que, a carência de *ogãs*<sup>437</sup> observada em algumas regiões catarinenses estimulou a quebra de paradigmas dando a mim a oportunidade de tocar o *gã*, os atabaques de base e o *rum* em alguns rituais fechados e festas.

Em primeiro lugar, durante a performance rítmica, em especial para tocar o *rum*, foi possível perceber a necessidade de ter “a *clave* na cabeça”, ou seja, “incorporada”, como também, saber a base rítmica de cada cantiga previamente entoada. Outro ponto importante é que para tocar as variações rítmicas no *rum*, a “base” tinha que estar “firme”. Em relação a lógica de marcar a dança, uma solução para quem tem pouca “habilidade” é olhar para o “pé da dança”, ou seja, é adotar o movimento dos pés como guia visual, pois os pés também sugerem uma orientação rítmica. Como a dança também é cíclica, quando eu estava mais confiante, eu procurava criar variações circulares, ora dialogando com os “pés da dança”, ora com os movimentos dos joelhos, braços e mãos, o que também é possível.

## 5.5 A PERFORMANCE RÍTMICA

### 5.5.1 Ogã e alabê

No contexto dos terreiros de candomblé ketu os músicos responsáveis pela performance rítmica são chamados de *ogã*, *ogã alabê* ou apenas *alabê*, sendo que, os dois últimos termos significam a mesma coisa. De maneira geral, do ponto de vista da habilidade musical, ser um *ogã* ou um *alabê* não é uma questão limitante, tanto é que no linguajar cotidiano as duas palavras são usadas como sinônimos. No entanto, há uma diferença no aspecto religioso.

---

<sup>436</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>437</sup> Por exemplo, o Terreiro do Pai Jean, um dos maiores terreiros de candomblé ketu em Santa Catarina, tem em torno de trinta “*ogãs* de couro”, *ogãs* que tocam atabaques. No entanto, em virtude de situações pessoais diversas, como trabalho e residência longínqua, apenas quatro a seis destes são mais presentes nas festas públicas.

Podemos dizer que todo *alabê* é um *ogã*, mas nem todo *ogã* é um *alabê*. A diferença está relacionada ao processo de iniciação, onde *ogã* representa uma categoria social, é o homem que não “vira no santo”, enquanto *alabê* é um cargo oficial. Conforme explica o *ogã alabê* Willian Camargo,

*Ogã* é quando é confirmado. A palavra *alabê* significa o cara que cuida dos atabaques, que canta, é o mestre dos atabaques, dos ritmos, então, não necessariamente ele precisa ser *ogã*. Por exemplo, *ogã-alabê*, quando ele é confirmado *ogã-alabê*, na iniciação ele ganha uma *aguidavi*, e no dia da confirmação dele, ele vai para o atabaque e toca, e toca um pouquinho e sai com a faixa de *alabê* (CAMARGO, 2020<sup>438</sup>).

Segundo o *ogã* Iuri Conceição, a importância do *ogã* está associada a responsabilidade de cantar e tocar para os orixás, mas também por zelar pela manutenção dos atabaques (CONCEIÇÃO *in* LIMA, 2018, 3:46). Para o *ogã* Gilmar Mendes, “os *ogãs* são os sacerdotes responsáveis pela invocação do orixá, eles são responsáveis pelo toque, pelas oferendas, pelo cântico, por tudo que é necessário para que o orixá fique perto de nós” (MENDES *in* LIMA, 2018, 25:00). Mas como o *alabê* tem a função de saber de tudo, desde tocar, cantar e ensinar, até cuidar dos atabaques, tem que ser completo, em muitos terreiros o *alabê* tem um nível de importância similar à de um *babalorixá* ou *ialorixá*, porque “é o *alabê* que toca, que tem a energia, tem o poder daquele som sair para evocar os orixás, e o *ogã*, pode ser um *ogã* chamado de *alabê*, mas na função de *alabê* ele é o chefe da orquestra” (COSTA<sup>439</sup> *in* LIMA, 2018, 24:11).

Na opinião de muitos *ogãs* e *alabês*, assim como de pais e mães de santo, os atabaques são comparados a um “fio terra”, pois são considerados condutores de energia, inclusive é dito, que ninguém toca sozinho, que a ancestralidade está sempre junto durante os “toques” numa festa. Por exemplo, o *ogã alabê* Willian relata que quando está tocando o atabaque *rum*, ele sente uma energia a mais, como se estivesse incorporado, que “tocar é um transe”. Sobre esta “energia”, ele explica:

---

<sup>438</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 03/06/2020].

<sup>439</sup> *Alabê* Gerson Costa.



Eu sinto ela, na verdade, do *xirê* até o final do *candomblé*, porque é uma coisa bem particular, não sei se todo mundo sente, mas eu sei que quando eu estou tocando e cantando, qual pessoa que vai receber o orixá, qual orixá que vai chegar. Às vezes não estou cantando nem para ele, estou cantando para outro orixá, e eu sei, e como se ele passasse por mim, pelos atabaques e fosse para a pessoa, tipo, dá aquele estalo, passou por mim, eu olhei para pessoa e ela está lá [virando no santo], é muito automático (CAMARGO, 2020<sup>440</sup>).

Sobre o relato acima, é importante perceber o nível de entrosamento energético que se dá entre o *alabê*, o atabaque e os orixás, ao ponto do *alabê* sentir como se tivesse “em transe” e conseguir premeditar instantaneamente qual divindade “está descendo” no salão. É bom lembrar que os atabaques também são orixás e por isso, eles recebem oferendas, são “vestidos” para as festas e são cumprimentados pelas pessoas quando estas adentram ao salão do terreiro.

### 5.5.2 Execução musical

Possivelmente este “estado de transe” dos *ogãs* e *alabês* também se refere ao nível de concentração que é depositada na execução musical, como se fosse um “estado de *flow*”. Este nível de atenção também será fundamental para garantir uma “boa” performance rítmica, sendo este um dos fatores que caracterizam um bom tocador, além de saber tocar, é claro, e de outros aspectos já abordados.

Colocando holofotes apenas na percussão, uma “boa” execução musical exige um controle da dinâmica e do andamento, sem perder de vista o diálogo com a dança. Na opinião do *ogã alabê* Willian,

Um bom *candomblé* tem de ser com o *rumpi* e o *lé* mais baixo, não acelerado, cadenciado para que o orixá possa dançar. Quando o ritmo é muito rápido o orixá mal consegue dançar. O *rum* é um pouquinho mais alto, porque ele fala um pouquinho mais alto mesmo, basicamente é isso, *candomblé* cadenciado e um pouco mais baixo. Essa é uma boa execução (CAMARGO, 2020<sup>441</sup>).

Durante as festas de *candomblé ketu*, normalmente quando um orixá está manifestado, pressupõe que ele quer dançar, porque este é o jeito da divindade participar. É por isso também, que um bom tocador tem que ser “ligado” em tudo, inclusive na condição física do filho de santo, e sendo assim, tem que saber dosar a

---

<sup>440</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

<sup>441</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2020].

dinâmica e o andamento. Quando um orixá está incorporado, ainda assim há uma pessoa e então é preciso respeitar o corpo do “rodante”.

Por exemplo, se uma pessoa tem uma idade avançada e ela é filha de santo de um orixá que dança com rapidez e com bastante energia, como por exemplo, *lansã* e *Xangô*, não adianta o *alabê* tocar muito forte e muito rápido, porque o corpo da pessoa não vai conseguir acompanhar os atabaques. Também no caso das pessoas mais jovens, deve ser considerado se a pessoa teve recentemente algum problema de saúde, como uma cirurgia. Portanto, uma boa execução musical leva em conta esta percepção. Os *ogãs* e *alabês* não podem esquecer que o orixá “está” no corpo de uma pessoa. Ou, como diz o *ogã alabê* Willian, “o atabaque tem que ser cadenciado para não virar uma “escola de samba”<sup>442</sup>, porque o corpo de uma pessoa mais velha não vai aguentar” (CAMARGO, 2020<sup>443</sup>).

Outra questão importante que favorece a uma boa performance rítmica é a comunicação sonora entre os *ogãs* e *alabês*<sup>444</sup>. Deve-se salientar que os atabaques ficam posicionados em linha reta, um ao lado do outro e que os músicos ficam tocando e olhando para a dança. Além disso, embora seja uma festa, ainda assim é um momento de oração, pois, conforme a *equede* Sinha aponta, “no candomblé, quando a gente canta, a gente tá rezando” (BRANDÃO, 2015, p.115). Por conta disso, normalmente não se conversa durante as cantigas. Portanto, assim como a comunicação visual é usada entre as *equedes* e entre estas com os *ebomis*, *ogãs*, *alabês*, *babalorixás* e *ialorixás*; os *ogãs* e *alabês* utilizam a comunicação sonora.

Em Santa Catarina, durante a execução dos toques os *ogãs* e *alabês* adotam algumas soluções para se comunicarem, ou seja, a mensagem é sonora, o recado é pela percussão, “os atabaques se comunicam” (CAMARGO, 2020<sup>445</sup>). É bom lembrar, que o ritual é também um espaço de aprendizagem e que pode ter alguém que não conhece uma cantiga ou a variação do *rum*. Quando o *alabê* quer avisar que o andamento vai acelerar, ele normalmente passa a tocar no *rum* um ritmo mais “preenchido”, por exemplo, em *semínima*. Esta pequena seção é uma

---

<sup>442</sup> A relação com a bateria da escola de samba tem algumas motivações: o andamento acelerado dos dias atuais, o volume sonoro, a quantidade de instrumentos e os naipes. No candomblé *ketu*, para quem está dançando é importante ouvir a base rítmica, as variações do *rum* e o que está sendo cantado.

<sup>443</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 06/05/2020].

<sup>444</sup> Quando aparecer *ogãs* e *alabês* separados na mesma frase, *ogãs* se refere aos percussionistas que tocam os atabaques de base e *alabês* para os tocadores do atabaque *rum*.

<sup>445</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2020].

espécie de “chamada”, uma demonstração sonora que antecede “que o *rum* vai dobrar, é um tipo de aviso” (CAMARGO, 2020<sup>446</sup>).

Conforme explica o *ogã alabê* Willian, de acordo com o texto das cantigas e dos gestos da dança, o toque da percussão pode ter alterações de andamento e de intensidade durante a própria cantiga ou em cantigas em sequência, como segue:

Quando a gente está tocando, a gente vem numa linha mais ou menos reta, vem tocando quase a mesma coisa. Então, quando vamos “dobrar”, fazer a “dobra”, a gente sempre dá uma intenção a mais. Por que? Porque nem tudo mundo canta igual e o “santo” pode não entender, um “santo” de fora que está dançando aqui pode não entender o que estou cantando. Por isso, é bom ter esta sacada, esse *feeling*, de saber “chamar” mais forte. Em alguns toques, o *rumpi* e o *lé* aceleram um pouco também e depois eles voltam. O som do *slap* será mais alto, mais “estralado”. É proposital. Tudo isso são interpretações que o “santo” vai entender. Se o “santo” entender, ele vai fazer o que o atabaque está “falando” (CAMARGO, 2020<sup>447</sup>).

Ainda sobre o andamento e a dinâmica da execução musical é importante enfatizar o caráter orgânico dos ritmos, o que faz muito sentido para uma prática religiosa que cultua divindades relacionadas a natureza e que a vida em si não é cartesiana. Aparentemente, pode parecer que os ritmos são “retos” e “rígidos”, talvez até pela forma como são escritos, seja pela notação tradicional ou pelas tablaturas criadas para este trabalho. No entanto, na hora da execução os ritmos não são tocados com total rigidez pois eles têm um “*swing*”, tem um “balanço”. É o que o Prof. Tiago de Oliveira Pinto chama de “rede flexível”:

Os fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros [...] decorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituída de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto [...] Na realidade, a sua elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de “*swing*” musical, de levada do “*groove*” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.103).

Inclusive, dentro do próprio ciclo rítmico, algumas bases podem ter um relaxamento ou um leve atraso quando se toca os repiques do *lé* e *rumpi*, o que também é uma questão de interpretação e de identidade sonora. É sempre bom lembrar que os toques estão associados ao significado das cantigas e das danças,

---

<sup>446</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2020].

<sup>447</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 28/10/2020].

que por sua vez possuem movimentos corporais fluídos. Os movimentos da dança não são robóticos. Como a percussão acompanha a dança e vice-versa, a execução dos toques não pode ser rígida, embora as vezes sutilmente pareça.

Certos parâmetros rítmicos como “*swing*”, “balanço”, “*groove*”, andamento e intensidade também determinam um estilo de tocar e a identidade sonora de uma “linhagem” do candomblé ketu e, conseqüentemente, dos *ogãs* e *alabês*. Durante as visitas de campo na Bahia constatei que os terreiros mais antigos de Salvador se diferem no estilo de tocar, cada um tem a sua identidade, cada “raiz” tem a sua “escola”. Por exemplo, eu tive a percepção que no Terreiro da Casa Branca, os *ogãs* tem uma “pegada” mais “suave”, mais cadenciada, que por sua vez é muito parecida com a do Ilê Axé Opô Afonjá.

Por outro lado, na minha opinião, no Terreiro do Gantois, percebi que o estilo mais cadenciado é tocado pelos “mais velhos”, principalmente no *xirê*, enquanto os mais “jovens” tendem a tocar com muito mais força e com muito mais “floreios”, o que acontece principalmente no “dar *rum* ao orixá”. Não por mera coincidência, este estilo de tocar “mais agressivo”, no sentido positivo da palavra, é o estilo de tocar do Peterson, o *ogã alabê* do Terreiro do Pai Jean, em Santa Catarina, uma casa de candomblé ketu descendente do Gantois. O estilo cadenciado é mais tocado pelos *ogãs* Rubian e Têlo do Terreiro do Pai Ricardo e pelo *ogã* Cleyton do Terreiro da Mãe Emília. Um estilo mais mediano, digamos assim, com bastante cadência e com certa “agressividade” quando é preciso, é tocado pelo *ogã* André Boemer e pelo *ogã alabê* Willian Camargo do Terreiro do Pai Edenilson.

Constatei também, que embora haja a liberdade para criar um estilo pessoal, normalmente os *ogãs* e *alabês* evitam perder a identidade sonora da sua casa matriz, como aponta o *ogã alabê* Willian: “ a gente aqui toca desse jeito, porque normalmente no Gantois se toca assim” (CAMARGO, 2020<sup>448</sup>). Desse modo, temos na música mais um exemplo do reflexo do princípio da existência individualizada, dado pelo estilo pessoal de tocar e, do princípio da existência coletiva, mantido pela identidade sonora de uma certa “raiz”, que por sua vez ressalta a ideia de tradição, de continuação, de herança.

Para desenvolver um estilo individual de tocar, além de todo o conhecimento inerente a atividade do *alabê*, é preciso ter liberdade e encontrar os espaços para a

---

<sup>448</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/05/2020].

criação, sem é claro afetar a identidade sonora coletiva. A questão é saber o que pode e o que não pode mudar, e para isso, também é preciso ter muita experiência. As criações podem ocorrerem em duas dimensões: estrutural e micro rítmica. A primeira podemos chamar de improviso<sup>449</sup> e a segunda de “floreios”. Ressalta-se que, improviso não é um termo êmico e que não encontrei uma palavra similar comumente usada pelos *ogãs*.

Conforme aponta Cardoso (2006, p.112-113), no contexto dos terreiros o improviso tem um significado diferente da cultura musical ocidental; pois na música do *candomblé ketu*, o improviso é entendido “como a liberdade que o músico tem de eleger a ordem em que as frases serão executadas. Ainda assim, essa escolha é limitada, visto que o *alabê* tem que dialogar com o orixá, seguindo e conduzindo a dança” (CARDOSO, 2006, p.115). Cabe esclarecer que o termo “frase” não é comum no linguajar dos terreiros, sendo mais usual as palavras “base”, “ritmo” e “toque”, que por sua vez podem assumir outros sentidos.

Sobre a liberdade de ordem estrutural, o que aqui está sendo chamado de “improviso”, o *ogã alabê* Willian conta como acontece no Terreiro do Pai Ednilson:

A gente tem uma base que são em torno de três a quatro toques, mas, não precisa sequenciar esses toques. Não pode mudar as bases, mas pode mudar a sequência. Daí você vai criar um estilo e vai encontrar onde mais se encaixa, daí você vai fazer duas vezes a mesma coisa, só não vai fazer muitas vezes uma coisa só, mas tu tens em torno de quatro a cinco frases pra você ficar fazendo uma variável dentro da música (CARDOSO, 2000<sup>450</sup>).

Na dimensão micro rítmica, os *ogãs* e *alabês* têm que tomar o cuidado para não descaracterizar as frases rítmicas da seção básica, frases estas que são bastante “tradicionais”. É bom lembrar que cada frase desta seção tem um ciclo rítmico do mesmo tamanho de uma *timeline*, de uma “clave”. Dentro de cada ciclo rítmico, as micro inovações permitidas são chamadas de “floreios”, dos quais o “glub” é o mais utilizado atualmente.

Segundo o *ogã alabê* Willian, o som do “glub” é um floreio criado pelos antigos tocadores baianos, é um tipo de som abafado, que inclusive pode ser encontrado em diversos Cds, porém, ele alerta que o uso desta micro variação pode

---

<sup>449</sup> Talvez a palavra “variável” pudesse ser usada no lugar de “improviso”.

<sup>450</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/05/2020].

ficar a cargo do *alabê* desde que não seja de maneira exagerada, “porque o show é do orixá, a gente só toca para ele dançar” (CAMARGO, 2020<sup>451</sup>).

### 5.5.3 Rum: tipos de frases musicais

Tenho dito que no contexto da música do candomblé ketu, os atabaques *lé* e *rumpi*, o *gã* ou agogô e, eventualmente o xequerê, tocam juntos uma base rítmica para a execução da narrativa musical do atabaque *rum* e que tudo isso forma um “toque”. No âmbito das pesquisas acadêmicas, esta narrativa do atabaque *rum* tem sido chamada de “solo” ou de “improviso”. No entanto, prefiro manter o termo “narrativa” porque na verdade, as “frases” musicais do *rum* ajudam a contar uma história num diálogo constante com a dança e com o significado das cantigas, diálogo este que tenho chamado de trinômio canto-percussão-dança. Embora o termo “frase” não seja comumente utilizado pelos *ogãs* e *alabês*, vou mantê-lo visando facilitar a comunicação com o leitor. Adianto, que estas “frases” também foram importantes para o desenvolvimento da Tablatura para Percussão.

Além de seguir a “base rítmica”, a “narrativa” do atabaque *rum* é estruturada por um conjunto de frases musicais diferentes e com funções distintas, que por sua vez formam algumas seções características. Foram identificados sete tipos de frases musicais que podem ser assim categorizadas: “chamada” de entrada, “base do ritmo”, “variações”, “chamada”, “dobras”, “floreios” e “chamada” de finalização. Cabe ressaltar que esta classificação leva em conta a interferência que causa na dança.

Como os próprios nome anunciam, as “chamadas”<sup>452</sup> são tocadas para comunicar antecipadamente que alguma coisa vai acontecer. Portanto, enquanto a “chamada” de entrada avisa que está começando um toque, a “chamada” de finalização avisa que o toque vai acabar, até porque o orixá manifestado não vai ficar dançando sozinho. Dependendo da cantiga, do toque e do tipo de orixá, a “chamada” de entrada pode ser composta de uma ou mais frases musicais, geralmente no máximo três, enquanto a “chamada” de finalização é normalmente composta de uma única frase.

---

<sup>451</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>452</sup> No contexto dos terreiros, não foi encontrado termos específicos para os tipos de “chamadas”. Independentemente de acontecer no início, no meio ou no final do toque, todas recebem o nome de “chamadas”.

Do ponto de vista rítmico, para cumprir o seu objetivo de comunicar algo, todas as frases que fazem parte das “chamadas” tendem a ser diferentes das frases da “base do ritmo”. É comum que, a frase da “chamada” de entrada seja muito semelhante à “*clave*” rítmica, muitas vezes é “igual” ou pelo menos deixa claro qual é a “*clave*” do “toque”. Em alguns casos, como no toque *daró* para Oyá, a “chamada” de entrada tem três frases que não “repetem” a “*clave*”, mas como esta “chamada” é muito peculiar, muito característica deste orixá e somente deste, esta “chamada” funciona como um tipo de “assinatura” da divindade. As “chamadas” de finalização também terão um desenho rítmico diferenciado das frases que a antecedem, além de serem tocadas com mais intensidade e com o andamento “desacelerando”.

Extraindo as extremidades de um “toque”, ou seja, as “chamadas” iniciais e finais, o corpo do toque é formado por duas grandes seções rítmicas: a “base do ritmo” e a “dobra”. Entre estas seções, normalmente há uma outra “chamada”, que é tocada para anunciar que vai começar a “dobra” e, por isso, a frase desta chamada é tocada com mais intensidade e também tem um desenho rítmico diferenciado.

A “base do ritmo” é a primeira grande seção rítmica do toque, que é formada por um conjunto de frases que são intercaladas entre si, escolhidas a critério do *alabê*. Estas frases podem ser ritmicamente bem diferentes, um pouco parecidas e até bem semelhantes. Normalmente, cada “base de um ritmo” possui algumas frases que são básicas, ou seja, são aquelas que são mais usadas. Estas frases podem receber diversos tipos de breves mutações rítmicas, como a mudança de timbre de algumas notas, troca de manufação, supressão ou adição de notas, mais subdivisão, etc. Estas breves mutações sonoras recebem o nome de “variações”. No entanto, é importante destacar três pontos: as “variações”, assim como os “floreios”, não devem alterar o significado das frases básicas e principalmente não devem provocar mudanças nos gestos da dança, assim como, as “variações” não devem ser confundidas com as “chamadas” que antecedem a dobra. Como dito anteriormente, as micro variações, ou micro inovações são chamadas de “floreios”.

Por fim, temos as “dobras” ou a “dobra de *rum*”, ambas muito usadas pelos *alabês*. A “dobra”<sup>453</sup> pode ser tanto uma frase musical quanto uma seção rítmica. No

---

<sup>453</sup> É importante esclarecer que “dobra” ou “dobra de *rum*” tem um significado diferente de “dobrar o *rum*”. Em vários terreiros catarinenses, atualmente “dobrar o *rum*” é uma espécie de *rufo* de percussão tocado para reverenciar alguma autoridade religiosa do candomblé que está entrando no salão. No entanto, o *babalorixá* Jean explica que antigamente era feito apenas de *ogã* para *ogã*

sentido de frase musical, a “dobra” é a primeira frase da seção homônima, é a frase posterior da “chamada” intermediária. Neste caso, a “dobra” é a frase musical que ocasiona uma mudança no ato da dança do orixá manifestado. Ou seja, a “dobra”<sup>454</sup> é uma frase que altera a narrativa, tanto gestual quanto sonora. Portanto, a “dobra” é o momento em que o atabaque *rum* e o orixá executam uma mudança simultânea, é uma espécie de dobradinha entre dança e percussão. Sendo assim, podemos aqui estabelecer uma relação entre a “dobra” e os “*dobles* espirituais”, entre o “musical” e o “extramusical”.

A “dobra de *rum*” também é entendida como a segunda seção rítmica e como a segunda parte da dança. Seria assim: o orixá está dançando de um jeito durante a “base do ritmo”, porém, quando muda para a “dobra” ele passa a dançar de uma outra maneira, é outro ato de dança. Segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>455</sup>), as “dobras” são usadas no *xirê* e principalmente no “dar *rum*”, no entanto, com usos diferentes. No *xirê*, a “dobra” é utilizada na seção final da última cantiga de um orixá, geralmente é mais curta, o ritmo pode acelerar um pouco, mas, logo em seguida a cantiga é finalizada; o ritmo e a cantiga não são mais retomados, não volta para o “normal”; depois do final da “dobra” vem a “chamada” de finalização.

No caso da parte do “dar *rum*”, a “dobra” pode ter uma extensão mais ampliada e pode ser tocada várias vezes, alternando as duas seções, “base do ritmo” e “dobra”. Esta “dobra” é tocada mais rápida e com mais intensidade e, conseqüentemente, a dança faz o mesmo. Depois de finalizar esta seção da “dobra” não é necessário terminar a cantiga. Então, o ritmo pode voltar ao seu andamento original e recomeçar a “base do ritmo”, quantas vezes for necessário.

Em relação ao *xirê*, o *ogã alabê* Willian Camargo (2020) explica que as “dobras” são usadas para alguns orixás, como Ogum, Ossain, Oxumarê e Nanã; sendo que para outros “santos”, são tocadas “chamadas” para que estes orixás executem um pequeno giro corporal em torno de si mesmo. Sobre o uso da “dobra” como frase, de maneira geral, ela também é tocada para enfatizar, lembrar ou avisar aos filhos de santo, que a melodia da cantiga terá uma pequena alteração,

---

(SILVA, 2019). [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 13/11/2019].

<sup>454</sup> É bom lembrar que tanto o *rum* quanto a dança podem “chamar” esta mudança. No entanto, quando acontece de a dança “chamar” o *rum*, no atabaque não é mais preciso tocar a “chamada” antes da seção da “dobra”, pois já não é mais necessário comunicar algo.

<sup>455</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 12/08/2020].



convidando todos para cantarem: “a dobra é para dar uma ênfase no som, para chamar o pessoal que tem de cantar de outra maneira, que vai cantar num tom mais alto, é para dar uma preenchida na hora, que todo mundo tem que entrar no coro” (CAMARGO, 2020<sup>456</sup>). Sobre a necessidade de interpretar a “dobra”, de comunicar que vai acontecer uma alteração na música, alguns detalhes podem ser revistos numa descrição do *ogã alabê* Willian apresentada anteriormente na seção sobre a “comunicação sonora”.

#### 5.5.4 Cantigas que tem dobra e transposição do rum

O presente trabalho é voltado para a percussão do *candomblé ketu* e conseqüentemente aborda diversos aspectos que se relacionam com o toque dos tambores. Em relação as cantigas há diferentes tipos de funções e classificações (LÜHNING, 1990), no entanto, aqui vou destacar apenas uma que surgiu durante as aulas de atabaques.

Conforme explicou o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>457</sup>), existem dois grupos de cantigas, as que tem “dobra” e as que não tem “dobra”. Ou seja, durante as cantigas que não tem “dobra” (seção rítmica), o atabaque *rum* pode “chamar a dobra” (frase) em qualquer momento da dança; enquanto nas cantigas que tem “dobra” (seção rítmica), o *alabê* tem que esperar o ponto certo da letra ou da mudança de melodia para poder “chamar a dobra” (frase) no *rum*. Vejamos abaixo:

Tem algumas cantigas que chamam o atabaque para dobrar, não é o atabaque que vai dobrar para mudar a dança do “santo”. É a própria cantiga que vai induzir a gente a dar aquela “chamada” mais forte e fazer a “dobra do rum”. E isto existe para quase todos os orixás, senão para todos. Então tem cantigas que a gente tem que esperar. Elas têm uma intenção a mais, uma espécie de refrão (CAMARGO, 2020<sup>458</sup>).

Ainda sobre a performance do atabaque *rum* é relevante destacar a transposição de frases de um toque para outro. Em alguns poucos casos, quando ritmicamente compatível, o que o atabaque *rum* toca num toque, que por sua vez tem a sua base rítmica, pode ser transferido para outro toque que tenha uma base diferente. Em outras palavras, uma base rítmica pode “receber” o *rum* de outro

---

<sup>456</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>457</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 28/10/2020].

<sup>458</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 28/10/2020].

toque. Por exemplo, segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>459</sup>), esta situação ocorre com certas cantigas de lemanjá, quando se toca a base do toque *omelê*, mas, as frases do *rum* são oriundas do *opanijé*, que é um toque para Omolu. É bom destacar que, esta transposição é possível porque estes dois toques utilizam o mesmo “trilho” de subdivisão rítmica. Para ilustrar, na mitologia dos orixás, lemanjá é a mãe adotiva de Omolu e quem sabe, isto também seja um ponto favorável.

### 5.5.5 Níveis de complexidade

Para finalizar esta seção sobre a performance rítmica, considero oportuno apresentar uma lista ou uma ordem dos níveis de complexidade que são “exigidos”<sup>460</sup> para tocar os instrumentos de percussão do candomblé ketu. A proposta tem o objetivo de enumerar possíveis competências que podem ser sequenciadas para facilitar o processo de aprendizagem. Trata-se de uma proposta alicerçada na minha experiência como músico, percussionista, *ogã*, pesquisador e professor; bem como, no diálogo entre a etnomusicologia e a educação musical, ambas pensadas numa dimensão mais amplificada.

Os níveis de complexidade estão dispostos a seguir:

1. *Gã* e agogô: saber tocar as “*claves*” rítmicas separadamente.
2. *Gã* e agogô: saber tocar as “*claves*” rítmicas ao lado do atabaque *lé*.
3. *Gã* e agogô: tocar as “*claves*” rítmicas ao lado do atabaque *lé* na festa.
4. *Gã* e agogô: tocar as “*claves*” rítmicas do outro lado do *pejigan*, ao lado do atabaque *rum*, numa prática de estudo e depois durante a festa.
5. *Lé* e *rumpi*: tocar todas as bases rítmicas.
6. *Lé* e *rumpi*: tocar todas as bases rítmicas ouvindo o *gã* ou agogô.
7. *Lé*: tocar todas as bases rítmicas durante a festa.
8. *Rumpi*<sup>461</sup>: tocar as bases rítmicas durante a festa.
9. *Rum*: tocar as bases rítmicas isoladamente.
10. *Rum*: tocar as “dobras” e “variações” isoladamente.
11. *Rum*: saber tocar os toques do *xirê*.
12. *Rum*: saber tocar os toques do “dar *rum* ao orixá”.

---

<sup>459</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 20/10/2020].

<sup>460</sup> Trata-se apenas de uma percepção pessoal. Tem sentido do que é necessário.

<sup>461</sup> Ressalta-se que o *rumpi* fica entre o *lé* e o *rum*.

13. Cantigas: saber cantar as cantigas.
14. Cantigas: saber cantar as cantigas e tocar a “clave” ao mesmo tempo.
15. Cantigas: cantar as cantigas e tocar o *lé* ou *rumpi* ao mesmo tempo.
16. *Rum* e cantigas: saber tocar a parte do *xiré* e cantar ao mesmo tempo, numa prática de estudo e depois numa festa.
17. *Rum* e cantigas: saber todo o item anterior e o momento exato de “puxar” cada cantiga.
18. *Rum* e cantigas: o mesmo do item 13, porém, para a parte do “dar *rum*”.
19. *Rum*: o mesmo do item 14, porém, para a parte do “dar *rum*”.
20. *Rum*: saber o item 16 e saber dialogar com a dança.
21. Saber ensinar todos os itens anteriores.

A respeito da lista acima, neste momento não será feita uma discussão profunda. Independentemente, visualizo que os itens mencionados apresentam sinteticamente a dimensão da complexidade que é tocar os atabaques do candomblé ketu, com um olhar diferenciado para o atabaque *rum*, bem como, demonstra o tamanho da importância e da responsabilidade dos *ogãs* e *alabês*.

## 5.6 A APRENDIZAGEM

No contexto do candomblé ketu, aconselha-se que a aprendizagem dos toques comece pelo *gã*, depois passa-se aos atabaques de base e finalmente chega-se ao atabaque *rum*. Esta sequência é explicada pelo nível de complexidade e de importância de cada instrumento, pois como vimos, não adianta aprender a tocar o *rum* de um “toque” se o *ogã* iniciante não conhece a base e, para tocar a base tem que saber tocar a “clave” no *gã* ou no agogô. No entanto, essa dinâmica pode ser organizada de diversas maneiras, ficando a critério de cada grupo de *ogãs* ou principalmente dos *alabês*.

Antigamente a aprendizagem acontecia somente por meio da oralidade, mas, com o passar dos anos novas possibilidades foram surgindo, sem é claro, eliminar o processo oral que ainda é o mais importante, os demais são complementares, digamos assim. Sinteticamente, via oralidade, os meios mais comuns são a observação, escuta, repetição, memorização e a “incorporação”<sup>462</sup>. É

---

<sup>462</sup> No sentido de corporalidade e da relação da percussão com a dança.

como disse o *ogã alabê* Peterson, do Terreiro do Pai Jean: ele contou que aprendeu com os *ogãs* André Boemer e Willian Camargo, ambos atualmente do Terreiro do Pai Edenilson, e que quando era menino ficava observando eles tocarem, que aprendeu “olhando” (SILVA, 2019<sup>463</sup>).

Neste processo da oralidade, embora muitas crianças tenham aprendido a tocar os ritmos em materiais diversos, como baldes, latas, almofadas, cadeiras, etc, em algum momento torna-se extremamente fundamental o contato com os atabaques, que por sua vez, nem sempre estão disponíveis para todos. De fato, o contato com a “pele” do tambor é importante para garantir a qualidade dos timbres e para adquirir resistência física, até porque tem rituais que duram muitas horas. Nesse sentido, visualizo que as sessões de doutrina, os ensaios para as festas, as cerimônias fechadas e inclusive todas as festas, tornam-se espaços de oportunidade para a aprendizagem, tanto para aprender “olhando”, quanto para aprender tocando no “couro”, além é claro, do aprendizado das cantigas e danças.

Esta aprendizagem dos ritmos do candomblé ketu por meio da oralidade normalmente é considerada como a forma tradicional, inclusive é o que vem sendo comumente dito pelas pessoas da comunidade religiosa e por vários pesquisadores. No entanto, é bom lembrar, que a grande maioria das pesquisas sobre a música do candomblé ketu é direcionada para o estado da Bahia, em especial a cidade de Salvador, e o estado do Rio de Janeiro, regiões em que há uma grande quantidade de *ogãs* e *alabês*, principalmente a capital baiana, o “berço” do candomblé. Conseqüentemente, nestas regiões “polos” torna-se mais “fácil” aprender a tocar por meio da oralidade, além da oportunidade de aprender e conviver com *alabês* experientes.

No entanto, esta não é a realidade de outros contextos, como o estado de Santa Catarina. Por exemplo, ainda hoje, a região situada entre as cidades de Florianópolis e Joinville tem um cenário caracterizado pela carência de *ogãs* e principalmente de *alabês*. Então, pela falta da oportunidade de aprender presencialmente com grandes *alabês*, alguns *ogãs* locais tiveram que recorrer a outros recursos, inicialmente com fitas cassete, depois Cds e agora com as diversas possibilidades tecnológicas. Este é o caso dos *ogãs* André Boemer e Willian Camargo.

---

<sup>463</sup> [Anotação. Sessão de doutrina. Itajaí, 09/10/2019].

Segue abaixo um breve relato do *ogã* André Boemer que enfatiza o uso das fitas K-7:

Aqui no Sul, nós não tivemos tanto contato com o *candomblé* de casas tradicionais. Uma ou outra casa que teve a felicidade de se conectar diretamente a essas casas matrizes, porém, era muito difícil na nossa época. Quando eu comecei nos anos noventa a ter acesso a bons tocadores de atabaque, a um bom tocador de *rum*, naquela época, na maioria das vezes a gente pegava toques através de fita cassete, a gente escutava fitas e ia tentando estudar, ia tentando reproduzir aqueles atabaques ali, aqueles sons, com muitas dificuldades, porque não se tinha o entendimento da diferença dos sons que nós hoje podemos tirar num atabaque, como o *slap*, como o grave, o agudo, o som abafado, o som da madeira e assim por diante. Então tem uma variação de som que naquela fita cassete, naqueles sons misturados, a gente tentava aprender alguma coisa para colocar em prática. Quando tinha a oportunidade, quando a gente se reunia na casa do Babá Ednilson, quando eu ia na casa do Babá Guaraci, quando se juntava os amigos para poder trocar figurinha, e aí ter os ensinamentos de um e de outro, um tocava de um jeito, um pegava o toque do outro, e assim ficava. Mais ou menos assim foi a minha escola (BOEMER, 2020<sup>464</sup>).

E um relato do *ogã alabê* Willian Camargo sobre a aprendizagem realizada com a ajuda de um Cd do Gabi Guedes:

Eu usei como base um Cd gravado por Gabi Guedes, são só toques. Então, aquele Cd eu ganhei, eu devia ter uns quinze anos, tem todos os toques do *candomblé*. Ele é um Cd importante para quem está começando. Já faz quase vinte anos. Aquele Cd eu comecei a escutar como se fosse a coisa mais importante. Eu já trabalhava, chegava em casa, tinha um atabaque pequenininho e ficava no quarto com o fone de ouvido tentando copiar aqueles sons, até que eu comecei a conhecer melhor os sons dos atabaques e o som que era produzido naquele Cd (CAMARGO, 2020<sup>465</sup>).

Segundo informou o *ogã alabê* Willian Camargo (2020<sup>466</sup>), o Cd do Gabi Guedes foi a base do seu aprendizado, porém, mais tarde, outros materiais<sup>467</sup> também se tornaram referência para ele, como o Cd Música Sacra do *Candomblé*, que foi gravado por *ogãs* renomados no cenário do *candomblé*, como Edinho Carrapato, Gamo da Paz, Iuri Passos e “Cacau”. A aprendizagem dos toques presentes nestes Cds aconteceu da forma mais comumente encontrada nesta

---

<sup>464</sup> [Gravação. Entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>465</sup> [Gravação. Entrevista. São José, 13/05/2020].

<sup>466</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>467</sup> Cd Música Sacra do *Candomblé* (1998) e Cd Odun Orin, Terreiro do Gantois (2001). O *alagbé* Iuri Passos Barros (2017, p.124-127) sugere também os seguintes álbuns: Cd Grupo Korin Nagô (1974); Mãe Menininha do Gantois (1974); Documento Folclórico Brasileiro *Candomblé* (1961); *Candomblé – Djalma Corrêa* (1977); e *Baiafro – Djalma Corrêa* (1978).

“oralidade tecnológica”: ouvindo, repetindo, imitando e memorizando; no entanto, a lapidação se deu com o tempo, principalmente quando era possível tirar dúvidas ou aprender coisas novas com os *ogãs* “mais velhos” (CAMARGO, 2020<sup>468</sup>).

Sobre os projetos de gravação, o *ogã alabê* Willian destacou a importância da tecnologia e enfatizou que foram os Cds que possibilitaram para um *ogã* da cidade de São José, em Santa Catarina, tocar “igual”<sup>469</sup> aos *ogãs* do Terreiro do Gantois, Salvador, Bahia, isto há vinte anos atrás. O *ogã* André Boemer<sup>470</sup> informa que, o seu processo foi bastante parecido, iniciando como autodidata para poder tocar os atabaques de base e depois os primeiros toques no *rum*, mas depois, passou a aprender com *ogãs* experientes da cidade de Curitiba e de São Paulo e, mais tarde, sua performance foi aprimorada quando teve contato com *ogãs* de Salvador e do Rio de Janeiro (BOEMER, 2020<sup>471</sup>).

É importante enfatizar que para muitos *ogãs* e *alabês* é fundamental saber tocar os atabaques do “mesmo jeito” que é tocado na casa matriz do seu terreiro, ou seja, da onde o seu terreiro é descendente. “Manter a identidade do jeito de tocar é bom para mim e para o Gantois” (CAMARGO, 2020<sup>472</sup>). Para o *ogã alabê* Willian, o estilo de tocar é uma questão de identidade, que é por meio deste estilo de tocar que as pessoas reconhecem<sup>473</sup> qual é a “linhagem” de um *ogã*, qual é a sua “escola”. Portanto, como ele é descendente do Terreiro do Gantois, ele procura manter o mesmo estilo de tocar os atabaques, todos eles, inclusive quando é convidado para tocar em outros terreiros, seja de ketu, de jeje, ou de outra casa matriz ketu, porque faz parte da sua identidade religiosa; além disso, quando na

---

<sup>468</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>469</sup> Tocar “igual” significa seguir o mesmo estilo, a mesma “escola”. Neste caso, é a “escola” do Gantois.

<sup>470</sup> O *ogã* André Boemer informa que a sua caminhada religiosa no candomblé ketu aconteceu na seguinte ordem: no final dos anos noventa foi iniciado no Ilê Axé Obá Ketu, o Terreiro do Pai Ricardo, em São José; onze anos depois foi para o terreiro do Seu Jorge de Kibanazambi, em Curitiba; hoje está ligado a casa do Seu Jorge de Otim, em Cotia, São Paulo, que é da mesma linhagem familiar da Dona Olga do Alaketu e de Mãe Beata de Iemanjá (BOEMER, 2020). [Anotação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>471</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 20/05/2020].

<sup>472</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

<sup>473</sup> Por exemplo, no dia 06/04/2019 fiz uma visita de campo ao Terreiro de Mãe Evelise, na cidade de Penha, para participar como convidado de uma festa pública de candomblé ketu. Era o dia das “Quartinhas de Oxossi”. Nesta ocasião, quando o *ogã alabê* Willian começou a tocar o atabaque *rum*, imediatamente eu identifiquei sonoramente que o seu estilo de tocar era “igual” ao jeito de tocar dos *ogãs* do Terreiro do Gantois. A associação foi instantânea porque alguns meses antes eu havia participado de várias festas no Gantois e inclusive havia feito aulas de toques de atabaques com Iuri Passos, que é *ogã* deste terreiro. Até esta data eu não conhecia a pessoa do *ogã alabê* Willian Camargo.

posição de professor<sup>474</sup>, sempre ensina o jeito de tocar do Gantois (CAMARGO, 2020<sup>475</sup>).

### 5.6.1 A importância de registrar o conhecimento

Conforme tem sido mostrado o candomblé ketu é uma religião afrobrasileira alicerçada na oralidade, uma tradição oral resultante de um misto de tradições, sonora, textual, gestual, etc. Se antigamente talvez fosse impossível imaginar que um repertório de sons, imagens, textos, símbolos, receitas e gestos estariam compartilhados em livros, seria muito menos provável imaginar que todo este “repertório” estaria disponível nos diferentes espaços que a internet oferece hoje em dia e, principalmente, por ser disponibilizado pelas próprias pessoas da religião, não sendo mais uma especificidade de alguns poucos pesquisadores e observadores.

A mudança deste cenário é promovida pelo avanço da tecnologia. Ao contrário do que muitas pessoas “de fora” pensam, o avanço tecnológico tem sido muito bem recebido e aproveitado pelas pessoas “de dentro” dos terreiros, bastando apenas ter o cuidado para usufruir de forma apropriada. É bom lembrar que Ogum é o orixá das ferramentas, da metalurgia, da tecnologia e que, Exu é o orixá da transformação e da comunicação.

Perguntado sobre o papel da tecnologia e da importância da gravação dos ritmos do candomblé ketu, o *ogã alabê* Willian Camargo (2020) considera que se forem usadas corretamente elas só estarão contribuindo para a manutenção da religião, pois será possível deixar documentado muitas coisas para o futuro, ficará mais fácil para quem quiser aprender, servirá de auxílio para a memória, será importante para manter parte dos conhecimentos trazidos com os africanos escravizados, os quais perderam muitas informações por não terem tido a oportunidade de registrar e repassar aos seus mais novos (CAMARGO, 2020<sup>476</sup>). “Se a gente continuar assim, documentando, vamos ter candomblé por muito tempo,

---

<sup>474</sup> Em termos de metodologia, durante as suas aulas para pessoas do candomblé, o *ogã alabê* Willian utiliza recursos próprios da oralidade como o uso de números e onomatopéias. Ele relata que segue o jeito que é mais fácil para o aluno e que sempre começa pela base do *vassi*, porque esta base é tocada aproximadamente em 50% do repertório de cantigas. Outra estratégia é ensinar primeiro as bases rítmicas que são tocadas no *xirê*, porque geralmente todos os *xirês* são iguais, diferentemente da segunda parte pública da festa, o “dar *rum* ao orixá” (CAMARGO, 2020). [Anotação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

<sup>475</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 12/11/2019].

<sup>476</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 10/06/2020].

porque se for só na oralidade, acho que vai se perder um pouco, até pelo fato de ser uma língua diferente” (CAMARGO, 2020).

