



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES-IDA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

RONALDO BATISTA DE LIMA

ATABAQUES DO CANDOMBLÉ E TAMBORES BATÁ DA SANTERIA:
TOQUES E FORMAÇÃO DO OGÃ

BRASÍLIA-DF

2018

RONALDO BATISTA DE LIMA

ATABAQUES DO CANDOMBLÉ E TAMBORES BATÁ DA SANTERIA:

TOQUES E FORMAÇÃO DO OGÃ

**Trabalho apresentado ao departamento
de Música-UnB com requisito parcial
para a obtenção do título de professor na
Licenciatura Plena em Música**

**Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira
Corrêa**

BRASÍLIA- DF

2018



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música

ATA DE DEFESA DE TCC

Ronaldo Batista de Lima

“ESTUDO COMPARADO ENTRE OS TOQUES DO CANDOMBLÉ BRASILEIRO E OS TAMBORES BATÁ DA SANTERIA CUBANA”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor(a) ANTENOR FERREIRA CORREA, segundo o Ato 43/2018 do dia 8 de novembro de 2018, que nomeou banca de avaliação.

Brasília, 8 de novembro de 2018.

ANTENOR FERREIRA CORREA

Alessandro Borges Cordeiro

Hugo Leonardo Ribeiro

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

La Lima, Ronaldo
ATABAQUES DO CANDOMBLÉ E TAMBORES BATÁ DA SANTERIA:
TOQUES E FORMAÇÃO DO OGÃ / Ronaldo Lima; orientador Prof.
Dr. Antenor Ferreira. -- Brasília, 2018.
44 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura Plena em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Candomblé. 2. Santeria. 3. Africanismos. 4.
Tambores batá. 5. Homologias estruturais. I. Ferreira,
Prof. Dr. Antenor, orient. II. Título.

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a minha esposa e companheira que assim se tornou desde o nosso primeiro encontro, Eliane Silva, por ter me dado todo o suporte e apoio, principalmente nas horas mais críticas em que passei durante a minha fase anterior a minha ingressão ao mundo acadêmico. Aos meus dois filhos João Gabriel e Isadora Batista que, foram fruto dessa união e profunda cumplicidade por todos esses anos, como uma família.

À lembrança de meu pai, João Batista de Lima Filho e minha querida e perseverante mãe, Maria Auxiliadora de Lima, juntamente com meus irmãos, João Batista de Lima Neto, Rosemeri Lima e minha irmã Janaina.

Também gostaria de agradecer a família de minha esposa que ao passar dos anos tornou-se tão família como a minha própria, nos amando e apoiando incondicionalmente. Estendo também meu profundo agradecimento aos meus familiares como tios, primos, primas, sobrinhos e sobrinhas que mesmo não estando presente, de certo, me apoiaram em seus pensamentos e sentimentos.

À todo o corpo docente do Departamento de Música da UnB, aos mestres e professores que de modo direto ou indireto, me ensinaram o belo e nobre ofício da docência pelos anos que passei na universidade.

Ao meu professor e orientador Antenor Ferreira, que soube de forma impecável, inteligente e criativa, me conduzir no processo de minha iniciação á pesquisa científica e a produção do artigo e do futuro documentário que realizamos em amigável e estreita parceria juntamente com a universidade.

Não poderia jamais esquecer dos diversos amigos que felizmente tenho, que incentivaram e apoiaram minhas virtudes e intensões em tornar-me uma pessoa melhor, e um cidadão que luta e deseja uma sociedade mais justa e fraterna. Aos meus irmãos musicais do trabalho “Alguidar”, Geraldo Horta e Tomas Cooper Patriota, que sempre me incentivaram, tanto musicalmente (nos momentos em que me encontrava sem muita disposição ou inspiração para tocar), ou intelectualmente, quando conversávamos sobre os mais diversos assuntos que transpassaram o nosso foco principal, que era de se fazer música agradável, interessante e despertadora dos sentimentos humanos mais nobres.

Aqui estão nomes importantes, que tanto me ajudaram e apoiaram, em meu período de vivencia universitária que passei por todos esses anos: Pai Ricardo Obatolá, Luiz Destrade, Elton Barbosa Ribeiro, Ytto Morães, Babalorixá Babazinho, Norberto Noleto, Adelmo Boaventura, Luciene Raguzonni, Marlon Dourado, Alabê Jolodê, Pai Jorge Braga, Giselle Gutierrez, Prof. Alciomar, Wladimir Barros, Leonardo Saraiva,

Walterson da Costa Ibituruna (meu amigo de infância e profundo incentivador de minha futura vida acadêmica), Ana Silvia, Boogie Jazz e a toda uma miríade de bons e fieis amigos que tive e tenho que de certo modo me influenciaram positiva e inspiradoramente durante todos os anos de minha vida.

Minhas cordiais desculpas se deixei de mencionar alguém, mas saibam que todos estão em meu coração.

E finalmente a todos os Orixás que foram o foco imprescindível da minha pesquisa, que me guiaram, me inspiraram de forma carinhosa e especial até a conclusão desse trabalho.

Axé Motumbá.

Resumo

O Candomblé e a Santeria Cubana são duas religiões consideradas de matriz africana que possuem dois aspectos comuns que consideramos de interesse como objetos de estudo a serem desenvolvidos para uma pesquisa na área da educação musical: os tambores como instrumentos principais de ambos os ritos religiosos e a figura do Ogã, instrumentista responsável pela execução desses tambores no culto. Em vista desse interesse, nesta pesquisa nos dispomos a considerar esses dois elementos aqui descritos como “tambores ritualísticos”, observando a função que desempenham em ambos os cultos e “formação do ogã”. Desse modo, com intuito de fundamentar as discussões aqui empreendidas, analisamos alguns toques de pontos de Candomblé e da Santeria, e consideramos alguns aspectos ligados ao rito iniciático dos ogãs. Paralelamente à análise de literatura que trata dos toques do Candomblé e da Santeria, foram realizadas entrevistas com pais de santos e com ogãs, de modo a trazer uma visão a partir de dentro desses ambientes ritualísticos. Foram tratados assuntos como ritos de iniciação, aprendizagem dos cantos e toques dos Orixás, estruturas dos ritos religiosos, entre outros. Também foram realizadas observações in loco em Casas de Culto no DF e em Salvador, com o propósito de fundamentar as informações e considerações tratadas no decorrer deste texto.

Palavras-chave: Candomblé, Santeria, Africanismos, tambores batá, homologias estruturais.

Abstract

The Brazilian Candomblé and the Cuban Santería are two religions considered as holding African roots. These religions have in common two aspects that we considered of interest as objects of study in order to develop an investigation related with music education: the drums as main instruments of both religious rites and the figure of the Ogã, musician responsible for performing these drums during the worships. In view of this interest, in this research we are willing to consider these two elements described here as "ritualistic drums", observing the function they perform in both cults and "formation of the ogan". Thus, in order to substantiate the discussions undertaken here, we analyze some pontos (tunes) and rhythmic patterns of the Candomblé and Santería. We also have considered some aspects related to the initiatory rite of the ogãs. Parallel to the analysis of literature dealing with the rhythmic patterns of Candomblé and Santería, we conducted interviews with "pais e mães de santo" (fathers and mothers of saints) and with ogãs, in order to show a vision from within of these ritualistic environments. A few subjects were treated, such as initiation rites, processes of learning tunes and the rhythmic pattern particular to each one of the Orishas, and the structures of religious rites. In addition, we carried out some observations at Worship Houses in Federal District (Brazil) and in Salvador, in order to substantiate the information and considerations discussed throughout this text.

Keywords: Candomblé, Santería, African-like aspects, batá drums, structural homologies.

Sumário

Introdução	1
1.Diáspora Africana.....	4
2.Os Tambores	7
2.1 Os Tambores e sua relação a Sacralidade	9
2.2 Batás	10
2.3 Atabaques	12
3. O Ogã e sua formação	17
3.1 Luiz Destrade	17
3.2 Joceval da Conceição	19
3.3 Elton Barbosa	22
3.4 Felipe Fiuza	24
3.5 Quadro informativo	27
4.Conclusões	31
5.Referências	34

Introdução

Há cerca de um ano, estava sentado à mesa de um café com Antenor Ferreira (orientador desta monografia) e Luiz Destrade, cubano e mestre de Santeria. Na ocasião, tratávamos da produção de um documentário para a UnB-TV intitulado “O Tambor e seus Enlaces Divinos”. Em meio à nossa conversa, Destrade disse uma frase que mudou o rumo da prosa: “O Candomblé não é africano, mas sim uma invenção brasileira. A Santeria Cubana é africana”.

Ora, sempre tive para mim que o Candomblé é uma religião atestadamente de matriz africana, então, o que levaria Destrade a negar tão contundentemente esse entendimento que temos do Candomblé? O modo de pensar de Destrade era claro. A Santeria, para ele, possui matriz africana. Como o Candomblé é muito diferente da Santeria, então, consequentemente, não é africano.

Não obstante, observa-se que no Brasil parece não haver dúvidas a respeito da herança africana do Candomblé. Autores, adeptos e religiosos concordam que o Candomblé foi trazido da África para o Brasil durante o período da escravidão, também chamado de diáspora Africana conforme o pai de Santo Obatolá Ricardo Ruivo e o escritor Nei Lopes, por exemplo.

Em um primeiro momento, decidi tentar lançar alguma luz sobre essa questão, e me propus, então, a realizar uma pesquisa com o objetivo de apontar elementos do Candomblé e da Santeria cubana de modo a verificar suas semelhanças e seus afastamentos com intuito de embasar uma afirmação sobre a possível raiz africana no Candomblé. Todavia, no decorrer do processo, entendi que no período de alguns meses que compõem um TCC, não conseguiria a profundidade que o assunto merece.

Em vista disso, decidimos focar em dois elementos comuns presentes na Santeria cubana e no Candomblé brasileiro, a saber, os tambores ritualísticos e a figura do ogã. O estudo desses dois elementos também poderia fornecer alguns aspectos mesmo que introdutórios que em uma pesquisa futura pudessem apontar a herança africana do Candomblé. Redirecionei então essa pesquisa tendo então como objetivo principal apontar algumas similaridades entre o Candomblé e a Santeria (também chamada de Reglas). Todavia, o aspecto articulador entre as considerações pretendidas a respeito dessas religiões foi o tambor, uma vez que este é elemento indispensável nos rituais litúrgicos de cada uma destas.

Para tanto, início este trabalho tentando estabelecer a origem geográfica dos povos africanos trazidos ao continente americano com intuito de identificar pontos de

contatos anteriores à sua chegada às Américas que já indicassem a procedência de certas similaridades (veja adiante).

