

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

Yasmin Estrela Sampaio

Received: 10 February 2021 Accepted: 1 March 2021 Published: 15 March 2021

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.

Index terms— ethnography, musical instruments, axé, candomblé, space.

1 I.

Introdução ste 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 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 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. 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.

46 O sentido da música nos terreiros não se trata apenas de um elemento simbólico que faz parte das liturgias
47 da casa, mas de um princípio que carrega e reforça uma cultura reconstruída a partir da união de elementos
48 étnicos com um princípio em comum: resistir ao sistema escravista brasileiro e buscar fixar suas raízes culturais.
49 Barros (2000) descreve que o mundo dos sons e dos textos falados, gestos, expressões corporais, disseminam
50 um conjunto de significados ordenados pela sua inserção nos distintos ritos nas comunidades-terreiro, em que
51 é possível compreender a identidade do lugar a partir da paisagem descrita por meio dos sons, uma vez que
52 "a paisagem sonora é cultural, pois reflete a identidade de um lugar e de seus habitantes. Os sons do trânsito
53 possuem, além dos sons dos motores, códigos que são específicos em cada grupo social" (TORRES; KOZEL,
54 2010: 127).

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

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

65 Longe de possuírem apenas uma função musical, os atabaques segundo Iyá Ejité, correspondem às divindades
66 da casa a qual pertencem, neste caso trata-se de Yemanjá, Ogum e Oyá. 2

67 2 II. "Deixa o Gã Chamar e Eles Entram no

68 Ritmo" -O Maestro da Orquestra

69 3 Dos Tambores

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

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

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

86 A música é um dos elementos que participa e integra um sistema de crenças baseado na troca de energias entre
87 divindades e seres humanos. Desta forma, o som permite a manifestação sagrada e tornase um dos principais
88 elementos condutores do Axé: O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de àse, e conseqüentemente
89 atuante, aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais: tambores, agogô, sèkèrè, séré, kala-
90 kolo, àjà, sáworo etc. É evidente que todos esses instrumentos são "preparados", isto é, consagrados através da
91 transmissão de àse apropriado às funções a que são destinados (SANTOS, 2012: 49).

92 O Axé contido nos instrumentos musicais permite que os sons produzidos invoquem as entidades a partir
93 do rito de comunicação entre Òrun e Ayê. Segundo Santos (2012) a invocação da entidade se apoia no poder
94 dinâmico do som, visto que a palavra é condutora do poder do axé, pois quando pronunciada no momento preciso
95 induz a ação. O princípio da ação da possessão dos orixás é precedido pelo fator musical presente na orquestra
96 do terreiro, em que estão dispostos um quarteto musical composto pelo Gã ou Agogô e os três atabaques, Rum,
97 Rumpi e Lê. Embora os tambores sejam os elementos que convocam os orixás dentro da liturgia, não são eles os
98 iniciantes do processo musical, quem os apresenta para a abertura do ritual é o Agogô ou Gã.

99 O Agogô ou Gã é um instrumento iorubano caracterizado por possuir uma ou mais campânulas de ferro sendo
100 percutidos pelos Aguidavis. 3 Se por um lado os Atabaques têm a função de convocar os orixás ao Ayê, o Gã
101 de acordo com Iyá Ejité é encarregado de "acordar" os tambores. Durante as celebrações é possível observar o
102 momento em que são dados os toques no Gã e em seguida os atabaques são rufados para marcar a entrada das
103 pessoas no barracão. Segundo Cardoso (2006) Para além da sua função como ponto de orientação aos alabês,
104 o Gã transmite a energia que desperta os atabaques para o ritual dentro do terreiro. 3 Aguidavis são varetas
105 utilizadas para tocar os Atabaques. Normalmente se utiliza duas para tocar o Rumpi e o Lê e uma para tocar

106 o Rum. São feitas de árvore de goiabeira sendo consagradas junto com os tambores e o Gã. 4 Espaço onde são
107 realizadas as cerimônias públicas do terreiro. marcar. Então, deixa o Gã chamar e eles entram no ritmo (Iyá
108 Ejité, 16 de agosto de 2019).