Em outra oportunidade direcionei a pergunta para a questão das minhas aulas de atabaques que tive com ele e da transcrição dos ritmos, bem como, para saber sobre o projeto de gravação dos toques que foram totalmente disponibilizados em nossos canais particulares no Youtube<sup>477</sup>. Vejamos abaixo a perspectiva apresentada pelo *ogã alabê* Willian:

Eu acho isso muito importante porque deveria ser um hábito, porque as vezes, a gente não documenta alguma coisa, não grava, não coloca num papel, daqui há vinte anos esqueceu ou daqui há um ano esqueceu, não falou para ninguém, não passou para ninguém, não deixou ninguém documentar e aquilo simplesmente morreu. Então a tecnologia que a gente tem hoje, tu mesmo que vem aqui fazer aula, gravar as coisas, o toque daqui há cem anos pode ter mudado, vamos colocar assim, porque, só escutou e reproduziu, então as vezes, o ouvido vai enganar, daí vai começar a tocar outra coisa [...] então, eu imagino que se houvesse essa tecnologia e esse interesse da pessoa querer aprender alguma coisa e documentar, há cem anos atrás, tanta coisa que já se perdeu, foi embora com os mais antigos, por não ter ensinado ou por não ter gravado e, a pessoas terem simplesmente esquecido (CAMARGO, 2020<sup>478</sup>).

### 5.6.2 Sequência de aprendizagem

Vimos que o conjunto dos instrumentos musicais do *candomblé ketu* é formado principalmente pelos três atabaques, *lé* (agudo), *rumpi* (médio) e *rum* (grave); e pelo *gã*<sup>479</sup> (ou agogô) (CARDOSO, 2006, p.46). Vimos também que, nesta formação, o atabaque *rum* é o solista enquanto os demais formam uma base musical. Na maioria dos ritmos, esta base musical tem como referência um padrão sonoro, um tipo de *ostinato*, que é tocado pelo *gã* e reforçado pela mão direita<sup>480</sup> nos atabaques *lé* e *rumpi*, enquanto a mão esquerda executa notas complementares. Este padrão rítmico, conhecido no meio acadêmico por *timeline* (NKETIA, 1974. AROM, 2001), linha-guia<sup>481</sup> (FONSECA, 2003) ou *clave*<sup>482</sup> (PEÑALOSA, 2009), tem papel determinante na sequência de aprendizagem musical do *candomblé ketu*.

<sup>477</sup> Canais: Alagbe Willian Camargo, Luciano Candemil e CleytonPercussão.

<sup>478</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 10/06/2020].

<sup>479</sup> A diferença entre o agogô e o *gã*, é que o primeiro tem duas campânulas e o segundo apenas uma (CACCIATORE, 1977, p.41, 130).

<sup>480</sup> Este exemplo é para os destros.

<sup>481</sup> Veremos adiante no capítulo sobre as Tablaturas para Percussão que as linhas-guia são frases musicais curtas e circulares que ordenam a execução do conjunto instrumental e auxilia a entonação das cantigas (KUBIK, 1979, p.109. CARDOSO, 2006, p.148).

<sup>482</sup> Como os dois primeiros termos nem sequer são citados nos terreiros e que “*clave*” tem sido usado



Primeiro o iniciante aprende a tocar a “*clave*” no *gã*, depois passa para os atabaques *lé* e *rumpi*, nesta ordem, e finalmente depois de algum tempo de experiência é ensinado as instruções para tocar o *rum* (CARDOSO, 2006. FONSECA, 2003. BARROS, 2009). Esta dinâmica de aprendizagem pode ser empregada separadamente, ou seja, um ritmo de cada vez ou por grupo de ritmos. Também seria possível aprender primeiro todas as “*claves*”, depois todas as bases e finalmente o *rum* dos toques, porém, esta não é uma prática comum nos terreiros. Ressalta-se que, por conta do caráter circular das músicas de matriz africana, a aprendizagem nos terreiros é mediada pela “*clave*” e não pela contagem de tempos ou pulsos equidistantes, como se faz no meio acadêmico.

Para finalizar, deve-se salientar que, conhecer o processo tradicional de aprendizagem dos toques do candomblé ketu e todos os parâmetros musicais pertinentes, bem como, outras possibilidades de ensinar e aprender possíveis hoje em dia por conta da tecnologia, foram importantes para o resultado das aulas recebidas e para desenvolvimento do modelo da Tablatura para Percussão.

## 5.7 A ESTRUTURA RÍTMICA

### 5.7.1 A linha-guia ou clave

Nos últimos anos o conceito de *timeline* ou linha-guia tem sido abordado por diversos pesquisadores interessados nas músicas tradicionais de matriz africana, das quais a música do candomblé ketu faz parte. Por conta disso, veremos agora com mais detalhes alguns parâmetros rítmicos que fazem parte deste contexto, objetivando também compreender por que a linha-guia é um modelo. Para tal, seguiremos numa perspectiva etnomusicológica.

Conforme aponta Arom (2001), a ideia de modelo sugere um enunciado mínimo, uma forma simplificada que agrega e sintetiza a origem de todas as realizações culturalmente aceitas (AROM, 2001, p.211). Nesse sentido, o modelo é o resultado de um processo de construção social e, portanto, só será reconhecido e validado por aqueles que fazem parte e que participam de uma mesma tradição. Ou seja, esse modelo não é obra de um compositor. Segundo o maestro Letieres Leite, as estruturas rítmicas dessas músicas “não caíram do céu” pois são

---

por alguns *ogãs*, além dos percussionistas populares, a partir de agora, neste trabalho o vocábulo “*clave*” será adotado preferencialmente para tratar da percussão do candomblé ketu e, o termo linha-guia ficará reservado para abordagens mais teóricas relacionadas as pesquisas e a outros contextos musicais.

resultantes de uma criação coletiva, cultural, fundamentada na ancestralidade (LEITE *in* YORUBANTU, 2020<sup>483</sup>). Para Corrêa e Pitre-Vásquez (2014), “ao adotar um sistema, um grupo social está selecionando aquilo que é mais representativo de seus valores” (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p.48).

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

Além disso, devemos lembrar que estamos tratando de uma música de tradição oral, na qual a teoria está implícita na prática musical, reconhecida por códigos e representações sonoras que “viabilizam a reprodução e posterior decodificação por parte daqueles cuja manifestação musical foi destinada” (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p.49). Então, possivelmente, pelo fato de não haver uma notação musical, os modelos, ou as linhas-guia, tendem a ser formas curtas e de fácil memorização, o que facilita a sua continuidade.

Conforme explica Leite (2020), a sistematização das músicas de matriz africana se manteve pelas próprias lentes em toda a América Latina, no entanto, o músico ocidental precisa entender que existe um outro tipo de rigor nestas músicas tradicionais, porque é outro processo, é outra epistemologia (LEITE *in* YORUBANTU, 2020).

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

---

<sup>483</sup> Canal Yorubantu. Congresso Internacional Yorubantu Epistemologias Yorùbá e Bantu. Roda Bantu: Giros africanos nos parâmetros de música ocidental. 26 de junho/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=XAAEcfCCaFE>>. Acesso em 26/06/2020.

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

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

No candomblé *ketu*, a combinação desses sons curtos e longos é que vai caracterizar a “*clave*” de cada cantiga para cada orixá, ordenando a execução dos toques pelo conjunto de instrumentos e a movimentação corporal. Sendo assim, a contagem de um metrônomo não tem informação suficiente para determinar qual ritmo será tocado num ritual. Por essa razão, num terreiro tradicional não será visto um músico fazer uma contagem numérica antes de iniciar um toque, pois não faria sentido. Isso explica o fato da “*clave*” ser tocada primeiro no *gã* ou na “chamada” do atabaque *rum*, visando anunciar o ritmo correto da cantiga que foi entoada. Além disso, a ideia de metrônomo configura um andamento regular e rígido, o que não caberia no contexto do candomblé *ketu*, no qual as cantigas podem ter andamentos flexíveis por conta do diálogo com a dança narrativa dos orixás, que tem um caráter mais orgânico, bem como, pelo próprio significado mitológico da cantiga.

Outra questão importante da “*clave*” diz respeito a maneira de percutir os instrumentos. Sugiro a utilização de sons curtos e longos porque entendo que quando um *gã* ou *agogô* é tocado, não há a intenção de abafamento sonoro, de interromper o som. Em termos de projeção acústica, os idiofones metálicos utilizados na África e na música afro-brasileira tradicional não devem ser abafados, pois tal atitude comprometeria a sua função básica de orientação rítmica. O que acontece de

fato é uma sucessão de batidas no instrumento, onde o som da primeira batida é interrompido pela segunda e assim sucessivamente, gerando combinações diferentes de sons de duração curta e longa, conforme cada execução. A título de ilustração, a Fig. 21 mostra na linha do agogô a “*clave*” *vassi*, usada no toque *alujá*, que tem esta sequência de sons: longo, longo, curto, longo, longo, longo e curto.

### 5.7.2 Pulsação elementar

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

Segundo Kubik (1985), essa unidade de tempo é chamada de pulsação elementar que corresponde “as unidades menores de tempo ou as distâncias menores entre as batidas numa peça musical africana. São as unidades primárias de tempo, uma orientação básica na tela constituída por uma pulsação isomórfica não acentuada” (KUBIK, 1985, p. 35 *apud* BURBANO, 2013, p. 86). Trazendo para o contexto da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (2001) define a pulsação elementar como uma pulsação constante de valores de tempo mínimos, sem início, sem final e sem acentuação predefinida, concretizada “acusticamente ou através de movimentos, significando a menor distância entre impactos sonoros e/ou de movimentos” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 239).

Portanto, compreendo que a pulsação elementar é o menor valor de duração que serve como referência rítmica para a formatação de uma linha-guia. Conforme pode ser visto na Fig. 21, uma sequência de pulsações elementares forma uma linha matriz crua e imaginária sem ataques sonoros, na qual são virtualmente posicionados os golpes dos sons curtos e longos de cada linha-guia.

FIGURA 23 – LINHA-GUIA DO VASSI

. . . . . [ . . . . . ] . . . . .  
 [ X . X . X X . X . X . X ]

Ciclo de 12 pulsações elementares

FONTE: o autor (2018).

Explicando a Fig. 21, temos a linha-guia da *vassi*, a base rítmica mais tocada no candomblé ketu (LÜHNING, 1990, p.120), formada num ciclo com doze pulsações elementares. A representação gráfica é uma proposta de Kubik (1979), na qual o “ponto” equivale a uma pulsação elementar, enquanto a letra “xis” marca a localização do ataque sonoro. Recebendo outros nomes, esta mesma linha-guia *vassi* é muito encontrada na África Ocidental (LACERDA, 2014, p.239). Como veremos adiante, essas pulsações elementares correspondem as caixas do sistema TUBS e constituem a base para a elaboração da Tablatura para Percussão.

FIGURA 24 – TOQUE ALUJÁ

Exemplo 152. Textura rítmica de Alujá

FONTE: Lacerda (2014, p. 240).

A pulsação elementar pode ser subdividida, como por exemplo, nos “repiques” dos atabaques *lé* e *rumpi* do candomblé, porém, os valores subdivididos são apenas um tipo de ornamento e não têm função estrutural. Exemplificando, temos na Fig. 22 a representação da base do toque *alujá* do candomblé ketu, na qual identificamos a linha-guia tocada pelo agogô, na linha superior; a pulsação elementar, na linha inferior e; a presença da subdivisão da pulsação elementar, na linha do meio. Nota-se que as duas linhas rítmicas inferiores podem ser tocadas pelos atabaques *lé* e *rumpi*.

### 5.7.3 Circularidade, ciclos rítmicos e mola-espiral

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

Considerando a origem étnica da música do candomblé *ketu*, conforme aponta Arom (2001, p.212), repetição e variação são dois princípios fundamentais que organizam todas as músicas da região central africana, e de muitas outras músicas da parte subsaariana. Segundo o autor, “nesse tipo de música a periodicidade se revela como um material de base da construção musical, como a sua própria armadura” (AROM, 2001, p.212).

Nesse sentido, para fazer uma relação entre a linha-guia e o atabaque *rum*, vou utilizar o termo *master drummer*, cunhado por Nketia (1974), para referenciar o *alabê*, o músico regente do candomblé *ketu* responsável pela execução do atabaque *rum*, como segue abaixo:

A organização do conjunto de tambores pressupõe dois conceitos básicos, o *ostinato* de fundo, de um lado, e o conceito de *master drummer*, de outro. Entenda-se o *ostinato* de fundo como sendo composto de ritmos circulares concêntricos, cada qual com sua orientação particular em relação ao *regulative beats* [...]. Contra este *ostinato* permanente, o *master drummer* “projeta” uma sucessão de intrigantes e logicamente ordenadas manipulações rítmicas que são simultaneamente reguladas pelo mesmo princípio do ciclo de tempo (NKETIA, 1974, *apud* LACERDA, 2014, p.212).

Portanto, contando com as contribuições acima, com as características musicais do atabaque *rum* apresentadas anteriormente, em especial os tipos de seções rítmicas e “improvisos”, bem como, com o que foi constatado no trabalho de campo e nas aulas particulares realizadas no terreiro, proponho a imagem de uma

estrutura espiral, mais especificamente de mola-espiral (Fig. 23), que implica em uma textura tridimensional, para ser uma representação icônica adequada para o pensamento da música tocada no candomblé ketu. Além disso, esta simbologia da mola-espiral abre caminhos para estabelecer uma relação com o pilar *opô*, e, portanto, teremos aqui uma relação entre o “musical” e o “extramusical”. Em outras palavras, a estrutura musical dos toques reflete a estrutura filosófica do candomblé, neste caso, a ligação entre o *aiyé* e o *orun*.

FIGURA 25 – MOLA ESPIRAL



FONTE: RNA - Rassini NHK Automotive (2018)

Explicando a analogia com a mola-espiral, temos que a linha-guia executada pelo *gã* fornece a base da estrutura, uma espécie de molde que define o diâmetro da peça, ou seja, o formato rítmico de cada toque, a fórmula métrica, ou ainda, o seu DNA<sup>484</sup>. Como os atabaques *rumpi* e *lé* fazem parte da base musical junto do *gã*, estes membranofones irão executar ritmos e texturas para reforçar a base dessa mola. Então, podemos pensar que estes instrumentos fornecem os seguintes parâmetros: o diâmetro (métrica) é dado pela linha-guia do *gã*; e a espessura da mola (densidade) é fornecida pela base musical. Quanto mais firme for esta base instrumental mais forte será a mola. A verticalidade e a flexibilidade da mola-espiral de cada toque serão caracterizadas pela sequência das frases musicais do atabaque *rum* e pelo tempo que durar cada cantiga, conforme acontecer em cada festa.

---

<sup>484</sup> Segundo o maestro Letieres Leite, o radical rítmico de cada música de matriz africana tem uma origem étnica que foi transferida para as Américas e que se mantiveram por meio da diáspora negra (LEITE *in* RUMPILEZZ, 2010). Rumpilezz: Instituto Rumpilezz. Instagram. 01/07/2020.. <<https://www.instagram.com/p/CCHbnQsJGsj/?igshid=2q69310ojuqw>>. Acesso em 01/07/2020.

## 6 TABLATURAS PARA PERCUSSÃO

*“Como ser um pesquisador sem ser um criador?”*  
Roseane Yampolschi

Esta seção apresenta a elaboração da Tablatura para Percussão, uma notação musical alternativa criada para os atabaques do candomblé ketu e da umbanda<sup>485</sup>. O objetivo foi desenvolver uma escrita para facilitar a transcrição e a aprendizagem dos ritmos tocados nos terreiros no Vale do Itajaí, em Santa Catarina. Surge da interface entre pesquisas sistemáticas, explorações informais, atividades de ensino/aprendizagem e da experiência do campo. Conta com revisão bibliográfica das áreas da etnomusicologia e educação musical, bem como, de estudos sobre música afroreligiosa.

O modelo de escrita foi inspirado no Sistema TUBS (KOEETTING, 1970), jogo da Amarelinha, analogia da fita métrica; e em parâmetros musicais aplicados as músicas de matriz africana, como linha-guia (FONSECA, 2003). A Tablatura para Percussão tem uma grafia simples e sintética, com o mínimo de informações necessárias à execução musical, o que tem ajudado as pessoas com dificuldades na leitura do código rítmico tradicional.

### 6.1 CULTURA, ORALIDADE E BI-MUSICALIDADE

*“O que a gente não escreve o tempo leva”*  
Mãe Stella de Oxossi

Quando realizamos uma pesquisa sobre a música de uma determinada cultura poderemos ter como desdobramento um novo olhar para as nossas práticas. Nesse sentido, a experiência da “bi-musicalidade”<sup>486</sup> (HOOD, 1960) adquirida nos últimos anos como pesquisador de músicas de matriz africana e percussionista convidado de casas religiosas de umbanda e candomblé ketu na região do Vale do Itajaí, foi suficiente para buscar uma notação musical alternativa para os ritmos dos atabaques e tambores similares.

---

<sup>485</sup> A umbanda foi inserida neste estudo por conta de dois motivos: a história do candomblé ketu nesta região tem passagem pela umbanda e por que foi o espaço onde foram realizados os primeiros experimentos desta notação alternativa.

<sup>486</sup> Para estudar a música do outro é necessário adquirir uma segunda musicalidade, a musicalidade do outro, incluindo o modo de aprendizagem (HOOD, 1960).



A Tablatura para Percussão é uma proposta de escrita musical não-convencional, feita de percussionista para percussionista, com o objetivo de facilitar a aprendizagem dos ritmos tocados nos terreiros, principalmente para aquelas pessoas com certa facilidade visual, mas que apresentam dificuldade rítmica, não compreendem o uso de onomatopeias e não demonstram interesse pela leitura convencional de música. Ela surge do diálogo da etnomusicologia com a educação musical, como resultado de explorações musicais informais, de pesquisas sistematizadas e de experiências diversas de ensino/aprendizagem de ritmos, individual e coletivo. Por meio de uma escrita simplificada, pretende ser também uma forma de registro para auxiliar a memória, transcrições e análises musicais. Cabe ressaltar que o diálogo entre as áreas supracitadas já havia sido sugerido por Queiroz (2010).

Em paralelo à experiência prática e teórica, foi realizada uma revisão bibliográfica multidisciplinar, que contou com autores da etnomusicologia (BLACKING, 2007. LÜHNING, 1990. FONSECA, 2003. BRAGA, 2005. CARDOSO, 2006); educação musical (ARROYO, 2000. KLEBER, 2006. ALMEIDA; PUCCI, 2011); e de estudos sobre música afroreligiosa (BRAGA, 1997. PRANDI, 2005) e cultura (TYLOR, 1871. SANTOS, 2006).

Sabemos que as culturas são dinâmicas, o que pressupõe mudanças nas relações humanas, no uso do tempo e do espaço, nos materiais e tecnologias disponíveis; bem como, nas maneiras como o “conhecimento é expresso” (SANTOS, 2006, p.50). Se a cultura também é marcada pela “capacidade de trocar simbolicamente” (KLEBER, 2012, p.27) todo um conjunto de saberes, “habilidades e hábitos de uma sociedade” (TYLOR, 1871, p.1), aos quais se incluem as músicas, torna-se importante conhecer os instrumentos musicais (ALMEIDA; PUCCI, 2011, p.19), perceber como são tocados e como as pessoas interagem em torno deles (BLACKING, 2007, p.204).

Aprender música não é uma exclusividade das salas de aula (WILLE, 2005, p.39), uma atividade que pode acontecer em qualquer ambiente formal<sup>487</sup> ou informal. Por exemplo, as casas religiosas afro-brasileiras, grupos de capoeira e escolas de samba, são espaços de tradição oral que possuem suas próprias formalidades e sistemáticas. Então a oralidade e novas práticas de ensino podem

---

<sup>487</sup> Sobre educação formal, informal e não-formal, ver Gohn (2006, p. 30).

ser estratégias para atender a diversidade musical brasileira (KLEBER, 2006, p.257. ARROYO, 2000, p.89). No entanto, apesar do sucesso midiático de alguns grupos<sup>488</sup> afro-musicais, ainda prevalece a “grande dificuldade de aceitação do saber empírico e uma supervalorização da cultura letrada” (FARIAS, 2011, p.85).

## 6.2 ORALIDADE, ESCRITA E TECNOLOGIA

O candomblé ketu e a umbanda são consideradas religiões afro-brasileiras iniciáticas, que estão alicerçadas na tradição oral. Enquanto o candomblé ketu cultua os orixás, as divindades de origem africana que simbolizam as energias da natureza, na umbanda são cultuados os orixás e diversos tipos de espíritos reencarnados, como de antepassados indígenas, antigos escravos e crianças. Do ponto de vista doutrinal, o candomblé ketu está mais voltado para os cultos africanos enquanto a umbanda é uma mistura das raízes africanas, do catolicismo, kardecismo e de práticas espirituais indígenas.

Independentemente dos “usos e funções da música” (MERRIAM, 1964) tanto nos terreiros de candomblé ketu quanto em grande parte das casas de umbanda, a música é de extrema importância para a realização dos rituais. Nesse contexto, a música tem caráter funcional, com destaque para a função comunicativa e de sustentação do culto (LODY, 1987, p.61. CARDOSO, 2006, p.185); e para os atabaques que estão presentes em quase todos os eventos religiosos e sociais (BRANDÃO, 2015, p.115).

A transmissão dos conhecimentos musicais no universo das religiões afro-brasileiras já foi objeto de estudo de algumas pesquisas. De maneira geral, foi verificado que prevalece a oralidade, que se dá pela observação, pela escuta, por processos de “imitação” (BRAGA, 2005, p.101. PRASS, 2004, p.151), pela participação familiar e inserção da criança nos rituais (LUNELLI, 2015, p.8-9), pela “integração comportamental” (CARDOSO, 2006, p.207), bem como, os aprendizes devem ter um olhar atento para a dança, em especial no caso do candomblé ketu. Segundo Elbein dos Santos, “a transmissão do conhecimento é veiculada através de complexa trama simbólica em que o oral constitui um dos elementos. O princípio

---

<sup>488</sup> Grupos baianos como o Olodum, Ilê Ayê, Timbalada e Filhos de Gandhi, resgataram suas tradições ao formatar a base da sua musicalidade com os ritmos dos terreiros de Candomblé (GUERREIRO, 2000, p. 51).

básico da comunicação é constituído pela relação interpessoal” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.53).

No entanto, diferentemente de tempos antigos, atualmente muitas pessoas, senão todas, que praticam a oralidade têm o domínio da escrita. Essa “oralidade não pura”, digamos assim, tem sido facilitada pelo acesso à informação fora do espaço dos terreiros. Muitos adeptos procuram outras fontes para ampliar seu conhecimento. Inclusive, são os próprios iniciados nas religiões que produzem e compartilham os materiais que ficam acessíveis para todos, *insiders* e *outsiders*.

Por exemplo, é possível encontrar uma vasta diversidade e quantidade de conteúdo em canais no YouTube, *sites*, *blogs*, perfis nas redes sociais, etc. Algumas destas plataformas digitais são utilizadas como meio de comunicação, servindo para trocar informações cotidianas dos terreiros, agendar consultas, repassar recados e divulgar as festas e rituais públicos. Em algumas regiões do país, é notável a presença dos aparelhos de celular no meio das cerimônias religiosas. Ou seja, de alguma forma a escrita e a tecnologia está presente no cotidiano.

Mas, se por um lado “as formas de aprendizagem no candomblé [e na umbanda] são múltiplas e complementares” (CARDOSO, 2006, p.213), no que se refere as músicas e aos ritmos tocados nos atabaques, normalmente elas acontecem sem o uso de algum tipo de notação musical (SILVA; VICENTE, 2008, p.19). Então, talvez seja possível dizer que se trata de uma “oralidade tecnológica”, “oralidade mediada”, “oralidade tecnologicamente mediada”, “oralidade não presencial”, ou ainda, “oralidade virtual”.

Sobre o compartilhamento de conteúdo musical na internet, como qualquer outro tipo de conhecimento, cabe ressaltar que, muitas casas afroreligiosas constituíram ao longo do tempo uma vasta comunidade, chamada de “família de santo, que se encontra espalhada por todo o território brasileiro e até nos países vizinhos” (BRAGA, 2013). Consequentemente, naquelas cidades mais distantes e onde haja a carência de músicos e percussionistas, as informações compartilhadas podem ajudar o aprendizado das cantigas e dos ritmos.

Sobre essa questão, durante a pesquisa de campo realizada em Santa Catarina, foi constatado que muitos terreiros de candomblé ketu e umbanda, principalmente do primeiro por conta da complexidade dos ritmos, precisam contratar percussionistas de outra casa, até de outras cidades, para poderem realizar os seus rituais. No caso da umbanda, como na maioria das casas são tocados poucos

ritmos, as vezes apenas um ou dois na mesma noite, a necessidade está relacionada ao conhecimento das cantigas, chamadas de “ponto cantado”. Por outro lado, é notável o interesse de muitos adeptos pela formação de grupos de estudos, oficinas de percussão e pela compra de apostilas (MONTEIRO, 1995) e livros de cantigas (OLIVEIRA, 2012).

No entanto, esses materiais apenas indicam o nome do ritmo e não apresentam alguma forma de notação alternativa, com raras exceções (SENA, 2014. SENA, 2015. SENA, 2017). Dos materiais voltados para a percussão afroreligiosa que utilizam a notação convencional adaptada para seus contextos, podemos acrescentar os livros de Calabrich e Silva (2017), Silva e Vicente (2008) e Brundage (2010); e as pesquisas de Braga (1997) e Cardoso (2006). Em relação as cantigas, temos os trabalhos de Alvarenga (1946), Lühning (1990) e Garcia (2001); e os livros de Barros (2009. 2009). Cabe ressaltar que, usualmente, as teses e dissertações não são muito procuradas pelas pessoas das religiões.

Portanto, apesar do candomblé ketu e da umbanda estarem apoiados na tradição oral, a escrita tem sido cada vez mais usada como uma estratégia para a manutenção da própria religião. Inclusive a escrita tem sido usada por muitos regentes espirituais para ajudar a memória (BASTIDE, 2001, p.122). Uma das incentivadoras da escrita foi a Mãe Stella de Oxossi, uma das *ialorixás* mais conhecidas e respeitadas do Brasil. Mesmo ciente da importância da oralidade, ela acreditava que registrar a religião era uma maneira de preservar a tradição (SANTOS, 2010, p.31). “Religião é cultura. A religião estática perecerá [...] a tradição somente oral é difícil” (SANTOS, 2010, p.35). Diante disso e atenta as novas tecnologias, publicou alguns livros<sup>489</sup> e compartilhou seu conhecimento em entrevistas, impressos variados, em canal no YouTube e criou um aplicativo para celular<sup>490</sup>.

Entretanto, se olharmos as produções disponíveis nas “prateleiras” sobre a umbanda e o candomblé, encontraremos diversas abordagens de caráter histórico, sociológico, antropológico e filosófico. Destes, teremos trabalhos de cunho êmico<sup>491</sup>,

---

<sup>489</sup> ÒSÓSI, 2006. SANTOS, 2010. SANTOS; PEIXOTO, 2014.

<sup>490</sup> SANTOS, 2017.

<sup>491</sup> “Êmico faz parte da dicotomia êmico/étnico criada por Keneth Pike [2000]. Sucintamente, êmico se refere à visão autóctone, enquanto ético diz respeito à ótica de alguém fora da cultura” (CARDOSO, 2006, p.65).

escritos pelos *babalorixás*<sup>492</sup> e membros sêniores<sup>493</sup> das comunidades. Mas, as opções focalizadas na música serão poucas, sendo ainda mais raro sobre os ritmos tocados nos atabaques. Por conta de tudo isso, foi considerado oportuno pensar na Tablatura para Percussão, como uma notação musical alternativa, que fosse simples e sintética, para auxiliar a transmissão dos ritmos tocados nos atabaques do candomblé ketu e da umbanda.

### 6.3 A ELABORAÇÃO DA TABLATURA PARA PERCUSSÃO

No universo da música popular brasileira diversas práticas adotam soluções que suprem o uso da notação musical convencional. Este é o caso da cifra, um tipo de representação gráfica que por meio de letras do alfabeto indica o acorde que deve ser tocado, porém, não aponta como deve ser executado, nem que parte do instrumento, nem o ritmo. Ademais, a mesma cifra pode ser empregada para vários instrumentos. Portanto, a cifra é um tipo de notação musical que auxilia a memória de músicos que possuem certo conhecimento idiomático do instrumento e do repertório. Foi com esse propósito que surgiu o primeiro esboço da Tablatura para Percussão.

No período entre 2000 e 2004, eu não tinha formação acadêmica em música, não dominava a escrita convencional, não conhecia a educação musical e a etnomusicologia, muito menos o universo das pesquisas. Porém, como eu fazia muitas explorações musicais percussivas, foi preciso criar um tipo de registro para dar conta de observações espontâneas e para transcrever as gravações de aulas<sup>494</sup> particulares feitas em fitas cassete. Diante disso, tinha que ser uma escrita simples e rápida, mais preocupada com os timbres, manufação<sup>495</sup> e com a divisão rítmica.

Porteriormente, em meados de 2018, como parte do presente estudo, surgiu a ideia de aproveitar essa solução de notação alternativa para ajudar as pessoas com dificuldade na aprendizagem dos ritmos da umbanda e do candomblé ketu, mas que também fosse ao mesmo tempo uma ferramenta adequada para transcrição e análises musicais. Então, partindo do princípio que a mesma lógica do esboço inicial

---

<sup>492</sup> REIS, 2000. AWOFA OGBEBARA, 2018. BENISTE, 2011. VALLADO, 2008.

<sup>493</sup> BRANDÃO, 2015. MAURÍCIO, 2009.

<sup>494</sup> Aulas de ritmos do Candomblé Ketu com Bira Reis (*in memoriam*), Salvador, 2000. Aulas de ritmos da África Ocidental com Nicolas Malhomme (*in memoriam*), Florianópolis, 2001-2004.

<sup>495</sup> Divisão de mãos.

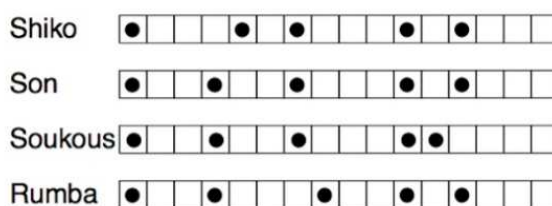
seria de fácil aceitação, a escrita foi revisada e reformulada tendo como suporte a experiência do campo, prática e teórica.

Então, o novo modelo da Tablatura para Percussão foi elaborado a partir de alguns parâmetros rítmicos estabelecidos pela etnomusicologia para as músicas de matriz africana, como: circularidade (AGAWU, 2006. OLIVEIRA PINTO, 2001), linha-guia ou *timeline* (NKETIA, 1974. SANDRONI, 2001), e pulsação elementar (KUBIK, 1979); todos já vistos aqui. Para o *design* visual, teve como inspiração o TUBS<sup>496</sup>, uma escrita musical criada em 1962 por Philip Harland para ritmos populares (KOETTING, 1970), o jogo da Amarelinha e a analogia da fita métrica.

Conforme a Fig. 24, o TUBS é um conjunto de caixas vazias que correspondem as pulsações elementares de um ciclo rítmico ou a divisão rítmica de uma fórmula de compasso. Neste exemplo temos dezesseis pulsações elementares que equivalem às dezesseis semicolcheias de um compasso simples quatro por quatro. Nas caixas vazias, a posição espacial dos ataques sonoros num determinado instrumento são grifadas com uma bola preta. Portanto, este sistema identifica o ponto da produção sonora e não se preocupa com a duração do som. A Fig. 24 mostra quatro exemplos de linhas-guia que são tocadas em idiofones.

FIGURA 26 – TUBS

The time-unit box system



FONTE: Hein (2015, p.3).

Ainda em relação a Fig. 24, informamos que a leitura deve ser feita horizontalmente da esquerda para a direita, o que demonstra ser uma herança da notação musical convencional. Conforme certas pesquisas verificaram, a escrita ocidental não é apropriada para transcrever certas especificidades das músicas de matriz africana, pois como já foi dito, nenhuma partitura é completa. Segundo Leite,

<sup>496</sup> Time Unit Box System.

“a perspectiva musical europeia (padrão dominante nos nossos estudos musicais), em si, não era suficiente para explicar ou traduzir as peculiaridades dessa cultura musical diversa” (LEITE, 2017, p.17). Embora tenha havido um esforço para elaborar uma representação adequada, por meio do pensamento de música aditiva<sup>497</sup>, as tentativas de grafia dos ritmos ainda são feitas na horizontal.

Então, com o intuito de criar uma notação musical de percussionista para percussionista, que se aproximasse da visão da execução musical, como se tivesse no terreiro olhando para o tambor, o jogo da Amarelinha foi tomado como referência. Conforme a Fig. 25, a trilha do jogo da Amarelinha é percorrida verticalmente de baixo para cima e em movimentos laterais diagonais. Portanto, a Tablatura para Percussão vai adotar esse mesmo princípio.

FIGURA 27 – JOGO DA AMARELINHA



FONTE: Elo7 (2020).

Além disso, tendo em vista que os ritmos do candomblé ketu e da umbanda utilizam aparentemente apenas dois tipos básicos de divisão rítmica, criei e adotei a analogia da fita métrica. Ou seja, assim como a fita tem uma régua para a escala métrica e outra para polegadas (Fig. 26), a Tablatura para Percussão terá uma “trilha” diferente para a divisão ternária (Fig. 32) e outra para a divisão binária/quaternária (Fig. 29).

FIGURA 28 – ESCALA MÉTRICA E POLEGADA

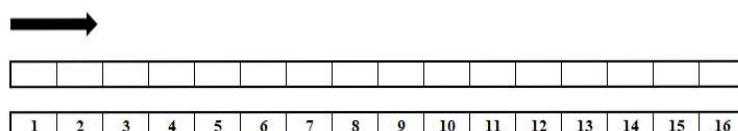


FONTE: Mattede (2014, p.5.).

<sup>497</sup> Enquanto na música divisiva o som é dividido em partes iguais, sucessivamente, na música aditiva toma-se a direção oposta.

Para explicar a lógica da construção da Tablatura para Percussão vou tomar como exemplo um ciclo com dezesseis pulsações elementares. O primeiro passo foi pegar um conjunto de caixas tipo TUBS e numerá-las (Fig. 27). Na sequência, as caixas foram rotacionadas para a esquerda até atingir a posição vertical. Nota-se que esse movimento faz com que a sequência numérica fique de baixo para cima.

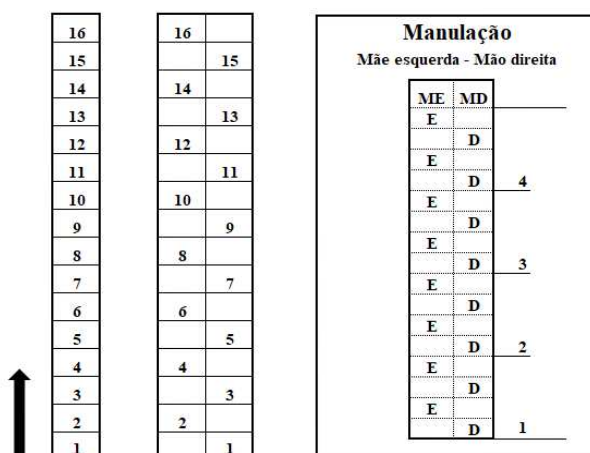
FIGURA 29 – TABLATURA – 1º PASSO



FONTE: o autor (2019).

No terceiro passo, o conjunto de caixas numeradas são separadas diagonalmente em duas colunas (Fig. 28). Então, os números ímpares serão tocados pela mão direita e os números pares pela mão esquerda. No quarto e último passo da formatação estrutural, a Tablatura recebe as legendas ME (mão esquerda) e MD (mão direita), bem como, os números de 1 a 4 acompanhados de um traço horizontal. O objetivo é demonstrar que o ciclo rítmico tem quatro partes com tamanhos iguais. *A priori*, sugere-se evitar a contagem dessa numeração. A Tablatura com doze pulsações elementares foi elaborada da mesma maneira. A partir de agora usaremos o termo “células” no lugar de caixas.

FIGURA 30 – TABLATURA: PASSOS 2, 3, 4



FONTE: o autor (2019).



Resumindo, a Tablatura para Percussão é um tipo de notação que utiliza uma grafia alternativa para representar alguns parâmetros previstos na escrita convencional como a fórmula de compasso e figuras rítmicas, sem precisar mencioná-los. Porém, procura se aproximar da realidade dos percussionistas e para tal fornece a manulação e os timbres que são tocados nos instrumentos. Como dito anteriormente, na umbanda e no candomblé ketu, os atabaques são manipulados de jeitos diferentes e por conta disso a legenda dos timbres será apresentada separadamente.

#### 6.4 TABLATURAS PARA UMBANDA

Passa-se a apresentar os ritmos mais tocados em rituais de umbanda nos terreiros<sup>498</sup> situados no Vale do Itajaí, em Santa Catarina. Motivado por ligações históricas, o objetivo aqui é utilizar os ritmos da umbanda para ajudar a explicar o funcionamento da Tablatura, ao mesmo passo que se torna oportuno para compartilhar parte do material recolhido. Também foi levado em conta o fato dos ritmos da umbanda terem apenas dois sons básicos, o que facilita a explicação.

Nestes exemplos será destacado as bases dos ritmos, pois os repiques ou variações rítmicas ocorrem livremente conforme a habilidade de cada percussionista. Diferentemente do candomblé ketu, os toques na umbanda não precisam marcar os passos da dança e por conta disso a execução musical é mais flexível. Além disso, independentemente da quantidade de atabaques disponíveis numa casa, na umbanda não há uma regra, na maioria dos casos todos os tambores tocam a mesma “levada”<sup>499</sup>. Informamos que o mesmo ritmo pode receber nomes diferentes em outros terreiros.

Na Fig. 29, apresento a notação dos toques umbandão e nagô. Como eles possuem uma estrutura parecida vou abordá-los juntos. Conforme visto anteriormente, a Tablatura é formada por duas colunas, ME e MD, nas quais serão anotados apenas os sons mais importantes, da seguinte forma: a letra ‘O’ simboliza o som médio, o som aberto tocado na borda do atabaque (Fig. 29); a letra ‘X’

---

<sup>498</sup> Tenda de Umbanda Caboclo Ubirajara Flecheiro, Tijucas; *Alaketu Asé Odó Alasan*, Penha; *Ilê Asé Yemonjá Ygbô*, Itapema; Centro de Umbanda São Sebastião, Templo de Ogum Beira Mar, Terreiro de Mãe Vânia e *Ilê Alaketu Onirá Asé*, Itajaí; *Ilê Samba Abaíra*, Balneário Camboriú; *Ilê Asé Omi Osun*, Brusque; e Terreiro de Mãe Lia, Navegantes.

<sup>499</sup> Ritmo.

corresponde ao som mais agudo, obtido com a técnica de *slap* ou de *ketu*<sup>500</sup> (Fig. 29); e as células indicadas com um traço indicam as notas de preenchimento, as quais podem ser evitadas.

FIGURA 31 – TOQUES UMBANDÃO E NAGÔ

UMBANDÃO		NAGÔ	
ME	MD	ME	MD
O		O	
-	X	X	X
-			
	O	O	O
X		X	
-		-	X
-		-	
	O	O	O
O		O	
-	X	X	X
-			
	O	O	O
X		X	
-		-	X
-		-	
	O	O	O

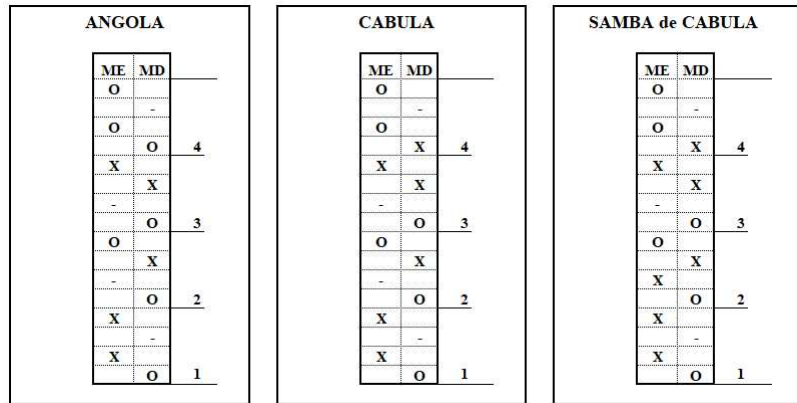
FONTE: o autor (2019).

Nota-se que o ciclo rítmico dos toques umbandão e nagô tem a extensão de oito pulsações elementares. Porém, para padronizar e facilitar a leitura de todos os ritmos, eles estão sendo mostrados dobrados. Frisa-se que todos os ritmos apresentados neste trabalho são circulares, o que significa que eles ficam “repetindo” enquanto as cantigas são entoadas.

Na Fig. 30, temos o toque angola, um dos mais tocados, também chamado de samba de cabula ou simplesmente cabula, com algumas variações encontradas, que entendemos como sotaques de tambor. Este toque tem um ciclo rítmico com dezesseis pulsações elementares. Em relação a estrutura sonora do toque angola e do cabula, identificamos que a segunda metade é praticamente um espelho da primeira. Então, este é um exemplo em que a Tablatura para Percussão também pode ser usada para análises musicais. Em alguns terreiros o toque umbandão é tocado como uma base do angola, ou seja, são tocados simultaneamente.

<sup>500</sup> Para os ritmos da umbanda a letra “X” atende as duas técnicas de som agudo. Veremos adiante que para os toques do candomblé ketu há uma legenda para cada técnica.

FIGURA 32 – TOQUE DE ANGOLA, CABULA OU SAMBA DE CABULA

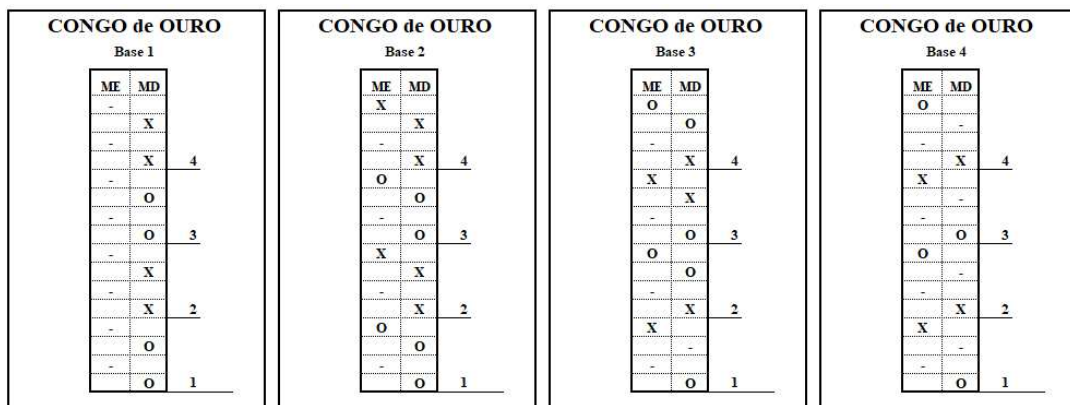


FONTE: o autor (2019).

Em relação ao andamento, os ritmos até agora apresentados são tocados mais cadenciados, de lento a médio. Por outro lado, os toques do congo de ouro e barravento são tocados em andamentos mais medianos e rápidos, principalmente o segundo que é o mais rápido e mais intenso de todos. Na Fig. 31, temos a Tablatura para o ritmo congo de ouro com as quatro bases rítmicas mais encontradas.

Entretanto, nos terreiros foi possível verificar diferentes situações de arranjo. Por exemplo, um percussionista pode tocar todas as bases numa mesma cantiga ou todos os músicos tocam juntos uma única base. Além disso, em algumas casas religiosas que possuem muitos tambores, pode chegar a cinco atabaques, foi visto cada um tocar simultaneamente bases distintas na mesma cantiga.

FIGURA 33 – TOQUE DE CONGO DE OURO



FONTE: o autor (2019)

Outro ponto relevante, é que a medida que o congo de ouro fica mais rápido a tendência é tocar apenas a terceira e quarta base, pois estas têm menos notas.

Ademais, apesar da estrutura sonora do congo de ouro parecer estar repetida, explica-se que, por conta da extensão da sua “clave”, foi utilizada uma “trilha” com dezesseis pulsações elementares. A título de ilustração, a “clave” do congo de ouro é a mesma do maculelê, do *vamunha* do candomblé ketu, do ritmo “avenida” do carnaval baiano, do candombe uruguaio e; do *son* (Fig. 24).

FIGURA 34 – TOQUE BARRAVENTO.