A seguir, foram analisamos alguns toques de pontos de Candomblé e da Santeria, além de considerar alguns aspectos ritualísticos e de iniciação de ogãs com intuito de fundamentar as discussões aqui empreendidas.

Paralelamente à análise de literatura que trata dos toques do Candomblé e da Santeria, foram realizadas entrevistas com pais de santos e com ogãs, de modo a trazer uma visão a partir de dentro desses ambientes rituais. Nessas entrevistas, foram tratados assuntos diversos, tais como, ritos de iniciação, aprendizagem dos cantos e toques dos Orixás e a estruturas dos ritos religiosos. Ogã, na tradição do candomble, umbando ou religiões afins, é o título que se dá a uma função iminentemente masculina para a pessoa que, após passar por um rito iniciático de preparação espiritual e pragmática, torna-se responsável pela execução, durante o culto, dos tambores propiciatórios. Um ogã pode também realizar outras funções como execução sacrificial, preparação dos encantamentos com folhas ou mesmo funções administrativas da casa de culto. Todavia, neste trabalho a função abordada será a de executor do tambor. Pai de Santo (Babalorixá) ou Mãe de Santo (Yalorixá) são pessoas espiritualmente elevadas, capazes de guiar a vida de seus filhas e filhos de santo (os adeptos da religião). Possuem, entre outras, a responsabilidade de orientar os adeptos em questões espirituais e também de zelar pelo espaço físico do terreiro, como são chamadas as casas de culto.

Também foram realizadas observações *in loco* em Casas de Culto no DF e em Salvador, com o propósito de fundamentar as informações e considerações tratadas no decorrer deste texto e compará-las com a percepção dos entrevistados.

No Capítulo 1, há um breve histórico da diáspora africana de modo a entender como as nações do Candomblé foram trazidas e constituídas no Brasil.

No Capítulo 2 são apresentados aspectos relativos aos tambores ritualísticos. São apresentados aportes organológicos e descritas suas funções no rito religioso do Candomblé e da Santeria. O mesmo capítulo também faz a apresentação e a distinção entre os tambores Batá, da Santeria Cubana, e os atabaques, típicos do Candomblé brasileiro.

O Capítulo 3 é dedicado a questões ligadas ao processo de ensino e aprendizagem. Procuramos aqui abordar os processos de ensino/aprendizagem, do rito de iniciação do ogã, como ele aprende, o que pensa sobre os procedimentos da oralidade, o que mudaria na possibilidade desse aprendizado ser baseado em leitura musical e outros aspectos gerais do seu processo ou seja, procurar através dos relatos

dos entrevistados, obter mais uma fonte de conhecimento para futuras similaridades, porém agora na ótica da educação.

Por fim, as entrevistas realizadas com Pais de Santo, ogãs, mestres e adeptos, foram gravadas e, posteriormente, transcritas. Todavia, de modo a não sobrecarregar o texto, foram citadas apenas as passagens necessárias ao entendimento dos posicionamentos dos entrevistados em relação ao assunto tratado naquela parte específica.

É importante salientar que os entrevistados foram escolhidos não somente tendo em conta sua disponibilidade e vontade em colaborar com essa pesquisa, mas, sobretudo, pelo fato de serem considerados como autoridades pelos seus próprios pares. O estatuto que esses entrevistados conseguiram no meio em que atuam não foi conseguido da noite para o dia, ou por quaisquer contingências que por qualquer motivo demandassem que assumissem os postos que ocupam. Essas pessoas são adeptos das respectivas religiões desde praticamente a vida toda, e passaram pelos ritos iniciáticos particulares a cada uma destas. Desse modo, a autoridade que têm provém dos conhecimentos que adquiriram durante décadas de experiência prática nos contextos em que atuam. Mais uma vez, fica o meu agradecimento a todas essas pessoas que, voluntariamente, contribuíram com informações importantíssimas para este estudo.

1. Diáspora Africana

A tentativa de demonstrar as similaridades entre duas religiões de ascendência africana, Candomblé, no Brasil, e Santería ou Reglas, em Cuba, exigiu, inicialmente, o conhecimento das origens geográficas dos povos africanos trazidos ao continente americano. Esses territórios eram, naquele período, compostos de diversas regiões, reinos e nações que hoje em dia são constituídos como países. Foram desses territórios que as chamadas matrizes africanas presentes nas manifestações religiosas se constituíram e, por assim dizer, migraram para o Brasil e outros países das Américas. O elo entre essas religiões e a África está atestado em vasta literatura. Mabel Mallorca Gladis, por exemplo, esclarece:

A história das religiões africanas reporta-se dos séculos XV ao XVIII, durante a colonização do continente americano, e com o advento dos povos africanos trazidos (forçadamente) a nossas costas por espanhóis, portugueses, franceses, ingleses e holandeses. Dos navios que transportaram homens, mulheres e crianças, também trouxeram sua cultura e crença religiosa, que provenientes de diversos setores ocidentais de África, que se estendiam desde o Congo e Angola, até a costa do antigo reino do Dahomei, atual Benim e Nigéria, trazendo consigo uma marcada organização social, cultural e religiosa. No Brasil, estes grupos receberam o nome da etnia do qual pertenciam, para assim os distingui-los, o que também ocorreu nas costas do Rio da Prata. Assim os grupos chegados do Congo recebiam o nome de “Bantú”, os de Angola de “Jejes”, os Yorubás de “Nagôs” e os Fon e Ashantis de “Minas”. (GLADIS, 1983, p.17)¹

A Figura 1 oferece rotas da diáspora africana para as Américas.

¹ La historia de las religiones en nuestro continente, se remonta a los siglos XV al XVIII, durante el de la colonización, americana, con el advenimiento de los pobladores africanos, traídos—forzadamente— a nuestras costas por españoles, portugueses, franceses, ingleses y holandeses. Los navios que deportaban a estos hombres, mujeres y niños, no sólo transportaban su presencia, sino también su cultura y creencia religiosa. Estos grupos provenieron de diferentes sectores Occidentales del Africa, que iban desde el Congo y Angola, hasta la costa del antiguo Dahomey, actualmente Benin y Nigeria, trayendo consigo una marcada organización social, cultural y religiosa. En Brasil, estos grupos recibieron el nombre de la etnia a la qual pertenían, para poder distinguirlos, situación que se extendió también en la costa del Rio de la Plata. Así, los grupos llegados del Congo, recibieron el nombre genérico de “Bantú”, los grupos de Angola, recibieron el nombre de “Jejes”, los grupos de Yorubas, el nombre de “Nagó”, y los grupos de Fon y Ashanti, recibieron el nombre de “Minas”. (GLADIS, 1983, p.17)

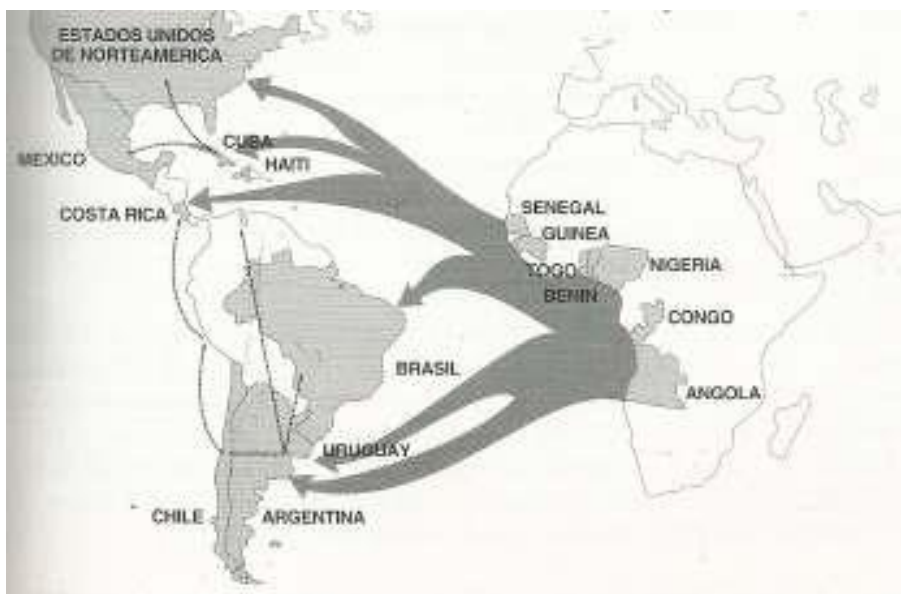


Figura 1. Rotas de diáspora Africana.

Fonte: GLADIS, 1983, p. 17

A religião foi o ponto principal de unidade e preservação dos povos africanos, pois em seu bojo estavam as suas principais características culturais, onde se conservaram seus deuses e divindades com as mesmas estruturas de suas origens, forças naturais, cores, danças, ritmos, rezas e orações no seu idioma tradicional. Para tal exercício de perpetuação, “nas últimas décadas do século XVIII”, os negros dirigiam-se às confrarias, irmandades laico-religiosas. Os membros das ditas irmandades contribuíam com dinheiro para manter a igreja, auspicar missas especiais e organizar procissões, recebendo a garantia de um funeral e missas no momento da morte. Mesmo que em última instância, sob o controle de um sacerdote católico, as confrarias acabavam por proporcionar um lugar onde os negros podiam reunir-se estimulando, assim, a consciência de grupo (Gladys, 1993). Desse modo era permitida a conservação de crenças, cantos e idiomas, surgindo assim o sincretismo, suportando em imagens católicas a força e identidade natural de suas próprias divindades. No meio rural o equivalente chamava-se “*Batuques*”, e se tornariam centros de reuniões em dias festivos nas fazendas, que embora fossem autorizadas pelos senhores de escravos com o propósito de diminuir o risco de motins e lutas dos escravos, tornaram-se centros de congregação e compartilhamento de insatisfações. Como essas reuniões eram tidas como legais pela Igreja e pelo Estado, acabaram de certo modo por contribuir para a manutenção da tradição milenar africana, mantendo sua integridade individual, o que ocorreu de modo paralelo e variado tanto no meio urbano quanto rural. Como

reconhecido historicamente, as etnias Ewe e Yourubá constituíram-se como as principais matrizes do Candomblé. Como mostra Uya, Okon Edet:

As etnias de escravos usados nas fazendas de exploração nas Américas tendiam a ser homogêneas, principalmente *EWE* e *YORUBÁ*, dado que os escravos de Angola eram preferidos como servidores domésticos. A presença de uma língua comum facilitava a comunicação e criação de rituais, e com o tempo, o *NAGÔ*, foi a linguagem dos rituais. O parentesco marcou as pautas de interação social e se desenvolveu o sistema de família extensa. As comunidades em si, de acordo com os contemporâneos, se concretizavam pela coesão dos membros destas famílias. Isto certamente se remete a atitude comunitária da África tradicional².
Uya, Okon Edet, 1998, p. 17

Tais etnias não possuíam laços de interatividade tão extensivos enquanto viviam no continente africano. Com esta transformação, os descendentes africanos se incorporaram à sociedade americana e instalaram sua própria identidade cultural, expressando-se fundamentalmente na religião como elemento modelador de sua vida social³. (Gladis, 1993 p. 20).

