



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**IURI RICARDO PASSOS DE BARROS**

**O ALAGBÊ:  
ENTRE O TERREIRO E O MUNDO**

**SALVADOR  
2017**

**IURI RICARDO PASSOS DE BARROS**

**O ALAGBÊ:  
ENTRE O TERREIRO E O MUNDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning

SALVADOR  
2017

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

B277 Barros, Iuri Ricardo Passos de  
O Alagbê: entre o terreiro e o mundo / Iuri Ricardo Passos de  
Barros.- Salvador, 2017.  
128 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Música, 2017.

1. Etnomusicologia. 2. Candomblé. 3. Música - Estudo e  
ensino. I. Lühning, Ângela Elisabeth. II. Universidade Federal da  
Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

# “O ALAGBÊ: ENTRE O TERREIRO E O MUNDO”

IURI RICARDO PASSOS DE BARROS

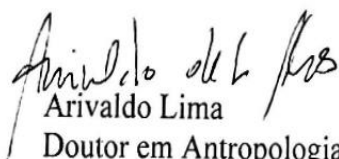
Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em música, Escola  
de Música da Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 27 de setembro de 2017



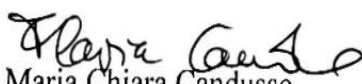
Angela Luhning

Doutora em Música pela Freie Universität de Berlim - Alemanha



Arivaldo Lima

Doutor em Antropologia Social na Universidade de Brasília



Flávia Maria Chiara Candusso

Doutora em Música da Universidade Federal da Bahia

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho "in memoriam" de minha avó Esther Mattos e meu pai Noylton Cajazeira de Barros, vocês têm todo meu amor incondicional.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, aos Orixás, Inkices, Voduns, Caboclos e aos seres encantados de luz por toda força e perseverança.

À minha mãe por ser uma mulher que só com o seu olhar me diz a força que foi necessária para eu ter conseguido chegar até aqui.

Em especial à minha esposa e ao meu filho por todo amor e carinho.

À toda minha família por todo incentivo e força nos momentos mais difíceis nessa caminhada e aos meus tios Yomar e Tuffy por ter mostrado toda sua boa vontade nas horas que precisei de ajuda.

À diretora da Associação São Jorge Ebé Oxóssi, a Iyálorixá Carmen Oliveira da Silva e atual Iyálorixá do Terreiro Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé, pela permissão para eu fazer a minha pesquisa nesta entidade tão respeitada e, em especial, a Iyakekerê Ângela Maria Oliveira da Silva Ferreira e a Iyádagan Neli Cristina Oliveira da Silva, "in memoriam" da Iyálorixá Mãe Menininha do Gantois que foi um mito da história desta religião no Brasil. Inúmeras foram, e ainda são, as justas homenagens prestadas a esta Iyálorixá, que soube levar a cultura dos seus antepassados para o mundo inteiro, sempre preocupada em fazer o bem sem olhar a quem. Reinou como a Oxum mais bonita no Terreiro do Gantois, de 1926 a 1986, quando veio a falecer. Por tudo isso é que Mãe Menininha do Gantois continua viva na nossa memória, como uma mulher que esteve muito adiante do seu tempo.

Aos colegas de faculdade pela amizade, dedicação e companheirismo.

E em especial à minha orientadora Angela Elisabeth Lühning, por ter acreditado em mim desde o início deste grande sonho e a todos do Projeto Social Rum Alagbê do Terreiro do Gantois.

Barros, Iuri Ricardo Passos de. O Alagbê: entre o terreiro e o mundo. 128 f. il. 2017. Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

## RESUMO

A presente dissertação aborda os métodos de transmissão do conhecimento musical dentro de um terreiro do Candomblé. O objetivo da pesquisa foi analisar e refletir sobre como acontece o processo de ensino e aprendizagem dos atabaques dentro do espaço religioso do Terreiro Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê, mais conhecido como Terreiro de Mãe Menininha do Gantois. No mesmo local está situado o Projeto Rum Alagbê que, desde 2001, vem fazendo um trabalho de ensino e preservação dos ritmos sagrados com crianças, jovens e adolescentes da comunidade, com uma metodologia própria de ensino, facilitando assim o seu aprendizado, desde exercícios que possibilitam ao iniciante a aprender a técnica até a parte histórica da religião. No grupo de alunos há também meninas e mulheres, quebrando assim um grande tabu, já que dentro da religião as mulheres não podem exercer a função de tocar os atabaques, sendo esse um universo completamente masculino. Além disso, pretende-se investigar o processo de aprendizagem do atabaque na formação dos Alagbês, os mestres responsáveis por tocarem os atabaques e cantarem para os orixás, a partir de depoimentos com Alagbês de vários terreiros em Salvador. Dessa forma, tem sido cada vez mais difícil para os terreiros poder contar com pessoas para assumirem este cargo, pois ser Alagbê, compreender a música ou o ritmo de religiões de matriz africana, é muito mais do que dominar uma técnica. Todo o processo envolve a ampliação da consciência religiosa sobre o mundo, a natureza e sobre si mesmo, o que significa muita responsabilidade e disponibilidade. Com base nestes pontos, este trabalho busca discutir, principalmente, o papel do Alagbê hoje, cujas atuações musicais também transcendem o terreiro, sendo muitas vezes músicos requisitados também em outros contextos.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia, Candomblé, Ensino da Música, Alagbês, Atabaques.

Barros, Iuri Ricardo Passos de. O Alagbe: entre o terreiro e o mundo. 128 pp. ill. 2017. Adviser: Ângela Elisabeth Lühning. Master's Thesis - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

### **ABSTRACT**

This project deals with the methods of transmitting musical knowledge within a Candomblé terreiro. The research objective was to analyze and reflect on how the teaching and learning process of atabaque playing techniques occurs within the religious space of Terreiro Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê, better known as Terreiro de Mãe Menininha do Gantois. The Project Rum Alagbê is situated in the same local, where it has focused on the teaching and preservation of sacred rhythms with children and teenagers from the community since 2001, with its own teaching methodology, thus facilitating their learning, from exercises that enable beginners to learn the technique, including historical aspects of the religion. The group of students also includes girls and women, thus breaking a great taboo within the masculine universe of the religion, where women can not perform the function of playing the atabaques. In addition, this work investigates the process of atabaque learning in the training of Alagbês, the masters responsible for playing the atabaques and singing for the orixás, through the testimony of Alagbês from several terreiros in Salvador. It has become increasingly difficult for terreiros to find people able to take on this position because being an Alagbê, and understanding the music or the rhythm of African-born religions, is much more than mastering a technique. The complete process involves the expansion of religious consciousness about the world, nature and oneself, which in turn necessitates much responsibility and availability. Based on these points, this work seeks to discuss, above all, the role of the Alagbê today, as a musician called upon in other contexts, whose musical performances also transcend the terreiro.

**Keywords:** Ethnomusicology, Candomblé, Music Education, Alagbês, Atabaques.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 PESQUISA DE CAMPO</b> .....	16
2.1 REFLEXÃO SOBRE QUESTÕES ÉTICAS NA MINHA PESQUISA .....	16
2.2 TRAJETÓRIA DE VIDA .....	20
<b>2.2.1 Minha formação pela experiência da música</b> .....	20
<b>2.2.2 Minha formação através de instituições de ensino</b> .....	25
<b>3 O TERREIRO ILÉ IYÁ OMI ASÉ IYÁMASÉ ATRAVÉS DAS IYÁLORIXÁS</b> .....	29
3.1 O GANTOIS COMO FOCO DA PESQUISA .....	38
3.2 ESTRUTURA DO CANDOMBLÉ .....	39
3.3 O TERREIRO DO CANDOMBLÉ .....	41
3.4 INSTRUMENTOS MUSICAIS E RITUALÍSTICOS DO CANDOMBLÉ.....	43
<b>3.4.1 Os Atabaques</b> .....	43
<b>3.4.2 Instrumentos Ritualísticos</b> .....	48
<b>4 O CAMINHO PARA SER UM ALAGBÊ (OGÃ)</b> .....	49
4.1 O ALAGBÊ E SEU PAPEL DENTRO DO CANDOMBLÉ .....	50
4.2 APRENDIZADO DENTRO DO CANDOMBLÉ .....	55
4.3 A DIFICULDADE DA FORMAÇÃO DO ALAGBÊ.....	56
4.4 O INTERESSE PELA MÚSICA DO CANDOMBLÉ E O ALAGBÊ EXERCENDO A PROFISSÃO DE MÚSICO .....	59
<b>5 O ALAGBÊ: O INÍCIO DE TUDO</b> .....	65
5.1 OS ALAGBÊS DO GANTOIS EXERCENDO O PAPEL DE MÚSICOS .....	73

5.2 A IMPORTÂNCIA DE DJALMA CORRÊA E EMÍLIA BIANCARD NA INSERSÃO DOS ALAGBÊS NO MERCADO MUSICAL.....	81
<b>6 O PROJETO RUM ALAGBÊ</b> .....	90
6.1 POR QUE NASCEU O PROJETO RUM ALAGBÊ?.....	92
6.2 A METODOLOGIA DO ENSINO DOS ATABAQUES NO PROJETO RUM ALAGBÊ.	94
6.3 ELAS PODEM TOCAR ATABAQUES? .....	101
6.4 O INTERESSE DAS MULHERES EM APRENDER A TOCAR OS ATABQUES.....	102
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117
<b>ENTREVISTAS</b> .....	122
<b>ANEXO</b> .....	124

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Entrada do barracão .....	30
Figura 2 - Maria Júlia da Conceição Nazaré (1800-1910) .....	30
Figura 3 - Pulchéria da Conceição Nazareth (1841-1918) .....	32
Figura 4 - Maria Escolástica da Conceição Nazareth (1894-1986).....	33
Figura 5 - Cleusa Millet.....	35
Figura 6 - Carmen Oliveira da Silva.....	36
Figura 7 - Imagem aérea do bairro do Gantois .....	37
Figura 8 - Mãe Menininha com suas filhas de santo .....	39
Figura 9 - Aguidavís .....	46
Figura 10 - Agogô .....	47
Figura 11 - Alagbês no barracão do Gantois .....	68
Figura 12 - Alagbês do Gantois .....	69
Figura 13 - Imagem retirada do filme Barravento (1962), a única foto deles que existe no Gantois.....	70
Figura 14 - Capa do disco Grupo Korin Nagô.....	70
Figura 15 - Alagbê Ubaldo .....	71
Figura 16 - Close de foto tirada do filme Barravento (1962), mostrando Vadinho em destaque .....	73
Figura 17 - Capa do filme Barravento .....	74
Figura 18 - Capa do disco Mãe Menininha do Gantois.....	75
Figura 19 - Capa do disco Candomblé .....	75
Figura 20 - Capa do disco Candomblé .....	76
Figura 21- Capa do disco Baiafro.....	77
Figura 22 - Evilásio Manoel da Paz.....	77
Figura 23 - Disco Odun Orín, gravado no ano de 2000 .....	79
Figura 24 - Gabi Guedes.....	80
Figura 25 - Djalma Novaes Corrêa.....	81
Figura 26 - Vadinho, Dudu e Ubaldo .....	82
Figura 27 - Emília Biancardi .....	86
Figura 28 - Tchá .....	97
Figura 29 - Kum - Bam .....	97

Figura 30 - Bam.....	98
Figura 31 - Tcham - Bam .....	98
Figura 32 - Ká.....	98
Figura 33 - Postura e posição para tocar o atabaque Hun .....	99
Figura 34 - Posição do punho segurando o Aguidaví.....	99
Figura 35 - Posição da mão para segurar o Aguidaví.....	99
Figura 36 - Posição para tocar o atabaque Lé.....	100
Figura 37 - Mulheres tocando na aula do Projeto Rum Alagbê .....	103

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho foca na minha motivação que surgiu quando eu estava pesquisando sobre materiais escritos por pessoas do candomblé para meu curso de licenciatura em música. Me deparei com a falta deste acervo e assim, conseqüentemente, voltei para minhas inquietações sobre o universo do candomblé, com foco nos mestres dos atabaques, os Alagbês, Xikarongomas e Huntós.

Nesta pesquisa com aporte de um trabalho acadêmico, busco refletir sobre o estudo e a formação dos mestres e pretendo introduzir o leitor ao contexto, de maneira que ele possa ser transportado ao universo da religião do candomblé, mesmo tendo consciência de que é praticamente impossível retratar este contexto religioso com todas as suas riquezas só através de palavras.

No segundo capítulo, começo refletindo sobre os aspectos éticos da minha pesquisa de campo, trazendo para o leitor um pouco da minha trajetória de vida, que inclui a vivência religiosa junto com minha experiência musical, além de minha busca incansável pela formação acadêmica.

No 3º capítulo, apresento o Terreiro do Gantois e aproveito para esclarecer o funcionamento de um terreiro de candomblé, o terreiro como foco da pesquisa e com quem ela foi realizada, traçando um percurso metodológico e suas contribuições para a área da etnomusicologia, em especial, dos estudos sobre as culturas afro-brasileiras e o candomblé. Além disso, abordo os instrumentos musicais que compõem a orquestra do candomblé.

No 4º capítulo, são abordados os Alagbês, o principal foco da pesquisa, junto a metodologia de ensino. Também apresento ao leitor o conceito, as dificuldades, o interesse pela música sacra e a possível formação, se é assim que posso chamar esse longo caminho percorrido pelo iniciante até se formar um mestre.

A seguir, no 5º capítulo, abordo as pessoas que foram o principal objetivo da minha pesquisa, os Alagbês, traçando as contribuições africanas na música brasileira e trazendo os mestres como principal elemento deste aporte da cultura musical do candomblé para as grandes bandas da época. Assim, também analiso a influência dos Alagbês como músicos profissionais no início do século XVII, sem esquecer dos grandes mestres de atabaque do terreiro do Gantois. Para isso, conto com as entrevistas

de Alagbês conhecidos de vários terreiros do candomblé brasileiro, incluindo o terreiro do Gantois.

Finalmente, no 6º capítulo, trago a descrição do contexto das pessoas envolvidas no “Projeto Rum Alagbê do Terreiro do Gantois”, parte importante da minha pesquisa, com as discussões sobre o ensino dos atabaques para as mulheres e o interesse delas em aprender a tocar os atabaques com os subsídios das anotações que foram realizadas no trabalho de campo.

Resumindo, entendo a presente pesquisa com suas ideias tecidas a partir das minhas vivências e experiências, diretamente envolvida com uma casa de candomblé, com observações e reflexões como etnomusicólogo em formação, assim como este trabalho busca estabelecer contribuições e implicações não apenas para a área da etnomusicologia, mas também para o candomblé.

## 2 PESQUISA DE CAMPO

Para situar minha pesquisa, é preciso abordá-la em um contexto maior que se refere à minha vida e experiência anterior na casa do candomblé, da qual faço parte e que, de certa forma, é o tema central do meu trabalho. Isso me obriga a me posicionar em relação a algumas questões que para outras pessoas podem parecer secundárias, mas para mim, enquanto membro de uma casa, são fundamentais e bem complexas.

### 2.1 REFLEXÃO SOBRE QUESTÕES ÉTICAS NA MINHA PESQUISA

De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 1988, considera-se o uso de imagens da pessoa como parte dos direitos individuais de qualquer cidadão. E é neste momento que começo minha reflexão sobre a pesquisa dentro de um terreiro do candomblé enquanto membro da religião. Ao iniciar o mestrado e meu estudo, logo me vieram algumas lembranças: quantas fotos e gravações eu já pedi para apagar ou simplesmente não deixei sequer acontecer no meu terreiro, no caso de que algo fotografado não fosse considerado correto pelos integrantes da comunidade.

E por ironia do destino, neste momento, eu me encontro no papel do pesquisador que vai utilizar fotografias, filmagens e entrevistas em seus estudos, com pessoas de dentro do terreiro, para assim justificar os fins da minha pesquisa. De tal maneira, venho com isso me assegurar do código de ética do antropólogo brasileiro<sup>1</sup> que estabelece os procedimentos para o pesquisador a seguir.

Ele assegura ao pesquisador o direito do pleno exercício da pesquisa, livre de qualquer tipo de censura no que diga respeito ao tema, à metodologia e ao objeto da investigação. Esse é um dos regimentos do código de ética do antropólogo brasileiro, composto por direitos, mas também por deveres em relação aos participantes das eventuais investigações. Assim o primeiro direito do participante da pesquisa é o do cidadão, o direito de ser informado sobre a natureza da pesquisa.

---

<sup>1</sup> CÓDIGO DE ÉTICA DO ANTROPÓLOGO E DA ANTROPÓLOGA. Criado na Gestão 1986/1988 e alterado na gestão 2011/2012. Constituem direitos dos antropólogos e das antropólogas, enquanto pesquisadores e pesquisadoras. Sobre o código de ética do antropólogo ver site no link: <http://www.portal.abant.org.br/codigo-de-etica/>

Posto isso, me pergunto até que ponto a natureza da pesquisa fica esclarecida para os participantes de pesquisas. Neste sentido, está fora das minhas pretensões julgar quem entende ou simplesmente se importa com o fato de fazer parte de uma pesquisa ou o que de positivo este trabalho vai trazer para a comunidade pesquisada. Contudo, sabemos das dificuldades, muitas vezes encontradas para se fazer uma pesquisa e, por vários motivos, a pesquisa simplesmente toma um rumo diferente, em muitas ocasiões fugindo do controle do pesquisador. Com isso temos que agir com ética e fazer valer o primeiro ponto, já mencionado, que dá o direito ao cidadão de ser informado sobre a natureza da pesquisa. Ou simplesmente fazer valer a vontade do pesquisador e deixar fluir o processo como foi dito, e está dito, neste momento? Será que temos que seguir em frente e cumprir com o prazo de entrega da pesquisa conforme acordado com quem está financiando a pesquisa como um todo?

E em relação à ética, será que dá tempo de voltar atrás e explicar os novos rumos que a pesquisa vai seguir, ou para que vão ser usadas as informações cedidas pelos pesquisados, fotografados e entrevistados? Com isso, parafraseando Caroso (2004, p. 142/143), tanto os outros encontram-se na encruzilhada quanto eu, e, assim, começo aqui a minha encruzilhada.

A encruzilhada, associada com o orixá Exú<sup>2</sup>, o mensageiro, é entendida como um importante caminho que na minha religião significa muita luz, mesmo que em geral Exú seja visto de forma distorcida, ligado a coisas ruins, já que erroneamente é visto como o diabo.

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, asê, do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (VERGER, 2002, p. 18).

---

<sup>2</sup> Exú é o orixá da comunicação, da paciência, da ordem e da disciplina. É o guardião das aldeias, cidades, terreiros do candomblé, das coisas que são feitas e do comportamento humano. A palavra Èṣù, em Ioruba, significa 'esfera', e, na verdade, Exú é o orixá do movimento. Ele é quem deve receber as oferendas em primeiro lugar a fim de assegurar que tudo corra bem e de garantir que sua função de mensageiro entre o Orun (o mundo espiritual) e o Aiye (o mundo material) seja plenamente realizada. Na África na época das colonizações, foi sincretizado erroneamente com o diabo cristão pelos colonizadores, devido ao seu estilo irreverente, brincalhão e a forma como é representado no culto africano, um falo humano ereto, simbolizando a fertilidade e sexualidade.



Espero que assim termine a minha pesquisa como uma luz para nós mesmos. Estou trazendo uma reflexão sobre a vida dos Alagbês dentro deste universo tão intensamente interessante, da forma como são vistos, as vezes até com um olhar exótico, pelos pesquisadores ou aqueles que estudam a música que eles tocam dentro dos terreiros. Diante deste desafio, me proponho a trazer o outro mundo que muitos deles vivem em outros contextos, tendo duas carreiras, como Alagbês e Ogãs nos terreiros e como músicos profissionais, exercendo o papel de percussionista em muitos trabalhos importantes que não têm só a base percussiva da música do candomblé, mas também que compõem a espinha dorsal da orquestra ou banda.

Contudo, estou à procura do meu lugar neste processo, Alagbê, músico e professor de percussão. O fazer da pesquisa, neste sentido, tem sido uma busca incansável pela reflexão ética sobre e entre ambos os mundos.

A busca pelo meu papel nestas observações é mais do que retórica. Estou tentando traçar um caminho para descobrir quem sou em uma geração mais nova de Alagbês. Como lidar com questões de hierarquia e as novas responsabilidades que o novo modo de vida do atual mundo global nos impõe? Tenho consciência que dificilmente eu vou conseguir respostas para todas as questões, entretanto, é fato que precisamos refletir e dialogar sobre alguns temas que em muitos casos ultrapassam as responsabilidades e o respeito da conduta de ser do candomblé.

O candomblé é uma religião que tem sua própria moral e ética e, dentro desse contexto, a religião entra como uma importante peça de quebra-cabeças para mim, como membro de um dos terreiros tradicionais da Bahia, o *Terreiro Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé*, mais conhecido como Terreiro de Mãe Menininha do Gantois, fundado em 1849, conforme a placa posta na parede do terreiro, após as últimas reformas por ocasião do tombamento, realizado em 2002.

É fato que o candomblé, como todas as religiões do mundo, tem suas crenças e costumes, valores de conduta e caráter que determinam como cada um de seus seguidores devem agir e se comportar dentro e fora do terreiro.

Por essa razão, o fato de eu, neste momento, estar exercendo o papel de pesquisador, me incomoda bastante. Claro que como membro do candomblé, tenho consciência das coisas que posso e não posso escrever, contudo, toda pesquisa tem um lado que nos deixa entre o fio e a meada. Esse duplo papel me faz sentir como “espião” na maioria das vezes, quando me vejo no papel de pesquisador. A todo o momento

penso nas relações pessoais e religiosas que tenho com todos do terreiro, sendo que na maioria das vezes, são relações familiares.

Neste ponto a ética do terreiro se sobrepõe a uma desejada ética de pesquisa, estando em um mundo em que a palavra ainda tem um valor muito alto, por exemplo, dificilmente alguém vai falar para mim que só vai conceder uma entrevista se assinar primeiro o termo de responsabilidade, chamado de termo de consentimento livre e esclarecido<sup>3</sup>. Bastide corrobora com o seguinte pensamento:

[...] o mundo dos candomblés é um mundo secreto, no qual só se entra pouco a pouco, e a tentativa que agora oferecemos aos futuros pesquisadores é antes um esboço do que uma síntese definitiva [...] o ocidental quer saber tudo desde o primeiro instante, eis por que, no fundo, nada compreende (2001, p. 25).

Coloco isso justamente porque no meu caso, como filho de santo, e exercendo o papel de Alagbê, quando estou tocando o atabaque, essa questão diz muito sobre o caráter que eu devo ter perante os membros do candomblé. Portanto, até que ponto, eu devo separar o Alagbê do pesquisador no terreiro? Como deixar claro para as pessoas do terreiro que eu ainda sou a mesma pessoa e que eles podem confiar em mim? Sou nascido e fui criado na comunidade do Gantois e cansei de ver chegarem pessoas para pedir para fazer uma entrevista, dizendo que era para uma determinada pesquisa sobre o povo do candomblé e na maioria das vezes nunca se soube o que depois aconteceu com este material.

E é neste ponto que fico preocupado: justamente com a ética, não só da pesquisa, mas com todos da comunidade do candomblé. Sei que a pesquisa vai cumprir a sua etapa e vai ser encerrada em algum momento, mas a minha vida continua dentro da religião e as pessoas que colaboraram com a pesquisa irão continuar no terreiro convivendo junto comigo no contexto religioso.

Por fim, penso na ética de uma forma sensata para ambas as partes. Já ouvi algumas pessoas falarem, mesmo que com outras palavras e não de forma direta, para eu ter muito cuidado para não deixar a ambição de pesquisador ferir os laços éticos, religiosos e familiares apenas por mero capricho individual e intelectual. Pois, minha pesquisa é, neste momento, algo individual, mas o candomblé sempre é coletivo.

---

<sup>3</sup> O termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é uma exigência que surgiu com as discussões das últimas décadas relativas a procedimentos de ética na pesquisa. Sobre o termo de consentimento livre ver site <https://www.fsnet.com.br/institucional/comite-de-etica/tcle>.

Poderia ser esta minha pesquisa individual, também algo interessante ou importante para o coletivo? Lanço-me aqui a este desafio.

Durante a pesquisa inicialmente foram realizadas leituras acerca do tema, com base em artigos, livros e publicações na internet. Leituras relacionadas à história do candomblé, em geral, à minha casa, e em específico, sobre o processo de seu ensino e aprendizagem e dos recursos que podem ser utilizados como apoio para os estudos.

Com relação à pesquisa de campo, a metodologia adotada foi a pesquisa-ação que é um método coletivo, que favorece as discussões e a produção cooperativa de conhecimento específico sobre a realidade vivida, a partir das perspectivas do esmorecimento das divisões em especialidades, que fragmentam o cotidiano. Constituiu-se enquanto prática-investigação baseada em uma autorreflexão coletiva empreendida pelos participantes de um grupo social de maneira a melhorar a racionalidade e a justiça de suas próprias práticas sociais e educacionais, como também o seu entendimento dessas práticas e de situações onde essas práticas acontecem.

Teve como foco principal de análise as redes de poder e o caráter questionador e possivelmente desarticulador dos discursos e das práticas instituídas no convívio social. No caso desta pesquisa, a metodologia foi escolhida para que se possa explorar e analisar em alguns aspectos, a forma como o processo de ensino e aprendizagem dos ritmos do candomblé está se desenvolvendo com os jovens do terreiro e as crianças da comunidade. Ela foi de caráter qualitativo e mostra a motivação dos alunos no aprendizado da música no terreiro, tendo como base o Gantois.

## 2.2 TRAJETÓRIA DE VIDA

Para entender as complexas relações de minha pesquisa com minha vida pessoal - religiosa e artística - torna-se necessário falar de minha trajetória, a partir de vários ângulos, desenvolvidos a seguir.

### **2.2.1 Minha formação pela experiência da música**

Chamo-me Iuri Ricardo Passos de Barros, nascido em 10.05.1979, filho de Marcia Passos e Noylton Cajazeira de Barros. Sou cidadão baiano da cidade de Salvador, casado, pai de um menino de sete anos chamado Levy. Minha família é originária de Simões Filho até ser hospedada pela Família Gantois.

Essa história começou na década de quarenta com uma grande migração de pessoas que vinham do interior em busca de trabalho na cidade grande, ou melhor, em Salvador. E de acordo com informação oral, de alguns membros do terreiro, minha avó materna Esther Mattos<sup>4</sup>, chegou no terreiro com o senhor Álvaro Macdowell de Oliveira, marido da ialorixá Mãe Menininha. Ele a trouxe após encontrar o pai da minha avó em uma das suas viagens de trabalho como advogado, quando ambos se conheceram. Na conversa, o pai de minha avó relatou ter dificuldade em criar minha avó com a atual esposa, já que ele vinha de um casamento anterior, e o senhor Álvaro se ofereceu para levá-la para ser criada com suas duas filhas. Assim minha avó chegou no terreiro do Gantois.

Mãe Menininha já era conhecida por sua fama de ajudar todas as pessoas que chegavam ao terreiro, e com minha avó não foi diferente: foi muito bem atendida e criada como uma verdadeira filha carnal e não demorou a ser escolhida a fazer parte da família do asé do terreiro do Gantois.

Foi feita no santo por Mãe Menininha para o Orixá Oxum, com o passar do tempo, casou-se e constituiu família dentro do próprio terreiro, tendo três filhos: Yomar, Tuffy e minha mãe Marcia. Minha mãe teve quatro filhos: eu e três irmãs. Ela, uma mulher entre tantas do Brasil, conseguiu criar seus filhos sem marido e sem estudo, e deu a todos nós dignidade e educação.

Porém, a história da nossa família se mistura entre laços de parentesco e laços espirituais: meu tio Yomar fez sua obrigação no ano de 1968, e meu tio Tuffy fez no ano seguinte, conseqüentemente ambos vieram a receber cargos importantes no terreiro do Gantois. Meu tio Yomar hoje tem o cargo de Asogbá<sup>5</sup> e meu tio Tuffy tem o cargo de Babá Talabí<sup>6</sup>, já minha mãe teve sua feitura no ano de 1970, sendo feita para o orixá Xangô. Já a terceira geração, que é a minha, só eu e minha irmã caçula fizemos nossas

---

<sup>4</sup> Sobre a chegada de minha avó no terreiro do Gantois há várias versões: uma outra diz que seus pais trouxeram e a entregaram para Mãe Menininha muito pequena e já com 5 anos ela teria sido “feita”, isto é, iniciada, no santo por Mãe Menininha. Sendo essa uma prática comum na época, muitas famílias davam um filho para ser criado por outra, parente ou madrinha, ou então, muitas vezes para ajudar em tarefas domésticas, sendo que em alguns casos também tenham sido desdobramentos das relações de subalternidade cunhadas pela escravidão. De fato, apesar de conhecer alguns poucos membros da família materna, minha mãe e seus irmãos tiveram apenas contato esporádicos com familiares de sua mãe.

<sup>5</sup> Asogba é o supremo sacerdote do culto de Obaluaiyê. O nome significa "consertador de cabaças", em iorubá.

<sup>6</sup> Babá Talabí é um cargo referente ao culto do Òrìsà funfun (branco), devido à cor que os simboliza, o branco.

obrigações, eu no ano de 1990, e minha irmã teve sua feitura no ano de 1997 para o orixá Oxóssi.

No Terreiro do Gantois fui criado através da cultura e da musicalidade afro, aprendendo a respeitar o sagrado, o humano e principalmente os Orixás. Assim foi amadurecendo o meu entendimento sobre esta epistemologia cultural e religiosa que vem influenciando e transformando a minha vida todos os dias. No candomblé a responsabilidade chega muito cedo, com isso minha família carnal passou a ter o compromisso relevante de guardar e perpetuar essa ancestralidade e sabedoria.

Neste cenário de vida, não nascia apenas um menino, mas um homem e cidadão atento às questões humanitárias e educacionais, que passou a utilizar a música para este fim. Não apenas em minha formação acadêmica e profissional, como em minha contribuição social, vide a criação do Projeto Social Rum Alagbê que tem como intuito não só preservar os ritmos sagrados do candomblé, procurei proporcionar o ensino de música para crianças, jovens e adolescentes da comunidade, tema a ser tratado em um capítulo subsequente.

Nasci na música e venho sendo formado por ela há 37 anos. Assim a música foi se apresentando de várias formas na minha vida através da formação no universo do Terreiro do Gantois que há 10 anos se desdobrou no projeto social Rum Alagbê, que continua até hoje; das minhas vivências artísticas; do Curso de Licenciatura em Música com habilitação em piano na UCSAL e posteriormente no Mestrado em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

Minha iniciação musical começou aos cinco anos de idade no Terreiro do Gantois, onde nasci e fui criado. O processo de aprendizagem musical se deu de forma “natural”. Parece algo simples quando uso a expressão “de forma natural”, principalmente por conta da quantidade de informações que circulam dentro do terreiro. Hoje reparo nas crianças a forma como eu também aprendi: os meninos imitam os Alagbês tocando os ritmos utilizados nos rituais em latas, sem se darem conta que quando estamos imitando os Alagbês, na verdade, estamos mesmo que inconscientemente absorvendo um estilo de vida e de ser. Elas imitam o som, o gesto e tudo que é feito pelos adultos no terreiro. Eles são uma grande referência para nós enquanto crianças.

Lembro que meu sonho era ser um Alagbê, mais especificamente ser um Alagbê como o Gamo, um grande Alagbê e músico que sempre estava viajando pelo mundo. A

gente ficava muito feliz quando ele estava na festa, principalmente quando ele chegava vestido com aquelas roupas que ele trazia dos Estados Unidos. Era um sonho e uma referência para todos nós, todos os meninos do terreiro queriam ser como Gamo<sup>7</sup>.

Aos 11 anos fui iniciado no candomblé para o Òrìṣà Òsógìyan<sup>8</sup> no terreiro do Gantois e logo entenderia a responsabilidade de ser um Alagbê. Esse momento é único na vida de quem nasce dentro do terreiro. De uma hora para outra tudo aquilo que você sempre fez brincando começa a fazer sentido: seus mestres estão na sua frente, ou melhor, do seu lado, suas referências agora estão junto com você, agora não existe mais o menino que ficava brincando no terreiro.

O processo de ensino e aprendizagem no candomblé é intenso: a todo momento o iniciado está aprendendo, em várias áreas, diga-se de passagem, e, claro, o momento em que eu mais ficava ansioso era quando aconteciam os ensinamentos que envolviam os toques, cantos e danças. É um momento lindo, tudo aquilo que eu brincava com os outros meninos e meninas estava ali para eu poder desfrutar de todas as maneiras.

