



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: H
INTERDISCIPLINARY
Volume 21 Issue 3 Version 1.0 Year 2021
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal
Publisher: Global Journals
Online ISSN: 2249-460x & Print ISSN: 0975-587X

The Confluences of the Ritual Orchestra: An Ethnography of Musical Instruments in Candomblé

By Yasmin Estrela Sampaio

Universidade da Amazônia

Abstract- This manuscript presents the ethnography of musical instruments in a Candomblé Ketu's temple located in Brazil, specifically in Belém do Pará. The temple referenced in this essay is Ilê Àsé Iyá Ogunté, being led by the yalorixá Iyá Ejité. We will discuss to understand the connection of musical instruments with the songs performed in the ceremonies incorporated into the spatial organization of the terreiro, which seeks to reproduce the cosmogonic logic of the Orixás world, Òrun. In this sense, it was possible to present the sacredness of musical instruments to their players, exclusively male called Alabês, establishing a connection between Òrun and Ayê, a space where human beings live, offering a circularity that allows a constant exchange of fundamental energy of the universe, Axé, between humans and Orixás.

Keywords: *ethnography, musical instruments, axé, candomblé, space.*

GJHSS-H Classification: *FOR Code: 190409*



Strictly as per the compliance and regulations of:



© 2021. Yasmin Estrela Sampaio. This is a research/review paper, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

The Confluences of the Ritual Orchestra: An Ethnography of Musical Instruments in Candomblé

As Confluências Da Orquestra Ritual: Uma Etnografia Dos Instrumentos Musicais
No Candomblé

Yasmin Estrela Sampaio

Resumo- O presente artigo apresenta a etnografia dos instrumentos musicais em um terreiro de Candomblé Ketu localizado no Brasil, na Região Norte especificamente no estado do Pará. A casa escolhida para referenciar este ensaio é o Ilê Àsé Iyá Ogunté liderado pela yalorixá Iyá Ejité. Buscamos compreender a relação dos instrumentos musicais junto às cantigas executadas nas cerimônias incorporadas a organização espacial do terreiro, a qual busca reproduzir a lógica cosmogônica do mundo dos Orixás, o Òrun. Neste sentido, foi possível apresentar a sacralidade dos instrumentos musicais junto aos seus tocadores, exclusivamente do sexo masculino chamados Alabês, estabelecendo uma conexão entre o Òrun e o Ayê, espaço onde habitam os seres humanos, dispendo de uma circularidade que permite uma constante troca da energia fundamental do universo, o Axé, entre humanos e Orixás.

Palavras-chave: etnografia, instrumentos musicais, axé, candomblé, espaço.

Abstract This manuscript presents the ethnography of musical instruments in a Candomblé Ketu's temple located in Brazil, specifically in Belém do Pará. The temple referenced in this essay is Ilê Àsé Iyá Ogunté, being led by the yalorixá Iyá Ejité. We will discuss to understand the connection of musical instruments with the songs performed in the ceremonies incorporated into the spatial organization of the terreiro, which seeks to reproduce the cosmogonic logic of the Orixás world, Òrun. In this sense, it was possible to present the sacredness of musical instruments to their players, exclusively male called Alabês, establishing a connection between Òrun and Ayê, a space where human beings live, offering a circularity that allows a constant exchange of fundamental energy of the universe, Axé, between humans and Orixás.

Keywords: ethnography, musical instruments, axé, candomblé, space.

1. INTRODUÇÃO

Este texto tem por objetivo apresentar uma etnografia dos instrumentos musicais em um terreiro de Candomblé de nação Ketu. A casa escolhida para referenciar esta pesquisa foi o Ilê Àsé Iyá

Ogunté localizado em Belém do Pará, especificamente no município de Ananindeua, sendo liderado pela yalorixá Iyá Ejité, cujo nome civil é Rita Azevedo, também conhecida como "Mãe Rita".

Realizadas durante o ano de 2019, as entrevistas apresentam diálogos com a sacerdotisa acerca dos instrumentos musicais do Ilê, bem como sua organização como orquestra ritual responsável pela liturgia da casa. Concomitante aos diálogos com Iyá Ejité, as participações nas cerimônias da casa foram imprescindíveis para observar como os instrumentos eram organizados e manuseados por seus tocadores, os Alabês.¹ Neste sentido, assumimos um roteiro de prática etnográfica aproximado aos caminhos apontados por Geertz (2008), estabelecendo relações, mapeando o campo, transcrevendo textos, mantendo um diário no qual foi possível ter acesso à uma descrição densa da cultura buscando contrapor conceitos padrões estabelecidos.

Desta forma, buscamos compreender o sentido dos instrumentos musicais como objetos sagrados no terreiro junto a música executada nas liturgias, como elementos associados a comunicação entre o plano terreno dos seres humanos, o Ayê, e o plano divino dos Orixás, Òrun a partir de um diálogo entre Geografia e Antropologia no qual foi possível abordar a relação entre elementos simbólicos e o ordenamento do espaço do terreiro. A representação sagrada dos instrumentos musicais junto as cantigas executadas, produzem um sentido no espaço visto que, a música nos terreiros de Candomblé estabelece uma relação à ancestralidade que carrega a energia e mantém o Axé da casa em constante circularidade. A palavra executada em iorubá nas canções emanam a energia junto aos tambores, capazes de reunir as divindades no Ayê, apresentando-se como experiências religiosas transcendentais, neste sentido "a música também é um

Author: Possui graduação em Geografia pela Universidade da Amazônia (UNAMA), mestrado em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Brasil.
e-mail: yasminsampaio98@gmail.com

¹ Os instrumentos são manuseados exclusivamente por indivíduos do sexo masculino designados à função de Alabês. A eles é dada a responsabilidade de cuidar, limpar e organizar os instrumentos bem como prepará-los para as liturgias da casa.

meio para as pessoas comunicarem suas experiências ambientais, tanto as cotidianas como aquelas fora do comum” (KONG, 2009: 133).