BARRAVENTO		
Base 1		
ME	MD	
O		
	-	
X		4
	X	
-		
	O	3
O		
	-	
X		2
	X	
-		
	O	1

BARRAVENTO		
Base 2		
ME	MD	
O		
	O	
X		4
	X	
-		
	O	3
O		
	X	
X		2
	X	
-		
	O	1

BARRAVENTO		
Base 3		
ME	MD	
O		
	-	
X		4
X		
	O	3
O		
	-	
X		2
	X	
-		
	O	1

FONTE: o autor (2019).

Por fim, o barravento é o último toque de umbanda a ser abordado. Como já foi dito, este é o ritmo mais rápido e mais “quente”. Na pesquisa foram vistas poucas variações de uma mesma base. Os fraseados estão mais ligados à experiência dos músicos. Como a “clave” do barravento é igual a “clave” da *vassi* invertida [**X . X . X . X X . X . X**], a Tablatura foi feita numa trilha com doze pulsações elementares (Fig. 32). Ressalto que os ritmos barravento e congo de ouro são originários do candomblé de angola.

## 6.5 TABLATURAS PARA O CANDOMBLÉ KETU

### 6.5.1 Tablaturas para a base rítmica

Nos terreiros de candomblé ketu os rituais refletem o caráter de uma religião assentada em fundamentos seculares e tradicionais. Nesse ambiente, os eventos públicos são movidos por uma complexidade musical que envolve uma grande variedade de ritmos, hierarquia percussiva, “solos” do atabaque *rum* que marcam os gestos dos orixás, danças com narrativas mitológicas, cantigas na língua iorubá, um repertório extenso e “fechado”, bem como, indumentárias e objetos simbólicos.

FIGURA 35 – TOQUE VASSI: BASE E BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X

FONTE: o autor (2019).

Os ritmos tocados no candomblé ketu são originários de diversas etnias<sup>501</sup> que vieram da África para o Brasil, dos quais alguns poucos são tocados com as mãos no couro do tambor, enquanto a grande maioria é tocada com varetas artesanais chamadas de *aguidavis*. Destes últimos, neste instante destaco os mais tocados<sup>502</sup> em Santa Catarina, como o *vassi*, *agueré*<sup>503</sup> (ou *omelê*) e *jiká*; e o *opanijé*, para descrever a Tablatura para Percussão para os ritmos tocados com *aguidavis*. Os toques tocados com as mãos seguem o padrão da Tablatura para a umbanda. Em relação ao ciclo rítmico, o *vassi* (Fig. 33) tem doze pulsações elementares e o *opanijé* (Fig. 35) tem dezesseis. Por conta da relação com o ciclo da dança, o *agueré* (Fig. 36) e o *jiká* (Fig. 34) foram escritos dobrados e terão respectivamente, dezesseis e doze pulsações elementares.

FIGURA 36 – TOQUE JIKÁ: BASE E BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x	
-		x		x	
	X		X	⊗	X
	X		X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X
-		x		x	
-		x		x	
	X		X		X
	X		X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X

FONTE: o autor (2019).

<sup>501</sup> Exemplos: Ketu, Jeje e Ijexá.

<sup>502</sup> Segundo Lühning os ritmos mais tocados no candomblé ketu são o [*vassij*] corrido (50%), o *agueré* (20%), o *jiká* (20%) e o *ijexá* (10%) (LÜHNING, 1990, p.120).

<sup>503</sup> Por conta das diferentes linhagens de candomblé ketu, durante o trabalho de campo foram encontradas versões semelhantes da base do *agueré*, porém, todas utilizam a mesma “clave”, como por exemplo o toque *omelê*. Por razões didáticas, a base do *omelê* foi utilizada na Fig. 36.

Conforme podemos observar nas Figs. 33, 34, 35 e 36, a Tablatura para a base rítmica, *gã*, *lé* e *rumpi*, será formada por duas colunas, ME (mão esquerda) e MD (mão direita), enquanto o atabaque *rum* receberá uma terceira coluna, LG, a linha-guia (Fig. 38). Ressalta-se que, nos tambores *lé* e *rumpi*, as duas mãos produzem o mesmo timbre, simbolizado pela letra “xis”, sendo “X” para os sons principais e “x” para os sons complementares (Fig. 35). Normalmente os sons principais são tocados sutilmente mais “fortes”. Lembramos que a leitura musical deve ser feita de baixo para cima. Por conta da questão da linha-guia, visto anteriormente, percorre-se a “trilha” das células preenchidas. Portanto, para os ritmos do candomblé ketu, a diagonalidade só é usada quando possível. Os números que identificam as partes dos ritmos foram retirados, pois o objetivo final da Tablatura é simplificar ao máximo.

FIGURA 37 – TOQUE OPANIJÉ: BASE E BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x	
	X		X		X
	X		X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X
-		x		x	
	X		X	⊗	X
	X		X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X
	X		X	⊗	X
	X		X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X
	X		X	⊗	X
	X		X	⊗	X

FONTE: o autor (2019).

É possível verificar também que estes ritmos possuem uma estrutura semelhante. Conforme já citado, a linha-guia é tocada no *gã* e reforçada nos atabaques *lé* e *rumpi*, os quais ainda executam notas complementares, montando assim uma base rítmica para os fraseados do *rum*. Percebo que essa peculiaridade facilita a aprendizagem e determina o “estilo<sup>504</sup> ketu” de tocar. Ademais, mediante uma abordagem etnomusicológica, acrescento que estes ritmos podem ser caracterizados pelo princípio da complementaridade. Ainda como parte desta linguagem musical, o *rumpi* executa a mesma frase do *lé*, porém, adiciona uma nota

<sup>504</sup> No sentido de “sotaque”.

extra, uma terceira nota, normalmente no ponto de encontro da nota curta com a nota longa da linha-guia. É importante ressaltar que esta terceira nota, chamada de “repique” não se trata de um tipo de *flam*<sup>505</sup>, pois este som não é uma *appoggiatura*.

FIGURA 38 – TOQUE OMELÊ: BASE E BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
-	X	-	X	⊗	X
-	X	-	X	x	X
-	-	x	-	x	X
-	X	-	X	⊗	X
-	X	-	X	x	X
-	-	x	-	x	X
-	X	-	X	⊗	X
-	X	-	X	x	X
-	-	x	-	x	X
-	X	-	X	⊗	X
-	X	-	X	x	X

FONTE: o autor (2019).

Conforme também já foi visto, é bom lembrar que em alguns terreiros os atabaques *lé* e *rumpi* tocam a configuração mostrada nesta seção, no entanto, há outras possibilidades. Por exemplo, no Terreiro do Pai Ednilson, os atabaques *lé* e *rumpi* tocam a mesma coisa e neste caso a “base com repiques”. Em outros terreiros, os dois atabaques podem tocar tanto a “frase do *lé*” quanto a “frase do *rumpi*”, o que fica por conta da escolha e da experiência de cada *ogã*.

FIGURA 39 – ATABAQUE COM AGUIDAVIS



FONTE: o autor (2020).

<sup>505</sup> Tipo de rudimento tocado pelos bateristas.

### 6.5.2 Tablaturas para o atabaque rum

Durante as cerimônias do candomblé ketu, os atabaques promovem o contato com as divindades por meio dos “toques” tradicionais (FRUNGILLO, 2003, p.18). Conforme já foi dito, dos três tambores o atabaque *rum* é o que percute a maior variedade de timbres e conseqüentemente consegue executar uma diversidade de frases rítmicas, tornando possível a comunicação com os orixás.

Vimos também que, esta complexidade do atabaque *rum* está diretamente relacionada aos tipos de timbres produzidos pelos dois modos de articulação deste tambor, “timbres sem *aguidavis*” e “timbres com *aguidavis*”; sendo que no primeiro tipo as duas mãos tocam diretamente na “pele”, enquanto no segundo apenas a “mão direita” toca com uma *aguidavi* na “pele” e em outras partes do atabaque. Além disso, é bom lembrar que alguns timbres são gerados por apenas uma das mãos e que outros são produzidos pela ação combinada das duas.

Diante desta breve revisão da forma diferenciada de tocar o atabaque *rum*, a presente seção tem como objetivo mostrar como estão timbres são produzidos e como eles estão representados na Tablatura para Percussão. Par tal, serão apresentadas a legenda de cada som, uma breve descrição, uma fotografia da articulação e um exemplo retirado de uma das “lâminas” das Tablaturas. Cabe recordar que, no caso do atabaque *rum*, as “lâminas” são formadas por três colunas, LG, ME e MD, respectivamente, linha-guia (“*clave*”), “mão esquerda” e “mão direita”; e que, a leitura se faz verticalmente de baixo para cima.

Porém, antes disso, no que se refere a Tablatura, torna-se oportuno esclarecer alguns termos que serão utilizados daqui para frente, principalmente no capítulo sobre os “toques”. Desde já, é importante frisar que as transcrições são resultado de aulas particulares, ou seja, cada Tablatura é a “fotografia” da aula de um “toque”, no entanto, dão uma dimensão muito semelhante do que acontece num dia de ritual. Cada Tablatura é formada por um conjunto de “lâminas” (numeradas) que correspondem as frases musicais do *rum* (nomeadas), sendo que cada “lâmina” corresponde a duração de um ciclo rítmico que pode ter a duração de uma ou duas “*claves*”. No lado direito de cada “lâmina” foi inserido um “trilho-guia” com o propósito de identificar as partes da mesma, além de facilitar a leitura e uma possível contagem.

Ademais, cabe destacar que os níveis de intensidade de execução foram resolvidos com o tamanho das fontes e que os tipos de “chamada” inicial e final de



cada toque são normalmente as primeiras ensinadas nos terreiros e por isso são aquelas que “apresentam” a “clave”. Outro dado relevante é que, as notações grifadas em negrito na Tablatura têm a intenção de destacar os pontos das frases musicais onde o “sotaque ketu” merece uma maior atenção.

E por fim, é sempre bom enfatizar que a Tablatura para Percussão é um modelo de notação musical simplificada, e, portanto, para dar conta da complexidade do *rum* é necessário ter bastante experiência religiosa e conhecimento idiomático do instrumento. Assim, por meio de registros fotográficos e de algumas “lâminas” de Tablatura apresenta-se alguns detalhes dos timbres dos dois modos de articulação do atabaque *rum*: “timbres sem *aguidavi*” e “timbres com *aguidavi*”.

#### Modo “**timbres sem *aguidavi***”:

1. [ **O** ] - “Som aberto” ou *open* (timbre médio): tocado na borda do atabaque sem abafar. MD e ME. (Fig. 38).
2. [ **X** ] - “*Slap*” (timbre agudo e alto): tocado de forma semelhante à técnica cubana. A mão em formato de concha toca na borda e um pouco para dentro da “pele”. MD e ME. (Fig. 39).
3. [ **m – X** ] ou [ **▲ - X** ] – “*Slap* abafado” (timbre agudo abafado): resultante da ação combinada das mãos. Numa ação antecedente (primeiro tipo) ou simultânea (segundo tipo), a “mão esquerda” abafa o som de “*slap*” da “mão direita”. MD + ME. (Fig. 40).
4. [ **ke** ] – *Ketu* (timbre agudo de intensidade moderada): tocado mais ao centro da “pele” do atabaque. Técnica semelhante à dos atabaques da capoeira e da umbanda. MD e ME. (Fig. 41).
5. [ **f** ] – *Finger* (timbre agudo de intensidade baixa): o som é realizado tocando levemente com a ponta dos dedos no centro da “pele”. Tem preferencialmente a função de preenchimento, tipo *ghost note*, mas pode ser usado para abafamento do “som aberto”. É bem mais tocado pela “mão esquerda”. MD e ME. (Fig. 42).
6. [ **ka** ] – “Kaka” (timbre médio grave de intensidade baixa a moderada): tocado de forma parecida com a técnica do *bass* das tumbadoras

cubanas. Utilizado apenas pela “mão esquerda”. Toca-se no centro da pele com a palma da mão. ME. (Fig. 43).

7. [ ◐ - ◐ ] – “Glub”: tipo de “floreio” resultante da ação subsequente da “mão esquerda”. Depois do “som aberto” feito pela “mão direita”, rapidamente logo em seguida a “mão esquerda” faz um abafamento do tipo *mute* na borda do atabaque. É sempre bom lembrar que não se trata de um *flam*. MD + ME. (Fig. 44).

FIGURA 40 – [ ◐ ] - “SOM ABERTO” OU OPEN



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 41 – [ X ] - “Slap”



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 42 – [ m – X ] - “Slap abafado”



LG	ME	MD
X	X	X
X		O
X		O
X	O	
X		O
X	ke	
X	m	X
X	m	
X	m	
X	•	O
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 43 – [ ke ] – Ketu



LG	ME	MD
	O	
	ke	O
X		
X	O	
		O
	X	
X	X	
X		X

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 44 – [ f ] – Finger



LG	ME	MD
X	f	
X		f
X	f	
X		f
X	O	
X		O
X		O
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 45 – [ ka ] – “Kaka”



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 46 – “Glub”



FONTE: o autor (2020).

### Modo “**timbres com aguidavi**”:

1. [ O ] - “Som aberto” ou *open* (timbre médio): idem modo anterior. Apenas ME. (Fig. 45).
2. [ O ] - “Som aberto com baqueta” (timbre médio grave). É tocado com a *aguidavi* no centro da “pele” do atabaque. Apenas MD. (Fig. 46).
3. [ f - X ] - “*Slap*” (timbre agudo e alto): o som é resultante de uma ação combinada. A “mão direita” toca com a *aguidavi* na “pele” na região entre o centro e a borda. A “mão esquerda” toca levemente com a ponta dos dedos no centro da “pele”, antes ou simultaneamente. MD + ME. (Fig. 47).

4. [ m - X ] ou [ ♣ - X ] - “Slap abafado” (timbre agudo abafado): o som é resultante de uma ação combinada. A “mão direita” toca com a *aguidavi* na “pele” na região entre o centro e a borda. A “mão esquerda” descansa sobre a “pele” antes do ataque da “mão direita”. MD + ME. (Fig. 48).
5. [ ke ] – *Ketu* (timbre agudo): idem modo anterior. Porém, neste modo é tocado com mais intensidade, sendo quase um “slap”. Apenas ME. (Fig. 49).
6. [ f ] – *Finger* (timbre agudo de intensidade baixa): idem modo anterior. Apenas ME. (Fig. 50).
7. [ h ] – *Heel*: tem função de preenchimento. É tocado combinado com o *ketu* ou *finger* como na técnica das tumbadoras. O som é produzido com a “base” da mão. Apenas ME. (Fig. 51).
8. [ ka ] – “Kaka” (timbre médio grave de intensidade baixa a moderada): idem modo anterior. Apenas ME. (Fig. 52).
9. [ ka ] – “Som da madeira” ou “kaka de direita”: neste caso a *aguidavi* toca na lateral do casco do atabaque. Apenas MD. (Fig. 53).
10. [ b ] – “Som de borda”: tem função de guia rítmico e de preenchimento. É tocado sutilmente com a parte central da *aguidavi* na borda do atabaque. Apenas MD. (Fig. 54).
11. [ ♣ - O ] – “Glub”: idem modo anterior, porém agora o timbre de “som aberto” da mão direita é produzido com a *aguidavi*. MD + ME. (Fig. 55).

FIGURA 47 – [ O ] - “Som aberto”



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 48 – [ O ] - “Som aberto com baqueta”

LG	ME	MD
-	ke	
X		
X	f	x
X	ke	
-		
-	f	x
X		
X	ke	
-		
X		O
X		
X	O	
-		O
-		O
X		
X	f	X

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 49 – [ f - X ] - “Slap”

LG	ME	MD
-	ke	
X		
X	f	x
X	ke	
-		
-	f	x
X		
X	ke	
-		
X		O
X		
X	O	
-		O
-	O	
X		
X	f	X


FONTE: o autor (2020).

FIGURA 50 – [ m - X ] - “Slap abafado”

LG	ME	MD
X		O
X	O	
X	m	X
	ke	
X		b
X		b
X		O
X	O	
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 51 – [ ke ] – *Ketu*



LG	ME	MD
-	ke	
X		
X	f	x
X	ke	
-		
-	f	x
X		
X	ke	
-		
X		o
X		
X	o	
-	o	
X		o
X	f	X

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 52 – [ f ] – *Finger*



LG	ME	MD
-		o
X	f	
X		o
X	f	
-		o
-	f	
X		o
X	f	
-		o
X	f	
X		o
X	f	
-		o
-	f	
X		o
X	ke	

FONTE: o autor (2020).


FIGURA 53 – [ h ] – *Heel*



LG	ME	MD
		o
	h	
X	ke	
X		o
	h	
X	ke	
		o
	h	
X	ke	
X		o
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 54 – [ ka ] – “Kaka”



LG	ME	MD
X	o	o
X	ka	ka
	ka	ka
X		
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 55 – [ ka ] – “kaka de direita”



LG	ME	MD
X	o	o
X	ka	ka
	ka	ka
X		
X		

FONTE: o autor (2020).

FIGURA 56 – [ b ] – “Som de borda”



LG	ME	MD
-	o	b
X	ke	b
X		
X		
-		o
-		
X	o	b
X		b
X	o	b
X	ke	b
X		
-		o
-		
X	o	b
X		b

FONTE: o autor (2020).



FIGURA 57 – “Glub”



FONTE: o autor (2020).

## 6.6 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O estudo ora apresentado é resultado do encontro de duas epistemologias da área de pesquisa em música, que foram unidas para propor um modelo de notação alternativa para os atabaques do candomblé ketu e da umbanda. Por um lado, temos a etnomusicologia atenta as questões culturais, religiosas, as funções da música, aos instrumentos e parâmetros rítmicos; enquanto a educação musical contribui com o olhar atento aos processos de ensino/aprendizagem, as dificuldades, desafios, materiais e sistematização.

Nesse caminho, os ritmos da umbanda e do candomblé ketu foram estudados em paralelo porque na região catarinense estudada é comum encontrar casas religiosas que pratiquem as duas doutrinas, porém, com calendários distintos. Por isso, apesar das diferenças musicais, entre ritmos e formas de tocar, o contexto local favoreceu o exercício de pensar num único padrão de notação. O processo também foi favorecido pelo fácil acesso ao universo dos terreiros e pela experiência do campo acumulada nos últimos anos.

Nas duas religiões abordadas, continua o senso de preservação da tradição, cada qual com as suas especificidades. No entanto, tendo em vista o dinamismo das culturas, certas práticas internas acabam mudando com o tempo. A vida muda e as possibilidades de ensinar e aprender também. Nesse ambiente, no qual a oralidade é a base fundamental, a comunidade religiosa tem feito uso da escrita e da tecnologia para adquirir, registrar e compartilhar conhecimento, entre eles, a música.

No entanto, foi detectado que, independentemente de uma “oralidade antiga” ou “oralidade moderna”, o ensino dos ritmos tocados nos atabaques ainda acontece na maioria dos casos sem a presença de um tipo de notação musical, com raras

exceções. Ademais, percebe-se que em muitas cidades e terreiros, há uma carência na sistematização dos ritmos, como também de encontrar e manter os percussionistas. Por outro lado, muitas pessoas, homens e mulheres, crianças e adultos, mostram-se interessados pelo aprendizado dos ritmos, como também, muitos regentes espirituais têm incentivado o estudo e a organização de oficinas de percussão.

Por conta de tudo isso, a Tablatura para Percussão proposta aqui foi elaborada para ser um modelo de notação musical alternativa que facilite a aprendizagem e difusão dos ritmos tocados nos atabaques do candomblé ketu e da umbanda. Por isso, o objetivo foi utilizar uma grafia simples, rápida e sintética, que considerasse os principais parâmetros rítmicos das músicas de matriz africana, sem deixar de lado elementos importantes da notação musical convencional.

Além disso, é importante informar que, a Tablatura pode ser aplicada para tambores similares, como por exemplo, o *djembé*, timbal, tumbadora; pode ser adaptada para outros instrumentos como o *cajon*, caixa, tamborim, agogô, surdo, trio de surdos-axé, etc. Pode também ser utilizada para ensinar outros ritmos da cultura musical afro-brasileira, tais como a capoeira, o jongo, congado mineiro, cacuriá, samba, samba de roda, samba-reggae, maracatu, etc.

## 7 OS TOQUES DO CANDOMBLÉ KETU

### 7.1 RITMO, CLAVE, BASE E TOQUE

No linguajar dos *ogãs*, *alabês* e demais pessoas do candomblé ketu, os ritmos são normalmente chamados de “toques”. Conforme já foi explicado, no contexto dos terreiros, o termo toque pode se referir ao som específico de um instrumento, muitas vezes associado ao ato de tocar ou a qualidade sonora do timbre. Por conta disso, frases como estas são usualmente encontradas: “tem que escutar o toque do *gã*”, “este tambor tem um toque bonito” e “o toque ainda não está bom, tem que treinar mais”. Além disso, a palavra toque refere-se também as bases rítmicas tocadas nos atabaques *lé* e *rumpi* e, neste caso, é dito frases deste tipo: “no *vassi*, o *lé* e o *rumpi* fazem o mesmo toque”, “no *agabi*, o *lé* e o *rumpi* tem toques diferentes” e “no *alujá*, o toque do *lé* e do *rumpi* é o mesmo do *vass*”. Outra possibilidade, adotada aqui, é utilizar o termo “toque” para o conjunto sonoro tocado simultaneamente pelo *gã* ou agogô e pelos três atabaques.

Como vimos anteriormente também, para facilitar o entendimento, aqui neste trabalho os termos relativos à performance rítmica estão sendo usados da seguinte maneira: “ritmo” é utilizado de forma genérica (e.g.: os ritmos do candomblé ketu são diferentes dos ritmos do candomblé de angola); “clave” refere-se a linha-guia, *timeline* ou a clave rítmica, propriamente dita; “base” ou “base rítmica” são os padrões sonoros repetidos, circulares, orientados na maioria das vezes pela “clave”, tocados sincronicamente pelo *gã*, *lé* e *rumpi*; “frase” é uma seção rítmica estruturada, normalmente do tamanho de uma “clave” ou de uma tablatura, que tem “uma organização sonora capaz de estabelecer diferença de significado” (CARDOSO, 2006, p.99), que é tocada pelo atabaque *rum*; “variação” é uma alteração rítmica e timbrística num trecho da “frase”, geralmente não dura mais que a sua metade, que não altera o significado da frase originária e da relação com a dança, e por isso, uma “frase” pode ser a “variação” de outra, bem como, uma “frase” pode ter uma sequência de “variações”; “floreio” é um breve enfeite sonoro tocado para “embelezar” o “toque”, sem provocar alterações no significado da “frase”; “dobra” é uma frase ou uma seção rítmica específica que tem uma movimentação sonora bastante peculiar, que expressa outras narrativas das frases da seção básica, com significados diferentes que provocam uma grande mudança na dança; “toque” seria o “conjunto da obra”, ou seja, o resultado sonoro da base

rítmica tocada pelo *gã*, *lé* e *rumpi* mais todo o conjunto de frases tocadas pelo atabaque *rum*; além de significar a estrutura rítmica fundamental, como por exemplo, toque vassi, toque jinká, toque aguerê, etc.

Visto acima, podemos prosseguir apresentando todos os “toques” do candomblé ketu, que foram organizados de acordo com o tipo e tamanho da “clave” e da “base rítmica”, sendo agrupados das menores para as maiores. Sendo assim, iniciamos com as *claves*/bases de 6 pulsações elementares, depois 8, 12 e finalmente 16. O trabalho de campo realizado em Santa Catarina identificou 12 “*claves*”, 17 “bases” e 28 “toques diferentes”. Por motivo de organização, usarei a nomenclatura adotada pelos *ogãs* do Terreiro do Pai Ednilson, que por sua vez é muito similar com a do Terreiro do Pai Jean.

#### **Toques com “claves” de 6 pulsações elementares**

- Clave/base de *jiká*: *jiká*<sup>506</sup>.
- Clave/base de *bravum*: *bravum* lento e *bravum* rápido.
- Clave/base de *sató*: *sató/savalu*.
- Clave/base de *batá*: *batá* (*rum* tocado com duas mãos “nuas”).

#### **Toques com “claves” de 8 pulsações elementares**

- Clave/base de *agueré*: *agueré*.
- Clave de *agueré* e base de *omelê*: *omelê* tradicional, *omelê* com parada e *omelê* para Iroko.
- Clave/base de *daró*: *daró*.

#### **Toques com “claves” de 12 pulsações elementares**

- Clave/base de *vassi*: *vassi* sem dobra, *vassi* de caça, *vassi* de guerra.
- Clave/base de *vassi*: *alujá* e *acacaumbó* (em ambos o *rum* é tocado com duas mãos “nuas”).
- Clave de *vassi* e base de *agabi*: *agabi* (*rum* tocado com duas mãos “nuas”).
- Clave de *vassi* e base de *adarrum*: *adarrum*.
- Clave/base de *vassi* lento: *igbin* de Oxalá, *vassi* lento, *vassi* de Ewá, *vassi* de Obá e *vassi* da família Igi.

---

<sup>506</sup> Nome do toque depois da pontuação.

### Toques com “claves” de 16 pulsações elementares

- Clave/base de *ijexá*: *ijexá* (*rum* com duas mãos).
- Clave de *ijexá* e base de *ijexá* de Logun Edé: *ijexá* de Logun Edé (*rum* com duas mãos).
- Clave/base de *opanijé*: *opanijé*.
- Clave/base de *vamunha*: *vamunha* e *vamunha* para Iroko
- Clave/base de *tanibobé*: *tanibobé*<sup>507</sup> (*rum* com duas mãos).

#### 7.1.1 Ritmos específicos e universais

Do mesmo modo que encontramos na filosofia iorubá o princípio da existência individualizada e o princípio da existência genérica como parte de seus fundamentos primordiais, possivelmente como um reflexo desta concepção, na música do candomblé ketu existem toques que são “específicos” para um único orixá e outros toques que são considerados “universais”, que são aqueles tocados para cantigas de vários orixás.

De acordo com a lista acima, alguns exemplos são descritos pelo *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>508</sup>). Segundo ele, o *daró* (ou *ilú* em outros terreiros) é um toque específico para Oyá (Iansã), o *agueré* é para Oxossi, o *opanijé* é para Omolu e, o *alujá* é para Xangô; no entanto, o *alujá* pode ser tocado para Obá e Oyá quando estes orixás estiverem reverenciando Xangô; e como “toques universais” temos o *jiká*, *omelê*, o *ijexá*, o *vassi* sem dobras e o *vamunha*. Em relação as duas categorias apresentadas, adiciono uma terceira, que vem a ser a dos “toques coletivos”, aqueles tocados para um grupo restrito de orixás, como por exemplo, o *bravum* e o *sató* que são exclusivos dos orixás de origem jeje; o *vassi* da família Igi, também orixás da nação jeje; o *agabi* que é tocado principalmente para orixás guerreiros como Ogum, Xangô e Oxossi; e o *batá*, muito usado para as cantigas de Xangô, Oxalá, Oxum e Nanã (CAMARGO, 2020<sup>509</sup>).

Independentemente de os toques serem categorizados como “específicos”, “coletivos” e “universais”, é sempre bom lembrar que estes ritmos são adaptações do modo africano antigo de tocar. Em outras palavras, os ritmos tocados atualmente nos terreiros de candomblé ketu, assim como em outros tipos de candomblé, foram

<sup>507</sup> Ou “*tanibodé*” (CARDOSO, 2006, p.308).

<sup>508</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 01/07/2020].

<sup>509</sup> [Anotação. Aula/entrevista realizada no dia 12/08/2020].

originalmente trazidos pelos negros escravizados, sendo processualmente adaptados na sua organização rítmica e forma de tocar, bem como, na estrutura física dos instrumentos musicais, surgindo novos formatos, tipos, quantidades e timbres. Porém, mesmo com todas as mudanças ocorridas, conforme aponta o *ogã alabê* Willian, os toques do candomblé ketu continuam sendo “africanos” na sua essência: “se você escutar ou ver na internet uma festa africana de Xangô, vai ver que tem um negócio parecido com o *alujá*, mas não é nessa formação aqui, são tocados com *batá*, *gangán*<sup>510</sup>, alguns outros instrumentos, mas a sonoridade é bem parecida” (CAMARGO, 2020<sup>511</sup>). Segundo Leite, os ritmos dos candomblés mantiveram seus rigores próprios de organização, principalmente “um sistema de circularidade sonora e uma *clave* de referência” (LEITE, 2017, p.32).

Como vimos também, este poder de transformação e de perpetuação é uma das características fundantes do complexo cultural nagô, os quais continuam e estão bem representados no candomblé ketu, seja na parte musical quanto em outras dimensões da religião. Portanto, uma festa de candomblé ketu, é um dos momentos em que “os integrantes do “terreiro” recriam a herança sociocultural legada por seus ancestrais” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.55).

Nesta direção e retomando o “acordo de senzala” (LEITE *in* LIMA, 2018, 4:38. LEITE *in* LIMA, 2018, 44:38), é importante registrar que os chamados “toques do candomblé ketu”, listados anteriormente, na verdade são originários de “nações” diferentes, principalmente das nações ketu, jeje e ijexá. Como o candomblé ketu incorporou divindades de outras nações ao seu panteão, neste processo, cantigas, danças e ritmos também passaram a fazer parte do repertório nagô. Esta configuração explica as semelhanças e diferenças que existem entre os “toques”, seja na sua estrutura rítmica ou na maneira de articular os instrumentos.

### 7.1.2 Ketu, jeje e ijexá

No candomblé ketu, um ponto em comum entre os ritmos originários das nações ketu, jeje e ijexá é que o atabaque *rum* é o tambor que toca a narrativa musical, ou seja, é o tambor “solista”, aquele que toca uma grande variedade de

---

<sup>510</sup> Conhecido também como *talking drum* ou tambor falante, é um “tambor com duas “peles” unidas por inúmeras cordas [...] “casco” na maioria das vezes de madeira tipo “relógio de areia” entre 11” e 24” de comprimento. São tocados sob a axila esquerda e percutidos com uma “baqueta” de madeira com a ponta curva” (FRUNGILLO, 2003, p.329).

<sup>511</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

padrões rítmicos, que toca os diversos tipos de “frases” que dialogam com a dança e com as cantigas. Porém, a diferença é que nos ritmos das nações ketu e jeje, o *rum* é tocado na grande maioria das vezes com uma *aguidavi* em uma das mãos, enquanto no *ijexá* e no *agabi*, toques da nação *ijexá*, são sempre tocados com as duas mãos na “pele” dos atabaques. É importante frisar que nos toques *ijexá* e *agabi*, todos os três atabaques tocam frases musicais distintas entre si e diferentes da “clave” do *gã*. Outro detalhe importante está relacionado ao *gã* e agogô. Normalmente, no toque *ijexá* pode ser tocado tanto o *gã* quanto o agogô, ficando a critério dos *ogãs* da casa, enquanto nos toques das outras nações somente o *gã* é utilizado. Acontece que o *ijexá* é o único toque em que a “clave” pode ter duas alturas musicais, e por isso é usado o agogô.

Em relação as “claves” e bases rítmicas, de forma geral, uma característica marcante dos toques da nação ketu tocados com *aguidavis* nos atabaques *lé* e *rumpi* é que a “mão direita” toca exatamente o mesmo padrão rítmico da “clave” tocada no *gã*, enquanto a “mão esquerda” faz o complemento. Por exemplo, este é o caso dos toques *jiká*, *agueré*, *omelé*, *daró* e de todos os toques que utilizam a “base *vassi*”, como o *alujá* e o *igbin* de Oxalá. Outro detalhe relevante é que em todos estes toques, o *lé* e o *rumpi* tocam “a mesma coisa”, exceto pelo *agueré*. Como exceção geral, temos o toque *batá* no qual a “clave” é tocada pelas *aguidavis* das duas mãos.

No caso dos toques da nação jeje, todas as bases rítmicas são tocadas com *aguidavis*, porém, nem todas seguem o mesmo modelo da nação ketu. Por exemplo, os toques *sató* e *opanijé* seguem o “estilo ketu” de “marcar” a “clave” com a “mão direita” simultaneamente nos atabaques *lé* e *rumpi*, que tocam a “mesma coisa”; enquanto os toques *bravum* e *vamunha* tocam um padrão rítmico diferente da “clave”, apesar dos atabaques de base tocarem igualmente entre si.

Outro ponto interessante é a extensão das “claves” e das “frases” dos ritmos das nações ketu, jeje e *ijexá* tocados no candomblé ketu. Em termos de “claves”, o toque *ijexá*, único da nação *ijexá*, é composto de 16 pulsações elementares; enquanto os toques de origem jeje possuem 6 ou 16 pulsações elementares; e os de ketu podem ter 6, 8 ou 12. Fazendo uma breve análise, dentro de uma festa de candomblé ketu, não há ritmos de origem ketu com “clave” de 16 pulsações elementares, assim como não há ritmos de origem jeje com “clave” de 8 ou 12 pulsações elementares.

No entanto, reorganizando, ao considerar o tamanho e o significado das “frases”, bem como, a relação da percussão com a dança, normalmente os toques com “*claves*” de 6 e 8 pulsações elementares possuem um ciclo rítmico “dobrado”, ou seja, o ciclo rítmico tem o tamanho de duas “*claves*”. Isto vai explicar porque as Tablaturas para Percussão dos toques *bravum*, *jiká*, *sató* e *batá* tem 12 pulsações elementares e, as Tablaturas do *agueré*, *omelê* e *daró* tem 16 pulsações elementares. Sendo assim, partindo deste princípio do ciclo rítmico, as Tablaturas de todos os toques serão apresentadas em apenas duas extensões: 12 e 16 pulsações elementares. Com um ciclo de 12 pulsações, teremos as tablaturas das seguintes “bases”: *bravum*, *jiká*, *sató*, *batá* e todos os toques de “base *vass*”; enquanto com 16 pulsações elementares vamos encontrar as Tablaturas do *agueré*, *omelê*, *daró*, *ijexá*, *opaniyé* e *vamunha*.

Tomando como referência a “lista dos toques”, neste trabalho foram identificados 17 toques com ciclo de 12 pulsações elementares e 11 toques com ciclo de 16 pulsações elementares. Portanto, a maioria dos toques tem um ciclo de 12, fato que está relacionado ao grande uso da “*clave*” e da “base *vass*”. Cabe destacar, que as Tablaturas com ciclo rítmico de 12 tem um “trilho rítmico” preferencialmente estruturado numa “subdivisão” ternária do “tempo”, enquanto as Tablaturas de 16 foram organizadas sobre uma “subdivisão” binária/quaternária.

Em face disso, ao adotar uma perspectiva de conservatório, cartesiana e não circular, independentemente do “ciclo rítmico”, teremos que, todas as “lâminas” das Tablaturas de Percussão possuem “quatro partes”, ou seja, possuem 4 “tempos” ou 4 “pulsos”; tendo como exceção à regra o toque *batá*, que foi escrito em “duas partes” ou em dois “tempos”. Convém salientar, que até o presente momento não foi encontrado algum material sobre a origem do toque *batá*<sup>512</sup>, no entanto, o *ogã alabê* Willian afirma que a origem é da nação ketu: “eu creio que o *batá* é iorubá, que é de ketu, porque tem muito santo iorubano que a gente toca *batá*” (CAMARGO, 2020<sup>513</sup>).

---

<sup>512</sup> Em alguns contextos a palavra *batá* é usada para nomear os tambores: “nome do conjunto formado por tambores usados nos cultos ‘Lucumi’ em Cuba. *Batá*, na cultura ‘loruba’ (Nigéria) significa “pele” ou couro e designa também um tambor africano tocado junto com outro menor chamado “*kurk uttum*” (FRUNGILLO, 2003, p.33). Em alguns candomblés antigo da Bahia, “*batá-cotô*” era o nome do menor dos três atabaques (FRUNGILLO, 2003, p.34). No tambor de mina do Maranhão os tambores são chamados de “*abatás*” (VASCONCELOS, 2009, p.75).

<sup>513</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].



No que concerne ao número quatro podemos estabelecer uma relação entre a música e alguns aspectos do sistema religioso nagô. Segundo Elbein dos Santos (2012, p.73), o quatro é um número importante e bastante recorrente nos rituais do candomblé ketu, tanto é que, ele aparece frequentemente em representações geométricas, principalmente nos losangos. Revisando, em termos de concepção de mundo, as oferendas são feitas em quatro direções para representar os quatro pontos do universo, nascente, poente, lado direito e lado esquerdo do mundo, cada qual com um significado específico; além disso, todos estes pontos tem uma correspondência com o corpo humano e com a cabeça do corpo humano, ambos também divididos em quatro partes (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.73-74, 285).

Para finalizar esta seção considero oportuno apresentar algumas informações adicionais. Em primeiro lugar, segundo o *ogã alabê* Willian, nos ritmos de origem jeje tocados na festa de Olubajé, ritual específico de Omolu, como o *sató*, o *bravum* e o *vamunha*, “os toques do *rum* são mais difíceis e mais complicados para tocar” (CAMARGO, 2020<sup>514</sup>). Outra questão bastante especulativa diz respeito ao toque *ijexá*: como ele é um toque tocado com as mãos em todos os atabaques, com cada tambor tocando um padrão rítmico diferente e que, tem um ciclo rítmico com 16 pulsações elementares, podemos imaginar uma certa coincidência com a rítmica de origem banto, pois o toque *ijexá* tem alguns princípios semelhantes ao *cabila* e ao *samba*.

Especulações a parte, deve-se salientar que os toques a serem apresentados por meio da Tablatura para Percussão são resultantes de uma série de aulas particulares e presenciais que foram ministradas pelo *ogã alabê* Willian no salão do Terreiro do Pai Edenilson. Por conta disso, torna-se extremamente necessário enfatizar que todas as transcrições estão sendo consideradas como “fotografias” das aulas recebidas, que por sua vez foram gravadas para arquivo pessoal. Torna-se relevante deixar registrado que, todas as transcrições foram conferidas pelo *ogã alabê* Willian, tipo “nota por nota”. Cabe também realçar que, depois do período de aulas, foi iniciado um projeto de gravação<sup>515</sup> fonográfico<sup>516</sup> de

---

<sup>514</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

<sup>515</sup> Destaca-se o trabalho pioneiro do linguista americano Lorenzo Turner, que entre os anos de 1940 e 1941, realizou uma série de gravações na cidade de Salvador e no Recôncavo baiano. Ver em: Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira. <<https://museuafrodigital.ufba.br/lorenzo-turner-1940-1941>>. Acesso em 19/12/2020. Os “toques” do candomblé ketu e uma série de entrevistas captados por Turner, hoje fazem parte do projeto Memórias Afro Atlânticas: as

todos os toques, que teve outros objetivos e, portanto, as gravações amadoras das aulas têm uma “fotografia” diferente da captação de áudio realizado pelo estúdio móvel, que por sua vez estão inteiramente disponíveis em três canais<sup>517</sup> no YouTube<sup>518</sup>.

Finalmente, é importante dizer que todas as “*claves*” e todas as bases rítmicas que são tocadas no candomblé ketu do Terreiro do Pai Edenilson estão presentes neste trabalho. No entanto, no que se refere ao atabaque *rum*, ainda existem muitas outras “dobras” para cada orixá que não foram contempladas neste trabalho por conta de tempo, tempo disponível e tempo de maturação, pois não se aprende tudo em poucos meses. Por outro lado, fica o registro que, apesar do material apresentado ser um “resumo” dos “toques”, ele é suficiente para dar conta de uma festa de candomblé ketu. Ressalta-se que a “lista dos toques” não corresponde a ordem do *xirê* ou do “dar *rum*”. A seguir apresento um resumo dos toques (Fig. 56).

---

gravações de Lorenzo Turner na Bahia 1940 1941, produzido e disponibilizado pela Couraça Criações Culturais no ano de 2017 no seu canal no Youtube (COURAÇA CRIAÇÕES, 2017).  
<<https://www.youtube.com/watch?v=diZHAx5rhRs>>,  
<<https://www.youtube.com/watch?v=zGszeihbKO4>>.

<sup>516</sup> O projeto de gravação Os ritmos ancestrais do candomblé ketu em Santa Catarina é fruto de uma parceria deste pesquisador com o *ogã alabê* Willian Camargo e o *ogã* Cleyton Medeiros. O projeto aconteceu entre julho e dezembro de 2020, em quatro etapas: captação de áudio, edição de áudio, edição de vídeo e divulgação. Por meio de um estúdio móvel, a captação sonora foi feita no salão do Terreiro do Pai Edenilson, justamente no *pejigan*, local onde ficam os atabaques, portanto, no ambiente natural dos “toques”. Todos os “toques” foram executados pelo *ogã alabê* Willian com o objetivo de manter a linguagem e o “sotaque” local. A captação de áudio ocorreu sem uso de metrônomo e na seguinte sequência básica: “chamada de *rum*”, base do *lé*, base do *rumpi*, “*clave*” do *gã* ou agogô e, finalmente o “toque do *rum*”. Estes quatro instrumentos foram captados com dois microfones para tons de bateria AM-7A da marca Arcano, com pequena diferença de posição em relação a “pele” do tambor para realçar os timbres principais de cada instrumento, levando em conta a articulação de cada “*take*”. O *gã* e o agogô foram tocados com *aguidavis*. Em relação a estes dois instrumentos, é importante enfatizar que eles não foram utilizados com função de orientação temporal, como se fosse um tipo de “metrônomo”. De fato, foram as bases gravadas do *lé* e do *rumpi* que serviram de orientação sonora para a gravação do atabaque *rum*. Diferentemente do que foi dito em muitas pesquisas, inclusive em algumas de minha autoria, o processo de captação de áudio neste terreiro revela que o *gã* não é um instrumento de regência rítmica e sendo assim, não exerce completamente a função de tocar uma “*timeline*” do jeito que é pensado sobre muitas músicas tradicionais africanas.

<sup>517</sup> Alagbe Willian Camargo, CleytonPercussão e Luciano Candemil.

<sup>518</sup> No título da seção de cada toque tem uma nota de rodapé com o *link* correspondente.

FIGURA 58 – TOQUES E NAÇÕES

	KETU	JEJE	IJEXÁ	RUM
<b>Claves de 6</b>	<i>jiká</i>			<i>aguidavi</i>
		<i>bravum</i> lento		<i>aguidavi</i>
		<i>bravum</i> rápido		<i>aguidavi</i>
		<i>sató/savalu</i>		<i>aguidavi</i>
	<i>batá</i>			duas mãos
<b>Claves de 8</b>	<i>agueré</i>			<i>aguidavi</i>
	<i>omelê</i> tradicional			<i>aguidavi</i>
	<i>omelê</i> com parada			<i>aguidavi</i>
	<i>omelê</i> para Iroko			<i>aguidavi</i>
	<i>daró</i>			<i>aguidavi</i>
<b>Claves de 12</b>	<i>vassi</i> sem dobra			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> de guerra			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> de caça			<i>aguidavi</i>
	<i>alujá</i>			duas mãos
	<i>acacaumbó</i>			duas mãos
			<i>agabi</i>	duas mãos
	<i>adarrum</i>			<i>aguidavi</i>
	<i>igbin</i> de Oxalá			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> lento			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> de Ewá			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> de Obá			<i>aguidavi</i>
	<i>vassi</i> da família Igi			<i>aguidavi</i>
<b>Claves de 16</b>			<i>ijexá</i>	duas mãos
			<i>ijexá</i> de Logun Edé	duas mãos
		<i>opanjé</i>		<i>aguidavi</i>
		<i>vamunha</i>		<i>aguidavi</i>
		<i>vamunha</i> para Iroko		<i>aguidavi</i>
	<i>tanibobé</i>			duas mãos

FONTE: o autor (2020).

## 7.2 TOQUES COM CLAVES DE 6

### 7.2.1 Jiká<sup>519</sup>

Conforme explica o *ogã alabê* Willian Camargo (2020<sup>520</sup>), o *jiká* é tocado para quase todos os orixás, principalmente quando o objetivo é enaltecer os orixás e para essa finalidade existem cantigas apropriadas. No caso específico de Iemanjá, além do *jiká* ser utilizado para reverenciar “a grande mãe africana do Brasil” (VALLADO, 2008, p.223) no meio de outras cantigas para outros orixás, o *jiká* é o toque utilizado na “roda” de Iemanjá. A “roda” é uma sequência de cantigas que conta a história de um orixá (CAMARGO, 2020<sup>521</sup>). Esse mesmo caso acontece com o toque *batá* durante a “roda” de Xangô.

<sup>519</sup> Data de gravação: 05/08/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=cwV16KiLqmw>>.