Ambas as etnias, possuíam em comum nos seus ritos religiosos o tambor e as cantigas como elementos de conexão com o plano espiritual. Desse modo, é essencial entender a função desempenhada pelos tambores nos ritos religiosos, bem como todos os aspectos que viabilizam essa função, tais como organologia, relação com outros instrumentos e o canto, seus modos de transmissão e aprendizagem.

² Las plantaciones esclavas en las América tendieron a ser homogéneas, principalmente *EWE* y *YORUBÁ* dado que los esclavos de Angola eran preferidos como servidores domésticos. La presencia de una lengua común facilitaba la comunicación, la recreación de rituales, y con el tiempo el *NAGO* fue el lenguaje de los rituales. El parentesco marcó las pautas de interacción social y se desarrolló el sistema de familia extensa. Las comunidades en sí, de acuerdo con contemporáneos se concretizaban por la cohesión de los miembros de estas familias. Esto por supuesto remite, a la actitud comunitaria de Africa tradicional.

³ Como de esta transformación estos descendientes africanos, se incorporaron a la sociedad americana e instalaron su propia identidad cultural, expresándose fundamentalmente, em la religión, como elemento modelador de su vida social. Gladis, 1993, p. 20.

2.Os Tambores

O que é um tambor? Em minha prática como instrumentista de percussão, percebo que, em um sentido amplo, um tambor é instrumento percussivo, cuja sonoridade é obtida golpeando-se direta e externamente um corpo “oco” e ressonante que o constitui, bem como sua caixa de ressonância, ou em outro lugar qualquer, especialmente destinado a esse fim.

A partir de uma perspectiva organológica, o tambor seria um instrumento percutido na parte exterior de sua caixa de ressonância na qual pode ou não estar afixada uma membrana. Neste sentido amplo, um tambor poderia estar compreendido na família dos membranófonos, sendo alguns exemplos destes instrumentos os tambores de bateria, atabaques, tímpanos, pandeiros, entre outros de uma lista inumerável. Ainda, poderia também ser considerado dentre a família dos idiófonos, tais como os logdrums (tambores de madeira), breakdrums (tambor de panela de freio de automóveis) e o ágbe (também conhecido como xequerê). Não obstante, a maior parte dos livros de organologia define tambor como um membranófono. Os autores mais ligados à música etnica adotam uma definição mais ampla para o instrumento. Fernando Ortiz, por exemplo, entende que:

Uma pele, simplesmente tensionada por mãos humanas, ao percutisse já é um tambor; porém, um tronco de árvore cavado ad hoc e em sua parte superior acrescentado linguetas preparadas especialmente para dar certos sons por meio de sua percussão, como o *mayohuacán* ou o *teponastle*, dificilmente poderá ser separado por definição de certos tipos de grandes *campanas* ou *gongos*, igualmente de madeira e tocados de fora a golpes de baquetas. Nisso influem a crença de que o tambor foi antes um tronco sonoro, logo um troco cavado e fechado com uma pele em uma de suas cabeças e ao fim com duas membranas, uma em cada extremidade tal.⁴ (Ortiz, 1952, p. 4).

⁴ Una piel, simplemente tendida por manos humanas, al percitirse ya es un *tambor*; pero um tronco de árbol ahuecado ad hoc y hasta com lengüetas preparadas especialmente para dar sendos sonidos por médio de su percusión, como el *mayohuacán* o *teponastle*, dificilmente podrá ser separado por definición de ciertos tipos grandes *campanas* o *gongos*, igualmente de madera y tañidos desde afuera a golpes de maceta. Em eso influye la creencia de que el *tambor* fué antes um tronco sonoro, luego um tronco ahuecado y cerrado com uma piel em uma de sus cabezas y, al fin, com dos membranas, una em cada extremo. (Ortiz, 1952, p. 4).



Figura 2. *Mayohuacán* Fonte Google imagens.



Figura 3 *teponastle* Fonte Google imagens.

Dois dos elementos estruturais do tambor são: sua caixa de ressonância (um corpo grande ou pequeno, ou seja, um corpo oco que lhe ofereça figura e ressonância) e a parte essencialmente percutível, que dá o som e que pode se constituir de uma membrana vibratória. Contudo, alguns instrumentos também denominados de tambores carecem de membranas, então o vocábulo tambor pode oferecer duas acepções, uma restrita em que se requer uma membrana vibratória, tornando-se assim um tambor membranófono, e outra que se prescindia de tal diafragma, podendo ser da mesma substância da caixa de ressonância ou da mesma superfície vibratória o que o denominaria um tambor idiófono – um exemplo deste seria o tronco não cavado tocado golpeado com macetas de madeira para se extrair o som.

De modo convencional, pode-se haver uma certa confusão técnica de alguns instrumentos de madeira, que podem ser tidos como “campanas” ou por tambores que se distinguem por sua caixa de ressonância que o auxilia, e não pela essência de sua estrutura. Então teremos aqui dois tipos: um que produz o som por intermédio de sua membrana vibratória, sobre uma caixa de ressonância “membranófono”, e o que seu som é originário das vibrações de seu próprio corpo, um “idiófono”. Contudo, não esqueçamos que os tambores com membranas, também produzem vibrações sonoras oriundas de seu próprio corpo.

O tambor de madeira poderá ser denominado como um xilofônico de morfologia específica, formando três ou mais tiras em um cilindro de madeira ou bambu, o que o aproximaria a um “xilofono de marimba” ou um tambor de madeira.

Após essa pequena introdução à organologia dos tambores, teremos como foco os tambores membranófonos denominados atabaques utilizados nos rituais do Candomblé e nos tambores batá, utilizados nos rituais da Santeria cubana. Todavia, serão considerados outros instrumentos que fazem parte da “orquestra” ritual (como o gã) e também o canto.

2.1 Os Tambores e sua relação a Sacralidade

O tamborear sobre uma pele estendida e sujeitada as mãos é um rito que encerra uma ideologia mágica já desenvolvida. Aqueles músicos negros creem que fazendo soar o coro animal, atuam sobre ele o elemento espiritual do mesmo, revivendo-o, dominando-o e fazendo-o falar em seus ritos. (Ortiz, 1952, p. 21)⁵.

A música proveniente dos tambores rituais, considerada também como conteúdo de um conhecimento a ser transmitido aos iniciados no culto dos orixás, tanto no Brasil quanto em Cuba, expõem grande complexidade, riqueza semântica e poder de recriar a presença do mágico e do sagrado. Neste sentido, essa música ritual também presentifica o divino ao provocar e preparar os corpos para a possessão. A música determina a atmosfera ritual, o clímax do balé sagrado dos orixás e o sucesso das oferendas nos rituais litúrgicos de origem africana.

Aqui poderemos notar uma das primeiras similaridades entre as duas religiões, isto é, quanto ao seu número básico de tambores rituais. Nos relatos de Luiz Destrade, mestre tamboreiro da Santeria e do Ifá “Cuba” (atualmente residindo em Brasília e sendo um dos poucos representantes da religião santérica), e de Pai Ricardo Ruivo Obatolá “Brasil”, que além de pai de santo, possui um grande acervo de pesquisa bibliográfico sobre o candomblé no Distrito Federal), ambos afirmam que há tempos usavam-se o número de quatro tambores rituais, com uma gradação de tons “altura”, vindo de um

⁵ El tamboreo sobre una piel tendida y sujeta por las manos es un rito sacro que encierra una ideología mágica ya progressada. Aquellos músicos negros creen que acendo sonar el cuero animal actúan sobre el elemento espiritual de éste, reviviéndolo, dominándolo y haciéndolo hablar em sus ritos. (Ortiz, 1952, p. 21).

tambor de frequência grave “profunda”, um grave, outro de tom médio e um agudo. Em ambas as religiões os tambores com tonalidade grave profundo foram abolidos de seus rituais, restando somente outros três, que nos cultos brasileiros recebem o nome de Rum, Rumpi e Lê.

Os tambores cubanos “Batás” ou “Tambores de Guerra”, eram trazidos do continente africano, sendo adquiridos por escravos, ex-escravos e escravos libertos que exerciam algum tipo de atividade econômica ou conseguiam angariar recursos financeiros, negociando-os, então, com comerciantes “que poderiam ser também de ex-escravos, escravos libertos ou mesmo de homens livres”, que os importavam da África. Contudo, sua comercialização foi proibida no Brasil em retaliação às revoltas e motins ocorridos, provavelmente, no período seguinte à independência. Um destes levantes ficou conhecido como a “Revolta dos Malês”, e ocorreu em Salvador, Bahia 25 e 27 de janeiro de 1835⁶.

No que se refere à manufatura dos tambores religiosos, nota-se que tanto os batás quanto os atabaques eram confeccionados a partir de troncos de árvores escavados de modo a formar uma peça única, tendo afixada em sua extremidade uma pele de animal encontrado no habitat onde o tambor fora construído. A diferenciação básica entre os atabaques e os batás reside no aspecto de que estes possuem as duas extremidades cobertas com peles de diferentes diâmetros, sendo assim, uma extremidade maior que a outra. No caso do atabaque, a pele é afixada em apenas uma das extremidades de um corpo cônico de madeira oca.

2.2 Batás

Para se compreender melhor os tambores Batás (ver Figura 5), é importante saber que estes se executam em trio e se constituem da seguinte maneira: o de maior dimensão Yíá (Madre) é popularmente conhecido como Mayor. O de dimensão mediana é denominado Ytótele, Omelenkó ou, popularmente, Segundo. O de menor dimensão chama-se Okónkolo ou Omelé. As partes maiores dos tambores chamam-se Enú (boca) e as menores Chachá (culatra). Nas “bocas” dos Yíás e dos Okónkolos aplica-se um tipo de resina pastosa e flexível como produto da seringueira, chamada de Iddá, assemelhada a um antigo unguento chamado de Fardela. Sua função é ampliar o campo sonoro de altura e de timbre do instrumento. Configurar-se-ia como espécie de abafador de tambores que, de certo modo, filtra alguns harmônicos indesejados e traz uma

⁶ Relato de Pai Ruivo Obatolá em entrevista.

definição melhor do som do instrumento. Tal substância se aplica no centro das peles “parches”, em forma de coroa circular ou em um círculo compacto.