A música na cultura africana está intrinsecamente relacionada ao contexto religioso. Na África Ocidental o cotidiano era envolvido pela vontade sobrenatural, subordinando os homens a assíduos encantamentos e magias levando os africanos a desenvolverem um complexo ritual baseado em danças e cantos para cada ação desempenhada. Para Tinhorão (2008) haviam momentos marcantes da vida particular dos indivíduos como nascimento, casamento, puberdade, morte em que haviam rituais e cânticos propiciatórios para cada momento individual ou da comunidade no geral.

O sentido da música nos terreiros não se trata apenas de um elemento simbólico que faz parte das liturgias da casa, mas de um princípio que carrega e reforça uma cultura reconstruída a partir da união de elementos étnicos com um princípio em comum: resistir ao sistema escravista brasileiro e buscar fixar suas raízes culturais. Barros (2000) descreve que o mundo dos sons e dos textos falados, gestos, expressões corporais, disseminam um conjunto de significados ordenados pela sua inserção nos distintos ritos nas comunidades-terreiro, em que é possível compreender a identidade do lugar a partir da paisagem descrita por meio dos sons, uma vez que “a paisagem sonora é cultural, pois reflete a identidade de um lugar e de seus habitantes. Os sons do trânsito possuem, além dos sons dos motores, códigos que são específicos em cada grupo social” (TORRES; KOZEL, 2010: 127).

Os tambores, por exemplo, comportam-se como mediadores de comunicação entre os orixás e os seres humanos estabelecendo uma ligação entre os planos do Òrun e Ayê permitindo a renovação da energia fundamental que equilibra o universo: o Axé. No Candomblé, os tambores são denominados Atabaques e compõe uma tríade de instrumentos membranofones, possuindo apenas um lado, sendo coberto de couro onde realiza-se a maior parte da percussão. São chamados, do maior para o menor, *Rum*, *Rumpi* e *Lê*. Pierre Verger estabelece uma diferença na construção desses tambores de acordo com as nações presentes no Candomblé.

Esses atabaques apresentam uma forma cônica e são feitos com uma única pele, fixada e esticada por um sistema de cravelhos para os nagôs e os gêges, e por cunhas de madeira para os tambores ngomas, de origem congoleza e angolana. Tais instrumentos foram batizados e, de vez em quando, é preciso manter sua força (axé), por meio de oferendas e sacrifícios (VERGER, 1981: 33).

Longe de possuírem apenas uma função musical, os atabaques segundo Iyá Ejité, correspondem às divindades da casa a qual pertencem, neste caso

trata-se de *Yemanjá*, *Ogum* e *Oyá*.² No entanto ela ressalta que os tambores são consagrados a todos os orixás e são rufados para convocar as divindades à adentrarem o espaço da casa e estabelecer a troca de energias, como dito anteriormente. Os atabaques do Ilê Àsé possuem o mesmo sistema de cravelhos, descrito acima por Pierre Verger, com o corpo em peça única de madeira, mais especificamente de Jacarandá. O valor simbólico atribuído aos tambores confere a eles o papel de divindades no qual são sacralizados, alimentados e vestidos, sendo tocados apenas pelos *Alabês* ou pessoas de importância de autoridades da casa, desde que sejam do sexo masculino.

Além dos atabaques, há também o instrumento *gã* ou *agogô*, idiofone podendo conter de uma, até quatro campânulas e junto aos atabaques formam o conjunto orquestral das cerimônias nos terreiros de Candomblé. Desta forma, a seguir serão apresentados os instrumentos que compõe a orquestra sagrada do Ilê Àsé Iyá Ogunte transmitindo um discurso mitológico recontado por meio das danças, letras e canções entoadas durante as cerimônias.

II. “DEIXA O GÃ CHAMAR E ELES ENTRAM NO RITMO” – O MAESTRO DA ORQUESTRA DOS TAMBORES

Um dos princípios do Candomblé observados nos últimos anos de pesquisa foi o equilíbrio, o qual só é possível mediante uma relação harmônica entre seres humanos e os Orixás. Sem a harmonia não há possibilidade de se fazer Candomblé; não é possível estabelecer uma ligação entre Òrun e Ayê, como explica Iyá Ejité. Cada filho ou filha de santo é responsável não só pelo seu Orixá, como também por conservar o equilíbrio e a harmonia dentro da casa de santo com os demais integrantes e de todo este sistema de existência que perpassa no terreiro.

A música é um dos elementos que participa e integra um sistema de crenças baseado na troca de energias entre divindades e seres humanos. Desta forma, o som permite a manifestação sagrada e torna-se um dos principais elementos condutores do Axé:

O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de àse, e conseqüentemente atuante, aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais: tambores, *agogô*, *sèkèrè*, *séré*, *kala-kolo*, *àjà*, *sáworo* etc. É evidente que todos esses instrumentos são “preparados”, isto é, consagrados através da transmissão de àse apropriado às funções a que são destinados (SANTOS, 2012: 49).

O Axé contido nos instrumentos musicais permite que os sons produzidos invoquem as entidades a partir do rito de comunicação entre Òrun e Ayê. Segundo Santos (2012) a invocação da entidade se

² As “divindades da casa” correspondem aos Orixás da Yalorixá.

apoia no poder dinâmico do som, visto que a palavra é condutora do poder do axé, pois quando pronunciada no momento preciso induz a ação. O princípio da ação da possessão dos orixás é precedido pelo fator musical presente na orquestra do terreiro, em que estão dispostos um quarteto musical composto pelo Gã ou Agogô e os três atabaques, Rum, Rumpi e Lê. Embora os tambores sejam os elementos que convocam os orixás dentro da liturgia, não são eles os iniciantes do processo musical, quem os apresenta para a abertura do ritual é o Agogô ou Gã.

O Agogô ou Gã é um instrumento iorubano caracterizado por possuir uma ou mais campânulas de ferro sendo percutidos pelos *Aguidavis*.³ Segundo Cardoso (2006), alguns autores referem-se ao Gã e ao Agogô como instrumentos distintos, no qual a diferença está na quantidade de campânulas que cada um possui, no caso o Gã possuiria apenas uma campânula enquanto o Agogô disponibilizaria de duas ou mais. No entanto para o autor, na prática usual da religião, as diferenças praticamente não existem, visto que mesmo com duas campânulas, grande parte dos músicos do Candomblé prefere tocar apenas uma. Então neste texto, Gã e Agogô serão tratados como sinônimos. Entretanto, Iyá Ejité chama o instrumento idiofone da sua casa de Gã, portanto, irei chamá-lo como é definido pela yalorixá.