A música sempre foi muito forte na minha família: meus dois tios ocupam cargos importantíssimos em relação à música. Tanto meu tio Yomar como meu tio Tuffy, são responsáveis por cantar e tocar para os orixás dentro do terreiro do Gantois. Entretanto, é natural que os mestres tenham a responsabilidade, não somente de tocar e cantar para os orixás, mas também de transmitir e perpetuar todos os ensinamentos para os Alagbês mais novos.

Assim, meu aprendizado sempre foi direcionado pelos mestres da música da religião e da cultura afro-brasileira, como: Hélio, Ubaldo, Edinho, Gamo Da Paz, Yomar Passos, Nadinho e Gabi Guedes. E pelas mestras: a verdade é que em todo processo de ensino dos Ogãs no terreiro do Gantois, como em outros terreiros também, há uma importante presença das mulheres, dado que elas, ao introduzirem as nuances devidas, orientam os músicos com as marcações que os atabaques devem fazer quando os orixás estiverem dançando no salão, fazendo com que os Alagbês e Ogãs absorvam essa cultura e sensibilidade acústica.

Em 1993, quando tinha acabado de completar 14 anos, recebi um convite para tocar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) como

---

<sup>7</sup> Evilásio Da Paz, conhecido como Gamo desde o ano 2000 vive nos EUA, Califórnia, na cidade de São Francisco. Hoje é um cidadão americano casado com uma americana, pai de dois filhos, dividindo seu tempo com a percussão e outras atividades.

<sup>8</sup> Òsógìyan na mitologia yorubá é um jovem guerreiro, filho de Oxalufan. Seu templo principal é em Ejigbo, estado de Osun, onde ostenta o título de Eléléjìgbó, ou Rei de Èjìgbo.

percussionista da Companhia de Dança Negra do Olodum, fazendo base musical para apresentação de grandes professores de dança como Mestre Armando Pequeno, Isaura Oliveira e José Carlos Arandiba (Zebrinha).<sup>9</sup>

O convite veio através de uma irmã de santo, Rita de Ogum, que era dançarina e cogitou a necessidade de um percussionista que tocasse os ritmos afros. Meu primeiro contato foi com o professor Armando Pequeno. Fiquei impressionado com aquele mundo: no início era só para eu tocar nas aulas, depois fui convidado para fazer parte da Companhia de Dança Negra do Olodum. Esse período foi de grande aprendizado, porque eu já tinha experiência em tocar para os orixás, e muito do que estava acontecendo no meio da dança afro-brasileira era uma conversa dos tambores com o corpo. Foi justamente nesse período que comecei a entender a riqueza que eu tinha nas mãos, a dança, os atabaques, essa sintonia com o corpo dos dançarinos, mesmo sem eu conhecer a parte artística, mas tudo isso já fazia parte do meu contexto, da minha infância, do meu mundo.

A riqueza musical foi imensa: tive a oportunidade de conhecer outros instrumentos que não tocava, como por exemplo, pandeiro, berimbau, congas, surdo, cuíca, instrumentos de efeitos, entres outros. Desta forma, o aprendizado foi muito grande para um adolescente, sem contar a experiência de tocar com outros percussionistas muito mais velhos e experientes, sendo que eles foram importantíssimos para essa próxima enculturação musical. Um aspecto, por exemplo, que chamou bastante a minha atenção foi observar a disciplina dos bailarinos, sua busca pela perfeição. Isso foi algo que eu incorporei nos estudos dos outros instrumentos.

A partir dessa experiência fui me interessando por outros ritmos e outras culturas. Depois do primeiro contato com outros instrumentos na Companhia de Dança Negra do Olodum, tive, em seguida, contato com a banda Egbá, banda que foi idealizada pela percussionista e neta de mãe Menininha do Gantois, Mônica Millet, com o intuito de trabalhar com os adolescentes do bairro do Gantois.

Isso aconteceu na década de noventa e naquela época estava surgindo uma banda que estava revolucionando a percussão de Salvador, a Timbalada. Com isso a banda Egbá<sup>10</sup> começou a seguir seus passos: o ensaio era dentro do terreiro, tudo parecia

---

<sup>9</sup> Zebrinha é desde 1992 o coordenador e coreógrafo do Bando de Teatro Olodum e também é diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia. Ele começou sua atuação com o coreógrafo americano Clyde Morgan na UFBA (<https://zebrinhasite.wordpress.com/>).

<sup>10</sup> O projeto da banda Egbá de Mônica Millet foi encerrado no ano 1998.

um paraíso para um percussionista. Comecei tocando repique, depois surdo de uma, surdo de duas, surdo de meio, caixa e timbal. Não demorou para eu ser escolhido como regente da banda. Foi uma experiência e tanto: eu tinha a responsabilidade de criar as levadas para todos os instrumentos, sem esquecer das convenções para surdo, timbal e repique. Foi um momento muito importante para meu desenvolvimento musical atuando como arranjador e regente.

Continuei minha busca por novos timbres, nessa época ainda sem a facilidade de assistir vídeo-aulas no YouTube. Lembro o dia em que meu primo, que também é percussionista, apareceu com uma fita cassete de Giovanni Hidalgo, um percussionista porto-riquenho, famoso pela sua técnica e virtuosismo nas congas na música afro-cubana. Fiquei enlouquecido com a forma com a qual ele e Changuito, outro músico cubano, tocavam os ritmos afro-cubanos.

Aquilo mexeu comigo! Sucessivamente, tive um prazer de conhecer o trabalho de Mamady Keita, um percussionista da Guiné, famoso principalmente pela forma de tocar djembê entre outros instrumentos típicos da África centro-ocidental. Me aproximei assim de um universo enlouquecedor para um percussionista. Cada mundo vinha contribuindo de uma forma para minha formação musical. Não tardou para que eu, a partir de então, passasse a receber convites para tocar com artistas da música popular brasileira. Para minha surpresa, fui convidado por Gamo para tocar em seu lugar na banda de Mariene de Castro em 2002, quando ele decidiu ir morar nos Estados Unidos.

Essa experiência foi um salto para minha carreira de percussionista: foi onde tive a possibilidade de experimentar todos os meus conhecimentos percussivos, já que Mariene sempre nos deixou à vontade para experimentar. Aproveitei todas as chances para elaborar arranjos com o objetivo de misturar o samba com os ritmos das nações Ketu, Jeje e Angola, principalmente, sem falar da riqueza que eu trazia dos tambores da rua para os palcos.

### **2.2.2 Minha formação através de instituições de ensino**

A música se estabeleceu na minha vida de forma muito natural, igual a respirar e andar. Grande parte de minha vivência musical se deu na prática no Terreiro do Gantois e de todos os convites que passei então a receber, propiciando uma ampliação de meus conhecimentos sobre o mundo.



O amadurecimento musical se mostrou tão natural como a passagem da infância para a adolescência, como já foi mencionado no texto. Porém, a vida acadêmica se iniciou no final do ano de 2011, quando fui ministrar um workshop na Escola Criativa do Olodum, na qual conheci Rodrigo Lima, percussionista que estava participando do workshop que eu estava ministrando. Em uma conversa com ele tocamos no assunto da aprovação da Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que determinou a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, vislumbrando possibilidades de percussionistas ministrarem aulas nelas. Claro que essa oportunidade estimulou muitos músicos a se tornarem professores de música nas escolas de Salvador.

Pensei muito e resolvi me inscrever no vestibular de música da Ucsal. No dia da inscrição tomei um susto quando, lendo o edital, percebi que tinha que escolher um instrumento harmônico entre violão ou piano! Logo percebi que aquele não era um lugar para um percussionista. Importante ressaltar que na Universidade Católica do Salvador, para o vestibular do curso de Licenciatura, o candidato não precisava fazer uma prova de habilidades específicas para comprovar seus conhecimentos musicais.

Já fazia muito tempo que eu tinha terminado o ensino médio. Sempre estudei em escolas públicas, com isso fiz a prova e nem me animei com o resultado. Quando fui ver, descobri que tinha sido aprovado! Fiquei bastante feliz, mas ao mesmo tempo triste porque eu sabia que no curso não tinha percussão. Por conta disso tive que escolher entre o piano ou o violão. Optei pelo piano.

Na minha primeira aula eu já imaginei que minha vida na Ucsal não seria fácil, seria tudo muito novo nessa caminhada. Nunca tinha tocado um instrumento harmônico e durante um bom tempo fiquei me culpando por estar distante desse outro universo.

O primeiro semestre foi extremamente difícil e ainda ia piorar com as aulas de percepção! Meu Deus, quantas vezes eu chorei por dentro! Eu olhava para os lados e via violonistas, baixistas, pianistas, guitarristas e outros colegas que tocavam instrumentos de sopro, todos acertando os intervalos enquanto eu nem sabia o que estava acontecendo. Ao mesmo tempo vários questionamentos surgiam na minha cabeça: que lugar é esse? Onde estão meus tambores, minha cultura, minha raiz afro-brasileira? Que curso é esse que só fala da Europa, que canta a Europa, que cita os trabalhos feitos por lá como se fossem aqui no nosso quintal?

Busquei força onde não tinha, pensei muitas vezes em desistir, mudei de professor de piano quando senti que ele não estava preparado para o que estava

acontecendo comigo naquele momento. Não fiquei triste com ele, sei que não foi culpa dele não estar preparado, nem o curso estava preparado para receber percussionistas. Daí para frente tive a sorte de encontrar professores que estavam à frente do seu tempo e que me ajudaram a inverter o jogo. No ano de 2014, consegui me formar. Foi uma vitória, mas ainda sonho com a possibilidade de mudanças no Curso de Licenciatura da Ucsal para que outros estudantes como eu não precisem passar pelo que passei.

Após a conclusão do Curso de Licenciatura na Universidade Católica do Salvador, me inscrevi como aluno especial em uma disciplina do Programa de Pós-Graduação na UFBA, com o sonho de fazer o mestrado em Educação Musical. Eu já tinha lido a tese de doutorado da professora Angela Lühning e, quando cheguei na secretaria para solicitar a matrícula de aluno especial e vi a lista dos professores que iam ministrar as disciplinas, quem estava lá? A professora Angela! Não acreditei. Me matriculei na sua disciplina e fiquei aguardando para saber se ela ia me aceitar. No final, fui aceito como aluno especial e me apaixonei pela forma dela ensinar, bem como pela Etnomusicologia também.

Em uma semana resolvi, então, mudar meu anteprojeto, que até então se direcionava à área de Educação Musical, para a Etnomusicologia. A partir daí, percebi que, inserido na Etnomusicologia, eu poderia trabalhar em diálogo com duas áreas que me fascinam: a Educação Musical e a riqueza das nossas tradições culturais, esta que, com a força da transmissão oral de conhecimento, vem preservando em seus contextos uma fonte inestimável de conhecimento musical.

O mestrado está sendo um grande aprendizado na minha formação acadêmica, tendo como foco da minha pesquisa o ensino dos atabaques no terreiro do Gantois com o objetivo de descrever a formação dos Alagbês e o impacto do Projeto Social Rum Alagbê na formação de futuros Alagbês, músicos, mulheres, crianças e adolescentes da comunidade do terreiro do Gantois.

Ao iniciar minha pesquisa de campo, meu primeiro objetivo era trabalhar com as transcrições dos ritmos do candomblé, sendo este um universo muito próximo do meu cotidiano dentro do terreiro do Gantois. Contudo, meus estudos e aprofundamento na área da etnomusicologia me fizeram refletir sobre outros aspectos do cotidiano da vida do Alagbê e esse universo muito particular hoje em dia, por exemplo, como ser um Alagbê, em pleno século XXI, tendo como objetivo seguir uma carreira que venha trazer um conforto para sua família.

Mas, como ter o tempo para aprender todos os rituais imprescindíveis que um Alagbê precisa saber dentro do candomblé, e o tempo para o candomblé? Como conciliar suas responsabilidades com a demanda do dia a dia? Com isso, é possível hoje em dia ser um Alagbê cumprindo suas responsabilidades dentro e fora do terreiro e ser aceito pela sua comunidade? Foram essas e outras questões que me fizeram refletir sobre o universo do Alagbê.

Apresento nos capítulos seguintes a pesquisa que desenvolvi, tendo consciência do que já fiz e não fiz, pois ainda falta muito sobre esse universo. Mas espero poder trazer as minhas inquietações sobre esse mundo tão pouco explorado e tenho certeza que vou conseguir tais explicações, baseadas nas análises e compreensões desse universo para ajudar a entender o candomblé na sua dimensão masculina em um momento que ele continua sendo mal-entendido por algumas pessoas.

Dessa forma, continuo buscando o meu lugar nesta pesquisa também auto-etnográfica, procurando refletir sobre o meu papel entre o pesquisador, músico, professor e Alagbê que representa um povo e uma história, na religião do candomblé e que hoje está na Universidade.

### 3 O TERREIRO ILÉ IYÁ OMI ASÉ IYÁMASÉ ATRAVÉS DAS IYÁLORIXÁS

O Terreiro *Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé*, oriundo do *Ilé Asé Airá Intilé*, mais conhecido como Candomblé da Barroquinha, abordado por vários pesquisadores (SILVEIRA, 2015, VERGER, 1981, CASTILLO, 2008), é conhecido popularmente como *Terreiro do Gantois*, e foi fundado por Maria Júlia da Conceição Nazaré em 1849. Sendo tombado no ano de 2002, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN<sup>11</sup>).

Várias mulheres enérgicas e voluntárias, originárias de Kêto, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um terreiro de Candomblé chamado *Ìyá Omi Àsé Àirá Intilé*, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha (VERGER, 1981, p. 14)

Conforme à transmissão oral da casa, o nome Gantois deve-se ao antigo proprietário do terreno, o traficante de escravos belga Édouard Gantois, que arrendou as terras a Maria Júlia da Conceição Nazareth, a fundadora do Candomblé do Alto do Gantois.

Entretanto, a autora Lisa Castillo, traz em seu artigo, outra versão sobre o arrendamento do terreno, baseada também na transmissão oral.

De acordo com a tradição oral, o terreno foi arrendado por Francisco Nazareth em 1849. Não foi encontrada documentação que pudesse confirmar a data, mas o envolvimento do marido de Júlia nos primeiros tempos do terreiro é apoiado por evidências etnográficas: o assentamento mais antigo do terreiro é de Ogum, o orixá de Francisco Nazareth.

---

<sup>11</sup> Sobre as informações a respeito do tombamento do Terreiro do Gantois, ver site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Link: <http://portal.iphan.gov.br/>



**Figura 1 - Entrada do barracão**

A edificação acima mostra o “barracão”, local onde acontecem as festas públicas, situado no Alto do Gantois, e à direita a entrada para as demais dependências do terreiro, que é composto por vários espaços físicos, internos e externos, alguns de acesso público e vários outros de acesso restrito.



**Figura 2 - Maria Júlia da Conceição Nazaré (1800-1910)<sup>12</sup>**

---

<sup>12</sup> Sobre as informações e imagens, ver site do Memorial Mãe Menininha do Gantois.  
Link: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/>

Maria Júlia da Conceição Nazaré (1800-1910)<sup>13</sup> era uma africana liberta que fundou, em 1849, o Terreiro do Gantois, tornando-se a sua primeira Iyálorixá. Ela foi casada com Francisco Nazaré de Etra (1789 – 1859), africano Jeje, e de acordo com a tradição oral tiveram 7 filhos.

A seguir, baseado no importante trabalho de Lisa Castillo, trago informações acerca da linhagem do terreiro do Gantois. A autora constrói seu artigo sobre o terreiro do Gantois e suas redes de contatos sociais a partir de uma etnografia histórica (2017) para tentar desmistificar a história que o terreiro do Gantois é oriundo do terreiro da Casa Branca.

Pesquisas anteriores ainda não contavam com os documentos levantados por Castillo, e se pautavam em outras versões dadas anteriormente pelas pessoas, muitas das quais foram publicadas, reforçando versões que infelizmente ficaram no imaginário de muita gente até os dias atuais, mas que agora foram corrigidas pela pesquisa de Castillo. De acordo com Lisa Castillo (2017, p. 3):

Apesar do reconhecido prestígio etnográfico do Gantois e da fama mais ampla que o terreiro alcançou nos tempos de Mãe Menininha, pouco se sabe sobre seus primeiros tempos. A narrativa mais conhecida, registrada pelo etnógrafo Edison Carneiro, afirma que a fundadora do Gantois era filha de santo de outro terreiro histórico, a Casa Branca do Engenho Velho, mas, depois da morte de Marcelina da Silva (Obatossi), ialorixá desta casa, Maria Júlia se afastou em decorrência de divisões internas sobre a sucessão, fundando em seguida seu próprio terreiro. Essa versão dos fatos, registrada em 1948, tem sido reproduzida por gerações de pesquisadores e pela mídia, tornando-se pedra fundamental no imaginário popular sobre o candomblé.

Enquanto Pierre Verger afirma no seu livro *Orixás* (1981) que:

Com a morte de Marcelina-Obatossi [mãe de santo do Ilê Iyanasso, a Casa Branca], foi Maria Júlia Figueiredo, Omonike, Iyálódé, também chamada Erelú na sociedade dos geledé, que se tornou a nova mãe-de-santo. Isso provocou sérias discussões entre os membros mais antigos do terreiro de Ilê Iyanassô, tendo como consequência a criação de dois novos terreiros, originários do primeiro; Júlia Maria da Conceição Nazaré, cujo Orixá era Dada Báayàni Àjàkù, fundou um terreiro chamado Iyá Omi Àsé Iyámase, no Alto do Gantois, cuja mãe-de-santo atual e quarta a ocupar este lugar, é Dona Escolástica Maria da Conceição Nazaré, Menininha, a última das famosas mães-de-santo da antiga geração (VERGER, 1981,p.16)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Sobre a idade da Iyálorixá Maria Júlia da Conceição Nazaré (1800-1910), ver site do Memorial Mãe Menininha do Gantois. Link: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/>

<sup>14</sup> O segundo terreiro mencionado na citação de Verger, fundado com a cisão da Casa Branca, foi o Ilê Axé Opô Afonjá, em 1910, situado no Retiro de São Gonçalo.

Desta forma podemos notar que ambos autores, tanto Carneiro (1948) quanto Verger (1981) corroboram com essas afirmações, que foram replicadas por outros autores nos anos seguintes. Entretanto, Castillo traz em seu artigo uma importante afirmação sobre esse emaranhado de informações, que sempre foi questionada pela liderança do terreiro *Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé*.

Essa narrativa foi sempre contestada por Mãe Menininha, que afirmava ter sido sua bisavó “irmã de santo, e não filha de santo, de Marcelina Obatossi”. Segundo Menininha, o Gantois não descende do Engenho Velho. Pelo contrário, os dois terreiros seriam galhos do mesmo tronco, compartilhando uma origem em comum: uma comunidade religiosa primordial, localizada no centro da cidade, num distrito conhecido como a Barroquinha. Depois da morte de Menininha, foram encontrados dois documentos que respaldaram seus argumentos: o primeiro, o testamento de Marcelina da Silva, revela que ela faleceu em 1885; o outro, uma matéria de jornal de 1868, comenta sobre o candomblé de “tia Júlia” e de sua filha Pulquéria. Assim, fica claro que a fundação do Gantois antecedeu, por mais de quinze anos, o falecimento de Marcelina da Silva (CASTILLO, 2017, p.43).



**Figura 3 - Pulchéria da Conceição Nazareth (1841-1918)**

Pulchéria Maria da Conceição Nazareth (1841-1918) foi a segunda Iyálorixá do terreiro, assumindo em 1910 a liderança no lugar de sua mãe, Maria Júlia. Ela consolidou e fortaleceu o Gantois, mostrando profundo poder de liderança, o que lhe legou a titulação de “Pulchéria de Oxóssi – a grande”. Logo após a morte de Pulchéria, assumiu sua sobrinha Maria da Glória Conceição Nazareth (1879 – 1920) que tornou-se a terceira Iyálorixá do Terreiro do Gantois, no período de 1918 a 1920. Ela faleceu após um tempo muito curto de atuação, o que levou à necessidade de escolher a próxima liderança da casa.



**Figura 4 - Maria Escolástica da Conceição Nazareth (1894-1986)**

Em 10 de fevereiro de 1894, no Centro Histórico de Salvador, nasceu Maria Escolástica da Conceição Nazareth, mais conhecida como Mãe Menininha do Gantois, que se tornou a quarta Iyálorixá do Gantois, e liderou no período de 1922 a 1986. Filha de Joaquim e Maria da Glória, Mãe Menininha foi uma das Iyálorixás brasileiras mais conhecidas. Descendente de escravos africanos da nação Egbá-Arakê (Egbá-Alaké) nas terras de Agbeokutá no sudoeste da Nigéria, era bisneta de negros libertos, especificamente Maria Júlia da Conceição Nazareth e Francisco Nazareth de Etra. Ainda criança foi escolhida para cumprir com a sagrada missão de ser uma Iyálorixá, desenvolvendo um importante trabalho religioso e social.

De acordo com a memória oral, antes de assumir o terreiro do Gantois, como Iyálorixá no início da década de XX, Mãe Menininha casou-se com o advogado Álvaro MacDowell de Oliveira, com família originária de Sergipe. Logo passaram a morar no Lucaia, na Baixada do Rio Vermelho, onde ficava a antiga fábrica da Coca-Cola. Da sua união com Mãe Menininha, nasceram Cleusa, em 1923, e Carmem, em 1928.

Mãe Menininha abriu as portas do Gantois para outros públicos, também aos brancos e católicos. Uma abertura que antigamente muitos terreiros não entendiam e observavam com certo estranhamento, porém uma abertura de extrema necessidade, em se tratando de política de boa vizinhança, como se tem feito também em outros terreiros.



As autoras Nóbrega e Echeverria (2006), discorrem em sua biografia sobre a vida de Mãe Menininha e a importância da atuação do seu marido, o advogado Álvaro MacDowell, em defesa dos candomblés, principal figura atuante na comunicação do terreiro com a sociedade, em um momento tão crítico que os membros dos terreiros estavam passando com as perseguições policiais.

Atribui-se também ao advogado Álvaro MacDowell um trabalhador na defesa do candomblé e de membros das comunidades ameaçados pela perseguição policial. Seu envolvimento com a causa ficou explícito quando participou de cerimônia de abertura da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia, pois foi dele o discurso de encerramento da solenidade de posse da primeira diretoria, em setembro de 1937, com o babalô Martiniano do Bonfim na presidência. [...] o fato é que Álvaro era um colaborador dedicado em todas necessidades do templo e funcionava como uma ponte entre o Gantois e o resto da sociedade (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2006, p.53: 54).

Com a extinção da Lei de Jogos e Costumes em 1976, conhecido como decreto – Lei 25.095, de Roberto Santos, desobrigando os candomblés da licença (registrar-se e pagar taxa), acabou-se a necessidade de pedir autorização prévia para realizar as festas. De acordo com Souza Jr (2018):

[...] A delegacia de Jogos e Costumes foi criada no ano de 1938 logo após o Decreto de n.º 10.534 de janeiro de 1938 dentro das determinações que visavam definir a estrutura orgânica das secretarias do Estado da Bahia [...] No intuito de criar “novas condutas sociais”, coube à Polícia e à Guarda Civil tutelar os moradores da Bahia para novos comportamentos, ditos urbanos e civilizados através do aparato repressivo policial, tipificando as condutas em criminosas ou delitivas. Desta maneira, a Polícia de Costumes tornou-se uma artéria legítima do Estado que deveria agir sobre uma população urbana desigual, a maioria semianalfabeta que mantinha uma série de hábitos que se contrastavam com a modernidade preconizada. (SOUZA JR, 2018, p.14).

Mãe Menininha foi presidente de honra e fundadora da União Brasileira de estudos e preservação dos cultos africanos, entidade que foi criada na Associação São Jorge Ebé Oxóssi.<sup>15</sup> Em depoimento a biografia em homenagem à sua mãe, a Iyálorixá Mãe Carmen conta como sua mãe conheceu o seu pai:

---

<sup>15</sup> Antes desta União Brasileira de estudos já teve a formação de outras associações ligadas a casas de candomblé, como a União de Seitas afro-brasileiras, por ocasião da eleição do II Congresso de Cultos afro-brasileiros e, posteriormente, a Federação de Cultos afro-brasileiros. A União de Seitas, criada nos anos 30 do séc. XX, teve a participação de Edison Carneiro e Álvaro Mac Dowell. Já a Federação foi criada depois do fim da necessidade de solicitar autorizações para realizar festas, através da Delegacia de Jogos e costumes da polícia. Ver OLIVEIRA/ LIMA, 1987. Ver também o **Decreto n. 25.095** de 15 de

[...] Carmen, a filha mais nova do casal e hoje ialorixá do Gantois, acrescenta que a mãe lhe contava que o encontro entre ela e Álvaro aconteceu com um “tropeção” que, por acaso, pôs um nos braços dos outros. Menininha carregava um guarda-chuvas e Álvaro vestia terno branco (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2006, p.49).



**Figura 5 - Cleusa Millet**

Cleusa Millet, filha mais velha de Mãe Menininha, ficou à frente do Gantois no período de 1989 a 1998. Mãe Cleusa deixou de lado a sua carreira de médica para assumir o posto mais alto do Gantois. Regida por Nanã (orixá representada pela Senhora de Santana, mãe de Nossa Senhora, no sincretismo religioso), casou-se com o oficial da Marinha Eraldo Millet e deixou quatro filhos, Álvaro, Zeno Eduardo, Ana Carolina e Mônica, esta última percussionista profissional.



**Figura 6 - Carmen Oliveira da Silva**

Carmen Oliveira da Silva é a filha mais nova de Mãe Menininha e atual *Iyálorixá* do Gantois. Mãe Carmen de Oxaguian foi iniciada aos 7 anos de idade, nasceu e cresceu dentro da Casa do Candomblé e viveu grande parte de sua vida como *Iyálaxé* do Gantois. Foi casada com José Zeno da Silva, tendo duas filhas, Ângela Ferreira (*Iyakekerê*) e Neli Cristina (*Iyádagan*), três netos (Bruno, Leila Carla e Leandro), duas bisnetas (Letícia e Sophia) e um bisneto, Théo. Desde o ano de 2002, por determinação dos Orixás, assumiu a liderança do Gantois, seguindo os costumes e tradições de sua família, dando continuidade a essa linhagem de sabedoria, religiosidade e preservação das matrizes africanas no Brasil.

O terreiro do Gantois, diferente de outros terreiros tradicionais da Bahia, como o *Ilê Axé Opô Afonjá*, *Ilê Iyá Nassô Oká*, candomblé do Engenho Velho (Casa Branca), mencionado anteriormente, e outros, tem como característica, escolher a sucessora para ser *Iyálorixá* de acordo com a linhagem familiar e não apenas através da escolha pelo jogo de búzios. Com isso o candomblé do Gantois preserva uma tradição hereditária consanguínea, em que a liderança da casa é sempre do sexo feminino.

De acordo com histórias contadas por membros do terreiro e da comunidade, o espaço se encontrava em uma área no alto de uma colina, inicialmente cercada por um bosque que dificultava o acesso, o qual servia, inclusive, para proteger o local da perseguição policial existente no século XIX e XX.

Hoje a área onde se encontra o terreiro nada tem a ver com um bosque, o crescimento acelerado modificou bastante o bairro. O Gantois cresceu para cima porque



### 3.1 O GANTOIS COMO FOCO DA PESQUISA

O Gantois foi um dos primeiros terreiros do candomblé a abrir as portas para os pesquisadores, desde Nina Rodrigues com sua publicação na Revista Brasileira em 1896, a primeira versão da sua monografia *O animismo fetichista dos negros baianos* (1935), e na década seguinte com os estudos de Manuel Querino que também citou o candomblé do Gantois em seus trabalhos (1938). Em sequência, tem os estudos do psiquiatra nascido em Alagoas, Artur Ramos (1903-1949), que defendeu sua tese de doutorado com o título *Primitivo e Loucura* em 1926.

O autor também publicou o livro *Costumes Africanos no Brasil*, onde constam fotos da Iyálorixá Maria Júlia da Conceição Nazaré e da Iyálorixá Pulchéria da Conceição Nazareth de 1938. Esses pesquisadores desbravaram a pesquisa sobre o candomblé e não demorou para chamarem atenção de outros pesquisadores, sendo que nem sempre o teor da pesquisa era exclusivamente o candomblé.

Em 1938 chega ao Brasil Ruth Landes (1908-1991), uma etnóloga estadunidense e a primeira mulher com a intenção de pesquisar sobre o candomblé no Brasil. Ela ganhou um contrato de pesquisa em 1938, para estudar as relações raciais no Brasil. Viajou em abril daquele ano para o Rio de Janeiro e seguiu no fim de agosto para a Bahia, com o objetivo de estudar as relações no candomblé baiano. Seu trabalho foi um divisor de águas da antropologia brasileira: *A Cidade das mulheres* é um estudo sobre os cultos nos candomblés da Bahia do final da década de 1930. Nele, Ruth Landes, além de abordar o riquíssimo universo do candomblé baiano, conseguiu depoimentos importantes para uma mulher naquela época. Com isso foi a primeira mulher a adentrar neste universo onde até então só tinham pisado pesquisadores, em meados da década de trinta e quarenta.

Trabalhos como o já mencionado de Nina Rodrigues (1935; 1945), Manoel Querino (1938), Edison Carneiro (1948), Arthur Ramos (1940), Melville J. Herskovits (1943), Donald Pierson (1945), Ruth Landes (1967), Roger Bastide (1961; 1989), Pierre Verger (1957; 1962; 1981), Vivaldo da Costa Lima (1977; 1981; 1884; 2000) e Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1962) representam os resultados das pesquisas sobre o candomblé, incluindo, entre outras casas, o Gantois. Contudo, é importante esclarecer que nem todos os pesquisadores mantiveram seus estudos apenas no terreiro

do Gantois, embora este apareça em muitas pesquisas como referência do candomblé Ketu realizado na época, como fica perceptível nas análises de vários autores.

Entre 1941 e 1943 a cidade de Salvador, na Bahia, tornou-se o local de uma batalha entre dois diferentes entendimentos sobre a integração racial nos Estados Unidos e sobre o lugar da África nesse processo. Franklin Frazier, o mais conhecido sociólogo negro da época, que já havia então publicado *A família negra nos Estados Unidos* (Frazier, 1966), estava empenhado em uma discussão com o igualmente famoso antropólogo, branco e judeu, Melville Herskovits, sobre as “origens” da chamada “família negra”. Para tornar as coisas ainda mais complicadas, ambos baseavam seus argumentos em trabalhos de campo realizados entre os mesmos informantes: o povo de santo do mesmo terreiro de candomblé em Salvador, o prestigiado e “tradicional” terreiro do Gantois, de nação queto-iorubá. (SANSONE, 2012, p. 9).



Mãe Menininha e suas Ekedí.

Fonte: Franklin Frazier Papers, Moorland-Spingarn Documentation Center, Howard University.

**Figura 8 - Mãe Menininha com suas filhas de santo**

### 3.2 ESTRUTURA DO CANDOMBLÉ

O candomblé é uma religião de origem africana cujos elementos constitutivos foram trazidos para o Brasil na época da escravidão e surgiu através da diáspora negra, ou seja, com o tráfico de escravos negros, oriundos de diversas cidades e etnias africanas. Mas, é importante ressaltar que o candomblé, como o conhecemos hoje no Brasil, não existe em outros países, nem na diáspora e nem nos países africanos, de onde vieram os primeiros representantes dos cultos religiosos e entidades africanas.

Pois, devido à união de diversos escravos de diferentes regiões num mesmo local, criou-se uma miscigenação de fundamentos, dando origem ao nosso candomblé.

No Brasil, uma roça de candomblé cultua vários orixás. Na África, cada região ou cidade cultua um determinado orixá. Portanto, a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravizados para cultuar seus deuses, porque também era comum chamar de candomblé toda festa ou reunião de negros no Brasil.

A origem etimológica do termo candomblé não é, até hoje, definida, ela pode ser derivada do Bantu, de “Ka-n-dómb-íd-é ku-domb-á”, “louvar”, “rezar”, “invocar” (CASTRO, 1983, apud LÜHNING, 1989, p.1), mas também poderia ter raiz no iorubá – de “candombe-ile”, “casa de dança” (CACCIATORE, 1977, apud LÜHNING, 1989, p.1). Segundo a definição de Lima (1976):

[...] o termo candomblé é de uso corrente na área linguística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou orixás associados ao fenômeno da possessão ou transe místico. Transe que é considerado, pelos membros do grupo, como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la. (LIMA, 1976, p.66).

