

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

*TOCAR E SER TOCADO. CANTAR E ENCANTAR*

MÚSICA, TRÂNSITOS E RELATOS DE UMA VIDA NO CANDOMBLÉ

FERRAN TAMARIT REBOLLO

RIO DE JANEIRO, 2017

FERRAN TAMARIT REBOLLO

*Tocar e ser tocado. Cantar e encantar*

Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

Rio de Janeiro, 2017

TT153 Tamarit Rebollo, Ferran  
Tocar e ser tocado. Cantar e encantar: Música,  
trânsitos e relatos de uma vida no candomblé /  
Ferran Tamarit Rebollo. -- Rio de Janeiro, 2017.  
212 p.

Orientador: Vincenzo Cambria.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2017.

1. Música. 2. Candomblé e Religiões Afro-  
brasileiras. 3. Trânsito e Projeto de vida. 4.  
Oralidade e História de vida. 5. Etnografia das  
Práticas Musicais. I. Cambria, Vincenzo, orient.  
II. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação “*Tocar e ser tocado. Cantar e encantar. Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé*” para fins didáticos

---

Ferran Tamarit Rebollo

## DEDICATÓRIA

Aos meus mais-velhos de além-mar já finados (*in memoriam*): meus *iaios* Felissa, Fernando, Piedad e Ángel e meus tios falecidos recentemente, Angel “Gotxo” Ortiz de Villacián Salazar e Luís Rebollo Gala.

Ao meu eterno “mestre”, com quem aprendi e compartilhei inúmeras aventuras nesta *terra brasilis* (*in memoriam*): Fernando “Jacutinga” Chagas.

Aos saudosos (*in memoriam*): “Seu Cadú” Claudemiro de Souza Santos; Valmira de Souza Santos e ao ogã “Racinha”.

*Olorun kossi purê!*

(“Deus não permite perda de sorte no mundo”)

Aos ancestrais, daqui e de lá, e a todos os que lutam e lutaram contra este sistema desumano cotidianamente. À todos aqueles filhos e filhas da África que plantaram ontem as raízes do candomblé de hoje. *Motumba, Mukuiu, Kolofé*. Sua Benção!

*Ara Ketu ê, fará imará, Fara imará, oluô, fara imará*

(“O povo de Ketu devem unir-se e viver em boa paz”)

*É hora. É hora. É hora do povo de Angola!*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Granada Rebollo Gala e Ferran Tamarit Corella, por estarem sempre por perto mesmo estando a milhares de quilômetros de distância e por ter-me apoiado nas minhas aventuras, que me levaram até aqui.

Ao meu pai, *babalorixá* e coautor deste e muitos outros projetos e trabalhos, Claudecy “Dofono” de Souza Santos pelas horas de conversa, por permitir ao seu filho se intrometer, questionar e incomodar. Por todos os ensinamentos de vida, pela confiança depositada, por me *dar caminho* e pelos anos de troca comigo. *Omolu Bossifuó Baba!*

À minha irmã, Laura Tamarit Rebollo, pela ternura e carinho, por estar sempre presente e pela ajuda e incentivo em todos os momentos difíceis da minha vida.

À minha amiga e companheira de vida Laís Salgueiro Garcez, pelo amor, compreensão, paciência e pelas longas conversas e revisões fundamentais para este trabalho. *Rondadora rondadora de mi corazón, no voy sólo no voy sólo, no voy sólo no!*

À minha família *catalana*, meus *primos-as, titos-as, tiets-as*, e todos os *Tamarit e Rebollo*, por ter estado sempre comigo me acompanhando e me vendo crescer; e a(s) minha(s) família(s) brasileira(s), especialmente aos *Salgueiro e Garcez* e aos *Feijó e Almeida*, que com tanto carinho me acolheram. À minha amiga e confidente de tantos anos “Cissa” Clarissa Feijó, meu salve mais do que especial por me receber como uma verdadeira mãe.

Ao professor e orientador Dr. Vincenzo Cambria, pela ajuda e paciência, pela amizade e bons conselhos, pelas revisões sempre a tempo e por ter me ajudado a amadurecer como estudante e como pessoa através de nossas conversas e seminários nesses dois anos.

À toda a família *Santos* e a todos meus irmãos e irmãs-de-santo pela troca, paciência e boas energias. Que Deus e os orixás tomem sempre conta de vocês: Claudelayne, Thamiris, Tainá, Tales, Gy, Raquel, Iuri, Iago, Heitor, Alan, *Antônio*, Céia, Celso, Alijah, Selena, Cássia, Pâmela, Duzinha, Marcos, Dandara, Artur, Emerson, Enzo, Eduardo, Eduarda, Enrico, Érica, Priscila, Ellen, Washington, Nana, Rondon, Amparo, Dudu, Lina, DiDeus, Leon, Sandra, Everton, Rosa, Maria, Jundira, Thaty, Thaina, Thayanne, Bruna e tantos outros. Meu salve mais especial vai para a vovó *Ekeidi Nicinha D’Oxumarê*. Meu mais sincero carinho, respeito e gratidão. Por todos os papos e risadas, pelos aprendizados e ensinamentos e por ter mantido durante anos a chama do candomblé em nossas vidas. *Mãe Nicinha, Ferrantxi te ama!*

À meus “mestres” e amigos, de música e *tambor*: ogã Erisvaldo “Ney” D’Oxosse, *Omo-Aña* e *Olubatá* Fernando “Leo” Leobons, “mestre” Maurício Soares da Silva, Bruno Abreu, ogã Lázaro “Lazinho” Araújo, Flávio “Boka Reis” Fonseca, ogã Edgar, *Omo-Aña* Adriano “Diquinho” Sampaio, João Gabriel Carvalho, Tiago Magalhães, Francisco “Chicote” da Rocha, Gabriel Policarpo e tantos outros com quem compartilho dia-a-dia paixões e aprendizados sobre *fazer música* neste país.

Ao meu amigo de longa data, o sempre militante Marcelo Braga Edmundo, quem me abriu as portas para o Rio de Janeiro e seus encantos, assim como para suas problemáticas.

À todo o povo-de-santo que me acompanha e me acompanhou nessa minha caminhada, especialmente à família *Yemanjá Tobi* (*Iyá* Rosemary, Herivelilton, Rafa, Daiane, Leo, Dudu, Gabriel, Bernardo, Vítor e tantos outros); à família *Oyábècy* (*Iyá* Sueli, Ana, Larissa e ao resto da comunidade); à família *Omim Lará* (*Iyá* Nildinha, ogã Lissinho e todo o *egbê*); *Tata* Ronildo M. Coelho; *Iyá* Ana Lúcia Pereira, e todos aqueles que me ajudam, ensinam e me fazem crescer na religião a cada dia.

Aos meus inúmeros amigos, alunos e companheiros de blocos, risadas, trabalhos e carnaval: Aos meus queridos *Bloc Quilombo* e *La Bateria de Girona*. Às minhas novas famílias do *Agytoê* e sua *Transantosa Bateria*; do *Maracutaia* e *Rio Maracatu*; ao *Picada de Primeira*; ao “Pedrão” Pedro Araújo e toda a turma do *ABCToca*; à G.R.E.S Vila Isabel e seus ritmistas e diretores, ao *Coletivo Ethnohaus*, dentre muitos outros.

Aos companheiros, professores e trabalhadores do PPGM/UNIRIO, especialmente aqueles com quem compartilhei aprendizados e reflexões em volta da etnomusicologia: Prof. Dr. Álvaro Neder, Prof. Dr. Samuel Araújo, e meus queridos Caio, Luiza e Priscila.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou este trabalho durante os últimos doze meses do mestrado.

## RESUMO

A vida de Dofono D’Omolu, nome pelo qual é conhecido o *babalorixá*, músico e agente cultural Claudecy de Souza Santos, sempre foi estruturada em volta do *fazer musical*. Como sujeito nascido e socializado dentro do universo das religiões afro-brasileiras, o candomblé é para ele “uma história de vida”. Para o Dofono, candomblé é antes que nada uma relação, uma troca entre pessoas e entidades, articuladora de relatos e *projetos* de vida (VELHO, 2003). Em movimento constante, percursos e energias são dinamicamente impulsionados e modificados pela ação dos indivíduos, sempre ajudados por forças transcendentais. Dofono, neste sentido, *transita* entre espaços sociais, geográficos e humanos para tentar organizar sua vida em volta da música (e) do candomblé. A presente proposta, nascida de nosso diálogo mutuamente atento e de nossa relação intensa de aprendizados, parcerias e trabalho, parte do fazer musical e de nossa ligação como parentes-rituais para tentar reconstruir e refletir em volta do papel primordial que o *musicar* (SMALL, 1998) – a participação em qualquer encontro de seres humanos em volta do *fazer música* – tem na construção criativa de nossas vidas. Em nossos *trânsitos*, somos levados a confrontar visões de mundo e perspectivas diferentes, e surgem dessa forma conceitos e atitudes que desafiam as narrativas hegemônicas sobre as religiões de matriz africana, sobre o que é ser músico ou sobre sobreviver numa grande metrópole como o Rio de Janeiro, entre outras. De alguma forma, construímos interativamente outras “etnomusicologias” que podem contribuir para uma mudança no paradigma acadêmico vigente.

Palavras-chave: Candomblé, Música, Trânsito, História de vida

## ABSTRACT

The life of Dofono D'Omolu, name by which is known the *babalorixá*, musician and cultural agent Claudécy de Souza Santos, has always been structured around *music making*. As a person born and socialized within the universe of Afro-Brazilian religions, candomblé is for him "a life history". For Dofono, candomblé is, first and foremost, a relationship, an exchange between people and entities which articulates stories and life projects (VELHO, 2003). In constant movement, paths and energies are dynamically driven and modified by the action of individuals, always assisted by transcendent forces. Dofono, in this sense, *transits* between social, geographic and human spaces trying to organize his life around candomblé (and) music. The present study, born out of our mutually attentive dialogue and our intense relationship of learning, partnership and work, started with music making and with our connection as ritual-relatives and aims to reconstruct and reflect on the primordial role that *music making* (SMALL, 1998) – participation in any gathering of human beings around making music – has in the creative construction of our lives. In our *transits*, we are led to confront different worldviews and perspectives, and thus to come up with concepts and attitudes that challenge hegemonic narratives about African-derived religions, about being a musician, or about surviving in a huge metropolis such as Rio de Janeiro, among other things. In a sense, we have interactively constructed other "ethnomusicologies" that can contribute to propose possible changes to current academic paradigms.

Keywords: Candomblé, Music, Transit, Life histories

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1	EXPERIÊNCIA DE CAMPO E APRENDIZADO MUSICAL .....	17
1.2	APRESENTANDO (NOSSA) PROPOSTA. “TODO O MUNDO AJUDA COMO PODE”.	23
1.3	ANTES DE COMEÇAR. APRESENTANDO O CANDOMBLÉ .....	28
<b>2</b>	<b>O CANDOMBLÉ E SEUS SUJEITOS .....</b>	<b>31</b>
2.1	UMA METODOLOGIA FOCADA NOS SUJEITOS .....	34
2.1.1	Uma academia em crise .....	34
2.1.2	Indivíduos e cultura na etnomusicologia.....	37
2.1.3	História oral e história de vida .....	41
2.2	A PRÁTICA MUSICAL COMO PROPOSTA METODOLÓGICA .....	44
2.3	MÚSICA, MEMÓRIA E CANDOMBLÉ .....	47
2.4	INDIVÍDUO E TRAJETÓRIA NO CANDOMBLÉ .....	49
2.5	RELATOS COTIDIANOS DO DOFONO .....	52
<b>3</b>	<b>DOFONO E O CANDOMBLÉ .....</b>	<b>58</b>
3.1	<i>TUDO COMEÇOU NO NAVIO</i> . A ORIGEM DO CANDOMBLÉ KETU .....	61
3.1.1	Oposição e resistência negra à escravidão .....	64
3.1.2	Nações, raízes e linhagens no candomblé .....	66
3.2	A LINHAGEM NO CANDOMBLÉ DO DOFONO .....	68
3.3	A NAÇÃO KETU NO CANDOMBLÉ BAIANO .....	76
3.3.1	A nação Ketu no Rio de Janeiro .....	79
3.4	A BAIXADA FLUMINENSE E O CANDOMBLÉ .....	82
3.5	INTOLERÂNCIA RELIGIOSA E OPOSIÇÃO AO CANDOMBLÉ.....	87
3.5.1	Candomblé e Neopentecostalismo .....	91
<b>4</b>	<b>A MÚSICA NO CANDOMBLÉ .....</b>	<b>96</b>
4.1	O DISCURSO DA MISTIÇAGEM NO BRASIL .....	98
4.2	A ACADEMIA E A “MÚSICA” DO CANDOMBLÉ .....	103
4.2.1	Estudos sobre a “música” do candomblé .....	105
4.2.2	Alternativas ao conceito de “música” .....	110
4.2.3	Novos conceitos. Outras discussões .....	112
4.3	ORGANIZAÇÃO SONORO-MUSICAL NO CANDOMBLÉ .....	120
4.3.1	A orquestra ritual do candomblé Ketu .....	122
4.3.1.1	Os instrumentos de fundamento .....	125
4.3.1.2	O quarteto instrumental .....	127
4.3.1.2.1	O Ferro .....	127