O Gã funciona como ponto de orientação para os Alabês executarem os toques durante as celebrações, formando uma base rítmica em que se realizam as melodias e os toques instrumentais. Para Fonseca (2006) o agogô possui fórmulas de organização rítmica conhecidas como *linhas-guias*, proposta pelo musicólogo ganense Kwabena Nketia em seu livro *The music of Africa* escrito em 1974. Desta forma, as linhas-guias “são parte de um conjunto de sistemas semânticos que integram e configuram os rituais no candomblé” (FONSECA, 2006: 103).

Se por um lado os Atabaques têm a função de convocar os orixás ao Ayê, o Gã de acordo com Iyá Ejité é encarregado de “acordar” os tambores. Durante as celebrações é possível observar o momento em que são dados os toques no Gã e em seguida os atabaques são rufados para marcar a entrada das pessoas no barracão.⁴ Para além da sua função como ponto de orientação aos alabês, o Gã transmite a energia que desperta os atabaques para o ritual dentro do terreiro.

Quem entra primeiro é o Gã, é o Gã que chama os atabaques. O Rum que a gente pensa “ah é o Rum o primeiro”, o Rum é o último. Entra o Lê *pra* depois o Rum

marcar. Então, deixa o Gã chamar e eles entram no ritmo (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019).

A partir desta fala, Iyá Ejité começa a explicar a existência de uma hierarquia dos Orixás no toque musical, no entanto cada elemento é fundamentalmente interligado, onde a existência de um não sobrepõe a do outro. Ainda que o Rum seja o atabaque maior e convoque diretamente os orixás, há uma ordem estabelecida criando uma sintonia em que a orquestra irá executar.

Por ser um instrumento confeccionado em ferro, o Gã é dedicado a Ogum, conhecido como deus guerreiro e associado ao ferro sendo percutido por *aguidavis* pois segundo Maurício e Oxalá (2009) ferro não deve ser percutido com ferro. Como um instrumento fundamental na orquestra, o Gã é responsável por iniciar o toque dos orixás durante as cerimônias do Candomblé e rufar os atabaques, marcando o ritmo das cantigas e constituindo um ponto de referência dando suporte rítmico para os instrumentos e para o canto (CARDOSO, 2006). Embora o Gã componha a orquestra ritual junto aos atabaques, ele não recebe a mesma categoria de divindade semelhante, dado a sua função dentro do ritual como referência natural e ponto de apoio para os Alabês.

O processo de consagração dos instrumentos é realizado de acordo com os fundamentos da religião. Sendo assim, neste momento todos são colocados juntos, no caso do Ilê Àsé são os Atabaques, os *Aguidavis* e o Gã, no interior do *roncô*⁵ em que o objetivo é transmitir, acumular e desenvolver o axé nestes instrumentos a partir do processo ritual. De acordo com Santos (2012), para o terreiro integrar suas funções é necessário receber o Axé, plantá-lo⁶ e em seguida transmiti-lo a todos os elementos que integram o terreiro, desta forma os instrumentos passam a expressar o Axé da casa.

É importante ressaltar a relação recíproca entre o Òrun e o Ayê, planos que permeiam a cosmogonia no Candomblé, a partir da dádiva da energia fundamental que equilibra o universo: o axé, compreendendo que “tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendesse coisas e homens” (MAUSS, 2003: 201). O princípio da ação ou transação da dádiva a partir das relações sociais dos grupos religiosos, neste caso o Candomblé, estabelece uma ordem social em que a razão desta ordem é regida com base na reciprocidade realizada a partir do fazer musical no qual são interligadas por três obrigações: dar, receber e retribuir, visto que “cada uma dessas

³ Aguidavis são varetas utilizadas para tocar os Atabaques. Normalmente se utiliza duas para tocar o Rumpi e o Lê e uma para tocar o Rum. São feitas de árvore de goiabeira sendo consagradas junto com os tambores e o Gã.

⁴ Espaço onde são realizadas as cerimônias públicas do terreiro.

⁵ Espaço onde ficam recolhidos os filhos e são realizados os rituais privados de iniciação

⁶ O axé é plantado nos *peji*, comumente conhecidos como “quartos dos orixás” e são realimentados através das oferendas e ações rituais (SANTOS, 2012).

obrigações cria um laço de energia espiritual entre os atores da dádiva. A retribuição da dádiva seria explicada pela existência dessa força, dentro da coisa dada: um vínculo de almas” (SABOURIN, 2008: 132).

Este laço espiritual descrito por Sabourin é narrado por Iyá Ejité em quase todas as nossas conversas sobre o equilíbrio espiritual como fator fundamental para a existência da sua casa, no momento em que ela afirma “O candomblé é sintonia, é química. Se não tem química não tem como a gente sentir a energia dos nossos orixás” (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019). A emanção da força espiritual, o axé, estabelece um vínculo social (MAUSS, 2003) em que é gerada uma ordem no espaço por meio do rito criando “ordenamentos de estabilização de papéis, de distribuição de funções fundamentalmente através da interpretação de espaços” (TERRIN, 2004: 209).

III. “PAI DE TODOS” E GUIA DOS ORIXÁS: O ADJÁ

O Adjá é caracterizado por Cardoso (2006) como “instrumento de fundamento”, pois possui a força “fundamental” ligado ao fenômeno da possessão. Visualmente caracteriza-se como uma sineta de uma ou mais campânulas sendo tocados durante as cerimônias pelo sacerdote, nesse caso Iyá Ejité, quando há a intenção de trazer o orixá até o corpo do seu filho. De acordo com Iyá Ejité o Adjá possui uma forte energia e não pode ser tocado por alguém que acabou de entrar para a religião, como um abiã, pois este corre o risco de “virar” o santo. O seu Adjá pertence ao orixá da sua cabeça neste caso Yemanjá, no entanto este instrumento é fortemente ligado a Oxalá, conhecido como orixá “Pai de todos”.