<sup>520</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

<sup>521</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

FIGURA 59 – JIKÁ: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x	
-		x		x	
	X	⊗	X	⊗	X
	X	⊗	X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X
-		x		x	
-		x		x	
	X	⊗	X	⊗	X
	X	⊗	X	⊗	X
-		x		x	
	X		X		X

FONTE: o autor (2020).

A *clave* rítmica do *jiká* [X . X X . . ] (Fig. 57) é muito parecida com a *clave* do *bravum* [X . X . . . ], tendo uma “batida” a mais no *gã*. Inclusive, acredito que ritmicamente poderia ser a mesma, pois não haveria “choque” rítmico; e talvez essa semelhança gere confusão entre os pesquisadores. Por outro lado, essa pequena diferença pode ter alguma motivação mitológica ou ser resultante da origem étnica desses ritmos, sendo *jiká* de *ketu* e *bravum* de *jeje*. Entretanto, prefiro apostar na ideia de uma organização rítmica, pois o uso de *claves* diferentes facilita a identificação de qual toque será tocado na cantiga que foi entoada. “O *bravum* não tem uma batida a mais, senão ficaria parecido com o *jiká*” (CAMARGO, 2020<sup>522</sup>). Cabe lembrar, que a “chamada” do *rum* faz essa função e por isso a “chamada” tem a “*clave*” como referência.

A respeito da base rítmica, no Terreiro do Pai Ednilson os atabaques *lé* e *rumpi* são tocados da mesma maneira, utilizando a “base com repiques” (fig. 57). Neste tipo de articulação faz parte do sotaque a “mão direita” ser tocada sutilmente “mais forte” do que a “mão esquerda”. É bom lembrar que em alguns terreiros o *lé* e/ou o *rumpi* podem tocar também a “base sem repiques”, e este caso vale para todos os outros toques que seguem este padrão de articulação.

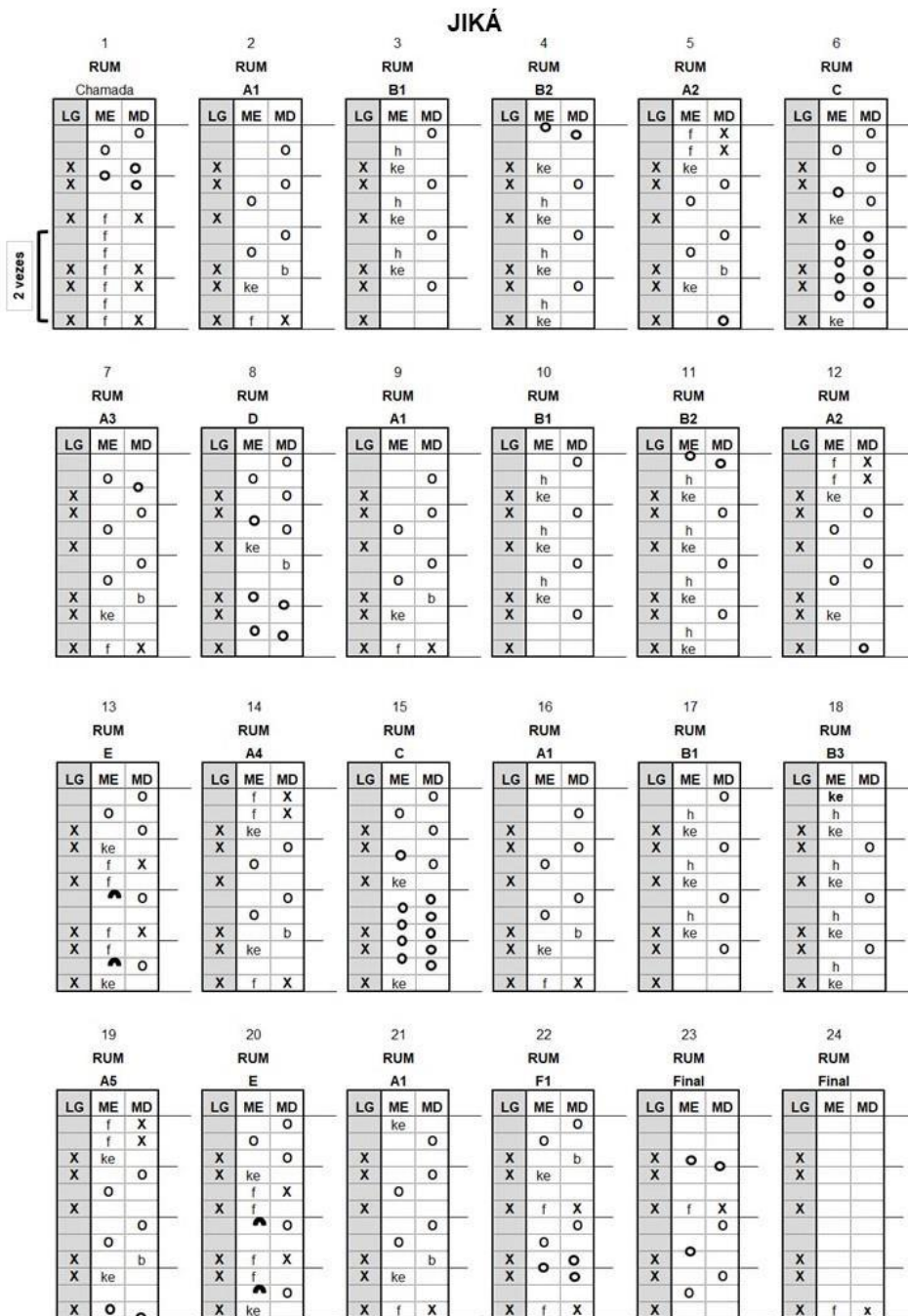
O *ogã alabê* Willian explica que em alguns toques, como o *jiká*, a “chamada” do *rum* “começa pelo início” (Fig. 58), enquanto tem outros que “começam pelo final” (CAMARGO, 2020<sup>523</sup>). Ou seja, “começar no início” significa fazer a “chamada” no início da “*clave*”, enquanto na outra opção a “chamada” é feita a partir da segunda

<sup>522</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/11/2019].

<sup>523</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 05/08/2020].

metade da “clave”. Ainda sobre o *jiká*, o *ogã alabê* Willian informa que o “toque do rum” (Fig. 58) é o mesmo para todos os orixás (CAMARGO, 2019<sup>524</sup>). A Fig. 58 apresenta uma “fotografia” do rum do *jiká*.

FIGURA 60 – JIKÁ: RUM



FONTE: o autor (2020).

<sup>524</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

### 7.2.2 Bravum

Nas festas de candomblé ketu em Santa Catarina são tocados dois tipos do toque *bravum*: o “*bravum* lento<sup>525</sup>” e o “*bravum* rápido<sup>526</sup>”. O *bravum* lento é tocado para os orixás da família Igi (Nanã, Obaluaiê e Oxumaré<sup>527</sup>) e para outros orixás como Ewá, Ossain e Iroko; enquanto o *bravum* rápido é utilizado apenas para as cantigas da família Igi e Ewá (CAMARGO, 2020<sup>528</sup>), todos orixás de origem jeje. Tendo em vista que existem pouquíssimas cantigas que usam o *bravum* rápido e que estas são raramente entoadas, neste trabalho não haverá uma Tablatura para este toque.

Conforme citado acima, o toque *bravum* é muito utilizado para os orixás de origem jeje. Ressalta-se que Ossain é um orixá considerado tanto de origem jeje quanto de ketu, possivelmente por causa da sua relação com as folhas sagradas. Portanto, temos aqui um bom exemplo do candomblé ketu como um conglomerado de cultos africanos que foram reelaborados no Brasil em virtude do longo processo histórico associado ao tráfico de escravos.

FIGURA 61 – BRAVUM: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		X		X	
-			X		X
-		X		X	
-	X		X		X
-	X	X	X	X	X
-		X	X	X	X
-			X		X
-		X		X	
-	X		X		X
-	X	X	X	X	X

FONTE: o autor (2020).

<sup>525</sup> Data de gravação: 12/08/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=-vDMLajvClw>>.

<sup>526</sup> Data de gravação: 12/08/2020. A captação do *rum* foi feita com dois microfones: um sobre a “pele” do tambor e outro próximo do casco. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA7x7kcy3A0>>.

<sup>527</sup> Oxumaré é um orixá que tem uma peculiaridade. Durante o *xirê* são usados três toques diferentes, nesta ordem: *jiká*, *bravum* lento e *vassi* com *rum* de Ogum; sendo que do primeiro para o segundo não se faz pausa. São usados três toques por causa do ritmo melódico das cantigas. Segundo o *ogã alabê* Willian, no *vassi*, “o *rum* de Oxumaré é o mesmo que o *rum* de Ogum, é o *rum* da base mais um pedaço da “dobra”, o pedaço do giro não é utilizado porque Oxumaré não gira” [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/11/2019].

<sup>528</sup> [Anotação. Aula/entrevista, dia 12/08/2020].

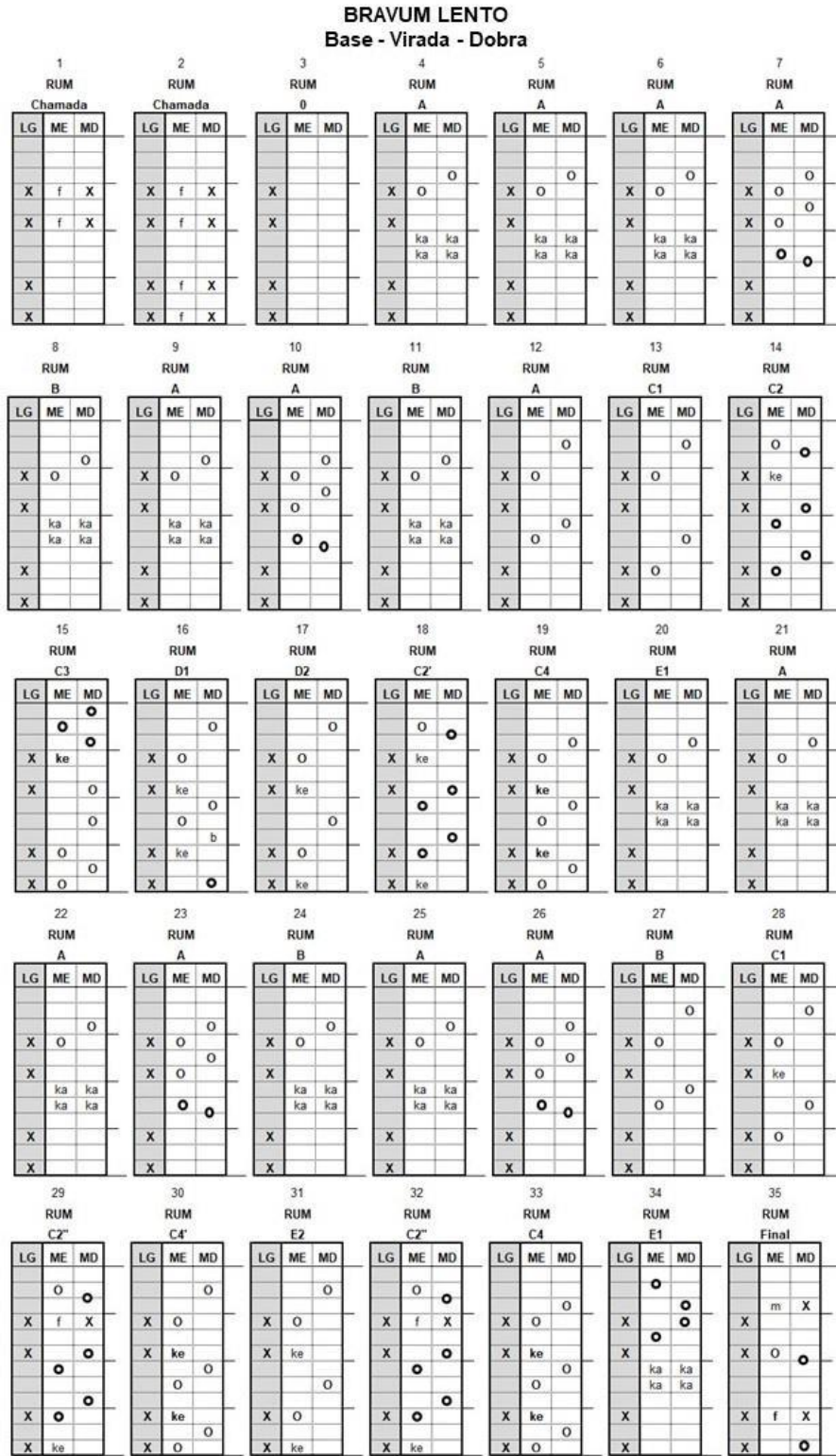
A base rítmica dos dois tipos de *bravum* é a mesma, na qual os atabaques *lé* e *rumpi* tocam a “mesma coisa” (Fig. 59), sendo que a diferença é dada pelo andamento e pelo “toque do *rum*”. A respeito da dinâmica de execução, a frase desta base é tocada sutilmente com níveis diferentes de intensidade, na qual os “acentos” estão identificados na Tablatura pelo tamanho da fonte utilizada. É importante frisar que, depois da “chamada” do *rum*, o *lé* e o *rumpi* “entram” no toque a partir da terceira pulsação elementar. Do ponto de vista rítmico, penso que a base do *bravum* lento tocada nos atabaques *lé* e *rumpi* ora lembra o “balanço” do *blues*, ora do “balanço” do *jazz*. Para o *ogã* Cleyton Medeiros, *ogã* de umbanda, o toque *bravum* lento combina bastante com o *reggae* (MEDEIROS, 2020<sup>529</sup>).

O *bravum* lento é um dos toques que “começa pelo final” e por esse motivo a “chamada” do *rum* inicia a partir da segunda metade da “*clave*” (Fig. 60). Ressalta-se também que, depois da “chamada” do *rum* (lâminas 1 e 2), “entra” a base rítmica que toca sozinha durante duas voltas da “*clave*” (lâmina 3), para na sequência o atabaque *rum* iniciar a seção básica do toque (lâmina 4). Na Tablatura para Percussão percebe-se o diálogo rítmico entre o som agudo da “madeira”, tocado no casco (MD - “ka”), com o som do *gã* (e.g.: lâminas 4, 5, 6, 8 e 9). É importante também destacar que o *bravum* lento é um toque que tem a seção de “dobra de *rum*”, aquela que possui um conjunto de frases diferentes da seção básica e que altera o ato da dança (lâminas 12 a 19 e 27 a 33). Antes da “dobra de *rum*” é feita uma chamada (lâmina 10 e 26) com a intenção de avisar que vai mudar de seção.

---

<sup>529</sup> [Anotação. Conversa informal, dia 12/08/2020].

FIGURA 62 – BRAVUM LENTO: RUM



FONTE: o autor (2020).



### 7.2.3 Sató<sup>530</sup>

O toque *sató* é um ritmo oriundo do candomblé jeje que foi “incorporado pelas casas de queto” (CARDOSO, 2006, p.357). Acredito que isto é decorrente do fato do candomblé ketu cultuar também algumas divindades originárias da nação jeje, como por exemplo, Omolu, Nanã, Ewá, Oxumaré e Iroko. Ou seja, ao incluir essas divindades, conseqüentemente as suas cantigas e seus ritos passaram a fazer parte do repertório religioso do candomblé ketu.

FIGURA 63 – SATÓ: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
	X		X		X
	X	x	X	x	X
-		x		x	
	X		X		X
-		x		x	
	X		X		X
	X	x	X	x	X
	X		X		X
-		x		x	
	X		X		X
-		x		x	
	X		X		X

FONTE: o autor (2020).

O toque *sató* também é conhecido como *jejue*, *huntó* e *savalú* (SILVA; VICENTE, 2008, p.44). O *ogã alabê* Willian informa que no terreiro do Pai Ednilson os *ogãs* utilizam apenas o nome *sató*, mas que eles sabem que é o mesmo toque do *savalu* tocado nos candomblés de nação jeje (CAMARGO, 2020<sup>531</sup>).

A “*clave*” do *sató* tem a seguinte configuração rítmica [X . X . X X ], mas por conta do tamanho das frases musicais do atabaque *rum* e para facilitar a leitura, a “*clave*” foi escrita dobrada na Tablatura [X . X . X X X . X . X X ] (Fig. 61). No que se refere à base rítmica tocada nos atabaques *lé* e *rumpi*, o *sató* é um dos toques de origem jeje que mantém o “estilo” ketu. Ou seja, a “*clave*” do toque é repetida e reforçada pela “mão direita” enquanto a “mão esquerda” faz o complemento (Fig. 61). É bom lembrar que a “mão direita” toca sutilmente mais “forte”. Além disso, o *lé* e o *rumpi* podem tocar a “base com repiques”, na qual o repique está representado pela letra “xis” clara, como acontece no Terreiro do Pai Ednilson, ou ainda, podem

<sup>530</sup> Data de gravação: 12/08/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnf6atXD6Fw>>.

<sup>531</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, 08/07/2020].

tocar a “base sem repiques”, como é feito em outros terreiros. Conforme já foi visto, esta opção vale para todos os toques que seguem o “estilo ketu”.

Na Fig. 62 temos uma “fotografia” do atabaque *rum* realizada durante as aulas particulares com o *ogã alabê* Willian. Lembramos que a estrutura do toque é a mesma do dia da festa pública, porém, há alterações na sequência das “lâminas”, no uso de variações e “floreios” e no tempo de duração de cada cantiga. Analisando a Tablatura do *rum* do *sató* (Fig. 62) destaco o seguinte: as “lâminas” 1 e 2 correspondem a “chamada” inicial, que “começa pelo início” e que informa a “*clave*” do toque; as “lâminas” 3 e 4 mostram a primeira “frase básica” e a “lâmina” 5 mostra a segunda “frase básica”; as “lâminas” 6 e 8 apresentam variações da primeira “frase básica”; a “lâmina” 10 é uma variação mais acentuada da segunda “frase básica”; das “lâminas” 11 a 16 podemos ver o desenvolvimento de uma seção específica; e a “lâmina” 31 corresponde a “chamada” final.

A respeito desta “fotografia” gostaria de destacar duas questões relevantes. Em primeiro lugar, esta seção específica mencionada trata-se da segunda parte da “base do *sató*”. Embora é possível perceber uma movimentação rítmica diferente, esta é uma seção esperada, faz parte da base, tem gestos corporais da dança específicos para esta parte, mas ainda assim, não se trata da “dobra de *rum*”, pois nesse caso, não há uma alteração no ato de dança e “quem” estiver dançando, continua a dançar aonde está, não há uma movimentação em direção aos atabaques. A outra questão refere-se a “*clave*”. A segunda parte da base termina no início da “lâmina” 17, e na metade desta “lâmina” retoma-se a primeira parte da base, comprovando a importância da “*clave*”, da existência da “*clave consciente*”<sup>532</sup> (LEITE, 2017, p.21), e que, a “*clave*” do *sató* tem na verdade 6 pulsações elementares.

---

<sup>532</sup> “*Clave consciente*” é um termo cunhado por Letieres Leite (LEITE, 2017, p.21). A execução musical do atabaque *rum* está “amarrada” com a “*clave*”, ou seja, durante as aulas de atabaque o *ogã alabê* Willian tocou toda esta “fotografia” sem nenhum acompanhamento. Por conta da sua experiência, ele já tem a consciência da “*clave*” incorporada.

FIGURA 64 – SATÓ: RUM

**SATÓ**

1	2	3	4	5	6	7	8
RUM Chamada	RUM Chamada	RUM A1	RUM A1	RUM B1	RUM A2	RUM A1	RUM AZ'
LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD
X f X	X	X	X	X	X	X	X ke
X f X	X	X	X	X	X	X	X
f							
X f X	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O
f							
X f X	X f X	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X ka ka
X f X	X f X	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X ka ka
X f X	X f X	X	X	X O	X ka ka	X ka ka	X ka ka
f							
X f X	X f X	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X ka ka
f							
X f X	X f X	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X ka ka
f							
X f X	X f X	X ka ka	X ka ka	X ka ka	X ka ka	X ka ka	X ka ka

9	10	11	12	13	14	15	16
RUM B1'	RUM C	RUM D	RUM E1	RUM F1	RUM G	RUM H	RUM I
LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD
X	X	X ke	X ke	X	X	X	X f X
X	X	X O	X O	X	X	X	X
		O	O	ke			ke
X O	X O	X O	X O	X	X	X	X f X
O		ke	ke	ke			
X O	X O	X O	X O	X ke	X ke	X ke	X ke
O				X	X	X	X
X O	X O	X O	X ke	X ke	X ke	X	X
ke			O	O	O	O	O
X	X	X O	X O	X O	X ke	X ke	X O
ka	O	O	O	O	O	O	O

17	18	19	20	21	22	23	24
RUM A3	RUM A3'	RUM B2	RUM A3''	RUM A4	RUM B2	RUM A3''	RUM C2
LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD
X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X
X	X	X O	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X
			ka ka	ka ka		ka ka	
X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X O
ka ka	ka ka	ke	ka ka	ka ka	ke	ka ka	O
X ka ka	X ka ka	X	X ka ka	X ka ka	X	X ka ka	X O
X	X	X ke	X	X	X ke	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X
X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O
X	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka	X ka ka	X O	X ka ka
f X	ka ka	ka ka	O	ka ka	ka ka	O	ka ka

25	26	27	28	29	30	31
RUM C3	RUM E2	RUM E3	RUM F2	RUM H	RUM I	RUM Final
LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD
X O	X O	X	X	X	X f X	X f X
X	X	X	X	X	X	X
		ke	ke		ke	ke
X O	X O	X O	X O	X O	X	X O
O		O	O	O	f X	
X O	X ke	X ke	X ke	X ke	X ke	X f X
X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X
X O	X O	X O	X ke	X ke	X O	X O
O	ke	ke	O	O	O	O
X O	X O	X O	X ke	X ke	X O	X f X
O	O	O	ke	ke	O	ke

FONTE: o autor (2020).

**7.2.4 Batá<sup>533</sup>**

Segundo relatou a *ebomi* Cici<sup>534</sup>, antigamente no Brasil o *batá*<sup>535</sup> era o nome de um instrumento tocado pelos escravos, no entanto, devido as ameaças de morte eles pararam de tocá-lo. Ela complementa que “os senhores diziam que além de

<sup>533</sup> Data de gravação: 12/08/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=77e5170tQwA>>.

<sup>534</sup> Nancy de Souza Silva, Dona CC, *ebomi* do Ilê Axé Opô Aganjú, tem mais de quarenta anos de candomblé, trabalhou com Pierre Verger em mais de onze mil fotos (BRUNDAGE, 2010, p.78).

<sup>535</sup> “Em Cuba, os instrumentos do *bembê* foram substituídos pelo *batá*” (SILVA, 2017).

matar, eles iriam também separar a cabeça do corpo, e com isso a alma não voltaria para a África” (SILVA, 2017<sup>536</sup>). Para Frungillo, a proibição do instrumento *batá* está associada “ao levante de negros ocorrido em Salvador em 24 de janeiro de 1835”, quando o *batá* ficou conhecido como “tambor de guerra” (FRUNGILLO, 2003, p.34)

Posteriormente, o nome dado ao tambor desapareceu [parcialmente] do cenário afro-brasileiro, ficando apenas associado a um toque (CARDOSO, 2006, p.338). Porém, no Maranhão ainda existe os *abatás*, que são “tambores usados no tambor de mina, com membranas de couro nas duas extremidades, dispostos sobre cavaletes” (VASCONCELOS, 2009, p.177). O *abatá* é feito em madeira ou metal, [...] armação de metal, afinado a torniquete” (FERRETTI, 2009, p.286)

No contexto do candomblé ketu o *batá* é um toque que “não está ligado a um orixá específico” (CARDOSO, 2006, p.338); no entanto, é um “ritmo cadenciado, usado especialmente nos rituais de *Xangô* e executado sem o auxílio dos *aguidavis* ou baquetas, isto é, é percutido com as mãos<sup>537</sup>” (BARROS, 2009, p.66). Além de *Xangô*, o *batá* pode ser tocado para *Ogum* e *Obaluaiê* (MAURÍCIO, 2009, p.206). Em Santa Catarina, no Terreiro do Pai Edenilson, o *batá* é tocado para *Xangô*, *Oxalá*, *Oxum* e *Nanã* (CAMARGO, 2020<sup>538</sup>).

O *batá* é um dos toques que não é tocado no *xirê*, sendo executado apenas na parte do “dar *rum*” e em situações especiais, conforme explica o *ogã alabê* Willian:

O *batá* só é tocado em [dar] *rum* e em algumas ocasiões específicas. A gente toca a roda de *Xangô* quando é obrigação de 7 anos, que é uma reverência a mais; que *Xangô*, como ele é rei, a roda dele serve para todos os santos. [Também] tem a roda de *Oxalá*, tem roda de *Oxum*, tem roda de *Nanã*, todos esses “santos”, normalmente é pra eles que a gente toca o *batá* (CAMARGO, 2020<sup>539</sup>).

A “*clave*” do *batá* é formada por 6 pulsações elementares, das quais apenas as duas primeiras são tocadas no *gã* (Fig. 63). O *batá* é tocado lentamente o que gera duas possibilidades de interpretação do “pulso rítmico”. Em linguagem de conservatório seria possível escrevê-lo em compasso composto 6/8 ou 12/8, bem

<sup>536</sup> [Gravação. Entrevista. Fundação Pierre Verger. Salvador, dia 27/07/2020].

<sup>537</sup> Fica a dúvida se isto vale para todos os atabaques ou somente para o atabaque *rum*. Ressalta-se que cada região ou cada terreiro tem a sua peculiaridade, o seu “sotaque”.

<sup>538</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

<sup>539</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

como, compasso simples 3/4 ou 6/4. É por isso que o “trilho guia” inserido do lado direito de cada lâmina é diferente entre a Tablatura da base e Tablatura do *rum*. Acontece que, o “balanço” sonoro da base (*gã, lé e rumpi*) e o “balanço” dos gestos da dança apontam para um ciclo rítmico com dois “pulsos” (Fig. 63). Por outro lado, “pensar” ou “sentir” as frases do atabaque *rum* em três “pulsos” tornou o processo de transcrição muito mais “fácil” (Fig. 64). Ainda sobre a base *sató* acrescenta-se que, este é um toque que não segue o estilo “ketu”, pois as “notas” da “clave” são tocadas pelas duas *aguidavis* nos atabaques *lé* e *rumpi*. Nota-se também os níveis sutis de intensidade sonora tocados pela “mão esquerda” nestes atabaques.

FIGURA 65 – BATÁ: BASE

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x	
-			-		-
-		X		X	
-			-		-
	X	X		X	
	X		X		X
-		x		x	
-			-		-
-		X		X	
-			-		-
	X	X		X	
	X		X		X

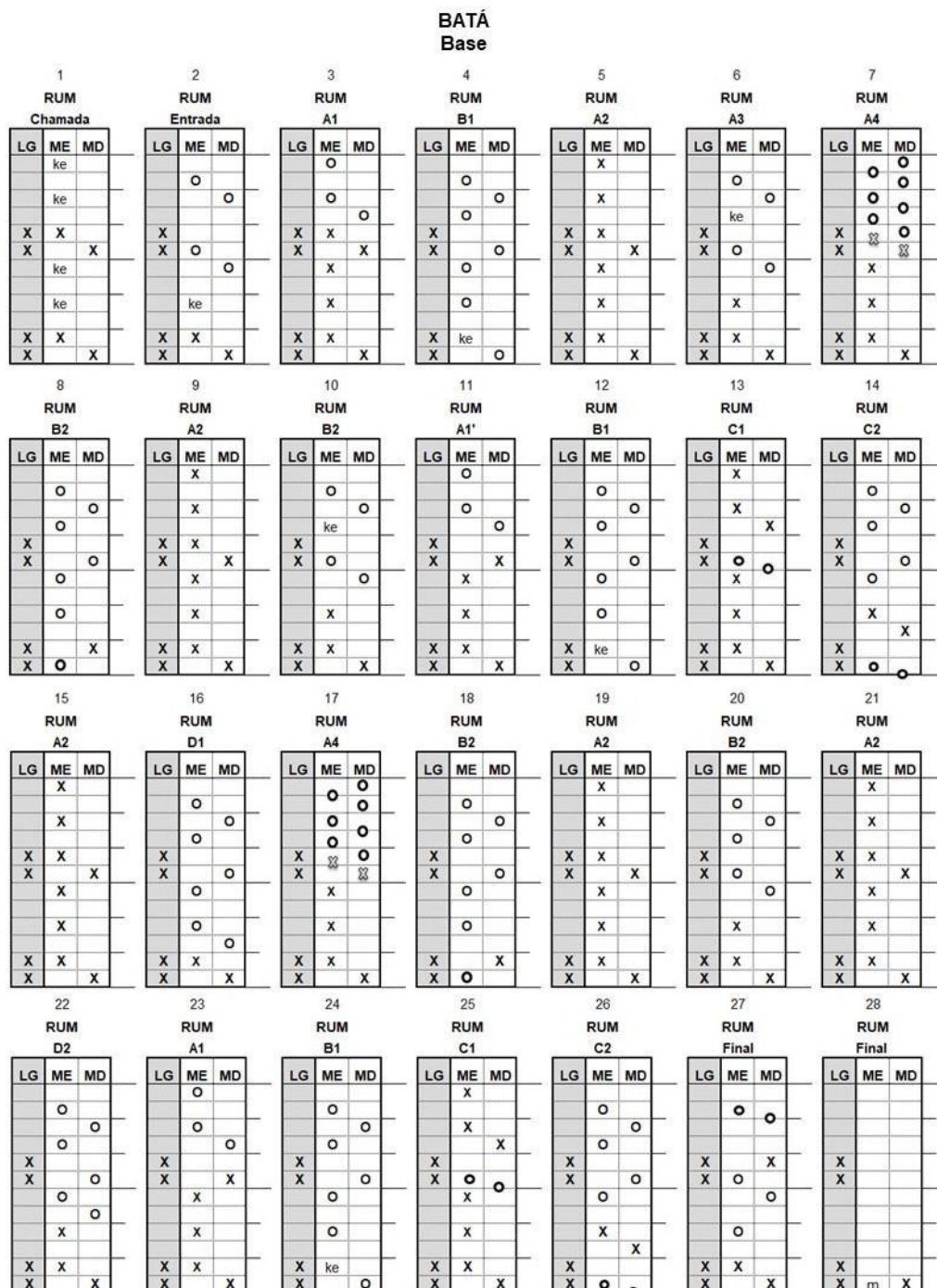
FONTE: o autor (2020).

Em relação ao atabaque *rum*, no *batá* ele é tocado com as duas mãos “nuas”. Do ponto de vista estrutural, o *batá* é um toque que não tem “dobras”. Ele é um toque com muitas variações e “floreios”. Isso quer dizer que, independentemente da quantidade de variações e “floreios” feitos no atabaque *rum*, a dança dos orixás não será influenciada pela percussão no sentido de “virar” para outro “ato”. Sobre a relação entre floreios e dança, o *ogã alabê* Willian complementa que o *batá* “tem floreios no *rum*, mas o orixá não vai fazer nada diferente, ele vai seguir dançando a mesma coisa” (CAMARGO, 2020<sup>540</sup>). A título de ilustração, os “floreios” podem ser vistos na parte superior da “lâmina” 7 e na parte central da “lâmina” 13 (Fig. 64). Vale ressaltar ainda, como a frase da base rítmica (*lé e rumpi*) serve de referência estrutural para a frase básica do *rum* do *batá* (“lâmina” 3), a partir da qual são

<sup>540</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

geradas todas as demais “frases com variações” deste toque. Temos aqui um bom exemplo da ideia de mola-espiral.

FIGURA 66 – BATÁ: RUM (BASE)



FONTE: o autor (2020).

### 7.3 TOQUES COM CLAVES DE 8

#### 7.3.1 Agueré<sup>541</sup>

No candomblé ketu o *agueré* é o toque específico de Oxossi. O *ogã alabê* Willian Camargo (2020<sup>542</sup>) explica que, para a sua comunidade religiosa o *agueré* é o principal toque do candomblé ketu, por conta de ser o toque de Oxossi, o rei de Ketu e o orixá patrono do candomblé ketu. Por isso, podemos dizer, que se trata de um toque real, pois é tocado exclusivamente para Oxossi. Entretanto, em alguns terreiros e em algumas situações, o *agueré* pode ser tocado para o orixá Logun Edé durante a parte do “dar *rum*”, por exemplo, caso o orixá esteja incorporado, mas em muitos terreiros dificilmente se toca para ele no *xirê*.

Este fato pode acontecer porque Logun Edé é um “orixá filho de Ibualama ou Inlé<sup>543</sup> (Oxóssi) e Oxum Pandá<sup>544</sup>” (CACCIATORE, 1977, p.164). Nos terreiros do Pai Jean, do Pai Ricardo e da Mãe Evelise, observei que o *agueré* foi tocado para Logun Edé apenas durante a sua dança, a qual aconteceu na parte do “dar *rum*”. No Terreiro do Pai Edenilson pode ocorrer de Logun Edé dançar ao som do *agueré* durante o “dar *rum*”, porém ele nunca dança sozinho, estará sempre dançando junto de Oxossi e Oxum. Segundo o *ogã alabê* Willian “quando a gente está saudando Oxossi, também está saudando o filho, [...] que a batida dele característica é também o *agueré*, então ele dança junto com Oxossi” (CAMARGO, 2020<sup>545</sup>).

O *agueré* além de ser exclusivo para Oxossi, é um toque que possui uma base rítmica particular e que não é usada em outros toques. Logo a seguir veremos que há duas maneiras de tocar os atabaques de base (Fig. 65). Para os outros orixás é utilizado o toque *omelê*, que executa a mesma *clave* rítmica no *gã* ou agogô e que tem uma base muito parecida com a do *agueré*, porém, “ela é com parada no meio do toque, tipo um respiro; no *agueré* não tem, é direto, com um toque falso” (CAMARGO, 2020<sup>546</sup>). Portanto, o *agueré*, principalmente a parte do *lé*, tem a característica do uso de notas fantasmas, de notas de preenchimento, que também acontece no toque *batá* do candomblé ketu, assim como no tamborim do samba.

---

<sup>541</sup> Data de gravação: 22/07/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=mkFD0YBOX84>>.

<sup>542</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/05/2020].

<sup>543</sup> Ou *Erinlé* (MAURÍCIO, 2009, p.269).

<sup>544</sup> Ou *Ipondá* (MAURÍCIO, 2009, p.269).

<sup>545</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/11/2019].

<sup>546</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020].

FIGURA 67 – AGUERÉ: BASE E BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ entrada		LÉ base		RUMPI base	
ME	MD	ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x		X	
	X		X		X		X
	X	⊗	X	⊗	X		X
	X		X		X		X
-		x		x		X	
-			X		X		X
	X	⊗	X	⊗	X		X
	X		X		X		X
-		x		x		X	
	X		X		X		X
	X	⊗	X	⊗	X		X
	X		X		X		X
-		x		x		X	
-			X		X		X
	X	⊗	X	⊗	X		X
	X		X		X		X

FONTE: o autor (2020).

A “clave” do *agueré* (e a do *omelê*) apresenta a seguinte configuração rítmica [X X . . X X X . ] (CARDOSO, 2006, p.288), porém também pode ser tocada uma versão “simplificada” [X X . . X . X . ], sendo que ambas são consideradas corretas. Inclusive o segundo tipo é bastante usado como a própria “chamada” feita no atabaque *rum*, na parte inicial do toque. No entanto, dependendo de cada região, da linhagem da casa matriz ou da perspectiva de quem escreve, a “clave” do *agueré* pode ser anotada de forma rotacionada [X X X . X X . . ] (LÜHNING, 1990, p.120)

Outro ponto interessante da “clave” do *agueré* tem relação com a “entrada” dos instrumentos de base. O *ogã alabê* Willian explica que em grande parte dos ritmos do *candomblé ketu*, como por exemplo, o *vamunha*, *opaniyé*, *agueré* e *omelê*, a execução no *lé*, *rumpi* e *gã*, “começa pelo final” (CAMARGO, 2020<sup>547</sup>), ficando assim: X X . . [ X X X . X X . . ]. Isto explica porque há duas possibilidades de escrever esta “clave” do *agueré*. No entanto, tendo em vista o desenho das frases musicais do *rum*, bem como, articulando com estratégias futuras de ensino/aprendizagem, considere ser mais funcional adotar a primeira “clave” mencionada.

A respeito da base do *agueré* tocada nos atabaques, há duas possibilidades conforme já anunciado (Fig. 65). “O *rumpi* pode fazer a mesma base do *lé* ou uma diferente”, sendo que “essa outra é uma base bem antiga, antigamente se usava no *Gantois*” (CAMARGO, 2020<sup>548</sup>). Na linguagem acadêmica essa base antiga do *rumpi*

<sup>547</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

<sup>548</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, 13/05/2020].



seria tocada toda em semicolcheias com mãos alternadas (Fig. 65). Esta base antiga só foi percebida no Terreiro do Pai Ednilson. É sempre bom lembrar da possibilidade de tocar a “base sem repiques”. De maneira geral, a frase indicada como “base do *lé*” e o padrão mais utilizado pelos outros terreiros catarinenses.

Outra questão relevante sobre o *agueré* é que ele é um “toque sem dobra”<sup>549</sup>, ou seja, é considerado um “toque reto”, que apesar das variações rítmicas executadas no atabaque *rum*, não vai haver alteração nos gestos corporais na dança do orixá Oxossi. É por isso que a “fotografia” apresentada na Fig. 66 pode ser tocada para em torno de trinta cantigas. Durante a realização das aulas, o *ogã alabê* Willian fez a seguinte explicação:

Tudo isso aqui é uma base. O *agueré* é um toque sem dobra, ele é um toque reto, a questão é que ele sempre vai dançar a mesma coisa, independentemente do que você toque no atabaque. Aqui eu fiz uma base, mas ela tem um floreado. Com esse toque que eu fiz, você toca trinta músicas de *agueré*. Ela tem uma base principal (CAMARGO, 2020<sup>550</sup>).

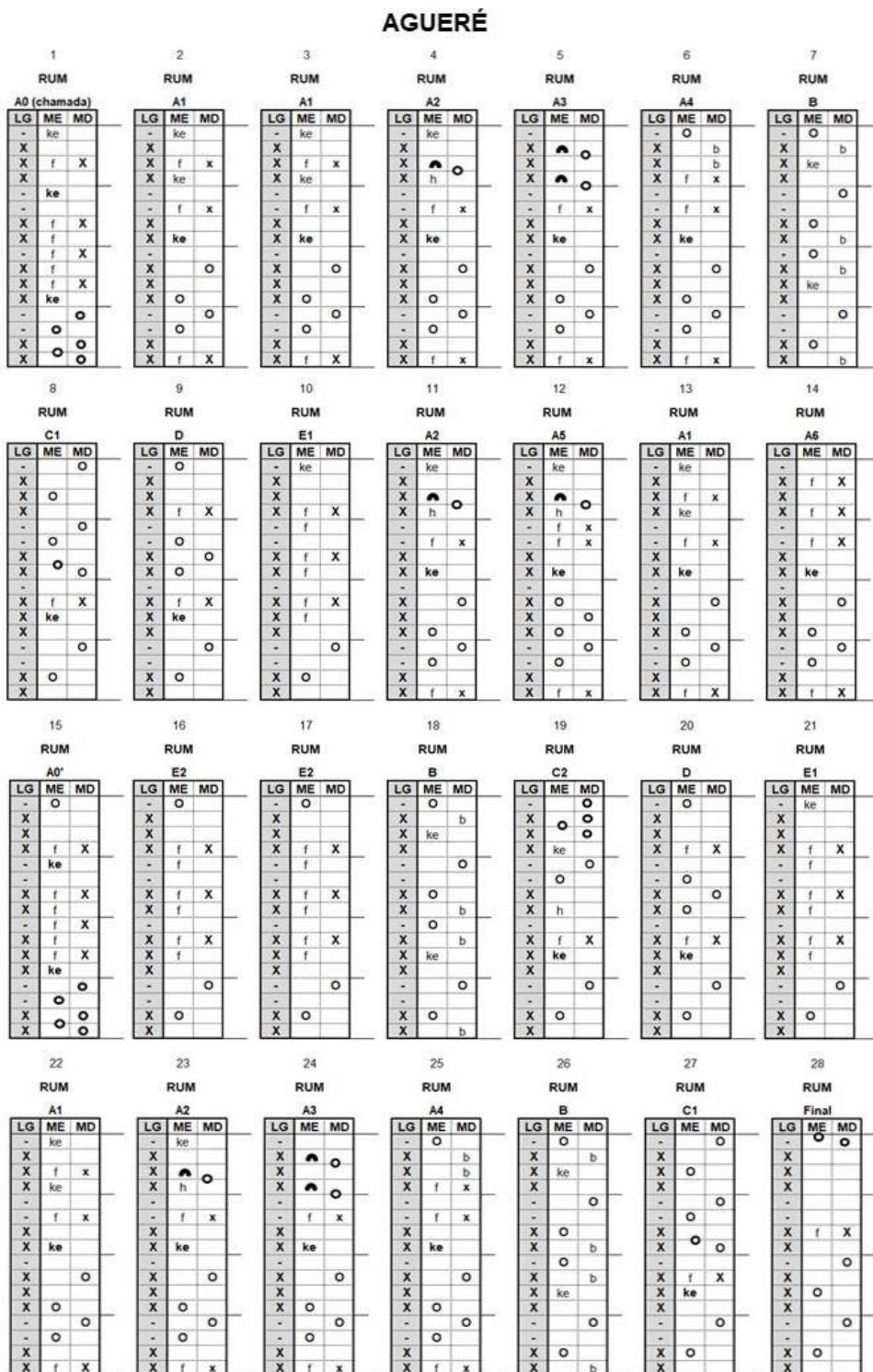
Finalizando esta seção, na Fig. 66 temos uma “fotografia” do *rum* do *agueré* tocado no Terreiro do Pai Ednilson, em São José. Descrevendo-a, a “lâmina” 1 corresponde a “chamada” inicial e a “lâmina” 28 a “chamada” final. É possível perceber que há uma frase básica principal (“lâmina” 2), sendo que a partir desta são elaboradas uma série de frases com variações (“lâminas” 3, 4, 5, 6, 12 e 14), das quais algumas recebem os “floreios” (e.g.: “lâminas” 4 e 5). Há também uma segunda frase básica (“lâmina” 7) que serve de referência para gerar outros tipos de frases com variações. No entanto, desta vez, apenas a primeira parte e um pouco da segunda parte desta frase básica permanece inalterada, abrindo espaço para variações mais extensas. Portanto, temos nesta “fotografia” um bom exemplo do “floreio” (“lâminas” 4 e 5) e das variações (“lâminas” 8 e 10).

---

<sup>549</sup> Conforme visto anteriormente, a “dobra” será aquele momento em que a mudança das frases rítmicas do atabaque *rum* altera a dança de um orixá, ou vice-versa. E por conta disso torna-se um momento de muita energia, de entusiasmo e de alteração.

<sup>550</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 12/08/2020].

FIGURA 68 – AGUERÉ: RUM



FONTE: o autor (2020).

### 7.3.2 Omelé

Numa primeira audição, os toques *omelé* e *agueré* aparentemente são muito parecidos porque utilizam a mesma “clave” e a “levada” tocada nos atabaques de base é praticamente igual, em especial a do *lé* (Fig. 67). Como já foi visto, uma

mesma base rítmica pode ser usada para vários toques, no entanto, o toque será caracterizado pelas frases musicais do atabaque *rum* num diálogo com a narrativa mitológica da dança e das cantigas, compondo o que eu chamo de trinômio canto-percussão-dança.

Enquanto o *agueré* é tocado exclusivamente para Oxossi, o *omelê* é um toque que pode ser usado para quase todos os orixás, exceto Omolu e Oxumaré. Conforme explica o *ogã alabê* Willian há três tipos de *omelê*: o “*omelê* tradicional” ou “*omelê* base” que é tocado para Ogum, Oxossi, Oxum, Ossain, Nanã, Ewá, Obá, Xangô e Iemanjá; o “*omelê* com parada” ou “*omelê* quebrado” que é utilizado para Xangô, Oxum e Oxalá; e ainda existe o “*omelê* para Iroko” (CAMARGO, 2020<sup>551</sup>). É importante ressaltar que cada tipo de *omelê* possui um jeito diferenciado de tocar o *rum*, mas a base rítmica (*gã*, *lé* e *rumpi*) é a mesma (Fig. 67). Relacionando com o sistema religioso da filosofia Nagô temos aqui uma representação simbólica do princípio da existência genérica e da existência individualizada, respectivamente, o “*omelê* tradicional” de uso coletivo e o “*omelê* para Iroko” de uso individual.