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

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

120 O processo de consagração dos instrumentos é realizado de acordo com os fundamentos da religião. Sendo
121 assim, neste momento todos são colocados juntos, no caso do Ilê Àsé são os Atabaques, os Aguidavis e o Gã, no
122 interior do ronco 5 em que o objetivo é transmitir, acumular e desenvolver o axé nestes instrumentos a partir do
123 processo ritual. De acordo com Santos (2012), para o terreiro integrar suas funções é necessário receber o Axé,
124 plantá-lo 6 É importante ressaltar a relação recíproca entre o Òrun e o Ayê, planos que permeiam a cosmogonia
125 no Candomblé, a partir da dádiva da energia fundamental que equilibra o universo: o axé, compreendendo que
126 "tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendesse coisas e homens"
127 (MAUSS, 2003: 201). O princípio da ação ou transação da dádiva a partir das relações sociais dos grupos
128 religiosos, neste caso o Candomblé, estabelece uma ordem social em que a razão desta ordem é regida com base
129 na reciprocidade realizada a partir do fazer musical no qual são interligadas por três obrigações: dar, receber e
130 retribuir, visto que "cada uma dessas e em seguida transmiti-lo a todos os elementos que integram o terreiro,
131 desta forma os instrumentos passam a expressar o Axé da casa.

132 4 Volume XXI Issue III Version I

133 5 (H)

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

136 Este laço espiritual descrito por Sabourin é narrado por Iyá Ejité em quase todas as nossas conversas sobre
137 o equilíbrio espiritual como fator fundamental para a existência da sua casa, no momento em que ela afirma "O
138 candomblé é sintonia, é química. Se não tem química não tem como a gente sentir a energia dos nossos orixás"
139 (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019). A emanação da força espiritual, o axé, estabelece um vínculo social (MAUSS,
140 2003) em que é gerada uma ordem no espaço por meio do rito criando "ordenamentos de estabilização de papéis,
141 de distribuição de funções fundamentalmente através da interpretação de espaços" (TERRIN, 2004: 209).

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

149 6 Fonte: Yasmin Estrela, 2019

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

151 Qualquer autoridade que já tem o seu cargo, já tem seu tempo de orixá, toca um Adjá. Aquele Adjá é
152 consagrado às autoridades da casa, ao orixá daquela casa. Então qualquer uma autoridade é apta a pegar aquele
153 Adjá. Por exemplo, no caso dos iaôs "pega lá aquele Adjá pra mim", não pode, porque eles são iaôs. ?? 7 Iniciado
154 no Candomblé até o seu sétimo ano onde irá posteriormente tornar-se um sacerdote/sacerdotisa. Se eles pegarem
155 eles "viram". Por exemplo quando eu era iaô eu não pegava no Adjá, mas a partir do momento que eu recebi meu
156 grau de sacerdotisa eu passei a pegar no Adjá, eu recebi meu grau, entendeu? Todos os iaôs que hoje não pegam
157 poderão amanhã pegar (Iyá Ejité, 16 de agosto de 2019). Embora este instrumento não esteja junto ao conjunto
158 orquestral do terreiro, ele também possui o poder para chamar uma divindade uma vez que, seu papel seja em
159 específico em guiar o Orixá ou de fazê-lo incorporar em um filho em particular numa determinada ocasião, como
160 foi o caso de uma abiã em que eu presenciei em minha primeira participação de uma celebração da casa em 2016.
161 O Orixá ainda não havia se manifestado, entretanto ela estava no transe espiritual e Iyá Ejité estava justamente
162 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
163 filha. Percebe-se a conexão entre todos os instrumentos musicais do terreiro. Um como guia para os tambores e
164 o outro como guia para os orixás, trabalhando em conjunto com o instrumento que comunica a mensagem dos
165 orixás transmitindo a energia para dentro da casa: os atabaques. A união a qual Iyá Ejité sempre faz questão de