Fonte: Yasmin Estrela, 2019

Imagem 1: Adjá nas mãos de Iyá Ejité durante a festa de Yemanjá Ogunté.

Qualquer autoridade que já tem o seu cargo, já tem seu tempo de orixá, toca um Adjá. Aquele Adjá é consagrado às autoridades da casa, ao orixá daquela casa. Então qualquer uma autoridade é apta a pegar aquele Adjá. Por exemplo, no caso dos iaôs “pega lá aquele Adjá pra mim”, não pode, porque eles são iaôs.⁷ Se eles pegarem eles “viram”. Por exemplo quando eu era iaô eu não pegava no Adjá, mas a partir do momento que eu recebi meu grau de sacerdotisa eu passei a pegar no Adjá, eu recebi meu grau,

entendeu? Todos os iaôs que hoje não pegam poderão amanhã pegar (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019).

Cada instrumento possui uma relação com os Orixás, bem como o Gã possui com Ogum e o Adjá possui com Oxalá. No entanto, sua energia varia de acordo com cada terreiro, uma vez que o Adjá de Iyá Ejité pertence à Yemanjá, porém não perde sua funcionalidade durante a liturgia. Bastide (1961) observou que o transe quando custa a se produzir, os sacerdotes ou sacerdotisas agitam os adjás junto ao

⁷ Iniciado no Candomblé até o seu sétimo ano onde irá posteriormente tornar-se um sacerdote/sacerdotisa.

ouvido dos filhos ou filhas de santo chamando o orixá para incorporar o seu filho.

Embora este instrumento não esteja junto ao conjunto orquestral do terreiro, ele também possui o poder para chamar uma divindade uma vez que, seu papel seja em específico em guiar o Orixá ou de fazê-lo incorporar em um filho em particular numa determinada ocasião, como foi o caso de uma abia em que eu presenciei em minha primeira participação de uma celebração da casa em 2016. O Orixá ainda não havia se manifestado, entretanto ela estava no transe espiritual e Iyá Ejité estava justamente do seu lado com o Adjá nas mãos agitando-o à espera de um sinal de que o orixá iria descer no corpo da sua filha.

O orixá ele não vai no ritmo só do atabaque. Quem guia o orixá é o Adjá. Se eu quiser levar o orixá lá no final da rua batendo o Adjá e voltar, ele vai atrás daquele barulho. O Adjá é fundamental pra gente. Por exemplo o orixá tá dançando e tende a ir pro lado errado, aí a gente bate o Adjá perto do ouvido do orixá e ele se guia novamente. Então ele é fundamental, é ele que busca, é ele que chama, é ele que consagra. No momento em que o orixá chega todo mundo bate o seu Adjá (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019).

Percebe-se a conexão entre todos os instrumentos musicais do terreiro. Um como guia para

os tambores e o outro como guia para os orixás, trabalhando em conjunto com o instrumento que comunica a mensagem dos orixás transmitindo a energia para dentro da casa: os atabaques. A união a qual Iyá Ejité sempre faz questão de mencionar nas suas falas, esclarece a relação de organização estabelecida no qual ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica concebida e idealiza imagens da ordem cósmica no plano da realidade humana (GEERTZ, 2008).

IV. TRIO DAS ENTIDADES MEMBRANOFONES: YEMANJÁ (RUM), OGUM (RUMPI) E OYÁ (LÊ)

A primeira coisa a ser percebida ao entrar no terreiro, e que também sempre chama atenção, são os três tambores localizados no canto direito do salão principal onde ocorrem as celebrações do Ilê Àsé Iyá Ogunté. Durante minhas visitas, que ocorriam sempre às sextas-feiras,⁸ recordo do momento em que passava pelo salão e os observava cobertos no seu *sono profundo*, como mencionava Iyá Ejité. Segundo ela, semelhante aos seres humanos, os atabaques precisam descansar e despertam sempre no momento em que há alguma celebração na casa.



Fonte: Yasmin Estrela, 2018

Imagem 2: Atabaques "adormecidos" antes da Celebração ao Orixá⁸ Ogum.

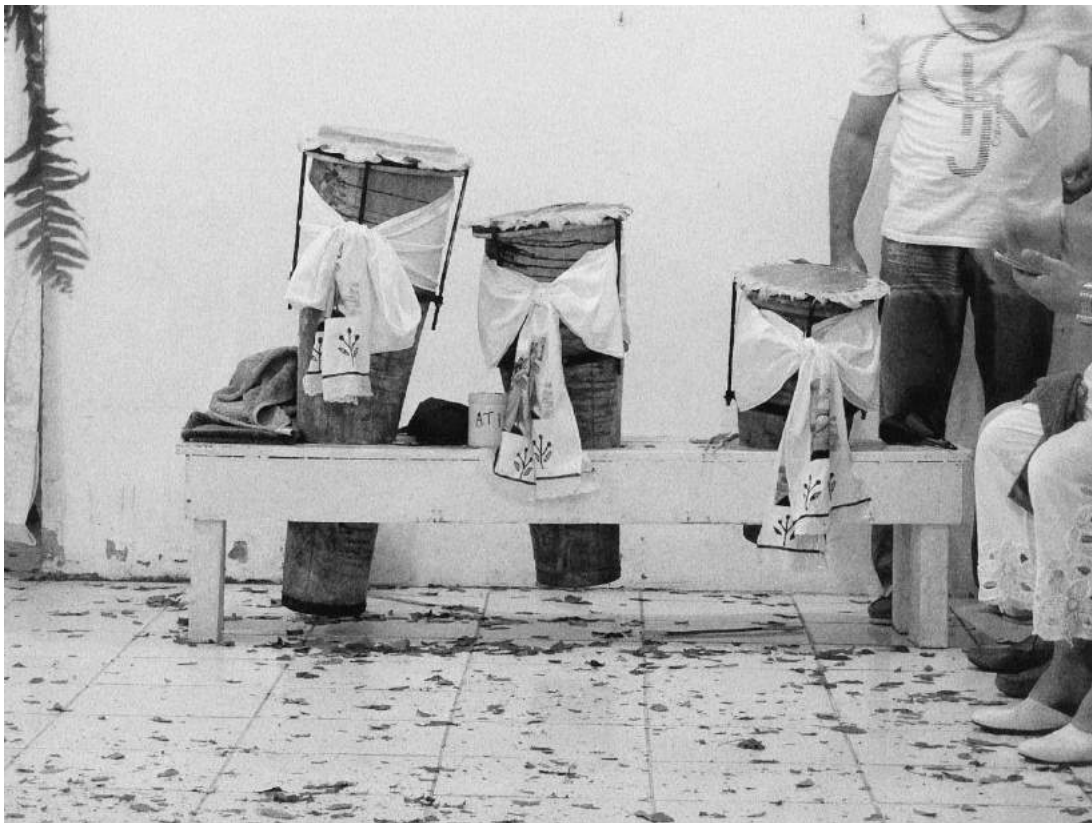
⁸ As entrevistas eram realizadas às sextas-feiras pois, no Candomblé este dia é dedicado à Oxalá, portanto não há atividades no terreiro. Consequentemente era um ambiente propício para as nossas conversas acontecerem sem interrupções.