As partes percussivas dos “parches”, ou peles de cada tambor Batá, se dividem em: canto, borda interior e centro (ver Figura 4). No canto se percute o que é chamado de “Golpe Cantado”, golpeando-se nas bocas menores do Yíá e do Okónkolo, utilizando-se a ponta dos dedos das mãos. Nas bordas internas das bocas “Enú”, são executados os toques “abertos” e “fechados”, de cada tambor Batá. Nos tambores médio e agudo, “Okónkolo e Itótele”, o golpe aberto executa-se com os dedos das mãos quase retos, sem pressionar as peles ao percuti-lo. O golpe fechado, executa-se no Itótele com a mesma colocação dos dedos, para o golpe aberto, porém, nesse caso, pressionando-se a pele com os dedos.

No tambor Yíá, ambos os golpes são executados na borda interior, quase próximo ao centro; a ação percussiva emprega toda a mão, sendo que para o aberto não se pressiona a pele, mas o círculo abafador, o Iddá. O golpe utilizado nas pequenas bocas, “Chachás”, são executados com a palma da mão e a ponta dos dedos, focando o centro da pele, sem pressioná-la. Esta ação se dá com o intuito de se apoiar o toque, colocando a ponta dos dedos da outra mão no Enú. Emprega-se também uma “raquete”, que em geral é feita de solas de sapato, preparadas para tal. Sua ação percussiva é na borda interior próxima ao centro da pele. A combinação desses golpes resulta no vasto número de toques aos santos, mostrando uma imensa combinação de ritmos, andamentos e compassos que formam o repertório da Santería cubana.

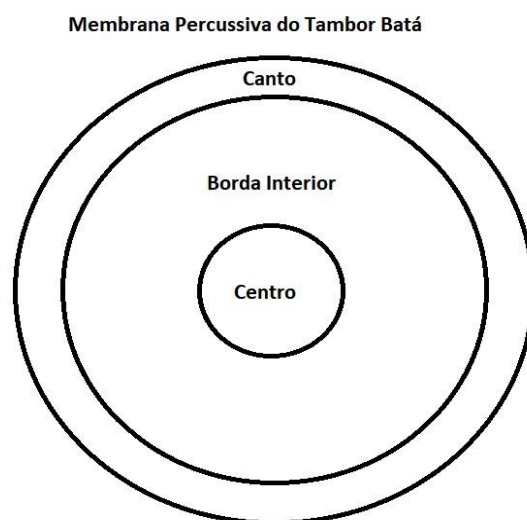


Figura 4: partes da pele (membrana) do tambor bata

Os “Tamboreros” (como são chamados os percussionistas de tambores Batá), geralmente costumam sentar para executar os tambores, colocando-os em posição horizontal e o Yιά entre o Okónkolo e o Itótele.



Figura 5: Tambores Bata. Fonte Google imagens.

2.3 Atabaques

Coincidentemente aos tambores Batás, os atabaques (Figura 7) também formam uma tríade sagrada com sua entonação básica ligada ao idioma Yoruba.

Possui três tons simples que são representados na grafia de:

Acento grave: Tom baixo que se relaciona ao tambor Rum, o mais grave e principal solista, condutor ou agente de integração ritmo, roda ritual e dança do orixá;

Sem acento: Tom médio que se relaciona ao tambor Rumpí;

Acento agudo: Tom alto que se relaciona ao tambor Lé.

Tais entonações são muito importantes, pois podem modificar completamente o significado de uma palavra, como: Ògum: Entonação do tom grave para o tom alto, que significa o nome do Orixá da guerra, do ferro e da agricultura. Ogúm: entonação do tom médio para o alto que significa herança, e Ogum: entonação em tom médio, significando guerra. Os ritmos produzidos por esses tambores, têm uma função muito mais profunda do que somente musical, pois por seu intermédio os executantes tentam uma espécie de reprodução da linguagem verbal de modo a criar e intensificar um ambiente de comunicação entre entidades (santos e orixás) e os seguidores do culto. A cada entonação executada, por intermédio dos tambores, há uma indução ao culto de expressões, sentidos e objetivos específicos que promove no participante do rito uma ação/percepção que transpõe o simples “discurso musical”.

Na verdade, eles reproduzem a fala, ou seja, exercem claramente o papel da comunicação. A cada tipo de entonação por eles produzida, conduz-se o ouvinte a uma expressão diferente, a sentidos próprios e a objetivos específicos. Tocar os ritmos do Candomblé é proferir frases mais que musicais, pois essas podem literalmente ser “lidas” por intermédio de entonações e podem significar palavras e frases que representam o contato com as divindades Yoruba no Brasil. Os atabaques representam propriamente uma linguagem religiosa, formando um idioma rítmico (Oliveira, 2008, p.26).

Nas casas mais tradicionais, cabe apenas aos homens a execução dos tambores, pois pela tradição os mesmos estão ligados ao culto de ancestrais masculinos divinizados conhecidos como Lese-Eegun ou Culto a Baba Eegungum.

Aqui temos mais uma semelhança entre o Candomblé e a Santeria, pois em ambas as religiões é vetada a participação de mulheres na execução dos tambores rituais. Do mesmo modo, confirmou mestre Luiz Destrade que essa interdição se limita à casa de santo. Contudo, não existe restrição às mulheres que queiram aprender e executar os tambores. Todavia, essa possibilidade é somente permitida no caso de festas de rua ou em apresentações culturais ou folclóricas. Outro motivo relatado pelo mestre Luiz Destrade sobre a interdição imposta às mulheres da função de executora dos tambores seria devido ao ciclo menstrual feminino e as modificações físicas decorrentes, uma vez que esta condição poderia comprometer o andamento e objetivo da ação ritual (Destrade, 2018).

Uma curiosidade quanto à utilização dos atabaques sagrados é que, em rituais remotos no continente africano, os mesmos eram fixados em solo escavado, demonstrando sua relação telúrica de práticas ancestrais. Tal ato, potencializaria nos atabaques o despertar das forças da terra e de seus ancestrais místicos, trazendo-os em sua execução.

Aprofundando um pouco mais sobre a sacralização dos atabaques, Pai Ricardo Ruivo relatou sobre a orquestra ritual dos atabaques e sua contextualização no âmbito do culto. “O culto do Candomblé é, basicamente, “geomântico”, ligado à terra, pois ela é fundamental na correlação do símbolo que envolve o atabaque, a sua vibração produzida pelo toque e o chamamento das forças que emergem da terra” (Ruivo 2018).

Para efeito do culto, o atabaque precisa ser sacralizado passando por um ritual propiciatório para que o mesmo possa ser empoderado da sinergia das energias que

serão buscadas e atuadas no culto através dos toques. Tal procedimento poderá diferir de casa em casa ou de nação a nação, envolvendo o componente de sacralização a “folha”, particular ao culto da casa. Nada é feito sem folhas e segue-se o adágio “sem folha, sem orixá” (Ruivo, 2018). Há certa especificidade na escolha de determinadas folhas tidas como “especiais”, usadas para energização e sacralização (aqui no caso) do instrumento. As varetas rituais “agdavis”, deverão ser confeccionadas por ramos de árvores específicas, que serão utilizadas para a extração da sonoridade adequada do instrumento e que também passarão por um processo de ritualística em sua feitura e sacralização.

Ricardo Ruivo também relata a perda de uma tradição no Brasil relativa à conformação dos atabaques para a divindade “Ayôn ou Ayân”, em que havia uma iniciação específica para a entidade do atabaque a fim de se polarizar sua energia e, desse modo, “sacraliza-lo”. Contudo, atualmente poucas casas realizam essa tradição.

O atabaque após ser sacralizado recebe “um nome” que seria “o nome da força” para a qual o mesmo foi sacralizado. Poderá ser oferecido a: Oxalá, Iemanjá, Oxum, Xangô, Ogum e etc. e ao valer-se de um trio de tambores cada um destes terá um “nome”, individualizando-o ou “personalizando-o”. Esse feito tem o intuito de fazer o tambor “falar” ou, mais ainda, tornar-se um “ente” de força que evoca outras forças (Ruivo, 2018). Assim, com ambas as sacralizações (do executor, ogã, e executado, tambor) torna-se possível a evocação e complementação das energias da natureza por vibração sonora, produzindo fenômenos como o “transe”, do Xirê (roda) e, conseqüentemente, o retorno dos pedidos de oferendas, a ligação entre céu e terra, o visível com o invisível, o mundo dos vivos e dos que por aqui não mais se encontram (ancestrais), que são evocados pela rítmica, o toque e do “chamado” desses instrumentos.

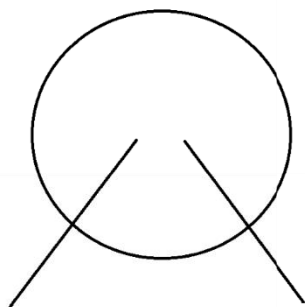
Na parte técnica executora dos atabaques, há também, de modo semelhante aos batás, especificidades quanto aos toques a serem executados para serem extraídos os timbres e sons dos tambores. Inicialmente são 3 os principais toques: Som aberto (O), Som estalado (S) e Som abafado (T).

Para a execução dos atabaques Rumpi e Lê, são utilizadas as varetas “agdavis” seguras por ambas as mãos dos ogãs, gerando assim o timbre estalado (S) nos atabaques.

Já a execução do Rum é mais específica, pois a sua capacidade timbrística é muito maior. Na sua execução é utilizado apenas um adgdavir em uma das mãos. A outra mão executa tanto o abafamento como o possível glissando de notas no atabaque.

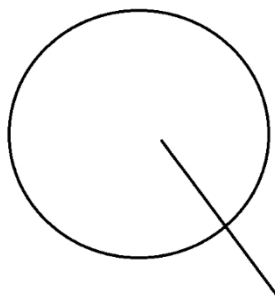
Toques dos Atabaques

Rumpi e Lê



Esses toques costumam ser executados com ambas as mãos e direita/esquerda, tendo como variação de timbre o toque aberto (O) ou abafados (T). O toque (S), em que toca toda a pele, é utilizado como encerramento de um toque.

Rum



Aqui temos a execução com o agdavi na mão direita, podendo variar conforme o ogã, sendo canhoto na mão esquerda.