Outro ponto interessante está associado ao “*omelê* tradicional” tocado para o orixá Ossain. Geralmente a “*clave*” do *gã* é tocada “simplificada” [X X . . X . X . ], porém, a forma “completa” também é considerada correta [X X . . X X X . ] O fato é que, durante a execução do *omelê* para Ossain, do meio do toque para frente, o andamento é acelerado bruscamente e a “*clave*” do *gã*, seja qual for, tem que acompanhar essa mudança. “Quando acelera o atabaque, os dois jeitos de tocar o *gã* estão certo, só tem que acelerar” (CAMARGO, 2020<sup>552</sup>). Possivelmente, muitos *ogãs* escolhem a forma mais “simplificada” por ser mais “fácil” de tocar num andamento acelerado. Além disso, no Terreiro do Pai Ednilson, normalmente, depois que acelera vai até o fim, só acontece uma vez.

Por outro lado, a execução do *omelê* para Ossain não é feita da mesma maneira em todos os terreiros catarinenses. Por exemplo, nos terreiros do Pai Jean, do Pai Ricardo, de Mãe Emília, de Mãe Jussara, entre outros, observei que essa mudança de andamento acontece três vezes no mesmo toque, acelerando e retomando ao andamento inicial nas duas primeiras e seguindo com o andamento acelerado até o final na terceira vez. Nos terreiros citados acima, verifiquei que a

---

<sup>551</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 22/07/20].

<sup>552</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/11/2019].

“clave” do *gã* na parte acelerada é tocada “reta”, em “semínima”. Esta solução de tocar “reto” o *gã* quando um toque acelera também é comumente vista na execução do toque *alujá*, sendo todas as formas bem aceitas, dependendo de cada ambiente: “é o mesmo caso do *alujá*, estão certos tanto o *gã* padrão do *vassi*, quanto o padrão tipo “metrônomo”. Depende de cada casa e quem está tocando o *gã*” (CAMARGO, 2020<sup>553</sup>).

FIGURA 69 – *OMELÊ*: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÊ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		x		x	
	X		X		X
	X	X	X	X	X
	X	X	X	X	X
-		x		x	
-					
	X		X		X
	X	X	X	X	X
-		x		x	
	X		X		X
	X	X	X	X	X
	X	X	X	X	X
-		x		x	
-		-		-	
	X		X		X
	X	X	X	X	X

FONTE: o autor (2020).

Ainda em relação ao *omelê* para Ossain, conforme apontam alguns autores (BARROS, 2009. FONSECA, 2003. CARDOSO, 2006), na Bahia e no Rio de Janeiro este toque pode ser encontrado com o nome de *korin ewê*, *torin euê*, ou *agueré* de Ossain. No entanto, segundo informa o *ogã alabê* Willian, no Terreiro do Pai Ednilson, em São José, é utilizado apenas o nome *omelê*: “O *korin-ewê* eu conheço como o mesmo toque que a gente chama de *omelê*, porque também está falando da música das folhas [...] sei que é pra Ossain, que é o mesmo toque, mas a gente usa para muitos “santos”, então não se generaliza” (CAMARGO, 2020<sup>554</sup>).

Em relação a Tablatura do *rum* para os tipos de *omelê* informo que, embora as versões finais apresentadas tenham quatro partes, ou seja, quatro “pulsos” (ver o “trilho rítmico”), para facilitar e efetuar o processo de transcrição foi utilizado um “trilho” de oito “pulsos”, correspondente as colcheias. Além disso, deve-se salientar que a “clave” foi sempre utilizada como referência sonora, como uma “linha-guia”, tanto para os tipos de *omelês*, como para todos os outros toques.

<sup>553</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 13/11/2019].

<sup>554</sup> [Gravação. Aula/entrevista. São José, dia 08/07/2020].

### 7.3.2.1 Omelê tradicional<sup>555</sup> ou Omelê base

Conforme vimos recentemente, no Terreiro do Pai Ednilson, o toque *omelê* do tipo “tradicional” ou “base” é usualmente tocado para vários orixás, tanto para aqueles de caráter “masculino”: Ogum, Oxossi, Ossain e Xangô; quanto para as *iabás*<sup>556</sup>, que são os orixás femininos relacionados à água, como Iemanjá, Oxum, Nanã, Ewá e Obá. Isso quer dizer que, as frases musicais do atabaque *rum* serão as mesmas para todas estas divindades, podendo mudar levemente o andamento, a sequência das “frases” e o uso de “floreios” e variações. A título de exemplo de “floreio” temos a presença do “glub” no final das “lâminas” 8 e 12.

Na “lâmina” 1 (Fig. 68) é possível observar que o *omelê* tradicional “começa pelo final” da Tablatura. Este tipo de *omelê* poderia também começar com uma “chamada” que indicasse a “*clave*”, mas nem sempre isto é necessário porque há várias possibilidades. Este tipo de “chamada” que aparece nas “lâminas” 1 e 2 também pode ser tocada quando se pretende manter o toque para mudar de cantiga e inclusive, esta “chamada” pode ter a duração de 4, 6, 8 ou até um pouco mais de “pulsos”, mas o *ogã alabê* Willian alerta que esta frase não deve ser muito longa (CAMARGO, 2020<sup>557</sup>).

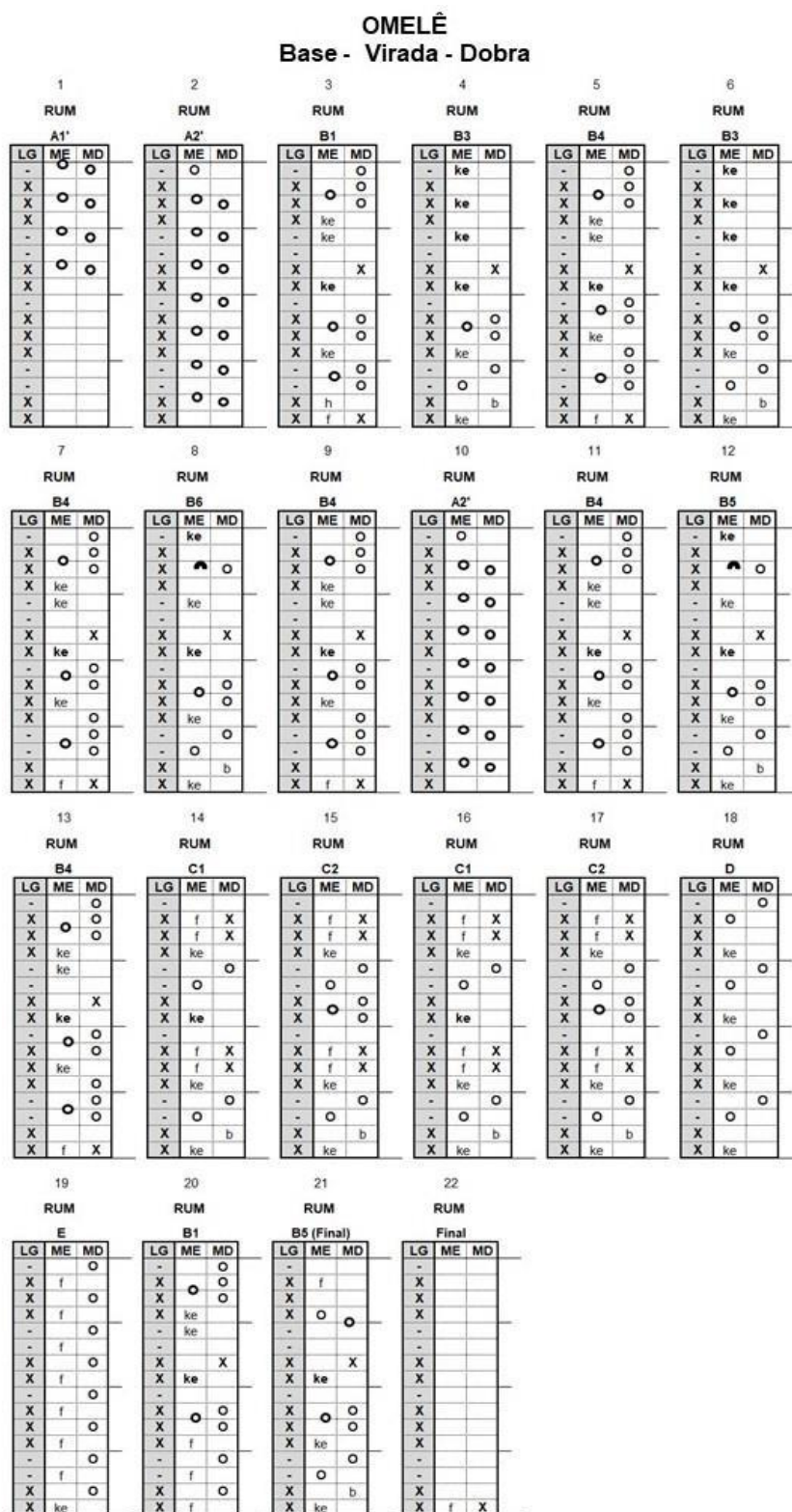
O *omelê* tradicional é um toque que tem a seção da “dobra de *rum*”. Portanto, tem uma seção rítmica que altera o ato de dança. Nesta “fotografia” a “dobra de *rum*” começa na “lâmina” 14, justamente nas primeiras notas agudas, do tipo “*slap* com baquetas” [f – X], que são tocadas mais “fortes” para anunciar a mudança de seção, momento em que o andamento se torna mais rápido; e termina na “lâmina” 20, também no ponto da “nota” mais aguda, instante em que o andamento desacelera, voltando ao andamento normal na “lâmina” 21. É importante ressaltar que a Fig. 68 apresenta uma “fotografia” de uma aula e que, numa festa pública a “dobra de *rum*” pode acontecer várias vezes, normalmente três vezes, havendo entre a “chamada” inicial e a “chamada” final a alternância entre a seção básica e a “dobra de *rum*”.

<sup>555</sup> Data de gravação: 19/08/2020. Áudio: <<https://www.youtube.com/watch?v=RP-4ZDRf29o>>.

<sup>556</sup> “No plural, nome genérico para designar as “senhoras das águas”, ou orixás femininos das águas” (CACCIATORE, 1977, p.138).

<sup>557</sup> [Anotação. Aula/entrevista. São José, dia 08/07/2020].

FIGURA 70 – OMELÊ TRADICIONAL: RUM

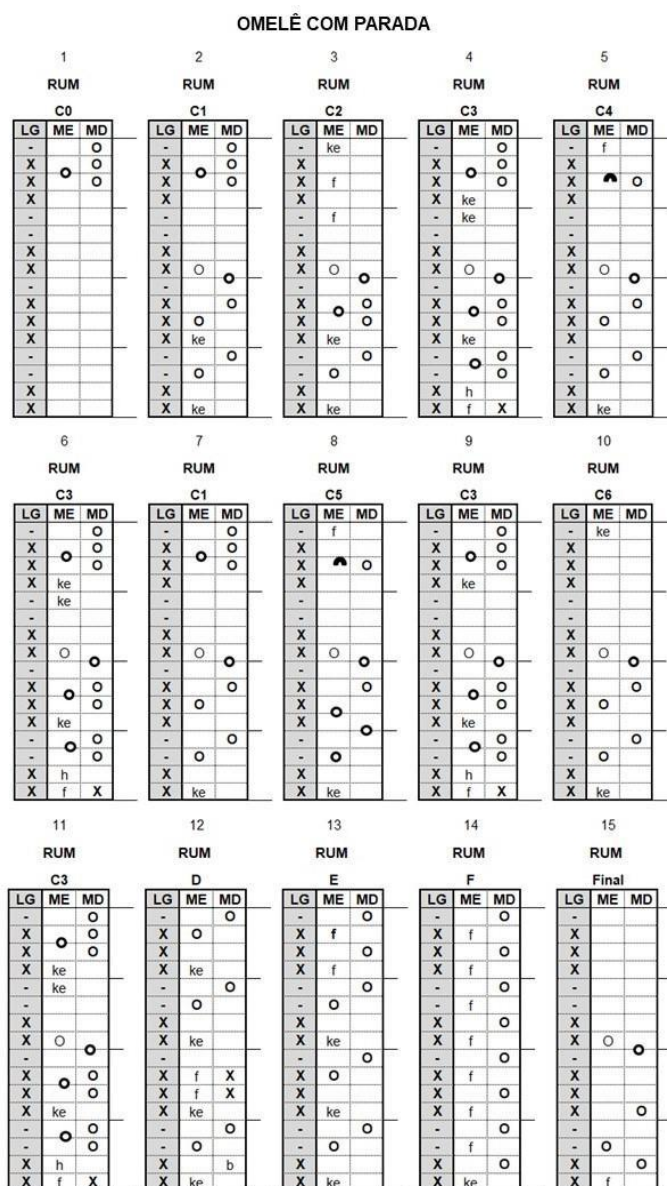


FONTE: o autor (2020).

7.3.2.2 Omelê com parada<sup>558</sup>

Conforme já vimos, o toque “*omelê com parada*” ou *omelê quebrado*” é utilizado para apenas três orixás: Oxum, Xangô e Oxalá. A respeito da Tablatura do *rum* (Fig. 69) deste toque destaco alguns pontos importantes. Conforme pode ser visto na “lâmina” 1, o “*omelê com parada*” é um toque que “começa pelo final”. É um toque que não tem a “dobra de *rum*”, e, portanto, só tem a seção básica, que por vez, tem a grande maioria das “frases com variações” (e.g.: “lâminas” 3, 4, 5, 8, e 10) elaboradas a partir da rítmica da frase básica principal (“lâmina” 2).

FIGURA 71 – OMELÊ COM PARADA: RUM



FONTE: o autor (2020).

<sup>558</sup> Data de gravação: 19/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=D88noo9sSV8>>.

Este toque pode ser usado para cantigas curtas e longas. No primeiro caso a execução poderá ser muito semelhante ao que é mostrado na “fotografia” (Fig. 69), podendo receber alguns “floreios”<sup>559</sup>, ou ainda, o *ogã* pode criar outros tipos de sequência com as “lâminas”, sem é claro, deixar de ficar atento a dança. No caso de cantigas mais longas, uma solução é tocar esta “fotografia” até a “lâmina” 14 e retomar da “lâmina” 3 quantas vezes for necessário. Nesta opção é bom saber que o andamento acelera a partir da “lâmina” 12 e que volta ao normal ao reiniciar. Ressalta-se que, o tempo de duração das cantigas está associado as condições física do filho de santo em transe, como também, ao tempo de iniciação. Portanto, orixás mais “novos” tendem a dançar menos tempo que os orixás mais “velhos”.

### 7.3.2.3 Omelê para Iroko<sup>560</sup>

O “*omelê* para Iroko” (Fig. 70) faz parte do grupo dos toques que não tem a seção da “dobra de *rum*” e do grupo dos toques que “começam pelo início” (“lâmina” 1), que neste caso tem uma “chamada” inicial mais curta com duração de apenas uma “*clave*” (“lâmina” 1). Como é um toque que tem apenas a seção básica, normalmente, ao terminar a “lâmina” 15 retoma-se a partir da “lâmina” 3, podendo ser várias vezes. Nota-se na “fotografia” (Fig. 70) que grande parte das “frases com variações” surgem a partir da estrutura rítmica das “lâminas” 1 e 7. Uma peculiaridade deste toque é que, a “frase” da “lâmina” 15 pode durar mais ou menos tempo, o que fica dependendo da dança do orixá, da vontade do *ogã* ou do que estiver acontecendo no salão (e.g.: as vezes as roupas dos orixás precisam de ajustes).

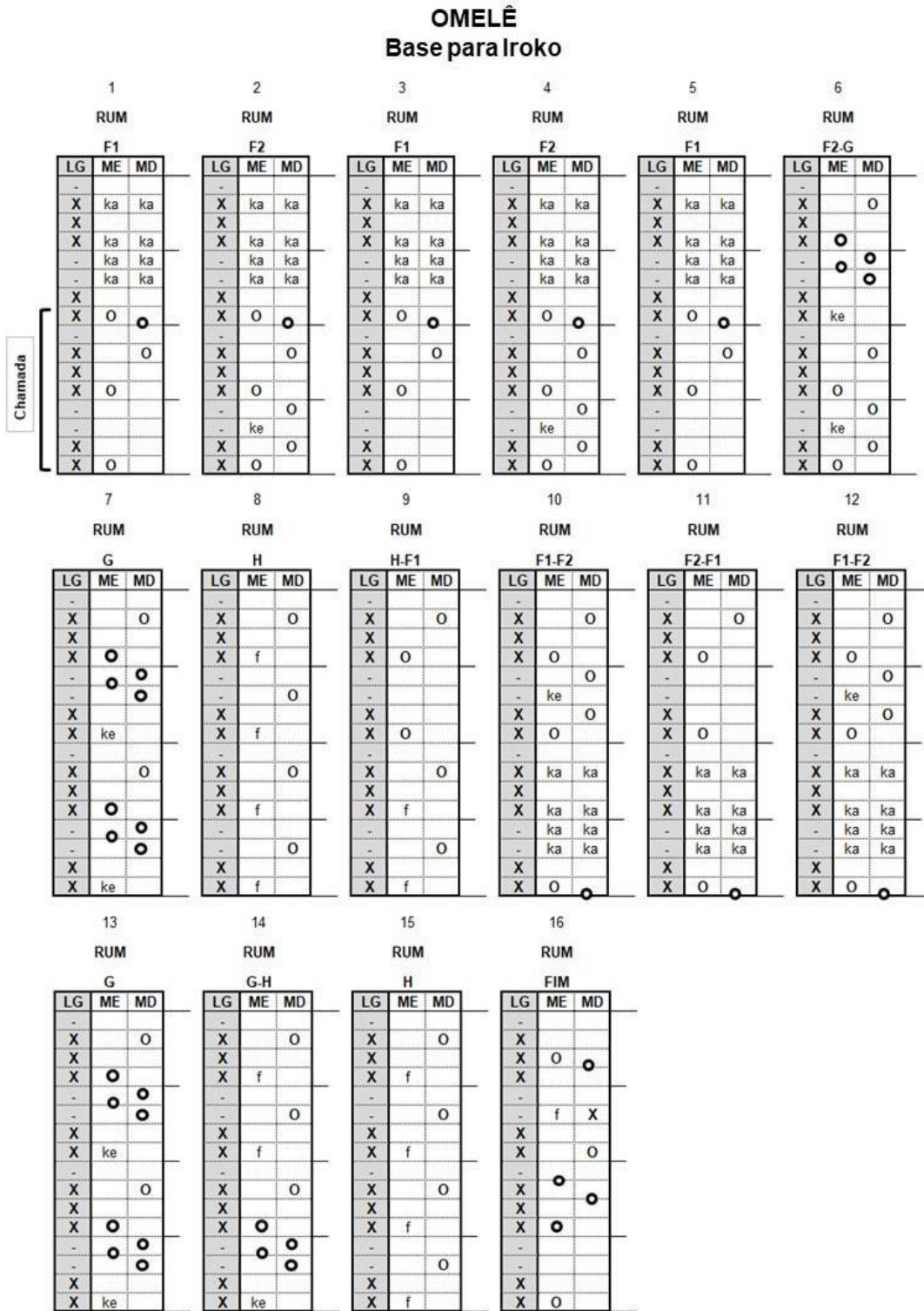
---

<sup>559</sup> “Floreio” do tipo “glub” pode ser visto na parte final das “lâminas” 5 e 8.

<sup>560</sup> Data de gravação: 19/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=DAFWmand86M>>.



FIGURA 72 – OMELÊ PARA IROKO: RUM



FONTE: o autor (2020).

### 7.3.3 Daró<sup>561</sup>

O *daró* é o toque particular de Oyá ou Iansã. Segundo a Equede Sinha, no Terreiro da Casa Branca usa-se o termo *adaró* para o “toque específico do culto a Oiá” (BRANDÃO, 2015, p.117). É tão particular que logo ao ser tocada a “chamada” inicial todos os presentes no salão já sabem que se trata da dança da deusa dos raios e das tempestades. Pelo fato de ser um toque individual, o *daró* não é tocado no *xirê*, sendo tocado apenas na segunda parte pública da festa, no “dar *rum*”, e, portanto, apenas quando Oyá está “presente”.

Segundo Barros (2009), no Terreiro do Gantois, o toque *daró* é também denominado de *ilú*. O autor informa que, na língua iorubá o termo *daró* “significa lamento, pensar em alguém ausente com saudade” e que; o termo *ilú* está relacionado aos nomes dos atabaques: “Mãe Menininha chamava os três atabaques de *Ilú*, sendo que os dois correspondentes ao *Rumpi* e *Lé* eram designados como *Otun Ilú* e *Ossi Ilú*, isto é, o *Ilú* da direita e o da esquerda” (BARROS, 2009, p.66).<sup>562</sup> Em Santa Catarina o termo mais empregado é o *daró*, porém, os *ogãs* sabem da existência das outras designações, como a do “quebra pratos”. Cardoso explica que “tal expressão nada tem a ver com a destruição de utensílios domésticos. “Quebra-prato”, assim como *daró*, é outro nome para *ilú*, porém, um nome mais informal” (CARDOSO, 2006, p.326).

Do ponto de vista rítmico, no contexto dos terreiros o *daró* é considerado um dos toques mais difíceis de tocar e por isso ele não é ensinado no início da aprendizagem, o que explica ter sido um dos últimos toques que aprendi durante as aulas particulares. No entanto, considero interessante relatar que a minha experiência profissional como percussionista facilitou o processo, tanto é que foi um dos toques que consegui tocar com fluência em poucos dias.

Acontece que o *daró* tem um “balanço”, tem um *swing*, do qual o samba é muito parecido, em especial o samba de roda do Recôncavo baiano. Além disso, a “clave” do *daró* [X . X X . X X . ] (Fig. 71) se encaixa perfeitamente com a “clave” do conhecido “3-3-2” [X . . X . . X . ], também chamada de “paradigma do trezílio” (SANDRONI, 2001), que sua vez é a “clave” do samba de roda (GRAEFF, 2014,

<sup>561</sup> Data de gravação: 05/08/2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Wq-bd7F18-s>>.

<sup>562</sup> É bom ressaltar que esta descrição reforça a ideia da tríade dos atabaques, na qual o *rum* fica posicionado no meio, como uma representação da família e do culto a vida, uma simbologia que foi apresentada anteriormente no presente trabalho.

p.76), do baião, xaxado, coco de roda, etc. Inclusive pode ser investigado se este toque do candomblé ketu tem alguma relação histórica com os ritmos do forró. A princípio percebo algumas semelhanças rítmicas entre as “levadas” do atabaque *rum* com as da zabumba (SANTOS, 2013. ROCHA, 2003). Cabe acrescentar que, este padrão rítmico da “clave” do *daró* tocado nos terreiros catarinenses, também foi identificado por Fonseca (2006, p.110), por outro lado, Cardoso (2006, p.327) encontrou uma variação que é tocada no Terreiro da Casa Branca, na qual o “gã não apresenta “ataques” na “cabeça” do tempo”, ou seja, não tem som de *gã* no início da “clave” [ . . X X . X X . ].

Além disso, conforme consta na Fig. 71, em relação a base rítmica, o *daró* faz parte dos toques que seguem o estilo “ketu”. É sempre bom lembrar que os atabaques *lé* e *rumpi* podem tocar a “mesma coisa”, ou então, um destes pode tocar a “frase com a terceira nota” ou a sua forma simplificada; bem como, durante a execução, a “mão direita” que “marca” a “clave” toca sutilmente mais “forte” que a “mão esquerda”.

FIGURA 73 – DARÓ: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X

FONTE: o autor (2020).

Seguindo com as questões rítmicas, o *daró* é um dos toques mais rápidos do candomblé ketu e possivelmente aí reside parte da dificuldade de tocá-lo. Por isso, “é um ritmo muito trabalhoso para os atabaques e cansativo para os *ogãs*. Os atabaques precisam ser rufados com energia e velocidade, para dar maior beleza aos movimentos ligeiros, sensuais e impetuosos de Oiá” (MAURÍCIO, 2009, p.207). No entanto, é importante destacar que no candomblé ketu normalmente o andamento é progressivo, raramente retrocede, vai sempre evoluindo, sempre do mais lento para o mais rápido. Uma das exceções é o toque *omelê*. Então, em

termos práticos, se o *daró* é um toque bem rápido, os *ogãs* tem que ter o cuidado para começar um pouco mais lento dando margem para acelerar, em sintonia com a dança e com o texto das cantigas.

Para não afetar o desenrolar do ritual, a mudança de andamento tem que ser coordenada de alguma forma. É bom lembrar que a festa é uma cerimônia religiosa e sendo assim, “não se fala, porque a cantiga é uma prece” (CAMARGO, 2020<sup>563</sup>). A solução praticada é utilizar “frases musicais”<sup>564</sup> ou “levadas” para sinalizar sonoramente que o andamento vai mudar, substituindo assim um aviso que seria feito pela fala. De modo geral, estas “frases” tem caráter contínuo, retilíneo, como se fosse um trilho, uma base retilínea, sem muitas “quebras”, pois dessa maneira proporciona que todos os *ogãs* “virem” juntos. Portanto, este tipo de “frase” é um sinal, tem função de comunicação. Além disso, durante as cantigas os *ogãs* estão cantando e prestando atenção na dança.

Na “fotografia” da aula (Fig. 72), esta “virada” de andamento é feita no trecho das frases B6, B7 e primeira metade da B8, o que corresponde as “lâminas” 12, 13 e 14, respectivamente. Na sequência, toca-se a “chamada da dobra” nas frases C1 e C2 (“lâminas” 15 e 16), e a partir da frase B5’ (“lâmina” 17) inicia o desenvolvimento da seção da “dobra de *rum*”. Então, o *daró* é um toque que tem a seção básica (“lâminas” 4 a 11) e a seção da “dobra” (“lâminas” 12 a 28). Ademais, o *daró* “começa pelo início” e a “chamada” inicial é composta de três frases (“lâminas” 1, 2, 3); depois destas entra a base (“lâmina” 4) e em seguida o atabaque *rum* executa a sua narrativa (“lâmina” 5). Convém acrescentar que a “*clave*” do *cabila*<sup>565</sup> aparece na frase E1 (“lâmina” 25).

---

<sup>563</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 01/07/2020].

<sup>564</sup> Este recurso é muito encontrado em práticas musicais de matriz africana, em especial na cultura mandingue, África Ocidental, na qual se toca o *djembe*. Segundo o percussionista André Marcelino, na cultura do *djembe* existe o *eshofemã* (ou *echofemã*) que “quer dizer aquecimento ou esquentamento” e que “no maracatu é tipo a viração”. “Geralmente o *eshofemã* é a finalização de um solo de dança e para cada ritmo tem um fraseado, tem a tradição da sua levada exata, mas é uma subdivisão [...] mas nem sempre acelera, não é um regra, mas as vezes é usado para corrigir o andamento, para deixar mais para frente, quando o andamento dá uma caída” (MARCELINO, 2020). Sobre a ligação entre Brasil e África, ele complementa: “está tudo dialogando, os ritmos africanos, essas linguagens, os graves virando, está tudo dialogando” (MARCELINO, 2020). [Conversa informal. Mensagem de áudio. WhatsApp. Dia 24/09/2020].

<sup>565</sup> O *cabila* é um toque do candombe de angola. A “*clave*” do *cabila* é reconhecida como a “mãe” da “*clave*” do samba (LEITE, 2017, p.52).

FIGURA 74 – DARÓ: RUM

DARÓ  
Base - Virada - Dobra

1 RUM Chamada LG ME MD X O X O X f X X O X O X f X	2 RUM Chamada LG ME MD X O X O X O X O X O X f X	3 RUM Chamada LG ME MD X f X X f X X ke X f X X ke X f X X ke	4 RUM 0 LG ME MD X X X X X X X	5 RUM A1 LG ME MD X O X O X O X O X O X O X O	6 RUM A2 LG ME MD X O X O X O X O X O X O X O	7 RUM B1 LG ME MD X O X O X O X O X O X f X X ke O	8 RUM B2 LG ME MD X O X ke X f X X ke X O X ke X f X X ke O
9 RUM B3 LG ME MD X ke X f X X ke X O X f X X ke X ke O	10 RUM B4 LG ME MD X O X O X f X X ke X O X O X O	11 RUM B5 LG ME MD X ke X f X X ke X O X O X O X O	12 RUM B6 LG ME MD X ke X O X ke X O X ke X f X X ke O	13 RUM B7 LG ME MD X ke X O X ke X O X ke X O X ke O	14 RUM B8 LG ME MD X O X O X f X X ke X O X O X ke O	15 RUM C1 LG ME MD X O X O X f X X O X O X O X f X	16 RUM C2 LG ME MD X O X O X O X O X O X O X O
17 RUM B5' LG ME MD X ke X f X X ke X O X O X O X O	18 RUM B9 LG ME MD X O X f X X ke X O X ke X f X X ke O	19 RUM D1 LG ME MD X O X h X f X X O X O X f X X ke O	20 RUM D2 LG ME MD X O X f X X O X m X h X f X	21 RUM D3 LG ME MD X O X f X X f X X f X X h X f X	22 RUM B2 LG ME MD X ke X f X X ke X O X ke X f X X ke O	23 RUM B7 LG ME MD X ke X O X ke X O X ke X O X ke O	24 RUM B7 LG ME MD X ke X O X ke X O X ke X O X ke O
25 RUM E1 LG ME MD X ke X f X X ke X f X X ke X f X X O	26 RUM E2 LG ME MD X O X ke X f X X ke X f X X ke X f X X O	27 RUM E3 LG ME MD X O X f X X ke X f X X ke X f X X O	28 RUM B5* LG ME MD X ke X f X X O X O X O X O	29 RUM Final LG ME MD X O X f X X O X f X X ke X O	30 RUM Final LG ME MD X X X X X X X m X		

FONTE: o autor (2020).

## 7.4 TOQUES COM CLAVES DE 12

### 7.4.1 Vassi

No candomblé ketu o termo *vassi* pode ser empregado para se referir a uma “*clave*” ou linha-guia, para identificar uma base rítmica e para servir de nome de um toque. É importante rever que o termo “*clave*” refere-se apenas ao *gã* (ou agogô), que a base é tocada pelos instrumentos *lé*, *rumpi* e *gã*; e que toque contempla todos os instrumentos de percussão. Portanto, teremos a “*clave*” *vassi*, a base *vassi* e o toque *vassi*.

Nos terreiros catarinenses a “*clave*” *vassi* comumente tocada corresponde ao padrão rítmico [X . X . X X . X . X . X ] mais encontrado na literatura (LÜHNING, 1990, p.103. CARDOSO, 2006, p.273. FONSECA, 2002, p.16. CALABRICH; SILVA, 2017, p.53. SILVA; VICENTE, 2008, p.50), embora em alguns casos o termo não seja mencionado. Segundo Lacerda, este mesmo padrão, também chamado de *standard pattern*, “é largamente empregado na África Ocidental e regularmente submetido a uma base rítmica ternária” (LACERDA, 2014, p.51); e “a existência do *standard pattern* na cultura brasileira é expressão direta da apropriação de padrões musicais da África Ocidental” (LACERDA, 2014, p.239).

Observei que todos os toques que utilizam a base *vassi* usam a mesma “*clave*”, sem qualquer tipo de variação, rotação ou inversão. Todas as bases *vassi* são tocadas com doze pulsações elementares ou em compasso 12/8. A única exceção é o toque *igbin* para Oxalá, o qual minha percepção sonora e corporal aponta para um clico rítmico com seis pulsos, com seis “pé de dança”, o que corresponderia a um compasso 6/4, sendo a semínima pontuada a unidade de tempo. O *igbin* será discutido adiante em seção específica.

Nas festas de candomblé ketu, tanto no *xirê* quanto no “dar *rum*”, a “*clave*” *vassi* é a mais tocada. Os toques que usam esta “*clave*” são agrupados em dois grupos conforme o andamento: *vassi* e *vassi* lento. Segundo o *ogã alabê* Willian, “somente o *Gantois* utiliza essa divisão de *vassi*” (CAMARGO, 2020<sup>566</sup>). Portanto, os terreiros descendentes da linhagem do *Gantois* procuram também adotar essa mesma divisão, como é o caso do Terreiro do Pai Jean e do Terreiro do Pai Ednilson.

---

<sup>566</sup> [Anotação. Aula entrevista. São José, dia 12/08/2020].

No grupo do *vassi* ou “*vassi* normal”, temos os seguintes toques: “*vassi* base sem dobra”, “*vassi* de guerra”, “*vassi* de caça”, *alujá* e *agabi*. Todos estes toques utilizam a base *vassi*, com exceção do *agabi* que só utiliza a *clave*, e, portanto, os atabaques *lé* e *rumpi* tocam outro tipo de base. A base do *agabi* será mostrada adiante. Conforme consta na Fig. 73 a base *vassi* segue o estilo “ketu”, ou seja, nos atabaques *lé* e *rumpi*, a “mão direita” marca a “*clave*”, sutilmente mais “forte” que a “mão esquerda”, enquanto esta complementa a base.

FIGURA 75 – VASSI: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X

FONTE: o autor (2020).

No outro grupo, a base *vassi* lento agrupará os seguintes toques: “*vassi* lento base”, “*vassi* lento para família *Igí*”, “*vassi* lento pra *Ewá*”, “*vassi* lento para *Obá*” e o *igbin* de Oxalá; que terá o mesmo desenho rítmico da base *vassi* normal, porém, a Tablatura terá um “trilho guia” de seis “pulsos”. É importante mencionar que o primeiro tipo é tocado para vários orixás, o segundo é para um agrupamento familiar específico e os três últimos são tocados para um único orixá. Relacionando com o sistema religioso Nagô, visualizo aqui três possibilidades de representação simbólica, na seguinte ordem: princípio da existência genérica; casas-templo ou *ilé-òrisá*, que reúnem um grupo de iniciados; e princípio da existência individualizada.

#### 7.4.2 Vassi base sem dobra<sup>567</sup>

O toque “*vassi* base sem dobra” ou “*vassi* sem dobra” é utilizado para vários orixás, como por exemplo: Oxum, Obá, Ewá (Euá), Oyá (ou Iansã) e Nanã (CAMARGO, 2020<sup>568</sup>). Com um ponto em comum, na África ou no Brasil, todos estes

<sup>567</sup> Data da gravação: 15/07/2020. <[https://www.youtube.com/watch?v=tPf5A4-P9\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=tPf5A4-P9_c)>.

<sup>568</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 13/11/2019].

orixás femininos estão relacionados ao elemento água: “Oxum – rio Oxum (Áfr.), águas doces (Bras.); Nanã – águas, chuva (Bras.); Iansã – rio Níger (Áfr.); Obá – rio Obá (Áfr.) e, Euá – rio Iewa (Áfr.)” (CACCIATORE, 1977, p.138).

Relacionando com a dança, o *ogã alabê* Willian explicou durante as aulas de atabaque que o “*vassi* sem dobra” é um toque que “tem viradas, mas não tem solo” (CAMARGO, 2020<sup>569</sup>). Ou seja, na parte da festa do “dar *rum*”, quando um orixá estiver dançando um “ato”, quando estiver fazendo um conjunto de gestos característicos, as “viradas” realizadas pelo atabaque *rum* não vão influenciar na sequência coreográfica dos orixás, não haverá mudança induzida pela percussão, “sua dança não vira para um ato, tipo ato de caçar ou ato de guerra” (CAMARGO, 2020<sup>570</sup>). Portanto, é um toque que não tem a seção da “dobra de *rum*”. O “*vassi* sem dobra” também pode ser tocado para Omolu. Neste caso, o toque é formado pela base *vassi* mais o *rum* do toque *vamunha*.

Em relação aos fraseados do atabaque *rum*, destaco alguns pontos importantes que aparecem na “fotografia” da aula (Fig. 74)<sup>571</sup>, a qual apresenta um trecho da base, como segue: na “lâmina” 1 temos um exemplo de “chamada” inicial que marca claramente a “*clave*”; na “lâmina” 10 podemos ver dois “floreios” do tipo “glub” tocados em sequência, o que é muito comum também de acontecer; e na passagem das “lâminas” 5-6 e 9-10 acontecem as “viradas”.

Uma peculiaridade deste toque é que as frases musicais iniciam na metade da “*clave*” e é por isso que foi colocado um traço horizontal destacado neste ponto da Tablatura. Além disso, como cada frase musical ocupa a segunda metade de uma “lâmina” mais a primeira parte da “lâmina” seguinte, as frases receberam uma nomenclatura diferenciada. Portanto, o “*vassi* sem dobras” é um toque que “começa pelo início”, mas as frases musicais “começam pelo final”. Sendo assim, a frase A1 é a frase básica principal (“lâminas” 2-3) enquanto as frases A2 e A3 são exemplos de “frases com variações” (“lâminas 3-4 e 4-5).

---

<sup>569</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 13/11/2019].

<sup>570</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 13/11/2019].

<sup>571</sup> O toque “*vassi* sem dobra” pode ser usado como base para outros toques. No caso aqui, a “lâmina” 14 corresponde ao início da “dobra de *rum*” do toque “*vassi* de guerra”.





lansã e Exu. Destes orixás “que vão para a guerra”, o *rum* do “*vassi* de guerra” é muito utilizado para Ogum, que normalmente dança segurando uma espada<sup>575</sup>. Porém, o *ogã alabê* Willian informa que, a mesma “dobra” tocada para a representação da guerra de Ogum pode servir também para outros orixás, no entanto, cada divindade dança com seus instrumentos simbólicos: “na hora da “chamada” do atabaque, na hora da “dobra”, é como se eles tivessem usando cada um as suas ferramentas na mão e guerreando” (CAMARGO, 2020<sup>576</sup>).

Como todos os toques que possuem “dobra”, o toque “*vassi* de guerra” tem quatro partes: a “chamada de entrada”, a base, a “dobra” e a “chamada final”; sendo que a base é a mesma do “*vassi* sem dobra”. Conforme pode ser observado na Fig. 74 (“lâminas” 2 a 5), a base do “*vassi* de guerra” é composta por três frases básicas, intituladas aqui de A1, A2 e A3. Segundo explicado pelo *ogã alabê* Willian, essa sequência de frases A1-A2-A3 constituem a parte principal da base e por esse motivo, deve ser tocada logo no início, como uma maneira de apresentar o toque (CAMARGO, 2020<sup>577</sup>).

As outras frases da base são chamadas de “variações”. Também existem as frases com “floreios”, que são aquelas com pequenas alterações ou “enfeitadas”. Revisando, em relação a base rítmica, há três categorias de frase: frase básica, frase com variação e frase com “floreio”. No caso da base do toque “*vassi* de guerra”, todas estas frases começam na segunda metade da “*clave*”, ou “começam pelo final” como é usualmente dito pelos *ogãs* do Terreiro do Pai Edenilson.

No ritual, depois de tocar a primeira sequência básica, o *alabê* pode formar outros tipos de sequência, combinando e misturando as frases A1, A2 e A3 com as “variações”. Como já foi dito, esse tipo de “liberdade” de montar sequências de frases é o que Cardoso chama de improviso (CARDOSO, 2006, p.112). Portanto, a sequência apresentada na Tablatura (Fig. 74) é apenas a “fotografia” do que foi gravado numa das aulas com o *ogã alabê* Willian.

Outra questão importante é a relação com a dança. Embora haja uma certa “liberdade” ao tocar o atabaque *rum*, é fundamental que o *alabê* permaneça o tempo todo atento ao orixá que estiver dançando, pois há situações em que uma mudança

---

<sup>575</sup> A espada é um dos símbolos de Ogum. Ogum também é “representado por um conjunto de sete ou nove ferramentas de ferro, do tipo fabricado pelos antigos ferreiros Yorùbá” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.99).

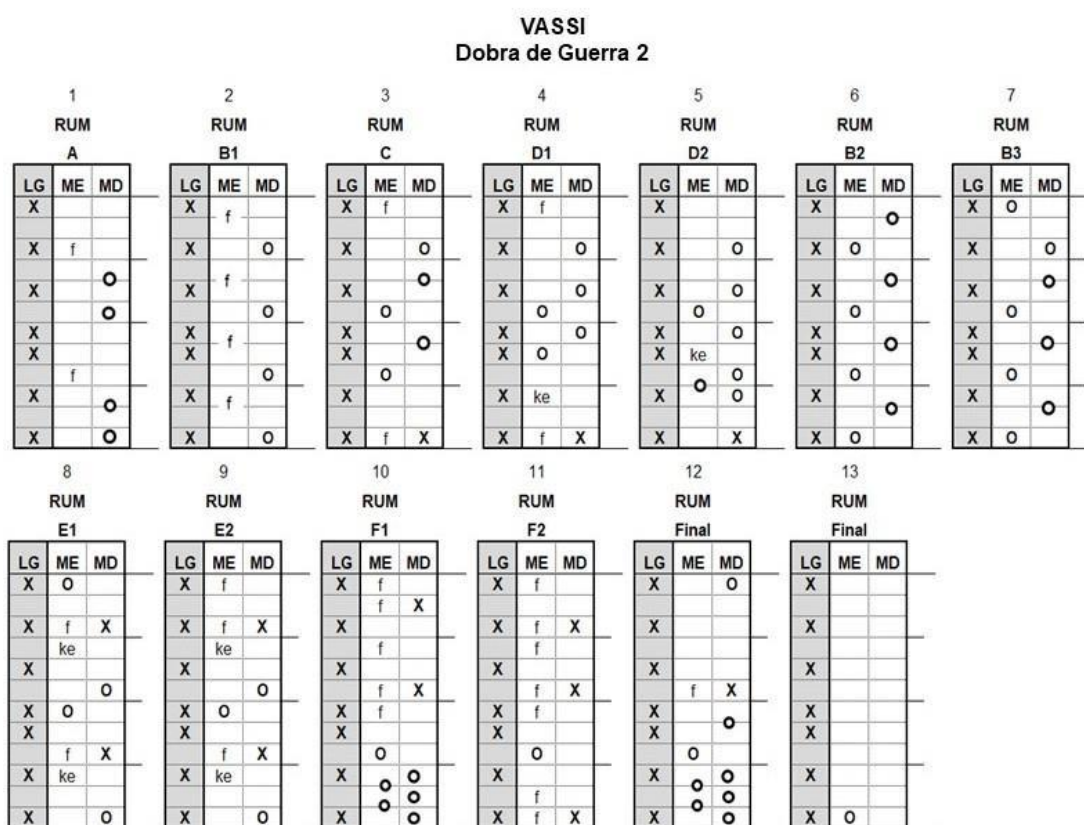
<sup>576</sup> [Gravação. Aula entrevista. Dia 06/05/2020].

<sup>577</sup> Aula entrevista realizada no dia 06/05/2020.



frase C1, a “frase com variação” C2, a frase D1 e a sua variação D2; e assim sucessivamente. Isto ajuda a explicar porque a ideia da mola-espiral tem sido usada aqui para simbolizar a estrutura dos toques do candomblé ketu. Em relação a “dobra de guerra 2” (Fig. 76), encontramos a mesma concepção estrutural da “dobra de guerra 1”. Em ambos os casos, a primeira metade da seção rítmica tende a tocar mais o timbre de som médio (letra “O”), enquanto na segunda metade o timbre do “slap com baquetas” [f – X] é mais explorado. É bom lembrar que estamos tratando de um toque que é articulado com uma mão “nua” e uma *aguidavi*.

FIGURA 78 – VASSI: DOBRA DE GUERRA 2 (RUM)



FONTE: o autor (2020).

#### 7.4.4 Vassi de caça<sup>578</sup>

Segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>579</sup>), o toque “vassi de caça” ou “vassi base de caça” é também chamado de “base quebrada”, sendo muito utilizado para a dança de Oxossi, mas pode também ser usado para Ogum<sup>580</sup> ou

<sup>578</sup> Data de gravação: 15/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=rINLAgE4J08>>.

<sup>579</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 06/05/2020].