Mauss (2003) esclarece que as dádivas vão e voltam a todo o momento, o que explica a devolução da dádiva é a força presente no que foi dado implicando o que o autor irá caracterizar como reciprocidade, visto que “a reciprocidade implica na preocupação pelo outro para estabelecer o *mana*, para produzir valores afetivos ou éticos como a paz, a confiança, a amizade e a compreensão mútua” (SABOURIN, 2008: 135). Desta forma a dádiva é explicada por Iyá Ejité de forma a complementar o diálogo com os autores no momento em que na sua fala ela menciona “abalar os orixás” ao Ayê de maneira a agradecer-los pelas energias presentes na vida do ser humano refletindo diretamente na condição de existência da casa.

O atabaque faz parte desse processo iniciático, há a necessidade da gente abalar os orixás, *da gente agradecer os orixás. E a música está totalmente entrelaçada nesse processo*, não tem como separar. Pelo menos na nossa casa, há a questão do instrumento, da importância desse instrumento (Iyá Ejité, 26 de outubro de 2018, grifo nosso).

Quando ela expressa “a música está totalmente entrelaçada nesse processo” remete aos estudos de Tinhorão (2008) acerca dos rituais na África Ocidental em que a música estava em todos os processos do cotidiano da população, seja para nascimento ou morte, casamentos, guerras, vitórias, caçadas e etc. Portanto, os africanos desenvolvem um complexo ritual em que para cada ação praticada havia uma invocação especial por meio de cantos ou danças. Portanto, no contexto afro-religioso a música caracteriza-se como elemento favorável à construção do espaço sagrado como lócus material no que se refere à incorporação dos orixás nos filhos de santo uma vez que as cantigas buscam introduzir a presença do sagrado nas cerimônias religiosas, e por meio do simbólico os atabaques possuem um significado muito maior do que apenas reprodutores de som.

a) *Rum, Rumpi e Lê: As perspectivas cosmogônicas dos tambores no terreiro*



Fonte: Yasmin Estrela, 2019

Imagem 3: Rum, Rumpi e Lê durante a celebração para Yemanjá no dia 26 de janeiro de 2019.

Os três elementos de percussão que estão presentes no terreiro são respectivamente, do maior para o menor: *Rum, Rumpi e Lê*. O três, junto ao Gã, compõe a orquestra ritual presente no Ilê Àsé Iyá Ogunte. Cardoso (2006) chama os tambores de “instrumentos de fundamento” por estarem intimamente

ligados com o fenômeno de possessão, pois quando são tocados possuem o Axé específico que contribui para a incorporação do orixá no seu filho. Os atabaques são representações vivas dos Orixás em um terreiro, sendo um elemento que carrega e transporta o axé na

casa. Iyá Ejité ressalta que os tambores são vivos, sendo um elo de ligação entre o Òrun e o Ayê:

O atabaque é esse elo, esse tocar, esse som, como ele é invocado em cima das nossas músicas, das nossas rezas. Então é o atabaque que faz essa comunicação. Não necessariamente, por exemplo, o orixá só vem se o atabaque for tocado? Não, nós temos outros fundamentos, com outros instrumentos eu posso invocar o meu orixá do Òrun ao Ayê. Por exemplo eu posso pegar meu *adjá*, eu tenho condições também de abalar um orixá. Mas um atabaque dentro de uma roda de Candomblé, ele que faz; esse processo é dele (Iyá Ejité, 31 de janeiro de 2019).

É possível compreender a função comunicativa dos tambores a partir de uma linguagem ritual esclarecida pelos seus interpretes, os Alabês. Exclusivamente do sexo masculino, os alabês são os percussionistas do terreiro responsáveis por transmitir a mensagem aos orixás e trazê-los até o Ayê. Há um elemento que ainda os torna muito especiais: ainda que não sofram o transe espiritual, sendo chamados de “não rodantes”, Iyá Ejité considera suas relações com os orixás tão íntimas quanto de alguém em que as divindades se manifestam. Novamente a sua fala reflete o princípio da reciprocidade de Mauss (2003), no qual o Alabê recebe o “dom” do orixá para compreender a sua linguagem e transmiti-la durante o ritual proporcionando a vinda dos deuses, portanto, o Alabê torna-se o intermediário da comunicação e da transmissão do axé

entre o Òrun e o Ayê, visto que “as relações desses contratos e trocas entre homens e desses contratos e trocas entre homens e deuses esclarecem todo um lado da teoria do sacrifício” (Ibid.: 72).

A função do processo litúrgico é apenas destinada aos homens, nunca às mulheres. Por trás dessa tradição está o tabu em torno da menstruação quase absoluto em torno dos afro-religiosos. Sobre isso Souza (2018) afirma:

O sangue menstrual é um elemento considerado liminar (Turner, 1979) e ambíguo, uma vez que pode ser considerado vida e morte. Vida porque dela depende a saúde feminina e morte porque é a representação mais absoluta da não procriação. O sangue menstrual só existe mediante a expulsão do óvulo não fecundado. E o óvulo morto jorra em sangue como signo mensal do fracasso do papel conferido à mulher nas sociedades patriarcais o da procriação (SOUZA, 2018: 45-46).