Na execução do Rum, temos a combinação de toques abertos sem o abafamento de quaisquer outro toque rente a pele (O), o toque abafado, seja com os dedos ou com o agdavi (T) perto da borda da pele, e o toque com o agdavi no centro da pele (S) como se fosse uma chicotada com seu corpo tocando a borda da pele.

O executante "ogã", possui um grande número de combinações de timbres e ritmos em sua execução, lhe ofertando uma vasta paleta de de toques que servirão de comunicação e condução aos orixás.

Figura 6:



Figura 7: o trio de atabaques.

Fonte Google imagens.

Finalizando as análises técnicas e iniciáticas dos tambores rituais, focaremos agora na figura do executor de cada tambor e em sua respectiva formação. Os homens que querem se tornar ogãs ou tamboreros devem submeter-se a um rito de iniciação e aprofundamento nos fundamentos da religião. Só após o rito é que o instrumentista é

considerado apto a participar e auxiliar na condução dos rituais religiosos. Contudo, nosso foco principal ainda continuará sendo os tambores rituais.

3. O Ogã e sua formação

Como já citado no início desse artigo, os tambores rituais constituem-se o foco de maior interesse desta pesquisa. Desse modo, não poderíamos deixar de incluir a pessoa do ogã, pois é ele quem executa os toques durante os rituais, auxilia na condução do culto e, também, ajuda nas tarefas de manutenção da casa.

Até onde se sabe, não existe ainda uma “escola” para formação de ogãs. Os ritos e procedimentos de iniciação e aquisição de conhecimento variam entre as nações do Candomblé, e de casa para casa. Todavia, quer seja no Candomblé ou na Santeria, esse rito iniciático é parte essencial e indispensável para a aquisição da autorização para tocar durante a cerimônia religiosa. Os procedimentos de aprendizagem ocorrem de forma oral, e possuem aspectos particulares. Por conta disso, entendemos que essa formação musical merece ser conhecida e, até certo ponto, desvendada. Contudo, a religião possui regras de iniciação muito rígidas, espécies de “segredos” que não podem ser revelados para os não iniciados. Em vista disso, por intermédio de entrevistas, foram recolhidos relatos dos Ogãs até as fronteiras do permitido falar.

3.1 Luiz Destrade



Figura 8 Mestre de Ifá e Tamboreiro Luiz Destrade.

O primeiro na sequência de relatos foi Luis Destrade, mestre cubano de Ifá e mestre tamboreiro da Santeria. Esse mestre teve grande relevância em seus relatos, pois é um dos poucos religiosos com tal grau de formação religiosa da Santeria residente em Brasília. Portanto para se poder adquirir tal depoimento seria necessário o deslocamento do pesquisador para outros grandes centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo ou Belo Horizonte, onde provavelmente há um número maior de emigrantes de Cuba nessas capitais. É importante ressaltar que nessa tradição o mestre de Ifá encontra-se em posição hierárquica superior ao tamboreiro. Esse status superior deve-se ao fato de o mestre possuir mais experiência e conhecimento. Dessa forma, Destrade é uma referência não só nos aspectos musicais, mas também no que se refere

aos outros aspectos rituais da Santeria. Diferentemente dos Ogãs no Brasil, um mestre de Ifã não pertence a uma nação religiosa africana. Destrade explica que, na Santeria, se faz primeiro tamboreiro, depois santo e, por fim, o caminho do Ifá – Babalaó. Sua formação musical começou desde criança, observando e assistindo às cerimônias nas casas de santo, se iniciando no tambor de “Papongarica”, uma vez que ele já se encontrava em estágio avançado, pois já tocava em festas folclóricas e participava de reuniões com os tamboreros mais experientes, seguindo então para os tambores sagrados, tudo isso no início dos anos 80.

O mestre relatou que não aprendeu a ler música escrita e que os materiais disponíveis para o estudo e conhecimento dos toques eram muito escassos em didática musical. O que era acessível eram os livros que falavam sobre a religião e seus santos, mas muito pouco sobre os toques. No documentário “O Tambor e seus enlaces divinos” (em fase de produção na UnB-TV), produzido por Antenor Ferreira e Ronaldo Lima, temos um importante relato do Mestre Luiz Destrade sobre os tambores Bata e Ifá. Em sua entrevista, Destrade abordou assuntos como os tambores Batás, sua constituição, suas particularidades materiais e espirituais, focando-se no universo da Santeria cubana.

O mestre informou que os tambores Batás do culto Afro-Cubano foram trazidos por negros africanos que chegaram em Cuba. Posteriormente passaram a ser construídos em Cuba não sendo necessária a importação destes (como foi mencionado no caso dos atabaques). A ancestralidade da matriz africana se manifesta através dos toques, cujas execuções transmitem sons que são uma forma de diálogo entre os orixás e o Ayan. Os instrumentos sacralizados são considerados tambores de “Fundamento”, pelos quais os orixás se manifestam no ritual chamado “Oru Seco”, em que todos os presentes na “Casa” (ou terreiro, como é conhecido no Brasil), tenham seus desejos realizados através dos toques, cantos e danças.

Cada tambor possui um nome, contudo antes seu número era maior, pois eram quatro e não três como nos dias atuais. Estes três atuais chamam-se: Omalocoto, Okónkolo ou Omelé (de menor dimensão), Itótele, Omelenkó ou Segundo (de dimensão mediana), Ilú ou Iyá (de maior dimensão). O tambor Omalocoto é estritamente usado nas obrigações do culto de Ayá, e os outros tambores são encarregados da realização das festas e manifestações através dos cantos e ritos Yorubás. Para que sejam realizados os ritos, e os instrumentistas possam tocar esses tambores, os tamboreros devem passar pela iniciação denominada AmomAiyá, podendo então, tocar os tambores consagrados aos santos e Orixás.

Os mesmos tambores também podem ser tocados culturalmente, ou seja, fora do rito religioso, como por exemplo em festas. Contudo, não se executam os “Fundamentos”.

Sobre a iniciação, ou seja, tornar-se um “Tamborero” dentro da religião, Destrate informa que, em primeiro lugar, há de se iniciar pelos tambores, cujos conhecimentos são transmitidos informalmente de forma oral pelos percussionistas mais experientes. Essa função é restrita aos homens, pois na religião as mulheres não podem tocar os tambores de “Fundamento”, contudo podem tocar os tambores folclóricos, como já mencionado.

O panteão dos orixás Yorubás em Cuba, é composto de, aproximadamente, 22 a 23 santos. No entanto existem muito mais toques do que o número de santos.

Os ritos e festas sempre são iniciados e encerrados com os “Elegguas”, que são os toques de santos que abrem e fecham os caminhos.

3.2 Joceval da Conceição



Figura 9. Alabê e Ogã Joceval Jolodê

Jolodê é o nome de Axé do segundo entrevistado, e pertencente ao candomblé da Nação Queto. Em primeiro lugar ele explica que o caminho de iniciação de ogãs e equedes (iniciados do sexo feminino), se diferenciam do realizado para os “pais e mães” de santo. Como exemplo de iniciado a figura do Yaô, que seria uma pessoa recém adentrada ao Axé, Ogã, Equede ou Rogante, ao entrar no Roncó ou Camarinha, torna-se Yaô e tem seu período de isolamento para “renascer” e aprender sobre as ritualísticas e ancestralidades do Candomblé. Após esse período, é anunciado pelo orixá à casa, conformando assim o renascimento e recebendo um novo nome em yoruba, com uma denominação específica, sendo tratado pela coletividade como “pai ou mãe”. Sua

preparação é baseada na observação do dia-a-dia do terreiro, tendo de conquistar confiança e estima da comunidade da casa.

Jolodê é um Alabê (detentor e executor dos cânticos em yoruba) que possui a habilidade de executar todos os instrumentos da orquestra ritual, mas é prioritariamente convocado para executar o Rum, cantar e auxiliar a orientar os rituais da casa. Conta que sempre quis ser ogã, porém não foi apontado pelo orixá para o “posto” na casa. Relatou que seu processo aprendizagem deu-se a partir dos 6 anos de idade, à base de muita porrada, dos tios de santo com quem convivia no terreiro, ouvindo as expressões em yoruba. Contudo, se perguntasse diretamente o significado de qualquer coisa, era repreendido com um “tapa na boca” vindo de um dos seus tios de santo.

Aos 15 anos, começou a frequentar outros terreiros mantendo contato com outros “mais velhos”, mas mesmo assim, após retornar para a “casa” de seu avô, era repreendido pelos tios de santo que lhe diziam que: Nem tudo que se ouve “na rua”, deve ser cantado (oriqui), pois pode trazer palavras negativas ou de mau agouro para dentro do terreiro.

Em sua formação na orquestra ritual de tambores, iniciou-se pelo mais agudo (Lé), para o mais grave (do pequeno para o atabaque maior “Rum”). Relatou que, em seu entendimento, o nome Lé significa caçula, o Rumpí, dobrar, e Rum, o que “fala por todos” ou a “dança dos ventos” para o orixá, tendo a função de invocar o orixá.

Jolodê aprendeu também a tocar o Gã, que é um tipo de campana metálica ou sino sem o “badalo” (se forem duas campanas unidas em sua base, chamar-se-á agogô), preferencialmente executado com uma vareta de ferro, mas focou-se na execução do Rum. Revela que em sua família, seu pai e seus tios também tocavam atabaque e o orientaram ensinando os toques.

Enfatiza que sem o toque do Gã, instrumento de percussão parecido com um agogô (ver Figura 10), mas com uma só campana, o atabaque “não fala”, perdendo uma “força” evocada pelo conjunto de toques e timbres. Seu som metálico evoca Exu e Ogum, que são os orixás que veem na função de guarnecer a casa, sendo Ogum o caminho e Exu a porteira, para que nenhuma energia negativa adentre ao recinto sagrado.

Gã



Figura 10: Gã. Fonte Google imagens.

Em sua opinião, a missão de se tornar um ente consagrado e um ser capacitado para os trabalhos religiosos dentro da casa é muito árdua, pois demanda muita dedicação. É totalmente diferente dos membros que, embora saibam tocar, o fazem somente nas manifestações folclóricas. Com isso, não lhes é exigido o conhecimento dos ensinamentos religiosos e iniciáticos, tampouco o trabalho na casa.