8 A) RUM, RUMPI E LÊ: AS PERSPECTIVAS COSMOGÔNICAS DOS TAMBORES NO TERREIRO

166 mencionar nas suas falas, esclarece a relação de organização estabelecida no qual ajusta as ações humanas a uma
167 ordem cósmica concebida e idealiza imagens da ordem cósmica no plano da realidade humana (GEERTZ, 2008).

168 IV. Trio Das Entidades Membranofones: Yemanjá (RUM), Ogum (RUMPI) E Oyá (LÊ)

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

175 7 Fonte: Yasmin Estrela, 2018

176 Imagem 2: Atabaques "adormecidos" antes da Celebração ao Orixá 8 Mauss (2003) esclarece que as dádivas vão e
177 voltam a todo o momento, o que explica a devolução da dádiva é a força presente no que foi dado implicando o que
178 o autor irá caracterizar como reciprocidade, visto que "a reciprocidade implica na preocupação pelo outro para
179 estabelecer o mana, para produzir valores afetivos ou éticos como a paz, a confiança, a amizade e a compreensão
180 mútua" (SABOURIN, 2008: 135). Desta forma a dádiva é explicada por Iyá Ejité de forma a complementar o
181 diálogo com os autores no momento em que na sua fala ela menciona "abalar os orixás" ao Ayê de maneira a
182 agradecê-los pelas energias presentes na vida do ser humano refletindo diretamente na condição de existência da
183 casa.

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

188 Quando ela expressa "a música está totalmente entrelaçada nesse processo" remete aos estudos de Tinhorão
189 (2008) acerca dos rituais na África Ocidental em que a música estava em todos os processos do cotidiano da
190 população, seja para nascimento ou morte, casamentos, guerras, vitórias, caçadas e etc. Portanto, os africanos
191 desenvolvem um complexo ritual em que para cada ação praticada havia uma invocação especial por meio
192 de cantos ou danças. Portanto, no contexto afro-religioso a música caracteriza-se como elemento favorável à
193 construção do espaço sagrado como locus material no que se refere à incorporação dos orixás nos filhos de santo
194 uma vez que as cantigas buscam introduzir a presença do sagrado nas cerimônias religiosas, e por meio do
195 simbólico os atabaques possuem um significado muito maior do que apenas reprodutores de som. O atabaque
196 é esse elo, esse tocar, esse som, como ele é invocado em cima das nossas músicas, das nossas rezas. Então é o
197 atabaque que faz essa comunicação. Não necessariamente, por exemplo, o orixá só vem se o atabaque for tocado?
198 Não, nós temos outros fundamentos, com outros instrumentos eu posso invocar o meu orixá do Òrun ao Ayê. Por
199 exemplo eu posso pegar meu adjá, eu tenho condições também de abalar um orixá. Mas um atabaque dentro de
200 uma roda de Candomblé, ele que faz; esse processo é dele (Iyá Ejité, 31 de janeiro de 2019).

201 8 a) Rum, Rumpi e Lê: As perspectivas cosmogônicas dos 202 tambores no terreiro

203 É possível compreender a função comunicativa dos tambores a partir de uma linguagem ritual esclarecida pelos
204 seus interpretes, os Alabês. Exclusivamente do sexo masculino, os alabês são os percussionistas do terreiro
205 responsáveis por transmitir a mensagem aos orixás e trazê-los até o Ayê. Há um elemento que ainda os torna
206 muito especiais: ainda que não sofram o transe espiritual, sendo chamados de "não rodantes", Iyá Ejité considera
207 suas relações com os orixás tão íntimas quanto de alguém em que as divindades se manifestam. Novamente a
208 sua fala reflete o princípio da reciprocidade de Mauss (2003), no qual o Alabê recebe o "dom" do orixá para
209 compreender a sua linguagem e transmiti-la durante o ritual proporcionando a vinda dos deuses, portanto, o
210 Alabê torna-se o intermediário da comunicação e da transmissão do axé entre o Òrun e o Ayê, visto que "as
211 relações desses contratos e trocas entre homens e desses contratos e trocas entre homens e deuses esclarecem todo
212 um lado da teoria do sacrifício" (Ibid.: 72).