4.3.1.2.2 Os Atabaques .....	130
4.3.2 Os <i>toques</i> do candomblé Ketu .....	133
4.3.3 Funções dos instrumentos na performance .....	136
4.3.4 O atabaque <i>rum</i> para o Dofono .....	141
4.3.5 Um <i>rum</i> bem <i>dobrado</i> .....	144
4.4 O CONCEITO DE “MÚSICA” SERVE PARA O CANDOMBLÉ? .....	151
<b>5 UMA VIDA EM TRÂNSITO .....</b>	<b>154</b>
5.1 TRÂNSITO E HISTÓRIA DE VIDA .....	169
5.2 TRÂNSITOS E REFLEXÕES. <i>MUSICAR</i> NO CANDOMBLÉ .....	172
5.2.1 Trânsito entre terreiros e nações .....	175
5.2.2 Trânsito entre regiões da cidade .....	177
5.2.3 Trânsito, Ensino e <i>Tradição</i> .....	181
5.2.4 Trânsitos e relações étnico-raciais .....	186
5.2.5 Trânsitos, música e envolvimento religioso .....	192
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>196</b>
<b>7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>200</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Família do Dofono (década de 1970) .....	15
Figura 2.	Eu e Fernando “Jacutinga” Chagas .....	18
Figura 3.	Primeira festa de candomblé que assisti .....	19
Figura 4.	<i>Iyalorixá</i> Rosemary de Yemanjá .....	20
Figura 5.	Aula com Ney d’Oxosse e Dofono .....	20
Figura 6.	Aula do Dofono no espaço <i>Etnohaus</i> .....	22
Figura 7.	Apresentação do Dofono no VIII ENABET .....	53
Figura 8.	Aula inaugural curso <i>Dança Afro dos Orixás</i> .....	58
Figura 9.	Dofono mostrando o <i>movimento</i> de “abrir caminho” .....	60
Figura 10.	Dofono mostrando o <i>movimento</i> de “se libertar das amarras” .....	60
Figura 11.	Iniciação do Dofono .....	69
Figura 12.	Confirmação Nicinha .....	70
Figura 13.	Fotografia de Seu Cadú (pai Dofono) .....	71
Figura 14.	Mapa dos locais e <i>terreiros</i> que guardam relação com a família .....	71
Figura 15.	Tio <i>Florisvaldo</i> de Salvador .....	72
Figura 16.	Dofono com seu tio <i>Miúdo</i> em Salvador .....	73
Figura 17.	Ebomi Bete d’Oxalá do <i>Ilê Axé Oxumarê</i> de Salvador .....	73
Figura 18.	Marina de Ewa (tia do Dofono) .....	74
Figura 19.	Dofono e <i>suas irmãs</i> .....	75
Figura 20.	Frontal do domicílio do Dofono .....	83
Figura 21.	Baixada Fluminense. Distribuição segundo cor ou etnia .....	84
Figura 22.	Baixada Fluminense. Distribuição segundo renda domiciliar .....	84
Figura 23.	Baixada Fluminense. Distribuição segundo estrato socioeconômico .....	85
Figura 24.	Casas de matriz africana no Estado do Rio (amostra) .....	85
Figura 25.	Vista da rua do Dofono a partir da sua laje .....	87
Figura 26.	Rua do Dofono vista a partir da sua laje, Local da Igreja neopentecostal.....	89
Figura 27.	Tocando com Dofono. Vista do <i>pepelé</i> do Tata Ronlido.....	133
Figura 28.	Tabela com a relação de <i>toques</i> executados por Dofono .....	135
Figura 29.	Detalhe das mãos com a técnica para segurar o <i>agdavi</i> .....	138
Figura 30.	Atabaques do <i>Dandurê</i> (Costa Barros) .....	140
Figura 31.	Relação de <i>golpes</i> no atabaque <i>rum</i> .....	142
Figura 32.	Sons KU e CHÁ e KO no atabaque <i>rum</i> .....	142
Figura 33.	Sons TÁ e GUN no atabaque <i>rum</i> .....	143
Figura 34.	Cifra com sons para o <i>toque Lagunló</i> (base) .....	143
Figura 35.	Movimentos de Ogum no <i>Lagunló</i> . Sons KU e CHÁ .....	144
Figura 36.	Dofono tocando candomblé com seus pais .....	149
Figura 37.	Dofono tocando candomblé com seu pai <i>Cadú</i> .....	150
Figura 38.	Dofono com sua filha Claudelayne .....	155
Figura 39.	Dofono tocando com amigos no <i>Gantois</i> .....	156

Figura 40.	Dofono e Lazineho tocando num ensaio do Afoxé <i>Oju Aiyê</i> .....	157
Figura 41.	Apresentação do Afoxé <i>Oju Aiyê</i> durante o carnaval no Bloco Bola Preta ....	157
Figura 42.	Matéria do Jornal Mundo Negro (Afoxé <i>Oju Aiyê</i> ) .....	158
Figura 43.	Cartazes de eventos do Afoxé <i>Oju Aiyê</i> .....	159
Figura 44.	Cartaz das primeiras aulas do Dofono na Fundação Progresso.....	160
Figura 45.	Gravação do CD <i>Canomblé de Ketu</i> .....	162
Figura 46.	Capa frontal do CD <i>Canomblé de Ketu</i> .....	163
Figura 47.	Cartaz promocional do grupo <i>Alabê Ketujazz</i> .....	164
Figura 48.	Cartazes de divulgação das oficinas de <i>toques</i> e dança .....	165
Figura 49.	Iniciação do Dofono em São Paulo .....	166
Figura 50.	Adereços rituais da iniciação do Dofono .....	166
Figura 51.	Dofono com sua mãe-de-santo atual .....	167
Figura 52.	Quarto de Oxalá e quarto de Exu. Assentamento do Ogum da porteira .....	168
Figura 53.	Presente d'Oxum .....	169
Figura 54.	Apresentação durante as Olimpíadas de 2016.....	174
Figura 55.	Mapa panorâmico do Rio de Janeiro segundo cor ou etnia.....	178
Figura 56.	Mapa panorâmico do Rio de Janeiro segundo renda domiciliar.....	179
Figura 57.	Mapa panorâmico do Rio de Janeiro segundo estrato socioeconômico .....	179
Figura 58.	Tabela Homicídios por Arma de Fogo no Rio de Janeiro .....	180
Figura 59.	<i>Tamboreros</i> do <i>Tambor Ako Bi Aña</i> .....	184
Figura 60.	Alunos e amigos do Dofono na festa de Oxalá (2016) .....	187
Figura 61.	Mapa dos bairros Urca/Botafogo e Praça XI segundo cor ou etnia.....	187
Figura 62.	Mapa dos bairros Urca/Botafogo e Praça XI segundo renda domiciliar .....	188
Figura 63.	Mapa dos bairros Urca/Botafogo e Praça XI segundo estr. socioeconômico..	188

## 1 INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

*Candombré*<sup>2</sup> [sic] é muito mal interpretado. Explicaria que *candombré* é saúde. Os *orixás* são saúde, não tenho outra palavra. Força. Paz. Orixá é vida. É vida... poucos enxergam dessa forma. É saúde para trabalhar, correr atrás, entendeu? Eles [os orixás] gostam muito de ser festejados, gostam que batam palmas para eles, gostam de alegria. Orixá é alegria! O *candombré* começa com festa e termina com festa. É isso. É axé<sup>3</sup>. É força! (SANTOS, 2017a)

Com este depoimento, Claudecy de Souza Santos, *babalorixá*<sup>4</sup>, músico e agente destacado do universo afro-religioso do Rio de Janeiro, define o que significa para ele o *candomblé*: um culto baseado na troca entre seres humanos e certas entidades sobrenaturais – os santos ou *orixás* – com o objetivo de que os segundos auxiliem no bem-estar e bom desempenho na vida dos primeiros.

No Brasil são cultuadas diversas entidades, com origens diversas, chamadas de *Orixás*, *Nkissies*, *Mukixies*, *Caboclos*, *Voduns*, *Mestres*, *Catiços* ou *Encantados*, e muitas vezes genericamente chamados de “Santos”. Especificamente, os *orixás* são entidades negro-

---

<sup>1</sup> No presente trabalho, com a finalidade de preservar, na medida do possível, a autoridade e o lugar de fala de Dofono, decidi incluir, sempre que acordado, o maior número possível de suas falas e reflexões integralmente citadas no próprio texto. Com o fim de salvaguardar o sentido e estilo próprios dele, tentei respeitar ao máximo suas palavras e o uso de termos próprios, expressões informais e gírias, referenciados em *itálico* e acompanhados, quando necessário, da expressão [sic] e de esclarecimento a partir de notas de rodapé. No entanto, em algumas ocasiões tive que editar e fazer “bricolagens” para adequar as narrativas ao objetivo do presente trabalho (ECKERT; ROCHA, 2013). Os diálogos e minhas intervenções se encontram entre [colchetes] e as reproduções de falas de outros ou de diálogos na própria fala do Dofono se encontram ‘entre aspas’. Finalmente, seguindo a proposta de Almeida (2009), decidi referenciá-lo como autor a partir de seu sobrenome (SANTOS) e da data em que os depoimentos foram feitos. Na bibliografia podem ser encontrados maiores detalhes sobre cada registro.

<sup>2</sup> A expressão *candombré*, aqui mantida em sua forma original tal como Dofono e sua família a pronunciam, não representa um erro linguístico ou uma corruptela. Na presente proposta, mantê-la no texto serviu para diferenciar duas perspectivas ou visões sobre o mesmo fenômeno: o *candomblé*, erudito e formal, como visto na academia e frequentemente marcado por generalizações; e o *candombré*, vivenciado e real, como experienciado cotidianamente por seus adeptos e praticantes. Mesmo existindo uma forte interpenetração entre ambos universos e deixando claro que não constituem divisões propriamente, tentei com esta metáfora manter estes dois olhares sobre a religião presentes no texto pois Dofono enfatiza essa divisão continuamente. Como veremos, estas podem ser ao mesmo tempo visões complementares ou podem, de alguma forma, ser também oposições, expressas por ele mesmo em forma de binômios com os quais qualifica suas propostas, como fazer show/tocar para o santo; dança afro/dança dos orixás; livros/tradição, etc. Assim, sempre que presente em suas falas, será mantida a forma *candombré* (em *itálico*), mas para facilitar a leitura será evitado escrever a expressão [sic] daqui em diante.

<sup>3</sup> O *Axé* é “[...] a força mística que movimenta o universo, princípio dinâmico que torna possível todo o processo de realização da vida. É uma força que pode ser transmitida, conduzida, acumulada ou perdida, podendo estar presente em substratos materiais e simbólicos”. (FONSECA, 2003, p.51)

<sup>4</sup> As comunidades religiosas afro-brasileiras estão organizadas seguindo uma estrita hierarquia. Os *Babalorixás* (e suas correlatas femininas, as *Iyalorixás*), são as lideranças espirituais das comunidades na Nação Ketu.

africanas, originárias da região do Golfo da Guiné, associadas no Brasil à tradição do candomblé de nação Ketu. De forma preliminar, podemos dizer que o termo *nação* serve hoje em dia para identificar as distintas modalidades do culto aos orixás no candomblé. *Ketu*, por sua parte, se refere à forma de culto onde predominam traços iorubas, um grupo étnico da região ocidental da África. No panteão Ketu, são cultuados dezessete orixás: Exu, Ogum, Oxossi, Omolu, Ossayin, Oxumarê, Xangô, Logumedé, Oxum, Obá, Ewa, Oyá, Yemanjá, Nanã, Oxalá, Iroko e Ibeji. Estes são geralmente associados aos elementos da natureza e regem diversos acontecimentos ou locais. São representados por cores, artefatos, traços de personalidade, mitologia, elementos musicais e liturgias específicas. De forma geral, podemos resumir a organização do mundo espiritual Ketu a partir da seguinte citação:

No candomblé, o deus criador é Olorum, também chamado de Olodumarê. Ele vem acompanhado por uma série de outros seres sobrenaturais. Em primeiro lugar, temos os irunmalês: [...] São seres sem identificação individualizada, não tem nomes, são invocados de forma genérica. Há também uma entidade que recebe um culto especial que é Orunmilá, o Orixá da sabedoria, o senhor do destino. Finalmente, temos os Orixás: o conjunto de entidades que podem se comunicar diretamente com os homens, através da possessão. [...] Existem também os eguns, que são espíritos dos ancestrais. (ROCHA, 2004, p. 55).