Diante de tanta transformação e adaptação dos cultos de origem africana aqui no Brasil, é importante ressaltar a acuidade do sincretismo como uma poderosa arma para que muitos povos conseguissem manter suas tradições aqui já adaptadas de tal forma que, até hoje, em alguns terreiros, se usa o termo santo em vez de orixá, apesar de sabemos que muitos adeptos discordam dessa junção religiosa, tida como o sincretismo no Brasil.

O sincretismo é entendido como a combinação de dois ou mais sistemas religiosos, para fazer surgir uma outra forma de religião mais forte. A religião da Umbanda é um exemplo em que são mescladas culturas distintas, afro-indígena-católica-espírita que se conciliam fortemente a ponto de formar um culto único e indissolúvel (BENISTE, 2001, p.23).

Contudo, é importante esclarecer que os santos católicos não interferem nas práticas religiosas dentro dos candomblés aqui instalados, de forma que, dentro dos terreiros de origem Ketu, Éfon, Jeje e Congo Angola, quando estão fazendo suas obrigações, oferecem suas dádivas para os Orixás, Voduns e Inkises e não para Santa Bárbara, São Jorge e Senhor do Bonfim.

Entretanto, é fato que o sincretismo também aconteceu entre as religiões de matrizes africanas, principalmente aqui no Brasil, onde muitos terreiros têm influência

de outras etnias que foram sendo incorporadas às suas particularidades, desde Voduns no Ketu, como terminologias e práticas que são usadas de empréstimo no candomblé hoje praticado no Brasil.

José Beniste (2001, p 25), em seu livro *Águas de Oxalá*, traz a tese de que o sincretismo já chegou pronto, por assim dizer, ele já havia sido feito na África. As constantes lutas tribais entre Jejes, Nagôs e Hausas juntaram povos e costumes. A proximidade de tribos e reinos como Ketu e Jeje-Mahin, na fronteira da atual Nigéria com o atual Benin, provocou uma fusão de crenças, costumes e linguagem.

Fato que é reconhecido internamente por membros de muitos terreiros, apesar que abertamente, muitos adeptos exclamam em voz alta e batem no peito dizendo, “eu sou Ketu”, Angoleiro ou Jeje. Contudo, se não fosse o sincretismo, tanto católico, quanto o sincretismo das religiões de matriz africana, o atual candomblé teria perdido muito na travessia para o Novo Mundo.

### 3.3 O TERREIRO DO CANDOMBLÉ

O terreiro de candomblé é local sagrado, sendo um espaço religioso onde acontecem todas as cerimônias e obrigações para os orixás, onde estabelecemos o contato direto com nossos deuses sagrados. Por isso tem que ser devidamente escolhido e geralmente é procurado um lugar com muitas árvores porque os orixás são representações da natureza. Por este motivo é muito importante que os espaços físicos do terreiro tenham plantas e, se possível, uma fonte, para carregar água para os rituais sagrados.

Na Bahia, no início do século, os terreiros dedicados ao culto dos Orixás eram frequentemente instalados longe do centro da cidade. Com o crescimento da população e a extensão tomada pelos novos bairros, eles progressivamente encontravam-se incluídos na zona urbana. Esses terreiros são geralmente compostos de uma construção, denominado barracão, com grande sala para as danças e cerimônias públicas, de uma série de casas, onde são instalados os pejis, consagrados aos diversos orixás, e de casas destinadas à residência das pessoas que fazem parte do Candomblé. A responsabilidade do culto repousa sobre o pai ou a mãe de santo, correspondentes aos nomes de origem ioruba, babalorixá ou Ialorixá (VERGER, 1981, p.32).

Porém, têm lugares em que nem todas as pessoas podem transitar e há outros que só pessoas autorizadas podem permanecer, por serem lugares sagrados. É importante esclarecer que uma árvore, um cercado ou um assentamento tem um significado muito



importante e as pessoas que não são iniciadas não podem chegar perto sem autorização ou presença de um filho de santo da casa.

Geralmente o espaço físico de um candomblé é dividido entre diversos espaços: o barracão, onde acontecem as festas dos orixás, os quartos dos orixás, onde são feitas as obrigações sagradas, tendo também a parte dos fundos ou quintal, que é muito importante, contudo é obrigatório que se tenham neste quintal muitas árvores e plantas, sendo todas elas sagradas e de fundamental importância para o povo do candomblé.

(...) as plantas são utilizadas para lavar e sacralizar objetos, para purificar a cabeça e o corpo dos sacerdotes nas etapas iniciáticas, para curar doenças e afastar males de todas as origens. Mas, a folha ritual não é simplesmente a que está na natureza, mas aquela que sofre o poder transformador operado pela intervenção de Ossaim cujas rezas e encantamentos proferidos pelo devoto propiciam a liberação do axé nelas contido (PRANDI, 2005, p. 103)

O barracão<sup>16</sup> é um espaço especial dentro do candomblé, é nele que está o Axé da casa, a força, sendo que em alguns terreiros o barracão possui um pilar ou uma pilastra de madeira, tijolos, alvenaria, onde se apoia a cumeeira da casa, e na parte de baixo está plantado o Axé, onde todos os adeptos reverenciam seus orixás e ancestrais em sinal de respeito, dedicação e amor.

É em torno deste pilar, ou simplesmente no centro do salão, que as filhas de santo vão dançar durante as festas no terreiro. Algumas cerimônias e festas são abertas ao público. Uma festa se inicia com o Xirê, com uma sequência de cantos para cada orixá, sempre começando com o orixá Exú e é dançado em uma roda no sentido anti-horário. Logo depois os orixás “começam a chegar”, ou seja, os orixás se manifestam através do transe nas pessoas iniciadas para aquele orixá em específico. Em seguida a roda se desfaz e começa a tocar para os orixás que se manifestaram nas pessoas para prestigiar a festa até que chega a hora de se cantar e tocar para o orixá, dono da festa, sendo esse o momento mais esperado da noite. Verger descreve o ritual desta forma:

Nos dias de cerimônia pública, chamada de xirê dos Orixás (a festa, a distração dos Orixás), o barracão é decorado com guirlandas de papel, nas cores do deus festejado, o chão é cuidadosamente varrido, salpicado de perfumadas folhas de pitanga, e grandes palmas atadas com fitas decoram as paredes. O pai ou a mãe-de-santo, cercados por seus ajudantes, fica sentado próximo dos atabaques, que são colocados sobre um pequeno estrado

---

<sup>16</sup> O barracão é o local onde se realizam os cultos cerimoniais e são feitas oferendas aos orixás. Antigamente era de terra batida, coberto com palhas de coqueiro ou outras plantas. O nome permanece até hoje como referência aos barracões e quintais, onde as celebrações para os orixás eram realizadas.

enquadrado por palmas trançadas. Os ogãs são instalados em cadeira ornamentadas e marcadas com seus nomes, onde só eles têm o direito de se sentarem; os visitantes importantes sentam em bancos e cadeiras e o resto do público fica dividido em dois grupos, homens de um lado e mulheres do outro, todos separados da parte central do barracão, onde dançam os filhos e filhas-de-santo (1981, p 32:33)

No barracão, além das festas públicas, como já foi mencionado, há outras cerimônias de caráter interno, que acontecem como preparatório para as festas públicas, sendo rituais específicos. O barracão também é usado para atividades, como por exemplo, palestras, ou como sala de aula, além de ser também utilizado para contextos que envolvem a comunidade com trabalhos sociais, entre outros. E quando as festas silenciam, é feito também como dormitório coletivo onde esteiras são espalhadas pelo chão e cada um leva seus lençóis e cobertas.

### 3.4 INSTRUMENTOS MUSICAIS E RITUALÍSTICOS DO CANDOMBLÉ

Para entender a musicalidade do candomblé é necessário conhecer os instrumentos que formam o seu universo e, desta forma, estabeleço uma divisão dos instrumentos em duas categorias: a primeira em instrumentos musicais com fundamento e a segunda em instrumentos ritualísticos.

Diferente de Ângelo Nonato (2006, p. 54), que estabelece que os instrumentos musicais de fundamento são os instrumentos que aparecem em rituais específicos, como por exemplo, Adjá, Xerê, Arô e Cadacorô, eu caracterizo os atabaques como instrumentos de fundamento, até porque esses instrumentos têm como características obrigações de fundamento semelhantes às dos orixás. De acordo com Lühning, “o fundamento é base do conhecimento transmitido pelos ancestrais, tudo que diz respeito à força fundamental, ao axé. Em geral, o fundamento é protegido pelo tabu” (LÜHNING, 1990, p. 230).

#### 3.4.1 Os Atabaques

Antes de apresentar os atabaques, instrumentos que formam a orquestra percussiva do candomblé, é importante esclarecer uma dúvida que muitas pessoas têm sobre a origem dos atabaques e como eles chegaram no Brasil. O que muitos imaginam é que os atabaques vieram juntos com os escravos nos navios. Contudo, é importante lembrar que os escravos não tinham o direito de trazer nada da sua terra natal, quanto

mais utensílios e instrumentos musicais, tanto que antes de embarcar em Wuidá, onde ficava um dos grandes portos de embarque de escravos, na África, os negros percorriam um caminho de 5 quilômetros da cidade até o porto. Neste percurso, todo escravo que ia embarcar era obrigado a dar voltas em torno de uma árvore, a árvore do esquecimento<sup>17</sup>. Os senhores e traficantes imaginavam que desta forma os escravos não se lembrariam de nada quando aportassem no novo mundo. Sobre a rota dos atabaques, de acordo com Lühning:

[...] Sempre surge a pergunta se os tambores presentes nas Américas vieram da África, como muitas vezes é afirmado e até ensinado. É importante ressaltar que os tambores não vieram prontos da África, nem poderiam ter sido trazidos nas condições extremas do tráfico das pessoas escravizadas. Mas os tambores foram trazidos como ideia na cabeça destas pessoas, como expressão da memória viva e da identidade de diferentes grupos étnicos suplantados para as Américas. Assim, eles se tornaram quase um patrimônio imaterial desses grupos, aqui reconstruídos conforme as múltiplas experiências dos seus construtores, se transformando em um novo patrimônio material das culturas latino-americanas (LÜHNING, 2013, p. 1)

O atabaque não é apenas um instrumento musical dentro do terreiro, ele representa uma divindade, como os orixás, com isso tem seus rituais e fundamentos secretos, suas oferendas, suas vestimentas para cada festa, assim como os orixás e seu nome, que só pessoas autorizadas tem o direito de chamar e participar de tais rituais.

Tais instrumentos foram batizados e, de vez em quando, é preciso manter sua força (axé), por meio de oferendas e sacrifícios. Os atabaques desempenham um duplo papel, essencial nas cerimônias: o de chamar os Orixás no início do ritual, e quando os transes de possessão se realizarem, o de transmitir as mensagens dos deuses. Somente o alabê e seus auxiliares, que tiveram uma iniciação, tem o direito de tocá-los (VERGER, 1981, p. 33).

O atabaque se constitui de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro de boi, veado ou bode. Os atabaques são tocados com as mãos, com duas baquetas, ou por vezes com uma mão e uma baqueta, dependendo do ritmo e do tambor. Raul Lody em seu dicionário descreve o atabaque de tal forma:

Tradicionalmente um instrumento musical muito simplificado, construído por couro animal esticado sobre aro de madeira ou caixa oca de madeira, a parte principal do atabaque é justamente o couro, local onde é realizada a percussão (LODY, 2003, p. 68).

---

<sup>17</sup> Sobre a história da árvore do esquecimento ver o documentário produzido por Renato Barbieri “Atlântico Negro – na rota dos Orixás” (1998). Há também um site com dados sobre o tráfico, [www.slavevoyages.org](http://www.slavevoyages.org).

No candomblé o atabaque tem seu próprio nome de acordo com a sua nação<sup>18</sup> que é o que denomina a sua origem na África. Mas, no Brasil, a maioria dos terreiros de candomblé adotou nomes específicos dos atabaques que provêm do Fon (*Fòngbè*), língua dos Jeje e do Ewe, que são Hun (o atabaque maior), Hunpí (o atabaque médio) e Lé (o atabaque pequeno).

O maior dos três atabaques utilizado é o mais destacado, não só pelo seu tamanho, mas pelo que ele realiza. Ele é o solista, marcando os passos da dança com repiques e floreios. Só os mais experientes podem tocá-lo, e, na escala do aprendizado, ele é último a ser percutido por quem deseja aprender a tocar, porque deve conhecer os momentos para os repiques que irão permitir que o Orixá, dançando, realize as variações nos movimentos que lembrarão as ondulações das águas de Oxum, as lutas e agilidade de Ogum e Xangô, o ato da caça de Oxóssi, o ninar da criança de Nanã, a extensão e beleza do arco-íris de Oxumare, o balançar das folhas ao dançar com uma perna só de Osanyín ou o pilar do inhame por Oxaguian. Os atributos míticos dos Orixás são revelados desta forma (BENISTE, 2001, p. 74 e 75).

Sobre a construção dos atabaques é importante a escolha de uma madeira de boa qualidade. Se antigamente os instrumentos eram feitos por madeira maciça de troncos inteiros, escavados, hoje estão sendo feitos por tiras coladas e pregadas, técnica inspirada na construção de barris de madeira e, em alguns casos, presas com um aro de ferro que fixa o corpo do atabaque. Geralmente as medidas dos atabaques variam, porém, as mais usadas são: o Hun com 110 centímetro de altura e boca de 15, Hunpí, 90 centímetros de altura e boca de 13 e Lé com altura de 70 centímetro e boca de 12. Pierre Verger descreve a forma de afinar os atabaques de tal maneira:

[...] as formas e o sistema de tensão do couro dos atabaques são diferentes, de acordo com as nações dos terreiros. O sistema de tensão por cunha é frequentemente nos candomblés de origem baton [sic] (congo e angola). O sistema de tensão por cavilhas enfiadas no corpo do atabaque é característico, no Brasil das nações djédjé (VERGER, 1999, p.28).

Um fato muito comum hoje em dia é o uso dos atabaques que possuem a afinação com tarraxas, devido a dificuldades e a falta de conhecimento de muitos

---

<sup>18</sup> A palavra Jeje vem do iorubá *adjeje* que significa estrangeiro, forasteiro. Portanto, não existe e nunca existiu nenhuma nação Jeje, em termos políticos. O que é chamado de nação Jeje é o candomblé formado pelos povos Ewe Fon, vindo da região do Dahomé e pelos povos Mahin. É importante ressaltar que Ketu, conhecido como nação no Brasil, é na verdade uma cidade, distante aproximadamente 80 km a leste de Abomé, um pouco acima do paralelo 7° 22', no planalto de laterita, ladeado a leste por um pequeno barranco, ergue-se a cidade de Ketu, antiga capital do reino do mesmo nome, decaída hoje ao nível de mera sede de distrito. Já a nação Angola é formada pelos povos Bantos onde hoje está localizado o Congo, a República Democrática do Congo, Angola e Moçambique, entre outros (DOUGLAS, 2008, p.208). Sobre a origem e fundação de Ketu ver Revista Afro-Ásia, 37 (2008).

Alagbês em não saber fazer a encora dos atabaques nos moldes citados acima por Verger. O artigo *A viagem dos tambores* (2012) explica que:

Os tambores das Américas passaram por uma série de transformações sucessivas, com muitos ainda sendo construídos a partir de troncos de árvores, como é o caso de comunidades rurais remotas do Haiti e do Maranhão (Brasil), bem como entre as populações quilombolas do Suriname. Outros tambores foram construídos através da tanoaria, uma técnica originalmente utilizada para a fabricação de barris. Como resultado, estes últimos instrumentos não foram escavados nem esculpido, mas sim feitos de tiras de madeira, tornando-os leves. Eles geralmente são pintados de forma colorida, e são usados para inovar novos estilos de revestimentos de couro e tipos de couro, incluindo, por exemplo, pele de cobra<sup>19</sup>. (VERGER; LÜHNING, 2012, p.2).

Aguidaví é o termo usado para chamar as baquetas que são percutidas nos atabaques e elas são fundamentais nos candomblés Ketu e Jeje, representando sua principal característica, pois os atabaques são tocados com o aguidaví, feito de madeira muito resistente como o araçazeiro, goiabeira e ingazeiro. Eles têm que ter em média de 30 ou 35 centímetros de comprimento, sendo raspado e depois colocado para secar e, em seguida nas pontas, ele é enrolado com cordão ou fita crepe para que tenham uma maior durabilidade<sup>20</sup>.

O Hun em alguns ritmos é tocado com uma das mãos e um aguidaví mais grosso, sendo os mais finos usados para tocar o Hunpi e o Lé.



**Figura 9 - Aguidavís**

---

<sup>19</sup> Sobre a readaptação dos tambores no Brasil, ver o artigo *A viagem dos tambores: da África às Américas*. No link: <https://www.revista-art.com/the-voyage-of-the-drums-from-africa-to-the-americas>

<sup>20</sup> Observação, nos candomblés de origem Banto (Kongo e Angola), os ritmos tocados nos atabaques são percutidos com as mãos sem a necessidades dos Aguidavís.

[...] baquetas artesanais em madeira e de características peculiares para o uso no trio de atabaques. O aguidaví é confeccionado pelo próprio ogã<sup>21</sup> músico – alabê e huntó -, sendo que há um tipo mais grosso e único que é o indicado para rum – maior atabaque -, e dois pares de baquetas mais finas para uso nos atabaques rumpi e lé (LODY, 2003, p. 65).

Ainda temos a campânula de metal, o gâ, instrumento idiofone, que é tocado no terreiro do candomblé com uma baqueta de ferro, diferentemente do Agogô que é percutido na música popular com uma baqueta de madeira.



**Figura 10 - Agogô**

Kazadi Wa Mukuna traz o seguinte conceito para o agogô:

[...] “campânula dupla” de tons altos (pequenos) e baixo (largos) ou femininos e masculinos, presa nas extremidades de uma haste metálica curvada. Este tipo de campânula comum na África é conhecido entre os bakongos do Zaire com o nome ngongi, e com o nome gerundial de nkobu entre os lubas. No Brasil adaptou o nome yoruba de agogô (1978, p. 84).

A função do agogô na orquestra de instrumentos é a de iniciar e, sendo o instrumento de tom mais agudo, seu papel poderia ser comparado ao de um “regente”, pois sem ele não haveria a mesma coesão entre os participantes. Todos os músicos são guiados pelo seu som agudo e perceptível por todos.

---

<sup>21</sup> Ogã é um cargo masculino. O escolhido pelo orixá tem diversas funções dentro de uma casa de candomblé e a principal característica é estar sempre lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas, mesmo assim, não deixa de ter a intuição espiritual. Os atabaques do candomblé só podem ser tocados pelo Alagbê e Ogã.

### 3.4.2 Instrumentos Ritualísticos

O Xerê é um instrumento ritualístico do orixá Xangô e um dos instrumentos que pode ser visto na festa deste orixá. Pode ser encontrado nos seguintes materiais como bronze, metal ou até mesmo como uma cabaça com sementes dentro, e sua forma de tocar é balançando como um chocalho. Lühning descreve: “[...] na festa para Xangô, toca-se o xerê – espécie de chocalho, feito com cabaça (cheia de sementes) atada a um longo cabo de madeira” (LÜHNING, 1990, p.48).

O Adjá é outro instrumento ritualístico característico do orixá Oxalá, porém, é usado para quase todos os orixás, e tem como característica estar sempre nas festas do lado da Iyálorixá ou Babalorixá. Ele lembra um sino e pode ser encontrado com uma ou duas campânulas. Seu material é o metal, sendo outro instrumento fácil de ser visto por pessoas que não são iniciadas no candomblé, já que sua forma de tocar é sacudindo-o para ambos os lados.

O Xaorô é um instrumento ritualístico característico das obrigações do orixá Omolú, é feito de metal no formato de uma pequena bola com outra dentro com pequenos cortes em sua volta e produz um som bem agudo.

O Arô é um instrumento ritualístico característico das obrigações para o orixá Oxóssi, sendo feito por dois chifres de boi ou búfalo e, em alguns modelos, tem os acabamentos de metal nas extremidades e presos com correntes e a forma de tocá-lo é batendo um no outro com as mãos. De acordo com a autora Lühning, [...] na festa para Oxóssi, “toca-se” o arô, dois simples chifres de búfalo, percutidos um contra o outro, que produzem um som seco, mas muito penetrante (LÜHNING, 1990, p.48).

O Cadacorô é um instrumento ritualístico característico do orixá Ogum sendo usado nas suas obrigações. A forma de tocá-lo é batendo um no outro, assim ele produz um som estridente.

[...] na festa para Ogum, toca-se o cadacorô, duas peças de ferro toscamente forjadas de forma alongada, que percutidas uma na outra, produzem um som muito forte e penetrante (LÜHNING, 1990, p.48).

#### 4 O CAMINHO PARA SER UM ALAGBÊ (OGÃ)

Antes de ser escolhido como Alagbê ou filho de santo no candomblé, todos participam do processo iniciático como Abiã, que significa iniciante. É aquele que está dando os primeiros passos no candomblé e vai fazer tudo que for possível dentro do terreiro, desde limpar o chão, lavar o banheiro, jogar o lixo fora, lavar os pratos, colocar a mesa do almoço, servir comida durante as festas e estar sempre pronto para qualquer tarefa que seja solicitado.

A disponibilidade para realizar as tarefas vem junto com um dos elementos que é a base do candomblé, a hierarquia: toda casa de candomblé prima por respeito aos mais velhos e não só os iniciados, todos têm que ser respeitados, tendo um equilíbrio entre organização e respeito sempre. Os mais novos andam de cabeça baixa em respeito aos seus mais velhos, já o ato de pedir a benção no candomblé é o momento hierárquico muito importante neste processo de amadurecimento e respeito mútuo, que todos têm que cumprir, sem exceção. Todos iniciam o pedido da benção pela Iyálorixá e assim sucessivamente com todos os membros do terreiro.

Entretanto, para isso, o terreiro do candomblé só vai conseguir funcionar plenamente fazendo crescer e solidificando o seu Axé, com uma direção atenta para que essa organização e hierarquia seja cumprida, por todos, tendo em vista a tradição da precedência, ou seja, é o tempo de “feitura no santo” que pesa mais do que classe ou posição social, e essa tradição é seguida com rigor dentro do candomblé. Para isso, a Iyálorixá conta com a ajuda das Egbomí, que são as pessoas mais velhas dentro do candomblé que tem como uma das suas funções a de orientar as pessoas mais novas.

Após iniciado, existe um longo caminho a ser percorrido pelo Alagbê ou filho (a) de santo na vida religiosa. Ele (a) irá aprendendo aos poucos, pela observação e convivência, a lidar com o (Axé), a força mágica de seu orixá e dos demais e, assim, gradativamente o iniciado vai subindo os degraus da hierarquia religiosa. É importante ressaltar que os postos e cargos são distribuídos através da ordem e vontade do Orixá reinante daquela casa, que será consultado através do jogo de búzios.

O Alagbê passa por dois estágios, sendo o primeiro, o período de suspensão, ou seja, quando ele é primeiramente “suspenso”<sup>22</sup>, quer dizer, escolhido e indicado por um

---

<sup>22</sup> O termo “suspenso” se refere ao fato do aspirante ser quase sentado e levantado por 3 vezes da cadeira, antes de se sentar de fato para, a partir daquele momento, assistir ao restante da festa sentado no lugar



Orixá da casa durante uma festa pública e, segundo, o da confirmação, quando ele passa pelas obrigações, sendo depois apresentado ao público na festa à noite. O iniciado vai seguir se fortalecendo com obrigações que geralmente começam com 1, 3, 7, 14 e 21 anos, que conta a partir da data da sua iniciação. Contudo, esse ritual religioso precisará ser “confirmado” pelo jogo de búzios que deverá ser jogado pela Iyálorixá ou Babalorixá.

O mais importante em relação a todos estes cargos é que cada uma dessas pessoas, que tem a responsabilidade de um cargo, tenha um desempenho à altura do candomblé praticado no Brasil, pois, com certeza, estarão lidando com cabeças e com vidas humanas, não cabendo vaidade, ciúmes, falta de respeito com seus irmãos de santo, preocupações pessoais e outras coisas insignificantes. Isso expressa bem a visão de filosofia e ética particular do candomblé.

O momento é de concentração espiritual, dedicação de todos e todas dentro do candomblé e, com isso, muitas pessoas deixam seus afazeres para estar neste momento doando seu amor e respeito para seu semelhante, que está ali recebendo o axé. Axé é um termo iorubá, hoje até absorvido como quase modismo pela cultura baiana, que significa força. No contexto do candomblé, ele significa a força espiritual que emana das coisas, a essência da religião, além de ser uma saudação afirmativa usada pelas pessoas.

Isso sim é importante, o axé, que, ao mesmo tempo em que está sendo passado para aquele que está recebendo as obrigações, seguramente também está sendo absorvido por todos aqueles que estão trabalhando com carinho e amor ao Orixá, em função de todo o sacrifício que está sendo feito neste momento em prol do novo membro da casa.

#### 4.1 O ALAGBÊ E SEU PAPEL DENTRO DO CANDOMBLÉ

Começo esse pensamento fazendo uma reflexão sobre qual seria o papel do Alagbê dentro do terreiro do candomblé. Claro, quando pensamos no Alagbê, logo vem a imagem do músico, mestre e cantor, com isso penso na minha infância dentro do terreiro do Gantois e me lembro de todas as coisas que tanto eu como outros meninos

faziam, desde varrer o chão, jogar o lixo fora, cuidar dos animais<sup>23</sup>, fazer a pintura da casa quando chegava a época da festa de Oxalá.

Mesmo antes de ter me iniciado no candomblé, essas tarefas já faziam parte do contexto dos compromissos habituais dentro do terreiro, algo que foi ainda intensificado depois de ter sido escolhido para ser da religião. Eu continuava exercendo esses papéis na esfera do cotidiano e tampouco deixava de cumprir minhas obrigações como iniciado, tendo total dedicação para aprender os toques e cantos. Entretanto, o que me chamava mais atenção era a parte do fundamento<sup>24</sup>, sendo que esta é parte que de fato expressa toda a importância da atuação do Alagbê dentro do terreiro.

Aprender os diversos elementos que constituem os fundamentos é tão importante quanto aprender a tocar e cantar, umas das atribuições principais dos Alagbês no Gantois. Claro que temos pessoas que escolhem ficar em lados opostos “neste jogo”, se é que posso assim chamar, cuidando apenas de atribuições específicas, enquanto outros cuidam de vários tipos de obrigações internas. Mas, na prática, é assim que acontece como um quebra cabeça de ritos e segredos, que muitos dos próprios iniciados não conseguem acompanhar dentro da sua religião, devido a vários fatores externos ou de ordem pessoal, o que interfere nesse processo de aprendizagem que requer muito tempo e presença no terreiro.<sup>25</sup>

Mas, diante disso, como é ser um Alagbê no candomblé hoje em dia, em pleno século XXI? É importante fazer essa reflexão porque para muitas pessoas do candomblé as coisas estão continuando como sempre, sem nenhuma mudança. Mas, isso não é verdade, afinal hoje temos muitas pessoas que não são da comunidade dentro do terreiro, quer dizer, elas não vivem o cotidiano de um terreiro e participam apenas de momentos específicos de festas e seus momentos preparatórios. Assim começam a surgir pessoas de todas as classes sociais no contexto do candomblé, mas com atuações diferentes entre quem vive nos terreiros e quem vem de fora em alguns momentos.

---

<sup>23</sup> Geralmente no terreiro do candomblé têm alguns animais que são oferecidos para os orixás ou são para consumo próprio das pessoas que vivem no terreiro, com isso na maioria das vezes as crianças ficam responsáveis por cuidar e alimentar as galinhas, patos, conquens, bodes, cabras, pombos, entre outros.

<sup>24</sup> O fundamento, entre tantos, são segredos e mistérios preciosos do terreiro do candomblé. É a força e a eficácia dos ritos que assegura a existência da continuidade de cada terreiro, entre cantos, danças e obrigações das quais cada indivíduo só vai poder participar e aprender no seu tempo.

<sup>25</sup> O livro Educação no Candomblé (2012), da autora Stella Guedes Caputo, fala sobre crianças no candomblé e traz a visão de crianças e adolescentes em relação à sua vivência religiosa. Eles fizeram parte de uma pesquisa de longa duração, o que permite entender a importância do processo de inserção e de transmissão de conhecimento.

Deveriam ter as mesmas atribuições para todos os integrantes, mas na prática cotidiana de hoje, há diferenças no tratamento e nas atribuições, de certa forma, conforme a classe social a qual a pessoa pertence, permitindo que ela não participe de tudo ou da mesma forma que seus irmãos ou suas irmãs nascidas e criadas dentro do terreiro, em geral negros.

Hoje temos advogados, médicos, professores, empresários, artistas, entre outros, neste universo que cada vez está mais acessível para essas pessoas que antes tinham muita dificuldade de se aproximar do candomblé. Certamente por causa de estigmas e preconceitos da sociedade envolvente, embora o candomblé há muito tempo tenha tido a presença de homens brancos da sociedade entre seus membros, provavelmente como forma de trocar proteção por prestígio.

É notório que, ser do candomblé hoje em dia, de certa forma, é muito mais fácil do que antigamente. Hoje posso dizer que ser do candomblé para algumas pessoas é uma moda ou algo exótico, pois muitos não têm a mínima ideia das responsabilidades que terão pela frente. Assim, desejam se aproximar do candomblé e até conseguem uma acolhida em uma casa, mesmo que desconheçam os possíveis compromissos e sejam ainda “despreparadas<sup>26</sup>” para esse caminho espiritual. Mas, mesmo assim até conseguem, de um jeito ou de outro, fazer o santo ou se confirmar Ogã, em alguns terreiros menos tradicionais e talvez menos rígidos com seus preceitos internos. Isso reflete um quadro que há trinta ou quarenta anos não teria sido possível, pois as coisas não eram tão “fáceis”.

Algumas décadas atrás, com tanta opressão que o candomblé viveu e ainda vive, ser do candomblé não era tão simples assim. Os antigos não enxergavam com bons olhos a chegada de muitas pessoas de outros contextos. O candomblé sempre teve sua estrutura formada por famílias e qualquer estranho que aparecesse logo era interrogado para se saber quem era ele, e mesmo depois se ele conseguisse ser filho de santo em algum terreiro, com certeza, não teria vida fácil, até porque dentro do candomblé a fidelidade diz muito sobre você para que seus mais velhos tenham confiança para poder passar os conhecimentos sagrados.

Qual será a proporção entre negros e brancos no candomblé do futuro? Sabemos que a relação entre candomblé e identidade negra é uma questão que tem ocupado um

---

<sup>26</sup> É importante esclarecer que cada terreiro tem uma forma de explicar a conduta dos novos membros do terreiro, sendo assim está longe das pretensões do autor julgar a maneira que cada terreiro age com suas orientações sobre seu espaço religioso.

espaço cada vez maior nas discussões e reflexões nos terreiros. Com isso, até pouco tempo, era comum se dizer que candomblé era “coisa de preto” ou “branco não tem santo”. Comentários como “mas, quem são esses brancos que agora estão dentro do candomblé, dando santo e querendo dar ordem”, eram comuns até pouco tempo atrás. Contudo, a realidade de hoje é outra. É visível que o perfil social dos integrantes do candomblé baiano mudou muito: temos terreiros em Salvador que tem uma grande quantidade de brancos entre seus filhos e simpatizantes. Isso com certeza chamaria a atenção de Donald Pierson<sup>27</sup>, que permaneceu na cidade do Salvador de 1935 a 1937, para fazer sua pesquisa sobre o estudo das relações raciais na Bahia, intitulada de *Branços e pretos na Bahia* (PIERSON, 1971).

O autor ficaria surpreso com a quantidade de brancos no candomblé, ou melhor, com a falta de negros nos candomblés da Bahia, em pleno século XXI. Entretanto, vários fatores influenciaram o crescimento do número de brancos nos candomblés da Bahia, desde a falta de continuidade das famílias negras até o crescimento da população branca, além da busca de muitos pesquisadores que terminaram de alguma forma difundindo o candomblé com suas pesquisas e livros, levando-o para outros âmbitos e, em contrapartida, muitos desses pesquisadores, na maioria brancos, acabaram fazendo parte desses terreiros pesquisados.