213 A função do processo litúrgico é apenas destinada aos homens, nunca às mulheres. Por trás dessa tradição
214 está o tabu em torno da menstruação quase absoluto em torno dos afro-religiosos. Sobre isso Souza (2018) Para
215 a autora, a restrição imposta às mulheres pelo tabu do sangue menstrual, podem ser atribuídas à uma forma de
216 "poder" concedendo ao feminino a possibilidade de desestabilizar o sistema religioso, invalidar o ritual e "sujar"
217 os símbolos sagrados. Desta forma, existem tarefas consideradas prioritariamente a mulheres, sobretudo as que
218 envolvem a tarefa de cuidar (SOUZA, 2018).

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

227 9 Os Tambores E Seu Papel Como Mediadores do Círculo Social 228 Religioso

229 Os atabaques de Iyá Ejité são construídos de jacarandá-do-pará, uma madeira de lei comumente usada na região
230 para confecção de instrumentos musicais. Questionei achando que talvez a árvore possuísse alguma ligação direta
231 com algum mito de origem ou com alguma ocorrência da sua trajetória religiosa. E sim, ela me afirma que a
232 religião possui uma ligação direta com a natureza, sendo comum utilizar estes elementos que carreguem estas
233 energias para dentro do terreiro Os meus (atabaques) foi uma questão muito minha. O meu esposo trabalha
234 no Sul do Pará e ele queria fazer o atabaque da nossa casa. Nossos atabaques são feitos de um tronco só e foi
235 moldado pra nossa casa. Ele foi talhado que chamam né? Porque geralmente a gente compra pronto nas lojas,
236 em Salvador, no Rio, mas aqui em Belém a gente já tem esse acesso, entendeu? Mas por exemplo, o nosso é uma
237 madeira só, justamente por causa desses significados que vem da natureza pra gente (Iyá Ejité, 26 de outubro de
238 2018).

239 Para Eliade (1979) no mundo arcaico o mito relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado.
240 Portanto o autor ressalta que o espaço está diretamente interligado ao sagrado por meio de elementos manifestados
241 em símbolos hierocósmicos como por exemplo a "Árvore Cósmica" a qual liga o cume da Montanha Cósmica ao
242 Centro do Mundo com o Céu estabelecendo comunicação com o divino. A mitologema da árvore apresentada pelo
243 autor, reflete na cosmovisão iorubana de comunicação com o divino, uma vez que os tambores são construídos
244 a partir de uma árvore, elemento presente no centro do mundo ligando-o ao céu. Portanto: Pode dizer-se que a
245 maioria das árvores sagradas e rituais que encontramos na história das religiões não passa de réplica, de cópia
246 imperfeita desse arquétipo exemplar: a Árvore do Mundo. Quer dizer, supõe-se que todas as árvores sagradas se
247 encontram no Centro do Mundo e todas as árvores rituais ou postes, que se consagram antes ou durante qualquer
248 cerimônia religiosa, são como que magicamente projetados no Centro do Mundo (ELIADE, 1979: 44).