Para a autora, a restrição imposta às mulheres pelo tabu do sangue menstrual, podem ser atribuídas à uma forma de “poder” concedendo ao feminino a possibilidade de desestabilizar o sistema religioso, invalidar o ritual e “sujar” os símbolos sagrados. Desta forma, existem tarefas consideradas prioritariamente a mulheres, sobretudo as que envolvem a tarefa de cuidar (SOUZA, 2018).



Fonte: Yasmin Estrela, 2019

Imagem 4: Alabês durante a festa de Yemanjá Ogunté.

Os atabaques representam arquétipos dos Orixás da casa e refletem a criação de símbolos exportados à materialidade como afirma Pereira e Gil Filho (2012), proporcionando uma conexão funcional entre o universo dos fatos e o universo simbólico, portanto, “a atividade simbólica modela o mundo em dimensões de experiências que realiza o ser” (Ibid.: 43). Considerando que ambos os autores concebem o espaço sagrado entre categorias de expressões e representações, os instrumentos musicais do candomblé nesse sentido, vão muito além de uma atribuição ao papel musical: “Ele é a representação viva do orixá da casa, ele é a representação viva de toda essa energia” (Iyá Ejité entrevistada em 28 de outubro de 2018).

V. OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO

Os atabaques de Iyá Ejité são construídos de jacarandá-do-pará, uma madeira de lei comumente usada na região para confecção de instrumentos musicais. Questionei achando que talvez a árvore possuísse alguma ligação direta com algum mito de origem ou com alguma ocorrência da sua trajetória religiosa. E sim, ela me afirma que a religião possui uma ligação direta com a natureza, sendo comum utilizar estes elementos que carreguem estas energias para dentro do terreiro

Os meus (atabaques) foi uma questão muito minha. O meu esposo trabalha no Sul do Pará e ele queria fazer o atabaque da nossa casa. Nossos atabaques são feitos de um tronco só e foi moldado *pra* nossa casa. Ele foi talhado que chamam né? Porque geralmente a gente compra pronto nas lojas, em Salvador, no Rio, mas aqui em Belém a gente já tem esse acesso, entendeu? Mas por exemplo, o nosso é uma madeira só, justamente por causa desses significados que vem da natureza *pra* gente (Iyá Ejité, 26 de outubro de 2018).

Para Eliade (1979) no mundo arcaico o mito relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado. Portanto o autor ressalta que o espaço está diretamente interligado ao sagrado por meio de elementos manifestados em símbolos hierocósmicos como por exemplo a “Árvore Cósmica” a qual liga o cume da Montanha Cósmica ao Centro do Mundo com o Céu estabelecendo comunicação com o divino. A mitologema da árvore apresentada pelo autor, reflete na cosmovisão iorubana de comunicação com o divino, uma vez que os tambores são construídos a partir de uma árvore, elemento presente no centro do mundo ligando-o ao céu. Portanto:

Pode dizer-se que a maioria das árvores sagradas e rituais que encontramos na história das religiões não passa de réplica, de cópia imperfeita desse arquétipo exemplar: a

Árvore do Mundo. Quer dizer, supõe-se que todas as árvores sagradas se encontram no Centro do Mundo e todas as árvores rituais ou postes, que se consagram antes ou durante qualquer cerimônia religiosa, são como que magicamente projetados no Centro do Mundo (ELIADE, 1979: 44).

Durante o processo de iniciação, todos os instrumentos foram postos juntos durante o corte do animal para “comerem” reunidos, incluindo os Aguidavis. Os atabaques do Ilè Àsé Iyá Ogunté foram confeccionados, passando pelo processo descrito e são preparados para participarem das cerimônias representando os Orixás da Yalorixá.

Segundo a Yalorixá, a presença do sagrado é tão “forte” nesses instrumentos que nenhuma pessoa pode tocá-los além dos Alabês, função que expressa um compromisso firmado a partir do que Iyá Ejité diz ser um “dom” para conduzir as cerimônias e conseguir estabelecer uma conexão com o sagrado. As expressões simbólicas presentes em todos os elementos o qual destaquei durante as nossas entrevistas, me fizeram ter uma percepção de espaço completamente pensado a partir de uma perspectiva do divino, do sagrado.



Fonte: Yasmin Estrela, 2019

Imagem 5: Yemanjá Oguntê no momento em que vai cumprimentar os Atabaques.

Portanto, as formas simbólicas expressam o compromisso e a devoção do ser humano ao sagrado. A ritualização do espaço permite criar uma ligação entre os dois ambientes, Orun e Ayê, a partir de práticas litúrgicas, destacadas no Candomblé a nas cerimônias conduzidas pelas canções que remetem uma memória ancestral transportada oralmente em ioruba arcaico, haja vista que “os praticantes conhecem o sentido dos cantos e dos louvores, mas não necessariamente o conteúdo de cada palavra. Como costuma ser dito: ‘esta é a língua falada pelos orixás’ ” (BARROS, 2000: 36). A identidade cultural do lugar e os mitos remontam a memória e a história dos orixás, a partir das letras das canções, a sacralidade do lugar e os símbolos que o estrutura como espaço cosmicizado.

O lugar comporta objetos e valores através dos símbolos, signos e significados. É no lugar que as relações sociais ocorrem, e através delas os valores são compartilhados. A topofilia está ligada a estes valores quando surge no indivíduo a sensação de pertencimento ao lugar. Com o compartilhamento dos valores e das memórias, temos então a possibilidade das análises acerca da identidade de cada indivíduo e do grupo (TORRES e KOZEL, 2010: 130).