Claudecy<sup>5</sup>, mesmo tendo quarenta e três anos, ainda é chamado *Dofono D’Omolu* – sua *digina*<sup>6</sup>, ou seu nome religioso – com o qual já era conhecido quando criança. A vida do Dofono esteve sempre ligada às religiões afro-brasileiras, especialmente às nações Angola (na qual foi socializado devido ao pertencimento de ambos os pais à mesma) e Ketu – na qual foi iniciado devido a um grave problema de saúde quando tinha pouco mais de um ano. Suas raízes familiares, tanto rituais como consanguíneas, conectam – como muitas outras histórias de vida de candomblecistas cariocas – as cidades de Salvador (Bahia) e do Rio de Janeiro. Dofono é filho de pais baianos (Claudemiro e Valdelice) ligados ao candomblé desde o “berço”, que com as migrações do final dos anos 1950 à procura de emprego e melhores condições de vida se

---

<sup>5</sup> Como ele mesmo indica, “todo o mundo me conhece como Dofono aonde eu moro, ninguém me chama de Claudecy” (SANTOS, 2017b), pelo que no presente trabalho, de agora em diante me referirei a ele por Dofono.

<sup>6</sup> Uma *Digina* é, o nome religioso da pessoa. Segundo Silva (2015), as diginas podem estar formadas por palavras de origem africana; pelo primeiro nome associado à entidade da qual a pessoa é filha, ou por um apelido. Neste caso, são duas palavras Yorubá: *Dofono*, que é o primeiro iniciado que expressa publicamente seu nome no ritual que marca o fim da iniciação (chamado “saída de *iawô*”); e *Omolu*, que é à entidade regente (o “dono da cabeça”) de Claudecy, o orixá responsável pela terra e pelo controle das doenças, relacionada às cores branco e preto.

reencontraram e formaram uma família na região metropolitana do Rio de Janeiro. Suas histórias se desenvolveram então nos municípios da Baixada Fluminense carioca.

*Figura 1. Dofono (centro) com seus pais, Valdelice Santos da Silva (esquerda) e Claudemiro de Souza Santos (direita) num candomblé, 197?*



*Fonte: Acervo pessoal da família*

Do ponto de vista ritual, Dofono é *vodunsi*<sup>7</sup> ou *rodante*, ou seja, *recebe* ou *dá santo*. Com estas expressões, se enfatiza sua predisposição para incorporar entidades, capacidade potencializada através dos rituais de iniciação. No entanto, as difíceis condições de vida durante sua infância e adolescência, assim como o fato da principal fonte de renda da família ser o próprio candomblé, levaram Dofono a ter que assumir responsabilidades dentro do culto ainda criança, aprendendo – não sem sofrimento – a tocar, cantar e dançar com seus pais. Assim, com pouco mais de quatro anos Dofono começou a *dobrar rum*, ou seja, a executar as bases dos diversos *toques*<sup>8</sup> no atabaque mais grave da orquestra ritual que como veremos, é aquele que detêm a função de dirigir a parte instrumental da performance. Ao mesmo tempo, teve que aprender a cantar e dançar ainda muito novo, para poder ajudar nas *obrigações* familiares. Como ele mesmo diz, “minha mãe nunca me botou pra vender bala no trem. Ela me botou pra tocar *candombré* e tudo o que eu sou hoje, eu devo a ela” (SANTOS, 2007a).

As idiossincrasias de seu percurso de vida singular e, obviamente, suas capacidades individuais (ele mesmo reconhece que “tinha o dom”), fizeram com que hoje em dia Dofono seja um respeitado tocador e cantador de candomblé, mesmo não ostentando o título de *ogã* – as autoridades masculinas encarregadas de comandar a parte instrumental da performance musical no candomblé. Sua *trajetória*<sup>9</sup> (BOURDIEU, 1996) e *projeto*<sup>10</sup> (VELHO, 2003) de vida, sempre de alguma forma ligados à dimensão religiosa, acabaram levando-o para o desenvolvimento de um itinerário “profano” como professor e mestre de dança e música do candomblé, e como músico semiprofissional na cena musical independente carioca.

---

<sup>7</sup> Mesmo sendo um termo próprio da nação jeje, Dofono por vezes se chama a se mesmo por esse nome.

<sup>8</sup> Os *ritmos*, também chamados por Dofono de *toques*, são “[...] às peças de caráter exclusivamente instrumental, cuja divisão de tempo individualiza e identifica a peça musical. Podem ser também peças louvatórias que identificam os orixás [...]. Essas músicas, aliadas ao canto, respeitadas as características específicas de cada ritmo, constituem um vasto repertório de canções litúrgicas dedicadas aos diversos orixás. Neste caso podem ser vistas como estilos musicais” (BASTOS, 2009b, p.81-82). Esta questão será tratada em seções subsequentes.

<sup>9</sup> Como crítica às visões românticas e maniqueístas nas biografias, que descrevem a vida como um percurso linear e coerente em si mesmo, Bourdieu (1996) propõe o conceito de *trajetória* como uma sucessão de eventos significativos na vida de um indivíduo em sociedade. O conceito será tratado mais extensamente no primeiro capítulo.

<sup>10</sup> O conceito de *projeto* de vida foi proposto por Gilberto Velho a partir da fenomenologia social do filósofo austríaco Alfred Schütz, o qual o descrevia como “a conduta organizada para atingir atividades específicas” (DELUCA; OLIVEIRA; CHIESA, 2016, p. 7). Este faz referência aos mecanismos pelos quais os indivíduos, inseridos em sociedades complexas, lidam com as situações e valores diversos e heterogêneos com que se deparam.

Há aproximadamente dez anos, Dofono ministra aulas em diversos espaços, gravou um CD próprio, colaborou em diversos outros trabalhos e se apresenta como cantor e instrumentista em diversos shows. No entanto, sua verdadeira vocação é “fazer caridade” e completar sua *missão*, como ele mesmo expressa, que é ter seu próprio *terreiro*<sup>11</sup>.

## 1.1 EXPERIÊNCIA DE CAMPO E APRENDIZADO MUSICAL

Nas religiões afro-brasileiras há complementariedade entre as experiências musicais e religiosas, ou seja, as experiências musicais vivenciadas são indissociáveis das experiências religiosas e vice-versa, pois todos aprendem a produzir ao menos algum tipo de música. (BRAGA, 2016, p. 246)

Através da iniciação e de sua experiência no seio da comunidade, os integrantes vivem e absorvem os princípios do sistema. A atividade ritual engendra uma série de outras atividades: música, dança, canto e recitação [...]. (SANTOS, 2012, p. 38)

De alguma forma, considero que meu “trabalho de campo” foi consequência do meu percurso de vida e do meu paulatino envolvimento religioso com o candomblé ao longo dos anos. Meu contato com a religiosidade afro-brasileira, mesmo se dando inicialmente a partir da música, não foi neste sentido uma consequência das exigências de meu percurso acadêmico.

À diferença do Dofono, aprendi a tocar num contexto sistematizado e remunerado, paralelo ao que autores como Almeida (2009) ou Cardoso (2006) descrevem no caso de Salvador, ou Braga (2016) no caso de Porto Alegre – onde é chamado de “escola de *tambor*”. Mesmo partindo de uma metodologia que poderíamos denominar de “tradicional<sup>12</sup>” (que Dofono usa em suas aulas), este aprendizado difere substancialmente do mecanismo de imersão direta nas situações de performance no qual os aprendizes, acompanhados por tocadores

---

<sup>11</sup> Locais do culto às entidades nas religiões de matriz africana no Brasil. Podem ser chamados também de “Casas de Santo”, “Axés”, “Casas de candomblé” ou “Roças”. Em relação a Dofono, desde o último ano, ele e nossa família de santo começamos a construção, no município de Belford Roxo, do tão sonhado terreiro.

<sup>12</sup> A forma como Dofono estrutura suas aulas, mesmo seguindo um planejamento e um esqueleto geral desenvolvido por ele mesmo que busca a preparação dos alunos para cada momento da sessão, é baseado nos quatro elementos que caracterizam as dinâmicas de ensino/aprendizagem nas tradições orais: observação, imitação, repetição e improvisação (ALMEIDA, 2009). Assim, a dinâmica básica da aula é sempre observar, ouvir e tocar junto. Cantigas e dança estão sempre presentes nas aulas, pois segundo Dofono:

Não é só os atabaques. Rola a dança por trás do atabaque... Rola a dança, e a pessoa que ta tocando tem que ta... tem que ta... ativa em tudo isso, ne? E tem o cântico também. Isso que é um conjunto, ne? Um conjunto. É o cântico. Tem que prestar atenção pra não sair fora... o ritmo não atravessar! (SANTOS, 2014).

experientes, incorporam e constroem – a partir da imitação – suas experiências musicais. Esta foi a forma como Dofono aprendeu, e conseqüentemente, é a forma como ele tenta ensinar. Neste sentido, seguindo meu percurso de iniciação religiosa, cada vez mais meu aprendizado foi transitando entre o terreiro e as aulas de percussão, entre o sagrado e o profano.

Minha relação com Dofono tem muitos anos. Na minha segunda viagem ao Brasil, no final do ano 2007, decidi aprofundar meu conhecimento nas performances afro-brasileiras, especialmente na prática percussiva. Através da intermediação do meu saudoso amigo e mestre Fernando “Jacutinga” Chagas, fui apresentado ao ogã Ney d’Oxossi<sup>13</sup> (primo do Dofono), com o qual comecei a aprender a tocar atabaques em suas oficinas regulares num espaço no bairro do Jardim Botânico, na zona sul da capital carioca. Este foi meu primeiro contato com o candomblé. Durante aproximadamente três meses, realizei aulas duas ou três vezes por semana (entre Novembro de 2007 e Fevereiro de 2008). As aulas eram focadas na parte instrumental do candomblé e raramente era feita menção aos aspectos contextuais de cada *toque*. Meu foco, no entanto, esteve paralelamente ligado a outras tradições musicais afrodescendentes, especialmente às Escolas de Samba e ao Maracatu pernambucano. Assim, fui aluno durante um bom tempo nas oficinas do Rio Maracatu (na Fundação Progresso, um espaço cultural situado no bairro da Lapa, na região central do Rio de Janeiro) e frequentei algumas Escolas de Samba, sempre acompanhado por meu amigo e mentor Fernando “Jacutinga”.

Figura 2. Eu e Fernando “Jacutinga” Chagas no bairro de Madureira, na zona norte do Rio de Janeiro, dezembro de 2008



Fonte: Acervo pessoal

<sup>13</sup> Ney d’Oxossi é a *digina* de Erisvaldo Santos dos Santos, ogã do *Ilê Axé Oxumarê* (atualmente ostenta o cargo de *Iperin Odé*, o responsável pela casa d’Oxossi). Nascido em Salvador (BA) e descendente de uma influente família do candomblé soteropolitano (neto da *Iyalorixá* Simplicia d’Ogum e filho do grande ogã Erenilton Bispo dos Santos). Residiu no Rio de Janeiro entre 1998 e 2013. Atualmente reside em São Paulo. *Oxossi* é um orixá caçador e protetor das matas, relacionado à fartura e à riqueza.

Foi nesta mesma época que conheci Dofono, com quem tinha me encontrado esporadicamente nas aulas de percussão afro-cubana que o músico chileno José Izquierdo, e sua companheira, a dançarina Bia Lagos, ministravam no espaço cultural da Fundação Progresso, no bairro da Lapa. Também nesse período, tive meu primeiro contato com o universo ritual das religiões afro-brasileiras. Casualmente, o primeiro candomblé ao qual assisti (convidado pelo Ney) foi no *Ilê Lará Omim* da *Iyalorixá* Nildinha d'Ogum, na mesma rua onde Dofono mora, e ele foi nosso anfitrião naquela tarde.

Figura 3. Primeira festa de candomblé que assisti, no *Ilê Lará Omim* (Vila São João). Grupo de alunos do Ney d'Oxossi que fomos à festa (esquerda) e detalhe do Ney *dobrando rum* e do Dofono cantando (direita), 18 de Janeiro de 2009



Fonte: Fotografias cedidas por Sophie Charon

Passei alguns meses na minha terra natal, trabalhando como biólogo e guardando dinheiro para meu regresso ao Brasil. Voltei em novembro de 2009, e fiquei de novo no Rio por mais o menos oito meses. Durante essa época, intensifiquei meus estudos de candomblé com Ney. Em relação ao Dofono, nosso contato era ainda esporádico naquele tempo, geralmente em aulas ou eventos organizados por ele, como as apresentações de seu Afoxé, ao qual chamou de *Oju Aiyê* (“os olhos do rei”), em referência a Omolu, seu orixá patrono.

No final da minha viagem, visitei Salvador pela terceira vez, onde participei de diversas festas de candomblé na Casa d'Oxumarê, juntamente com Ney e a então esposa dele, a mãe-de-santo *Rosemary de Yemanjá*, uma pessoa muito importante também no meu percurso dentro da religião com a qual mantenho uma boa relação de carinho e respeito mútuos desde então.



*Figura 4. Iyalorixá Rosemery de Yemanjá (então esposa do Ney d'Oxossi) em seu terreiro Ilê Axé Yemonjá Tobi, em Imbariê, Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Janeiro 2014 (Fonte: acervo pessoal)*

*Figura 5. Ney d'Oxossi e Dofono ministrando uma aula no bairro do Cosme Velho, na zona sul carioca, 2009*



*Fonte: Acervo pessoal*

Depois de meu retorno para Catalunha, já em Julho de 2010, trabalhei por alguns anos na indústria farmacêutica, mas sempre me mantive conectado com o universo do candomblé. Falava regularmente com meus amigos e com meu mestre Ney. Em Maio de 2012, o recebi pela segunda vez na minha casa na Girona, aproveitando uma turnê em que ia percorrer diversos países europeus ministrando aulas e workshops de percussão. No inverno desse mesmo ano, fiz uma nova viagem, desta vez aproveitando o curto período de férias de verão na Catalunha, e passei um mês no Brasil, no qual aproveitei para retomar o contato com diversos amigos e conhecidos.