Outra prática que vem sendo muito discutida é a migração de adeptos do candomblé para outras religiões, principalmente para a religião evangélica, sendo a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) a que tem o maior número de ex-praticantes do candomblé entre seus fiéis. Trata-se justamente da igreja fundada pelo Bispo Edir Macedo, que em 1996, lançou o livro *Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?*, no qual ele afirma que existiriam supostamente manobras satânicas que ocorreriam através do Espiritismo, da Umbanda, do Candomblé, da Quimbanda e de outras religiões espiritualistas, principalmente as de matrizes africanas.

De acordo com este autor, essas religiões são as responsáveis pelas origens das doenças, desavenças, vícios e de todos os outros males aos quais o ser humano está sujeito (MACEDO, 1996). Em 2005, a Justiça Brasileira determinou a retirada de circulação de todos os exemplares do livro por conta de seu teor preconceituoso contra as religiões afro-brasileiras. Mas, um ano depois, o Tribunal Regional Federal da 1ª

---

<sup>27</sup>Sobre relações sociais na década de trinta ver PIERSON, D. **Branços e pretos na Bahia** (estudo de contacto racial). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

Região liberou a venda com a justificativa de que a proibição contrariava o princípio da liberdade de expressão, garantido pela Constituição Federal Brasileira.

A autora Stella Guedes Caputo traz no seu livro *Educação nos terreiros* alguns depoimentos de crianças que sofreram todos os tipos de preconceitos por serem da religião do candomblé.

Durante as entrevistas realizadas em 1996, Paula afirmou que se sentiu bastante discriminada com a publicação tanto do jornal quanto do livro. “Me chamaram de macumbeira e diziam que eu vivia em religião do demônio”, disse. Ricardo também contou que se sentiu discriminado, principalmente depois da publicação do livro. “Depois do livro parece que todo mundo que me via sentia raiva por causa da minha religião”. Ricardo disse ainda que a professora, não a da escola formal, mas uma explicadora, de quem tinha aulas de reforço, chamou-o de “filho do diabo”. “Ela disse que minha religião é coisa do Diabo e, por isso eu era filho do demônio”, lamentou-se (CAPUTO, 2012, p. 28)

Sobre ambas as publicações, do jornal e do livro, que Paula e Ricardo trazem no seu depoimento, a autora esclarece:

Ocorre que jornalistas e fotógrafos fazem suas reportagens em uma empresa jornalística, produzem textos e fotos que pertencem aos proprietários do jornal. No caso do jornal O dia, são de propriedade dos donos do jornal e negociadas pela agência O dia. Qualquer pessoa pode comprar essas fotos e usá-las para qualquer fim. Foi o que aconteceu em 1993, quando a Editora Gráfica Universal, do Grupo Universal do Reino de Deus, comprou as fotos da matéria que fiz para O dia e publicou no jornal folha Universal uma matéria com o título “Filhos do Diabo”. Milhares de jornais com as fotos de Ricardo, Paula e Tauana foram espalhados pela Baixada Fluminense e por outras regiões do estado do Rio. Três anos depois, a mesma editora lançou a 13ª edição (1996) do livro Orixás, Cablocos e Guias – Deuses ou Demônios (CAPUTO, 2012, p. 27)

É importante esclarecer que o preconceito contra religiões afro-brasileiras consiste no juízo preconcebido, manifestado geralmente na forma de atitudes discriminatórias perante pessoas, lugares ou tradições com base em percepções sociais negativas contra as religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé.

E como fica a futura geração de participantes do candomblé? Entretanto, hoje em dia temos a consciência que nossos irmãos do axé precisam estudar e trabalhar e, com isso, a correria começa cedo para muitos, sem falar daqueles que trabalham e estudam ao mesmo tempo e tem dificuldades de achar tempo para estudar e aprender os segredos do candomblé através da vivência cotidiana e contínua.

Esse ponto de relação entre vida religiosa e mundo do trabalho leva a outra questão, igualmente importante: como conseguir provar para seu professor ou até

mesmo seu patrão que você tem uma obrigação para Exú, um ritual importante em seu terreiro, e você tem que sair mais cedo, ou dormir às 4 horas e levantar às cinco para ir para ao trabalho ou para a escola?

Sabemos que, se comparado com as tarefas do nosso dia a dia, poderia dizer que a vida é assim mesmo: tem tanta gente que estuda, trabalha e é do candomblé ao mesmo tempo. Sim! É verdade, eu mesmo sou prova disso e muitos outros irmãos de santo também conseguiram esse objetivo, contudo, no candomblé, o tempo é dos orixás e o relógio não gira de acordo com o da escola ou do trabalho, esse relógio está longe de ser o famoso Big Ben londrino.

No entanto, o tempo dos orixás não é o mesmo do nosso dia a dia. É possível que determinada obrigação que esteja marcada para começar pela manhã, em virtude de vários acontecimentos dentro do terreiro ou por vontade dos próprios orixás, só aconteça na manhã seguinte, sem que as pessoas possam ir para casa ou trabalhar, ou ainda que estejam incorporadas de santo desde o início do outro dia anterior, como muitas vezes acontece dentro do terreiro de candomblé.

Contudo, percebem-se mudanças nesta dimensão de tempo: por exemplo, em muitas casas o tempo previsto para a iniciação, antigamente um período de meses, hoje é reduzido a poucas semanas, o que traz a necessidade de rever conteúdos e processos de transmissão de conhecimentos e a relação com o tempo, mesmo que seja algo muito complexo.

#### 4.2 APRENDIZADO DENTRO DO CANDOMBLÉ

O processo de ensino e aprendizagem dos atabaques no terreiro do candomblé em alguns casos acontece muito diferentemente da educação formal, sendo bem antes das crianças nascerem. É comum as filhas de santo grávidas participarem de atividades relacionadas às festas, com isso a criança já está inserida no candomblé antes mesmo de nascer e com seu processo de aprendizagem já iniciado antes mesmo de saber para qual caminho dentro da religião ele ou ela irá seguir. Além disso, no Gantois e em outros terreiros é constante a presença de crianças de todas as idades nas atividades religiosas. Nas festas públicas elas brincam ao redor e também dentro do barracão.

A criança é a essência do processo de transmissão e perpetuação dos conhecimentos no mundo do candomblé, sendo assim, é comum nas suas festas ver

meninas e meninos imitando os gestos e movimentos das filhas de santo que dançam na roda e os dos Alagbês, como se estivessem tocando os atabaques e imitando o jeito de segurar as baquetas e a forma de cantar as músicas, independente do gênero. Esses detalhes demonstram bem a importância das crianças nas festas na comunidade. Desta forma, se não tiver crianças transitando e participando naturalmente desse processo, com certeza uma casa terá muita dificuldade para preservar toda essa riqueza cultural.

Eu, enquanto membro da comunidade, percebo a dificuldade que ocorre quando permanecemos muito tempo sem ter as festas no terreiro, pois sem as festas as crianças não têm motivação para toda essa brincadeira que estimula seu aprendizado espontâneo, sendo que o processo que acontece naturalmente começa a ficar falho. No terreiro, não tem um tempo pré-determinado para que a criança aprenda um conteúdo, como o tempo de estudo de um aluno quando está inserido no contexto escolar para adquirir certos conhecimentos. Mas, devemos nos perguntar quantas crianças moram hoje nos terreiros ou estão presentes com frequência nas festas e outras obrigações religiosas? E a menor presença de crianças como moradores de terreiros certamente trará mudanças no processo de aprendizagem.

Esta presença frequente é importante, porque, por exemplo, a habilidade de tocar os instrumentos não está prevista nem programada ou pré-determinada em algum calendário ou em uma agenda. Ela não está subordinada a uma sequência pedagógica, a qual devem se submeter todos os alunos. Eles aprenderão essa habilidade como algo que faz parte de sua iniciação, de seu processo de convivência íntima com os diversos rituais da religião, sem ser avaliado, como acontece no desempenho escolar formal. Contudo, para compreender os ritmos internos de um terreiro de candomblé, faz-se necessário conhecer suas tradições e aspectos religiosos, históricos, sociais e culturais.

#### 4.3 A DIFICULDADE DA FORMAÇÃO DO ALAGBÊ

A formação do Alagbê dentro do terreiro do candomblé, sem dúvida, é uma grande preocupação por parte de todos, Iyálorixá, Babalorixá, filhos e membros do terreiro. É fato que nem todos expressam sua opinião sobre esse ocorrido, principalmente as casas centenárias, entre outras, sendo que desde o início a formação e continuação desse processo vem sofrendo um desequilíbrio muito grande, se pensarmos

na quantidade de terreiros de candomblés no Brasil, ou até mesmo na Bahia. Hoje o número reduzido de Alagbê é desproporcional em relação à quantidade de terreiros de candomblés que temos no país.

Com outras palavras, a “formação” dos Alagbês virou, de certa forma, um problema para muitas casas que não tem pessoas “qualificadas” que possam tocar, o que torna necessário contar com a participação de Alagbês de outras casas. Claro que as casas grandes, em geral mais antigas, como são chamadas, não vão reconhecer esse problema e assumir essa responsabilidade. Elas simplesmente vão afirmar que, por serem mais antigas ou conhecidas, não tem problemas com a questão da transmissão ou do aprendizado dos repertórios musicais por parte dos Alagbês. Mas, na verdade, devido à necessidade de uma grande especialização por parte do Alagbê para poder atuar, exigindo uma dedicação quase total, incompatível com o exercício de outras atuações profissionais, tem se tornado um problema para quase todas as casas. Assim talvez caiba às casas mais antigas até certa responsabilidade para pensar estas questões hoje. Sobre a falta de tempo para essa formação, Luizinho do Jeje discorre:

[...] eu acho que é complicado porque alguns Ogãs trabalham, alguns estão no corre-corre, mas a maioria deles, [...] querem aprender a tocar o instrumento do atabaque. Eles ficam mais querendo tocar quando vai se aproximando das festas, né, mas é isso, é uma coisa que tem que ter tempo, né, tem que tocar o atabaque, tem [que] ficar tocando (LDJ: agosto 2017).

Ivanildo de Oxóssi também concorda que a falta de tempo é um problema para o ensino dos atabaques em seu terreiro:

[...] sim, eu acho que sim. Porque as pessoas hoje em dia trabalham, hoje em dia elas dependem muito do seu trabalho, e assim é muito difícil, então assim, geralmente a gente bota no dia de sábado, aí o cara “Eu não posso estou trabalhando, domingo eu não posso, vou viajar, vou fazer...”, então assim, geralmente a gente está fazendo o seguinte, fazendo uma história, um rodízio de quem pode tal dia, a gente faz, quem pode e a gente vê quem pode fazer, mas está sendo difícil fazer, sim (IDO: maio 2016).

Quando perguntado sobre a falta de tempo, para se aprender hoje em dia, Eliezer Freitas chama a atenção para o efeito da tecnologia dentro do candomblé, segundo ele, as crianças e os adolescentes estão ficando muito tempo nas redes sociais em vez de se interessar em aprender a tocar os atabaques:

[...] rapaz o tempo, as pessoas encontram, eu acho que hoje temos menos interesse, porque o tempo é o mesmo, a criança de hoje a criança de ontem, é



o mesmo tempo. Mas tem menos interesse e tem muitas coisas que são negativas hoje em dia em relação à nossa cultura [ele se refere à intolerância] e aí fica o jovem meio paralisado. Mas, o tempo é o mesmo tempo, é como Irokô, como no candomblé Angola e o tempo é o mesmo, mas agora você não vê mais as crianças com o mesmo interesse. Eu acho que até aqui no Gantois, sim, porque no ano passado eu estava aqui na casa de minha filha, ali na porta e vi umas crianças tocando atabaque aqui na frente, e me lembrei da minha infância quando eu era criança. [...] Mas em outros terreiros já não vejo. Eu já fui em outros e até no meu mesmo, hoje [não tem] mais [isso] não. As crianças elas estão no telefone parada e você chama, fulana, e ela nem quer te olhar na cara, está ali no telefone, jogando, usando aquele tempo e depois cresce e a cultura dele né, mais o tempo é o mesmo tempo também [...] Mas eu vejo mesmo que é falta de interesse deles. Eles não estão interessados na cultura (EF: janeiro 2016)

Para entender estas questões é importante voltar um pouco no tempo e fazer uma reflexão, principalmente no comportamento dos Alagbês, mas deixando claro que está longe ser minha intenção de julgar qualquer um que seja neste processo. Mas, é fato que muitos dos Alagbês que já se foram e muitos dos que ainda estão aqui honrando o seu cargo, devido a questões diversas, sofrem com o alcoolismo. Só esse problema já nos deixa preocupados. Sabemos da importância e cultura que muitos terreiros têm em celebrar e agradar os Alagbês, oferecendo comidas e bebidas no final da festa, só que infelizmente isso se tornou rotina dentro dos terreiros do candomblé.

Eu mesmo poderia citar aqui vários mestres que infelizmente sofreram e ainda sofrem com isso e, pior, influenciam outros com essa fama que o Alagbê tem que beber, sendo que a própria religião, enquanto sistema religioso, não compactua com essa atitude. Por isso, muitas casas proibiram o consumo de bebida alcoólica dentro do terreiro, como é o caso do Gantois, que só libera bebida no seu espaço sagrado no samba de Oxum, momento descontraído que segue depois da festa de Oxum, sendo este o único dia. Muitos terreiros têm adotado essa mesma postura.

Mas, também existe o problema de uma liderança religiosa tornar-se quase refém dos hábitos destes mestres, principalmente quando a Iyálorixá ou Babalorixá está iniciando um novo terreiro e não tem uma colaboração de seus irmãos que pertencem à casa matriz (de onde alguns saem depois de terem recebido o “deká”, assim podendo abrir o seu próprio terreiro) ou não tem de fato uma estrutura de casa grande ainda, contando com a colaboração de quem puder. Neste caso precisa aceitar a colaboração dos mestres do jeito que for solicitado, pois sem isso, não haverá festa ou ritual.

O alcoolismo infelizmente é apenas um dos diversos problemas que estamos tendo neste processo de ensino e aprendizagem, ou melhor, na formação do Alagbê

dentro dos terreiros do candomblé, envolvendo ainda outras questões. Historicamente os Alagbês foram e ainda são negros com baixa escolaridade, assim a falta de emprego sempre foi um problema para os adeptos do candomblé: muitos tiveram que abdicar de seus estudos para trabalhar e sustentar seus familiares exercendo as mais diversas profissões ou empregos temporários (mesmo que, em geral, com baixa remuneração).

Outros escolheram viver do candomblé, uma decisão que hoje é muito discutida dentro da religião, mesmo que os Alagbês tradicionalmente nas casas de candomblé sejam considerados “profissionais”, não no sentido do mercado capitalista, mas como mestres ou sábios. Por outro lado, aqueles que vivem do candomblé conseguem se manter dentro dele através de uma possibilidade de trocar alguns dos seus conhecimentos por algum tipo de remuneração, ensinando uma cantiga específica ou um ritmo para pessoas de outras casas, já que estas precisam de uma verdadeira equipe para ajudar nos rituais e, assim, com o aporte dos Alagbês externos, elas conseguem preservá-los. Ainda tem outras formas de diálogo do Alagbê com o exercício da música e, há alguns anos, surgiu interesse acentuado de músicos pelo aprendizado dos ritmos do candomblé. Isso também tem levado à criação de novos métodos para a preservação e o aprendizado dos ritmos do candomblé.

#### 4.4 O INTERESSE PELA MÚSICA DO CANDOMBLÉ E O ALAGBÊ EXERCENDO A PROFISSÃO DE MÚSICO

Quando solicitei minha matrícula de aluno especial na UFBA, tinha como finalidade fazer mestrado, sendo que um dos meus objetivos iniciais era dialogar com a transcrição dos ritmos do candomblé, devido a uma perspectiva que, como Alagbê, músico e professor de percussão de alguma forma, seria preciso passear por esse universo, que julgava ser obrigatório na academia, por vários motivos. Esse diálogo, sem dúvida, é muito esperado do meu trabalho por alguns músicos e pesquisadores.

Às vezes, sinto até uma pressão pelo simples fato de ser um Alagbê que hoje está fazendo mestrado em música, na área da etnomusicologia e, por isso, não teria como não usar essa ferramenta da escrita ou, pelo menos, tentar transcrever todo esse universo tão complexo dos ritmos sagrados do candomblé. Compreendo isso e tenho consciência da ausência de materiais que tenham escrito ritmos e cantos do candomblé.

Contudo, temos pesquisas importantes sobre as músicas e ritmos do candomblé e religiões afro-brasileiras com outras denominações, como por exemplo Merriam (1951), Béhague (1984), Lühning (1990), Vatin (2001), Cardoso (2006) e Rosa (2009).

Sobre os trabalhos de Ângela Lühning e Laila Rosa, apesar de ambas autoras não terem como objetivo transcrever os ritmos dos atabaques, o simples fato delas conseguirem êxito em suas pesquisas em terreiros do candomblé, onde o universo musical é masculino e dificilmente um Alagbê vai conversar sobre os ritmos ou cantos com mulheres que sejam pesquisadoras (até porque dentro do candomblé homens e mulheres têm funções bem diferentes e são os homens que geralmente estão com a parte dos cantos e toques), é importante esclarecer que os resultados foram surpreendentes.

Diante de tantas atitudes de discriminação em relação às mulheres neste meio musical e se tratando de mulheres brancas, pesquisadoras, e sem uma história familiar dentro da religião, com certeza elas não tiveram vida fácil. Fico pensando na dificuldade que ambas enfrentaram para encontrar um Alagbê com boa vontade e tempo para compartilhar esse universo, ainda mais, se tratando de pesquisadoras no espaço religioso, já que a curiosidade não é bem quista nos terreiros do candomblé e Xambá.

Porém, a contribuição de ambas autoras foi fundamental para trazer novas discussões e reflexões sobre os conceitos musicais, performance e o âmbito religioso. Ângela Lühning aborda em sua pesquisa a música no candomblé nagô-ketu, com ênfase nas cantigas entoadas durante as festas e as várias relações com momentos rituais em um terreiro em Salvador, Bahia, em 1990. Laila Rosa, traz em sua pesquisa as músicas, performances e representações das entidades espirituais femininas, com relações de gênero na jurema sagrada, na nação Xambá em Olinda, Pernambuco, 2009.

Entretanto, voltando ao assunto da transcrição, realmente esse universo não faz parte da religião do candomblé, porém, alguns autores se esforçam para representar com signos e códigos, músicas e ritmos de diferentes religiões de matriz africana. Neste sentido, tenho como opinião que todos os esforços passam longe de conseguir representar todo o contexto que acontece em uma festa do candomblé ou em apenas uma noite de festa em um terreiro. Não podemos negar que esses métodos de escrita fazem parte da comunicação do universo dos antropólogos, etnomusicólogos, pesquisadores e músicos com a academia. Sendo que, a partir disso, eles compreendem ou tentam desta forma entender os ritmos e cantos de outra cultura ou até mesmo de uma cultura vizinha.

Ainda assim, como fazer uma pesquisa sobre uma determinada música sem usar os métodos tradicionais da transcrição, é possível hoje em dia tal tarefa? Ou como trazer esses ritmos sem eles estarem engessados no papel? Ou devemos tentar de qualquer forma transcrever esses ritmos com novos signos e códigos mesmo que para um público limitado, que domina essa leitura até porque nem todo mundo que lê vai compreender o que está acontecendo com essa música? Enfim, são justamente pensamentos que eu, como membro do candomblé, músico e professor trago para que nós possamos fazer uma reflexão, principalmente esta: para quem essas transcrições são importantes? De antemão, tenho certeza que para meu povo do candomblé elas não são importantes, mas, seria justo negar essa possibilidade para quem não compreende esse universo? Trago a seguir a opinião de alguns Alagbês sobre esse tema.

Ao ser perguntado sobre a possibilidade e até necessidade de se preservar os ritmos através da partitura, Luizinho do Jeje é bastante favorável, supondo que a transcrição seja bem feita e consiga expressar bem a linha do Hun, pensando no perfil de um percussionista profissional com experiência prévia de leitura:

LDJ: Sim, sim, tem que ser preservado através de outros caminhos [além da transmissão] dos Ogãs, em preservar essa cultura da gente, né, dos ritmos. [...] Sim, consegue sim, se o cara tiver uma boa memória e tem bom ritmo, ele lendo, ele consegue sim, e a maneira que está escrita também, se tiver escrito certinho acontece mesmo.

Ao ser perguntado se ele era a favor ou contra a tentativa de escrever os ritmos do candomblé, Luizinho declara:

LDJ: Eu sou a favor, eu sou a favor que se escreva, agora escreva esse negócio (ritmos) certo para a pessoa aprender certo, né, que é difícil escrever tudo isso, como se comporta o Hun, mas tem pessoas que conseguem. Eu sou a favor, sim.

Quando perguntei se ele achava se em algum momento isso seria o facilitador dentro do terreiro para alguém que lesse partitura e compreendesse aquele contexto, ele foi enfático em dizer:

Sim, sim, facilita muito para a pessoa que sabe a partitura dentro do terreiro, que não tem noção mas sabe ler, tocar ou outro instrumento, né, se ele tocar o sax, um piano, alguma coisa assim, uma bateria, mas não tem a manha de tocar, ou o aprendizado, com a baqueta facilita, lá escrito certinho com certeza ele vai aprender a tocar. (LDJ: agosto 2016)

O Ogã Vinicius concorda com as novas formas de preservação desde que se preserve a cultura do mestre.

[...] eu acho que faz bem, assim, eu acho que a gente tem esse caminho da aprendizagem, não é? Que eu acho que continuar passando a maior parte da aprendizagem pelos caminhos da cultura do mestre, que aí é outro tipo de modelo de aprendizagem, é o mais próximo da tradição e aprendizagem do mestre. Normalmente é um Ogã mais velho, não é? [...] alguém que passa o seu conhecimento, então a cultura do mestre para mim precisa ser preservada. Eu acho que no contexto da música podemos conviver com as duas, conviver bem com as duas, estabelecer diálogo com as duas culturas, do mestre e da erudição, mas ao mesmo tempo também eu vejo a questão da aprendizagem da música e da partitura como algo muito positivo, né, que aí você guarda, o registro você preserva, né. Eu acho que uma cultura não elimina outra, não exclui a outra. (VRS: maio 2016)

Já o Asogbá Yomar Passos do terreiro do Gantois vai além da partitura para a preservação da cultura do candomblé:

[...] eu vejo que é importantíssimo a tecnologia, por exemplo, antigamente aqui no Gantois a gente tinha muita dificuldade para aprender o candomblé. Mesmo por que a gente não tinha como gravar, não tinha como fazer um vídeo, né. E hoje não, tem o telefone que você pode fazer um vídeo. Eu estava até pensando em fazer um vídeo com Marcia e Lú das danças. Eu estou falando isso aqui, mas você pode se preocupar [por exemplo] com as coisas de Irokô [um orixá raro]. É super importante hoje, é uma ferramenta muito boa para a gente [...] e se faz necessário ter na casa de candomblé hoje um vídeo com ritmos e partituras principalmente, com danças e tudo que se puder fazer através do vídeo e do áudio. [...] hoje tem que ter um arquivo na casa do candomblé aqui, você até já faz isso com a comunidade ou com os Ogãs que estão entrando. Você já faz, mas tem que se preservar também áudio e vídeo dessa coisa dos ritmos da percussão do candomblé, né, eu acho que sim. (YP: agosto 2017)

Sobre as formas de registro sugeridas pelo Asogbá do Gantois, é importante esclarecer que ele está de acordo desde que esse material seja uma forma de documentação que fique sob a guarda do terreiro do candomblé com acesso restrito, sendo esta mais uma possibilidade para que as novas gerações tenham acesso a todas essas informações. Contudo, tanto o Asogbá do Gantois como os outros entrevistados não concordam com a disponibilização deste material de forma indiscriminada nas redes sociais, o que levaria e já levou a apropriações indevidas. É ainda pouco comum encontrar casas de candomblé que tenham pensado em formas de preservação de materiais e documentos (visuais ou escritos), criando um acervo ou um memorial, algo que certamente terá uma importância maior no futuro.

Gabi Guedes tem uma opinião diferente sobre as transcrições dos ritmos do candomblé e faz um alerta sobre as sutilezas timbrísticas e rítmicas que não caberiam na partitura:

[...] olha a gente pode até utilizar todos esses meios, mas quanto mais se preservar através da forma tradicional melhor, porque existe uma sonoridade do instrumento, e cada sonoridade dessa tem que se criar um símbolo. E outra coisa também [...], não existe esse símbolo [específico], existem aqueles cheios de bolinhas pretas, são esses [...] símbolos. Vamos ver onde é que elas ficam em baixo, em cima e tal e depois? [...] é a oralidade, ela vai contribuir muito com essas nuances dos ritmos [...] [mas] o povo fica querendo anotar a cabeça do tempo, mas não está ali. Ali aonde? Está ligado a essa dificuldade, é disso que estou falando aqui, do tempo, de sentir no caminhar, sabe? (GG: agosto 2017)

Assim, muitos Alagbês e Ogãs, além de tocarem nas festas de candomblé, cuidando de seus compromissos, também começaram a dar aulas de ritmos do candomblé para percussionistas profissionais de outros lugares e até de outros países. Alguns destes até tentaram escrever os ritmos de candomblé (BRUNDAGE, 2010) e publicaram materiais com fins didáticos. Mas, este material não tem circulação entre as pessoas de candomblé.

Muitos Alagbês, por sua vez, se tornaram músicos profissionais, porque o seu aprendizado no candomblé lhes deu uma base muito importante para competirem com outros músicos que passaram por uma formação mais “formal”. Muitos deles hoje tocam em bandas ou fazem parte de conjuntos musicais de diversos gêneros, mas há também notícias sobre experiências anteriores de Alagbês que já tocaram nos anos 40 e 50 do século passado nos conjuntos chamados de “jazes” (LÜHNING; ENCARNAÇÃO, 2011). Isso mostra que a capacidade de formação de percussionistas no candomblé, além do universo religioso, deve ser destacada.

Gabi também concorda que quanto mais as mulheres entenderem desse universo dos atabaques será muito bom para uma melhor compreensão do contexto religioso do candomblé:

[...] eu não acho uma coisa errada não. Eu acho que não, porque elas vão aprender a tocar os ritmos, vão se familiarizar muito mais com a sua ancestralidade. Sabe, vão saber mais de onde nós estamos vindo, sabe e passando, elas vão fortalecer também a nossa cultura, a nossa ancestralidade, os nossos ritmos, tudo isso. E vão aprender a cantar e não vão sair por aí cantando na rua de bobeira chamando orixá. Ou dizendo que vai fazer, que vai acontecer ou prometendo sem saber do que está falando, nem fazendo, então existe tudo isso. Isso é uma universidade, meu irmão, sabe, e você está dando continuidade a isso. Eu acho que não tem problema nenhum que elas aprendam a tocar os ritmos. Elas não vão tocar dentro do candomblé, só se tocarem em uma outra casa que aceite. Mas com certeza aqui dentro do

Gantois as mulheres não vão tocar atabaque. Elas vão saber tocar atabaque, e isso é importante também para que, quando o Alagbê que está ali no atabaque tocando o ritmo e se achando, e aí se perde, [...] elas vão estar sabendo que ele está tocando errado ou que está tocando certo. Porque ela vai poder olhar para a cara dele fazendo aquele gesto, que a gente já conhece só com o olhar, aí ele vai dizer, poxa não era essa virada agora, e volta para o começo, entendeu. Então, eu acho muito importante o projeto. (GG: agosto 2017)

O Asogbá Yomar Passos do Gantois, além de concordar sobre o ensino dos atabaques, também chama a atenção para a possibilidade de ser uma profissão para as mulheres.

É isso aí, é muito bom, né. Essa iniciativa sua, de fazer aula com mulheres, é muito bom e até uma profissão também, quem sabe, futuramente. Uma musicista, uma percussionista, uma mulher para tocar os ritmos do candomblé fora do Ilê Axé no caso. Mas muito bom, uma iniciativa muito boa sua com a comunidade. (YP: agosto 2017)

## 5 O ALAGBÊ: O INÍCIO DE TUDO

Sobre a contribuição dos Alagbês na música brasileira, primeiro é importante voltarmos um pouco no tempo e mensurar a contribuição das muitas etnias africanas que chegaram aqui na condição de escravizados e muitos dos seus descendentes que continuaram ainda nesta mesma condição. Para piorar a situação, os escravos ainda tinham que assimilar vários elementos da cultura europeia e não podemos esquecer que eles eram convertidos forçadamente ao cristianismo (DEBRET, 1934).

Contudo, é importante ressaltar a mistura aqui estabelecida com várias etnias presentes no Brasil e fortemente centradas em religiões de matrizes africanas (Banto, Yoruba e Daomeanos - Fon). Mas, também é inegável que a mistura com a cultura dos colonizadores e a grande influência dos índios brasileiros foi, sem dúvida, uma grande base em nosso caldeirão musical, formando assim essa gênese rítmica para a música brasileira que, em pleno século XVI, dava seus primeiros passos.

As religiões afro-brasileiras exerceram através de sua música um papel fundamental na mistura com outras tradições musicais, mas é importante dizer também que não foi só em relação aos ritmos. É interessante ressaltar a importância destas várias contribuições que foram ligadas a outras religiões através das cerimônias do Lundu, Batuque, Candomblé e, no século XX, da Umbanda, que foram difundidas através dos ritmos e cantos realizados pelos seus adeptos e, claro, com eles, os mestres dos ritmos sagrados, Alagbês, Xikarangomas<sup>28</sup> e Huntós<sup>29</sup>. Ou então, esta mistura se dava, simplesmente, pelos negros que faziam parte das Jazes, conjuntos diversos e Big Bands da época. Assim a música, mais especificamente a música sacra dos candomblés com seus ritmos, instrumentos e formas de composição, também poética e muitas vezes improvisada na hora (como acontece nas festas dos Caboclos por exemplo), constituíram boa parte da nossa cultura musical brasileira.

Assim, chego neste quarto capítulo na questão das pessoas que foram a motivação desta pesquisa, os Alagbês, Xikarangomas e Huntós, exercendo o papel de músico.

---

<sup>28</sup> Xikarangoma ou Muxiki são tocadores de tambor, também podem ser chamados de Tata Ngoma, que significa pai do tambor. São responsáveis pela guarda, pelo trato e pela conservação dos tambores na nação Kongo e Angola.

<sup>29</sup> Húntó é dono do tambor. Responsável pelos atabaques, cantigas e rezas.



Lembramos que essa história tem início no final do século XVII, quando os negros começam a formar bandas de Jazz, chamadas de “jazes” para poder tocar nos bailes, o que seria uma das suas origens, de acordo com Castillo, que descreve:

[...] na Rua das Grades de Ferro nos entornos do mercado de Santa Bárbara, [...] abrigava sua oficina de barbearia e também sediava uma banda de música liderada por ele, em que os escravos barbeiros tocavam. Desde pelo menos 1782, a banda tocava em festas populares católicas. A trajetória continuada desse conjunto musical depois da morte do fundador revela os persistentes vínculos financeiros e provavelmente afetivos também entre a família senhorial e os libertos da casa. (CASTILLO, 2017, p. 21)

O senhor de escravos citado na referência acima é ninguém menos que José Antônio d’Etra, um dos africanos mais ricos da cidade na época. Ele tinha em posse mais de 20 escravos e era dono da barbearia onde também funcionava a sua banda de barbeiros. O próprio fazia questão de treinar seus escravos para dar continuidade a seu grupo musical e, mesmo com sua morte, seus filhos continuaram com a banda. Lisa traz em seu artigo um depoimento de Mãe Carmen que relata a lembrança de ouvir sua mãe falar do envolvimento do bisavô e dos tios com a música, referindo-se a Francisco Nazareth, um dos líderes da banda dos barbeiros da família dos d’Etra.

Ainda em registros daquela época, podemos observar o sucesso que esses grupos estavam fazendo com suas bandas de barbeiros, compostas por instrumentos de sopros e percussão, em pleno século XIX, sendo a banda formada na sua maioria por negros e praticantes do candomblé.