<sup>580</sup> A explicação vem da mitologia: “o próprio Ogum, que é ele que ensina Oxossi a caçar, é o irmão

outro orixá. A diferença ficará por conta dos gestos corporais de cada orixá. Por exemplo, durante o “dar *rum*”, a segunda parte da festa, Oxossi dança como se estivesse cavalgando, fazendo gestos com as mãos que simbolizam um arco e flecha, enquanto Ogum faz movimentos que lembram de estar segurando uma espada.

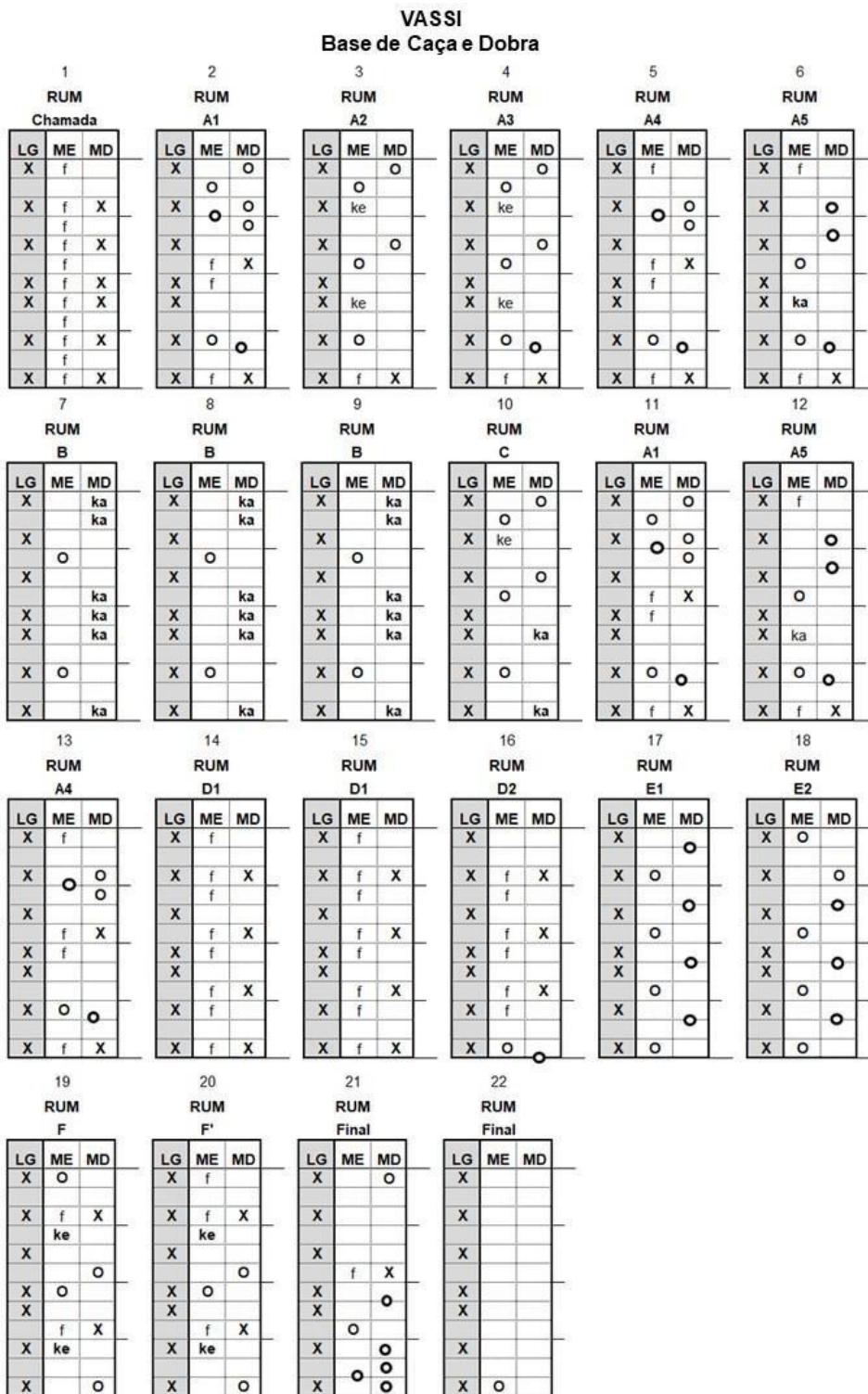
FIGURA 79 – VASSI DE CAÇA: DOBRA DE RUM

**VASSI  
Dobra**

1 RUM D1			2 RUM D1			3 RUM D2			4 RUM E1			5 RUM E2		
LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD
X	f		X	f		X			X		○	X	○	
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X		○
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X	f	X	X	f	X	X	f	X	X	○		X	○	
X	f		X	f		X	f		X		○	X		○
X</														

D2 (“lâmina” 16) começa de fato a “dobra”. Com o intuito de ilustrar a ideia do “improviso” no candomblé ketu, temos na Fig. 77 uma “fotografia” semelhante da “dobra”, que mostra uma pequena diferença no “arranjo” das últimas frases musicais do atabaque *rum*.

FIGURA 80 – VASSI DE CAÇA: BASE E DOBRA DE RUM



FONTE: o autor (2020).

#### 7.4.5 Alujá<sup>581</sup>, Tanibobé, Acacaumbó

O *alujá* é um toque que está muito associado ao orixá Xangô, “podendo se apresentar como instrumental, neste caso com caráter invocatório, ou ainda apresentar textos louvatórios a este orixá” (BARROS, 2009, p.245). Em alguns terreiros da Bahia, o *alujá* é o nome de uma dança, um tipo de marcha, na qual os orixás atravessavam o salão do barracão, de um lado para o outro, para saudar a “assistência” (CACCIATORE, 1977, p.48). Essa dança eu observei algumas vezes durante as visitas de campo ao Terreiro do Gantois, porém, não lembro de ter visto em nenhum terreiro catarinense.

Em Santa Catarina, especialmente no Terreiro do Pai Jean e no do Pai Ednilson, o toque *alujá* pode ser especialmente utilizado de duas maneiras: para “chamar” simultaneamente todos os orixás na parte final do *xirê*, parte coletiva; como também pode servir para a dança individualizada de Xangô na parte do “dar *rum*”. Também haverá diferença na execução musical, tanto nas cantigas quanto na execução da percussão.

Em ambos os casos, o *alujá* é um toque que utiliza a base *vassi*, que é tocada pelo *gã* e pelos atabaques *lé* e *rumpi*, enquanto o atabaque *rum* é sempre tocado com as duas mãos “nuas”. No entanto, há algumas peculiaridades. Na parte final do *xirê*, no momento das cantigas para Xangô, primeiro é executado um toque *vassi* com *rum* para Xangô para depois “virar” para o *alujá* sem parar a mesma base rítmica. O *ogã alabê* Willian explica que para fazer essa transição de articulação, ou seja, para poder largar a *aguidavi* da mão direita e ter as duas mãos livres para tocar o *alujá*, ele faz uma “chamada” somente com a mão esquerda, enquanto larga a *agdavi* ao lado do atabaque (CAMARGO, 2020<sup>582</sup>).

O *alujá* é um toque que tende a ficar rápido, justamente pelo caráter guerreiro de Xangô (CACCIATORE, 1977, p.48). Porém, o *ogã alabê* Willian alerta que o *alujá* “começa lento e vai acelerando aos poucos” e por conta disso o toque *vassi* antecedente não pode terminar “agitado”, o que requer de todos os percussionistas bastante atenção para não acelerar o andamento antes do momento certo (CAMARGO, 2020<sup>583</sup>). Deve-se salientar também que, o *alujá* é um toque que serve para várias cantigas em sequência, ou seja, a base da percussão continua

---

<sup>581</sup> Data de gravação: 15/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v= 81YysLLI4A>>.

<sup>582</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 13/11/2019].

<sup>583</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 01/07/2020].

tocando sem parar enquanto mudam as cantigas. O atabaque *rum* segue também tocando, porém, as “frases rítmicas” mudam junto com a troca de cantigas.

Sobre essa questão do *vassi* “virar” para o *alujá*, identifico aqui uma relação entre o “musical” e o “extramusical”. Em outras palavras, essa “virada” de um ritmo para outro pode ser a representação sonora do transe mítico, do fato de uma pessoa “virar no santo”, o que vai acontecer justamente logo em seguida durante a execução do *alujá*. É importante mencionar que esse momento de “virar no santo” na parte final do *xirê* é um momento de muita exaltação. Conseqüentemente, nessa “hora” a percussão “está pegando fogo”.

A segunda maneira de tocar o *alujá* acontece durante a parte do “dar *rum*”, quando o orixá Xangô volta para o salão paramentado, ou seja, vestido com as suas indumentárias e adereços específicos. Segundo o *ogã alabê* Willian (2020<sup>584</sup>), esse momento da “chegada de Xangô” acontece em todas as festas de candomblé ketu realizadas no Terreiro do Pai Ednilson. Nessas ocasiões o *alujá* é um toque instrumental e não é tocado sozinho. O *alujá* associado aos toques *tonibobé* e *acacaumbó* formam o que alguns autores chamam de “Suíte Xangô” e são tocados nesta sequência (CARDOSO, 2006, p.308). Conforme explica o *ogã alabê* Willian, o *alujá* “é um toque que se usa normalmente para quando Xangô chega, se toca *alujá* sem cantar, depois *tanibobé* e depois *acacaumbó*” (CAMARGO, 2020<sup>585</sup>).

Analisando musicalmente, a entrada de Xangô no salão acontece ao som do *alujá*, sendo tocado da seguinte forma: *gã*, *lé* e *rumpi* tocando a base de *vassi* com as *agdavis*, *rum* tocado com as duas mãos, sem canto e em andamento mediano. Depois vem o *tanibobé*, que acontece sem canto, *rum* com as duas mãos e com os instrumentos de base tocando com *aguidavis* outra configuração rítmica em andamento lento, que é muito semelhante ao “fraseados” das maracas do bolero. Por conta dessa semelhança, o *tanibobé* é chamado na literatura de “Bolero de Xangô” (BARROS, 2009, p.240).

Por último é tocado o *acacaumbó*, também em andamento lento e sem canto, com o *gã* e os atabaques *lé* e *rumpi* fazendo a base *vassi*, enquanto no *rum* é tocado com as duas mãos um conjunto de “frases” específicas e, portanto, diferente do que é feito no *alujá*. Ao término deste terceiro toque da “suíte”, faz-se uma breve

---

<sup>584</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 08/07/2020].

<sup>585</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 23/09/2020].



parada e começa de fato o “dar *rum*” de Xangô. O *ogã alabê* Willian informa que o *acacaumbó* é também tocado para Oxalá, porém, nesse caso o *rum* é tocado com uma mão e uma *aguidavi*; e que o *alujá* pode ser tocado para outro orixá caso este esteja homenageando Xangô, como por exemplo Oyá (CAMARGO, 2020<sup>586</sup>)

Outro ponto a evidenciar é a *clave* tocada no *gã* durante a execução do *alujá* para a dança de Xangô no “dar *rum*”. Em vários terreiros catarinenses, como por exemplo, no Terreiro do Pai Jean, do Pai Ricardo, de Mãe Emília e de Mãe Evelise, só para citar alguns, inicia-se o *alujá* com a linha-guia *vassi* [X . X . X X . X . X . X], mas, quando o “toque” fica bastante acelerado, passa-se a tocar o “*gã* reto” que tem o seguinte padrão rítmico [X . . X . . X . . X . . ]. Por outro lado, no Terreiro do Pai Ednilson, observei que essa mudança não ocorre e que a *clave vassi* é tocada do início ao fim do *alujá*.

Este padrão rítmico do “*gã* reto” tocado em semínima pontuada também é encontrado na literatura (FONSECA, 2006, p.111). Diante de ter presenciado este fato acontecer durante um ritual no *Ilê Axé Opô Afonjá*, em Salvador, perguntei<sup>587</sup> ao *ogã alabê* Willian sobre essa questão e ele respondeu: “acho que isso acontece mais no *Afonjá* mesmo, a gente aqui usa o normal, a *vassi* normal, mas eles lá normalmente marcam parecido com o som do *rum*, faz uma base parecida com a do *rum*” (CAMARGO, 2020<sup>588</sup>). Esta frase do *rum* parecida é justamente o som grave da “frase de entrada” (Fig. 79, “lâmina” 0) e da “chamada” (Fig. 79, “lâminas” 1 e 2).

Tendo em vista que essa mudança da “*clave*” do *gã* no *alujá* não acontece no Terreiro do Pai Ednilson, uma casa religiosa que segue a tradição, a “raiz do axé”, do Terreiro do *Gantois*, no qual provavelmente também não ocorre e não vi acontecer, a explicação do uso do “*gã* reto” pode estar vinculada a linhagem do *Afonjá* e às suas casas descendentes. É importante acrescentar que existe um *Ilê Axé Opô Afonjá* no Rio de Janeiro, fundado em 1886 por Mãe Aninha (INEPAC<sup>589</sup>, 2016); cidade onde foi registrado o “*gã* reto” (BARROS, 2009. FONSECA, 2006).

Outra explicação pode estar associada à participação da assistência. O *Ilê Axé Opô Afonjá* de Salvador é um terreiro que possui uma comunidade religiosa

<sup>586</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 08/07/2020].

<sup>587</sup> Nesta mesma entrevista, o *ogã alabê* Willian disse que nunca ouviu falar os seguintes toques: *oguelê*, *toribalé*, *aderejá*, *aderé* e *xanxan cu rundu*.

<sup>588</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 10/06/2020].

<sup>589</sup> [Instituto Estadual de Patrimônio Cultural. Casa de Candomblé *Ilê Axé Opô Afonjá*. <<http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/acervo/detalhar/30/0>>. Acesso em 26/01/2021.

bastante numerosa e que participa ativamente das festas públicas, principalmente das festas dedicadas a Xangô, seu orixá regente. No ano de 2018 participei de alguns rituais no Afonjá, com destaque aqui para o “Xirê para Xangô”<sup>590</sup>, e fiquei impressionado com a *performance* da assistência, que cantava “calorosamente” as cantigas e tocava palmas com muito entusiasmo para acompanhar algumas “*claves*” tocadas pelos *ogãs*.

No caso do *alujá*, observei que na medida em que o toque era acelerado, um maior número de palmas passava a tocar a “*clave*” do “*gã reto*” até todos tocarem em unísono. Como as arquibancadas do salão estavam lotadas, o volume das palmas era muito alto, o que pode ter induzido ao *ogã* tocador do *gã* a “virar” da *clave vassi* para o “*gã reto*”. Especulação a parte, essa virada de “*clave*” também pode ser mais um exemplo da relação entre “musical” e “extramusical”. Em outras palavras, a mudança de andamento e do tipo de “*clave*” rítmica pode ser a representação sonora da passagem do estado normal para o estado de transe, o que é chamado de “virar no santo”.

Em Santa Catarina, de uma maneira bastante proporcional, a participação com palmas pela assistência tocando o padrão do “*gã reto*” é mais percebida no Terreiro do Pai Jean, que dentre os terreiros visitados é o que tem uma assistência mais numerosa, fato que pode estar vinculado ao grande número<sup>591</sup> de filhos de santo, bem como, por manter rituais e festas de umbanda, fato que aumenta visibilidade da casa religiosa e maior participação da comunidade.

No que se refere ao atabaque *rum*, o *alujá* é um toque que “começa pelo início” (“*lâmina*” 0), tem uma extensão ampliada e uma grande variedade de desenhos rítmicos ou frases musicais, que é consequência do longo trecho da seção de “*dobra de rum*”. Na “fotografia” da aula (Figs. 79-80), a “*dobra de rum*” inicia na “*lâmina*” 15 e vai até a “*lâmina*” 41, e, portanto, esta seção é composta por vinte e sete “*lâminas*” de Tablatura para Percussão, nas quais percebe-se o desenvolvimento das ideias rítmicas.

A respeito desta seção rítmica é importante destacar alguns detalhes fundamentais. No trecho que corresponde as “*lâminas*” 19 e 20 é o momento em que o andamento é acelerado; entre as “*lâminas*” 26 e 35 o som do “*slap*” é mais contido,

---

<sup>590</sup> Salvador, 17/10/2018.

<sup>591</sup> O *babalorixá* Jean tem mais de duzentos e cinquenta filhos de santo.

mais contínuo, como se fosse uma base; porém, da “lâmina” 36 a “lâmina” 39 deve-se tocar com mais “pressão no *slap*”, por ser o ponto alto da “dobra”, parte do ato de dança em que Xangô joga as “pedras de raio”, “joga o raio”. É bom lembrar, que no *alujá* o “*slap*” é tocado com mão<sup>592</sup>, nas duas mãos. Ademais, o *alujá* tem uma frase de entrada (“lâmina” 0) e uma frase de “chamada” que se repete (“lâminas” 1 e 2).

FIGURA 81 – ALUJÁ: RUM (PARTE 1)

ALUJÁ  
Base - Virada - Dobra

0	1	2	3	4	5	6
RUM Entrada	RUM Chamada	RUM Chamada	RUM A1	RUM A1'	RUM B1	RUM C1
LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD	LG ME MD
X	X	X	X	X	X	X
	ke	ke	ke	f	O	O
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	O
X	X	X	X	X	X	X
	ke	ke	ke	ke	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	O
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	ke
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	ke	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X	X	X	X
O	O	O	O	O	O	O
	ke	ke	ke	O	O	ke
X	X	X	X			

FIGURA 82 – ALUJÁ: RUM (PARTE 2)

ALUJÁ  
Base - Virada - Dobra

28 RUM J3			29 RUM J4			30 RUM J5			31 RUM I3			32 RUM I4			33 RUM J5			34 RUM J5		
LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD
X	O		X	O		X	O		X	O		X	O		X	O		X	O	
X	X		X	O	f	X	X	O	X	O	O	X	O	f	X	X	O	X	X	O
X	ke		X	f	O	X	ke	ke	X	ke	O	X	O	f	X	ke	ke	X	ke	ke
X	ke	O	X	ke	O	X	ke	O	X	O	O	X	O	O	X	ke	O	X	ke	O
X	ke		X	X	ke	X	X	ke	X	O	O	X	X	O	X	X	ke	X	ke	ke
X	ke		X	ke	ke	X	X	X	X	O	O	X	O	O	X	X	X	X	X	ke
X		ke	X		ke	X		X	X		O	X	ke	O	X		X	X	X	X
X		O	X		O	X		O	X			X	ke		X		O	X		O

35 RUM J5			36 RUM K1			37 RUM L1			38 RUM L2			39 RUM M1			40 RUM L3			41 RUM L3'		
LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD	LG	ME	MD
X	ke		X	X		X	X		X			X	X		X	X		X	ke	
X	ke	ke	X	O		X	O	O	X	O	O	X	O	O	X	O	O	X	O	
X	ke	ke	X	O	O	X	O	O	X		X	X	O	O	X	X	X	X	X	
X	ke	O	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X		X	O	O	X	X		X		X	X	X	X	O	O	O	O	O	O
X		O	X	O	O	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

42 RUM Final			43 RUM Final		
LG	ME	MD	LG	ME	MD
X			X		
X	O	O	X		
X			X		
X		X	X		
X		O	X		
X	O	O	X		
X	O	O	X		
X		O	X	X	

FONTE: o autor (2020).

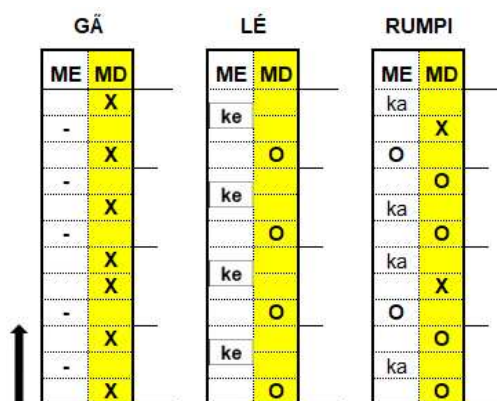
#### 7.4.6 Agabi<sup>593</sup>

Segundo o *ogã alabê* Willian o *agabi* é um toque muito usado para Ogum, Xangô, Oxossi, mas também é tocado em algumas poucas cantigas para Oxalá e Iemanjá (CAMARGO, 2020<sup>594</sup>). Para Barros, o *agabi* é “muito comum nos cânticos para Exu, podendo, entretanto, ser executado para outros orixás [...] e significa ‘nascer por excelência’” (BARROS, 2009, p.70). De uma certa maneira, o *agabi* é tocado para os orixás de caráter mais agitado, orixás aguerridos “que apreciam ritmos movimentados. Ele é dançado muito rapidamente [...] O corpo é jogado graciosamente para frente e para trás, como se estivesse em um combate e fosse tombar, porém sem cair” (MAURÍCIO, 2009, p.204).

<sup>593</sup> Data de gravação: 26/08/2020. O toque agabi teve uma sequência de gravação diferente: chamada de *rum*, *gã* do *vassi*, *rumpi*, *lé* e *rum*. <<https://www.youtube.com/watch?v=cygCwhml8bc>>.

<sup>594</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 26/08/2020].

FIGURA 83 – AGABI: BASE



FONTE: o autor (2020).

O *agabi* e o *alujá* são dois toques que utilizam a “clave” *vassi*, porém com jeitos distintos. Enquanto no *alujá* é tocada a base *vassi* completa, ou seja, no *gã*, *lé* e *rumpi*; no toque *agabi* toca-se apenas a “clave” rítmica *vassi* no *gã*, e nos atabaques *lé* e *rumpi* são tocadas outras frases básicas, que são diferentes entre si (Fig. 81)<sup>595</sup>. Além disso, existe uma diferença quanto a articulação dos tambores. Por exemplo, no Terreiro do Pai Ednilson, no toque *agabi* todos os atabaques são tocados com as duas mãos na pele, enquanto no *alujá* isso acontece apenas com o *rum*. Porém, isto não parece ser uma regra. Para Barros (2009, p.70) e para Cardoso (2006, p.374), no *agabi* os atabaques de base são tocados com *aguidavis* enquanto o *rum* é percutido com as mãos. A diferença entre o *agabi* e o *alujá* pode ser explicado por razões históricas, pois segundo o *ogã alabê* Willian o *agabi* e o *ijexá* são toques oriundos da nação *ijexá* enquanto o *alujá* e o *batá* vieram da nação *ketu* (CAMARGO, 2020<sup>596</sup>).

Do mesmo modo que acontece no *alujá*, o *agabi* é um toque extenso, que “começa pelo início” e tem a seção rítmica da “dobra de *rum*”. Entretanto, conforme pode ser visto nas Figs. 82-83, o *agabi* tem uma peculiaridade: logo depois da “chamada” já começa a “dobra de *rum*”. Ou seja, este toque é uma exceção pois não tem a seção de base antes da “dobra”. Nota-se na “fotografia” que não há a repetição de um trecho de “lâminas” em sequência e que, as frases musicais do atabaque *rum* apresentam um “desenvolvimento”, correspondendo a uma narrativa. Em relação a entrada do toque, a frase da “chamada” (“lâmina” 1) é tocada três

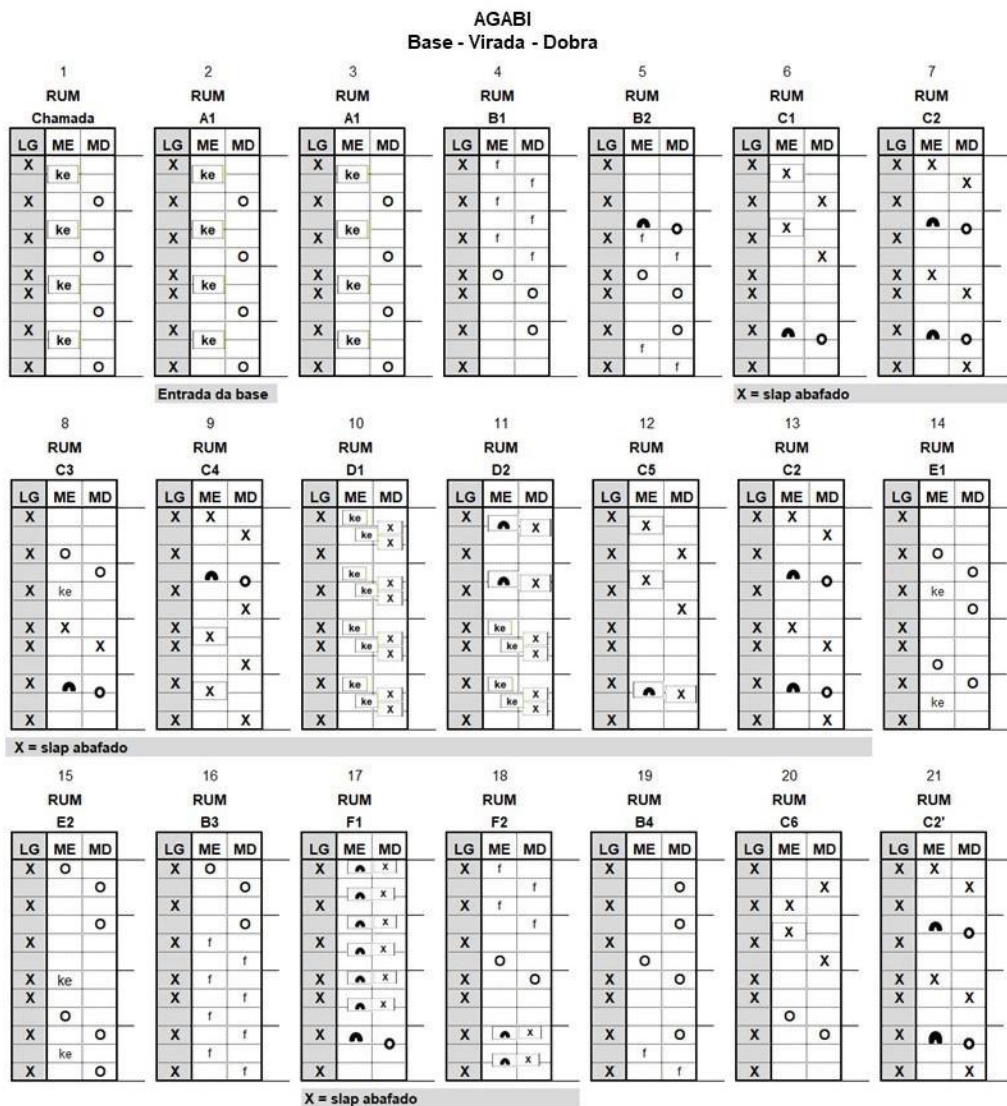
<sup>595</sup> Nota-se que o desenho rítmico das notas da frase do atabaque *lé* corresponde as colcheias da linguagem de conservatório, o que gera a polimetria de “dois contra três”.

<sup>596</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 07/10/2020].

vezes em sequência (“lâminas” 2 e 3), porém, logo na segunda “lâmina” entram os atabaques da base. Portanto, a frase A1 (“lâminas” 2 e 3) corresponde a “chamada” da “dobra” e na frase B1 (“lâmina” 4) começa de fato a “dobra de rum”.

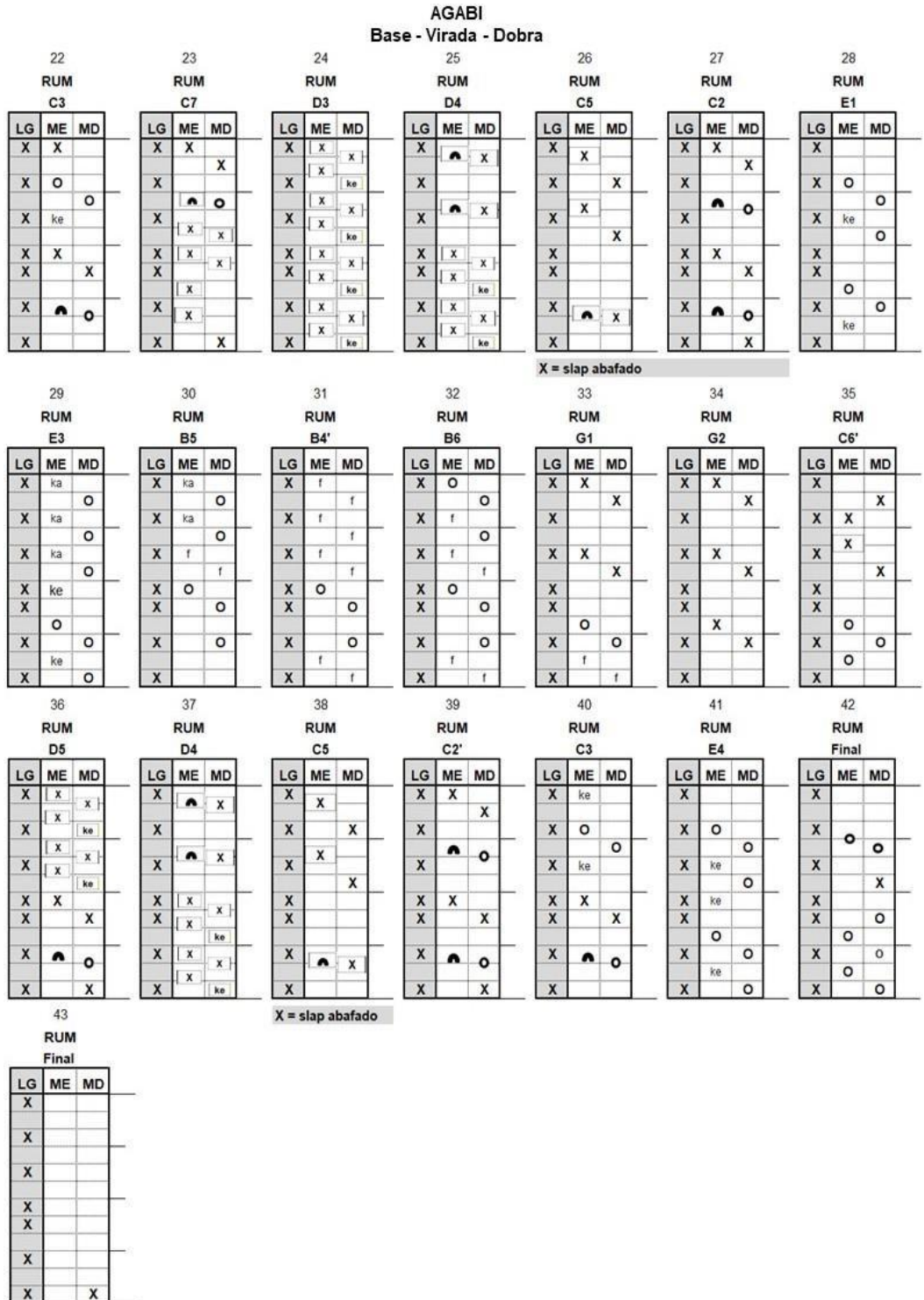
Convém acrescentar que o *agabi* é considerado um dos toques mais difíceis de tocar, possivelmente por apresentar uma grande quantidade de “quiálteras” (“lâminas” 1, 2, 3, 6, 10, 11, 12, 17, 23, 24, 25, 26, 36, 37 e 38); um vasto número de “floreios” (“lâminas” 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 27, 36, 37, 38, 39 e 40); por ter uma base rítmica não convencional ao estilo “ketu”; como também pelo seu “balanço” específico e níveis de intensidade sonora. Por exemplo, conforme consta na “fotografia” (Figs. 82-83), o timbre do “slap” abafado deve ser tocado no trecho entre as “lâminas” 6 e 13; e nas “lâminas” 17, 18, 26, 27 e 38.

FIGURA 84 – AGABI: RUM (PARTE 1)



FONTE: o autor (2020).

FIGURA 85 – AGABI: RUM (PARTE 2)



FONTE: o autor (2020).

#### 7.4.7 Vassi lento: Ewá, Obá e Família Igi

Além de todos os tipos de *rum* tocados sobre a base “vassi normal”, existem também algumas variedades de *rum* que utilizam a base “vassi lento”<sup>597</sup>. Na lista destes últimos temos o “vassi lento base”, o “vassi lento para a família *Igi*”, o “vassi lento para *Ewá*”, o “vassi lento para *Obá*” e um tipo especial, que é tocado muito vagarosamente, o *igbin* de Oxalá.

Segundo o *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>598</sup>) o “vassi lento base”<sup>599</sup> é tocado para alguns “santos”, como Oxossi, Xangô, Oxum, Obá e Exu. Apesar do nome, o “vassi lento base” pode ter “dobras”, ou seja, durante a sua execução, o orixá poderá fazer um ato especial de dança. A respeito da base *vassi* lento, durante a realização das aulas/entrevista, o *ogã alabê* Willian explicou que o

*Vassi* lento no geral pega todos os “santos”, mas com outras batidas de *rum*, é o *vassi* lento, mas com outra marcação; [...] tem o *vassi* da família *igi*, ela é uma pegada diferente, *igi* é a família de *Obaluaiê*, é uma base diferente, mas é uma base lenta; de *lemanjá* tem essa mesma base. O *xirê* começa com essa base que eu te passei, toca na segunda cantiga (CAMARGO, 2020<sup>600</sup>).

Durante a realização do presente estudo, em diferentes ocasiões, seja durante os rituais públicos, aulas, entrevistas ou durante o processo de transcrição dos ritmos, foi recorrente a dúvida sobre como “pensar” a pulsação do *vassi* lento. Em alguns momentos eu “sentia” o *vassi* lento com quatro contagens de tempo, como se fosse escrito em compasso 12/8 ou desse jeito [X . X . XX . X . X . X]. Entretanto, em outros instantes parecia haver seis pulsos, o que seria escrito num compasso 6/4 ou assim [X . X . XX . X . X . X]<sup>601</sup>. Em outras palavras, para esse mesmo ciclo rítmico com doze pulsações elementares, há duas interpretações sonoras possíveis. Na primeira, o ciclo seria dividido em quatro partes iguais, contendo em cada três pulsações elementares e; na segunda, haveria seis partes iguais com duas pulsações elementares.

De fato, para os *ogãs* do *candomblé ketu* parece não haver diferença. Percebi que para eles a “clave” *vassi* é sempre igual e que não existe a preocupação

<sup>597</sup> Data da gravação: 22/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=yjihVnEQRNk>>.

<sup>598</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 01/07/2020].

<sup>599</sup> O toque tem esse nome porque pode ser usado para vários orixás.

<sup>600</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 03/06/2020].

<sup>601</sup> Normalmente neste tipo de notação não se agrupa os ataques sonoros por tipo de pulso.



de “pensar” em quatro ou seis pulsos, não faz parte do cotidiano no terreiro. Na verdade, eles entendem que a *vassi* é sempre a mesma, permanecendo apenas a diferença de andamento, ou seja, para eles o toque *vassi* é mais lento ou mais rápido. É importante destacar que normalmente os *ogãs* não tocam os atabaques marcando o “tempo” com os pés no chão, nem ensinam dessa maneira.

Para conferir essa característica circular do toque *vassi* lento fiz a seguinte experiência. No meio de uma das aulas com o *ogã alabê* Willian, toquei o *vassi* lento duas vezes em sequência para ele ouvir. De acordo com a minha percepção rítmica e a partir de uma contagem interna metronômica, sem utilizar a voz e sem bater os pés no chão, toquei primeiro o que seria o *vassi* lento em 6/4 e depois o *vassi* lento em 12/8. No entanto, para o *ogã alabê* Willian eu havia tocado justamente a mesma coisa, eu havia feito o “mesmo som”.

Este experimento comprova que o *vassi* lento é um “toque circular” e que sendo “circular” não terá um único pulso possível. Em outras palavras, o pulso é interno, é uma inferência individual, o pulso é uma construção cultural. Nesta perspectiva, identifiquei dois fatores associados que mudaram a minha percepção: o andamento e as “frases” rítmicas tocadas no *rum*. Quando o *vassi* lento é tocado muito vagarosamente, o toque no *rum* “leva” para um compasso 6/4. Por outro lado, quando o toque começa a “esquentar”, quando começa a “virar” para um andamento mais mediano, depois de um breve instante de ajuste sonoro, parece ficar configurado num compasso 12/8. Em termos de transcrição, informo que “pensar” em seis pulsos facilitou o processo. Sendo assim, a Tablatura para o *vassi* lento tem um “trilho guia” ou uma régua com seis indicações (Fig. 84 - ver lado direito de cada “lâmina”).

FIGURA 86 – VASSI/ LENTO: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X

FONTE: o autor (2020).

Ainda no que concerne ao pulso, parece haver uma situação diferente quando a percussão se relaciona com a dança. Ao considerar a sequência dos movimentos dos orixás, a dança no *vassi* e em muitos outros toques é geralmente contada em quatro tempos. Sobre esta questão, o *ogã alabê* Willian explica:

A gente usa a contagem de quatro tempos, por exemplo no caso de Ogum, a gente usa 'um, dois, três, vira; um, dois, três, vira', que seria 'um, dois, três, quatro'. A gente fala "vira" para a pessoa saber que ela tem de virar, mas o tempo normalmente é esse. A própria *vassi* de Xangô, de Oxossi, o *ijexá* é em quatro tempos, que é a mesma dança do *vassi*. Se prestar atenção, ela abre e fecha, 'um, dois, três, quatro; um, dois, três, quatro'. É sempre essa linha de raciocínio, nessas batidas, no *vassi* (CAMARGO, 2020<sup>602</sup>).

A respeito do atabaque *rum*, para facilitar a visualização, na Fig. 85 temos a "fotografia" da seção básica do "*vassi* lento base" e na Fig. 86 a "fotografia" da "dobra de *rum*". Sobre a primeira seção, nota-se mais uma vez, a utilização de uma "chamada" que apresenta a "*clave*" ("lâmina" 1) e a presença de frases musicais do tipo "básica" (e.g.: "lâminas" 3 e 7) e do tipo "com variação" (e.g.: "lâminas" 4 e 6), que alternam entre si. O uso do "floreio" do tipo "glub" pode ser visto na segunda metade da "lamina" 10 e no início da "lâmina" 11.

No que se refere a seção da "dobra de *rum*", que tem a sua "entrada" ("lâmina" 1) logo depois da seção básica, percebe-se também o desenvolvimento de uma narrativa musical marcada principalmente pela alternância de densidade rítmica das frases musicais (e.g.: "lâminas" 4 a 6, 12 a 14) e pela variedade dos desenhos rítmicos, que explora bastante os tipos de timbres do *rum*. Além disso, a frase básica A1 (lâmina" 7), oriunda da seção de base, é usada para gerar "frases com variações", como por exemplo as frases A2, A3 e A4 ("lâminas" 16, 9 e 8).

Conforme anunciado, o toque *vassi* lento também é usado separadamente para os orixás Ewá e Obá, e para o grupo de orixás que fazem parte da família Igi. O "*vassi* lento para Ewá"<sup>603</sup> (Fig. 87) é um toque que só tem a seção básica e que apresenta pouca variedade de frases, sendo que a maioria destas é variação da frase básica A1 ("lâmina" 2). Por outro lado, o "*vassi* lento para Obá"<sup>604</sup> (Fig. 88) tem

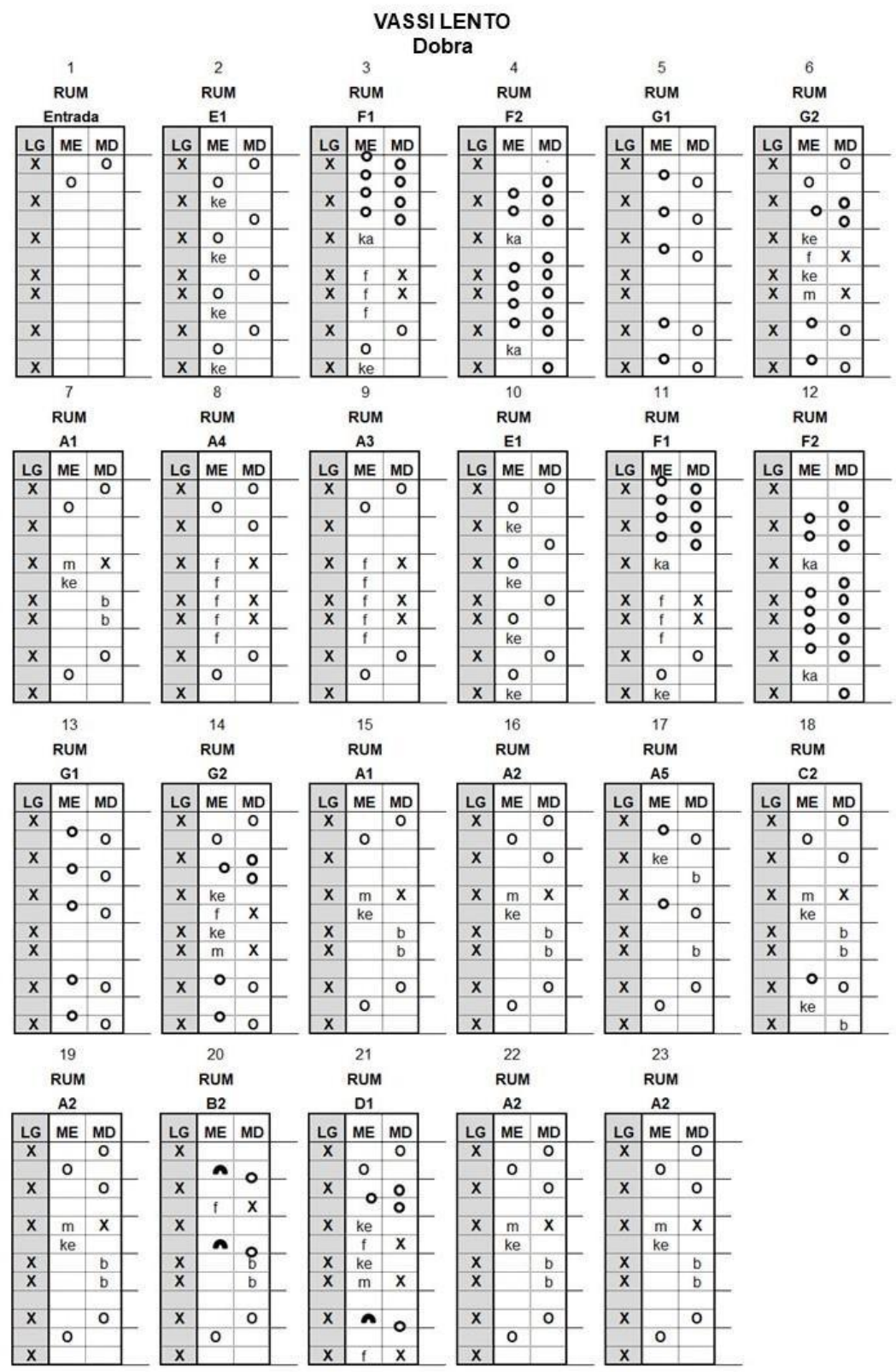
<sup>602</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 10/06/2020].

<sup>603</sup> Gravação: foi utilizada a base do *vassi* lento para gravar o *rum* para Ewá. Data: 22/07/2020. <[https://www.youtube.com/watch?v=F9zkR\\_bDI3E](https://www.youtube.com/watch?v=F9zkR_bDI3E)>.

<sup>604</sup> Gravação: foi utilizada a base do *vassi* lento para gravar o *rum* para Obá. Data: 22/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=KdDB69YVfdg>>.



FIGURA 88 – VASSI/LENTO: DOBRA DE RUM



FONTE: o autor (2020).





FIGURA 91 – VASSI LENTO PARA FAMÍLIA IGI: RUM

VASSI LENTO PARA FAMÍLIA IGI  
Base-virada-dobra

1 RUM Chamada	2 RUM A1	3 RUM B1	4 RUM C1	5 RUM D1	6 RUM E1	7 RUM D2	8 RUM C2
9 RUM F1	10 RUM E2	11 RUM G1	12 RUM B1*	13 RUM C1	14 RUM D1	15 RUM H1	16 RUM H2
17 RUM H3	18 RUM I1	19 RUM I1-F2	20 RUM F2	21 RUM G2	22 RUM G3	23 RUM G4	24 RUM C3
25 RUM D1	26 RUM C4	27 RUM G5	28 RUM C1	29 RUM B1	30 RUM Final		

FONTE: o autor (2020).

#### 7.4.8 Igbín<sup>607</sup>

O *igbin* é o toque específico para Oxalá. O toque tem esse nome “porque *igbin* é o caramujo, um tipo específico de caramujo, que é o animal sagrado de Oxalá; e o que ele é? é lento não é, então o toque ganhou esse nome devido a ele ser um toque bem cadenciado” (CAMARGO, 2020<sup>608</sup>). Por isso, o *igbin* que faz parte do grupo de toques que utilizam a base do *vassi* lento, é executado bem mais lento do que os demais. Além do mais, o toque recebe um nome diferente também pelo fato do toque do *rum* ser bem peculiar. Ou seja, se o *rum* é diferente, é outro toque.