Segundo Amaral e Silva (1992), os Atabaques são como seres vivos dentro da casa, e, portanto, são tratados como autoridades, depois do processo de consagração, são “alimentados” anualmente para

restabelecer o Axé no tambor junto aos outros instrumentos, vestidos e preparados para cerimônias tal como sacerdotes. Sua localização na casa também possui um ponto estratégico no qual leva-se em consideração que os tambores são divindades, então são capazes de enxergar, ouvir e falar. Sobre a sua posição no terreiro, Iyá Ejité explica:

Automaticamente eles ficam de frente *pra* rua. Porque se eles estão chamando alguém, eles estão enxergando alguém e diz “ei, vem cá”. Eu penso nesse sentido, não tem como botar o atabaque de um lado *pro* outro. Eles teriam que estar nesse contato com a rua fazendo esse jogo. *Tem momentos dentro de um candomblé que se entra um sacerdote consagrado naquela casa, o atabaque faz reverência.* A música continua sendo tocada, todo mundo cantando, todo mundo dançando, mas o atabaque começa a virar fazendo um toque, aí a gente vai olhar tem um sacerdote entrando (Iyá Ejité, 31 de janeiro de 2019, grifo nosso).

Na chegada de uma autoridade, um sacerdote, no momento de uma celebração, o atabaque maior, o Rum, cumprimenta a autoridade com uma “dobra” no tambor, ou seja, há uma batida feita pelo Alabê que sinaliza uma espécie de cumprimento de boas-vindas.

Os atabaques possuem uma responsabilidade ritual, pois buscam manter viva a energia da casa ao convidar os orixás para esta constante troca do Axé,

mas também consideram as relações sociais hierárquicas presentes no terreiro, como esclarece Iyá Ejité, o atabaque reverencia um sacerdote ou

sacerdotisa e de semelhante forma é reverenciado por uma autoridade da religião ou mesmo por uma divindade.



Fonte: Yasmin Estrela, 2019

Imagem 6: Yemanjá Ogunté reverenciando os tambores após a sua "chegada" ao Ayê.

Desta forma, a prática musical nos terreiros de Candomblé é um elemento simbólico propulsor das ações sociais presente no espaço. De acordo com Rosendahl (2012), existe uma dinâmica a qual o homem religioso age sobre o seu ambiente e qualifica-o com formas espaciais diretamente ligadas às suas necessidades. "São marcas simbólicas que respondem aos desejos do devoto em suas práticas espaciais" (Ibid.: 25). As práticas espaciais religiosas contribuem para a criação de um território que possibilita o fortalecimento das experiências religiosas coletivas e individuais garantindo e estabelecendo o domínio dos grupos religiosos no espaço.

parâmetros da consciência mítica" (GIL FILHO, 2005: 122). A localização dos tambores no espaço reflete a representação cosmogônica iorubá no terreiro revelando um sistema de signos religiosos expressos na paisagem modelados enquanto representações divinas.

VI. "TRIÂNGULO DE ENERGIAS" COMO SÍMBOLO HIEROCÓSMICO NO ESPAÇO

As forças simbólicas responsáveis pela manutenção e construção do espaço sagrado, possuem uma organização à qual obedece à lógica do sagrado (ROSENDAHL, 2014). À esta lógica está presente uma materialidade em que se atribui um valor simbólico, visto que "a modelização simbólica dos objetos espaciais tem, como suporte anterior, os



Fonte: Yasmin Estrela, 2016

Imagem 7: Salão Central do Ilê Àsé Iyá Ogunté e ao final estão localizados os atabaques, simultaneamente em direção à porta de entrada.

No momento em que fiz o registro desta imagem, em 2016, foi o dia em que realizei a minha primeira entrevista no terreiro. Com o passar dos anos de pesquisa no Ilê, foi possível perceber a profundidade e imanência que os três tambores provocam ao adentrar o salão, onde há uma disposição local dos atabaques em que estão presentes em uma dimensão simbólica da representação, no qual encontram-se as três principais divindades do terreiro: Yemanjá, Ogum e Oyá.

Para Gil Filho (2005) a capacidade de determinação de um objeto e a sua espacialidade passa a ser uma referência à consciência, no qual a condição do ser, necessariamente, a existência espacial determina que “a modelização simbólica dos objetos espaciais tem, como suporte anterior, os parâmetros da consciência mítica” (Ibid.: 122). O axé emanado pelos tambores é chamado por Iyá Ejité de “triângulo de energias” representando o que Rosendahl (1995) caracteriza por símbolos *hierocósmicos*, em que apresentam a presença real do sagrado materializada em um objeto, neste caso os tambores.

Por se tratarem de símbolos que manifestam a imagem do sagrado, os atabaques também revelam a partir da sua espacialidade uma característica um tanto peculiar: anfitriões da casa. A localização estratégica,

em frente à porta do terreiro remete, sempre que ocorrem as festas públicas da casa, a um convite para entrar no terreiro. Iyá Ejité confirma este fato ao dizer que eles estão na direção da porta com o intuito de convidar para a casa as pessoas a qual eles enxergam quando estão despertos, bem como saudar a chegada de sacerdotes durante as cerimônias.

Para Rosendahl (2014) as formas simbólicas são representações da realidade resultantes de um processo pelo qual são produzidos e transmitidos entre a comunidade. Portanto, os atabaques são representações de uma realidade existente de um mundo mais amplo, ou um macrocosmo (WAGNER, 2017), presentes em um espaço o qual é fortemente impregnado de axé onde torna-se possível a irradiar esta energia para além do espaço do terreiro, uma vez que o atabaque convida o indivíduo a entrar na casa e compartilhar da energia presente no lugar.

VII. A ORDENAÇÃO DO *ETHOS* DA CRIAÇÃO A PARTIR DO FAZER MUSICAL: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Há ordem uma estabelecida para que o universo se movimente e o axé possa estabelecer a conexão entre os mundos expressa a partir do fazer

musical em que o conjunto orquestral remonta os mitos cosmogônicos da criação narrados a partir das letras das rezas cantadas na língua dos orixás, o iorubá, permitindo a preservação da língua ancestral, possibilitando a existência de uma ordem coletiva a partir dos símbolos sagrados. Os símbolos sagrados sintetizam o *ethos*⁹ de uma sociedade e sua visão de mundo, uma vez que “o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve” (GEERTZ, 2008: 67), desta forma, esta visão de mundo apresenta-se emocionalmente convincente pois mostra-se como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro singularmente bem organizado para acomodar este modo de vida.