[...] em 1845, um almanaque local caracterizava o grupo como o melhor da cidade, opinião ecoada, mais de meio século depois, pelo estudioso Manuel Querino. Com a morte de Manoel José d’Etra, em 1856, a banda passou para seu filho, Olavo. Este morreu três anos depois, sem descendentes, levando a banda para um certo Leocadio Francisco d’Etra que, por volta de 1862, passou o grupo para ainda outro liberto da casa, Floripes d’Etra. (CASTILLO, 2017, p. 21)

Sobre o contexto de bandas de barbeiros, o professor Jaime Sodré conta uma história que antecede a formação deste tipo de grupo:

[...] é o seguinte: deixa eu te contar um caso, antes da banda dos barbeiros. Tinha uma senhora aqui em Salvador que explorava os escravos, ela trazia os escravos da África. Aqueles que soubessem tocar, ela formou uma banda de tocadores que tocava nas igrejas, nas missas, todos uniformizados, e o que é que aconteceu com isso, o pessoal começou a perceber que eles tinham o talento além. [...] não era só tocar o tambor, eles também sabiam tocar sopros

e a partir daí eles começaram a ensinar aos filhos para tomar o lugar deles na orquestra, para ganharem um dinheirinho já que nesse período tinha uma escassez de músicos que tocassem jazz, foxtrote. (JS: setembro de 2017)<sup>30</sup>

Jaime Sodré explica que quem começou a substituir os músicos foram os barbeiros.

[...] o barbeiro que cortava o cabelo, quando não tinha a freguesia o cara ficava lá tocando e aí eles tiveram a ideia de formar grupos, só que na época eles não tinham dinheiro para comprar instrumento de sopro aí eles entraram no exército nacional, porque no exército ele podia pertencer à banda do exército como um monte que eu conheci e era da banda do exército. [...] esses barbeiros se uniram e fizeram a orquestra, olha que coisa fantástica, só que o modelo de orquestra que eles escolheram foi a big band americana, entendeu, então, olha que coisa louca (risos). (JS: setembro de 2017)

De acordo com Jaime Sodré, já em épocas posteriores, o repertório das bandas só mudava quando chegavam os navios americanos com novas partituras:

[...] o repertório só acontecia quando chegava o navio americano e trazia as partituras e davam para eles, entendeu, por que não tinha partituras, você já imaginou, só podia tocar quando chegava o navio americano, só que os caras que vieram para tocar aqui eram negros também e músicos, aí depois esse pessoal anos mais tarde começou a trazer para eles os discos [...] eu ainda alcancei os discos vindo da América. [...] agora o que é mais interessante, o repertório só ampliava quando chegavam o navio com as partituras, era um ano tocando a mesma coisa, entendeu o barato, né? Essa história é maravilhosa [...] eles se uniram ganharam bastante status e já não eram mais tratados como escravos até porque eram eles que faziam os bailes. (JS: setembro de 2017)

Outros terreiros com seus Alagbês também tiveram uma grande importância na formação de Banda de Jazz, como é o caso da casa de Oxumaré. Muitos dos seus Alagbês na década de 40 já faziam parte desses grupos musicais, como é o caso dos irmãos Lourenço Franklin Gomes, conhecido como Paizinho, e Seu Januário, ambos faziam parte do grupo musical Brazilian Boys, uma das grandes jazz-bands da década de 40 e 50, da qual o conhecido pandeirista, Cacau do Pandeiro, também fez parte.

[...] o conjunto “Brazilian Boys” era uma das jazz-bands existentes nos anos 40/50. Neste conjunto Seu Januário tocava bateria, instrumento que também foi tocado por Seu Paizinho. As jazes (eram assim que se pronunciava), como eram chamadas, eram orquestras com várias formações, em especial com instrumentos de sopro. Elas tocavam em aniversários, bailes, e também nas casas de candomblé após as festas religiosas da noite anterior, como se fosse

---

<sup>30</sup> Esta informação também é aprofundada por Tinhorão no seu livro *Os sons que vem da rua* (2005) que serviu de fonte importante e inspiração para muitas pessoas na busca por fontes históricas.

a parte social e profana, bem como tocavam em aniversários, como nos de Seu Hilário e Mãe Simplícia. (LÜHNING; DA MATA, 2010, p.99)

E assim começa a história de grandes músicos e Alagbês e não só do terreiro do Gantois, pois, como vimos na introdução, a família d'Étra era vinculada à trajetória da família Conceição Nazareth, responsável pela criação do Gantois. E os músicos acima mencionados faziam parte da banda de barbeiros que era do Gantois, sendo eles provavelmente os Alagbês da época, responsáveis pela orquestra ritualística do candomblé. Infelizmente nem todos estes nomes fazem parte da memória oral atual, o que torna ainda mais importante as referências encontradas no artigo de Castillo. A seguir apresento alguns dos seus maiores e mais recentes representantes na arte de tocar instrumentos percussivos da história desta casa.



**Figura 11 - Alagbês no barracão do Gantois**

Na foto acima, de acordo com Nóbrega e Echeverria, vemos:

[um] Grupo de músicos do Gantois, tradicionais percussionistas. Da esquerda para a direita: Amozinho Assobá (de terno e boné, era bedel da Faculdade de Medicina no tempo em que a escritora Ruth Landes esteve na Bahia e ele intermediava os contatos da pesquisadora americana no Gantois); Valter, filho de Nanânci; Alexandre e seu pai, Hugo; Edmar<sup>31</sup> e o filho Vadinho “Boca de Ferramenta”, talvez o mais renomado alabê do Gantois, ainda de calças curtas. Escorado na janela, Loló, que exerceu a mesma função na casa. Foto da primeira metade do século passado. (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2006, p.66)

<sup>31</sup> O nome do pai de Vadinho era Eduardo e não Edmar como está escrito por Nóbrega; Echeverria (2006, p.66). Na foto acima no barracão do Gantois.



**Figura 12 - Alagbês do Gantois**

Na foto acima, tirada em 1938, podemos ver o senhor Sylvino Manoel da Silva, marido de Maria José, que era conhecida como Zezé, tocando o Hun com nome de Vencedor. Sylvino Manuel da Silva, mais conhecido como Manuel, então Alagbê do Gantois à época de Mãe Pulchéria, teria sido o Alagbê de Oxóssi dela. Sylvino também foi um dos Alagbês que participaram das gravações feitas por Lorenzo Turner, o famoso etnolinguístico americano que visitou a Bahia no final da década de 30 e fez registros de alguns candomblés da época tendo também a participação de sua esposa Zezé de Yansan, que também era filha de santo do Gantois (nas últimas gravações é Zezé que está cantando). Além da colaboração com Turner, Manoel também colaborou com o antropólogo Melville Herskovits que realizou gravações na Bahia em 1941/42 (LÜHNING, 2004).

Sylvino também foi responsável por fazer uma apresentação sobre os toques do Gantois, no II Congresso Afro-Brasileiro, que aconteceu no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, de 11 a 19 de janeiro de 1937, em que Mãe Menininha foi uma das organizadoras. A importância da participação dos religiosos foi assim registrada pela imprensa local (Jornal Estado da Bahia, 9/1/1937).

[...] a sessão preparatória de ontem teve, como resultado, a colaboração mais eficiente de elementos populares. Sylvino Manoel Da Silva, tocador de atabaques do candomblé do Gantois, vai apresentar ao congresso um interessante trabalho sobre os toques nos terreiros. Aninha, chefe do centro de Santa Cruz do Axé Opô Afonjá, de São Gonçalo, no Retiro, escreverá sobre os velhos costumes africanos na Bahia. Maria Bada, velha negra de mais noventa anos fará receita de comidas afro-brasileiras. Menininha, Mãe

de santo do candomblé do Gantois, escreverá a história do seu “terreiro”, baseada nos arquivos de seus avós. (DA SILVA, 2000, p.147)

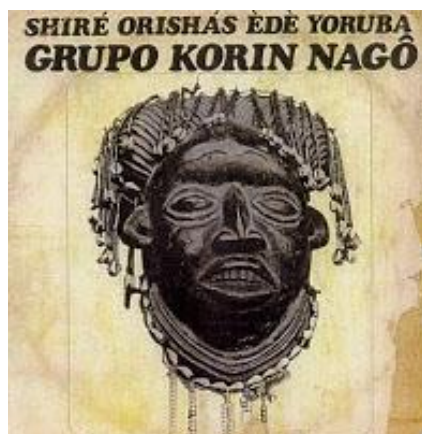
Além de Manoel, temos outros Alagbês importantes e bem conhecidos. Trata-se de um grupo de 3 irmãos, um “trio de ouro”, Dudu, Hélio e Vadinho. Hélio era Asogun da Oxum da saudosa Iyálorixá Mãe Menininha do Gantois. Entretanto desempenhava com grande maestria o papel de Alagbê no terreiro do Gantois. Gamo da Paz discorre:

Hélio era Asogun da Oxum de Mãe Menininha, da Oxum da velha. O moleque era bom, viu, cantava bem e tocava bem. Quando chegava na festa de Oxum, era tudo com ele, ele se aprontava todo, rapaz ele colocava a melhor roupa e ele sempre vinha com seu paletó. Hoje eles têm muito orgulho de ver os frutos deles, hoje eles estão lá de cima vendo tudo com muito orgulho. (GDP: setembro 2017)



**Figura 13 - Imagem retirada do filme Barravento (1962), a única foto deles que existe no Gantois**

Na foto acima, vemos da esquerda para a direita, Dudu tocando o Lé, Hélio tocando o Hunpí e Vadinho tocando o Hun. Dudu, que na foto acima aparece tocando o



**Figura 14 - Capa do disco Grupo Korin Nagô**

Hunpí, era um verdadeiro fenômeno, além de ser canhoto, ele tocava o Hun muito bem, tanto que no disco Shiré Orishás Ede Yoruba (GRUPO KORIN NAGÔ), ele toca o Hun e seu irmão Vadinho apenas canta no disco.

Sobre Dudu e seus irmãos, que conheceu pessoalmente, o atual Alagbê do Gantois, Gamo da Paz descreve:

Dudu era angoleiro, ele era da casa de dona Bebê do Buraco da Gia, da mesma casa de Eliezer. Rapaz, ele era demais! Quando eles se juntavam e pegavam os atabaques, era um verdadeiro show, não tinha para ninguém, e quem era maluco de pedir o atabaque para esses caras. Tanto Dudu quanto Vadinho ambos tinham a mão pequena e era uma coisa louca. Às vezes era até difícil saber quem estava tocando o Hun. Dudu quanto pegava o aguidaví com aquela esquerdinha, a mesma coisa, ele fazia as mesmas coisas de Vadinho no Hun, o cara tocava demais. (GDP: setembro de 2017)

Sobre os irmãos, Djalma Correa discorre:

Vadinho do Gantois, Vadinho Boca de Ferramenta (risos), esse aí para mim foi um dos maiores Alagbês que já conheci na minha vida, o cara era de uma potência no Hun, dobrava o Hun como ninguém, além de um conhecimento profundo sobre todos os rituais do candomblé. Era um Alagbê assim importantíssimo e tinha os irmãos deles também, o Dudu do Gantois, o outro irmão que pouco aparecia e apareceu! Hélio também um outro grande Alagbê, com Hélio eu fiz inclusive uma documentação da puxada de xaréu, peguei Hélio e a turma dele e nos reunimos na praia da Armação e aí fizemos a documentação sobre os cantos da puxada de xaréu. (DNC: julho de 2019)



**Figura 15 - Alagbê Ubaldo**

O Ogã Ubaldo era confirmado para a Iyansan de Elizete, sendo ela, irmã do mestre Gamo da Paz, e foi um dos grandes mestres dos atabaques do terreiro do Gantois. Ainda segundo Gamo:

O Ubaldo foi um dos poucos Alagbês que já chegou tocando muito bem. O pai de Ubaldo e a família dele eram todos do candomblé. O pai de Ubaldo era dali, onde eu morava na Mangueira. Lá tinha duas casas de candomblé que era dos parentes dele, uma era da finada Katita e a outra era de Olga Kalossí. É importante dizer que muitos Ogãs aprendiam muitas coisas com os outros Ogãs antes de se confirmarem, aí quando eles chegavam tocando e cantando, eles já chegavam com uma bagagem muito grande, impressionando muita gente e o orixá suspendia logo. Meu pai foi assim, ele andava na Casa Branca, aí chegou cantando e tocando muito bem para os orixás em uma festa aqui no Gantois, aí o orixá foi e suspendeu<sup>32</sup> ele. (GDP: setembro de 2017)

Sobre o pai de Gamo, Manuel da Paz, é importante lembrar que ele foi o famoso Paizinho Pai Preto, mestre de grandes Alagbês de diversas casas, como por exemplo, Edinho Carrapato, Mestre Geraldo do Nascimento, mais conhecido como Geraldo Macaco, do terreiro do Gantois, Mestre Erenilton<sup>33</sup> e Cidinho da Casa de Oxumaré, Léo e Geninho da Casa Branca, ambos filhos da Iyalorixá Nitinha. Em conversas com Gamo da Paz ele revelou:

[...] muitos dos Alagbês citados acima tinham meu pai [Gamo fala de Paizinho, Pai Preto, já mencionado anteriormente] como um dos grandes mestres do candomblé. Todos sempre falavam comigo sobre o respeito e admiração que tinham pelo meu pai. Muitos deles falavam de meu pai com muito orgulho e todos repetiam a mesma coisa “Olha eu aprendi demais com seu pai”. [...] quanto mais mestres a gente tem, a gente fica mais forte. Então, os discípulos tinham a maior satisfação de fazer as coisas que os mestres ensinavam a eles para poder honrá-los. Nesta época o povo tinha o maior respeito, assim como ele respeitava também, porque para ter respeito as pessoas também tinham que respeitar. É essa que é a hierarquia do Gantois, Paizinho Pai Preto, Alagbê do Gantois. (GDP: setembro de 2017)

Gamo em seu comentário alerta para uma das grandes dificuldades deste nosso candomblé moderno, a falta de respeito no terreiro do candomblé. Não estou querendo generalizar, pois, é claro que tem exceções, quando o quesito é respeito. Contudo, em muitas ocasiões, a falta de respeito está em ambos os lados: tanto os mais novos em alguns casos que não estão respeitando seus mais velhos, quanto os próprios mais velhos que em outros casos não estão respeitando os mais novos e, assim, estão perdendo o seu maior trunfo dentro do candomblé, que é justamente orientar os novos integrantes. É importante que fique claro que está fora das minhas pretensões analisar todos os terreiros de Salvador e fazer um trabalho voltado apenas para a hierarquia do

<sup>32</sup> Ogã Suspenso é a pessoa escolhida por um orixá para ser um Ogã. É chamado suspenso por ter passado pela cerimônia onde é colocado em uma cadeira, significando que, futuramente, será confirmado e passará por toda a obrigação para ser um Ogã ou Alagbê.

<sup>33</sup> O mestre Erenilton foi um dos grandes Alagbês da história do candomblé baiano e um dos organizadores do Afoxé Filhos do Korin Éfon. É Erenilton quem está cantando nos dois CD's inseridos no livro do Oxumaré, gravado por Verger (LÜHNING/ DA MATTA, 2010).

candomblé. Mas não podemos fechar os olhos quando, infelizmente, esse fato acontece tanto dentro da religião como em outros espaços da sociedade atual.

### 5.1 OS ALAGBÊS DO GANTOIS EXERCENDO O PAPEL DE MÚSICOS

Início minha apresentação dos Alagbês do Gantois com a pessoa que foi um dos maiores tocadores de atabaque que o candomblé já presenciou, Vadinho Boca de Ferramenta.



**Figura 16 - Close de foto tirada do filme Barravento (1962), mostrando Vadinho em destaque**

Euvaldo Freitas dos Santos, natural de Salvador, Bahia. Era conhecido como Vadinho Boca de Ferramenta por todos do candomblé. Foi estivador e trabalhou nas docas no comércio na Cidade Baixa e era ferreiro de profissão, de acordo com a tradição oral. Daí veio provavelmente o seu apelido, Vadinho<sup>34</sup> Boca de Ferramenta. Ele era filho de Obaluaiye e foi iniciado na religião do candomblé pela Iyálorixá Mãe Menininha do Gantois. Vadinho, sem dúvida, foi o Alagbê que levou o atabaque ao limite, tocando esse instrumento como poucos, tornando-se muito conhecido e respeitado por sua arte. Naquela época ele já fazia coisas incríveis neste instrumento e não é à toa que ele é considerado um dos maiores tocadores de atabaques de todos os tempos.

Uma das histórias mais famosas de Vadinho é que ele, quando chegava nos candomblés e o candomblé já estava acabando, pedia o Hun para tocar e logo ele conseguia chamar os orixás de todas as filhas de volta e assim ele começava a festa de

---

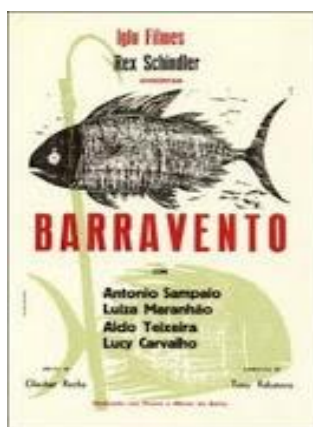
<sup>34</sup> Sobre a histórias dos grandes mestres dos atabaques ver o blog do Opotun Vinicius, link: <http://opotunvinicius.blogspot.com.br/2011/03/historia-dos-grandes-mestres-vadinho.html>



novo. Já Gamo sempre falava para os mais novos: “rapaz, Vadinho e o Hun era uma coisa só, não havia diferença entre eles, ela era incrível, a forma que ele tocava o Hun”.

Vadinho é tão importante para as gerações seguintes que, junto com seus irmãos Dudu e Hélio, eles dão início àquilo que se torna referência para as outras gerações e vira um selo de qualidade para a profissão de percussionista, ser Alagbê para ser um bom percussionista. E isso se torna uma prerrogativa, daí para frente, pois as pessoas entendiam que ser do candomblé era sinônimo de ser um bom percussionista, um sinônimo de qualidade.

Vadinho dá início a sua carreira de músico em 1961, gravando o álbum "Candomblé", parte da série de Música Religiosa dos "Documentos Folclóricos Brasileiros" da Editora Xauã e logo em seguida foi convidado para fazer uma participação no premiado filme Barravento de 1962, de Glauber Rocha (conforme vimos na foto acima), junto com outros filhos de santo do terreiro do Gantois. O filme contou ainda com a participação de Mãe Hilda da França, então Ìyákekèrè do Gantois, junto com Dudu e Hélio, seus irmãos, e com suas irmãs de santo, as Egbomí Delza e Clarice.



**Figura 17 - Capa do filme Barravento**

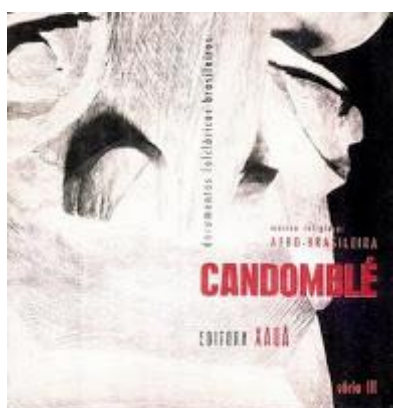
O disco em homenagem ao cinquentenário de Mãe Menininha do Gantois foi gravado ao vivo no terreiro do Gantois em 1974, e contém uma linda entrevista com a Iyálorixá Mãe Menininha realizada por Ramalho Neto e com depoimento do Sr. Manoel Queiroga<sup>35</sup>. O grande Mestre Vadinho apresenta uma interpretação formidável de sua arte ao tocar os ritmos, Ageré, Alujá, Ijexá, Igbin e Hamunha.

<sup>35</sup> Manoel Queiroga foi presidente da União Brasileira de Estudos e Preservação dos Cultos Africanos e como tal empenhou-se no reconhecimento da importância da religião. Foi filho de santo do Gantois do tempo de Mãe Menininha. (Correio da manhã, Rio de Janeiro, 14/5/1971, “Candomblé procura sua união”.)



**Figura 18 - Capa do disco Mãe Menininha do Gantois**

O Disco Documentos Sonoros Brasileiros, mais conhecido como Candomblé 1961, traz a saudosa Ìyákekèrè, Mãe pequena, Mãe Hilda da França, cantando, e Vadinho tocando o Hun com uma performance em geral igualmente elogiada pelas pessoas.



**Figura 19 - Capa do disco Candomblé**

Em 21 de Outubro de 1977, foi lançado o mais conhecido disco com a participação de Vadinho no Hun. Trata-se do disco Candomblé, produzido pelo percussionista mineiro Djalma Corrêa. Essa parceria só vinha a ficar mais forte com o convite de Corrêa para Vadinho participar como músico dos grupos “Viva Bahia” e “Baiafro”. O grupo Viva Bahia tinha sido criado pela professora Emília Biancardi<sup>36</sup> e contou com a participação de vários músicos e dançarinos atuantes na época, iniciando uma longa trajetória de viagens, levando a cultura baiana para fora do país. Já o grupo “Baiafro”, cujo nome foi sugerido a Djalma Corrêa por Roland Schaffner, diretor do

<sup>36</sup> Emília Biancardi nasceu em 10 de agosto de 1932, em Salvador, Bahia. É folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, sendo também especialista nas manifestações tradicionais da Bahia, com mais de 40 anos de carreira.

ICBA nos anos 70, desde o início contou com a presença de Vadinho e de seu irmão Dudu.

"O técnico eletrônico do Instituto, Djalma Corrêa, tornando-se nos anos seguintes um dos mais renomados percussionistas do Brasil, mostrou-se bastante competente, mas também um pouco inconsistente. Ao revelar seu excepcional talento de percussionista e inventor de instrumentos experimentais, ainda estudante de composição na EMUS, foi libertado pelo amigo de seu caos técnico: "Djalma, esqueça os gravadores, projeto e instalações eletrônicas. Faça música, forme um conjunto de percussão afro, vamos chamar "Baiafro". Ele convidou 3 dos melhores atabaquistas do candomblé, - Vadinho, Edinho e Dudu -, e o virtuoso de berimbau, Onias Camardello." (SCHAFFNER, 2012, p.91).

Depois o grupo produziu um disco com o mesmo nome, além do disco "Korin Nago". Com esses grupos, Vadinho, junto com seu irmão Dudu e Ubaldo, viajou o mundo divulgando a cultura do candomblé.

[...] como músico e estudioso da cultura afro-brasileira, sempre considerei de fundamental importância a documentação do riquíssimo repertório oral dos povos de descendência africana no Brasil. Este é o primeiro de uma série de LPs que mostrará cânticos rituais das diversas nações que aqui chegaram, provenientes das mais diversas regiões da África. No presente trabalho, reproduzimos elementos do candomblé do grupo Ketu, originário do oeste da Nigéria e que, juntamente com outros grupos da cultura iorubá-nagô, tais como os oyó, egbádo, ijexá e sabê, sobreviveu com uma estrutura própria, vindo a influenciar - apesar de também assimilar elementos da cultura gêgê (Daomé) - as outras nações, exercendo um papel de destaque e predominância no cenário religioso nacional. (TEXTO DA CONTRA CAPA DO DISCO, CORRÊA. 1977)

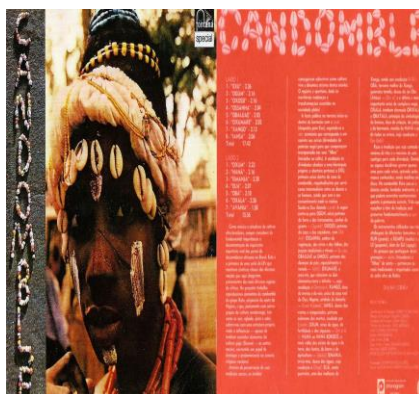


Figura 20 - Capa do disco Candomblé



**Figura 21- Capa do disco Baiafro**

No disco Baiafro de Djalma Corrêa, Vadinho e seu irmão Dudu tocam quatro toques: Ageré, Ijexá, Alujá e Daró, remetendo aos quatros elementos da natureza. Esse disco foi premiado com o troféu Villa-Lobos no ano de 1977.

[...] convidei Vadinho e o irmão dele Dudu para fazer parte dessa formação do Baiafro e, com essa formação, a gente fez muita coisa, muita coisa experimental, criamos vários espetáculos. Me lembro de um espetáculo que eu criei chamado Oxó, um homem com poderes sobrenaturais e quem era o dançarino era Clayde Morgan e aí então era uma disputa entre o instrumento e o dançarino, quem era mais forte: o instrumento ou o dançarino, então era esse embate, foi um espetáculo, assim, maravilhoso. (DNC: julho de 2019)

Infelizmente, em uma dessas viagens, mais precisamente na Alemanha, em junho de 1979, Vadinho nos deixou, partindo para o Orun. Os antigos contam que Mãe Menininha já tinha alertado para que Vadinho não fosse para essa viagem, mesmo assim ele foi e a história que nos foi contada é que ele saiu do hotel para passear na rua, depois de uma apresentação, mas estava com o corpo muito quente e do lado de fora estava geando, ocasionando um choque térmico.



**Figura 22 - Evilásio Manoel da Paz**

Eis que chega o momento de falar da pessoa que, sem dúvida, foi e é o responsável por tudo do que está acontecendo na minha vida, Gamo da Paz. É difícil falar de Gamo, porque se eu sou o que sou, eu agradeço a este grande mestre. Ele foi um verdadeiro mestre neste processo de aprendizagem: dos ritmos e cânticos, do comportamento necessário do Alagbê, das obrigações a realizar e do candomblé em geral. Lembro-me dele quando eu estava tocando no quartinho em que morávamos no candomblé, eu com 11 anos de idade, ali tentando tocar um dos tantos ritmos do candomblé e ele ouviu, entrou no quarto, pegou minha mão e disse “estude só essa batida para você aprender a tirar o som”. E daí por diante era como se Gamo fosse um deus para mim, pois foram muitas orientações sobre esse universo rítmico. Gamo e outros percussionistas sempre tocavam nos ensaios do Samba Fama<sup>37</sup>, grupo de samba junino, e era um verdadeiro show de percussão, porque os ensaios eram repletos de percussionistas de todos os lugares.

Carlinhos Brown, ainda antes de sua carreira solo, sempre estava presente nos ensaios, assistindo atentamente, pois o ensaio do samba junino virava um verdadeiro carnaval no bairro do Gantois. Isso tudo foi de grande importância na minha formação como percussionista, e logo em seguida Gamo começou a me ajudar com uma possível carreira que se iniciava aos poucos: me indicando para fazer parte da banda de Mariene de Castro no seu lugar e cedendo seus instrumentos de percussão quando ele decidiu ir morar nos Estados Unidos. Por tudo isso eu sou eternamente grato ao grande mestre Gamo Evilásio da Paz.

Gamo, como é conhecido por todos do candomblé e no meio musical, é sem dúvidas um dos grandes representantes da arte de tocar os atabaques. É natural de Salvador, Bahia, nascido em 29 de maio de 1964, e foi iniciado por Mãe Menininha do Gantois no ano de 1977.

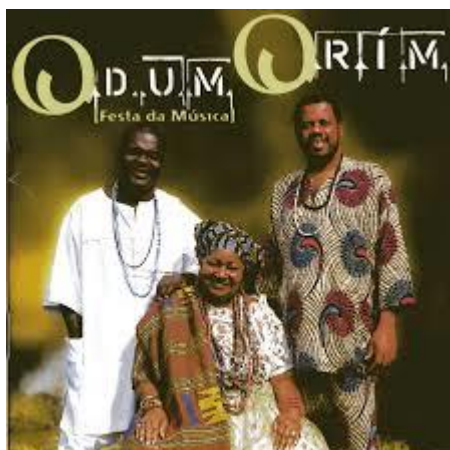
Gamo não teve o privilégio de aprender a tocar atabaques com seu Pai, Manoel da Paz, que partiu para o Orun<sup>38</sup> quando ele ainda era criança, mas ele aprendeu a arte de tocar para os orixás com aqueles que estão entre os melhores tocadores daquela época, já citados anteriormente: os mestres Vadinho Boca de Ferramenta, Hélio dos

---

<sup>37</sup> O Samba Fama foi um dos vários grupos chamados de Samba junino, até hoje existentes em Salvador, em geral surgidos em bairros populares (ver MELO, 2017), tendo desenvolvido um jeito peculiar de tocar samba em contextos urbanos na segunda metade do século XX.

<sup>38</sup> Orun é uma palavra da língua iorubá que significa céu ou o mundo espiritual, paralelo ao Aiye, que significa terra ou mundo físico. Tudo que existe no Orun coexiste no Aiye através da dupla existência Orun-Aiye.

Anjos e Dudu. Desta forma, a geração de Gamo foi, sem dúvida, muita bem amparada pelos grandes mestres daquele período. Gamo que, quando está nos atabaques do terreiro exerce o papel de Alagbê, também é percussionista e já tocou com diversos artistas da música brasileira. E gravou dois discos de candomblé: O Odun Orin, sendo este, um dos mais bem feitos registro dos ritmos e cantos do candomblé Ketu, e o disco Músicas Sacras do Candomblé, onde o saudoso Edinho Carrapato canta para quatro nações do candomblé, entre elas Ketu, Jeje, Angola e Efon.



**Figura 23 - Disco Odun Orín, gravado no ano de 2000**

O disco Odun Orín, gravado no ano de 2000 pelo Grupo Ofà, traz cantos e toques do candomblé Ketu. É um grupo criado por filhos de santo do terreiro do Gantois e tem como destaque, através da beleza da sua voz e do seu estilo único de cantar, a senhora Egbomi Delza, cantora sacra do terreiro do Gantois, que aprendeu todas suas melodias com a grande Iyálorixá Mãe menininha do Gantois. Junto com Egbomi Delza, temos, dividindo os vocais, Yomar Asogbá e Gamo da Paz que, junto comigo, dividem as interpretações do Hun no disco.

Uma documentação fonográfica importantíssima que segue mantendo a história de grandes registros fonográficos do terreiro do Gantois, o Grupo Ofà apresenta neste trabalho um diferencial, agregando a uma rica representação do candomblé Ketu, arranjos com instrumentos de efeitos, com intervenções harmônicas feitas por um violão, aliadas a gravações eletrônicas de sons ambiente, recriando assim, o clima das casas do candomblé, imprimindo uma sonoridade mais próxima deste contexto religioso.



**Figura 24 - Gabi Guedes**

Gabi Guedes<sup>39</sup> é sem dúvida um dos percussionistas da Bahia que dispensam apresentação: ele cresceu ao lado da famosa Iyalorixá Mãe Menininha do Gantois e, aos 10 anos, iniciou, como Gamo, seus estudos de percussão com os Alagbês: Vadinho, Hélio, Dudu e Edinho Carrapato (Terreiro do Gantois).

No Brasil, atuou com diversos artistas da música, entre eles Margareth Menezes, Lazzo, Gerônimo, Raimundo Sodré, fez parte da banda de Jimmy Cliff de 1990 a 1999 e participou de turnês mundiais com a Oneness Band, ao lado de Burning Spear e The Wailers, viajando para os EUA, Alemanha, França, Japão, Havaí, Taiti, Austrália, Suíça, Itália, além da Tour Afro Bossa Nova, com Paulo Moura e Armandinho. Em outros momentos fez parte da Orquestra Emília Biancardi e atuou como percussionista no Balé do Teatro Castro Alves e, além de trabalhar com vários coreógrafos renomados, desenvolveu um importante trabalho de educação musical para crianças carentes, na “OIM” (Oficina de Investigação Musical de Bira Reis) situada no Pelourinho, em Salvador. Gabi também tem um grupo, o Pradarrum, com o qual faz uma ponte entre os toques sagrados de candomblé e conceitos como world music, sempre em busca de novas sonoridades, que também tem inserido na sua participação na Orkestra Rumpilezz.

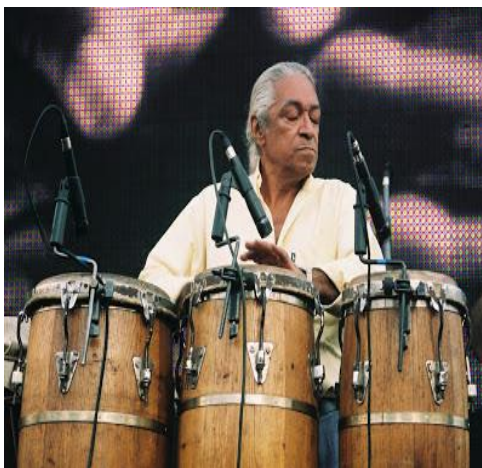
---

<sup>39</sup> Sobre a carreira do percussionista Gabi Guedes ver o site: <http://tnb.art.br/rede/gabiguedes>



## 5.2 A IMPORTÂNCIA DE DJALMA CORRÊA E EMÍLIA BIANCARD NA INSERSÃO DOS ALAGBÊS NO MERCADO MUSICAL

Uma outra pessoa importante a ser mencionada nesse quesito de pontes e contextos ao redor do candomblé e de seus músicos é Djalma Corrêa, nascido em 18/11/1942, natural de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.