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

252 Segundo a Yalorixá, a presença do sagrado é tão "forte" nesses instrumentos que nenhuma pessoa pode tocá-los
253 além dos Alabês, função que expressa um compromisso firmado a partir do que Iyá Ejité diz ser um "dom" para
254 conduzir as cerimônias e conseguir estabelecer uma conexão com o sagrado. As expressões simbólicas presentes
255 em todos os elementos o qual destaquei durante as nossas entrevistas, me fizeram ter uma percepção de espaço
256 completamente pensado a partir de uma perspectiva do divino, do sagrado. Portanto, as formas simbólicas
257 expressam o compromisso e a devoção do ser humano ao sagrado. A ritualização do espaço permite criar uma
258 ligação entre os dois ambientes, Òrun e Ayê, a partir de práticas litúrgicas, destacadas no Candomblé a nas
259 cerimônias conduzidas pelas canções que remetem uma memória ancestral transportada oralmente em ioruba
260 arcaico, haja vista que "os praticantes conhecem o sentido dos cantos e dos louvores, mas não necessariamente o
261 conteúdo de cada palavra. Como costuma ser dito: 'esta é a língua falada pelos orixás' " (BARROS, 2000: 36).
262 A identidade cultural do lugar e os mitos remontam a memória e a história dos orixás, a partir das letras das
263 canções, a sacralidade do lugar e os símbolos que o estrutura como espaço cosmicizado.

264 O lugar comporta objetos e valores através dos símbolos, signos e significados. É no lugar que as relações
265 sociais ocorrem, e através delas os valores são compartilhados. A topofilia está ligada a estes valores quando
266 surge no indivíduo a sensação de pertencimento ao lugar. Com o compartilhamento dos valores e das memórias,
267 temos então a possibilidade das análises acerca da identidade de cada indivíduo e do grupo (TORRES e KOZEL,
268 2010: 130).

269 Segundo Amaral e Silva (1992), os Atabaques são como seres vivos dentro da casa, e, portanto, são tratados
270 como autoridades, depois do processo de consagração, são "alimentados" anualmente para restabelecer o Axé no
271 tambor junto aos outros instrumentos, vestidos e preparados para cerimônias tal como sacerdotes. Sua localização
272 na casa também possui um ponto estratégico no qual leva-se em consideração que os tambores são divindades,
273 então são capazes de enxergar, ouvir e falar. Sobre a sua posição no terreiro, Iyá Ejité explica:

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

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

283 Os atabaques possuem uma responsabilidade ritual, pois buscam manter viva a energia da casa ao convidar
284 os orixás para esta constante troca do Axé, Para Gil Filho (2005) a capacidade de determinação de um objeto
285 e a sua espacialidade passa a ser uma referência à consciência, no qual a condição do ser, necessariamente, a
286 existência espacial determina que "a modelização simbólica dos objetos espaciais tem, como suporte anterior,

9 OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO

287 os parâmetros da consciência mítica” (Ibid.: 122). O axé emanado pelos tambores é chamado por Iyá Ejité de
288 ”triângulo de energias” representando o que Rosendahl (1995) caracteriza por símbolos hierocósmicos, em que
289 apresentam a presença real do sagrado materializada em um objeto, neste caso os tambores.

290 Por se tratarem de símbolos que manifestam a imagem do sagrado, os atabaques também revelam a partir da
291 sua espacialidade uma característica um tanto peculiar: anfitriões da casa. A localização estratégica, em frente
292 à porta do terreiro remete, sempre que ocorrem as festas públicas da casa, a um convite para entrar no terreiro.
293 Iyá Ejité confirma este fato ao dizer que eles estão na direção da porta com o intuito de convidar para a casa
294 as pessoas a qual eles enxergam quando estão despertos, bem como saudar a chegada de sacerdotes durante as
295 cerimônias.