Pouco depois, decidi dar continuação a um antigo plano de vida e iniciar minha graduação em Antropologia Social e Cultural na Tarragona (Espanha). Com tempo e esforço, os ventos da vida me levaram de volta para o Brasil, graças a uma bolsa de estudos (concedida através de uma parceria entre o programa *MOU* de mobilidade internacional de minha universidade com o programa de Bolsas *Santander Iberoamérica*, do Banco Santander) para realizar um período “sanduiche” na UERJ no final da minha licenciatura. Assim, na terceira e última volta-e-retorno, em Janeiro de 2014, retornei para o Rio de Janeiro para me estabelecer durante uma temporada maior. Poucos meses depois de minha chegada no Rio de Janeiro, o Ney se mudou para São Paulo, e por isso, procurei rapidamente outra pessoa para continuar meu estudo musical. Esta pessoa foi naturalmente o Dofono, pois era meu contato mais próximo em relação ao meu antigo “mestre-professor”. Desde aquele momento até os dias de hoje, fomos construindo uma relação de confiança e apreço mútuo, que se tornou rapidamente uma relação de amizade, respeito e admiração.

Naquela mesma época, Dofono começou a ministrar aulas regulares no espaço *Etnohaus*<sup>14</sup>, em Botafogo. As aulas aconteciam num pequeno estúdio e as turmas eram pequenas. Estas eram frequentadas principalmente por jovens de não mais de trinta anos, majoritariamente músicos e/ou produtores ligados à cena musical carioca independente. Durante os seguintes meses, frequentei semanalmente as aulas, complementando estes encontros com a presença em festas de candomblé, nas quais Dofono sempre me convidava para tocar – acreditando ser também um meio de aprendizado que ele estendia aos seus alunos. Meu aprendizado anterior com Ney sempre foi valorizado pelo Dofono. Este *background* me permitiu avançar rapidamente no aprendizado com Dofono, o qual representava para mim um desafio, devido as diferenças na forma de transmissão, na execução e no entendimento da música. Sentindo-me inicialmente leigo em tudo aquilo concernente ao candomblé, fui entendendo que, como parte da minha vida, a parte instrumental do candomblé na qual estava focado seria só uma pequena porção de tudo aquilo que precisava aprender e incorporar.

---

<sup>14</sup> O coletivo *Etnohaus* é uma comunidade de artistas e produtores, surgida em 2010, que atualmente, gerenciam dois espaços no bairro de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro. Desde 2014, Dofono ministra aulas regulares nesse espaço, todas as quartas-feiras. (Para mais informações, visitar <https://www.facebook.com/etnohaus/>).

Figura 6. Aula de toques de candomblé no Espaço Etnohaus de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro, Novembro 2014



Fonte: Acervo pessoal

Passei então a frequentar sua casa, conhecer sua família e depois de algum tempo, decidi continuar meu itinerário na religião como seu *filho-de-santo*<sup>15</sup>. Não foi uma decisão premeditada, simplesmente foi acontecendo à medida que meu envolvimento com as funções rituais foi sendo cada vez mais intenso. A partir daquele momento, meu aprendizado “musical” deixou de ser a única prioridade e foi sendo complementado com outros ensinamentos, desta vez com a cumplicidade do restante da família, especialmente de sua mãe carnal *Nicinha d’Oxumarê*, como é conhecida no candomblé. Sua voz e memória privilegiadas, seu grande conhecimento e sua personalidade extrovertida a tornaram uma figura muito respeitada e reconhecida pelo povo-de-santo carioca. Com ela aprendi (e continuo aprendendo) muitas cantigas, rezas, histórias, receitas, o *rumbê* (código de conduta) e alguns poucos *fundamentos* ou aspectos verdadeiramente sagrados e secretos, sempre em coerência com minha condição de *abiãn*, ou seja, aquela dos indivíduos que frequentamos o candomblé e temos um envolvimento formal com uma comunidade, mas não somos iniciados. Como matriarca, Nicinha representa um dos pilares nos quais se assenta nossa família-de-santo. Ancestralidade, *baianidade* e conhecimento são através dela infundidos ao resto do *egbê*, nossa comunidade.

<sup>15</sup> De forma ampla, podemos considerar os *filhos* e *filhas-de-santo* como as pessoas ligadas ritualmente a um líder espiritual numa comunidade de candomblé.

Finalmente, a partir do segundo semestre de 2015, com meu ingresso no mestrado, intensifiquei ainda mais meus contatos com Dofono, mesmo com a dificuldade de morar em locais muito distantes. Começamos, paralelamente, a trabalhar juntos. Nossa parceria incluía gerenciar questões relativas ao terreiro, ajuda-lo na concepção e divulgação de diversos projetos, auxiliar nas aulas de *toques* (como Dofono as chama quando estas focam na prática musical) e tocar nas aulas de dança. Nossa relação cotidiana é aquilo que constituiu meu “trabalho de campo”, alguns fragmentos do qual são apresentados no presente trabalho.

## 1.2 APRESENTANDO (NOSSA) PROPOSTA: “TODO MUNDO AJUDA COMO PODE”

Música e candomblé são dois elementos que articulam minha vida e a do Dofono, e sobre os quais gira nossa relação. O presente trabalho foi estruturado em volta deles e das reflexões que Dofono e eu fazemos sobre eles. Ambos serão tratados de forma mais extensa em seções subsequentes.

Em relação aos objetivos, o presente trabalho visa poder compreender alguns dos mecanismos através dos quais o *musicar* [*musiking*] (SMALL, 1998) – ou de forma mais ampla, as artes e a religião como elementos subjacentes a todo o legado negro-africano na diáspora (JONES/BARAKA, 1963)<sup>16</sup> – consegue articular discursos de resistência, nos mobilizar entre espaços sociais e simbólicos e contribuir assim na construção de histórias e trajetórias de vida. Nesta direção, rever criticamente como Dofono pensa a “música” e como ela se apresenta no seu cotidiano como sujeito e membro de uma comunidade são meus questionamentos principais. Espero portanto poder contribuir no debate sobre as religiões afro-brasileiras a partir de uma perspectiva que foca nos sujeitos e suas trajetórias e agências, pois “[...] não são as civilizações que se encontram [...] são os homens pertencentes a estas civilizações” (BASTIDE,

---

<sup>16</sup> “Somente a religião (e a magia) e as artes não foram completamente submersas pelos conceitos euro-americanos. Música, dança e religião não possuem *artefatos* como seus produtos finais, de modo que foram salvos. Esses aspectos não-materiais da cultura africana foram quase impossíveis de erradicar. E estes são os legados mais aparentes do passado africano, mesmo para o americano negro contemporâneo. Mas, apenas apontar que o blues, o jazz e a adaptação dos negros da religião cristã dependem fortemente da cultura africana, não é nenhum pensamento original. Como essas atividades derivam dessa cultura é o que merece importância” [*Only religion (and magic) and the arts were not completely submerged by Euro-American concepts. Music, dance, religion, do not have artifacts as their end products, so they were saved. These nonmaterial aspects of the African's culture were almost impossible to eradicate. And these are the most apparent legacies of the African past, even to the contemporary black American*] (JONES/BARAKA, 1963, p. 16).

1970, p. 2). Também poder contribuir na ênfase no cotidiano para a pesquisa em música, assim como na compreensão de “[...] como a música é individualmente criada e experimentada, como é historicamente construída e como é socialmente mantida<sup>17</sup>” (RICE, 1994, p. 8).

Como forma de ser e de compreender o mundo, o próprio ato de *fazer música* é uma forma de conhecimento. Numa sociedade fortemente marcada pelo legado do colonialismo e da escravidão, tocar, manter, recriar e até falar sobre “música” negra e afrodescendente é uma atitude política e de resistência. Não pretendo com este trabalho apagar minha condição de branco-privilegiado, nem banalizar experiências ou pretender “falar por” alguém. Somente espero que, como proposta inacabada e em contínuo andamento, esta possa contribuir para explicitar a complexidade daquilo que é chamado de *candomblé*.

Em minha relação com Dofono, mesmo sensível e afetada (FAVREET-SADA, 1990), e até na própria proposta de uma abordagem “acadêmica” sobre o *candomblé* e sua música, ficam explícitas muitas das diferenças que ainda hoje nos separam social, racial, cultural e economicamente, mas entendo que a prática musical – e o respeito às nossas diferenças – possam ajudar a fazer frente ao racismo e aos distintos fascismos decorrentes do legado institucionalizado de genocídio, epistemicídio e espólio material e simbólico de tudo aquilo que seja negro nesta idealização político-racional chamada “Brasil”. O racismo, como qualquer fascismo, desumaniza tanto aquele que o sofre como aquele que o pratica (ROCHA, 2011). Desse modo seu combate deve ser um imperativo para todos aqueles que pretendemos contribuir na formação de uma sociedade e de uma academia cada vez mais justa.

Como Rice (1994), penso na presente perspectiva como uma “polifonia modesta” [*“modest polyphony”*], um exercício de reflexão sobre o papel da música em nossas vidas cotidianas, no qual o *fazer música* num sentido amplo (portanto incluindo muitos dos significados expressos verbalmente, a partir das entrevistas, ou corporal e simbolicamente, a partir da prática musical e ritual), permite gerar um espaço a partir do qual podem ser pensadas nossas experiências, nossos interesses, inquietudes e opiniões. A autoria deste trabalho é assim conjunta. Como no *candomblé*, cada um tem seu papel e contribui para o conjunto, pois “ninguém vale mais do que o outro. Cada um ajuda como pode”, como Dofono sempre enfatiza.

---

<sup>17</sup> “[...] how music is individually created and experienced, how it is historically constructed, and how it is socially maintained”.

Se bem é verdade que coube a mim o papel de registrar “literariamente” (CLIFFORD, 1986) algumas das nossas experiências e reflexões na forma do presente trabalho, estas não são unicamente de minha autoria, pois foram geradas a partir do nosso contato, da nossa vivência. Neste sentido, diante da impossibilidade de Dofono compor minha banca (quem num programa de música poderia saber mais sobre o candomblé e suas práticas musicais que ele?) ou dele participar mais ativamente devido às barreiras gramaticais formais e até por interesses divergentes, tentei incluir suas falas e comentários da forma menos “editada” possível no texto, além de tentar consensuar o que e como deveria ser dito num processo de revisão conjunta. Por outro lado, me esforcei em manter um certo senso dialógico e coautorial na “textualização” da nossa relação a partir de certas precauções: usando o tempo passado para marcar que as conversas e encontros se deram em locais e tempos definidos; ou evitando sempre que pudesse me referir a entidades abstratas (do tipo, “os ogãs”, “os candomblecistas”), preferindo citar quem deu os depoimentos e quando estes foram realizados. Nesta linha, tentei também complementar, sempre que possível, definições genéricas com a perspectiva ou com as próprias palavras do Dofono. Com tudo isto, espero poder transmitir a ideia que, de alguma forma, “nós” estamos dizendo tanto a “minha” como a “nossa” história. (RICE, 1994).

Para tal fim, complementei minha vivência pessoal dentro da religião com uma atitude de observação mais atenta, etnográfica se quisermos, que poderíamos denominar de “participação observante” (CARDOSO, 1986, p. 101 *apud* BRAGA, 2016, p. 33). Diante da importância e recorrência da própria trajetória na prática cotidiana do Dofono, decidi acrescentá-la ao presente trabalho em forma de falas e depoimentos, recolhidos a partir de metodologias próximas às abordagens biográficas ou à história oral. Metodologicamente, o *fazer música* e a história oral serviram então como base para tentar “[...] deslocar o foco do *performer* para a *pessoa performando* (de uma certa idade, raça, gênero, cidadania ou atitude política)<sup>18</sup>” (HOFMAN, 2010, p. 97, grifos da autora).

É bom destacar que, mesmo Dofono estando sempre disposto a colaborar nas reflexões e depoimentos, a entrevista como método é francamente contrária aos princípios subjacentes às religiões de matriz africana. Nelas se aprende ouvindo, olhando e fazendo. Nunca perguntando! Evitei portanto formalismos excessivos, e muitos dos diálogos e conceitos

---

<sup>18</sup> “[...] shifting the focus from *the performer* to *the person performing* (of certain age, race, gender, citizenship or having political attitude)”

apresentados foram registrados durante aulas, confraternizações ou conversas em forma de rápidas anotações ou “gravações” no meu “caderno de campo”.