**Figura 25 - Djalma Novaes Corrêa**

Formado em composição e percussão pela Universidade Federal da Bahia, Djalma Corrêa, além de estudar música eletrônica com o professor chileno Vicente Assuar, estudou composição com o professor Hans-Joachim Koellreutter, primeiro diretor dos Seminários Livres de Música, que depois transformou-se na atual Escola de Música da UFBA. Mais tarde Djalma estudou regência com Hermann Scherchen e viajou o mundo tocando, filmando, fotografando, pesquisando e colecionando os instrumentos que fazem dele um dos mais completos percussionistas internacionais. Ele é conhecido como percussionista, ritmista e pesquisador. Mas tem outros aspectos de sua vida que são importantes para nosso estudo, especialmente a sua ligação com o candomblé, a parceria com Alagbês e as gravações feitas. Corrêa conta como conheceu os Alagbês:

É, eu comecei exatamente com essa coisa de ir com o gravador, para registrar e poder estudar um pouco e tentar entender aquela polirritmia que encantava tanto e aí fui conhecendo vários Alagbês. Foi exatamente nessas andanças pelos terreiros assim que eu cheguei no Gantois, eu não fui levado por ninguém, eu cheguei e fui bem chegado, na época era Mãe Menininha, que me recebeu muito bem. E cada lugar desses que eu ia, eu ia conhecendo Alagbês e aí me lembro de ter conhecido Alagbês fantásticos, um deles foi Vadinho. E a minha convivência com Vadinho é exatamente isso de conhecer ele no terreiro e daí a gente fazer amizade e prosseguir no dia a dia que foi uma coisa assim muito intensa. [...] Aí eu fique conhecendo essa figura, senhor Alagbê, para mim o mais potente Alagbê que eu já conheci, e através



de Vadinho, ele me introduziu em vários outros terreiros da Bahia. Vadinho era aquela coisa séria, a gente se encontrava e eu tinha na época um buggy. Aí a gente pegava esse buggy e saía rodando pelos candomblés da Bahia (risos), e ia a todos eles e aonde Vadinho chegava ele era recebido, super bem recebido. [...] A gente ia tocar, eu pegava um Gã, um agogô, e aí mandava ver junto com Vadinho. E aí Vadinho foi me ensinando essas coisas todas. (DNC: junho de 2019)<sup>40</sup>

O já mencionado disco, "Baiafro" (1978)<sup>41</sup>, rendeu a Djalma o troféu Villa-Lobos e uma cooperação e amizade de vários anos com os Alagbês do Gantois, mencionados anteriormente, entre eles Vadinho, Dudu e Ubaldo. A seguir uma foto dos três no ensaio do Grupo Baiafro.



**Figura 26 - Vadinho, Dudu e Ubaldo**

Sobre o Grupo Baiafro, Gamo discorre:

[...] Rapaz, aquele trio era terrível, eles foram os primeiros a juntar e tocar congas com atabaques, ninguém fazia aquilo naquela época [...] Era super engraçado, porque quando Ubaldo chegava no Gantois depois dos ensaios, ele ficava cantando as levadas que eles criavam para o grupo e ficava dançando ao mesmo tempo, era uma maior onda aquilo, todo mundo dava risada, agora era muito bom, os caras tocavam demais. (GDP: maio de 2019).

Sobre o encontro de Djalma Corrêa com os Alagbês do Gantois, Yomar Asogbá conta:

Vadinho e Dudu que andavam com Djalma, não! Os três na verdade que andavam com Djalma, Vadinho, Dudu e Ubaldo, porque Djalma tinha um grupo de percussão e ele que comandava na época, e Djalma estava com Vadinho o tempo todo, a gente conheceu Djalma Corrêa através de Vadinho,

<sup>40</sup> Agradeço à pesquisadora Cecília de Mendonça que, a partir de contatos e perguntas iniciais de Angela Lühning, gravou em junho 2019 este depoimento de Djalma Correia, aqui reproduzido e inserido.

<sup>41</sup> Sobre a carreira do percussionista Djalma Corrêa ver os sites no link: <http://djalmacorreamusical.blogspot.com/2012/11/djalma-correa-percussao-no-brasil-e-no.html> e <http://dicionariompb.com.br/djalma-correa/dados-artisticos>.

ele chegava lá com um buggy amarelo que estava na moda, é isso! (YP: maio 2019).

Perguntado sobre o encontro de Djalma Corrêa com os Alagbês, Gamo responde:

[...] Vadinho era muito conhecido, e sempre tinha muitas pessoas ao seu redor. É tanto que quando ele chegava nos candomblés as pessoas pensavam que todos que estavam com eles eram Ogãs. Agora sobre Djalma, eu me lembro que ele muitas vezes estava nas festas do Gantois, agora ele ficava muito do lado de fora, observando tudo. Meu velho todo mundo queria andar com Vadinho, e rapaz, Djalma, esse cara tem muita coisa de Vadinho, material que nem a gente tem. Ele naquela época já tinha grana para comprar gravador e máquinas fotográficas para registrar tudo, ele gravava e fotografava tudo meu velho, e a gente não tinha grana para isso. [...] Eu já tentei entrar em contato com ele e nada, teve um amigo que me falou, eu estou perto dele vou falar com ele aqui e nada, ele até hoje não respondeu. Era bom até você mesmo que agora está lá dentro tentar entrar em contato com ele para ver se consegue resgatar esse material de Vadinho. Isso é muito importante para nossa história, porque depois vai se perder tudo meu irmão. (GDP: maio de 2019).

Djalma Corrêa relata a importância dos Alagbês em seus trabalhos musicais assim como em suas pesquisas:

Dudu, Vadinho e todos os outros Alagbês que vieram a fazer parte do Baiafro estão ligados a todas essas andanças pelos terreiros, então eu procurei com o Baiafro sempre criar essa visão e essa forma de mesclar, vamos dizer, as nações, os sotaques dos candomblés, do Jeje, do Ketu e do Angola, então misturar, fazer essa mistura de uma forma muito harmônica e muito criativa, porque o objetivo do Baiafro era exatamente fugir daquele estereótipo que vinha sendo feito há anos na Bahia que era copiar as coisas do terreiro em cima dos palcos. Não! Eu queria fazer uma outra linguagem, eu queria uma linguagem que é criada ali naquele momento, naquela hora, usando elementos, mas não copiando. Isso aí eu consegui fazer com o Baiafro. Vadinho compreendeu muito bem essa proposta, embora todo mundo dizia: “Quer trabalhar com Vadinho, é impossível! Com esse cara não dá para trabalhar. Ele é impossível”, e eu consegui trabalhar com Vadinho maravilhosamente bem e não tenho a menor dúvida que a gente criou um laço de amizade muito grande. E eu convidei Vadinho para participar de outros trabalhos que eu fiz como por exemplo o filme de Marcel Camus, Otália da Bahia, então, eu convidei Vadinho a participar. Vadinho também participou de um trabalho que o mestre Didi fez, chamado Porque Oxalá Usa Ekodidé, e foi um espetáculo que a gente fez e desse espetáculo depois virou um curta-metragem que a gente fez também com Clayde Morgan e a esposa dele, Laís Salgado. (DNC: junho de 2019)

Perguntado se na época era difícil trabalhar com os Alagbês, Djalma responde:

[...] uma coisa que todo mundo dizia, é muito difícil trabalhar com os Alagbês, eles são muito donos de si, realmente! Eles se sentem muito poderosos, porque está na mão deles a condução de todo aquele ritual, sem o Alagbê de certa forma a festa para (risos), então eles se sentem muito poderosos. Então Vadinho era um desses exemplos maiores dessa consciência do poder dele. Mas com Vadinho, como é que eu posso dizer

assim, foi o meu grande mestre, ele que me introduziu e me deu todas as ferramentas para poder entender essa polirritmia afro brasileira. (DNC: junho de 2019)

Djalma ainda conta sobre a participação dos Alagbês no mercado musical:

[...] a gente começa com essa gravação do disco Candomblé, depois teve uma outra gravação que eu também uso o trabalho com o pessoal do Baiafro, que é esse disco chamado Baiafro, é um disco solo meu, mas aonde eu uso essas formações básicas do Baiafro, como por exemplo os quatro elementos que eu faço uma analogia entre o Orixá e o elementar e o toque relativo a esse Orixá. São os quatro elementos, ar, água, terra e fogo e umas pessoas que tocam essa percussão, esse trio, são Dudu e Vadinho, e a gente faz uma homenagem com uma interpretação minha onde a música não é cantada. A melodia é cantada por instrumentos do barroco, instrumentos de música antiga como flauta, flauta bloque e Krummhorn e aonde eu mostro a melodia e característica do Orixá é somente com a saudação do Orixá e o resto é a melodia e o toque. Então, uma síntese assim muito interessante que era exatamente a proposta do Baiafro: uma releitura contemporânea de tudo aquilo que eu consegui observar, aprender e absorver dos terreiros da Bahia. (FAIXA SUITE DOS ORIXÁS DO DISCO BAIAFRO). (DNC: junho de 2019)

Djalma relata que o disco Candomblé foi sem dúvida um grande passo para dar início a carreira dos Alagbês no mercado fonográfico:

Então, um dos discos, vamos dizer assim, falando da inserção dos Alagbês, vamos dizer assim no mundo do disco, é o caso por exemplo do disco Candomblé, que é essa gravação que eu, de certa forma, encarreguei Vadinho de escolher esse repertório e aonde ele tinha total liberdade para fazer esse, vamos dizer, esse Xirê de Exú a Oxalá. Aonde a gente toca para cada Orixá, fazendo desde a introdução até a Avaniha, passando por todos os Orixás. Isso ficou muito a cargo de Vadinho, a escolha e, vamos dizer, a condução desse trabalho. Então, eu acho que Candomblé é um exemplo assim bem marcante, dessa coisa da introdução dos Alagbês, principalmente os Alagbês que comigo trabalharam dentro desse mundo fonográfico. (DNC: junho de 2019)

Djalma destaca a importância de Vadinho na produção musical do disco Candomblé:

Eu me lembro de anos, anos mais tarde eu juntar Vadinho, Dudu, Nicinha e mais outros e gravamos o disco que é o Candomblé, que a minha intenção era gravar um disco de cada nação, o primeiro foi exatamente esse do Ketu. Então, isso eu deixei a cargo de Vadinho de escolher o repertório e, de certa forma, de conduzir essa gravação e Vadinho fez assim de uma maneira maravilhosa! E eu me lembro desse disco pronto e era o aniversário de Mãe Menininha, aí fui levando esse disco a Mãe Menininha: “vim trazer esse disco para a senhora que é uma gravação que a gente fez sobre o candomblé Ketu, aqui da casa e tal, com os elementos daqui inclusive com Vadinho”. Quando eu falei “Vadinho do Gantois”, ela ficou possessa e aí xingou Vadinho de tudo quanto é jeito (risos), e Vadinho já tinha morrido. Xingou

Vadinho e ninguém estava entendendo, o que que era aquilo, o que foi que eu dei para Mãe Menininha para ela ficar possessa da vida. Era esse disco. Mas, não foi o disco o problema. O problema foi que eu falei que esse disco tinha sido feito com Vadinho, e quando eu falei o nome Vadinho ela ficou danada da vida e se lembrou que Vadinho largou, vamos dizer assim, o calendário da casa para ir para a Alemanha e aí então o resto da história vocês já sabem! (DNC: junho de 2019)

Sobre a morte de Vadinho Boca de Ferramenta, de acordo com a tradição oral do Terreiro do Gantois, alguns filhos relatam que no ano da sua morte a Iyalorixá Mãe Menininha já tinha avisado a Vadinho que não era para ele ir fazer essa viagem. Por isso podemos entender o porquê dessa reação quando ela recebeu o disco Candomblé da mão de Djalma, já que, com certeza, a senhora lembrou dos seus conselhos que não foram levados a sério por Vadinho. Enquanto isso Djalma Corrêa conta:

Vadinho fez parte de uma maneira fundamental nesses trabalhos todos que eu desenvolvi com o Baiafro e foi assim a minha convivência com Vadinho até os últimos tempos, quando, depois ele sai do Baiafro e vai fazer uma turnê grande pela Alemanha com Camisa Roxa e com o grupo Brasil Tropical e por lá ele fica! Não volta, infelizmente, voltou morto. Mas essa aí é minha convivência com Vadinho no dia a dia e era uma coisa muito rica. (DNC: junho de 2019)

Perguntado sobre outros grupos de percussão e qual a influência do Baiafro para as novas gerações, Djalma responde:

Começou a surgir a partir daí, começaram a surgir várias manifestações de percussão, é o caso por exemplo do Olodum, é o caso de todas essas linguagens muito potentes, isso tudo é do início do Baiafro, esses grupos de percussão da Bahia. [...] então todo esse pessoal que formou nesses grupos, assistiu e conviveu com o nascimento do Baiafro, então, eu posso dizer assim que o Baiafro foi uma escola, essa forma de tratar a percussão de uma maneira muito própria [...] então o Baiafro teve esse ponto de partida aonde a gente se baseava em muita informação, eu me lembro por exemplo de ter pedido a Roland Schaffner a vinda de um etnomusicólogo, Gerhard Kubik<sup>42</sup> que trabalhava com o pessoal na África. [...] Kubik veio a convite do Goethe Institut<sup>43</sup> para trabalhar com o Baiafro [...] com introdução aos instrumentos africanos e vieram com ele os músicos que tocavam também flauta de uma maneira completamente diferente, que enfiavam a flauta dentro da boca (risos). Uma novidade muito grande eram os instrumentos de lá da África e uns instrumentos também criados lá na Bahia, um dos instrumentos que vamos dizer assim que é um dos primórdios, é o Balafon, que são dois troncos de bananeira e madeiras, lascas de madeira e que fazia uma escala. Então, isso era colocado no chão e se fazia vários Balafons de tonalidades diferentes que davam aquela polirritmia que era uma coisa assim incrível, que era feita na hora e nunca repetia, eram experiências incríveis, então foram

<sup>42</sup> Gerhard Kubik é músico, pesquisador de música africana e autor de, entre outros, *Extensionen Afrikanischer Kulture In Brasilien*.

<sup>43</sup> O Goethe Institut Salvador organiza e apoia um amplo espectro de eventos culturais, visando a apresentação da cultura alemã no exterior e o intercâmbio intercultural.

coisas que o Baiafro proporcionou a esses Alagbês e a todo mundo que se interessava por esse tipo de linguagem percussiva. Então isso motivou e de certa forma incentivou muitos desses grupos que eclodiram na sequência como tantos outros que vieram. (DNC: junho de 2019)

Esse projeto de trocas entre os percussionistas envolve em vários momentos uma outra pessoa importante para pensar os caminhos dos irmãos Alagbês do Gantois, Vadinho e Dudu: Emília Biancardi.



**Figura 27 - Emília Biancardi**

Emília Biancardi<sup>44</sup> é etnomusicóloga, professora e pesquisadora de música folclórica brasileira, com ênfase nas manifestações tradicionais da Bahia. Mesmo nascida em Salvador, ela viveu sua infância e parte da adolescência no interior, em Vitória da Conquista, o que lhe possibilitou ter os primeiros contatos com as manifestações populares. O fascínio por esta cultura fez ela criar em 1962 o grupo "VIVA BAHIA", o primeiro grupo folclórico do Brasil, por ela chamado na época de parafolclórico, que levou para o exterior o trabalho do grupo com ênfase no repertório musical afro-baiano. A professora Emília Biancardi sempre buscou inserir os representantes das respectivas tradições na formação dos seus alunos.

Desta forma, vamos ver a seguir a história de dois dos grandes Alagbês que fizeram parte do grupo Viva Bahia e como foi esse encontro com Emília Biancardi. Gamo conta que chegou no grupo através de um amigo músico:

Orí foi o cara que me levou para o Viva Bahia. O Viva Bahia fez uma apresentação em Ilhéus, mas não estava completo e aí eu estava fazendo um trabalho com mestre Mario Gusmão, eu e Eliezer e aí quando Orí viu eu fazendo um trabalho com Mario Gusmão disse: “poxa Gamo, está faltando músico e vai ficar uma coisa muito feia porque os caras não foram”. Era para todo mundo vir e ninguém veio e Emília não sabe! Para Emília os caras estão

<sup>44</sup> Sobre a trajetória de Emília Biancardi ver site:  
<http://colecaoemiliabiancardi.blogspot.com.br/2008/09/trajetria.html>

aqui, mas os caras não vieram. Dá pra você nos dar uma força e eu passo tudo do show para você e Eliezer e aí vocês nos ajudam? Mas quando chegar em Salvador eu quero que você vá na escola Severino que você já está dentro do Viva Bahia! Eu vou te botar dentro do Viva Bahia!” Foi assim que eu entrei no Viva Bahia e quem me apresentou a Emília foi Orí e eu fui bem apresentado e aí comecei a viajar muito, e fiquei um bom tempo. (GDP: maio de 2019)

Gabi Guedes conta que conheceu Emília Biancardi no Teatro Castro Alves:

[...] eu conheci a maetrina Emília Biancardi lá no Teatro Castro Alves e nessa época eu já estava trabalhando com Carlos Morais, ele estava coreografando o balé Iê Camará e eu já estava fazendo os ritmos. Foi quando a gente se conheceu no TCA, aí eu passei a trabalhar com ele em alguns eventos e fizemos algumas composições para essa coreografia do Carlos Morais e foi massa! (GG: maio 2019).

Gabi em seguida relata que antes dele outros Alagbês já tinham participado não só do grupo Viva Bahia como de outros grupos folclóricos:

Então rapaz, na época vários tocadores de atabaques e Ogãs também de alguns terreiros trabalhavam com grupos folclóricos, porque na época existiam vários grupos folclóricos aqui em Salvador. Inclusive eu montei um grupo folclórico no colégio chamado Adjá, que em um desses festivais eles quiseram desclassificar o grupo por causa do nome Adjá, e trabalhou o Gamo aí do Gantois mesmo, trabalhou Eliezer que é lá do terreiro de Mãe Bebé, e ele é do Angola, e a gente fazia parte de tudo isso, e com certeza outros Alagbês já faziam isso, inclusive o Vadinho Boca de Ferramenta participava de um grupo folclórico também, que viajava muito pela Europa, eu não lembro exatamente o nome do grupo, mas foi. Ele fazia parte sim de vários grupos, ele e Edinho Carrapato também. Existia o Grupo Odundê que tinha o Tião Omolú, ele também era percussionista e Alagbê e participava deste grupo, e ele fazia parte também deste grupo do Viva Bahia. (GG: maio 2019)

O "VIVA BAHIA" foi um dos principais responsáveis pela internacionalização da capoeira, tendo levado vários capoeiristas para o exterior, que por ali ficaram. Muitas apresentações no exterior contaram com apoios culturais realizados pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e da Bahiaturisa. Além disso, também houve turnês organizadas por empresários, com exibições em teatros e festivais diversos.

O site Gongo de Ouro<sup>45</sup> menciona ainda que entre os participantes e colaboradores do grupo estavam Mestre Pastinha, João Grande (capoeira) e Mestre Popó do Maculelê. O grupo tornou-se conhecido internacionalmente e serviu de inspiração para a formação de outros grupos no Brasil e exterior, inclusive para o Balé

---

<sup>45</sup> Sobre a carreira de Emilia Biancardi ver o site: <http://www.congodeouro.com.br/conheca-emilia-biancardi/>

Folclórico da Bahia. Seu criador, Walsson Botelho, foi integrante do grupo e discípulo de Emília Biancardi. Sobre a criação do grupo Balé Folclórico da Bahia, Gamo discorre:

O Viva Bahia repercutiu muito bem, só que depois que Emília saiu e não quis mais fazer o trabalho, ela deixou com as meninas Rita e Renilda, e hoje todas duas moram aqui nos Estados Unidos, Rita mora em Nova York e Renilda em Los Angeles e de vez em quando a gente se fala. [...] O Viva Bahia foi uma boa caminhada, depois Emília terminou com o Viva Bahia e deu o figurino todo para Vavá montar o Balé Folclórico da Bahia, e Vavá montou em imediato e foi aí que ele pegou muita gente que passou pelo Viva Bahia e montou um grande trabalho que está até hoje, entendeu?! O Balé Folclórico veio depois do Viva Bahia com todos os adereços do Viva Bahia. [...] Na época Vavá era o tradutor do Viva Bahia, ele falava muitos idiomas e tudo que ele fez ele aprendeu no grupo Viva Bahia, além de ser também bailarino do Balé do Teatro Castro Alves. (GDP: maio de 2019)

Em seguida Gamo da Paz comenta sobre a importância de Emília Biancardi na inserção dos Alagbês no grupo folclórico:

É, realmente Emília Biancardi foi uma das grandes percussoras que abriu as portas para muitos Alagbês e Omo Orixás também trabalhar no grupo dela, como eu trabalhei muito tempo com ela, Orí trabalhou, o finado Negão Doní, o finado Charuto e muitas pessoas. Era uma orquestra realmente montada por grandes mestres. Emília foi, foi não! Ela é, porque ela ainda está na terra, uma pessoa muito criativa da história do candomblé. Não bem da história, mas do lado folclórico, que ela viajava também para África e trazia muito material, e tinha uma pessoa também que era Iyálorixá chamada Coleta que ajudou muito ela a esclarecer muita coisa e fazer uma orquestra, gravou muito trabalho voltado para o candomblé e também tinha muitas pessoas dentro da Bahia que não fazia parte do candomblé, mas a maior parte tinha o conhecimento. Teve muitos músicos bons, Alagbês entendeu?! E como é que posso te dizer também, Orí foi uma das pessoas muito importantes na Bahia, mas o Viva Bahia teve muita pesquisa boa em volta do candomblé, em volta de uma orquestra afro. [...] E pode falar bastante bem de Emília! Porque Emília tem um mérito muito grande, entendeu, ela pegava as pessoas que tinham muito conhecimento do candomblé e lapidava algumas informações e fazia a coisa acontecer.

Gabi chama atenção para a forma que ela conseguiu alavancar a música folclórica brasileira para o mundo:

A importância dela sempre foi maravilhosa, em estar fomentando e disseminando a nossa cultura pelo mundo inteiro, pela Europa e Estados Unidos, como ela é conhecida pelo mundo inteiro, pesquisadora, então eu acho muito importante a presença dela nesse quadro do folclore baiano, brasileiro, vamos dizer melhor né! (GG: maio 2019)

Desta forma fica claro que tanto Emília Biancardi como Djalma Corrêa foram de fundamental importância para a inserção dos Alagbês no cenário musical baiano, desde convites para gravações de discos, como fora mencionado, até convites para

participarem de grupos folclóricos como o Viva Bahia e Baiafro, ambos sendo os percussores da representação da cultura afro baiana no início da década de sessenta, também responsáveis por muitos dos registros que encontramos hoje dos grandes mestres da percussão do candomblé da época.



## 6 O PROJETO RUM ALAGBÊ

No ano de 2001, meu tio Yomar Asogbá e eu começamos a realizar oficinas de percussão com crianças e adolescentes (dos 3 aos 16 anos) da casa e da comunidade ao redor, também como iniciativa de criar um espaço de lazer e conhecimento.

Com o passar do tempo, meu tio Yomar se afastou do projeto e eu fui dando seguimento às aulas que ainda aconteciam na frente do terreiro do Gantois. Foi neste período que um fato me chamou bastante atenção: além dos meninos, também houve a aproximação de meninas e mulheres para o ensino dos atabaques. E esse fato logo despertou a atenção dos membros do candomblé justamente por muitas das meninas não fazerem parte do contexto religioso do candomblé, e sem esquecer do dogma que a religião tem com a questão da mulher ser proibida de tocar os atabaques nas cerimônias religiosas. Sendo assim, muitos membros do candomblé me perguntavam sobre a razão de eu ensinar os ritmos sagrados para as mulheres, se elas nunca iriam tocar ou integrar este contexto.

Em 31 de maio de 2002, Mãe Carmen assumiu o cargo de *Iyálorixá* da casa e em seguida fez um convite para que as aulas do projeto fossem dentro do espaço físico do terreiro, dado que se tratava de um ensino dos ritmos do candomblé e, pela sabedoria e iniciativa dela, o projeto passou a fazer parte da comunidade do Gantois. Ele vem proporcionando o ensino e preservação dos ritmos sagrados para crianças, adolescentes e jovens adultos com uma metodologia própria de ensino, facilitando assim o seu aprendizado, desde exercícios que possibilitam ao iniciante a aprender a técnica até a parte histórica da religião.

Porém, para além dos procedimentos gerais do candomblé em relação aos ritmos em geral e também com o ensino dos atabaques para meninas e mulheres interessadas, me senti obrigado a pensar em novas estratégias e questionar alguns dos conceitos existentes no próprio candomblé, mas também fora dele.

Sendo assim, ao abrir as portas para o ensino dos atabaques também para as mulheres, através de projeto social Rum Alagbê, as atividades começaram a ultrapassar conceitos e preconceitos raciais, sociais, culturais e religiosos. Hoje o terreiro do Gantois traz à tona uma grande reflexão sobre a ação do grupo na cidade de Salvador e suas implicações estratégicas quanto à diversidade e igualdade que levam a um

questionamento de paradigmas sobre a ação do projeto social na comunidade do Gantois.

Um projeto social se define a partir de iniciativas individuais ou coletivas que visam proporcionar a melhoria da qualidade de vida de pessoas e comunidades, se empenhando por uma sociedade que se mobiliza, organizando e desenvolvendo projetos e ações sociais para transformar determinada realidade para o bem comum, atuando sem fins lucrativos.

Contudo, os projetos sociais que surgiram em maior número a partir da virada do milênio vêm cumprindo o grande papel no ensino das artes e no empoderamento de crianças, jovens, homens e mulheres em todo Brasil, desde o ensino de música, dança, teatro, culinária, artesanato, informática e em alguns casos se propondo a fazer uma capacitação de mão de obra para o mercado de trabalho. Quando os projetos trabalham no âmbito da cultura, muitas vezes também podem estar prestando um serviço para a preservação da nossa cultura. Muitos vêm fazendo esse trabalho inconscientemente e outros como afirmação da sua cultura de acordo com o exemplo que vamos ver no decorrer do texto.

O termo projeto social, que surge com força no Brasil na década de 80, tem seu crescimento a partir do assim chamado terceiro setor, tema mais do que polêmico e alvo de muitas discussões. Ele traz à tona uma reflexão sobre todas ações que os assim chamados projetos sociais estão fazendo com a pergunta, se isso não seria da responsabilidade do estado, que é responsável pela administração dos recursos, pelo estabelecimento de políticas públicas e pela prática eficiente de sistemas de saúde, educação, segurança, cultura e lazer, garantindo assim a seguridade dos direitos humanos, individuais e sociais do povo brasileiro. Mas, deve ser ressaltado que está fora de pretensão do autor analisar e refletir sobre as atuações de muitos dos projetos sociais existentes no Brasil de forma mais profunda.

Em março de 2003, foi aprovada a Lei Federal nº 10.639/03<sup>46</sup>, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nas escolas de educação básica. Essa lei altera a LDB (Lei de Diretrizes e Bases de 1996) e tem o objetivo de promover uma educação que reconheça e valorize a diversidade, comprometida com as origens do povo negro brasileiro. Enquanto as escolas precisam

---

<sup>46</sup> A lei foi ampliada através da lei 11.645/2008 que inclui ainda as culturas indígenas, tão ausentes quanto às outras culturas populares de minorias, na sociedade brasileira.

de uma lei para incentivar e garantir o ensino da nossa cultura, os projetos sociais muitas vezes contribuem para a preservação cultural, para fortalecer em geral grupos socialmente invisibilizados e fazendo um bem muito grande para o nosso país.

Sobre o ensino de música no Brasil, já que estamos tendo tantas dificuldades no ensino de música nas escolas, por que não aproveitar os projetos sociais ou outras práticas musicais existentes, que já vem trabalhando e obtendo ótimos resultados no ensino das artes com crianças, jovens e adolescentes? Outro fato importante é que na sua maioria, esses espaços estão ao lado ou muito próximo das escolas. Será que não está na hora da secretaria de educação olhar para esses projetos com outros olhos, já que o ensino das artes está acontecendo nestes espaços não escolares? Contudo, as crianças vão atrás desses projetos para aprender arte de uma forma diferente do que acontece nas escolas, onde o desafio de ensinar música ainda está cheio de expectativas, questionamentos e reflexões perante os desafios a serem enfrentados pelos professores de música a partir da Lei 11.769/08. Esta Lei Federal aprovada em 18 de agosto de 2008, trata do retorno dos conteúdos de música na escola. Por outro lado, sabemos que a realidade das escolas, quando se trata de infraestrutura e da preparação de professores para trabalhar com diversidade cultural, não condiz com a realidade necessária para o ensino de música. Segundo Mauricio Daltro (2011, p.2):

O projeto Rum Alagbê é uma das iniciativas da Sociedade São Jorge do Gantois para multiplicação do patrimônio, tendo como foco os trabalhos e ensinamentos da musicalidade percussiva para criança e jovens do contexto popular. O Rum Alagbê traz em si também uma riqueza patrimonial que deve ser valorizada e multiplicada: são os saberes tradicionais que envolvem os ritmos, músicas e danças de matrizes africanas no Brasil repassados de geração em geração e que vem ao longo do século formando homens e mulheres, mestres, profissionais, músicos, dançarinos e pesquisadores. (DALTRO, 2011, p. 2)

## 6.1 POR QUE NASCEU O PROJETO RUM ALAGBÊ?

O Projeto Rum Alagbê nasceu do desejo de mudar uma realidade. Mesmo com os limites de recursos e de tempo, o Rum Alagbê faz uma ponte entre este desejo e a realidade de usar os atabaques como instrumento de comunicação com crianças e jovens da comunidade, em virtude de uma constatação sobre a diminuição do número de Alagbês e a falta de interesse ligada às demandas do dia a dia na atual sociedade

moderna. Meu desejo e o nascimento do projeto então se unem a partir de uma constatação, um diagnóstico, uma preocupação referente ao aumento do número de crianças e adolescentes que circulam no entorno do terreiro do Gantois sem terem muitas oportunidades. Porém, muitas destas crianças não têm um diálogo com o terreiro, pois são de famílias que não frequentam o candomblé, e daí nasceu a ideia do projeto como forma de diálogo com a comunidade do bairro do Gantois, tendo como ferramenta musical o ensino dos ritmos sagrados do candomblé.

Assim nasceu o Rum Alagbê com a proposta de criar um espaço de encontro destas crianças e adolescentes, onde elas podem adquirir conhecimentos técnicos musicais, formação social, lazer e, principalmente, ter acesso aos ricos conhecimentos adquiridos com a transmissão de conteúdos culturais tradicionais. Dessa forma, como o desejo de mudar a realidade não pode ser realizado isoladamente, as relações, parcerias e alianças se fazem necessárias para potencializar as ações e os resultados. Desde seu nascimento até os dias atuais já passaram em torno de 100 crianças e adolescentes pelo projeto e a demanda vem crescendo.

O processo formativo, se é assim que posso chamar, não está ligada a uma metodologia formal, como estamos acostumados, por exemplo, com planos de aula, quantidades de dias, semestres, ou um curso predeterminado com começo meio e fim.

Pensar neste processo é refletir quanto o poder da palavra na religião do candomblé vira uma metodologia que está ligada diretamente com a transmissão oral do conhecimento. A tradição (Axé) pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração de uma pessoa (Egbomí) para outra (Iyaô). Seguindo este exemplo, minha metodologia utilizada se baseia naquilo que vivo intensamente, mesmo que para alguns teóricos seja difícil entender, já que não há uma fundamentação de acordo com as regras da academia ou do mundo moderno.

Assim os alunos chegam com diversas idades e ficam no projeto o tempo que quiserem, com isso eles iniciam com o instrumento agogô até chegar no instrumento atabaque Lé, depois Hunpí e por último no Hun. Desta forma as aulas estão sempre organizadas em partes que facilitam o aprendizado para todos, desde o iniciante até aqueles que já dominam todos os instrumentos que formam o quarteto musical do candomblé. É importante ressaltar que todo trabalho social do projeto vem sendo realizado de forma voluntária e contando com os recursos e tempos próprios do mestre envolvido.

O Rum Alagbê proporciona às crianças e adolescentes conhecimentos musicais específicos, tendo como base os ritmos, danças e cânticos de matrizes africanas, construindo um espaço e alternativas para a formação social e cultural, lazer e campo de trabalho, além de contribuir para a preservação e multiplicação do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Ele tem como um dos seus objetivos aproximar a comunidade do Gantois do terreiro e também da sociedade soteropolitana como um todo, na qual muitos desconhecem a importância das religiões de matriz africana no Brasil, contando com o terreiro do Gantois como um parceiro de peso neste diálogo contra o preconceito e a intolerância religiosa que estamos sofrendo neste momento.