Dos ritmos gravados no projeto *Candomblé ketu os ritmos ancestrais em Santa Catarina*, o *igbin* foi o toque que levou mais tempo para a captação de áudio. Depois de várias tentativas sem conseguir sincronizar o ritmo, só foi possível realizar o registro depois de gravar uma guia contendo uma cantiga e um *gã* provisórios. Na sequência foram gravados o *lé*, *rumpi*, *rum* e novamente o *gã* final. O *igbin* foi o único toque que só foi possível captar com a ajuda de uma cantiga como “voz guia”

Cabe explicar, que essa dificuldade está relacionada ao comportamento rítmico deste toque. Trata-se de um ritmo lento, de caráter “arrastado”, que tem que ser tocado “pensando para trás”. Às vezes parece estar configurado em compasso 6/4 (unidade de tempo = semínima), em outras em 12/8. Tudo depende muito do que é tocado no *rum*. Além disso, tem a presença de um microrritmo bem peculiar num dos dois encontros de notas curta-longa da “*clave*” tocada no *gã*, situado na parte final da “*clave*” [X . X . XX . X . X . X | X . X . XX . X . X . X]. Este microrritmo é muito “sutil” e aparenta funcionar como um “freio rítmico”, impedindo do toque “andar para frente”. Particularmente, torna-se uma tarefa desafiadora tocar a *clave* rítmica do *vassi* no *igbin* com total “fidelidade cultural”.

Analisando a Tablatura do *rum* (Fig. 90), observa-se que o *igbin* é um toque que “começa pelo início” e tem uma “chamada” inicial do tamanho de uma “lâmina” que anuncia a “*clave*”. O *igbin* tem tanto a seção de base quanto a seção da “dobra de *rum*”. A seção básica inicia na frase A1 (“lâmina” 2) e vai até bem próximo do final da frase A4 (“lâmina” 8), sendo que todas as frases deste trecho são a repetição (“lâmina” 6) ou a variação da frase A1 (“lâminas” 3, 4, 5 e 7).

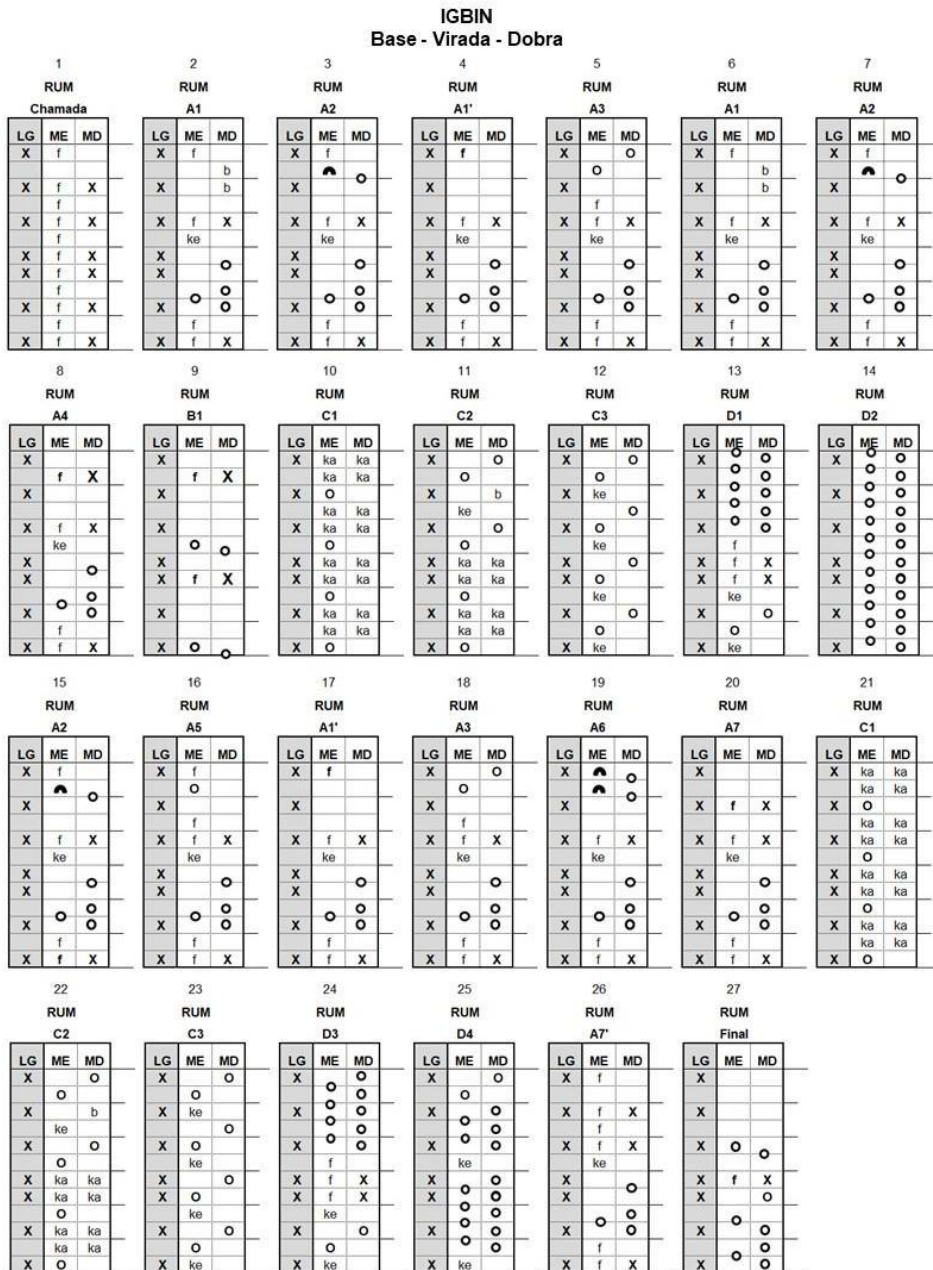
<sup>607</sup> Data de gravação: 29/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=AckRS9Y2DHw>>.

<sup>608</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 08/07/2020].



A partir do final da frase A4 (“lâmina” 8), mais precisamente no ponto exato do último som de “slap”, tem início a seção da “dobra de rum” que vai durar até o final da frase D2 (“lâmina” 14). Na sequência (“lâmina” 15), retoma-se a seção básica até repetir a “dobra de rum” agora a partir da frase C1 (“lâmina” 21), que vai até o final nesta “fotografia”. É importante ressaltar que a Tablatura é a “fotografia” de uma aula e que durante as festas públicas esta alternância de seções rítmicas pode ocorrer várias vezes, o mais comum é três vezes, o que fica dependendo do contexto de cada dia, de cada terreiro e de cada região.

FIGURA 92 – IGBIN: RUM



FONTE: o autor (2020).

#### 7.4.9 Adarrum

O *adarrum* é um toque bastante peculiar tendo em vista o seu grande poder de provocar o estado de transe. Segundo Cardoso (2006, p.392), trata-se de um “toque puramente instrumental” que tem a “finalidade de induzir ao fenômeno da possessão”. Para Cacciatore (1977, p.38), o *adarrum* é um “ritmo acelerado e contínuo, visando aniquilar a resistência do orixá à incorporação e apressar, assim, na inicianda a “queda no santo””.

A respeito do *adarrum* o *ogã alabê* Willian informa o seguinte: “é um toque de “chamação”, um toque bem antigo que os *ogãs* usavam para invocar os “santos”, sei executar, se toca com a *vassi* que a gente conhece, porém, a gente não toca aqui, não se usa há muitos anos, até vai se perder se não usar” (CAMARGO, 2020<sup>609</sup>). O *ogã alabê* Willian complementa que, muitas pessoas conhecem o *adarrum* como um toque associado ao orixá *Ogum*. Segundo ele, esta associação está relacionada com uma ocasião ocorrida antigamente no Terreiro do Gantois, que envolveu a polícia, um delegado e o atabaque *rum* da época, este último chamado posteriormente de *Vencedor* (CAMARGO, 2020<sup>610</sup>).

O atabaque *Vencedor* tem esse nome, por causa desse toque, porque foi tocado *adarrum* quando a polícia tentou invadir para quebrar o *Gantois*, e aí, a mãe de santo mandou tocar esse toque e o “cara” que era o delegado, ele “virou” de *Ogum*, ele era de *Ogum* e “virou de santo”. Então, como o “cara” era de *Ogum*, o nome *adarrum* ficou associado ao orixá, mas esse é um toque que chama todos os orixás, que de onde a pessoa estiver e escutar, o “santo vai chegar”. Mesmo longe do barracão, se a pessoa ouvir ela vai “virar”. Tudo isso, segundo os meus mais “velhos”, as histórias que escutei, já aconteceu de eles estarem tocando esse toque e chegar orixá com panela na mão, porque a pessoa estava com a panela e o orixá não vai jogar a panela no chão, chegou lá [no salão] e alguém tirou [a pessoa não estava presente no *xirê*, preparada para tal, estava fazendo qualquer outra coisa pelo terreiro]; até chegam pessoas com roupas inapropriadas, mas tem um pessoal que chega e arruma (CAMARGO, 2020<sup>611</sup>).

Em razão desse “poder de chamação” e do fato das aulas de atabaque serem realizadas no salão do Terreiro do Pai Ednilson, o *adarrum* foi o único toque que não pode ser demonstrado nos tambores, nem se quer ser gravado ou filmado. Por conta disso, não houve aula de *adarrum* e, portanto, não haverá a *Tablatura*. Em contrapartida, a título de ilustração segue uma foto do atabaque *Vencedor* (Fig. 91).

---

<sup>609</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 08/07/2020].

<sup>610</sup> Idem.

<sup>611</sup> Idem.

FIGURA 93 – ATABAQUE VENCEDOR



FONTE: Barros<sup>612</sup> (2017, p.69).

## 7.5 TOQUES COM CLAVES DE 16

### 7.5.1 Vamunha<sup>613</sup>

O toque *vamunha*, também conhecido como *hamunha*, *havamunha*, *avania*, *avaninha* ou *hamunhya* (CARDOSO, 2006. BARROS, 2009. MAURÍCIO, 2009. OLIVEIRA 2012), é muito utilizado nas festas de candomblé ketu dos terreiros visitados em Santa Catarina. Conforme conta o *ogã alabê* Willian: “nós usamos aqui em casa, *vamunha*, mas eu já ouvi *ramunha* [*hamunha*], *avaninha* e *avamunha*” (CAMARGO, 2020<sup>614</sup>). No Terreiro do Pai Jean os *ogãs*<sup>615</sup> utilizam mais o termo *hamunha*.

Na maioria destas festas o *vamunha* é tocado na abertura e no encerramento do *xirê* e do “dar *rum*”, este último a parte da festa em que os “orixás estão incorporados e vestidos com suas roupas rituais” (CACCIATORE, 1977, p.56). Portanto, o *vamunha* é muito utilizado para a entrada e despedida dos orixás. Tendo em vista que este toque “marca o início e o término das cerimônias religiosas” (BARROS, 2009, p.236), observei que o *vamunha* é usado também como um sinal para avisar que vai começar a “homenagem”, quero dizer a festa, ou que depois de uma breve pausa a música e a dança serão retomadas.

Em várias ocasiões, foi percebido que antes do aviso dado pelos atabaques, as *ekedes* fazem uma sinalização prévia tocando o *adjá*. Em termos práticos e de comunicação, o *adjá* atende mais as pessoas que estão esperando dentro do salão,

<sup>612</sup> *Alagbê* Iuri Ricardo Passos de Barros.

<sup>613</sup> Sequência de gravação: chamada de *rum*, *lé*, *agogô*, *rumpi* e *rum*. Data: 05/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=lcNXsANdyPs>>.

<sup>614</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 10/06/2020].

<sup>615</sup> *Ogã alabê* Peterson, *ogã* Rodrigo e *ogã* Felipe. [Anotação. Conversa informal. Festa de Oxum. Itajaí, 14/07/2018].

enquanto a execução do *vamunha* orienta quem está esperando no pátio do terreiro ou na rua externa. Por outro lado, a própria movimentação dos *ogãs* e *ekedes* já é um tipo de sinalização.

O *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>616</sup>) explica que, o *vamunha* é um toque originário da nação jeje, mas que foi incorporado pelo candomblé ketu como consequência da apropriação de algumas cantigas. Por conta disso, em alguns terreiros de ketu o *vamunha* pode ser usado como uma breve saudação para homenagear a presença de alguma pessoa importante do candomblé jeje. Em outras casas mais “tradicionais”, aquelas que o “axé tem raiz”, esse tipo de saudação é mais raro, mas podem acontecer com outro ritmo, nesse caso com o toque do orixá patrono da casa. Por exemplo, no terreiro<sup>617</sup> do Pai Ednilson, descendente direto da “raiz” do Gantois, seria tocado o *agueré*, que é o toque específico para Oxossi (CAMARGO, 2020<sup>618</sup>).

Do ponto de vista estrutural, o *vamunha* é um toque de caráter coletivo, normalmente tocado durante a dança em forma de roda, organizada preferencialmente como “fila indiana”, tendo sempre a frente as pessoas com mais tempo de iniciação. Isto pode acontecer tanto no início e final do *xirê*, já que essa é a parte da festa da dança coletiva, como também na entrada coletiva dos orixás no “dar *rum*”. Porém, como no “dar *rum*” a dança é individualizada, ou seja, um orixá de cada vez, ou algumas pessoas com o “mesmo orixá” de cada vez, a saída do salão ao som do *vamunha* se dá de forma individual. Além disso, existe um *vamunha* específico para Iroko<sup>619</sup>, também chamado de “*vamunha para Iroko*”<sup>620</sup> (CAMARGO, 2020). Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009, p.208), este toque é conhecido como a “marcha de Iroco”, que simboliza o retorno deste orixá à terra, para dançar com alegria novamente com seus familiares.

---

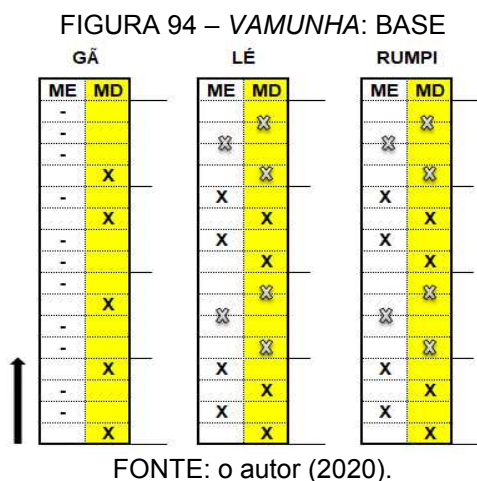
<sup>616</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 13/05/2020].

<sup>617</sup> Ilê Asé Omim Babá Oxaguian.

<sup>618</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 10/06/2020].

<sup>619</sup> Para a gravação do *rum* do “*vamunha para Iroko*” foi utilizada a mesma base do *vamunha* (*gã, lé e rumpi*).

<sup>620</sup> Ressalta-se que não há uma Tablatura para o *rum* do “*vamunha para Iroko*” porque este é um toque pouco utilizado e por conta disso não foi contemplado durante o período de aulas. No entanto, a gravação do “*vamunha para Iroko*” está disponível no Youtube. Data: 05/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=cVMLTUmQHb4>>.



É importante mencionar que a “clave” do *vamunha* tem a mesma configuração rítmica da *son clave* cubana, da *clave* do candombe uruguaio, da *clave* do ritmo congo tocado no candomblé de angola, do maculelê da capoeira e de algumas “levadas” de repinique tocadas pelos blocos afro de Salvador. Um detalhe interessante é que, no Terreiro do Pai Edenilson, o *ogã alabê* Willian ensina a “clave” do *vamunha* utilizando números da seguinte maneira: “um, dois, três, um, dois” (CAMARGO, 2020<sup>621</sup>), que por sua vez, é um tipo de metodologia empregada em espaços de formação musical no Brasil para ensinar as *claves* rítmicas cubanas.

Em relação a base do *vamunha* (Fig. 92), nota-se que os atabaques *lé* e *rumpi* não repetem a “clave” na “mão direita”, e, portanto, é uma base que não segue o estilo “ketu”, porém, estes atabaques tocam a “mesma coisa”. No entanto, há uma especial peculiaridade no som da base destes instrumentos. Por muito tempo, mesmo contando com larga experiência de campo, eu sempre “ouvi” a base do *vamunha* com um desenho rítmico formatado apenas sobre um “trilho” binário/quaternário, da seguinte forma: [ X X X X X . X X X X X X X X ]. Inclusive, em muitos terreiros catarinenses este é um padrão bastante utilizado, sendo tocado com mãos alternadas. Porém, depois de uma longa sequência de aulas com o *ogã alabê* Willian “entendi” que no Terreiro do Pai Edenilson há uma “sutil” alteração no “balanço” da base, a qual alterna os “trilhos” binário/quaternário e ternário, além de não tocar sempre com mãos alternadas. Ou seja, em linguagem acadêmica, o segundo e quarto tempo é tocado em “quíaltera” (Fig. 92).

<sup>621</sup> [Anotação. Aula/entrevista. Dia 13/11/2019].

Sobre o atabaque *rum*, temos nas Figs. 93-94, a “fotografia” da aula do *vamunha*. Conforme pode ser visto, o *vamunha* é um toque que “começa pelo início”, notoriamente bastante marcado pela frase da “chamada” que deixa bem claro qual é a “*clave*”; sendo também um toque com duração mais longa e que apresenta uma grande variedade de desenhos rítmicos fornecidos pelo conjunto de frases do tipo “básica” e “com variação”; e por esses motivos é considerado um toque de difícil execução. Cabe ressaltar que o *vamunha* não tem a seção da “dobra” e que as mudanças rítmicas ao longo da narrativa do *rum* funcionam como “passagens”.

Do grupo das frases básicas a principal é a frase A1 (“lâminas” 2, 3, 36 e 37) que serve de referência para as frases A2, A3, A4 (e.g.: “lâminas” 4, 6 e 8). Um detalhe importante é que o timbre de “som aberto” é bastante explorado tanto na “mão esquerda” quanto na “mão direita”, a mão da *aguidavi*. Este *vamunha* usa muito também o timbre do “kaka” de “mão esquerda” que corresponde ao *bass* (som grave feito com a palma da mão no centro da “pele”).







### 7.5.2 Opanijé<sup>622</sup>

O *opanijé* é o toque específico de Obaluaiê ou Omolu. Para a Equede Sinha, em algumas casas religiosas, como no Terreiro da Casa Branca, a nomenclatura pode variar para “*apanijé*” (BRANDÃO, 2015, p.117). Independentemente, quando o *opanijé* é tocado na sua forma instrumental, sem cantigas, ele é considerado um “toque de fundamento” (LÜHNING, 1990, p.107). Por isso, o *opanijé* não é tocado no *xirê*, na primeira parte da festa, só é tocado para o orixá manifestado, e, portanto, somente durante o “dar *rum*”.

FIGURA 97 – OPANIJÉ: BASE COM REPIQUES

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X
-	X	x	X	x	X
	X	x	X	x	X

FONTE: o autor (2020).

Na língua iorubá, o termo *opanijé* “significa “mata e come”, mostrando a dubiedade deste orixá, relacionado à vida e à morte, temido e adorado pelo povo-de-santo” (BARROS, 2009, p.69). Durante a execução do *opanijé* no “dar *rum*”, outros orixás podem participar da dança de Obaluaiê, em especial Nanã e Iemanjá, respectivamente, sua “mãe” e “mãe adotiva”, como segue num trecho narrado por Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (MAURÍCIO, 2009):

Nanã e Iemanjá ao dançar com ele [Obaluaiê] representam a sua proteção, traduzida numa forma acarinhada de fazê-lo esquecer seu sofrimento. Com esta dança, Obaluaiê ressalta a sua força. Numa forma bonita e simples, através de alguns passos, ele sinaliza todas as partes do corpo humano. Por fim, aponta para o *orum* e para o *aiê*, seu principal elemento. Neste gestual, está transmitindo ao homem que ele, [como divindade], permite e participa da ligação entre a terra e o divino (MAURÍCIO, 2009, p.208)

<sup>622</sup> Data da gravação: 05/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=14tUPX-ELO4>>.

Concordando com o trabalho de Cardoso (2006), também não encontrei qualquer tipo de contradição no que se refere a relação do *opaniyé* com Obaluaiê, seja na literatura, seja nas visitas aos terreiros: “sempre que se fala em *opaniyé*, entende-se que se trata do toque de Omolu e sua organização é bem conhecida” (CARDOSO, 2006, p.293). De fato, o *opaniyé* é um toque bem peculiar e praticamente inconfundível, caracterizado pela sua “clave” (Fig. 95), pelo seu andamento vagaroso e pela “marcação” do atabaque *rum*, em especial pelas “batidas” de “som aberto” (Fig. 96). Conforme pode ser visto na Tablatura da base (Fig. 95), este é um toque que segue o estilo “ketu”, ou seja, *gã*, *lé* e *rumpi* tocam “juntos” a “clave”<sup>623</sup>.

Outro aspecto relevante se relaciona com o conceito de “clave”. Conforme vivenciado em diversos barracões ao longo da pesquisa, no *opaniyé* mostra-se claramente que a “clave” é muito mais do que a “chave” de um portal rítmico, sendo também, uma “chave” que acessa um portal de emoções, um universo de memórias individuais e coletivas. Dentro do terreiro, com os pés sobre a terra, é possível perceber uma mudança no “estado emocional total” quando inicia o toque de Omolu.

Em relação aos fraseados do atabaque *rum*, o *opaniyé* é um toque que “começa pelo início”, tem uma duração mais extensa e possui a seção da “dobra de *rum*”. Conforme consta na “fotografia” da aula (Fig. 96), a “chamada” inicial dura apenas a metade da “lâmina” 1, sendo parte integrante da frase básica A1. Isto quer dizer que os instrumentos de base (*gã*, *lé* e *rumpi*) entram na segunda metade desta mesma “lâmina”, ou seja, no terceiro “tempo”. Portanto, a base “começa pelo final”. Ressalta-se que a frase A1 é a frase básica principal, que aparece em outros momentos do toque (e.g.: “lâminas” 9 e 12).

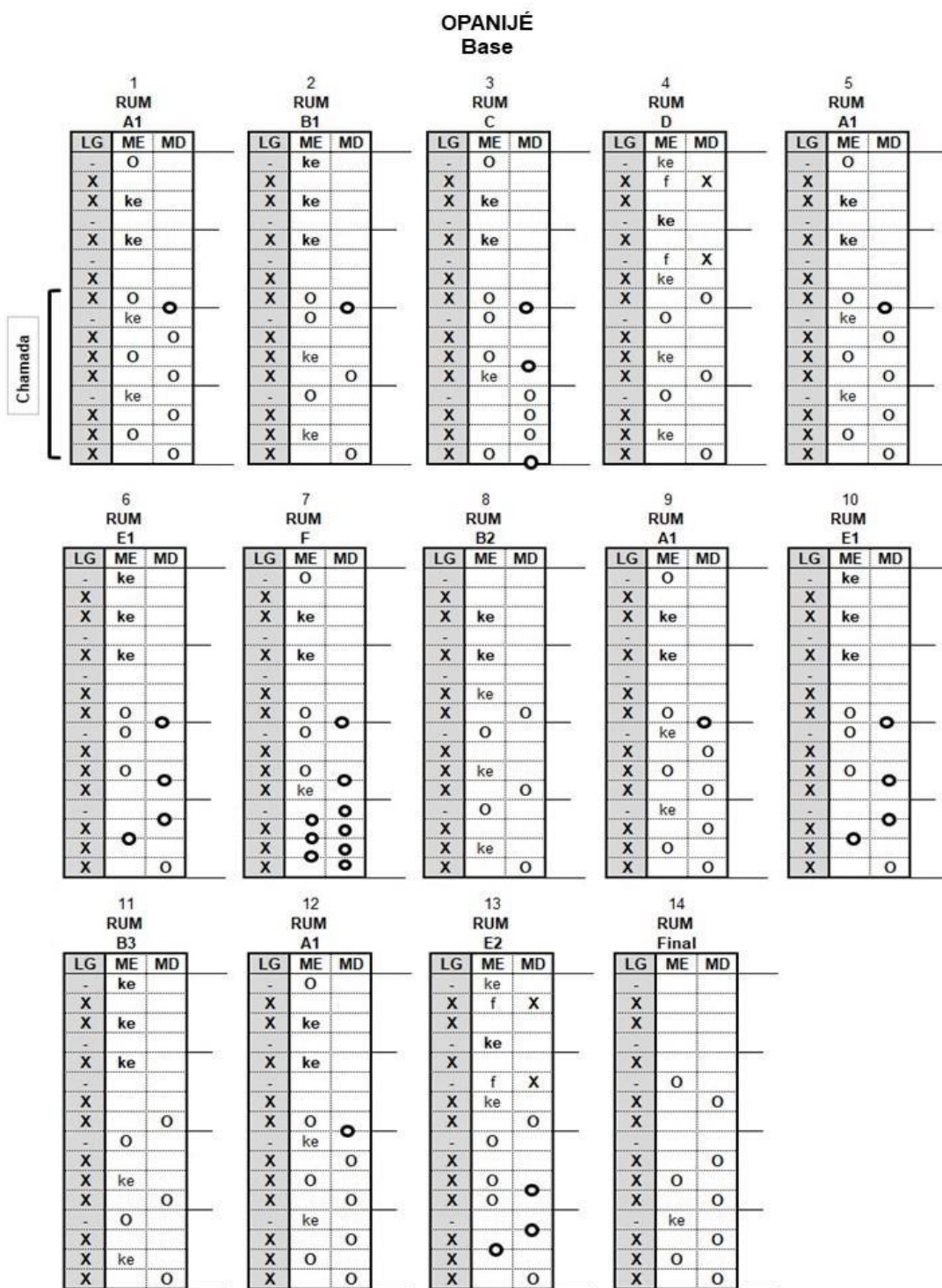
Na Fig. 96, a seção básica vai da frase A1 (“lâmina” 1) até a frase A2 (“lâmina” 4), enquanto a “dobra de *rum*” inicia na frase H (“lâmina” 5) e termina na frase L (“lâmina” 13), sendo que na “lâmina” seguinte, frase A1, pode ser retomada a seção básica. É bom esclarecer que a Fig. 97 apresenta um “arranjo” mais completo da base, enquanto na Fig. 96, utiliza-se um pequeno trecho da base para mostrar como se dá a passagem para a seção da “dobra de *rum*”. Ainda sobre a “fotografia” do *opaniyé*, é interessante evidenciar a presença do padrão rítmico do “trezílio” na

---

<sup>623</sup> Curiosamente esta “clave” tem 16 pulsações elementares, a mesma quantidade de búzios que “serve de instrumento ao sistema oracular *érindilogun* que lhe pertence” (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.102).

frase J1 (“lâminas” 9 e 10, “primeira metade”); o jogo de articulação entre a “mão direita” e “mão esquerda” que operam um tipo de abafamento de “pele” muito tocado nos tambores das escolas de samba; bem como, o “balanço” desenhado pelos “espaços” e pelas “notas” de “som médio”.

FIGURA 98 – OPANIJÉ: BASE DO RUM



FONTE: o autor (2020).



### 7.5.3 Ijexá<sup>624</sup> e ijexá de Logun Edé<sup>625</sup>

De todos os ritmos que fazem parte do repertório das festas de candomblé ketu possivelmente o *ijexá* é o toque mais “conhecido” ou mais falado no cenário da música popular, tanto a nível nacional quanto internacional, incluindo a produção fonográfica de vários artistas. Na opinião do *alabê* Gabi Guedes, o *ijexá* é o ritmo que mais foi incorporado na música brasileira por conta da sua facilidade rítmica (GUEDES *in* LIMA, 2018, 11:10).

FIGURA 100 – IJEXÁ TRADICIONAL: BASE

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-	X	ke	O	X	
-	X	m	X		O
-	X	ke		O	
-	X				
-	X	m	X		X
-	X	ke	O	X	
-	X				
-	X	m	X		O
-	X	ke		O	
-	X				
-	X	m	X		X

FONTE: o autor (2020).

De fato, o *ijexá* é um toque que apresenta algumas particularidades. Em primeiro lugar, os três atabaques são tocados com as duas mãos na pele do tambor. Portanto, as *aguidavis* não são utilizadas. Em relação ao *lé* e ao *rumpi*, cada instrumento tem a sua própria “levada”, que são diferentes, porém complementares. Além disso, existem dois tipos de *ijexá*, um *ijexá* de caráter coletivo, chamado de “*ijexá* tradicional” (Fig. 98) e um *ijexá* específico para Logun Edé (Fig. 99), sendo que a diferença está na frase rítmica tocada no *rumpi*. Ou seja, o toque do *rum* é o mesmo para ambos os casos, só muda a base rítmica, mais precisamente o *rumpi*.

<sup>624</sup> Data de gravação: 19/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=A7MuChW2res>>.

<sup>625</sup> Data de gravação: 19/08/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=JtXhKqJOyq8>>.

FIGURA 101 – IJEXÁ PARA LOGUN EDÉ: BASE

GÃ		LÉ		RUMPI	
ME	MD	ME	MD	ME	MD
-		ke		ka	
	X		O		
-		m	X	m	X
	X	ke		ke	
-					
	X	m	X	m	X
-		ke		ke	
	X		O		O
-		m	X	m	X
	X	ke		ke	
-					
	X	m	X	m	X
-		ke		ke	
	X				O
-		m	X		
	X	ke			O

FONTE: o autor (2020).

Durante as primeiras semanas do período de aulas com o *ogã alabê* Willian, ele me enviou gravações de áudio de todas as bases rítmicas do *candomblé ketu*. Essas bases haviam sido gravadas por ele e pelo *ogã* André Boemer para fins didáticos. As gravações foram feitas no próprio barracão. Na sequência, ao ser perguntado por que haviam dois tipos de *ijexá* gravado, o *ogã alabê* Willian respondeu:

Porque um *ijexá* é o *ijexá* tradicional que a gente toca para todos os orixás, e o outro é o *ijexá* de Logun Edé, ele é específico, ele tem um toque diferente, a base é a mesma [Lé] mas o *rumpi* toca diferente com uma paradinha, *tchá tum tchá, tchá tum tchaga, tchá tum tchá, tchá tum tchaga*, só pra Logun Edé que é diferente (CAMARGO, 2020).<sup>626</sup>

Portanto, temos aqui mais uma vez simbolicamente expresso pela música alguns princípios que fazem parte da filosofia iorubá: o princípio da existência individualizada e da existência coletiva (ELBEIN DOS SANTOS, 2012); bem como, o princípio da complementaridade. É importante enfatizar que este último princípio venho sugerindo para ser incluído nos estudos de música de matriz africana ao lado dos princípios de circularidade e rotacionalidade.

Outro ponto a evidenciar é o uso do *gã* e do agogô, bem como, da execução da “*clave*” rítmica nesses instrumentos. Nos terreiros de *candomblé ketu* considerados como os mais tradicionais, como o Terreiro da Casa Branca, Terreiro do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, bem como, na Casa de Oxumarê, de matriz *jeje-nagô*, observei que apenas o *gã* é utilizado para tocar o *ijexá*. De fato, o agogô nem

<sup>626</sup> [Gravação. Aula/entrevista. Dia 20/05/2020].

faz parte do *set* de instrumentos, o que também foi observado nos terreiros de Cachoeira, no Recôncavo baiano. Sendo assim, nestes terreiros, a “*clave*” do *ijexá* é tocada numa única altura. Possivelmente, o agogô é mais utilizado para os eventos profanos, como os afoxés, uma discussão que não será aprofundada nesse trabalho.

No caso do *ijexá* em Santa Catarina, foi observado que o agogô é muito mais utilizado do que o *gã*. Acrescente-se que, muitas casas religiosas só possuem o agogô, com raras exceções como o Terreiro do Pai Edenilson, que tem os dois instrumentos. Além disso, cabe recordar que muitos rituais foram realizados sem o toque do *gã* ou do agogô, fato motivado pela carência de *ogãs* nessa região.

Voltando se para a questão da rotacionalidade foram encontradas algumas possibilidades de tocar a “*clave*” no *gã* e agogô no *ijexá*. No caso do *gã* há duas maneiras: a primeira eu chamo de “*ijexá* 3-2-2-2” [X X . X . X X . X . X . X . X .] e a segunda de “*ijexá* 2-2-3-2” [X . X . X . X . X X . X . X X .] (CANDEMIL, 2017, p. 89). Nota-se que uma “*clave*” é a forma rotacionada da outra (uma rotação de oito pulsações elementares) e não a sua inversão. Pelo fato do agogô<sup>627</sup> possuir duas campânulas e conseqüentemente duas alturas sonoras, os dois tipos de “*claves*” do *ijexá* se transformam em quatro possibilidades, pois cada forma pode começar pelo som agudo [X] ou pelo grave [O]:

- “*ijexá* 3-2-2-2”: [O O . X . X X . O . O . X . X .];
- “*ijexá* 3-2-2-2”: [X X . O . O O . X . X . O . O .];
- “*ijexá* 2-2-3-2”: [X . X . O . O . X X . O . O O .];
- “*ijexá* 2-2-3-2”: [O . O . X . X . O O . X . X X .];

Abrindo um parêntese para uma “coincidência rítmica”, temos que, ao rotacionar a “*clave*” “*ijexá* 2-2-3-2” três pulsações elementares para frente vamos obter a “*clave*” do ritmo *cabila* ou *cabula* [. X . X . X X . X . X X . X . X ], pertencente ao candomblé de angola. Segundo o maestro Letieres Leite, a “*clave*” do *cabila* é considerada uma “*clave*-mãe [...] uma *clave* que estruturou diversos gêneros e subgêneros na música brasileira, especialmente, o samba” (LEITE, 2017,

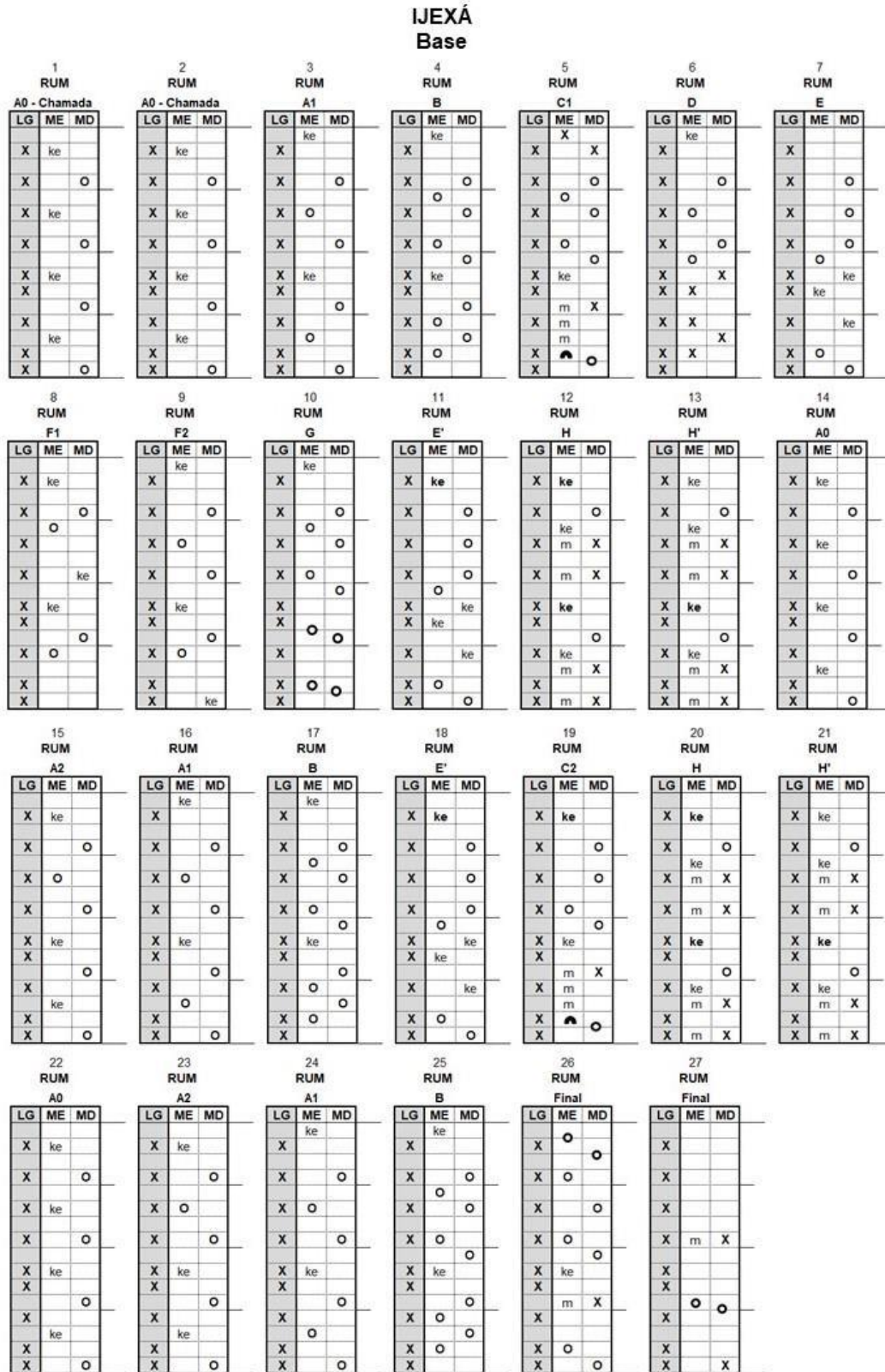
<sup>627</sup> No Terreiro do Pai Edenilson, no *ijexá* o agogô começa pela campânula grave (CAMARGO, 2020). [Anotação. Aula/entrevista. Dia 26/08/2020].

p.52). Outro ponto interessante é a possibilidade de uma conformidade rítmica entre a “clave” “ijexá 2-2-3-2” com a “clave” do *opanijé*.

O *ijexá* é um toque que deve ser tocado bem “cadenciado” para dar sentido ao “balanço” dos desenhos rítmicos das frases musicais do *rum* (Fig. 100). É um toque de extensão média, em termos de variedade de frases, e que não tem a seção da “dobra de *rum*”, tem apenas a seção básica. O *ijexá* faz parte do grupo dos toques que “começa pelo início” e a “chamada” inicial é tocada duas vezes em sequência (“lâminas” 1 e 2), uma vez também é usual, porém, a base rítmica (*gã*, *lé* e *rumpi*) entra no início da segunda metade da frase A1 (“lâmina” 3), ou seja, entra no terceiro “tempo”. Portanto, temos aqui um exemplo de um toque em que a base “começa pelo final”. Além disso, cabe destacar, que o *ijexá* deixa bem claro que o instrumento que começa o toque é o atabaque *rum* e não o *gã*. Conforme pode ser visto na “fotografia” da aula (Fig. 100), convém acrescentar que, neste toque os timbres de “ketu”, “som aberto” e “*slap* abafado” são bastante utilizados.



FIGURA 102 – IJEXÁ: RUM



FONTE: o autor (2020).

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como foco a percussão do candomblé ketu dos terreiros de Santa Catarina. No decorrer do texto muitas observações, questões e conclusões já foram apresentadas. Nesse instante considero importante destacar os pontos mais centrais, em especial aqueles relacionados ao objetivo da pesquisa: compreender como o sistema musical dos ritmos do candomblé ketu está organizado e como se relaciona com a estrutura religiosa.

Se por um lado a minha condição de não iniciado nesta religião permitiu avançar apenas nos eventos e espaços públicos, acredito que a minha trajetória acadêmica e profissional como músico interessado na cultura afro-brasileira, bem como, a intensa e extensa experiência de campo acumulada nos últimos anos, contribuiu para transformar um grande desafio numa oportunidade para fornecer a minha melhor contribuição como pesquisador, percussionista e cidadão catarinense. Para realizar esta tarefa de extrema responsabilidade, atuei de diversas formas: observando, anotando, conversando, fotografando, filmando, tocando, cantando, dançando, aprendendo, ensinando, ajudando ou simplesmente participando; as quais com o tempo me tornaram uma pessoa quase de “dentro”, tornando o processo de estudo num tipo de pré-iniciação.

Como foi visto, de maneira geral, o candomblé ketu é a religião dos orixás no Brasil, caracterizada pela constante capacidade de adaptação e síntese, que se expressa na liturgia, na estrutura física, organização social, na música, dança, etc. As suas festas mostram por meio de um extenso repertório de ritmos, de cantigas, de rezas, de gestos corporais e de símbolos, o resultado de uma herança cultural trazida por diferentes etnias africanas, das quais ketu é a principal.

Durante as festas, parte das histórias ancestrais são revividas pelo encontro dos humanos com os orixás incorporados, promovido por uma performance musical e extramusical, na qual o trinômio canto-dança-percussão é parte fundamental, além das cores e objetos simbólicos, que fazem parte da identidade de cada orixá. As festas também são momentos nos quais os princípios básicos da religião são vividos, aprendidos, revelados e reforçados. Desse modo, além de ser uma religião iniciática e alicerçada na oralidade, o candomblé ketu é uma religião corporal.

A música do candomblé ketu, em especial aquela que acontece em torno dos atabaques, é marcada por um repertório de cantigas sem inovações, pelo iorubá como língua oficial dos cultos, pelos tipos de instrumentos utilizados, pelo tipo de

articulação dos tambores, pela complexidade rítmica, grande variedade de ritmos, hierarquia percussiva, pela repetição de uma base rítmica e pelos “solos” ou narrativas do atabaque *rum*. Esta música exerce função comunicativa, dirige e conduz os cultos, promove a interação com os orixás, gera emoções e sendo assim, tem os seus próprios significados, linguagem e estética.

A estrutura religiosa do candomblé ketu, da qual a música é parte fundamental, é regida por um conjunto de princípios de ordem individual e coletiva, pela representação material ou corporal dos elementos espirituais e pelos dois sistemas de classificação simbólica: significado das cores e a posição em relação a um centro. Associado ao processo de iniciação, um dos princípios básicos é o respeito aos “mais velhos”, o qual passo a chamar de “hierarquia do conhecimento”. Este princípio se revela quando se toca, se canta, se dança; como também, nas roupas, adereços e no ato de “bater cabeça”, os quais são exemplos de identificação e ligação com um orixá masculino ou feminino.

Nessa direção, do ponto de vista material, o princípio da existência individualizada e da existência genérica estão representados nos utensílios, espaços e construções de uso individual e coletivo. No aspecto espiritual, o vínculo é dado pelo tipo de orixá e pelo orixá particular, assim como pelos Exus de ordem coletiva e individual. Há também atividades que são individuais e outras coletivas. A partir da cosmovisão iorubá, acrescento o princípio da complementaridade, o qual se expressa filosoficamente pelos dois planos de existência, o *aiyé* e o *orun*; fisicamente, pelo espaço urbano e espaço mato das propriedades dos terreiros; e pela separação dos sexos na assistência, espaço do salão destinado ao público. Como nos terreiros catarinenses homens e mulheres podem assistir juntos as festas, interpreto que esta solução regional é um exemplo de adaptação física e religiosa, sendo esta última resultante da influência da umbanda local.

O poder de síntese e de adaptação foi visto nas semelhanças e diferenças encontradas entre as casas matrizes da Bahia e os terreiros catarinenses visitados. Resumidamente, mantém-se os princípios religiosos e musicais e, encontra-se soluções regionais para as questões administrativas e de ordem física e material. De forma geral, do que permanece em sua essência, tem-se que o grau na hierarquia é dado pela antiguidade iniciática, a existência do terreiro como local centralizador das atividades religiosas, a presença de uma comunidade flutuante, o culto do mesmo panteão de orixás, a estrutura das festas públicas e o sistema musical dos toques,

com exceção da função do *gã* que apontou para uma quebra de paradigma ao não exercer a função de regência rítmica-sonora e de não anunciar qual o próximo toque a ser tocado numa festa. Em virtude da carência de *ogãs* na região catarinense pesquisada, incluo também como um exemplo de adaptação, a permissão para eu tocar os instrumentos de percussão, inclusive o *rum*.