À época de seu aprendizado, Jolodê contou com o auxílio de gravações em vinil, com as cantigas aos orixás. Porém, era sempre repreendido pela mãe, que lhe dizia que nem tudo ali estava registrado estaria realmente referindo-se ao orixá. Ele recebia os conhecimentos dos nomes das coisas em yorubá com a sua avó, pois ela acreditava que o neto seguiria o caminho de ser pai de santo. Havia livros, mas não tinha acesso a estes à época. Sobre os discos, citou nomes como: João da Goméia, Luiz da Muriçoca, Miguel Grosso ou Deuandá, José Ribeiro, Mãe Oba do Alaqueto, Ebami Delza da Casa Branca e etc.

Afirma que teria mais conhecimento sobre a religião se tivesse unido o ensino ancestral com o formal (da escola), pois estudou até a sétima série do ensino regular e que entre seus tios havia um certo hermetismo em se falar de determinados ritos da religião.

Finalizando, hoje em dia o acesso às informações sobre o Candomblé está mais acessível, por vezes, até amplamente disponível. Desse modo, os jovens iniciados dos dias atuais podem saber muito mais do que ele soube em seu período de iniciação.

3.3 Elton Barbosa



Figura 11. Ogã Elton Barbosa

Elton Barbosa Ribeiro se diz pertencente a nação Nagô, e ocupa o cargo de alabê, executando os cânticos em yorubá e comandando a orquestra de tambores nas casas de santo em seus ritos religiosos. Segundo Barbosa, na tradição ainda existente na África, o alabê não possui essa função, e quem tem o cargo de entoar os cânticos da tradição yorubá é chamado de Tebexê, latebexê ou Babatebexê.

Sobre a formação que é submetido o Ogã, em primeiro lugar, o iniciante deve ser apontado ou “suspense” pelo Orixá ou um Ebome mais velho da casa, ocorrendo um ritual onde o “apontado” senta-se em uma cadeira e os participantes tomam benção e os orixás fazem referência, podendo então ser preparado para tomar um cargo na casa. Logo após os Ogãs passam por um processo de recolhimento variando de 14 a 16 dias, passando por toda uma sacralização nas instalações internas da casa. A simbologia do recolhimento é de que o quarto seria como um útero propiciando um renascimento, recebendo os ebós e ingerindo determinadas combinações de plantas, ervas e raízes para uma “limpeza” física e espiritual. Também são repassados conhecimentos litúrgicos secretos da religião para a formação epistemológica do ogã. Dois dias antes de sua saída, é feito um rito no qual o orixá vem e traz o nome da pessoa e o futuro cargo que exercerá na casa. No dia da saída, é novamente proferido o nome para que a comunidade da casa saiba que já se passou o processo de inicialização e que o ogã já possui um “nome” na casa.

Sobre o aprendizado pela tradição, Elton expõe que o mesmo vem pelos mais velhos dentro da casa, contudo em seu caso em especial, Elton aprendeu tanto dentro da casa com um dos alabês mais velhos de Brasília, passando a segui-lo como um “aluno” e passando a aprender os ritos, as cantigas, quais os cânticos e a hora propícia para a sua execução, a execução dos “tambores”. Outro orientador que Elton teve foi o sacerdote Lilíco de Oxum que possuía mais de 50 anos dentro dos segredos do santo.

Sobre um possível acesso bibliográfico que os ogãs poderiam acessar no período em que Elton iniciou-se (por volta de 1998), ele afirmou que já havia livros disponíveis para seu estudo, porém o acesso era muito limitado em oposição à grande disponibilidade de material e acesso por via da internet atual. A opção de se adquirir um livro com assuntos referentes ao Candomblé era economicamente inviável, pois tais publicações possuíam preços demasiado caros. Relatou que conhecia os livros de Pierre Vergê, e do lançamento de um livro de um “tio de santo”, Betinho D`Oxum (1998), e que seu acesso era restrito e de “quem o possuía”, não ofertava o acesso ao mesmo e que descrevia a tradição Nagô Yorubá que é da mesma tradição da casa de Elton.

Elton também menciona que havia livros com informações não fidedignas exceto os livros de Pierre Vergê que havia viajado e pesquisado tanto no Brasil, Cuba e o continente Africano. Elton demonstrou desconhecer livros com escrita musical (formato de partituras) nesse período iniciático, e relatou apenas conhecer o livro publicado por seu tio de santo com as cantigas escritas (somente textos), com o significado do canto e sua tradução e mais tarde teve acesso ao livro “Cantando para os Orixás” de Altair Togum, tornando-se uma fonte de mais conhecimento.

Questionado sobre a sequência a ser seguida no aprendizado dos instrumentos que fazem parte da orquestra ritual do Candomblé, Elton indica que o Gã é o primeiro a ser aprendido, pois é por meio dele que se aprende a base rítmica ou base musical, já que é o Gã quem orienta os atabaques a tocarem os pontos. Gã também pode ser traduzido como “chefe”. Após ter dominado esse instrumento, o futuro ogã segue para aprender atabaques. Resumindo, o Gã faz a base para que o Lé, o atabaque mais agudo e o “segundo” chamado Rumpí, passem a acompanhá-lo e consequentemente apoiem ao Rum.

Sobre o processo de aprendizagem, Elton afirma que o mesmo é lento, pois parte do foco do aprendizado encontra-se nas observações do dia a dia, juntamente com a prática musical e o contato com os entes mais velhos no processo de se conhecer novas palavras e a cantar de maneira mais apropriada as cantigas unindo a oralidade e a ancestralidade.

Elton não teve o aprendizado musical formal, em música escrita, mas sabendo da existência do mesmo, acredita que tal processo de educação musical seria de muita valia. Porém, acha que o contato vivencial é melhor. A partitura seria usada como uma ferramenta de reforço na memorização e no registro do fragmento musical. Tem a opinião de que a pessoa de dentro da religião que passe a usar a escrita musical como ferramenta de ensino e estudo deve ter, por sua vez, uma formação muito bem estruturada, pois para ele, a execução musical dos toques do Candomblé difere muito

da percepção, notação e execução da música escrita formal europeia, uma vez que existem mínimos detalhes a serem percebidos através do convívio diário na casa que extrapolam a percepção musical “formal”.

Quando Elton começou o aprendizado ritualístico, não havia muitas formas de captação e registro musical que fossem acessíveis economicamente, pois tais equipamentos ainda tinham preços muito acima de sua capacidade de compra, mas a partir do ano de 1995 ele pode comprar um gravador de fitas K7 (walkman) onde pode registrar os toques e cantigas feitos na casa ou mesmo da gravação de discos LPs de vinil, com gravações do Candomblé que foram lançados a partir dos anos 60 no Brasil.

Hoje em dia, Elton possui um grande acesso às mídias, principalmente às digitais, como a internet, para a obtenção de novos conhecimentos sobre o Candomblé. Ele diz que isso o auxilia em antigos questionamentos que hoje pode aprender por meio de áudios e vídeos. Relata que conhece um grande número de novos ogãs que se utilizam da internet para auxiliá-los no processo de aprendizagem, principalmente, focados na parte de execução musical dos instrumentos utilizados nos rituais do Candomblé.

Finalizando, reforça que o “tocar” no Candomblé é mais do que uma habilidade, é um “dom”, pois um bom “tocador” seria o que tem a capacidade de extrair o som do instrumento sem “exageros”, respeitando e sentindo as sutilezas e nuances do ritual, pois há uma comunicação entre o tambor, o ogã e o santo durante o ato da dança do orixá, pois o mesmo pode, em seu balé, demonstrar figuras e ações (o sol, a lua, o coração, os olhos, a boca etc.), sendo suportados pelo atabaque.

3.4 Felipe Fiuza



Figura 12. Ogã Felipe Fiuza

O último Ogã a ser entrevistado foi Felipe Fiuza Cardoso, que possui mais de 15 anos de experiência na religião que é da Nação Angola, e que, com oito anos teve sua confirmação como Tata Quivola (ogã na linguagem angola), possuindo o cargo de tomar conta dos sacrifícios animais. Sobre sua inicialização, Felipe relata que praticamente

nasceu dentro do terreiro de angola, onde viveu ininterruptamente até os 9 anos de idade. Conta que não tinha conhecimento do que seria uma “festa”, samba, ritual de sacrifício no terreiro, mas ateve-se em observar como um evento que acontecia todo o final de semana, que era visitado por um grande número de pessoas. Disse que o processo de iniciação ocorreu como algo natural, pois seu pai já havia sido confirmado como Tata (ogã) e sua “mãe de santo” teria sido sua tia avó, irmã de seu pai. Relata que em sua vertente angola não é imprescindível fazer a cabeça (parte ritual do recolhimento), pois acredita-se que o ogã ou Tata já nasce “pai”.

Sobre seu processo de aprendizagem, Fiuza relatou que necessitou de um determinado tempo para compreender a amplitude do cargo de ogã, pois em sua antiga percepção o ogã deveria apenas executar os tambores nas festas e rituais. Todavia, chegou a uma conclusão pessoal de que deveria participar das atividades de manutenção da casa e de auxílio no preparo dos rituais, coisa que era somente executado pelo corpo de mulheres da casa. A extensão de seu papel como ogã seria de também ajudar quem estaria dormindo ou virado (em transe), no preparo anterior e posterior aos rituais. Depois de sua confirmação passou a ser mais questionador em relação a vários temas da religião procurando respostas com os mais velhos da casa, e que também passou pelo período de isolamento ritual com um período relativamente menor que o de outras nações.

Seu aprendizado musical baseou-se, principalmente, na observação (vendo seu pai executar os instrumentos sacralizados ou não), ouvindo os cânticos da preferência musical seu pai, que também era ogã, escutando samba e pagode, prestando atenção às letras que falavam sobre o Candomblé (Clara Nunes, Jorge Aragão), aproximando-o cada vez mais pela música ao universo do Candomblé. Obteve o ensino musical diretamente de seu pai, tornando-se capacitado em muito pouco tempo para participar dos rituais, diferentemente de pessoas de fora da casa, que precisam de consultar os búzios para saberem se possuem o “caminho” do ogã e se podem ou não executar os tambores dentro da casa. O aprendizado não possui acuidade técnica formal (como se fazem os toques, quais as mãos a serem usadas “direita/esquerda”, tipos de toques “abertos, fechados, longos ou curtos” e etc.) ou mesmo de leitura musical escrita, focando-se mais na observação e memorização dos toques e suas relações com as cantigas.