Por outro lado, Dofono sempre afirmou não entender muito bem o que seria ou para que serviriam uma “faculdade”, a “etnomusicologia” ou a “antropologia”, sobre as quais tanto falo. Ambos transitamos entre nossos “mundos” respectivos e estabelecemos uma relação de diálogo a partir da qual refletimos sobre nossas realidades. Este é o ponto de partida do presente trabalho. Também é importante destacar que possíveis dificuldades no entendimento de nossos respectivos “mundos”, em nenhum caso nos exime de uma atitude crítica e reflexiva da realidade. Assim, mesmo com dificuldades, em suas atitudes e ações cotidianas Dofono demonstra uma agenda política e discursiva – mesmo não explícita publicamente a partir da adesão a movimentos organizados – próprias, que de alguma forma constituem sua “etnomusicologia” particular.

O presente trabalho foi organizado em quatro capítulos. No primeiro deles, o foco está na metodologia proposta. Inicialmente, é apresentada a ideia que o candomblé, além de poder ser pensado como uma prática coletiva, pode também ser pensado como um conjunto dinâmico de trajetórias individuais que se interinfluenciam. Esta afirmação, sugerida “pelo próprio campo” (como diríamos os antropólogos), me levou a procurar conjugar minha vivência no candomblé com abordagens metodológicas que valorizassem os indivíduos como agentes e produtores de conhecimento. Assim, depois de situar algumas chaves-conceituais como “indivíduo”, “cultura” ou “memória” na literatura etnomusicológica, será discutido o embasamento teórico e etnográfico da minha aposta metodológica: a história oral e como essa se traduz no cotidiano do Dofono.

No segundo capítulo, são apontadas questões em torno da relação do Dofono com a religião de uma forma geral. Assim, por um lado, são discutidos o surgimento e institucionalização do candomblé, seu legado de resistência, suas dinâmicas temporais e geográficas, e as atitudes intolerantes em relação à ele. Por outro lado, é apresentada a ligação do Dofono e sua família com as religiões afro-brasileiras e com o candomblé – em seu formato baiano – em particular.

O terceiro capítulo versa sobre o conceito de música. Numa primeira parte, depois de um breve comentário sobre alguns dos trabalhos pioneiros sobre o candomblé e seus antecedentes históricos e sociológicos, é realizada uma revisão dos principais trabalhos especificamente focados na performance sonoro-musical nas religiões afro-brasileiras. Seguidamente, são exploradas diversas propostas teóricas e conceituais para o estudo da música

como fenômeno humano complexo e de suas dimensões sociais, físicas, políticas, culturais e econômicas, entre outras. Na segunda parte, é abordada a organização musical no candomblé Ketu, assim como a forma particular como Dofono a pensa em sua prática como pai-de-santo, como tocador ou como professor.

Já o quarto e último capítulo tenta, a partir do conceito de *trânsito*, compreender criticamente como a “música” se tornou um elemento em torno do qual se articula a vida pessoal e profissional do Dofono, e como esta possibilita a circulação entre espaços e dimensões diversas: entre terreiros, entre nações, entre universidade/rua, entre regiões da cidade, entre brancos/negros, entre iniciados/não-iniciados, etc. Fazer música seria de alguma forma um facilitador ou um elemento impulsionador que permite ao Dofono superar algumas das barreiras raciais, socioeconômicas ou geográficas que o legado colonial, racista e capitalista impõe para os setores mais vulneráveis da população.

Finalmente, em relação a questões de forma, cabe aqui ressaltar que todas as traduções no presente trabalho são minhas, nas quais respeitei ênfases e grifos dos originais indicados pela expressão [grifo(s) do autor]. Os originais serão apresentados a continuação da tradução, em *itálico* e dentro de [colchetes]. No caso de conceitos curtos, a tradução se encontrará no corpo do texto. Já quando as traduções forem frases ou parágrafos, os originais serão referenciados “entre aspas” como notas de rodapé. No caso da tradução se encontrar já numa nota de rodapé, o original estará a continuação da mesma em *itálico* e dentro de [colchetes]. Modificações de formato serão indicadas com a expressão [grifo nosso].

, No texto usarei o *itálico* tanto para conceitos próprios do Dofono ou do universo do candomblé – que podem induzir confusões quando lidos e/ou interpretados a partir do português de uso geral (por exemplo, *obrigações* ou *fundamento*) – como para destacar palavras em línguas estrangeiras ou de origem africana próprias do candomblé (em relação a estas usarei uma grafia fonética-literal, seguindo a forma como Dofono me ensina). De forma excepcional, poderá ainda ser usado o *itálico* para ressaltar algum termo ou pequeno trecho nas minhas reflexões. Citações e conceitos de autores com os quais estabeleço um diálogo teórico serão apresentados “entre aspas”, e sempre referenciados, sejam estas citações diretas ou indiretas. Estas regras, se aplicam no presente trabalho também às notas de rodapé.

### 1.3 ANTES DE COMEÇAR. APRESENTANDO O CANDOMBLÉ

Mesmo tendo um capítulo especialmente dedicado a ele, acho importante situar brevemente a que estaremos nos referindo neste trabalho quando falemos de candomblé. Nos últimos anos, o termo se tornou corrente no linguajar e no imaginário de muitos brasileiros. No entanto, fruto da herança colonial e do racismo estrutural, muitos o associam rápida e preconceituosamente à “*macumba*”, um termo que acabou se tornando pejorativo graças a visões equivocadas que o tem associado a cultos de origem africana “primitivos”, “perigosos” ou ligados à “feitiçaria”. Prejuízos e outras denominações depreciativas como esta acabaram complicando uma possível definição.

Um primeiro elemento a considerar na definição do candomblé é o processo pelo qual a influência das distintas geografias humanas, sociais, culturais e ecológicas durante a consolidação dos cultos afro-brasileiros, resultou na geração de variantes locais com ritos, origens e nomes locais diferentes,

[...] *candomblé* na Bahia, *xangô* em Pernambuco e Alagoas, *tambor de mina* no Maranhão e Pará, *batuque* no Rio Grande do Sul, *macumba* no Rio de Janeiro. Na Bahia originou-se também o muito popular candomblé *de caboclo* e o menos conhecido candomblé *de egum*. O Nordeste foi berço também de outras modalidades religiosas mais próximas das religiões indígenas, mas que cedo ou tarde acabaram por incorporar muito das religiões afro-brasileiras ou as influenciar. Trata-se do *catimbó*, religião de espíritos aos quais se dá o nome de mestres e caboclos, que se incorporam no transe para aconselhar, receitar e curar. Esse tronco afro-ameríndio tem particularidades em diferentes lugares, sendo chamado *de jurema*, *toré*, *pajelança*, *babaçuê*, *encantaria* e *cura*. (PRANDI, 1998, p. 152, grifos do autor)

Assim, durante grande parte do século XX, o termo candomblé designou uma modalidade de culto regional (BRAGA, 2013) oriunda do estado da Bahia<sup>19</sup>. No entanto, especialmente depois da década de 1960, o termo candomblé deixou de ser uma denominação local para uma forma de culto baiano e se transformou num nome genérico para designar as diversas formas de culto afro-brasileiras “de origem «antiga»” (PRANDI, 1991) espalhadas pelo Brasil. Esta alteração no significado da palavra candomblé se deu possivelmente para distinguir estes cultos “nordestinos” e “atrasados” da recentemente institucionalizada

---

<sup>19</sup> “[...] candomblé, que já era usado, pelo menos, desde os meados do século passado para designar práticas ou objetos de uso ritual da magia e da religião dos negros livres e escravos, que viviam na corte imperial e na Bahia, veio a consolidar-se, desde o começo deste século, como designação das religiões de culto aos orixás, voduns e depois encantados tal como se constituíram em Salvador e no Recôncavo baiano” (PRANDI, 1991, p. 1)

Umbanda<sup>20</sup>, nascida na região sudeste como genuína “religião nacional”. Assim, a palavra *candomblé* adquiriu duas conotações principais: por um lado, passou a designar de forma genérica e certamente inexata a totalidade das “religiões afro-brasileiras”, as quais poderíamos definir como uma ampla panóplia de cultos e práticas religiosas brasileiras de natureza iniciática e sacrificial de origem africana, aqui pensadas como:

[...] um conjunto algo heteróclito, mas certamente articulado, de práticas e concepções religiosas cujas bases foram trazidas pelos escravos africanos e que, ao longo da sua história, incorporaram em maior ou menor grau elementos das cosmologias e práticas indígenas, assim como do catolicismo popular e do espiritismo de origem europeia. Evidentemente, esses elementos transformam-se à medida que são combinados, e vice-versa (GOLDMAN, 2009, p.106).

Por outro, o *candomblé* continuou estando relacionado à modalidade baiana do culto, paradigmaticamente ligada à cosmologia e cultos próprios da África Ocidental:

O termo *candomblé*, abonado nos modernos dicionários da língua e na vasta literatura etnográfica, é de uso corrente na área linguística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou orixás e associadas ao fenômeno da possessão ou transe místico. Transe que é considerado, pelos membros do grupo, como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la (COSTA LIMA, 1976, p.66)

Nome genérico com que, no Brasil, se designam o culto aos orixás jeje-nagós e algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas nações. A modalidade original consiste em um sistema religioso autônomo e específico que ganhou forma e se desenvolveu no Brasil, a partir da Bahia, com base em diversas tradições religiosas de origem africana, notadamente da região do golfo da Guiné (LOPES, 2004, p.162)

---

<sup>20</sup> Nascida na década de 1920 no Estado do Rio de Janeiro, a *Umbanda* se espalhou nas décadas subsequentes pelo Brasil e alguns países da América Latina (notadamente, Uruguai e Argentina). Foi rapidamente identificada como uma religião genuinamente brasileira, resultante do encontro de tradições religiosas africanas, espíritas (kardecistas) e católicas. A Umbanda se desenvolveu bebendo do paradigma do branqueamento próprio da época e ligado ao projeto de construção de uma nação mestiça de feições europeias. Assim, apagou sistematicamente diversos traços de sua origem africana. Ao mesmo tempo, foi se caracterizando pela valorização de elementos nacionais, como o caboclo e o preto velho, representando espíritos de indígenas e escravos. As estratégias utilizadas para essa “limpeza” do culto foram “a adoção da língua vernácula, a simplificação da iniciação, a eliminação quase total do sacrifício de sangue. Manteve-se o rito cantado e dançado dos *candomblés*, bem como um panteão simplificado de orixás” já sincretizados com santos católicos (PRANDI, 1998, p. 156).

No presente trabalho, podemos tomar como um dos nossos pontos de partida para as discussões subsequentes a definição de Ângelo Nonato Cardoso e pensar o candomblé como

[...] um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham certas características. Em comum, essas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais. Isto é, as divindades cultuadas nessas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer, também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais dessa religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência de música é inconcebível. (CARDOSO, 2006, p. 1)

É importante, finalmente, deixar claro que não é pretensão do presente trabalho exaurir a complexidade vivida, sentida e performada no conjunto de religiões de matriz africana no Brasil. Da mesma forma, não pretende abranger o heterógeno mosaico de formas locais, étnicas e regionais atuais. Especificamente, por Dofono ter suas raízes familiares e rituais no nordeste, meu foco está no que chamarei de “candomblé baiano”.

## 2 O CANDOMBLÉ E SEUS SUJEITOS

Eu era menor, e não queria saber. Só queria saber de dormir, de correr, brincar... E tinha que estar dentro daquela responsabilidade. E minha mãe... Hoje eu agradeço a ela ne? [...] Então, eu comecei a ter responsabilidade dentro do *candombré* muito cedo! Eu nasci dentro do *candombré*. Hoje eu vivo *candombré*. E... Assim... Foi uma história de vida pra mim, ne? (SANTOS, 2014)

Uma das falas mais repetida por Dofono é que “ninguém faz candomblé sozinho” (SANTOS, 2017b). Esta afirmação contém implícitas duas ideias, uma decorrente da outra: uma perspectiva do culto que foca nos aspectos comunitários; e a ênfase nas relações como parte fundamental da dinâmica de transmissão de conhecimento e axé, sejam estas interpessoais ou *suprahumanas*<sup>21</sup> (DANIEL, 2005), quando estas envolvem seres humanos e entidades espirituais. Essa transmissão de conhecimentos é mediada pelas relações intersubjetivas e pela oralidade, pelo que sempre se dá como parte de uma relação.

A comunidade religiosa é o *locus* dessa transmissão. Isto é em parte uma consequência histórica das dinâmicas escravocratas, já que o candomblé contemporâneo surgiu graças ao esforço de reagrupação e reconstrução de laços perdidos de gerações inteiras de africanos escravizados e seus descendentes, os quais conseguiram recriá-los e mantê-los a partir de diversas instituições, como a religião, pois a condição de vida escrava dificultava – e em muitos casos inviabilizava – a consolidação de famílias<sup>22</sup> e comunidades de parentesco consanguíneo.

Assim, existiam entre os escravos fortes redes de solidariedade e compadrio entre membros de uma mesma etnia ou nação, mas estes rapidamente perceberam que era preciso de alianças entre pessoas de lugares diferentes da África para sobreviver às condições de vida impostas pelo sistema escravagista. É por isto que estes foram ampliando seus limites relacionais e criando parentescos simbólicos que extrapolavam as fronteiras dos laços conjugais e consanguíneos (ALBUQUERQUE, 2006, p. 96).

---

<sup>21</sup> O conceito de *corpo suprahumano* [*suprahuman body*] é usado por Daniel (2005, p. 61) para definir o corpo transformado e preparado ritualmente – através das crenças e das danças – para receber as entidades espirituais.