A conexão dos planos Orún e Ayê, revela uma ligação entre dois lugares por meio da memória, da ancestralidade, a partir do fazer musical que carrega nas letras das suas canções elementos simbólicos, transmitindo imagens, revelando o caráter e a identidade do lugar, sendo possível compreender que “a construção e o fortalecimento de identidades são possíveis por meio dos textos musicais (o ritmo, as letras e os diferentes estilos)” (KONG, 2009: 156). Portanto, Fonseca (2006) descreve a música como um dos elementos simbólicos que estabelece uma relação de reciprocidade entre os planos espirituais presente no Candomblé, tratando-se em certos momentos o principal de todos os elementos.

Sua participação como elemento operacional inscreve-se não só numa visão de mundo particular, mas torna-se, muitas vezes, a própria razão de ser dessa visão. Como quer Merriam (apud Nettl, 1983: 131), não se trata, então, só de “música *na* cultura”, mas também de “música como cultura”, pois sem ela o contrato com os deuses está inviabilizado e, portanto, também, todo o *éthos* da comunidade (FONSECA, 2006: 108).

A execução musical nos cultos de Candomblé apresenta-se como peça chave e constitui simbolicamente a cena ritual, podendo levar à guisa conclusão que as cerimônias estabelecem comportamentos dogmáticamente, com o propósito de desempenhar etapas que estão intimamente ligadas ao sistema de crenças buscando constituir um laço íntimo entre o ser humano e os deuses, visto que a religião segundo Geertz (2008), ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica concebida e idealiza imagens da ordem cósmica no plano da realidade humana.

Desta forma, os instrumentos musicais, sobretudo os atabaques, são incumbidos de uma responsabilidade ritual de manter viva a energia do Ilê ao convidar os orixás para uma constante troca de Axé,

mantendo o mundo das divindades e dos seres humanos em equilíbrio. O som, as palavras, os gestos transmitem e conduzem o axé a partir de uma força cuidadosamente guardada na memória.

Dilemas existenciais, como vida e morte, ocupam lugar especial na poética das canções sagradas. Estas músicas sacras falam de heróis civilizadores, de dinastias e lugares sagrados; de alianças e conflitos e da relação com a natureza, vivenciada como lugar privilegiado da experiência religiosa (BARROS, 2000: 42).

A música caracteriza-se como elemento favorável à construção do espaço sagrado como locus material no que se refere à incorporação dos orixás nos filhos de santo uma vez que, as cantigas buscam introduzir a presença do sagrado nas cerimônias religiosas, e por meio do simbólico os instrumentos musicais utilizados que possuem um significado muito maior do que apenas reproduzidores de som. Estes instrumentos possuem uma determinada linguagem em que apenas indivíduos que estão aptos a interpretá-los podem conduzir uma liturgia em uma casa de Candomblé. Neste sentido, os Alabês apresentam-se muito mais do que tocadores, mas como elementos essenciais que conduzem o Axé do Orun ao Ayê, trazendo as divindades para celebrarem este momento junto aos seus filhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. 1992. “Cantar para subir: Um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista”. *Revista Religião e Sociedade*, 16 (1-2), 160-184.
2. BARROS, José Flávio Pessoa de. 2000. “Mito, memória e história: a música sacra”. *Revista Espaço e Cultura*, 9-10, p. 35-48.
3. BASTIDE, Roger; [1958] 1961, *O Candomblé da Bahia (rito nagô)*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
4. CARDOSO, Ângelo Nonato Natale; 2006, *A linguagem dos tambores*. Salvador, Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia.
5. ELIADE, Mircea. [1952] 1979. *Imagens e Símbolos*. Lisboa, Editora Arcádia.
6. FONSECA, Edilberto José de Macedo. ‘... Dar Rum ao Orixá...’: Ritmo e Rito nos Candomblés Ketu-Nagô”. 2006. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 3 (1), p. 101-116.
7. GEERTZ, Clifford; [1926] 2008, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Editora LTC.
8. GIL FILHO, Sylvio Fausto. 2005. “Geografia da religião: o sagrado como representação”. *Terra Livre*, 1 (24), p. 119-133.
9. KONG, Lily; 2009, “Música popular nas análises geográficas”. In CORRÊA, Roberto. L.; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Cinema, espaço e música*. Rio de Janeiro, EDUERJ, p. 129-175.

⁹ Geertz descreve *ethos* como o tom, caráter, qualidade de vida, estilo e disposições morais e estéticos de um povo.

10. MAURÍCIO, George; OXALÁ, Vera de. 2009. *O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon*. Rio de Janeiro, Pallas.
11. MAUSS, Marcel. [1925] 2003. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, p. 183-314.
12. PEREIRA, Clevisson Junior; GIL FILHO. 2006. Sylvio Fausto. "Geografia da Religião e Espaço Sagrado: Diferenças entre as noções de locus material e conformação simbólica". *Ateliê geográfico*, 6 (1), p. 35-50.
13. ROSENDAHL, Zeny. 1995. "Geografia de religião: uma proposta". *Revista Espaço e Cultura*, 1, p. 45-74.
14. ROSENDAHL, Zeny. 2012. "O sagrado e sua dimensão espacial". In CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.) *Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, p. 73-98.
15. ROSENDAHL, Zeny. 2014. Tempo e temporalidade, espaço e espacialidade: a temporalização do espaço sagrado. *Revista Espaço e Cultura*, 35, p. 9-26.
16. SABOURIN, Eric. 2008. "Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 23 (66), p. 131-138.
17. SANTOS, Juana Elbein dos, [1975] 2012, *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia, Petrópolis, Vozes.
18. SOUZA, Eduarda Romélia Trindade de; 2018, *Tem mulher no Tambor? Uma etnografia do feminino entre a afroreligiosidade e o Carimbó em Belém do Pará*, Belém, Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), Universidade Federal do Pará – UFPA..
19. TERRIN, Aldo Natale. 2004. *O rito: Antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo, Editora Paulus.
20. TINHORÃO, José Ramos. [1988] 2008. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo, Editora 34.
21. TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salette. 2010. "Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia". *Raega - O Espaço Geográfico em Análise*, 20, p. 123-132.
22. VERGER, Pierre. 1981. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Editora Corrupio.
23. WAGNER, Roy. 2017. *Símbolos que representam a si mesmos*. São Paulo, Ed. UNESP.