Ainda sobre o estado de Santa Catarina, a pesquisa demonstrou que o cenário é caracterizado pela coexistência religiosa de matriz africana, praticada em terreiros de *candomblé ketu* que também realizam os seus rituais de *umbanda*, e, portanto, nestas casas são cultuados tanto os *orixás*, energias da natureza, quanto as entidades, espíritos reencarnados. Por sua vez, se por um lado este panorama pode ser visto como uma solução regional, por outro, a coexistência afroreligiosa é um dos marcos fundantes do próprio *candomblé ketu* em tempos de *senzala*, assim como, o culto dos espíritos dos ancestrais, o culto dos *eguns*, faz parte do complexo religioso *Nagô*. Sendo assim, se a morte é vista como parte do ciclo da vida, podemos interpretar o cenário afroreligioso catarinense como um exemplo de adaptação e de retorno às origens africanas, ainda que despretensiosamente

Na trajetória do culto dos *orixás* da África para a Bahia, primeiro estágio de transformação; e das casas matrizes para o resto do país, segundo estágio de transformação; certos fundamentos religiosos se relacionam por meio do que tenho chamado de princípio do número três. De acordo com a filosofia *iorubá*, há três princípios complementares que formam o universo: *Iwá*, *Abá* e *Axé*; há três tipos de “sangue”: branco, vermelho e preto; há três princípios de ordem genética: masculino, feminino e procriado; três posições espaciais: centro, direita e esquerda; há três tipos de reinos: animal, mineral e vegetal; o *axé* do terreiro é formado por três tipos de *axé*: o *axé* de cada *orixá* da casa, o *axé* de cada pessoa iniciada e o *axé* dos ancestrais; três é considerado um número de confirmação; as ações rituais e invocações são feitas três vezes; assim como uma festa pública é dividida em três partes: *padê*, *xirê* e “dar *rum*”; é comum cantar três cantigas para cada *orixá*; três são os atabaques: *lé*, *rumpi* e *rum*; a maioria das bases rítmicas tem um trilha ternário de divisão rítmica e; os toques do *candomblé ketu* tem como característica estilística um microrritmo formado por três notas.

Dentre as principais contribuições desta pesquisa, destaco: o pioneirismo; a sistematização da estrutura religiosa e do sistema rítmico do *candomblé ketu*; o princípio da complementaridade e o princípio do número três; o conceito de trinômio

canto-percussão-dança e o conceito de mola-espiral; a discussão sobre a oralidade, escrita e novas tecnologias de comunicação; a elaboração da Tablatura para Percussão; as aulas particulares e transcrições dos toques; como também, os registros fonográficos que estão disponibilizados na internet. Incluo na lista acima algumas das relações que foram visualizadas entre os fatores musicais e extramusicais. Interpreto que, o som grave do atabaque *rum* representando a voz dos “mais velhos”; o canto do tipo responsorial, na qual uma pessoa canta e outra repete, uma ensina e outra aprende, que também é circular; e a ordem das cantigas do *xirê*; simbolizam o respeito a hierarquia e ao conhecimento.

A morte como parte do processo da reconstituição do *axé*, do renascimento e do ciclo de vida, e, portanto, relacionada com as questões cíclicas, pode ser simbolizada pelo caráter circular da música do *candomblé ketu*; pelas danças em formato de roda; pela ordem da fila da dança no *xirê*, na qual a primeira pessoa é a mais “velha” e a última é a mais “nova”, simbolizando a continuidade da vida. A morte como passagem do *aiyé* para o *orun* também pode ser vista como parte de um processo complementar. Nessa direção, a simbologia do pilar *opô*, que une os dois planos de existência, pode justificar a escolha da imagem da mola espiral como uma representação icônica da estrutura musical dos toques do *candomblé ketu*. Além disso, interpreto os atabaques *lé* e *rumpi*, que na maioria dos ritmos tocam “a mesma coisa”, como a representação sonora dos *dobles* espirituais.

Em relação ao princípio de existência individualizada e o princípio de existência genérica, estes podem ser expressos pelos instrumentos musicais de caráter individual e coletivo; pelos ritmos específicos de um orixá e pelos ritmos de uso coletivo. Em termos estruturais, as bases rítmicas dos toques e as danças coletivas no *xirê* se relacionam com o princípio de existência genérica, enquanto as narrativas do atabaque *rum* e as danças individualizadas no “dar *rum*” correspondem ao princípio de existência individualizada.

Interpreto que podemos encontrar relações entre funções sociais e funções musicais. Em primeiro lugar o uso de atabaques com tamanhos, timbres e funções diferentes pode estar relacionado ao fato de haver pessoas diferentes, com vozes distintas e funções sócio religiosas específicas, o que também está associado ao respeito a hierarquia iniciática. Por exemplo, muito mais do que “tradição”, homens e mulheres tem funções sociais diferentes devido ao processo iniciático de cada um, que é refletido na forma de participar dos rituais e das festas. Não se vê mulheres

tocando atabaques durante uma festa porque elas assumiram outras responsabilidades aos quais também não pertencem aos homens. Ou seja, homens e mulheres tem funções diferentes por conta do processo de iniciação, assim como, há diferenças entre os homens e entre as mulheres. É uma questão cultural.

Ainda sobre os fatores musicais e extramusicais, é possível encontrar uma associação com a cabaça *igbadú*, e sendo assim, com os elementos progenitores e procriado, com o princípio da complementaridade e o princípio do número três. Visualizo que, se os orixás são representações da natureza, o candomblé ketu é o culto da própria vida, que por sua vez só terá continuidade por meio do encontro dos elementos masculino e feminino e pela geração do terceiro elemento. Em outras palavras, é uma questão de ordem divina e biológica que também se expressa nas funções sociais e musicais.

Como foi visto, o princípio da complementaridade também aparece na organização sonora dos atabaques, na articulação dos mesmos e na relação entre mão direita e mão esquerda. Com esta perspectiva, a formação padrão dos três atabaques pode simbolizar ao mesmo tempo, os três princípios de ordem genética, o masculino, o feminino e o procriado; a imagem da família; o caminho da aprendizagem e; os três tipos de reinos: animal, mineral e vegetal. No que se refere ao elemento procriado, devo também considerar que Exu é o orixá da comunicação, do movimento, do sexo e do som; e que o som e Exu são resultantes da ação combinada de outros dois elementos. Ou seja, Exu é síntese, o som é síntese, síntese é três, três resulta da complementaridade. Interpreto também, que a percussão do candomblé ketu expressa que a vida se organiza em ciclos, hora, dia, mês, ano, que se repetem, e, portanto, a vida não é linear, a vida é circular, embora as narrativas sejam individuais. Ademais, aprendi com este estudo que a vida é muito mais do que interdisciplinar. A base da vida é a complementaridade.

Diante do exposto, acredito que os objetivos inicialmente propostos para esta fase da pesquisa foram alcançados, quem sabe até superados. Além de sistematizar os toques do candombe ketu e a estrutura religiosa e de encontrar relações entre os fatores musicais e extramusicais, foi possível obter uma noção do panorama acadêmico; compreender o cenário afroreligioso catarinense; criar um modelo de notação musical para a percussão; aprender a tocar os principais ritmos, os quais foram cuidadosamente transcritos, gravados e compartilhados; além de estabelecer relações de amizade com as pessoas dos terreiros.

Acredito que a metodologia favoreceu seguir no caminho projetado e chegar nos resultados expressos no presente trabalho. Uma pesquisa dessa natureza requer uma etnografia intensa e extensa, pois somente com a proximidade do objeto e com o passar do tempo, é possível identificar e compreender os elementos que fazem parte de um contexto que é ao mesmo tempo dinâmico, simbólico, religioso e cultural. Para concluir este trabalho de etnomusicologia foi importante contar com as abordagens de caráter histórico, sociológico, antropológico e musicológico; bem como, com as atividades de escritório, de campo e de estúdio.

Se por um lado fico satisfeito com os resultados, por outro, tenho a convicção que o assunto não foi esgotado, pois há muitas lacunas que precisam ser preenchidas. Dentre inúmeras possibilidades destaco algumas: o estudo do elemento indígena como eixo de aproximação das religiões afro-brasileiras; a relação entre a umbanda e o candomblé de caboclo; o impacto musical da coexistência religiosa entre os rituais do candomblé ketu e da umbanda; os ritmos e cantigas que foram trazidos da Bahia por Mãe Malvina; análises musicais da estrutura rítmica de outras músicas de matriz africana. Incluo também as pesquisas na linha da filogenia rítmica, como por exemplo: a relação das “*claves*” africanas e das “*claves*” do candomblé com os ritmos da música popular brasileira; a relação da “*clave*” *vassi* com a escala diatônica; e a hipótese<sup>628</sup> do standard *pattern* africano ser a “*clave*” mãe da “*clave*” de *son* e da “*clave*” de *rumba* cubanas.

Por fim, espero que este trabalho sirva de motivação para pesquisas futuras sobre a música afrobrasileira, em especial sobre os instrumentos de percussão e que os ritmos tocados nos terreiros continuem ecoando em diversos tipos de espaços e materiais. Aproveito estas últimas linhas para registrar a minha gratidão pela oportunidade de realizar esta tarefa e para lembrar que este trabalho é apenas a minha narrativa musical e extramusical sobre a percussão do candomblé ketu em Santa Catarina, uma pesquisa que é resultado de tudo que eu vi, vivi e escutei, sempre respeitando os mais “velhos”. Axé.

“*Ahére ni yio kehin oko, àta ni yio kenin ile*”

“Num processo, cada etapa precisa ser concluída,  
Para que o sucesso da próxima esteja assegurado”

Mãe Stella de Oxossi.

---

<sup>628</sup> Esta hipótese surgiu durante o trabalho de campo. Apesar de alguns indícios iniciais, esta questão não foi pesquisada com profundidade e por essa razão não foi discutida neste trabalho.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm*. Journal of the American Musicological Society, vol. 59, No. 1. 2006, p. 1-46.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Alberto de. *Um candomblé em Fortaleza-CE: o Ilê Osun Oyeye ni Mó*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Mestrado interinstitucional UECE/UFBA, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2002.
- ALMEIDA, Jorge. *Ensino e aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- ALMEIDA, M. Berenice; PUCCI, Magda Dourado. *Outras terras, outros sons: um livro para o professor*. 2. ed. São Paulo: Callis, 2011.
- ALVES, Jucélia Maria. *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990
- AMORIM, Tade-Ane. *Benze, é bem dizer*. As benzedeiças de Florianópolis: inventariando saberes. Florianópolis: Projeto via Edital Elisabeth Anderle, 2018.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. *Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca*. Música e Cultura, vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Pedro-Aragao.pdf>>. Acesso em 22/12/2018.
- ARAUJO, Patrício Carneiro. *O segredo no Candomblé: relações de poder e crise de autoridade*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- AROM, Simha. *Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral*. In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicologia. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.
- ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*. n.5, pp.13-20, 2000.
- BAPTISTA, Rachel Rua. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Ciência Social – Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-85872007000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005)>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- BARCELLOS, Mário César. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. Pallas Editora, 2002.
- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O alagbê: entre o terreiro e o mundo*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA, 2017.



BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo*. Rio de Janeiro: Intercom/UERJ, 2009.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o orixá do fogo: introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2009.

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

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Revisão técnica: PRANDI, Reginaldo. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

BASTIDES, Roger. *Religiões africanas no Brasil*. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Krahenbuhl. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1971, v.2.

BÉHAGUE, Gérard. Patterns of Candomblé Music Performance: Na Afro-Brazilian Religious Setting. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance practice: Etnnomusicological Perspective*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Bertrand Brasil, 2016.

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

BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995 [6. ed.: 2000].

BLACKING, John. *Música, Cultura e experiência*. Cadernos de Campo, São Paulo, n.16, p.201-218). Traduzido por SCHHOUTTEN, André-Kess de Moraes. 2007.

BLACKING, John. Que tã musical es el hombre? *Desacatos*, n. 12, p. 149-162, 2003. Trad. Briggite Sanabria. Texto original: BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995.

BOEMER, André. Entrevista: conversa informal. Gravação. São José, 20/05/2020.

BORGES, Adalvia de Oliveira. *O processo de transmissão do conhecimento musical no Ilê Axé Opo Afonjá*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA, 1996.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 1997.

BRAGA, Reginaldo Gil. Música e Modernidade religiosa entre tamboreiros de Nação: em torno de uma tradição musical moderna. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 121-141, 2003.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola*

formal. In: Revista da Abem, n 12, março 2005. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2005. p. 99 – 109.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.

BRANDÃO, Gersonice Equede Sinha. *Equede: a mãe de todos – Terreiro Casa Branca*. Org. LYRIO, Alexandre; JAQUES, Dadá. Salvador: Barabô, 2015.

BRUNDAGE, Kirk. *Afro-Brazilian percussion guide: instruments and rhythms from Salvador, Bahia, Brazil*. 2010.

BURBANO, Maria Ximena Alvarado. *Currulao: Análise Etnomusicológica para o Gênero Musical Representativo do Pacífico Sul Colombiano*. Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba, 2013.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (org.). *Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos, volume 1*. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologia, 2017.

CAMARGO, Willian Jefferson. *Entrevista: aulas, entrevistas, conversas informais. Anotação e Gravação*. São José, várias/2019.

CAMARGO, Willian Jefferson. *Entrevista: aulas, entrevistas, conversas informais. Anotação e Gravação*. São José, várias/2020.

CANDEMIL, Luciano da Silva. *As linhas-guia das melodias do candomblé ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CANDEMIL, Luciano da Silva; PAIVA, Rodrigo Gudín. *Percussão Catarina*. Balneário Camboriú: Ed. do Autor, 2016.

CAPES. Plataforma Sucupira. Brasília. [s.n] 2014. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/plataforma-sucupira>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CARNEIRO, Édison. *Candomblés na Bahia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARNEIRO, Édison. *Negros Bantus*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, Biblioteca de Divulgação Científica, v. XIV; *Candomblés da Bahia*. Museu do Estado da Bahia, 1948.

CARVALHO, José Alexandre. *A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, Nov/2010. p. 787-793.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos Candomblés da Bahia*. Salvador: UFBA, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *A sobrevivência das línguas africanas no Brasil: sua influência na linguagem popular da Bahia*. Comunicação ao II Congresso Internacional de Africanistas. Dacar, dez. 1968.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Língua e Nação de Candomblé. *Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo, n. 4, 1981.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Línguas Africanas e Realidade Brasileira. *Revista da FAEBA*, Salvador, nº 15, 2001.

CONCONE, Maria Helena Vilas Boas. *Umbanda: uma religião brasileira*. Col. Religião e sociedade brasileira, 1987.

CORRÊA, Antenor F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. *Ritmos Diatônicos – isomorfismos entre lós patrones rítmicos y de alturas, natularidad o arbitrariedad?* Música em Perspectiva: Revista do PPGMUS da UFPR – v.7, n.2. Curitiba: DeArtes, 2014.

COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemanjá: guia, cidadã, guerreira*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

COSTA, Moacir da. *Negras tradições: a Festa do Rosário e suas reinvenções*. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade*. Mais de 150 anos de história. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 13-44.

COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade*. Mais de 150 anos de história. Itajaí: Casa Aberta, 2010.

COURAÇA CRIAÇÕES. *Memórias Afro Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia 1940 1941*. Vol. 1 e vol.2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=diZHAx5rhRs>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=zGszeihbKO4>>. Acesso em 08 de fev/2021.

D'ÁVILA, Edison. Entrevista: conversa informal. Itajaí, 1/3/2020.

D'ÁVILA, Edison. *Pequena história de Itajaí*. 2. ed. rev. ampl. Florianópolis: IHGSC, 2018.

D'ÁVILA, Edison. *Pequena história de Itajaí*. Itajaí: Prefeitura Municipal de Itajaí, 1982.

DA SILVA SELAU, Mauricio. História oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 11, n. 11, p. 217-228, 2004.

DESTRI, Tamara. Entrevista: conversa informal. São José, 30/03/2019.

DIAS, Larissa. 2020<sup>629</sup>). Entrevista: conversas informais. São José, nov/2020.

DOS SANTOS SILVA, Jaime José. A dança do cacumbi: novo olhar sobre as festas afro-brasileiras e as vivências do pós-emancipação em Santa Catarina. *In: Encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional*, 6. 2013, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2013.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte: pàde, àsèsè eo culto de Égun na Bahia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

ELO7. Jogo da Amarelinha. Blog do Elo7. São Paulo: Elo7, 2020. <<https://www.elo7.com.br/promocao-imperdivel-adesivo-jogo-de-amarelinha-68x180cm/dp/F67D76>> Acesso em 14/04/20.

EQUEDE JULIANA. Entrevista. Itajaí, out/2019.

EYIN, Pai Cido de Oxum. *Açaçá, onde tudo começou*. São Paulo, Editora Arx, 2002.

EYIN, Pai Cido de Oxum. *Okutá*. São Paulo: Editora Alfabeto, 2014.

FARIAS, Rafael Rolim. *A música brasileira: uma abordagem didático-poética das canções no samba de roda, no reisado e no coco*. *In: A música da educação básica*, 2011. P. 135-157. Edufba.

FELD, Steven. *El Sonido como Sistema Simbólico: el tambor kaluli*. *In: Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicología*. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. Pallas, 2009.

FILHO, 2010. *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: origens, tradições e continuidade*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...*Dar um ao orixá...*”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16. 2006.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O Toque da Campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro*. *Cadernos do Colóquio*, Programa de Pós-Graduação em Artes/Unirio, v. 1, n. 5, p. 8-19, 2002.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guias do candomblé Ketu-nagô no Rio de Janeiro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

---

<sup>629</sup> [Anotação. São José, 20/11/2020].

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Ed. USP, 2015.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *A música dos caboclos: o Ilê Axé Dele Omi*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *O surgimento do repertório musical dos caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.* vol.14 no.50. Rio de Janeiro Jan/Mar. 2006. <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40362006000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40362006000100003)> Acesso em 10/02/2018.

GOMES, Luís Eduardo. Religiões de matriz africana enfrentam ataques e lutam para preservar cultura e territórios negros. *Sul21*. Nov/2017. <<https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2017/11/religoes-de-matriz-africana-enfrentam-ataques-e-lutam-para-preservar-cultura-e-territorios-negros/>>

GONÇALVES, Dinho. *Salsa explosiva: método de conga (tumbadora)*. Apostila. Conservatório Musical Souza Lima. São Paulo, 1997.

GRAEFF, Nina. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda*. In: *Música e Cultura: Revista da ABET*, Vol. 9. 2014.

GUEDES, Gabi. WebTV Minuto Percussivo. Episódio 1 e 3. Salvador, 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p0rDi\\_62lpc](https://www.youtube.com/watch?v=p0rDi_62lpc). Acesso em: 01 fev. 2021.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos).

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HANDERSON, Joseph. *Vodu no Haiti - candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino-americano*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

HEIN, Ethan. *Circular rhythm visualizations*. Slideshare. 2015. <<https://pt.slideshare.net/ethanhein/circular-rhythm-talk/9>>. Acesso em 01/03/2020.

HOOD, Mantle. *The challenge of "bi-musicality"*. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

IBGE. *Santa Catarina: Itajaí – Panorama*. Brasília: IBGE, 2020. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/itajai/panorama>. Acesso em: 11 mar. 2020.

IKEDA, Alberto T. Palestra. Grupetno. Anotação. Curitiba, UFPR, 27/04/2019.

ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ. Calendário 2018 do Ilê Axé Opô Afonjá. Salvador, 2018

ILÊ AXÉ OPÔ AGANJÚ. Calendário 2018 do Ilê Axé Opô Aganjú. Lauro de Freitas, 2018.

INEPAC. Casa de Candomblé Ilê Axé Opô Afonjá. Instituto Estadual de Patrimônio Cultural. Disponível em: <<http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/acervo/detalhar/30/0>>. Acesso em 26/01/2021.

ITAJAÍ. *Itajaí, entre o rio e o mar*. Itajaí: Prefeitura Municipal de Itajaí, 2020. Disponível em: <<https://itajai.sc.gov.br/c/a-cidade#.XmkXbqhKjIU>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

JÚNIOR, Ademir Barbosa. *Mitologia dos orixás: lições e aprendizados*. Anúbis, 2017.

KLEBER, Magali. *A prática da educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. 2006. 334 fls. Tese (Doutorado em Música). UFRS, Porto Alegre. 2006.

KLEBER, Magali. *Aspectos das políticas públicas educacionais e o papel da ABEM no panorama brasileiro*. Revista da ABEM, 2012. <[http://abemeducacaomusical.com.br/revistaabem/pdfs/ed28\\_revistadaabem.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/revistaabem/pdfs/ed28_revistadaabem.pdf)> Acesso em 01/03/2015.

KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. *Selected reports in Ethnomusicology*, v. 1, n. 3, p. 115-46, 1970.

KUBIK, Gerhard. The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, v. 3, n. 1, p. 33-42, 1962.

KUBIK, Gerhard. *Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas*. Revista de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

KUBIK, Gerhard. Música e Dança na África a Sul do Saará. *Cultural Atlas of Africa*, p. 90-93, 1981.

KUBIK, G. The Emics of African Musical Rhythm. *Cross Rhythms Occasional Papers in African Folklore/Music*. Indiana University, Bloomington. v. 2. p. 26-66, 1985.

LA BARRE, Jorge de. Sociologia e etnomusicologia: o diálogo. *Antropolítica*, v. 32, p. 115-128, 2012.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benim: Repertório Fon e Música Batá*. São Paulo: Ed. USP. 2014.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. Trad. Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LEITE, Ilka Boaventura (coord.). *Territórios do Axé: religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*. Florianópolis: Nuer; Ed. UFSC, 2017.

LEITE, Ilka Boaventura (org.). *Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. *In*: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 33-53.

LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEITE, Letieres. *In*: Roda Bantu: Giros africanos nos parâmetros de música ocidental. Congresso Internacional Yorubantu Epistemologias Yorùbá e Bantu. Canal Youtube: YORUBANTU, 2020. Salvador, 26 de junho/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XAAEcfCCaFE>>. Acesso em 26/06/2020.

LEITE, Letieres. Rumpilezz: Instituto Rumpilezz. Perfil Instagram. Data da postagem 01/07/2020. <<https://www.instagram.com/p/CCHbnQSJGsj/?igshid=2q693l0ojuqw>>. Acesso em 01 de jul. 2020.

LEITE, Letieres. Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência. LeL Produções Artísticas. Salvador, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*: Claude Lévi-Strauss. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu, 2017.

LIMA, Henrique Duarte. *Orin: música para os orixás*. Documentário, 74 minutos. 2018.

LIMA, Vivaldo da Costa. O Conceito de “Nação” nos candomblés da Bahia. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), n. 12, p. 65-90, 1976.

LODY, Raul. *Samba de caboclo*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1987].

LÜHNING, Angela Elisabeth; MATA, Silvanilton Encarnação da. *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger*. Salvador: Vento Leste, 2010. CD-ROM

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. *Revista Usp*, n. 7, p. 115-124, 1990.

LUNELLI, Diego Conto. *Processo de ensino/aprendizagem em casa de religião: um estudo de caso*. Anais do XXII Congresso Nacional da ABEM. Natal: 2015.

MACHADO, Gerson. *Os atabaques da Manchester: subjetividades, trajetórias e identidades religiosas afro-brasileiras em Joinville/SC (Décadas de 1980-2000)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MAGNANI, José Guilherme C. Doença mental e cura na Umbanda. *Revista PPG Ciências Sociais*, São Carlos: UFSC, n. 40/41, jan./jul. 2002.

MAPASBLOG. *Mapa dos municípios de Santa Catarina*. Disponível em: <<http://mapasblog.blogspot.com.br/2011/10/mapas-de-santa-catarina.html>>. Acesso em: 2 abr. 2017

MARCELINO, André Felipe. Entrevista: conversa informal, mensagem de áudio, WhatsApp. Florianópolis, dia 24/09/2020

MARTINS, Giovani. *Umbanda de Almas e Angola: ritos, magia e africanidades*. 1ª ed. São Paulo: Ícone, 2011.

MATTEDE, Henrique. *Trenas, o que é? Como usar? Ferramentas para eletricista*. Mundo da Elétrica, 2014. <<https://www.mundodaeletrica.com.br/trenas-o-que-e-como-usar-ferramenta-para-eletricista/>>. Acesso em 01/03/2020.

MAURÍCIO, George. *O candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)*. Org. BARROS, Marcelo. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

MEDEIROS, Cleyton. Entrevista: Conversa informal, anotação. São José, dia 12/08/2020.

MELO, Rodrigo da Silva. *A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na Casa Ilê Axé Xangô Agodô*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

MENÊSES, Ana Maria de. O Culto Negro de Umbanda num terreiro de Florianópolis. Trabalho de Conclusão de Estágio realizado no Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina entre março de 1971 e fevereiro de 1973. Florianópolis: M.A/UFSC, 1973. (Versão autorizada pelo prof. Silvio Coelho dos Santos, orientador)

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da Música. *Aceno*, v. 1, n. 1, p. 49-101, jan./jul. 2014.

MERCADO LIVRE. Alacorô. <[https://lista.mercadolivre.com.br/alacor%C3%B4#D\[A:alacor%C3%B4,L:undefined\]](https://lista.mercadolivre.com.br/alacor%C3%B4#D[A:alacor%C3%B4,L:undefined])> Acesso em 01/03/2020.

MERCADO LIVRE. Chifre de boi polido. <[https://lista.mercadolivre.com.br/chifre-de-boi-oxossi#D\[A:chifre%20de%20boi%20oxossi\]](https://lista.mercadolivre.com.br/chifre-de-boi-oxossi#D[A:chifre%20de%20boi%20oxossi])>. Acesso em 01/03/2020.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.



MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso Afro-Brasileiro de Toques, Cânticos e Danças. Apostila. Rio de Janeiro: CETRAB – Centro de Tradições Afro-Brasileiras, 1995.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.

NUER. Territórios do Axé: religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos. NUER - Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas; Ilka Boaventura Leite (Coordenador). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

OGÃ FELIPE. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, 14/07/2018.

OGÃ GUSTAVO. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, 06/11/2019

OGÃ RODRIGO. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, 23/03/2018

OGBEBARA, Awofa. *Igbadu: a cabaça da existência: mitos nagôs revelados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som*. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África* (São Paulo), São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001.

OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os Orixás*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

OLIVEN, Ruben George. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 13-32.

OMIDIRE, Félix ayoh'. In: *Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana*. FESTIVAL RUMPILEZZ. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HWEcTXOBq4>>. Acesso em 03/12/2020.

ORO, Ari Pedro. Modernas Formas de Crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, Petrópolis, Vozes, n. 225, p. 39-56, mar. 1997.

ORO, Ari Pedro. Notas sobre a diversidade e a liberdade religiosa no Brasil atual. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 64, n. 254, p. 317-336, 2004.

ORO, Ari Pedro. Os negros e os cultos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 147-157.

ORO, Ari Pedro. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 2, p. 345-384, 2002.

ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ÒSÓSI, Mãe Stella de. *Òsosi: O Caçador de Alegrias*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

PAI Fabriciano. *Diarinho*, Itajaí, 16 e 17 fev. 2008. Caderno Entrevistão.

PAI FERNANDO. Entrevista: conversa informal, anotação. Brusque, 12/10/2019.

PEDRO, Joana Maria. *Negro em terra de branco: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

PEÑALOSA, David. *The Clave Matrix, Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe Inc. 2009.

PIACENTINI, Dulce de Queiroz (org.). *Memórias de Alexandre de Queiroz: da estirpe baiana à família catarinense*. Curitiba: Bonjuris, 2016.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo et al. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. 2004.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 63-81.

PIKE, Keneth L. On the Emics and Etics of Pike and Harris. In: Thomas Headland e Thomas N. (eds.). *Emic and Etics: The Insiders/Outsider Debate*. v. 7. London and New Delhi: Sage Publications, 2000.

PORTUGAL, Roberta Rosa. *O samba-reggae: uma afirmação do sagrado, cultural e político*. 2017.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras em ascensão e declínio. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *Religiões em movimento: o censo de 2010*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 203-218.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (2002).

PRANDI, Reginaldo. *Música, Fé e Cultura*. [S.l.]: PRANDI, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Os mortos e os vivos: uma introdução ao espiritismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Claves: Revista do Programa de*

*Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba*, João Pessoa, n. 2, p. 87-98, 2006.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. *Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos*. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RASCHE, Karla Leandro. *Festas, procissões e celebração da morte na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos m Desterro/SC (1860-1890)*. Itajaí: Casa Aberta, 2010.

RASCHE, Karla Leandro. *Irmandades Negras: memórias da diáspora no sul do Brasil*. Curitiba: Appris, 2016.

REIS, Alcides Manoel dos. *Candomblé: a panela do segredo*. Org. EUGÊNIO, Rodnei William. São Paulo: Ed. Arx, 2000.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.

RNA. Molas helicoidais. Rassini NHK Automotive. Disponível em: < <https://www.rassini-nhk.com.br /produtos-fabrini-molas-helicoidais/>>. Acesso em 01/03/2018.

ROCHA, Eder" o". *Zabumba moderno*. Nordeste. Pernambuco: Funcultura, 2003.

RODRIGUES, Daniel Vasconcelos. Memória de santo: 15 anos de trajetória do terreiro de umbanda "junco verde" em Itajaí-SC. *REDIVI: Revista de divulgação interdisciplinar virtual do núcleo das licenciaturas*, v. 4, n. 1, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, José Luiz. *O que é cultura*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 2006. Coleção primeiros passos 110.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. CEPE. Recife, 2013.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Mãe Stella de Oxossi: uma vida em movimento*. Aplicativo para celular. 2017.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. 2ª ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Ôwe*. Livro de provérbios. Salvador, 2017.

SANTOS, Maria Estella de A.; PEIXOTO, Graziela D. *O que as folhas cantam (para quem canta folha)*. Maria Stella de Azevedo e Graziela Domini Peixoto. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), 2014.

SANTOS, Erivan dos. *Entrevista: conversa informal, anotação*. Salvador, 15/10/2018.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Trad. Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SENA, Severino. Cantando e tocando ijexá e barra-vento. Ed. Madras. São Paulo, 2014.

SENA, Severino. *Na gira da umbanda: nos toques de angola e congo*. Ed. Madras. São Paulo, 2015.

SENA, Severino. ABC do ogã: o valor da curimba na umbanda. São Paulo: Madras, 2017.

SILVA, Beatriz pereira da; SCHLICKMANN, Mariana; MARINS, Taiane Santi; GRAÇA, Vanusa Ribeiro. Em busca dos terreiros: cultos, batuques e as expressões religiosas afro-brasileiras em Florianópolis. Relatório final de projeto, disciplina Prática Curricular – Patrimônio Cultural, curso de graduação em História (Bacharelado e Licenciatura), Centro de Ciências da Educação, FAED, 2010.

SILVA, Beatriz Pereira. *Trajétória de luz e encanto: discursos e narrativas sobre Mãe Malvina (1970-2016, Florianópolis/SC)*. Dissertação (Mestrado em História) – Udesc, Florianópolis, 2016.

SILVA, Jean Carlos da. Entrevista: conversa informal, anotação, gravação. Itajaí, várias/2018.

SILVA, Jean Carlos da. Entrevista: conversa informal, anotação, gravação. Itajaí, várias/2019.

SILVA, Jean Peterson Caetano da. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, várias/2019.

SILVA, Jean Peterson Caetano da. Entrevista: conversa informal, anotação Itajaí, várias/2018.

SILVA, José Bento Rosa da. Africanos na Foz do Itajaí/SC: nos séculos XIX e XX. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010, p. 125-142.

SILVA, José Bento Rosa da. Congada de São Sebastião: uma manifestação da Cultura Luso-afro-brasileira na Armação do Itapocoroy/SC. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010, p. 61-68.

SILVA, José Bento Rosa da. *Memórias de um quilombo urbano: Itajaí/SC*. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 89-108.

SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 61-68.

SILVA, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia. *Ritmos do Candomblé: songbook*. Abbetira Arte e Produções. Rio de Janeiro. 2008.

SILVA, Luís Filipe Silva de Lima da. *Do terreiro à cidade: elementos da música ritual afro-americana*. 1996. Mestrado em comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Depositária: ECO – UFRJ, 1996.

SILVA, J. B. R. da; COSTA, M. da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade: mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 89-107.

SILVA, Nancy de Souza. Entrevista: anotação, gravação. Salvador: julho/2017.

SIMÕES, Adérito. Bater cabeça teologia da umbanda. 28/02/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DVoLQ4YKvFk>>. Acesso em 03/10/2019

SOUZA, Jakeline de. Yepá Bahuari Mahsô cria o mundo e a antropologia. Uma etnografia do conhecimento entre indígenas tukanoan e filhos do candomblé cruzado com umbanda, desde Manaus. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011 Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95195>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

TALGA, Jaqueline Vilas Boas. *Eu sou de Axé: relações de hierarquia e reciprocidade estabelecidas nos Candomblés*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

TEIXEIRA, Marina Lina Leão. *Candomblé e a (re)invenção de tradições*. In: CAROSO, Carlos; BARCELAR, Jeferson, orgs. *Faces da tradição afrobrasileira*, Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 131-140.

TERNES, Maria Laura Ternes. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, 24/03/2018.

TERREIRO CASA BRANCA. Calendário do Terreiro da Casa Branca. Salvador: 2017.

TERREIRO DO GANTOIS. Calendário do Terreiro da Gantois. Salvador: 2017.

TERREIRO DO GANTOIS. Calendário do Terreiro da Gantois. Salvador: 2018.

TESSEROLLI, Mirian Aparecida. *Saluba Nanã! A venerável mãe ancestral na contemporaneidade brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

TRAMONTE, Cristiana. *Com a Bandeira de Oxalá! Trajetória, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis*. Itajaí: Univali, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

TYLOR, Edward Burnett. Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion language, art, and custom. London: Gordon Press, 1871.

UFBA. LORENZO TURNER; 1940-1941. Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira. Disponível em: <<https://museuafrodigital.ufba.br/lorenzo-turner-1940-1941>>. Acesso em 09/07/2017.

UFMG. Catar folhas: saberes e fazeres do povo de axé. *Saberes Tradicionais UFMG*. Belo Horizonte, 2016. <<http://www.saberestradicionais.org/encontros/2016-1/catar-folhas-saberes-e-fazeres-do-povo-de-axe/>> Acesso em 01 de julho de 2019.

VALLADO NETO, Antonio Armando. Iemanjá. A grande mãe africana do Brasil: mito, rito e representação. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VALLADO NETO, Antonio Armando. Lei do santo. Poder e conflito no candomblé. Dissertação (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VALLADO, 2008VALLADO, Armando. Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Campinas, Instituto de Artes – UNICAMP. Tese de Doutorado. 2010.

VASCONCELOS, Márcio; FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha; SOUSA, Paulo Melo. *Nagon Abioton*: um estudo fotográfico e histórico sobre a Casa de Nagô. Ed. do Autor, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África. São Paulo: Edusp, 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 39-48, set. 2005.

ZAGHETTO, Heitor. Reflexões a partir de quatro usos do adjá em dois terreiros de candomblé jeje no Rio de Janeiro. Anais da ENABET 2019.

## ORIN: música para os orixás (LIMA, 2018)

### Entrevistado - minutagem

ALELUIA - 2:03  
 ALELUIA - 56:40  
 ALELUIA<sup>630</sup> - 1:05:46  
 BAMBARÉ - 07:07  
 BAMBARÉ - 39:20  
 BAMBARÉ - 35:32  
 BAMBARÉ<sup>631</sup> - 44:14  
 CARDOSO<sup>632</sup> 47:45  
 CONCEIÇÃO - 3:46  
 COSTA<sup>633</sup> - 24:11  
 COSTA - 33:20  
 COSTA - 38:40  
 ESUTOBÍ - 13:30  
 ESUTOBÍ<sup>634</sup>- 36:46  
 GUEDES - 11:10  
 GUEDES - 18:18  
 GUEDES<sup>635</sup> - 33:20  
 LAZARO ERÊ - 1:07:00  
 LEITE - 04:38  
 LEITE - 10:26  
 LEITE - 44:38  
 LEITE - 1:07:38  
 LÜHNING - 15:37  
 LÜHNING - 21:25  
 LÜHNING - 46:22  
 LÜHNING - 48:10  
 LÜHNING - 48:34

---

<sup>630</sup> Mateus Aleluia.

<sup>631</sup> Ogã Gilmar Bambaré.

<sup>632</sup> *Alabê* Nem Cardoso.

<sup>633</sup> *Alabê* Gerson Costa.

<sup>634</sup> *Babalorixá* Rychelmy Esutobí.

<sup>635</sup> *Ogã* Gabi Guedes.

MARQUES - 16:50  
MARQUES - 1:00:10  
MENDES<sup>636</sup> - 16:08  
MENDES - 21:55  
MENDES - 22:40  
MENDES - 25:00  
MENDES - 38:51  
MENDES - 58:54  
PEREIRA - 20:52  
SANTANA<sup>637</sup> - 8:45  
SANTANA - 9:48  
SILVA<sup>638</sup> - 01:00  
SILVA - 01:34  
SILVA - 07:47  
SILVA - 16:30  
SILVA - 19:00  
SILVA - 19:50  
SILVA - 22:21  
SILVA - 23:38  
SILVA - 26:24  
SILVA - 38:00  
SILVA - 40:22  
SILVA - 55:31  
SOGBÓSI<sup>639</sup> 8:12  
TAGUN - 15:31

---

<sup>636</sup> Ogã Gilmar Mendes.

<sup>637</sup> Gerônimo Santana.

<sup>638</sup> Nancy de Souza Silva – Dona Cici.

<sup>639</sup> Alabê Alexandre Sogbósi.



**Indicações fonográficas**

Cd Documento Folclórico Brasileiro Candomblé (1961).

Cd Mãe Menininha do Gantois (1974).

Cd Grupo Korin Nagô (1974).

Cd Candomblé – Djalma Corrêa (1977).

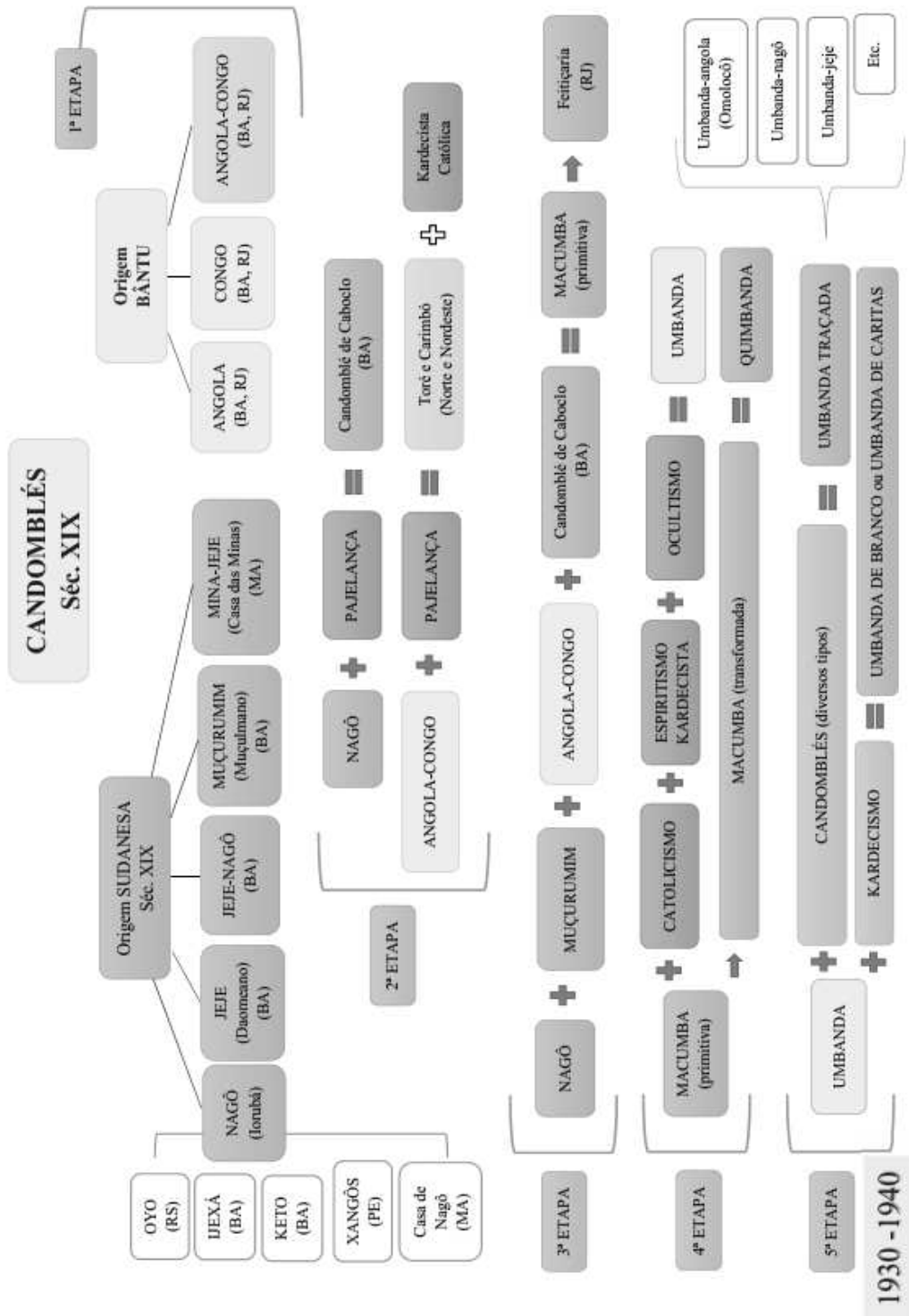
Cd Baiafro – Djalma Corrêa (1978).

Cd Música Sacra do Candomblé (1998).

Cd Odun Orin - Terreiro do Gantois (2001).

Cd Obatalá – Terreiro do Gantois (2020).

APÊNDICE 1 – FORMAÇÃO DOS CULTOS AFRO-BRASILEIROS<sup>640</sup>



FONTE: Cacciatore (1977).

<sup>640</sup> Esquema elaborado pelo autor a partir de dados de Cacciatore (1977).

**APÊNDICE 2 – QUADRO COMPARATIVO CANDOMBLÉ KETU E  
UMBANDA<sup>641</sup>**

<i>Terreiro Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé</i>		
Fatores Extramusicais	Candomblé Ketu	Umbanda
Nome da festa	<i>Xirê</i> (ou festa)	Toque para Exu (ou gira)
Dia da semana	Sábado	Sábado
Período	Noturno	Noturno
Quantidade por ano	Poucas	Poucas
Estrutura formal	Dois partes bem definidas e com intervalo	Uma parte longa sem intervalo
Entrada no salão	Vem do interior do terreiro (roncô)	Vem do lado de fora do terreiro
Ocupação do salão	Sempre em roda	Dispersa (maior parte)
Sentido da roda	Rotação da Terra	Rotação da Terra
Dança	Narrativa mitológica	Tipo baile
Dança com solos	Sim	Não
Dança em roda	Sim (rotação da Terra)	Não - É livre e pontual
Indumentária	Temática	Temática
Troca de roupa	No intervalo das duas partes	Chegam vestidos
Transe	Orixás - transe mítico	Entidades - incorporação
Transe	Orixás - representação de forças da natureza	Entidades - espíritos reencarnados
Momento do transe	Todos 'viram' juntos	'Viram' um de cada vez
Bebidas	Sem	Com
Cigarros e charutos	Sem	Com
Falam entre si	Não	Sim
Falam com a assistência	Não	Sim
Fatores Musicais	Candomblé Ketu	Umbanda
Língua das cantigas	Iorubá	Português brasileiro
Repertório	Fixo - sem inovação	Variável - com inovação
Seqüência de cantigas	Fixo	Variável
Sinalização sonora	<i>Adjá</i>	Sineta
Instrumentos musicais	3 atabaques e 1 <i>gã</i> (agogô)	3 atabaques, 1 agogô e 3 chocalhos
Hierarquia instrumental	Com	Sem
Solos	Sim - atabaque <i>rum</i>	Não - 'repiques'
Diálogo com a dança	Sim	Não
Timbre preferencial	Grave	Agudo
Manipulação dos atabaques	Com <i>agdavis</i> (varetas)	Com as mãos
Ritmos	Muitos	Poucos
Rítmica	Complexa	"Simples"
Palmas	Poucas	Muitas (no início)

<sup>641</sup> Este quadro comparativo se refere apenas a parte pública das festas do Terreiro do Pai Jean ou Ilê Alaketu Oyá Onirá Asé.