Em relação à preservação dos ritmos sagrados do candomblé, eu questionei se Gabi Guedes em algum momento já tinha se preocupado com esta questão:

[...] Eu pensei muito nisso e até tive um grande assunto com um pianista chamado César Napoli, Cesinha. A gente trabalhou junto com Jimmy Cliff. Ele produzia Jimmy Cliff aqui no Brasil e a gente falou muito sobre isso, em pegar o povo aqui da comunidade e trabalhar isso. E a troca de tudo isso seria que os meninos estivessem estudando. Eles tinham que apresentar o documento da escola mensalmente para nós para provar que estava estudando. A gente ia fazer e escrever esse projeto para apresentar até aqui para o terreiro para a gente trabalhar no salão do terreiro ou a gente começaria a trabalhar neste espaço aqui apertado até chegar lá. Mas aí, o que acontece, a gente até chamou Mônica também para colocar ela nessa parada. [...] Só que não deu muito certo, ela já trabalhava com Apada<sup>47</sup> [...] com crianças surdas, dando aula de percussão, também fazendo aquela coisa mais voltada para surdo, repique e timbal. E aí, o que é que aconteceu, a gente começou com outro trabalho e aí não conseguiu mais trazer ou organizar isso. Mas, muitas vezes eu tive essa vontade de fazer isso. Tanto que eu busquei o César, que é um cara que estava por dentro dos editais, mas infelizmente não deu certo, porque eu estava correndo atrás de outros ideais. E depois que eu vi você com esse projeto começando devagarinho, devagarinho, poxa, eu achei super massa, fui ver vocês tocando aí uma única vez. [...] esse é um desejo que eu tive no passado, claro, mas não consegui colocar isso em prática. Mas, [...] estou muito feliz por você ter conseguido. E outra coisa que eu acho super legal é que é com os meninos do terreiro. (GG: agosto 2017)

## 6.2 A METODOLOGIA DO ENSINO DOS ATABAQUES NO PROJETO RUM ALAGBÊ

Os ritmos transmitidos oralmente são matéria prima fundamental do Projeto Rum Alagbê e a cultura de transmissão oral de conhecimento, através do “solfejo” dos ritmos, que também faz parte do candomblé. Chamo de “solfejo” no candomblé a

---

<sup>47</sup> APADA é a Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo com centros de atendimentos em vários estados do Brasil.

imitação ou substituição onomatopéica dos ritmos tocados através de sílabas que imitam o seu som, como veremos mais adiante. Mas, ressaltando mais uma vez que a experimentação, sem dúvida, é a chave para poder chegar a uma metodologia para ensinar os ritmos sagrados.

Foram muitos erros e acertos neste caminho, contudo, a forma que pode contribuir, por exemplo, na facilidade do aprendizado está em pensar o ritmo por partes: primeiro, o Gã, a campânula de metal, depois os atabaques menores (Hunpí e o Lé) e por último o Hun, tendo em vista que o foco está nas questões técnicas, no repertório da música sacro afro-brasileira das nações Ketu, Angola e Jeje.

O fato de todos ficarem em círculo e descalços surgiu naturalmente, embora hoje seja uma estratégia para que o grupo possa ter a visão coletiva do aprendizado, assim como o contato dos pés ao chão, prática que aconteceu espontaneamente pelo fato de andarmos descalços dentro do terreiro do candomblé. Isso obviamente serve para a gente poder ficar mais perto da natureza, nos trazendo uma reflexão sobre nossas responsabilidades e, ao mesmo tempo, nos permite fazer uma reflexão sobre a importância da natureza em nossas vidas.

Atualmente penso a roda, de acordo com as festas do candomblé, onde o maior e o menor se completam no xirê e não tem começo nem fim, os mais velhos puxam à frente para proteger quem vem atrás de possíveis perigos, mas, quando a roda se fecha, todos se protegem mutuamente. Dançar e louvar os orixás em ciclos é sentir o movimento do universo sagrado da natureza, desde o seu primeiro movimento crescente que transcende e nos faz sentir tudo de maneira mais pura e harmoniosa, já que no candomblé a roda representa a vida.

Entre os participantes não existe separação por idade ou gênero, todos participam no mesmo espaço. O ritual é sempre o mesmo antes de começar a aula, sempre temos que carregar os bancos e instrumentos e colocá-los na área externa, essa arrumação se faz necessária já que o espaço utilizado para as aulas faz parte do terreiro. Os bancos são posicionados em forma de um quadrilátero, sendo que o quarto lado está sempre aberto e preenchido pelos atabaques maiores, neste caso o Hun, que geralmente é tocado em pé. Os outros instrumentos ficam na frente dos bancos, onde estão divididos entre congas e atabaques. Também temos muitas variedades de agogôs e enxadas que são usadas como campânulas de metal.

Hoje temos como prática a possibilidade da palavra falada, da reflexão e da troca de saberes que não está apenas restrita aos temas musicais. Ao final dos encontros, através de uma dinâmica de grupo, os participantes são estimulados a ler frases, poemas, ou simplesmente a expressar aquilo que eles sentem vontade de falar naquele momento para que todos possam assim refletir e dialogar sobre as questões do cotidiano, da natureza e da humanidade. A metodologia alterna aulas práticas com momentos de reflexão e discussão a partir de temas que envolvem principalmente o cotidiano da comunidade. Na parte prática das aulas utilizam-se exercícios de aquecimento, alongamento, postura corporal, métodos que tem como principal característica a correção da posição das mãos no instrumento e nas baquetas (Aguidavis), posição para tocar os atabaques Hun, Hunpí e Lé.

Tudo que foi dito acima nasceu espontaneamente com o aprendizado do atabaque, que acontece normalmente dentro do terreiro do candomblé. Entretanto, por mais que seja baseado na repetição dos movimentos pelos futuros Alagbês, é possível afirmar que, além disso, consiste numa técnica de repetição falada com sons onomatopéicos, como já foi mencionado.

Em minha experiência como membro da comunidade, em minha infância fui orientado no meu aprendizado a tocar pronunciando esses fonemas: Pam, Tú, Gu, Tumbam, Bam, Kum, Ká, Tchá, entre outros. As senhoras que estavam ali nos ensinando cantavam os sons dos atabaques e sempre nos alertavam sobre o acompanhamento dos movimentos corporais dos Orixás. Ressaltando que no processo de aprendizagem do atabaque, a todo o momento, o aluno é lembrado que ele nunca pode esquecer o orixá que está dançando na sua frente. Por isso é fundamental ter um convívio com a parte religiosa, sem a qual seria impossível tocar corretamente para cada orixá. Essa, sem dúvida, é uma das grandes dificuldades de muitos Alagbês, a compreensão que os atabaques têm que acompanhar o orixá e não o contrário. Contudo, todas as variações feitas pelo atabaque acontecem de acordo com a dança e o canto que está acontecendo no contexto religioso, dialogando com aspectos sonoramente perceptíveis com particularidades bem específicas para cada divindade assim representada em festas públicas.

A seguir apresento algumas fotos como uma primeira tentativa de relacionar a posição das mãos percutindo timbres em conversa com os sons onomatopéicos para tentar, assim, simplificar a compreensão dos movimentos nos tambores sagrados do candomblé.



**Figura 28 - Tchá**



**Figura 29 - Kum - Bam**





**Figura 30 - Bam**



**Figura 31 - Tcham - Bam**



**Figura 32 - Ká**



**Figura 33 - Postura e posição para tocar o atabaque Hun**



**Figura 34 - Posição do punho segurando o Aguidaví**



**Figura 35 - Posição da mão para segurar o Aguidaví**



**Figura 36 - Posição para tocar o atabaque Lé**

Aprender os ritmos do candomblé significa mais do que adquirir competências técnico-musicais, significa aprender a ser um Alagbê, pois, no mito de origem, os ritmos desempenhavam um papel central na identidade candomblecista. A partir destas articulações, interpreto as situações e processos de ensino e aprendizagem musical como situações culturais enredadas por uma teia de significados.

As situações e processos de ensino e aprendizagem descritos refletem as dimensões significativas do contexto ritual. Como na produção musical local e no ritual, a forma cíclica é ressaltada também no ensino e aprendizagem de música, e as crianças são inseridas desde pequenas no mundo do candomblé. Estas mesmas, quando mulheres e homens crescidos, levam seus filhos e filhas para as festas religiosas.

O terreiro do candomblé tem uma formação hierárquica em que a Iyálorixá (mãe-de-santo) ou o Babalorixá (pai-de-santo) coordenam e supervisionam todas as atividades, inclusive a escolha dos Alagbês responsáveis pela orquestra de atabaques. Evidentemente, essa escolha está sintonizada com a vontade dos orixás. Enquanto essa decisão (a escolha pelo orixá) não é tomada, os Alagbês mais experientes ficam responsáveis de recrutar os futuros Alagbês. Tudo isso é muito bem observado pelos mestres e as orientações começam a surgir com o chamado para ficar perto dos Alagbês nas festas, o que quer dizer que ficará junto dos atabaques e esse primeiro contato dos futuros Alagbês faz toda diferença na escolha dos músicos.

Em seguida são determinadas pequenas tarefas para os aprendizes, como o preparo dos Aguidavis, como são chamadas as baquetas utilizadas para tocar os atabaques, e a manutenção dos instrumentos, tudo isso com o intuito de despertar a

importância do Alagbê dentro do terreiro, sendo que a todo o momento são atribuídas novas tarefas para que ele adquira conhecimentos sobre esse novo mundo até chegar o momento em que ele vai ser inserido na orquestra. Entretanto isso não vai acontecer necessariamente em um dia de festa, pois tem outros rituais, lhe permitindo esse aprendizado. Mas isso não quer dizer que não haverá seus momentos de aprendizado com os mestres, só que esses momentos vão acontecer durante os períodos de festas, quando o terreiro está em atividade.

### 6.3 ELAS PODEM TOCAR ATABAQUES?

Sobre a questão do ensino dos atabaques para as mulheres, é importante que realmente se compreenda a metodologia e o objetivo que vem sendo desenvolvido no projeto Rum Alagbê, que nunca teve como objetivo formar mulheres tocadoras de atabaques para o contexto religioso do candomblé, mas sim tocadoras de atabaques para outros contextos.

Com isso, trago um tema que por muito tempo vem sendo discutido de forma equivocada por alguns membros do candomblé. O tabu existe, é fato, o sagrado não permite que o orixá, que é guiado pelo atabaque, seja manuseado por mulheres. Então por que, mesmo assim, ainda encontramos algumas mulheres com motivação para aprender a tocar os atabaques, sendo esse ofício um universo totalmente masculino e que faz parte das cerimônias religiosas africanas no Brasil? Contudo, já existem terreiros que abrem suas portas para o ensino dos atabaques para as mulheres, como é o caso do *Terreiro Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê*, através de seu projeto social Rum Alagbê, cujas atividades visam preservar os ritmos sagrados.

Infelizmente alguns adeptos do candomblé ainda preservam um hábito cultural que como tal questiona o ensino dos atabaques para mulheres. Entretanto, no caso do projeto Rum Alagbê, o objetivo não é formar mulheres para tocar atabaques nas festas religiosas, apesar de que elas apareceram espontaneamente em busca desse tipo de ensino. Com o amadurecimento do projeto, manifestou-se a preocupação com os sujeitos envolvidos, e o ensino dos ritmos surge como uma ferramenta em meio a tantas outras, uma forma de proximidade musical direcionada ao contexto dos ritmos sagrados para quem assim achar que deve seguir esse caminho.

O Brasil se apresenta como um país machista e isso não é nenhuma novidade, está bem claro em todas as áreas, principalmente com os dogmas de algumas religiões, que excluem completamente a mulher de determinadas funções. Isso não é diferente na música, nem no universo percussivo, e é mais incisivo quando se trata do universo dos atabaques, sendo este totalmente masculino dentro do candomblé praticado no Brasil. Por vários motivos e dogmas que esta religião impõe à mulher, oficialmente ela não pode tocar os atabaques nas cerimônias e nem sequer chegar perto dos instrumentos sagrados do candomblé.

Porém, temos relatos de algumas mulheres que estão tocando atabaque nas festas de Umbanda<sup>48</sup>, sabendo que isso seria completamente impossível de acontecer em uma casa tradicional e centenária da Bahia. Mas, acompanhando e respeitando a conduta de mulheres centenárias no Terreiro do Gantois, que serviu como inspiração, nasceu este programa social que vem chamando muito a atenção do povo do candomblé: com respeito, coragem e pioneirismo, vem ensinando o público em geral, incluindo também várias meninas e mulheres a tocarem os instrumentos sagrados em suas aulas. Assim, mulheres estão aprendendo a tocar atabaque dentro de um terreiro que mantém a tradição de não deixar de forma alguma as mulheres tocarem nas cerimônias religiosas. Isso apresenta, de certa forma, um paradoxo: por que fazer isso, então?

#### 6.4 O INTERESSE DAS MULHERES EM APRENDER A TOCAR OS ATABQUES

As mulheres sempre tocaram no terreiro do Gantois e em todos os demais terreiros, sendo permitido isso a elas a partir de certa idade biológica, além de terem uma posição hierárquica condizente com sua função no candomblé, como por exemplo, ser a responsável por ensaiar os bancos de Iyaô<sup>49</sup> ou ainda pela arte de tocar o agogô e puxar cânticos para os orixás, embora não sejam os atabaques os instrumentos tocados por elas. Mãe Menininha tinha uma cabaça que a acompanhava nas festas e com esse instrumento ela puxava as músicas antes dos Alagbês começarem a tocar, dando o ritmo da cantiga. Egbomí *Delza*, por sua vez, também seguia este mesmo exemplo com a

---

<sup>48</sup> A umbanda, religião 100% brasileira, foi criada há 100 anos em contextos urbanos do sudeste do Brasil. A partir da fusão sincrética de várias influências, o que talvez tenha permitido que se tenha uma maior abertura para algumas das questões que são dogmas nas religiões de origem africana.

<sup>49</sup> Yàwó, iyawô, yao e iaô são palavras de origem iorubá que designam os filhos de santo no candomblé já iniciados na feitura de santo, mas que ainda não completaram o período de 7 anos da iniciação. Antes da iniciação, são chamados abíyàn ou abian.

cabaça, principalmente nas obrigações fúnebres, já Egbomí Cidália fazia questão de ensinar os Alagbês mais novos tocando na cabaça ou no Gan<sup>50</sup>.

Desta forma, está mais do que provada a importância das mulheres no aprendizado dos músicos na religião do candomblé. E é justamente dessa origem que provém o projeto *Rum Alagbê* com a força das mulheres do *Gantois*.



**Figura 37 - Mulheres tocando na aula do Projeto Rum Alagbê**

A verdade é que todo processo do ensino dos Ogãs<sup>51</sup>, no terreiro do Gantois em particular, tem uma importante presença das mulheres, dado que elas, ao introduzirem as nuances devidas, orientam os músicos com as marcações que os atabaques devem fazer quando os orixás estiverem dançando no salão, fazendo com que os Ogãs absorvam essa cultura e sensibilidade acústica. Trata-se de um ato que acontece fluentemente no terreiro, mas nem sempre é percebido por muitos dos indivíduos ali presentes, não sei se pela influência masculina na nossa cultura e também pelo costume de negar a importância da mulher na nossa sociedade. Por isso, é fundamental trazer a acuidade e reforçar a importância do papel feminino na construção de um Alagbê dentro do terreiro do candomblé. Gamo discorre sobre a importância da mulher no aprendizado do Alagbê:

[...] as mulheres, elas sempre tiveram uma ligação muito forte dentro do terreiro com instrumentos. As mulheres, elas se comunicavam também através dos instrumentos. Só que elas sabiam o limite de cada uma delas, elas não faziam coisas assim em festa. Mas as coisas internas, as mulheres elas sempre fizeram. Só que as mulheres ensinaram também os homens. [...] as

<sup>50</sup> Instrumento musical cônico feito de ferro.

<sup>51</sup> Ogã – Título honorífico conferido, seja pelo chefe do terreiro, seja por um Òrisà incorporado, aos beneméritos da casa-de-santo, que contribuem com sua riqueza, prestígio e poder, para a proteção e o brilho do asê. Esse tipo de título admite uma série de especificações que abrangem, desde cargos administrativos, até funções rituais. A iniciação dos ogãs é mais breve e se distingue daquela das iaôs, por excluir a catulagem, a raspagem e alguns outros rituais. Tal como as ekedje, os ogãs não são passíveis de transe.

mulheres têm o envolvimento com os instrumentos. A mulher tem a essência com o instrumento, a mulher dança e ela dá também o movimento. Tendo a comunicação com a dança e com instrumento, eu aprendi com mulheres, a sua avó ensinava também. Ela ensinava as meninas a dançar e para ela ensinar as meninas dançar, ela também sabia os ritmos, entendeu. Se tocasse ou fizesse uma coisa errada, a própria Egbomí ou Iyálorixá reclamava, “ei, não vá por aí, tem que vim por aqui”. Como Mãe Menininha mesmo, quando estava no salão e o Vadinho estava tocando no Hun e ela cantava coisas antigas que não eram do tempo dele. Ele dizia “venha de lá iyá iyá” e ela marcava na cabaça. Ela tinha uma cabaça no colo, entendeu, do lado dela, tipo um xequerezinho e aí ela marcava e ele dizia “eu já sei” e então ele completava o resto. (GDP: setembro 2017)

Sobre o ensino e aprendizagem dos ritmos do candomblé para as mulheres, as dúvidas são muitas, entretanto ainda estamos por descobrir quais consequências isso irá trazer para a religião do candomblé, mas, no momento, o projeto *Rum Alagbê* vem cumprindo uma lacuna em relação ao ensino da cultura negra no Brasil.

Não sabemos ainda quais são as expectativas do povo do candomblé sobre o ensino dos atabaques para mulheres, no entanto, por esse ensino ser dentro do terreiro do Gantois, um dos maiores e mais antigos terreiros de Salvador, esse fato tem um peso muito grande. Assumimos esse compromisso por saber que a música pertence a todos. Sabemos que no candomblé nem todos pensam dessa forma e, neste sentido, o peso do Gantois e o apoio da *Iyálorixá* Carmen, a *Iyakekerê*<sup>52</sup> Ângela e a *Iyádagan*<sup>53</sup> Neli, vêm fazendo a diferença, pois todas elas colaboram e, se tratando de um projeto social, é preciso ter uma reflexão sobre essas atividades, oferecendo total apoio, não só às mulheres, mas também ao projeto *Rum Alagbê* como um todo. Com isso, no contexto das aulas, temos a participação de crianças, jovens, adolescentes e idosos, independentemente de sua raça, gênero, etnia ou orientação sexual e afetiva.

Mas, precisa ser dito que o candomblé sempre incluiu pessoas de todos os segmentos sociais e orientações sexuais, muito antes de se falar sobre isso nos últimos anos, pois se dizia que era o orixá que estava escolhendo e indicando, portanto não cabia ao ser humano não aceitar essa escolha/manifestação do orixá na pessoa, seja ela qual for. Desta forma o candomblé é muito anterior na discussão sobre a aceitação da diferença. Segundo Lühning e Rosa (2010):

---

<sup>52</sup> *Iyakekerê* significa mãe pequena no terreiro de candomblé Ketu.

<sup>53</sup> *Iyádagan* nome de um posto no candomblé, ajudante da Iyamorô, é a mais velha das duas filhas encarregadas de despachar o Padé. O Ipadé (também chamado popularmente, de Padê) é um ritual para Exú executado antes de qualquer cerimônia interna ou pública do candomblé. Exú é sempre o primeiro a ser homenageado.



[...] fazendo uma ponte com os estudos de gênero e das teorias feministas, as categorias gênero, raça e etnia, sexualidade, geração e classe, são fundamentais para pensar sobre música(s) e cultura nesse nosso amplo universo sonoro chamado Brasil, para fugir das ciladas dos universalismos generalizantes (2010, p. 339)

Adotamos este aporte teórico, visto que estamos tratando sobre música e cultura numa ótica etnomusicológica, ou seja, a partir da perspectiva de música enquanto cultura e, conseqüentemente, como prática humana artística e/ou religiosa.

É justamente com o pensamento de música como cultura, epistemologia ou produção de conhecimento que esse pensamento vem sendo modificado e a posição da mulher no âmbito da percussão baiana está trazendo uma alteridade, que nos permite hoje fazer uma reflexão do porquê de tanta desconfiança quando se refere ao papel que a mulher está ocupando cada vez mais no cenário percussivo brasileiro.

[...] certamente, nesta perspectiva etnomusicológica feminista que por ora apresentamos, trazer tais categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade, geração e de classe para pensar sobre música consiste no mínimo numa experiência que possa abrir os nossos ouvidos e a nossa percepção. Talvez seja também um ato de coragem transformadora que possa reformular as nossas abordagens traduzindo-as em atuações polifônicas, além de situar a nossa própria fala enquanto sujeito, distanciando a pesquisa da utopia apolítica de neutralidade científica. Abrir os ouvidos, no entanto, representa não somente a abordagem que ocorre sobre os mais diferentes universos musicais, tratando destas importantes categorias políticas, consistindo também nas temáticas eleitas como foco de pesquisas e de atuação social. (LÜHNING; ROSA, 2010, p.333)

Como já foi mencionado anteriormente, foi depois que Mãe Carmen assumiu o cargo de Iyálorixá da casa que recebemos um convite para que as aulas do projeto fossem dadas dentro do terreiro. Com isso voltaram as mesmas perguntas, não só dos membros do Gantois, mas de todos os envolvidos com o candomblé: qual a razão de estar ensinando as meninas e mulheres a tocar atabaque?

De fato, esse processo não foi pré-determinado ou planejado, elas chegaram e foram ocupando os espaços, primeiro uma, depois duas e assim conseqüentemente. Contudo, meu foco para o ensino dos atabaques é voltado para todas as pessoas que se interessem por esse ensino e as meninas começaram a participar com mais frequência. Neste sentido, temos uma média de 30 por cento de meninas nas aulas e desde a fundação do projeto já passaram muitas meninas e mulheres. É difícil precisar a quantidade exata, já que no projeto não temos a obrigatoriedade de manter uma vaga,



com isso os participantes podem ir e vir várias vezes, mas tem meninas que já são mulheres e estão no projeto há mais de 10 anos.

Os questionamentos aumentaram a partir do momento que as aulas começaram a acontecer dentro do terreiro do candomblé, como se eu estivesse fazendo algo prejudicial à nossa tradição e comunidade. Na verdade, eu nunca pensei nisso desta forma, não foi algo premeditado e sim espontâneo, deixando o projeto seguir sua vida própria e tendo a certeza de que somos sempre instrumentos de algo maior. A procura pelas aulas aumentou e cada vez mais as meninas e mulheres procuram esse aprendizado. Mas, como já foi aqui mencionado, não só o meu aprendizado, mas o de muitos *Alagbês* foi influenciado e direcionado por mulheres, ou melhor, nossas *Egbomí*.

Essas senhoras com certeza foram a resposta mais certa para todas as perguntas feitas a mim a respeito de ensinar ou não os ritmos sagrados para as meninas e mulheres, pois na verdade eu estou apenas cumprindo uma etapa desta transmissão do conhecimento. Se nós pensarmos nas filhas de santo que hoje fazem parte das aulas do projeto, com certeza essa semiologia vai voltar para os homens do terreiro de uma forma cíclica, e com um conhecimento de causa que nunca nenhum homem, *Alagbê* ou *Ogã*, vai ter neste contexto religioso. Simplesmente devido ao fato que a mulher está contribuindo com a relevância que lhe cabe (dominando) o conhecimento dos ritmos, cantos e danças sagradas, sem falar dos outros fundamentos do candomblé.

[...] a semiologia é apenas outra ferramenta tomada de empréstimo e aplicada em etnomusicologia na busca pela verdade na música, pois sua multiplicidade é percebida na relação da música com os seres humanos. Por ser um sistema intrincado de signos, a música é criada a partir de um contexto cultural específico. Como todos os signos culturalmente definidos, o simbolismo musical contém diversos sentidos dentro de uma esfera limitada onde opera semanticamente (KAZADI WA MUKUMA, 2008, p. 16).

Sobre a metodologia do ensino dos atabaques eu poderia aqui começar citando o pensamento de superação *freireano*, com *A pedagogia do Oprimido* (FREIRE, 2014), *Educação como prática da liberdade* (FREIRE, 2014) e *Pedagogia da Autonomia* (FREIRE, 2015), embora eu prefira dar todos os créditos às meninas e mulheres que ao longo das aulas têm demonstrado serem muito mais dedicadas do que os meninos. Acredito que muito disso acontece em virtude da *performance*<sup>54</sup> dentro deste universo,

---

<sup>54</sup> Sobre performance ver Cook (2006), Béhague (1992), Merriam (1964), Nettl (2005), Feld (1984).

sendo ele, em tese, meramente masculino, fazendo com que eles entendam que na hora que eles quiserem eles conseguem tocar os ritmos do candomblé.

Só que na prática as coisas não são bem assim: ao longo dos anos tenho visto o avanço das meninas e mulheres e, com isso, já constatei que elas são muito mais rápidas no aprendizado dos ritmos do candomblé. Para mim, o curioso é justamente que muitas delas não fazem parte do candomblé, muitas vêm apenas para as aulas e depois vão embora e não permanecem no contexto.

E quando se analisa a música do candomblé, ela tem todo um contexto que envolve cantos e danças que possibilita que se entenda essa cultura. É quase impossível que se compreenda somente com as aulas, mas, curiosamente, as meninas e mulheres ultrapassam essa etapa de um jeito natural e intuitivo, como se elas estivessem inseridas no âmbito do candomblé.

A partir do ponto de vista de um músico profissional, é quase impossível de se pensar desta forma. A primeira coisa que nós, enquanto músicos, fazemos, é tentar compreender o contexto e é justamente onde demoramos muito tempo com nossas manias de querer transcrever tudo ou tocar pensando em compassos, assim congelando a música de uma forma totalmente fora da sua cultura. Segue um trecho de minhas anotações de campo:

É manhã de sábado, por volta das 8:00 horas, a aula está marcada para começar as 8h30, e elas sempre fazem questão de chegar mais cedo. Temos a necessidade de pegar os atabaques para levar para o local da aula. Essa rotina é feita todas as aulas e lá estão elas: os instrumentos de percussão já são pesados para os homens, porém esse motivo não as preocupa. Na maioria das vezes percebo que os meninos deixam os mais pesados para elas carregarem, embora isso tudo pareça um teste de resistência que elas conduzem com naturalidade e vontade de aprender. Essa garra faz parte da natureza dessas mulheres. Noto que elas estão determinadas e para mim elas são especiais. Isso mesmo, especiais, é assim que eu as chamo. Em todos os momentos fico pensando por que elas querem fazer parte deste contexto, sem ao menos ter a possibilidade de tocar nas festas. Qual seria a real motivação de dominar um instrumento que por mais de 200 anos foi tocado só por homens?

É importante entender o funcionamento da dinâmica das aulas: elas se iniciam com exercícios que possibilitam o aprendizado da técnica para que todos possam compreender a forma de tocar os atabaques. Os exercícios não foram pensados de forma diferente para homens e mulheres, na verdade poderia chamá-los de teste de resistência. Os exercícios duram em torno de uma hora e meia, acontecendo sempre antes de se iniciar a parte rítmica, só isso já é um motivo para muitos desistirem de aprender a tocar os atabaques.

Mas para elas é justamente o momento de superação. Rita Segato chamaria isso de uma nova territorialidade<sup>55</sup> política e religiosa. Logo observo os movimentos, estão perfeitos, é como se o instrumento fosse feito para elas, não existe distinção alguma, ali não tem homem ou mulher. Sigo com minhas anotações:

Nesse momento, fecho os olhos e saio de perto, é incrível o nível ao qual elas chegaram. Percorro um trajeto de mais ou menos cem metros da minha casa para o terreiro e como elas, em geral, chegam mais cedo na aula, elas principiam a tocar antes da aula começar. Assim, ao me aproximar ao local é impossível distinguir se é um homem ou mulher que está tocando, tamanha a perfeição que elas conseguiram em tocar os ritmos do candomblé. (Diário)

Em conversas com alguns Alagbês da casa, percebi que eles ficam admirados com a forma que elas estão tocando, muitos falam que “as meninas estão tocando igual a gente”, ou então que elas se assemelham a um homem tocando. Elas nem fazem ideia de quantas coisas estão mudando dentro do candomblé, simplesmente por causa desta vontade que muitas têm de aprender os ritmos sagrados. Faço esses elogios com total isenção pessoal, deixo de lado todo meu afeto ou aproximação que tenho com algumas para deixar bem claro o mérito que as mulheres conseguiram com a sua performance nos ritmos sagrados do candomblé.

A seguir apresento algumas falas dos Alagbês referentes ao ensino dos atabaques para as mulheres. Perguntado sobre a abertura do ensino dos atabaques para mulheres pelo terreiro do Gantois através do projeto Rum Alagbê, Luizinho do Jeje responde:

[...] eu acho interessante essa coisa de ter sido aberto isso do terreiro do Gantois, porque é, como eu já falei, as mulheres estão querendo aprender mesmo isso, mais do que homens, [...] elas têm mais interesse. Eu tenho algumas amigas mesmo que, quando chegam lá na festa, querem tocar, e eu falo a elas ‘não pode’ e elas ‘tem que me dar aula’, eu estou marcando isso para incluir elas nessas aulas no terreiro do Jeje, mas eu acho interessante, muito, muito bom isso aí, que todo mundo tem que aprender, é difícil, mas tem que aprender, não é fácil, não. (JDJ: junho 2017)

Vinícius discorre desta forma sobre a abertura do ensino dos atabaques para as mulheres:

[...] eu acho uma experiência maravilhosa, eu acho muito importante. Eu acho um divisor de águas no contexto da cultura, dando acesso às mulheres a aprendizagem da cultura do toque, dar um acesso ao processo de educação musical que aí no contexto de educação musical a gente não pode fazer essa distinção, não é, de relação de gênero. Todo mundo, todo mundo deve ter o

---

<sup>55</sup> Sobre territorialidade ver Rita Segato (2005).

direito ao acesso à aprendizagem da música, seja ela em que tipo for. Então eu vejo de uma forma muito positiva, até porque percebo também que há essa distinção muito clara no terreiro, [...] o que é a tradição, do que diz respeito ao culto do Orixá, que permanece com os homens, do contexto do calendário das festas religiosas, dos atos litúrgicos, onde são os homens que conduzem de fato. E eu acho que isso não muda, e aí até esse momento também das mulheres aprenderem e eu acho que até para as próprias pessoas que são da comunidade, elas se agregam mais, passam a compreender melhor a religião, passam a ver também essa mistificação, que ainda há um preconceito em relação às religiões de matrizes africanas. Eu acho que para as mulheres do próprio terreiro aprendendo deve facilitar no dia a dia dela, não é, na dança, no canto, quando ela entende o atabaque, a maneira do atabaque se comportar, do músico entoar o canto, ela passa esse papel de pessoa que sabe o que está acontecendo do ponto de vista do atabaque, então eu acho que ela como pessoa que dança, que tá na roda, que vai cantar também, no candomblé [...] ela entendendo como que o atabaque reage, então ela também melhora na sua performance. (VJS: junho 2016)

Gabi também concorda que, quanto mais as mulheres entenderem deste universo dos atabaques, será uma contribuição para uma melhor compreensão do contexto religioso do candomblé:

[...] eu não acho uma coisa errada não. Eu acho que não, porque elas vão aprender a tocar os ritmos, vão se familiarizar muito mais com a sua ancestralidade. Sabe, vão saber mais de onde nós estamos vindo, sabe, e passando, elas vão fortalecer também a nossa cultura, a nossa ancestralidade, os nossos ritmos, tudo isso. E vão aprender a cantar e não vão sair por aí cantando na rua de bobeira chamando orixá. Ou dizendo que vai fazer, que vai acontecer ou prometendo sem saber do que está falando, nem fazendo, então existe tudo isso. Isso é uma universidade, meu irmão, sabe, e você está dando continuidade a isso. Eu acho que não tem problema nenhum que elas aprendam a tocar os ritmos. Elas não vão tocar dentro do candomblé, só se tocarem em uma outra casa que aceite. Mas com certeza aqui dentro do Gantois as mulheres não vão tocar atabaque. Elas vão saber tocar atabaque, e isso é importante também para que, quando o Alagbê que está ali no atabaque tocando o ritmo e se achando, e aí se perde, [...] elas vão estar sabendo que ele está tocando errado ou que está tocando certo. Porque ela vai poder olhar para a cara dele fazendo aquele gesto, que a gente já conhece só com o olhar, aí ele vai dizer, poxa não era essa virada agora, e volta para o começo, entendeu. Então, eu acho muito importante o projeto. (GG: agosto 2017)

O Asogbá Yomar Passos, também do Gantois, além de concordar sobre o ensino dos atabaques, chama a atenção para a possibilidade de ser uma profissão para as mulheres.