296 Para Rosendahl (2014) as formas simbólicas são representações da realidade resultantes de um processo pelo
297 qual são produzidos e transmitidos entre a comunidade. Portanto, os atabaques são representações de uma
298 realidade existente de um mundo mais amplo, ou um macrocosmo (WAGNER, 2017), presentes em um espaço o
299 qual é fortemente impregnado de axé onde torna-se possível a irradiar esta energia para além do espaço do terreiro,
300 uma vez que o atabaque convida o indivíduo a entrar na casa e compartilhar da energia presente no lugar. musical
301 em que o conjunto orquestral remonta os mitos cosmogônicos da criação narrados a partir das letras das rezas
302 cantadas na língua dos orixás, o iorubá, permitindo a preservação da língua ancestral, possibilitando a existência
303 de uma ordem coletiva a partir dos símbolos sagrados. Os símbolos sagrados sintetizam o ethos 9 Desta forma,
304 os instrumentos musicais, sobretudo os atabaques, são incumbidos de uma responsabilidade ritual de manter viva
305 a energia do Ilê ao convidar os orixás para uma constante troca de Axé, mantendo o mundo das divindades e
306 dos seres de uma sociedade e sua visão de mundo, uma vez que ”o ethos de um grupo torna-se intelectualmente
307 razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a
308 visão de mundo descreve” (GEERTZ, 2008: 67), desta forma, esta visão de mundo apresenta-se emocionalmente
309 convincente pois mostrase como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro singularmente bem organizado
310 para acomodar este modo de vida.

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

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

322 A execução musical nos cultos de Candomblé apresenta-se como peça chave e constitui simbolicamente a cena
323 ritual, podendo levar à guisa conclusão que as cerimônias estabelecem comportamentos dogmaticamente, com o
324 propósito de desempenhar etapas que estão intimamente ligadas ao sistema de crenças buscando constituir um
325 laço íntimo entre o ser humano e os deuses, visto que a religião segundo Geertz (2008), ajusta as ações humanas
326 a uma ordem cósmica concebida e idealiza imagens da ordem cósmica no plano da realidade humana. humanos
327 em equilíbrio. O som, as palavras, os gestos transmitem e conduzem o axé a partir de uma força cuidadosamente
328 guardada na memória.

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

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



Figure 1:

9 OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO



Figure 2: O



20193

Figure 3: Fonte: Yasmin Estrela, 2019 Imagem 3 :The

9 OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO



20195

Figure 4: Fonte: Yasmin Estrela, 2019 Imagem 5 :



Figure 5:

9 OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO



Figure 6:



Figure 7:

9 OS TAMBORES E SEU PAPEL COMO MEDIADORES DO CÍRCULO SOCIAL RELIGIOSO

340 Volume XXI Issue III Version I 13 (H) 1 2 3 4 5

¹Os 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.

²Espaço onde ficam recolhidos os filhos e são realizados os rituais privados de iniciação⁶ O axé é plantado nos peji, comumente conhecidos como "quartos dos orixás" e são realimentados através das oferendas e ações rituais (SANTOS, 2012).

³© 2021 Global JournalsThe Confluences of the Ritual Orchestra: An Ethnography of Musical Instruments in Candomblé

⁴© 2021 Global Journals

⁵Geertz descreve ethos como o tom, caráter, qualidade de vida, estilo e disposições morais e estéticos de um povo.