<sup>22</sup> Albuquerque (2006, p. 97), neste sentido, cita a tendência a importar mais homens do que mulheres, além da alta probabilidade destes núcleos familiares serem desfeitos pela venda ou a separação em função das decisões dos senhores brancos escravagistas.

Em primeiro lugar, à família se incorporavam “parentes de consideração e parceiros de trabalho, padrinhos e madrinhas, afilhados e afilhadas, compadres e comadres” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 100). Por outro lado, como veremos no terceiro capítulo, diversas agremiações religiosas impulsionadas pelas autoridades coloniais – especialmente as irmandades católicas – se tornaram polos de reunião e convívio de pessoas de diversa procedências e status legal, reforçando laços de solidariedade dentro e entre etnias, além de contribuir enormemente para a recriação de tradições da África natal. Finalmente, no contexto das religiões afro-brasileiras, a *família-de-santo* funcionou também como um importante espaço para a reconstrução dos laços de parentesco perdidos/roubados por essa condição de vida escrava, num intento de “[...] recriação da família ampliada existente na África<sup>23</sup>” e de superação e negação do *status quo* escravagista, pois

Ao juntar no mesmo culto escravos, libertos e livres a família-de-santo terminou criando redes sociais que não eram regidas pelas divisões e hierarquias vigentes no mundo da escravidão. As casas de culto eram regidas por outras normas e noções de obediência e disciplina, de proteção e assistência, de gratificações e sanções, de tensões e conflitos (ALBUQUERQUE, 2006, p. 102)

Os terreiros contemporâneos, resultantes destas dinâmicas, se organizam como uma “verdadeira comunidade religiosa” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 104). Dentro de cada *egbê* (a comunidade de cada terreiro) e entre comunidades relacionadas, a *família-de-santo* se estabelece a partir de um parentesco religioso, simbólico, o qual segue “[...] exatamente a mesma estrutura do parentesco ocidental contemporâneo não religioso” (PRANDI, 1990, p. 23). A filiação neste sistema se estabelece no momento em que é formalizada a relação de adesão à comunidade – paradigmaticamente simbolizada pelo fim da primeira etapa do processo iniciático (*fazer* ou *raspar o santo*). Esta seria uma primeira forma, a qual Prandi (1990) chama de filiação por “feitura”. No entanto, existe também a chamada filiação por “obrigação”, ou seja, aquela em que o processo por “feitura” precisa ser anulado e uma nova filiação – uma forma de adoção – é instaurada. Este é o caso de sucessões por falecimento do sacerdote ou sacerdotisa responsáveis por um terreiro, ou por religações com casas distintas à de iniciação por desavenças ou outros possíveis problemas. Este último caso é bastante habitual entre os

---

<sup>23</sup> Nesta mesma linha, Moura (1995, p. 42) escreve que “se as famílias e as etnias de origem representavam a ossatura da vida social, religiosa e de trabalho dos negros, no Brasil, os membros de um candomblé se consideram pertencentes a uma mesma família, a família de santo, substituta da linhagem africana desaparecida com a escravatura.”

terreiros – como veremos ao relatar a origem das principais casas “tradicionais” de Salvador, motivo pelo qual pode-se afirmar que “[...] as sucessões nas casas-de-santo [...] sempre foram conflituosas” (PRANDI, 1990, p. 24).

Compartilho de Braga (2013, p. 167) a ideia de que é nas nessas famílias e linhagens resultantes desta rede de parentesco ritual onde se definem e estabelecem os vínculos de reciprocidade. Em seu centro, o princípio de *obediência* ao *rumbê* – o código de conduta interno de cada comunidade, estabelecido pelo *babalorixá* ou *iyalorixá* responsáveis – marca todas as relações no terreiro. Este se fundamenta nos direitos, limitações e deveres decorrentes do distinto itinerário iniciático de cada membro, assim como das possíveis mudanças neste percurso, como a aquisição de títulos (*oyê*) e responsabilidades novas. A estabilidade das comunidades é guiada, por sua vez, pelos princípios de *senioridade* (CARNEIRO, 2008) e de *ancianidade*, os quais se estabelecem a partir da relação de idade – ritual no primeiro e biológica no segundo – entre os distintos membros.

O *terreiro*, como o espaço ou local que articula as relações intersubjetivas que mantêm vivo e dinâmico o candomblé, é formado por relações entre indivíduos. Estas são traçadas pelas *trajetórias* (BOURDIEU, 1996), expectativas, *projetos de vida* (VELHO, 2003) e pela condição de cada sujeito em relação aos seus correlatos dentro da comunidade. Percursos de vida e histórias pessoais são aquilo que vai entretecendo a verdadeira história do terreiro, definindo famílias, linhagens, casas, raízes e nações (e não ao contrário!). Portanto, estas denominações não deveriam ser pensadas como “unidades estanques, homogêneas e mutuamente exclusivas” (PARÉS, 2013, p. 103), especialmente considerando a mobilidade de especialistas religiosos e de práticas rituais, além da possibilidade de que um indivíduo receba (parcial ou sucessivamente) cargos ou seja iniciado em comunidades de distinta ascendência. Esta é exatamente a situação do Dofono e sua família, onde ente outros, o trânsito entre as nações Angola e Keto-Nagô é um elemento-chave de sua experiência e trajetória religiosa. É preciso entender que cada vez mais estas categorias são usadas de forma ideológica e/ou política – respondendo a interesses de legitimação social e definindo mecanismos de alinhamento solidário ou contraste com diversas agrupações ou comunidades relacionadas. No entanto, é importante destacar que no candomblé, hoje em dia existe – não sem conflitos – um senso de pertencimento religioso amplo, muitas vezes sobreposto ou alternativo ao pertencimento étnico. De fato, no caso do Dofono, seus afilhados apresentam uma grande heterogeneidade em termos étnicos e até de procedência, tendo – além de mim – outros estrangeiros em sua comunidade.

## 2.1 UMA METODOLOGIA FOCADA NOS SUJEITOS

Existe uma curiosa disparidade. Enquanto os etnomusicólogos experimentam uma grande quantidade de contatos cara-a-cara com informantes individuais ou professores no campo e se especializam em concentrar numa pessoa em particular, a literatura mais antiga do campo, particularmente, surpreendentemente proporciona pouca informação sobre os indivíduos na música<sup>24</sup> (NETTL, 2005, p. 192)

Nos relatos acadêmicos e etnografias musicais se destaca a tangencialidade com que as trajetórias dos indivíduos são tratadas. Não é diferente no caso do candomblé. Os sujeitos são, por regra geral, apresentados sucintamente ou invisíveis nos relatos, sendo preferível abordar o candomblé como um conjunto de práticas religiosas genéricas e coletivas. Esta tendência não é exclusiva do campo da etnografia musical, mas pode (ou deve) ser pensada como produto de uma concepção positivista da prática acadêmica, duramente criticada por diversos movimentos e correntes, especialmente a partir da década de 1960.

### 2.1.1 UMA ACADEMIA EM CRISE

[...] a antropologia, tem experimentado o pós-modernismo e sua busca pela alma pessoal e profissional e suas intensas críticas à história, aos fundadores, às produções iniciais, às teorias, às matérias de interesse; e em como fazemos o que fazemos. Na antropologia, o resultado tem levado para escritas altamente sensíveis e reflexivas, experimentos com a construção do texto e desenvolvimentos como a antropologia dialógica<sup>25</sup> (FRISBIE; MCALLESTER, 2003, p. xiii)

Num plano geral, o pouco interesse na academia ocidental pela voz, presença e participação efetiva dos agentes e detentores do conhecimento “nativo” foi questionada a partir dos diversos debates decorrentes das lutas – tanto militantes como acadêmicas<sup>26</sup> – em favor do

---

<sup>24</sup> “There is a curious disparity. While ethnomusicologists experience a great deal of face-to-face contact with individual informants or teachers in the field and specialize in concentrating on a particular person, the older literature of the field, particularly, provides surprisingly little information about the individual in music”.

<sup>25</sup> “[...] anthropology have been experiencing postmodernism and its related professional and personal soul searching, and intense critiques of history, founders, earlier production, theories, subject matter; and how we do what we do. In anthropology, the resulting turmoil has led to heightened sensitivities as well as to reflexive writings, experiments with text construction, and developments such as dialogic anthropology.”

<sup>26</sup> Quero com isto me referir ao fato que diversos setores não formalmente vinculados ao âmbito acadêmico contribuíram, nortearam ou até encabeçaram alguns dos processos de discussão (movimentos pelos direitos civis, movimentos feministas, movimento Queer ou Transgênero, movimento Negro, etc.).

exercício à plena representação e dos direitos de diversos coletivos e minorias, os quais contribuíram para situar esta e outras importantes questões no centro do debate acadêmico. Mesmo tendo que reconhecer que não se trata de correntes hegemônicas dentro da prática etnomusicológica, a crítica feminista e LGBT, a crítica literária e os movimentos de descolonização, entre muitos outros fatores, contribuíram e continuam contribuindo para o surgimento de diversas correntes ou abordagens que tentaram, desde diversos pontos de vista, desafiar os relatos magistrais – frequentemente totalizadores e etnocêntricos – e destacar as relações de poder e as assimetrias implícitas na geração e divulgação do conhecimento (PELINSKI, 1997).

Uma das consequências mais evidentes deste processo foi a quebra da hegemonia e da abrangência explicativa de diversos paradigmas fortemente normalizados e enraizados na esfera intelectual e acadêmica – não foram abandonados mas deixaram de ser “modelos padrão”. A hegemonia ocidental e as devastadoras consequências da conjuntura imperialista moderna, dentro e fora do âmbito acadêmico, foram paulatina e reflexivamente desconstruídas e questionadas – por exemplo, a abrangência dos “grandes relatos”, o objetivismo e a neutralidade positivistas – passando a ser parte de um extenso leque de possibilidades teórico-metodológicas. Assim, as ciências humanas e a etnomusicologia começaram a deixar de procurar “verdades” para procurar “versões”, estendendo o âmbito da produção do conhecimento fora dos “muros” da academia (novas epistemologias) e entendendo, portanto, que o conhecimento é necessariamente parcial, fragmentado e sempre negociado.

Em relação à prática etnográfica se desenvolveram perspectivas que tentaram desconstruir a concepção do “Outro”, do “diferente” como exótico, inferior, irracional e marginal. Neste sentido, Pelinski (1997, p. 2) adapta uma demolidora fala de Johannes Fabian sobre a prática antropológica escrevendo que “os etnomusicólogos não falam com o Outro; falam do Outro entre si”, destacando a falta de diálogo sustentada numa posição epistemológica claramente unidirecional, hierárquica e unívoca.

Tais questionamentos, por sua vez, foram sendo traduzidos em diversas propostas teórico-metodológicas. Um dos principais críticos, Clifford Geertz, escreveu que “a análise cultural é intrinsecamente incompleta<sup>27</sup>”, essencialmente contestável e contrária aos discursos monológicos (GEERTZ, 2003, p. 39), enfatizando a agência e a capacidade de contestação dos

---

<sup>27</sup> “El análisis cultural es intrínsecamente incompleto.”

“pesquisados”, assim como a necessidade de diálogo na pesquisa antropológica. Decorrente desta perspectiva, se tornou necessário prestar atenção às relações de produção dos discursos: quem fala, quem escreve, em que lugar e quando, com quem ou para quem, e aos obstáculos institucionais ou históricos envolvidos (CLIFFORD, 1986). Assim, “elevados como preocupação central da reflexão teórica, os problemas na descrição se tornam problemas de representação<sup>28</sup>” (MARCUS; FISHER, 1986, p. 9), colocando como prioritária a necessária situação dos diversos sujeitos-agentes “em pesquisa” envolvidos nesta relação.

Paralelamente, outros autores criticaram a forma como a herança imperialista, o capitalismo selvagem e as dinâmicas na produção e difusão do conhecimento deles decorrentes continuam fazendo que tanto antropólogos como etnomusicólogos sigam participando (e de alguma forma, implicitamente validando) formas de relacionamento estruturalmente desiguais, pautadas em relações assimétricas de poder, raciais, de classe, de gênero, etc. Neste sentido, Michel Foucault já alertava do papel dos intelectuais e acadêmicos ocidentais como peças fundamentais para a manutenção da relação entre conhecimento e poder que sustenta estas desigualdades epistemológicas e econômicas. Também Edward Said situava os intelectuais como os beneficiários diretos destas desigualdades devido ao legado dos séculos de opressão colonial e neocolonial. Finalmente, Rey Chow vai além apontando como através da vitimização e essencialização do polo não-ocidental, os acadêmicos acabam por construir discursos vazios desde os quais “[...] assumir a virtude da impotência de seus sujeitos desde o conforto de seu privilégio intelectual e material<sup>29</sup>” (QURESHI, 2001, p. 106)

Um dos focos principais destas críticas foi o processo de “textualização” das experiências etnográficas e seus diferentes produtos – ensaios, monografias, teses, etc. Neste sentido, a linguista norte-americana Marie Louise Pratt (1986) criticou o estilo de escrita acadêmica por ser excessivamente normativa, generalizante e (pretensiosamente) válida cientificamente.