É isso aí, é muito bom, né. Essa iniciativa sua, de fazer aula com mulheres, é muito bom e até uma profissão também, quem sabe, futuramente. Uma musicista, uma percussionista, uma mulher para tocar os ritmos do candomblé fora do Ilê Axé no caso. Mas muito bom, uma iniciativa muito boa sua com a comunidade. (YP: agosto 2017)

Tão logo chegava ao final desta dissertação, tomei consciência que faltava algo nas entrevistas. Comecei a sentir falta das mulheres falando sobre suas perspectivas e reflexões sobre o ensino dos atabaques, e não somente constatar a aceitação dos homens, sobre o ensino dos atabaques para as mulheres. Me pergunto assim, se foi um erro da minha parte, sendo esta, uma das grandes batalhas que traço no projeto, justamente a importância de dar voz às mulheres, e não somente nos tambores, daí a importância de refletir sobre machismo, e não ficar somente no discurso. No entanto, o ensino dos atabaques para as mulheres não era o tema principal da minha pesquisa, e sim, um dos temas que fazia parte da minha vida e do projeto Rum Alagbê. Portanto, sigo com o pensamento de poder contribuir positivamente de alguma forma para a sociedade com um pensamento sobre a questão futuramente.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chego nesta parte da dissertação para concluir o percurso da nossa pesquisa. E digo “nossa” porque este sempre foi um dos meus objetivos: compartilhar um material que seja importante não só para academia, mas sim para meu povo do candomblé. E, infelizmente, em meio a isso tudo, tenho que abordar um assunto que tem sido uma rotina para aqueles que são do candomblé, um tema que hoje em dia tem sido muito tenso. Quando digo “tenso”, é referente ao fato de fazer parte da religião do candomblé nos dias atuais, pois em alguns estados isso é sinônimo de vida ou morte.

Digo isso porque, ao fazer as últimas revisões deste trabalho, recebo mais um vídeo no aplicativo de celular *whatsapp*, mais um de tantos que tem sido disponibilizado pelas redes sociais: um irmão meu do candomblé, junto com a Mãe de santo do seu terreiro, ambos sendo covardemente escoraçados por terroristas evangélicos. Isso mesmo que você leu. Essa é a mais nova prática que vem sendo aplicada na maioria das periferias do Rio de Janeiro e algumas cidades de Minas Gerais, colocando as pessoas do candomblé para fora de suas próprias casas de santo. E esse caso ainda foi filmando e compartilhado, tornando-se assim um péssimo exemplo a ser seguido por esses criminosos. No vídeo, tanto o filho de santo quanto a Mãe de santo, ambos são obrigados a quebrar todos os assentamentos sagrados dos orixás, ouvindo fortes ameaças de morte e xingamentos, e sendo mais uma vez chamados de filhos do diabo.

Deste modo, infelizmente, vivemos o pior momento para alguém ser do candomblé e falo isso do fundo do meu coração. Como chegar para uma criança para explicar que ela não deve usar suas contas porque ela corre o risco de um doido qualquer chegar e lançar uma pedra em sua direção, como já aconteceu no Rio de Janeiro com dona Maria da Conceição, agredida por intolerância religiosa?

Contudo, tenho consciência que nem todos evangélicos corroboram dessas atitudes e sei que também tem muitas pessoas sérias nesta religião, entretanto, o aparente anonimato das redes sociais permitiu que pessoas mal-intencionadas possam se esconder atrás da tela de um computador ou de um telefone celular para cometer crimes contra as religiões de matrizes africanas.

Assim, torço que pesquisas como essa traga pelo menos a possibilidade de um diálogo com as pessoas que não conhecem o mundo do candomblé, esse lugar que

sempre foi motivo de pesquisa por muitos estudiosos citados anteriormente, desde os anos trinta, quando nossas danças, cantos e ritmos eram descritos, fotografados ou gravados, muitas vezes sendo levados para outros países. Nossa cultura sempre foi um campo a ser estudado por muitos pesquisadores e, de fato, isso contribuiu para que hoje eu esteja aqui tendo a possibilidade de trazer uma reflexão sobre esse assunto. Porém, levando em conta que muitas das pessoas que hoje estão frequentando igrejas evangélicas antes eram do candomblé, é difícil saber quem são os radicais nas novas igrejas. Mas, é possível afirmar que sobre este assunto tão importante, mesmo que extremamente delicado e difícil de abordar, ainda faltam estudos, por razões óbvias.

Para a compreensão mais ampla do contexto do candomblé e suas várias leituras ao longo do tempo pelas pessoas, a etnomusicologia foi uma âncora fundamental para eu poder refletir sobre muitos aspectos desse mundo pesquisado, desde os primórdios da sua fundação durante o período em que os negros aqui chegaram escravizados (REIS, 1989), às perseguições policiais que o candomblé sofreu ainda no século XX (LÜHNING, 1995/96), até os dias atuais, com a luta contra a intolerância religiosa que permanece. Infelizmente faz tempo que nossa luta é desigual e estamos perdendo espaço, sendo que muito disso tem a ver com o descaso com a nossa educação e conseqüentemente com a falta de infraestrutura que nossos professores sofrem todos os dias para poder ministrar suas aulas nas escolas deste nosso país continental chamado Brasil.

Portanto, não deixo de ser um privilegiado e penso que temos que usar deste poder, claro que no bom sentido da palavra, ou melhor, da escrita, da produção textual, para que sejamos mais uma voz do candomblé, do negro, do pobre e do índio dentro, não só das universidades, mas também, das esferas de poder. E sim! Ainda temos índio no Brasil! Apesar das constantes ocorrências de genocídios contra os povos indígenas. É importante que tenhamos o poder de discutir sobre qual o papel da contribuição desses povos para a formação da nossa cultura e identidade afro-indígena – brasileira. Esse legado não pode ser negado, mesmo que já tenha todo um sistema que contribui para isso, é só ligarmos a televisão para ver que não estamos ali representados, essa aparência nem de longe é a cara do povo brasileiro.

Dessa maneira, tentei mostrar o universo destes senhores, que contribuíram muito para a música brasileira, os Alagbês, Xikarongomas e Huntós, através de uma perspectiva etnomusicológica para assim, a partir das falas dos Alagbês, junto com

dados históricos, apresentar a importante jornada de muitos deles que influenciaram toda uma geração de músicos e percussionistas de todo o Brasil.

É inegável a influência que eles transmitiram para nós, desde a maneira de tocar os atabaques que, de certa forma, foi recriada neste novo mundo, a ponto que nos países de origens destas etnias não encontramos esse nosso jeito de tocar ou, usando uma palavra mais moderna, a mesma técnica de percutir os atabaques. Deste modo ficamos com uma particularidade na forma de tocar os tambores sagrados da cultura acústica do candomblé realizado no Brasil, e essa influência foi transmitida para a maioria dos gêneros musicais brasileiros. E, como já vimos antes, não podemos esquecer o caminho que os mestres exerceram dando início aos grandes grupos folclóricos brasileiros e outros conjuntos musicais, sendo o primeiro passo para uma possibilidade de carreira musical destes mestres da percussão do candomblé.

Essas reflexões sobre estes vários temas de alguma forma couberam na etnomusicologia que tem esse olhar, esse interesse pelas relações sociais de uma forma mais ampla da música com a sociedade, envolvendo os contextos e suas relações culturais. Assim percebo que este contexto faz parte dos novos desafios da etnomusicologia, também aliada à educação. Aliás, na minha cabeça elas nunca estiveram separadas e se pudesse unir e batizar ambas em uma única disciplina, assim o faria.

Percebo que um dos desafios a serem enfrentados pela nova etnomusicologia, principalmente a brasileira, é justamente entender quem é esse novo pesquisador etnomusicólogo, que tem sua própria trajetória e história como referência para novos estudos, fazendo parte do seu próprio estudo, talvez como uma auto-etnografia. Quem é esse novo pesquisador que está dentro da própria pesquisa e como evitar os possíveis embaraços desta situação, deixando de ser o objeto para gerir-se como parte da própria pesquisa? Nessa etapa, com certeza não podemos ser mais vistos como uma cultura exótica, como por muito tempo fomos pesquisados, desde seu início, quando a disciplina ainda tinha o nome de musicologia comparativa (*Vergleichende Musikwissenschaft*), sendo assim definida por Guido Adler (1885).

Tendo mais uma mudança de nome até então, atribuída a Jaap Kunst, com seu livro *Etno-Musicologia*, de 1950, e depois graças ao livro *The Anthropology of Music* (1964), de Alan Parkhurst Merriam, famoso por delimitar e desenvolver uma teoria e método para estudar a música a partir de uma perspectiva baseada em métodos



antropológicos, ficando a disciplina conhecida como antropologia da música. Entretanto, outros autores também contribuíram com outras definições para a disciplina, como por exemplo: sociomusicologia (FELD, 1984), antropologia musical (SEEGER, 1987) e musicologia cultural (KERMAN, 1987).

Assim podemos ver que a disciplina está em constante mudança. Precisamos ficar atentos a esta situação atual do novo perfil da etnomusicologia brasileira, preocupada em explicar questões como o seu compromisso social, a relação com as políticas públicas e proximidade com as discussões sobre educação e identidade cultural, sendo falada agora de dentro para fora, com um outro olhar, invertendo o papel do pesquisador e do até então chamado “pesquisado” (CAMBRIA, FONSECA, GUAZINA, 2016), pensando essa nova pesquisa etnomusicológica. O que diria Malinowski (1997), o antropólogo que mudou o jeito de fazer pesquisa, criando um método onde o antropólogo deixa o gabinete e dá lugar ao etnógrafo viajante, executante de pesquisas de campo?

Com essas influências, precisamos pensar neste trânsito deste novo mundo, deste novo Alagbê, embora muito diferente da década de trinta, quando éramos apenas objetos de pesquisas, hoje, como conciliar o candomblé com a academia e o mercado de trabalho como músico, sendo religioso e ao mesmo tempo profissional, seja na música religiosa, seja na música popular? Tampouco podemos esquecer o mundo masculino e o feminino dentro do candomblé, nossas responsabilidades com os mais velhos e os mais novos, pensando qual o futuro do candomblé atual e qual o futuro dos Alagbês, com todos os tradicionais compromissos dentro de uma rígida hierarquia? Ou no futuro serão apenas “tocadores de atabaques”, profissionais contratados?

Justamente a falta de Alagbês para tocar os atabaques dentro do candomblé foi a motivação que me fez criar, junto com meu tio, o Projeto Rum Alagbê, pois a questão é muito séria e está cada vez mais difícil encontrar pessoas capacitadas para tocar. E, para piorar a situação, está ficando cada vez mais difícil conseguir pessoas interessadas em aprender a tocar os atabaques e a cantar o vasto repertório, e ainda “puxar” as cantigas nas festas, quer dizer, liderar o processo do canto e saber qual cantiga entoar em cada momento, condizente com o momento sagrado.

E sabemos da importância da música na religião do candomblé, pois sem música não tem como ter o candomblé, então, como fazer uma festa sem os mestres dos tambores sagrados que são responsáveis por chamar os orixás para as festas? Como

conseguir despertar esse desejo de repente nas pessoas? Isso sem dúvidas, é um grande desafio. Por isso comecei a perceber a importância de falar sobre o que é ser um Alagbê. Por que isso é importante?

Essas perguntas, dúvidas e reflexões só aumentaram cada vez mais, porque com o passar dos tempos eu observava o pequeno número de Alagbês presentes nas aulas iniciais do projeto Rum Alagbê, que poderia ser um local de encontro e de aprendizagem para Alagbês ou Ogãs dos terreiros em geral e, em especial, dos terreiros menores que, muitas vezes, ainda não tem um número suficiente para garantir o andar do calendário de festas de sua casa. Neste sentido, ficou claro ao longo do tempo que, até um projeto de aulas de atabaques dentro de um terreiro tradicional, como é o caso do Gantois, tem suas dificuldades para atrair esse público religioso, e foi neste aspecto que ressaltei que as mulheres chegaram e se interessaram em aprender os atabaques, mesmo que elas (ainda) não possam tocar nas festas. De fato, perdi a conta de quantas vezes fui dar aula sem nunca um Alagbê sequer, até mesmo de outras casas, ter aproveitado este momento. Por isso é importante refletir sobre muitos dos aspectos que dizem respeito ao ensino e aprendizagem dos atabaques para meninas e mulheres.

E torço para que meu povo do candomblé entenda o conceito do projeto Rum Alagbê e a sua contribuição para a valorização da mulher dentro da nossa própria religião. Tenho consciência que nem todos pensam desta forma, contudo, precisamos parar de questionar o porquê da mulher estar aprendendo a tocar os atabaques e pensarmos que estamos indo além da identidade de gênero, posição social e a identidade étnica que define as expectativas das mulheres no Brasil. Daí a importância de se avaliar as relações de gênero, elementos como classe social, etnia e raça. Não estamos aqui só falando de preconceito ou preconceitos com as mulheres apenas por elas estarem aprendendo a tocar os ritmos sagrados do candomblé.

Fico pensando o que as autoras Nísia Floresta (1989), Bell Hooks (2013) e Ruth Landes (1967) escreveriam sobre o candomblé, que, de certa forma, abriu as portas para ensinar os ritmos sagrados a mulheres, quebrando um preconceito, que está bem aí e muitos usam os dogmas da religião para justificar os fins. O que precisamos é, mais uma vez, entender que a música é de todos e faz parte da nossa cultura.

Os mestres dos atabaques serão sempre os mestres, os Alagbês, Xikarongomas e Huntós. Eles foram escolhidos pelos Orixás, Voduns e Inkices para exercer a função de tocar os atabaques dentro do candomblé que praticamos no Brasil. São eles os

responsáveis por perpetuar essa linda cultura percussiva, com um emaranhado musical que está longe de ser grafado por qualquer sistema musical. Cada performance diz respeito a uma herança africana que corre nas veias desses mestres e têm coisas neste universo que são inexplicáveis, só quem tem a possibilidade de tocar para os deuses africanos vai entender o que o meu coração quer dizer.

É difícil expressar esse sentido sem estar aí no *pepelê*<sup>56</sup> dos instrumentos sagrados, sem estar na festa de Corpus Christi no Gantois, tocando o agueré para Oxóssi, sentindo que eles estão ali do seu lado, presenciando e sentindo tudo que está acontecendo. Sim, eles estão lá juntos conosco, nossos ancestrais fazem questão de participar das festas, é como se eles estivessem tocando junto com a gente naquele momento, não tem explicação, e isso tudo está vivo dentro de nós, Alagbês, Xikarongomas e Huntós.

Seja na nossa religião ou no dia a dia do universo musical percussivo, o projeto Rum Alagbê traz para nossa realidade uma forma de lidar com o som, pautada nas raízes dos Alagbês do candomblé do Gantois, desde quando nossa saudosa Mãe Menininha com sua cabaça orientava os Ogãs do terreiro, fazendo-o com grande maestria. Jamais se pensou que esse jeito simples um dia mudaria toda a história da cultura dentro da religião que ela tanto propagou pelo Brasil. Com certeza, se estivesse viva, ficaria encantada com tantos homens e mulheres aprendendo e tocando os atabaques dentro do seu terreiro tão bem e com muito amor por estes instrumentos sagrados do candomblé Ketu realizado no Brasil.

---

<sup>56</sup> Pepelê, palavra Iorubá que significa banco vazado onde se apoia o atabaque, geralmente o pepelê é construído de alvenaria, denominado também de altar, onde são colocados os assentamentos dos Orixás. É usado no barracão para apoiar os atabaques, sendo local restrito aos filhos da casa, não é permitida a entrada de estranhos.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. **Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft**, 1885.

ACIOLI, Gustavo; MENZ, Maximiliano M. **Resgate e mercadorias: uma análise comparada do tráfico luso-brasileiro de escravos** (Angola e Costa da Mina, século XVIII). *Afro-Ásia*, n. 37, 2008.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O candomblé da Bahia (rito nagô)**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.

\_\_\_\_\_. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações**. São Paulo, Editora Livraria Pioneira, 1989.

BENISTE, José. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BÉHAGUE, Gerard (ed.) **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **Fundamento sócio-cultural da criação musical**. *ART- Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 19, 1992, p. 5-17. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/314014986/Behague-Fundamento-Socio-cultural-Da-CriacaoMusical> >. Acesso em: 30 set. 2017.

\_\_\_\_\_. (Ed.). **Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting**. *Performance practice: Ethnomusicological perspectives*, v. 12, Praeger Pub Text, 1984.

BLACKING, John. **How Musical is Man?** 2a ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, 2003. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10\\_639.Htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10_639.Htm)>. Acesso em: Maio de 2016.

BRUNDAGE, Kirk. **Afro-Brazilian percussion guide: instruments and rhythms from**. Los Angeles, Editora Alfred Music, 2010.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. **Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na**

**etnomusicologia brasileira.** In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (Org.) Salvador, EDUFBA, 2017, p. 93-138.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores.** Tese de Doutorado. [Programa de Pós-graduação em Música/UFBa]. Salvador. 2006.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: como a escola se relaciona com crianças de candomblé.** Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.

CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX.** Revista de História, n. 176, 2017, p. 1-57.

CAROSO, Carlos. **A imagem e a ética na encruzilhada das ciências.** In: VICTORA, C, OLIVEN, R.G., MACIEL, M.E., ORO, A.P., organizadores. Antropologia e Ética debate atual no Brasil. Niterói: EdUFF, 2004, p. 137-150.

EDISON, Carneiro. **Candomblés da Bahia.** Ediouro, Salvador, 1948.

COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance” Trad: Fausto Borém. Per Musi - Revista Acadêmica de Música da UFMG, n. 14, 2006, p. 5-22.

DALTRO, José Maurício. **Projeto Rum Alagbê do Gantois.** Projeto escrito na Lei Rouanet: Salvador, 2011.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** (Primeira edição de 1834). São Paulo: Círculo do Livro, (s/d).

FELD, Steven. “**Sound Structure as Social Structure**”. Ethnomusicology, Vol. 28, No. 3. (Sep. 1984), p. 383-409. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00141836%28198409%2928%3A3%3C383%3ASSASS%3E2.0.CO%3B2-F>.

FERNANDES, Florestan; EDUARDO, Octávio Da Costa; BALDUS, Herbert. Arthur Ramos, 1903-1949. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, vol. IV, 1950.p 439 – 459.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** 36ª edição. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido.** 57ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 52ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens**. (Ed. Atualizada com Introdução, Notas e Posfácio de Constância Lima Duarte). São Paulo: Cortez Editora, 1989.

HERSKOVITS, Melville J. **The Negro in Bahia, Brazil: a Problem in Method**. *American Sociological Review*, 1943, p. 394-404.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade**. (Tradução de Marcelo Brandão Cepolla). São Paulo, Editora Martins Fontes, 2013.

JAAP, Kunst. **Ethno-musicology**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1950.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LODY, Raul Giovanni da Motta. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

LÜHNING, Angela Elisabeth. **A música no candomblé Ketu-Nagô**: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. (Tradução não publicada da tese de doutorado publicada): **Die Musik im candomblé nagô-ketu**. Studien zur afro-brasilianischen Musik in Salvador, Bahia. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner, 1990.

\_\_\_\_\_. **Acabe com esse santo, Pedrito vem aí: mito e realidade da perseguição ao candomblé baiano entre 1920 e 1942**. *Revista USP*, n. 28/29, 1995, p. 194-220.

\_\_\_\_\_. **A educação musical e a música da cultura popular**. *Ictus*, n. 1, 1999, p. 53-61.

\_\_\_\_\_. **Pierre Verger, repórter fotográfico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais**. *Música em perspectiva*, v. 7, n. 2, 2014, p.7 – 25.

LÜHNING, Angela; ROSA, Laila A.C. **Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais**. In: *Cultura: múltiplas leituras*. (ALVES, Paulo Cesar (org.)). Salvador/ São Paulo: EDUFBA, 2010, p. 319-348.

LÜHNING, Angela Elisabeth. MATA, Sivanilton Encarnação da. **Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger**. Salvador: Editora Vento Leste, 2010.

LÜHNING, Angela; VERGER, Pierre. **A viagem dos tambores: da África às Américas**. *ART - Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 24, 2012, p. 1-29.

Disponível em: < <https://www.revista-art.com/the-voyage-of-the-drums-from-africa-to-the-americas> > Acesso em: 22 mai.2019.

LIMA, Vivaldo da Costa. **O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia**. *Salvador: Afro-Ásia* n° 12, 1976, p. 65- 90.

\_\_\_\_\_. **A família-de-santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupoais.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador, 1977.

\_\_\_\_\_. et al. **Encontro de nações de candomblé.** Salvador, Centro de Estudos Afro-Asiáticos da UFBA e Ianamá, 1984.

\_\_\_\_\_. LIMA, Vivaldo da Costa. **As dietas africanas.** FERNANDES, Caloca. **Viagem gastronômica através do Brasil.** São Paulo: Ed. SENAC/Ed. Estúdio Sônia Robatto, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

MACEDO, Bispo, **Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?** Rio de Janeiro: Editora Gráfica Universal, 1996.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **Songs of the Afro-Bahian cults: An ethnomusicological analysis.** 1951. Tese de Doutorado. Northwestern University.

\_\_\_\_\_. **The Anthropology of Music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUKUNA, K. W. **Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista.** Revista USP, São Paulo, n. 77, mar./mai. 2008, p. 12-23.

\_\_\_\_\_. **Contribuição bantu na música popular brasileira.** Global Editora, 1978.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts.** Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NINA RODRIGUES, Raimundo. **O animismo fetichista dos negros baianos.** Rio de Janeiro, 1935.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**, 3ª ed. São Paulo, 1945.

NÓBREGA, Cida, ECHEVERRIA, Regina. **Mãe Menininha do Gantois.** Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2006.

PIERSON, Donald. **Branços e pretos na Bahia: estudo de contato racial.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira.** São Paulo: Cia das Letras, 2005.

QUEIROGA, Manoel. **Candomblé procura sua união.** Correio da manhã, Rio de Janeiro, 14/5/1971. Disponível em: <

[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=20211.>](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=20211.>)

Acesso em: 26 mai.2018.

QUERINO, Manuel. **Costumes Africanos no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938.

\_\_\_\_\_. QUERINO, Manuel. **Costumes Africanos no Brasil**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938. **As Artes na Bahia: Esforço de uma Contribuição Histórica**, 1955.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. São Paulo, Brasiliense, 1940.

RAMOS, Arthur. **Primitivo e loucura** (Final do prefácio e capítulo 1). Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 10, n. 3, 2007, p. 526-535.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociações e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada**. (Tese de doutorado, PPGMUS/UFBA), Salvador, 2009.

SANSONE, Livio. **Brazil and the United States in Gantois: power and the transnational origin of Afro-brazilian studies**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27, n. 79, 2012, p. 9-29.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. **Axé Opô Afonjá: notícia histórica de um terreiro de santo da Bahia**. Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1962.

SCHAFFNER, Roland. **Memoráveis paixões transculturais**. Salvador, EDUFBA, 2011.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: A musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Brasília: UnB, 2005. (Série Antropologia nº 372).

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto**. Salvador: Maianga, 2015.

SOUZA JR, Vilson Caetano de. **Corujebó: Candomblé e Polícia de Costumes**. Salvador: EDUFBA, 2018.

VATIN, Xavier. **Música e Transe na Bahia. As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa**. Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 3, 2001, p.7-17.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador, Editora Corrupio, 1981.



\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **O mensageiro: fotografias 1932-1962.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

## **ENTREVISTAS**

CORRÊA, Djalma Novaes: depoimento [29 junho 2019] Entrevistadora: Cecília de Mendonça. Belo Horizonte 2019. Áudio MP3 Smartphone (1:30:11 seg). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado de Iuri Passos.

FREITAS, E. Eliezer Freitas: depoimento [28 jan. 2016]. Entrevistador: Iuri Passos. Salvador, 2016. Áudio MP4 smartphone (43:00 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PASSOS, Yomar. Asogbá: depoimento [22 ago. 2017] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (14:36 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PASSOS, Yomar. Asogbá: depoimento [21 abri. 2019] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (18:40 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PAZ, Evilásio Manoel da. Gamo: depoimento [1 set. 2017] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (41:26 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PAZ, Evilásio Manoel da. Gamo: depoimento [22 mai. 2019] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (26:50 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PINHEIRO, I. Ivanildo Pinheiro: depoimento [27 mai. 2016]. Entrevistador: Iuri Passos. Salvador, 2016. Áudio MP4 smartphone (17:32 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SANTOS, Gabriel Guedes dos. Gabi: depoimento [19 ago. 2017] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (1:06:51min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SANTOS, Gabriel Guedes dos. Gabi: depoimento [16 mai. 2019] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (12:33min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SODRÉ, J. Jaime Sodré: depoimento [9 set. 2016]. Entrevistador: Iuri Passos. Salvador, 2016. Áudio MP4 smartphone (49:18 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SOUZA, V. Vinícius Rocha de: depoimento [28 mai. 2016]. Entrevistador: Iuri Passos. Salvador, 2016. Áudio MP4 smartphone (20:00 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SOUZA, Luís Carlos Oliveira de. Luizinho do Jeje: depoimento [29 jun. 2017] Entrevistador: Iuri Passos. Salvador 2017. Áudio MP3 Smartphone (22:54 min). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

## ANEXO

### Discos com participação dos Alagbês citados:

- 1) **Grupo Korin Nagô:** [https://www.youtube.com/watch?v=JNfDqmRQ\\_n4](https://www.youtube.com/watch?v=JNfDqmRQ_n4)  
*Ficha Técnica (1974)*  
 Produto Fonográfico: Gravações Eletricas S/A – Discos Continental  
 Direção de Produção: Ramalho Neto  
 Assistente de Produção: Ian Guest  
 Coordenação de Produção: Júlio Nagib  
 Studio: Haway / Rio  
 Técnico de Gravação: Orlando/ Deraldo  
 Capa: Sérgio Greu e Equipe  
 Grupo Korin Nagô:  
 Vadinho do Gantois: Agogô e Vocal  
 Edinho do Gantois: Atabaque e Vocal  
 Eunice: Vocal  
 Dudu: Atabaque e Vocal  
 Lula: Atabaque e Vocal  
 José Carlos: Caxixi
  
- 2) **Mãe Menininha do Gantois:** <https://www.youtube.com/watch?v=pFZirLLh5ps>  
*Ficha Técnica (1974)*  
 Produtor Fonográfico: Gravações Elétrica S/A  
 Produção do Fonograma: Ramalho Neto  
 Técnico de Gravação: Norival Reia  
 Orgão Yamanha: Willian Luna  
 Foto Capa: Revista - O Cruzeiro  
 Tocadores de Atabaques  
 Vadinho do Gantois: Hun (Atabaque Ketu)  
 Edinho do Gantois: Gan (Agogo) e Hun- Lé  
 Loló do Gantois: Hun-Lé  
 Badaró: Hun- Pí  
 Entrevista com Mãe Menininha do Gantois Realizada Por Ramalho Neto

Oração a Mãe Menininha – Dorival Caymim / Reginaldo Bessa

### 3) Documentos Folclórico Brasileiro Candomblé:

<https://www.youtube.com/watch?v=eHZLtGzItk&list=PLaIwU7JZ2Bkq89Npd6UEp7USKG-ywllpO>

*Ficha Técnica (1961)*

Atabaques: Alabês: Euvaldo Santos Freitas - Tocadores: Lourenço Barroso da Costa e José Alexandre Seixas - Agogô: Florisvaldo dos Santos."

Editores: Salomão Scliar / Ermes Bataglin / Diamantino Rodrigues

Planejamento / Produção / Gravação / Fotos: Salomão

Compilação / Texto: Vasconcellos Maia

Edição Sonora: Carlos Moura

Clichês: Fortuna

Impressão: Lito / Press

Prensagem: Som, Indústria e Comércio S.A

Ilustrações Caixa e Interna: Debret - Capa: Cabeça de Exú.

Editora Xauã: Alameda Santos 2244 – Apap. 24 – S. Paulo – Bahia. Brasil

Solo: Dona Hilda da França (Ia-kekerê).

Côro: Delza Crispiana dos Santos, Almerinda Trindade de Carvalho, Jacinta de Oliveira Melo, Mercília Campos da Silva, Paltília da França, Claremilda Atanasia da Conceição, Ester Matos, Joana Angélica de Oliveira, Letícia de Oliveira e Madalena dos Santos (iaôs).

Atabaques: Alabês: Euvaldo Santos Freitas

Tocadores: Lourenço Barroso da Costa e José Alexandre Seixas

Agogô: Florisvaldo dos Santos

### 4) Candomblé - Djalma Corrêa:

<https://www.youtube.com/watch?v=xStfYxOhMzw>

*Ficha Técnica (1977)*

Coordenação de Produção: Roberto Santana

Direção da Produção: Djalma Corrêa

Capa, Fotos e Texto: Djalma Corrêa

Assistente de Produção: Lenia Grillo

Técnicos de Gravação: João Moreira / Luiz Claudio Coutinho

Estúdio: Phonogram

Corte: Ivan Linisk

Capa, Fotos e Texto: Djalma Corrêa

Músicos que Participaram da Gravação

Atabaques: Vadinho, Dudu, Alcides.

Vozes: Alice, Eliana, Vadinho, Dudu, Alcides

**5) Baiafro - Djalma Corrêa:** <https://www.youtube.com/watch?v=6BoKYY2PEz4>

*Ficha Técnica (1978)*

Direção de Produção: Armando Pittigliani

Coordenação Musical: Marcos de Castro

Estúdio: Phonogram (8 canais)

Técnicos de Gravação: Jairo Gualberto - João Moreira

Auxiliares de Estúdio: Anibal / Julinho

Mixagem: Djalma Corrêa - A. Pittigliani

Corte: Ivan Lisnik

Ilustração e Capa: Aldo Luiz

Foto: Januário Garcia

Arte Final: Jorge Vianna

Gravações de base em 4 canais feitas no Estúdio gentilmente cedido pela Escola e Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Técnico de gravação: Railton Corrêa.

Participação especial nas faixas:

"Samba de Roda na Capoeira "

Coral da Juventude do Mosteiro de São Bento - Salvador, Ba

Solista: Paulo Gondim

Atabaques: Euvaldo Freitas (Vadinho)

Eduardo Freitas (Dudú)

BANJILÓGRAFO: Raimundo Sodré - Violão

"Os Quatros Elementos" Conjunto de Flautas "Musika Bahia"

Direção: Maria do Carmo Corrêa

Solistas: Helena Rodrigues - Luciano de Carvalho Chaves

Integrantes: Conceição Perroni - Bárbara Vasconcelos - Maria do Carmo Corrêa  
"Piano de Cuia" Raimundo Sodré - Violão

6) **Odun Orin:** <https://www.youtube.com/watch?v=-M2FF2WaOHo>

*Ficha Técnica (2001)*

Grupo Ofá

Beto de Ogum: Percussão e Vocal

Clara Guedes: Vocal

Ebomí Delza: Voz

Gamo da Paz: Voz e Percussão

Iaroba Madalena: Vocal

Iuri de Oxalá: Percussão e Vocal

Luciano Bahia: Violão e Teclado

Nonato de Oxalá: Percussão e Vocal

Nonô de Oliveira: Vocal

Virginia Lima: Vocal

Yomar Assogbá: Voz e Vocal

Direção de Estúdio e Produção: Roberto Sant'Ana

Direção Artística: Gamo da Paz e Yomar Passos

Produção Executiva: Alafia Produções e Eventos

Assistente de Produção: Gamo da Paz e Yomar Passos

Gravação: Estúdio de WR – Salvador

Técnico de Gravação: Walter

Auxiliar de Estúdio: Serginho

Masterização: Cia dos Técnicos – RJ / RJ

Técnico de Masterização: Vânius Marques

Fotos: Gilberto Melo

Tradução: Ajayí Olanibi Adekanye – Prof. De Linguá Yurubá

Projeto Gráfico: Kátia Drumond e Cláudio Paulo

**Filme com participação dos Alagbês citados:**

- 1) Barravento: <https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw>

**Grupo Folclórico com participação dos Alagbês citados:**

- 1) Viva Bahia n.1 (s.d.): <http://opotunvinius.blogspot.com.br/>