Relatou que em seu tempo de aprendizagem não possuía a acessibilidade a tantos materiais de estudo do Candomblé quanto hoje, e que partiu para uma pesquisa própria (autodidata), tendo então mais acesso a materiais de estudo tanto literários quanto musicais depois que conheceu sobre a vida de Gabi Guedes e sobre a Orquestra

Rumpiles, passando a dar aula para os ogãs que ainda não sabiam tocar. Também teve acesso ao conhecimento técnico de timbal (instrumento muito utilizado no carnaval de Salvador, muito propagado por Carlinhos Brown), e das congas cubanas (parecido com o atabaque, porém, com maiores dimensões e executado com os toques das mãos (sem adgavis), e, diferentemente do atabaque, pode ser tocado sentado). O estudo das congas aprimorou sua técnica no atabaque angola (tocado com as mãos), passando a utilizar de uma didática própria para auxiliar os ogãs a tirarem um som melhor do instrumento. Outra fonte de pesquisa que Fiuza utilizou foi a procura de artigos acadêmicos de mestrado e doutorado sobre o Candomblé, nos quais, algumas vezes, havia escrita de partituras – que ele mesmo já sabia interpretar, pois foi aluno do curso de percussão da Escola de Música de Brasília. Fiuza também reforça que o que se lê na maioria das partituras feitas sobre os registros dos tambores do Candomblé é apenas fragmento do que realmente é executado pelos ogãs nos terreiros.

Diferentemente da descrição de Elton, Fiuza iniciou-se nos tambores rituais executando o Lê, atabaque mais agudo, fazendo a sequência do menor para o maior (Rum), seu instrumento atual no Candomblé. Sobre a sua percepção da função do Rum no ritual, Fiuza diz que o toque deve ser mais compreendido do que explicado, porque sua estrutura é feita de frases soltas e seus complementos (improvisos) e interação entre os outros dois tambores que sustentariam a base rítmica. O Rum “costuraria” o ritmo na função de interligar o que ocorre no ritual, fazendo determinadas marcações auxiliando a dança dos orixás e suas evoluções.

Finalizando Fiuza relata que se, em seu tempo iniciático, tivesse tido o acesso ao ensino musical formal por escrito, este lhe facilitaria muito o processo de esclarecimento de dúvidas e acertos. Mesmo hoje em dia, com a sua contínua pesquisa sobre o Candomblé, depara-se com alguns dilemas a respeito do que realmente é verídico ou não. Acha muito válido o acesso democrático de informações disponíveis principalmente na internet; contudo, tal variedade de discursos precisa ser observada cuidadosamente, ou seja, deve haver espécie de análise crítica mais aprofundada desse material, pois muitos sites não fornecem fontes ou mostram-se contraditórios em seus discursos. É importante enfatizar que alabés são os sacerdotes-músicos, cuja formação também envolve um ritual que inclui recolhimento.

Cabe aos alabés conhecer todo o repertório das músicas rituais. O papel executado por eles é tão importante que em maio de 1998 nos dias 9-10 foi organizado um seminário sobre os alabés e as suas funções rituais, chamado Alayandé Siré no Ilé Axé Opô Afonjá.

3.5 Quadro informativo

Orixas do Brasil	Orixas de Cuba	Toques no Brasil	Toques em Cuba
Oxalá, Obatalá	Òòsààlà, Obatalá, Orisanla ou Osala	Batá 6/8-130 bpm, Agueré 4/4-90bpm e Ijexá 4/4-100bpm.	4/4-108 bpm, 6/8-66 bpm e 4/4-66 bpm.
Exu	Èsu, Elegbara, Legba ou Esu e Eleggua	Batá 6/8-130 bpm, Agueré 4/4-90bpm, Ilù 4/4-100 bpm, Ego 12/8-120bpm e Hamunha 4/4-110 bpm.	6/8-66 bpm, 4/4-108bpm e 6/8-66 bpm.
Ogum	Ògúm	Aguere 4/4-90 bpm, Adarrum 4/4-125 bpm 4/4-90bpm, Ilù 4/4-100 bpm, Ego 12/8-120 bpm e Hamunha 4/4-110 bpm.	108 bpm, 4/4 e “Oru Seco” 6/8-80 bpm
Oxóssi	Òsòsì ou Osoosi	Aguere 4/4-90 bpm, 4/4-90bpm, Ilù 4/4 100 bpm, Ego 12/8-120 bpm e Hamunha 4/4-110 bpm.	“Oru Seco” 4/4-96 bpm, 4/4 108 bpm, 4/4-96 bpm e 2/4 96 bpm.
Yemanjá	Yemonja ou Yemanyá	Aguere 4/4-90 bpm, 4/4-90bpm, Ilù 4/4 100 bpm, Ego 12/8-120 bpm, Hamunha 4/4-110 bpm e Sato 12/8 140 bpm.	4/4-96 bpm acelerando até 6/8-180bpm.
Xango	Sòngó ou Sango e Changó	Batá 6/9-130 bpm, Agueré 4/4-90bpm, Ilù 4/4-100 bpm e Ego 12/8-120bpm.	4/4-96 bpm, 6/8-96 bpm.
Iansã	Oya	Aguere 4/4-90bpm e Ego 12/8-120 bpm.	4/4-96/108 bpm, 6/8-66 bpm.
Oxum	Òsum ou Osum,	Batá 6/9-130 bpm, Agueré 4/4-90bpm, Ilù	4/4-96 bpm

Obs: as frações 4/4, 6/8, 2/4, etc, se referem a assinatura de compasso, ou seja, o número de pulsos dentro de um determinado período de repetição do tempo principal. Quanto a sigla bpm, esta indica o número de batidas dentro do espaço de um minuto, referenciando o andamento “lento, médio ou acelerado” de cada batida.

⁷ Dados obtidos dos livros: Ritmos do Candomblé-Song Book e “La rítmica em La Percusión de Los Tambores batá de Cuba”.

No Brasil, os toques possuem seus nomes como: Batá, Aguerê, Bravum, etc. Contudo na Santería Cubana, os toques são referenciados diretamente aos Santos ou Orixás.

Aqui temos alguns toques de orixás brasileiros e cubanos. Obs: Imagens dos livros *Ritmos do Candomblé* e *La rítmica em La Percusión de Los Tambores batá de Cuba*.

Toque aos Orixás do Candomblé:

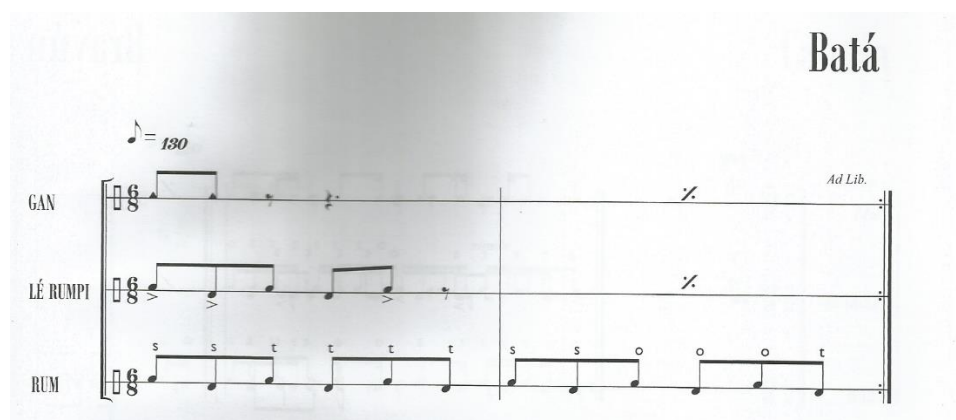


Figura 13. Fonte: *Ritmos do Candomblé-Song Book* (2008).

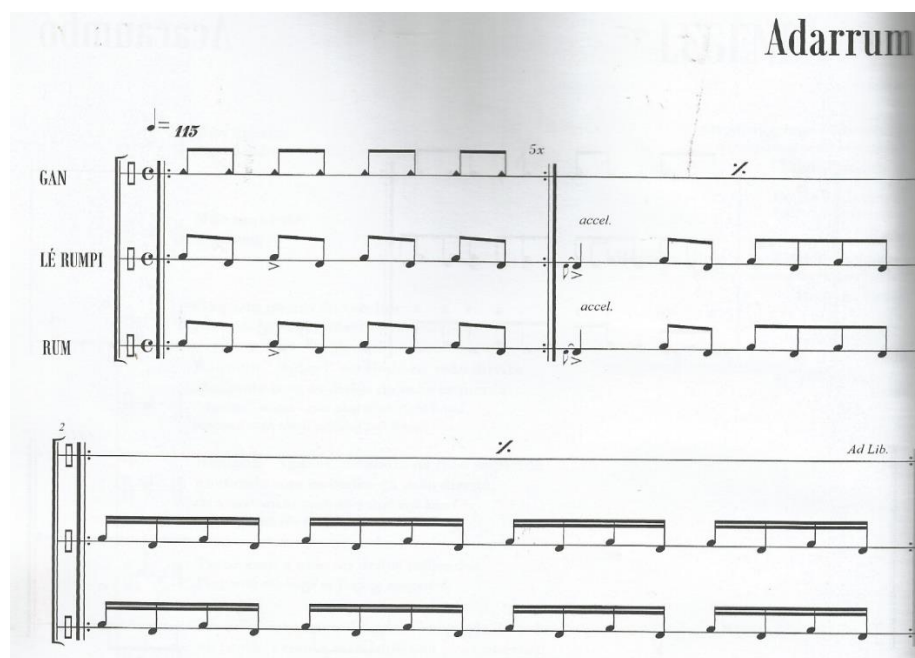


Figura 14. Fonte: *Ritmos do Candomblé-Song Book* (2008).



Figura 15. Fonte: livro Ritmos do Candomblé-Song Book(2008).

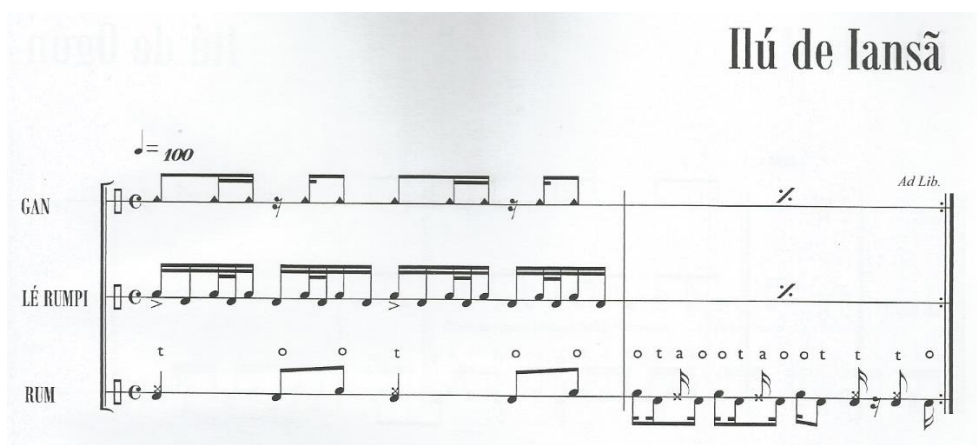


Figura 16. Fonte: livro Ritmos do Candomblé-Song Book(2008).