Esta forma seria oposta, segundo ela, às narrativas pessoais, aquelas usadas nas etnografias para situar o autor num lugar, tempo e contexto determinado, contendo informações sobre ele mesmo e sua experiência. Ambos estilos estariam delimitados por marcas gramaticais e retóricas: na forma narrativa mais pessoal predominam o tempo passado e o uso dos pronomes eu/você/nós, assim como a referência a pessoas específicas e eventos particulares; já nas escritas

---

<sup>28</sup> “Elevated to a central concern of theoretical reflection, problems of description become problems of representation”.

<sup>29</sup> “[...] assume his subject’s virtue of powerlessness from the comfort of intellectual and material privilege”.

analíticas e científicas, predomina o tempo presente, pronomes em terceira pessoa e descrições gerais sobre entidades genéricas – como poderiam ser “o candomblé”, “os músicos”, etc.

Em base a estas reflexões, construí meus pontos de partida para a elaboração do presente trabalho. Neste sentido – não com certas dificuldades devido às desigualdades estruturais que perpassam nossa relação – o Dofono participou de minha pesquisa como meu principal interlocutor, acompanhando todo o processo, processo que tentei tornar visível no trabalho a partir da inclusão do maior número possível de suas falas literais e opiniões, assim como descrições e interpretações de sua perspectiva geral sobre a música ou o candomblé.

### 2.1.2 INDIVÍDUOS E CULTURA NA ETNOMUSICOLOGIA

Talvez, a lição mais importante que aprendi é que, apesar da homogeneidade essencial da cultura Blackfoot, os cantores indígenas, como indivíduos, aprendem, tocam e compõem canções de acordo com um conjunto de atitudes que desenvolvem a partir das circunstâncias peculiares de sua história pessoal<sup>30</sup> (NETTL, 1968, p. 200)

Este panorama geral das ciências humanas se traduziu na etnomusicologia contemporânea numa falta de representação da dimensão individual na música, que neste caso em parte foi consequência direta da herança e hegemonia do paradigma antropológico/etnográfico iniciado por Alan Merriam a partir da publicação de seu famoso livro *The Anthropology of Music*, em 1964<sup>31</sup> Desde esta abordagem, pressupõe-se que a etnomusicologia compararia pessoas no nível do que foi chamado de “cultura”, e portanto, os indivíduos, “[...] apesar de sempre estarem lá, raramente apareceram como sujeitos principais dos estudos por si mesmos<sup>32</sup>” (STOCK, 2001, p. 7).

---

<sup>30</sup> “Perhaps, the most important general lesson learned is that despite the essential homogeneity of the Blackfoot culture, the Indian singers are very much individuals, each learning and performing and composing song in accordance with a set of attitudes that grows out the peculiar circumstances of his personal history.”

<sup>31</sup> Refiro-me ao paradigma de “música enquanto cultura” [*music as culture*] (MERRIAM, 1977), portanto inserida no seu contexto e pesquisável a partir do trabalho de campo intensivo e, em alguns casos, do aprendizado musical por parte do pesquisador.

<sup>32</sup> “[...] although the individuals were always there, the only rarely appeared as major subjects of study in themselves.”

Como marco teórico, este cria “[...] um mundo relativamente simples de culturas limitadas, separadas, e compartilhadas e de estruturas sociais relativamente estáticas<sup>33</sup>” (RICE, 2003, p. 151), que em nada corresponde com a realidade atual. Por outro lado, essa abordagem criou no senso comum ocidental a ideia de que a “cultura” ou o “estudo cultural da música” são *per se* abordagens críticas. No entanto, Middleton (2003) aponta como ambas noções – a crítica e a cultura – são derivadas de um contexto histórico e geográfico determinado, que ele situa na modernidade tardia europeia, também chamada de Iluminismo. Neste sentido, uma verdadeira abordagem crítica sobre o conceito de cultura deve, entre outras coisas, permanecer alerta diante do culturalismo reducionista e relativista – que pode tornar estas perspectivas extremamente reacionárias – assim como diante do avanço do capitalismo e da mercantilização – que levam à conceituação das diferenças e das relações de poder desiguais como diferenças culturais. Juntamente com a noção de “indivíduo”, todos estes conceitos sofreram (e ainda sofrem) o impacto das assimetrias na produção e difusão do conhecimento. Portanto, como consequência da própria dinâmica acadêmica, foram as mudanças no *mainstream* teórico da antropologia aquilo que foi alterando o conceito de “cultura”<sup>34</sup>.

O discurso etnomusicológico, também construído a partir das premissas do cientificismo positivista (objetividade, neutralidade e reprodutibilidade), acabou enfatizando uma suposta “unidade cultural” compartilhada, dentro da qual pesquisadores “objetivamente” selecionavam uns poucos representantes “autênticos” dentro das “homogêneas” comunidades

---

<sup>33</sup> “[...] a relatively simple world of bounded, isolated, shared cultures and relatively static social structures”

<sup>34</sup> Para Stock (2001, p. 14), a cultura pode ser “[...] o pano de fundo [singular] do conhecimento, crenças, artes, moralidade, direito, costumes, capacidades e hábitos humanos; os valores compartilhados entre os membros de uma determinada sociedade; o sistema total através do qual os membros de uma determinada sociedade atendem suas necessidades não-biológicas; um meio pelo qual damos sentido ao mundo”. [*the [singular] whole panoply of human knowledge, belief, art, morals, law, custom, capabilities and habits; shared values among members of a given society; the total system through which members of a given society meet their non-biological needs; a means by which we make sense of the world – to mention but a few former models) provide one history of that discipline*]

Já Geertz (2003, p. 20), cita a Clyde Klukhohn e sua obra *Mirror for Man* e escreve que a cultura pode ser: “(1) “o modo total de vida de um povo”; (2) “o legado social que um indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (4) “uma abstração da conduta”; (5) “uma teoria do antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; (6) “um depósito de aprendizagens armazenadas”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para problemas recorrentes”; (8) “conduta aprendida”; (9) “um mecanismo de regulamentação normativa da conduta”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação a outros homens”; (11) “um precipitado da história” [1] “*el modo total de vida de un pueblo*”; 2) “*el legado social que el individuo adquiere de su grupo*”; 3) “*una manera de pensar, sentir y creer*”; 4) “*una abstracción de la conducta*”; 5) “*una teoría del antropólogo sobre la manera en que se conduce realmente un grupo de personas*”; 6) “*un depósito de saber almacenado*”; 7) “*una serie de orientaciones estandarizadas frente a problemas reiterados*”; 8) “*conducta aprendida*”; 9) “*un mecanismo de regulación normativo de la conducta*”; 10) “*una serie de técnicas para adaptarse, tanto al ambiente exterior como a los otros hombres*”; 11) “*un precipitado de historia*”]

pesquisadas. A agência individual foi deste modo repetidamente negada em favor de abordagens de “*cultural-average*” (STOCK, 2001), nas quais os materiais (musicais) não-ocidentais acabaram sendo representados de forma genérica como propriedades (sem voz nem autoria) de grupos étnicos ou áreas geográficas. Autoras como Hofman (2010) criticam nesta atitude seu foco “despersonalizado”, que não considera a vida dos sujeitos – seus discursos, atitudes e trajetórias – como um elemento da pesquisa sobre o fazer-música. Por sua parte, Qureshi (2001, p. 106) critica este viés essencializador e generalizante que “[...] facilmente categoriza esse outro cultural individual como «um caso genérico»<sup>35</sup>”, nunca contemporâneo nem humana e epistemologicamente equivalente aos sujeitos-pesquisadores. Esta situação, decorrente da herança imperialista que impregna o *modus operandi* na academia ocidental, sustenta, entre outras coisas, a

[...] crença na homogeneidade das culturas não-Ocidentais, que resulta na ideia que o conjunto de membros de uma cultura não possuem muita individualidade, e que a imagem da vida musical de uma população dá, ipso facto, a imagem da música na vida de um indivíduo<sup>36</sup> (NETTL, 1968, p. 200, grifo do autor)

Também autoras como Lughod (1991 *apud* RICE, 2003) desafiaram o conceito de cultura hegemônico enfatizando as divergências, tensões e a possibilidade de contestação dentro de uma mesma cultura em função das distintas posições social e temporalmente ocupadas pelos sujeitos. Desde esta perspectiva, a construção narrativa ou teórica de “culturas” compartilhadas ou homogêneas entre seus membros se torna menos óbvia, e certamente contestável. Assim, a diversidade deixa de estar unicamente no plano intercultural.

A partir de uma nova concepção da(s) cultura(s) como entidades maleáveis, dinâmicas e em constante construção, diversos autores reformulam o conceito de cultura para perspectivas que levassem em consideração os aspectos individuais subjacentes à construção coletiva ou social. Um bom exemplo desta mudança é Turino (1993), que abandona a perspectiva da cultura como aquilo comum a um determinado grupo para considerá-la um produto historicamente situado de múltiplas agências individuais. Tais proposições

---

<sup>35</sup> “[...] easily categorize such individual cultural other as «a case of the general»”

<sup>36</sup> “[...] belief in the homogeneity of non-Western cultures, resulting in the idea that members of whole cultures do not possess much individuality, and that a picture of musical life in the population at large give one, *ipso facto*, a picture of music in the life of each individual.”

estimularam, por sua vez, novas perspectivas sobre o fazer etnomusicológico nas quais destaca-se, entre outros, Timothy Rice e sua proposta da “etnografia musical sujeito-centrada” [*“subject-centered musical ethnography”*] desde a qual advoga pelo afastamento da “cultura” e a aproximação dos sujeitos. Inspirado pelas proposições do etnomusicólogo estadunidense Mark Slobin (SLOBIN, 1993, p. xi *apud* RICE, 2003, 156) – segundo o qual “somos todos culturas musicais individuais<sup>37</sup>” – propõe uma metodologia qualitativa que foca no estudo de “[...] como a música é criada e experimentada individualmente, como é historicamente construída e como é mantida socialmente<sup>38</sup>” (RICE, 1994, p. 8).

Como aspectos inter-relacionados e formativos de qualquer “cultura musical”, seu foco se situa nas dimensões individuais, subjetivas e contingentes para à construção de sua etnografia. A partir de propostas como esta, a memória, o contexto histórico e os indivíduos, com suas dinâmicas e relações, são situados no centro da discussão etnomusicológica, definindo abordagens onde “[...] o pessoal, idiossincrático e excepcional se tornam as peças para a construção do coletivo, típico e ordinário<sup>39</sup>” (STOCK, 2001, p. 15).

Segundo Tim Rice (2003, p. 152), a prática etnomusicológica deveria também poder focar em “[...] estudos atomizados de indivíduos e pequenos grupos de indivíduos ligados por talvez apenas um momento no tempo e lugar, por crenças compartilhadas, status social, comportamentos, gostos e experiências do mundo (e talvez não de forma étnica)<sup>40</sup>”. Estes podem se tornar ferramentas capazes de nos fazer pensar sobre “nossas [próprias] etnografias, reflexivas e experienciais [...] e também comunicar um forte senso de experiência musical<sup>41</sup>” (STOCK, 2001, p. 16).

A noção de “experiência” (musical), ponto focal das abordagens biográficas, se apoia na concepção fenomenológica de que esta não é interna nem introspectiva, mas “[...] começa com a interação com o mundo e com os outros<sup>42</sup>”. A biografia e as etnografias “sujeito-

---

<sup>37</sup> “we are all individual music cultures”

<sup>38</sup> “[...] how music is individually created and experienced, how it is historically constructed, and how it is socially maintained”

<sup>39</sup> “[...] the personal, the idiosyncratic and the exceptional turn out to be the building blocks of the collective, the typical and the ordinary.”

<sup>40</sup> “[...] atomized studies of individuals and small groups of individuals linked for perhaps just a moment in time and place by shared beliefs, social status, behaviors, tastes and experiences of the world (and perhaps no at all by ethnicity)”

<sup>41</sup> “[...] our reflexive, experiential ethnographies [...] and it too can communicate a strong sense of musical experience”.

<sup>42</sup> “[...] experience begins with the interaction with a world and with others”.

centradas”, portanto, não tratam da documentação da individualidade ou genialidade criativa, mas da autoria decorrente da interação social (RICE, 2003, p. 157).

Ana Hofman, acrescenta a esta perspectiva a ênfase no *background* individual – o qual a partir de uma perspectiva fenomenológica é sempre construído a partir do contato e experiência com o mundo social. Assim, é preciso deslocar “[...] o foco da pesquisa do *performer* para à *persona que performa* (com uma certa idade, raça, gênero, cidadania ou atitude política)<sup>43</sup>” (HOFMAN, 2010, p. 97, grifo da autora) Da mesma forma, a realidade pesquisada não é uma condição natural, mas é construída interativamente a partir das relações entre os sujeitos envolvidos na pesquisa, nossos colaboradores e interlocutores<sup>44</sup>.