-
- 341 [Torres] , Marcos Alberto Torres .
342 [Eliade ()] , Mircea Eliade . *Imagens e Símbolos. Lisboa, Editora Arcádia* 1952. 1979.
- 343 [Cardoso and Natale ()] *A linguagem dos tambores. Salvador, Tese de doutorado, Ângelo Nonato Cardoso ,*
344 Natale . 2006. Universidade Federal da Bahia
- 345 [Amaral et al. ()] ‘Cantar para subir: Um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista’. Rita ;
346 Amaral , Vagner Silva , Gonçalves Da . *Revista Religião e Sociedade* 1992. 16 (1-2) p. .
- 347 [Mauss ()] ‘Ensaio sobre a dádiva’. Marcel Mauss . *Sociologia e Antropologia. São Paulo, Cosac Naify* 1925. 2003.
348 p. .
- 349 [Geertz ()] Clifford Geertz . *A interpretação das culturas*, (Rio de Janeiro, Editora LTC) 1926. 2008.
- 350 [Pereira et al. ()] ‘Geografia da Religião e Espaço Sagrado: Diferenças entre as noções de lócus material e
351 conformação simbólica’. Clevisson Pereira , ; Junior , Gil Filho . *Ateliê geográfico* 2006. 6 (1) p. . (Sylvio
352 Fausto)
- 353 [Filho and Fausto ()] ‘Geografia da religião: o sagrado como representação’. Gil Filho , Sylvio Fausto . *Terra*
354 *Livre* 2005. 1 (24) p. .
- 355 [Rosendahl ()] ‘Geografia de religião: uma proposta’. Zeny Rosendahl . *Revista Espaço e Cultura* 1995. 1 p. .
- 356 [Sabourin ()] ‘Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade’. Eric Sabourin . *Revista Brasileira de Ciências*
357 *Sociais* 2008. 23 (66) p. .
- 358 [Barros and Flávio Pessoa De ()] ‘Mito, memória e história: a música sacra’. José Barros , Flávio Pessoa De .
359 *Revista Espaço e Cultura* 2000. p. .
- 360 [Kong ()] ‘Música popular nas análises geográficas’. Lily Kong . *EDUERJ CORRÊA, Roberto. L., ROSENDAHL,*
361 Zeny (Org. (eds.) 2009. p. . (). Cinema, espaço e música. Rio de Janeiro)
- 362 [Maurício et al. ()] *O candomblé bem explicado: Nações Bantu*, George ; Maurício , Vera Oxalá , De . 2009.
363 Pallas. Iorubá e Fon. Rio de Janeiro
- 364 [Bastide ()] ‘O Candomblé da Bahia (rito nagô)’. Roger Bastide . *Companhia Editora Nacional* 1958. 1961.
- 365 [Terrin and Natale ()] *O rito: Antropologia e fenomenologia da ritualidade*, Aldo Terrin , Natale . 2004. São
366 Paulo, Editora Paulus.
- 367 [Rosendahl et al. ()] ‘Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço’. Zeny Rosendahl , Castro In , Iná Elias
368 , ; Gomes , Paulo César Da Costa , ; Corrêa , Roberto Lobato . *Orgs.*) 2012. p. . Rio de Janeiro, Editora
369 Bertrand Brasil (O sagrado e sua dimensão espacial)
- 370 [Verger ()] *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, Pierre Verger . 1981. Salvador, Editora Corrupio.
- 371 [Santos and Dos ()] *Os Nagô e a morte: Pàde*, Juana Elbein Santos , Dos . 1975] 2012.
- 372 [Tinhorão and Ramos ()] *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*, José Tinhorão ,
373 Ramos . 1988. 2008. São Paulo. p. 34.
- 374 [Kozel ()] ‘Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia’. Salette Kozel . *Raega -O*
375 *Espaço Geográfico em Análise* 2010. 20 p. .
- 376 [Fonseca and José De Macedo ()] ‘Ritmo e Rito nos Candomblés Ketu-Nagô’. Edilberto Fonseca , . ’ José De
377 Macedo . *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 2006. 3 (1) p. . (Dar Rum ao Orixá)
- 378 [Wagner ()] *Símbolos que representam a si mesmos*, Roy Wagner . 2017. São Paulo, Ed. UNESP.
- 379 [Souza et al. ()] *Tem mulher no Tambor? Uma etnografia do feminino entre a afroreligiosidade e o Carimbó em*
380 *Belém do Pará*, Eduarda Souza , Romélia Trindade , De . 2018. Belém. Trabalho de Conclusão de Curso
381 (Monografia), Universidade Federal do Pará -UFPA.
- 382 [Rosendahl ()] ‘Tempo e temporalidade, espaço e espacialidade: a temporalização do espaço sagrado’. Zeny
383 Rosendahl . *Revista Espaço e Cultura* 2014. 35 p. .