Toque para os Orixás da Santeria:

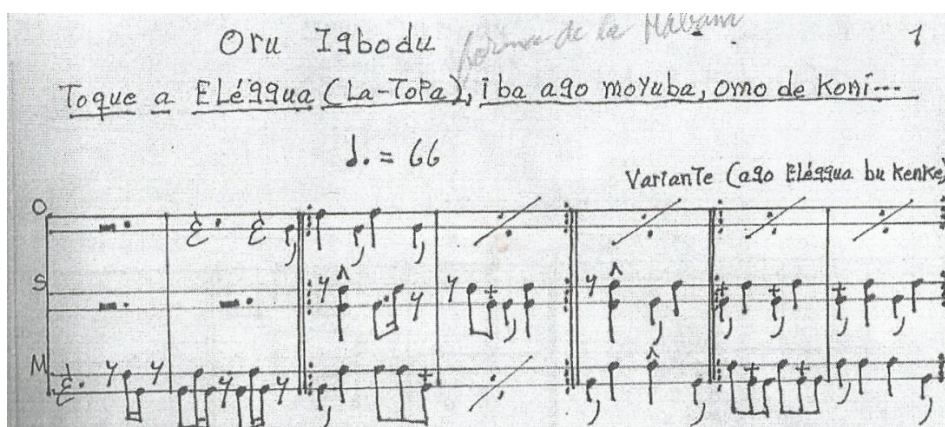


Figura 17. Fonte: La rítmica em La Percusión de Los Tambores batá de Cuba (1989).

Oru Igboḍu
forma de la Habana
 Toque a Oḡḡún (Oḡḡún de Anere Ile, bobo Lo kua...)
marileo ppe ye

$\text{♩} = 108$

2

Figura 18. Fonte: La rítmica en La Percusión de Los Tambores batá de Cuba(1989).

Toque a Yemayá (aso lona o... Yale...)
 $\text{♩} = 66$

De súbito $\text{♩} = 80$ Variantes $\text{♩} = 108$

Figura 19. Fonte: La rítmica en La Percusión de Los Tambores batá de Cuba(1989).

4. Conclusões

O objetivo principal desse texto foi o de apontar algumas similaridades entre duas religiões de matriz africana, a saber: o Candomblé e a Santeria (também chamada de Reglas). O aspecto articulador entre as considerações pretendidas a respeito dessas religiões será o tambor, uma vez que este é elemento indispensável nos rituais litúrgicos de cada uma destas.

A alegação do mestre Luiz Destrade de que o Candomblé seria uma “invenção brasileira” e a Santeria possuiria raízes originariamente africanas poderia ser compreendida pelo fato de ele entender que há uma grande diferença entre esses cultos, principalmente ligadas ao uso e à organologia dos instrumentos. Dentre essas distinções, pode-se citar a função do gã no rito do Candomblé. Nos pontos de Candomblé, o gã é utilizado como núcleo estruturador das cantigas, executando as frases rítmicas de referência que estabelecem o andamento e indicam o toque a um Orixá específico. Um instrumento com similar função não foi constatado na Santeria. Porém, é notória a existência na música africana de um instrumento desempenhando função similar ao gã, a saber, estabelecer um padrão rítmico de referência (time line patern)⁷. Por conta disso, poderíamos pensar que o Candomblé está mais próximo dessa matriz africana, justamente pela função desempenhada pelo gã nos ritos religiosos ser semelhante ao time-line das estruturas africanas.

Outra diferença está ligada à organologia (construção) dos tambores. A respeito do processo básico referente ao material usado para se fazerem os “corpos” dos tambores em África, usavam-se troncos de árvores que eram previamente escolhidas e assim cavadas internamente produzindo então uma estrutura de madeira inteiriça (esse processo era utilizado tanto nos tambores batás quanto nos tambores que seriam os antepassados dos atabaques). Devido a questões de economia, os materiais empregados na confecção de ambos os tambores “batás e atabaques”, deixaram de ser usados troncos maciços para serem usadas ripas de madeiras recicladas de barris ou barricas (vinho, azeitonas, cereais, etc.).

Os atabaques utilizados no Candomblé possuem apenas uma membrana percussiva, enquanto que os tambores Batá da Santeria possuem duas membranas, uma em cada extremidade do tambor, com diâmetros diferentes, estabelecendo assim

⁷ A esse respeito consultar: Kubik, 1970; Kubik 1981; Correa & Pitre-Vasquez, 2014

dois sons distintos: um tom grave/médio, e outro agudo. Ainda relativo aos tambores, os modos de execução possuem distinções. No Candomblé de tradição Ketu, os tambores são executados com varetas (agdavís), na tradição Angola são executados com as mãos. Mas, os tambores batás, na maioria dos casos são tocados com as mãos, porém, em alguns casos podem ser tocados com “pranchas ou raquetes”, feitas de material semelhante a sola de sapatos tocados com as mãos.

Com relação aos toques dos Orixás, observamos distinções relativas aos andamentos (velocidade de execução). Porém, há muitas semelhanças. O toque ao orixá Èsú (Exú), no Candomblé é executado em compasso binário composto (6/8) e andamento rápido (130 bpm), enquanto na Santeria é também estruturado em métrica binária composta, mas com andamento lento (66 bpm). Todavia, o toque para Oxossi e para Oxum são executados em ambas as tradições em métrica quaternária simples com andamento rápido. O toque para Yemanjá é executado em métrica quaternária simples na Santeria e binária simples no Candomblé, mas ambos em andamento médio/rápido (90 bpm). Já o toque para Ogum é estruturado em métrica quaternária simples (4/4) na Santeria e quaternária composto no Candomblé (12/8), mas ambos são executados em andamento rápido.

Em ambas as religiões se utilizam um grupo de três tambores “Rum, rum pi e lê” de tons grave, médio e agudo respectivamente (rumpi e lê, fazem uma “dobra ou reforçamento de frases” e tocam padrões ritmicos fixos). O Rum é solista, improvisador, e varia acompanhando a dança do Orixá durante o ritual. Na Santeria o solista é o mais grave, o Yιά (que possui função semelhante ao Rum), também em conexão com a dança. Os outros tambores “itótele ou omelenkó” de tom médio e “okonkolo ou omelé” de tom agudo, que acompanham o Yιά, diferentemente do Candomblé, fazem linhas de acompanhamento distintas.

Em ambas as religiões os tambores precisam ser sacralizados “terem um nome ou um santo dentro de si”, para assim exercerem as atividades religiosas.

Observam-se semelhanças entre os pontos e toques que somente podem ser executados nos rituais e em seus “espaços sagrados”, e, portanto, não podem ser tocados de forma “profana”, ou seja, em festas populares e folclóricas.

Um dos aspectos similares entre ambas as tradições, se dá no fato de que o ogã deve passar por um rito de iniciação. Como foi possível aferir nas entrevistas, o processo de iniciação possui características comuns. Primeiramente, o futuro Ogã deve passar por um período de isolamento para aquisição de conhecimento dos segredos referentes a religião e ao culto aos orixás. Esse período demora em média de uma a duas semanas

no quarto de iniciação, culminando na sua sacralização, ou seja, o iniciado torna-se filho de santo e recebe um novo nome pelo qual será conhecido por toda a comunidade do terreiro. Esses conhecimentos são transmitidos oralmente pelos tios e pais de santo.

Antes do período de isolamento, o futuro Ogã já teve contato com os cantos e toques dos santos e orixás, esse aprendizado se dá na observação e também por transmissão oral feita pelos tios de santo e Ogãs mais antigos da casa, tendo suas “lições”, geralmente, nos finais de semana e nas vésperas de dias de festas e cultos. Também absorvem conhecimento, mantendo contato com os ogãs visitantes que vem de outras casas para participarem das festas e cultos. Quando visitam outras casas, os o futuro Ogã também tem a possibilidade de ampliar seu conhecimento de repertório do rito, por meio de observação e conversas informais com outros Ogãs.

É de responsabilidade do Ogã mais experiente da casa, convidar o futuro Ogã para tocar nas festas e cultos. As vezes pode ser que esse Ogã não esteja totalmente “formado”, contudo é incentivado para tocar os instrumentos iniciáticos “rumpi e lê”, durante o rito com o intuito de aquisição de experiência.

Desse modo, observamos que, tanto na literatura consultada, quanto nas entrevista e observações realizadas, ao contrário da afirmação do mestre de Ifã Luiz Destrade, existem profundas similaridades entre ambas as religiões. Essas semelhanças encontram-se desde a organologia dos tambores, suas sacralidades, até as suas funções nos ritos de ambas as religiões. Assim, pensamos que não seria incorreto postular uma matriz africana comum a essas tradições.

5.Referências

BARBOSA, Elton; Entrevista concedida ao autor em 2018.

CORRÊA, Antenor Ferreira; PITREVASQUES, Edwin (2014). Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad? *Música em Perspectiva*, v.7, n2, p.41- 61.

DESTRATE, Luiz; Entrevista concedida ao autor em 2018.

FIUZA, Felipe; Entrevista concedida ao autor em 2018.

GLADIS, Mabel Mallorca; Más allá de la frontera. Buenos Aires:Ed. Clepsidra, 1993, p 17-20.

JOLODÊ, Joceval; Entrevista concedida ao autor em 2018.

KUBIK, Gerhard; “African Music”. In: Cultural Atlas of Africa.Oxford: 1981, p. 9093.

_____. “Natureza e estrutura de escalas musicais africanas”. Trad. João Branco. In: Estudos de antropologia cultural. Nº 3. Lisboa: Junta de Invest. do Ultramar, 1970.

GALÍS, Mililán; “La rítmica em La Percusión de Los Tambores batá de Cuba”. Santiago de Cuba: copyright: 1425, 1989. p. 1-18.

OLIVEIRA, Lulla; Ritmos do Candomblé-Song Book. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.

ORTIZ: Fernando; “Los instrumentos de la música cubana”. Habana: Publicaciones da La Dirección de Cultura Del Ministério da Educación, 1952.

RUIVO: Ricardo; entrevista concedida ao autor em 2018.

UYA, Okon, “Historia de la esclavitud negra en las Américas y el Caribe”. Buenos Aires: Ed. Claridad, 1998.