A realidade é assim subjetiva, multidimensional e “polivocal” [*polyvocal*] (CLIFFORD, 1986). Longe de impor categorias ou conceitos a partir de marcos teóricos preestabelecidos, a ênfase nos sujeitos procura “[...] deixar as definições, articulações, formulações e representações para as interpretações das pessoas<sup>45</sup>” (HOFMAN, 2010, p. 99). A biografia, entendida “[...] necessariamente [como] um construto surgido de uma mistura de vozes, cada uma com seu próprio ponto de vista, audiência e agenda representacional<sup>46</sup>”, Qureshi (2001, p.103) entende que qualquer narrativa etnográfica é de certa forma autobiográfica e descreve, em grande parte, as relações entre os sujeitos implicados na pesquisa.

### 2.1.3 HISTÓRIA ORAL E HISTÓRIA DE VIDA

Enquanto os historiadores estudam os atores da história a distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção. A evidência oral, transformando os "objetos" de estudo em

---

<sup>43</sup> “[...] shifting the focus from *the performer* to *the person performing* (of certain age, race, gender, citizenship or having political attitude)”

<sup>44</sup> Penso como Hofman (2010) que devemos rejeitar termos como “entrevistados” ou “informantes”, por sua postura estática e sua unidireccionalidade epistémica. O termo “narradores”, comum na história oral, também envolve as mesmas problemáticas. Segundo a autora, o termo “interlocutores” é o que melhor descreve a interação própria da pesquisa qualitativa.

<sup>45</sup> “[...] leave the definitions, articulations, formulations, and representations to people’s interpretations, rather than imposing categories derived from the theoretical frames”.

<sup>46</sup> “[...] necessity a construct from a mixture of voices, each with its own vantage point, audience, and representational agenda”.

"sujeitos", contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira (THOMPSON, 1998, p. 137)

Diversos autores desenvolveram, especialmente a partir das correntes intelectuais que acabaram sendo denominadas de “Nova História”, uma perspectiva crítica da historiografia nos moldes correntes no século XIX, a qual privilegiava o testemunho escrito como dado fidedigno e objetivo (neutro) do passado. Segundo Freitas (2002), estas novas perspectivas focam na história presente, cotidiana e recuperam o indivíduo como sujeito e ator do processo histórico. Neste sentido, a autora critica como

Os indivíduos, elementos fundamentais para a compreensão da vida humana, têm sido frequentemente minimizados e marginalizados pelo cientista social, que acredita que os documentos pessoais são subjetivos, descritivos e arbitrários para contribuírem com o avanço científico (FREITAS, 2002, p. 50)

Seguindo esta perspectiva, a História Oral contemporânea tenta tirar o foco dos grandes homens, das estruturas, dos heróis e dos eventos para dar voz aos esquecidos, aos “vencidos” da história, tratando “[...] de vidas individuais – e todas as vidas são interessantes. E baseia-se na fala, e não na habilidade da escrita, muito mais exigente e restritiva” (THOMPSON, 1998, p. 41).

Freitas (2002) divide a História Oral em três gêneros: tradição oral, história de vida e história temática<sup>47</sup>. Qualquer um deles é baseado na memória e nas recordações. Estas envolvem processos psicossociais e conjunturas políticas, onde o individual é sustentado e significado por uma comunidade que o constrói interativamente. Assim, a narração da (própria) história é, segundo autores como Maurice Halbwachs ou Thompson (1998, p. 205) um “processo social ativo”. Relembrar então “[...] não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje” (FREITAS, 2002, p. 66).

---

<sup>47</sup> *Tradições orais* seriam aqueles contextos em que a fala não se apresenta como um meio de comunicação cotidiano, mas como “um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais.” (VANSINA, 1982, p. 157 *apud* FREITAS, 2002, 19-20). Já a *história de vida*, seria um relato autobiográfico no qual a escrita está ausente, feita pelo próprio indivíduo tratando sobre ele mesmo. Finalmente, a *história oral temática* foca em assuntos específicos, seguindo uma metodologia parecida com a anterior. (FREITAS, 2002).

O ato de relembrar, no entanto, como produto das dinâmicas da memória, é influenciado por diversos fatores. Além da conjuntura social e do efeito da temporalidade, a seletividade, o esquecimento e a construção simbólico-imaginativa das pessoas marcam todo o processo. Lembranças liberam sentimentos poderosos (THOMPSON, 1998), são negociadas dentro dos coletivos, definem identidades, e podem ser inexatas, desconexas e repletas de metáforas. Segundo Freitas (2002), por tanto, o mais importante é tentar compreender o porquê um sujeito foi seletivo ou omissivo, pois esta seletividade tem o seu significado:

O essencial consiste em aprender a detectar o que não se está dizendo e a levar em consideração o significado dos silêncios durante a entrevista. [...] O trabalho realizado pelo historiador oral visa o registro de experiências e representações do indivíduo inserido num contexto social (FREITAS, 2002, p. 71)

Outros autores, apontam para algumas problemáticas ou, no mínimo, precauções metodológicas no uso da memória e da história de vida. Bourdieu (1996), por exemplo, alerta da tendência das pessoas a apresentar relatos lineares e forçadamente coerentes, que ele chama de “criação artificial de sentido”. Já Stock (2001) destaca um aparente paradoxo em relação à empreitada etnográfica pelo fato de não poder participar ativamente nos eventos passados de outros indivíduos. Por outro lado, é preciso compreender a lógica e articulação dos diversos espaços e instituições nas quais os indivíduos estão inseridos e são coletivamente socializados para evitar o potencial viés singularista ou essencialista na busca de princípios explicativos a partir de experiências individuais. Neste sentido, Bourdieu (1996, p. 71) propõe o conceito de *trajetória* – a descrição das diversas posições sucessivamente ocupadas dentro de um “campo” ao longo do tempo – como alternativa à abordagem biografia tradicional. A vida, segundo ele, nunca é “[...] uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos”, portanto a descrição de “acontecimentos biográficos” deve ser entendida como “deslocamentos” fruto de lutas no espaço social (*ibid*, p. 81). Finalmente, é também preciso atender ao processo de textualização e transcrição dos depoimentos orais, pois como Bourdieu (1977 *apud* FREITAS, 2002) alerta, neste processo são frequentemente selecionados e abandonados diversos marcadores da fala, como a pronúncia, a entonação, o ritmo, a linguagem corporal, etc.

## 2.2 A PRÁTICA MUSICAL COMO PROPOSTA METODOLÓGICA

Como aprender um ritmo sincopado sentado em sala de aula? Como aprender uma melodia brasileira congelados em carteiras? Nas minhas aulas de percussão popular a alunos estrangeiros, ensino primeiro a dançar o samba, para depois começar a ensinar a tocar o pandeiro, tamborim, cuíca, surdo, ganzás e outros instrumentos. [...] Conheço muitos estrangeiros que tocam pandeiro tecnicamente muito bem. Porém, o que chamamos de “swing” brasileiro fica a desejar. Entendemos que, o movimento e o corpo são integrados no fazer musical. [...] o corpo como ferramenta de aprendizagem (ALMEIDA, 2009, p. 100)

A participação e a prática musical, como estratégias de pesquisa etnomusicológica, são hoje em dia uma parte fundamental do cânon e da “caixa-de-ferramentas” [*toolbox*] da disciplina (RANDEL, 1992). Proposta por Mantle Hood no final da década de 1950, a *bi-musicalidade* (ou *multi-musicalidade*) parte da hipótese que “[...] as propriedades musicais, as suas regras, a percepção de padrões específicos ou dos critérios que definem *toques* pode ser melhor estudada a partir da prática musical” (PINTO, 2001, p. 256).

Inicialmente, este antigo aluno de Jaap Kunst – ambas figuras influentes na etapa de desenvolvimento da etnomusicologia como disciplina – advogava pela necessária aquisição da “bi-musicalidade” como requisito para um estudo sério da música. Assim, o etnomusicólogo primeiro deveria adquirir competência na tradição musical clássica europeia, e depois, em alguma das tradições não-ocidentais onde fizesse pesquisa, idealmente contextos orientais “eruditos” ou aqueles com tradições musicológicas escritas ou com fortes paralelos conceituais com a tradição ocidental, como “[...] o *gamelão* javanês, o *gamelão* balinês, o gênero balinês *wajang*, o *gagaku* japonês, o *nagu-ta* japonês, a música persa e a música do sul da Índia<sup>48</sup>.” (HOOD, 1968, p. 56, grifos meus).

Assim, estimulados por esta perspectiva metodológica, diversos autores focaram na prática instrumental como estratégia ativa de campo para o estudo de performance musicais africanas ou afrodiaspóricas. Em parte, esta estratégia surgiu em paralelo a discursos que descreviam estas músicas como diferentes, exóticas e complicadas (AGAWU, 1992) que levaram a proposições como as de A. M. Jones (JONES, 1959, p. 5 *apud* FONSECA, 2003, p. 93), o qual escreveu que “[...] de fato, nós não temos o direito de teorizar sobre essa música [a Africana] a menos que tenhamos de fato obtido alguma experiência prática dela”.

---

<sup>48</sup> “[...] Javanese gamelan, Balinese gamelan, Balinese gender wajang, Japanese gagaku, Japanese naga-uta, Persian music and South Indian music”.

No entanto, o conceito de “bi-musicalidade” recebeu diversas críticas. Por um lado, Chernoff (1979 *apud* PINTO, 2001) destacou a dificuldade em traduzir a própria experiência para uma linguagem capaz de comunicar aquilo vivenciado, destacando as armadilhas concernentes ao processo de mão-dupla (familiarização/estranhamento<sup>49</sup>) próprio da metodologia etnográfico-antropológica. Por sua parte, Bruno Nettl apontou como as relações de poder e o desigual acesso a bens e recursos materiais/simbólicos legados pela opressão colonial coloca sérias dúvidas sobre a extensão deste conceito a âmbitos não-ocidentais – ou seja, seria ilusório pensar que da mesma forma que um sujeito ocidental consegue acessar à culturas musicais não-ocidentais, estes possam, com a mesma facilidade, apreender “nossa” música. Indo mais fundo, critica também a “validade transcultural” e a “universalidade” do próprio conceito de *musicalidade* pois “[...] a música é um universal cultural, mas não uma «linguagem universal», [...] todos os seres humanos são musicais, mas essa musicalidade não pode ser provada com o uso de conceitos – intervalos, ritmos – supostamente derivados da música de uma única cultura, portanto, culturalmente neutros<sup>50</sup>” (NETTL, 2005, p. 70). Já Simha Arom (2004, p. 97) comentou que, por causa do *background* cultural, cada pesquisador vai sempre se encontrar preso ou limitado às suas bases culturais e seu modo de agir, pensar e sentir no mundo, pelo que uma “bi-musicalidade” completa seria utópica e impossível na prática.

Contudo, partindo do pressuposto sócio-antropológico da “enculturação<sup>51</sup>” (MERRIAM, 1964), aprender a cantar, tocar instrumentos e/ou dançar se tornou um procedimento de rotina para diversas gerações de etnomusicólogos. No entanto, devemos estar cientes que este processo é definido pelos ideais e valores de cada cultura. Neste sentido Rice (2014) lembra que cada cultura apresenta diversas noções sobre o que é apropriado para um *outsider* aprender, além de diversas restrições específicas por razão de gênero, por exemplo.

---

<sup>49</sup> “De tal modo que vestir a capa de etnólogo e aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes formulas: (a) *transformar o exótico no familiar* e/ou (b) *transformar o familiar em exótico*. E, em ambos os casos, é necessária a presença dos dois termos (que representam dois universos de significação) e, mais basicamente, uma vivencia dos dois domínios por um mesmo sujeito disposto a situa-los e apanha-los.” (DAMATTA, 1978, p. 78).

<sup>50</sup> “ music is a cultural universal, but not a universal “language,” [...] all humans are musical, but this musicality cannot really be tested with the use of concepts—intervals, rhythms—that are supposedly derived from no single culture’s music and thus culturally neutral”

<sup>51</sup> Segundo Merriam (1964, p. 146) a “[...] enculturação se refere ao processo pelo qual o indivíduo aprende sua cultura, e deve ser enfatizado que este é um processo interminável que continua através da vida útil do indivíduo”.

Este mesmo autor comenta como a partir da prática musical, conseguiu compreender e interpretar diversos elementos da prática musical búlgara que seus interlocutores e “professores” não conseguiam expressar com palavras.

Assim, alinhada com o paradigma da *Antropologia da Música* – baseado nas noções clássicas de “trabalho de campo” atento e continuado e de “observação-participante” como estratégia metodológica básica – a “participação” na vida musical como forma de “imersão” profunda nos aspectos estéticos e semânticos da música (PINTO, 2001) foi se generalizando. Reginaldo Gil Braga, descreve em seu trabalho *Tamboreiros de Nação* como procurou complementar a observação-participante e a condução de entrevistas com o aprendizado de *tambor*, estratégia que intitulou de “participação ativa”. Esta foi inspirada pelos trabalhos de John Miller Chernoff, o qual qualificou a experiência dentro de uma cultura diferente da sua, como “participação efetiva” e outros, como Luís Ferreira, chamaram de “participação radical” (BRAGA, 2016, p. 240). Seguindo esta mesma estratégia, Ruth Cardoso (1986 *apud* BRAGA, 2016) inverteu os termos no modelo de observação participante e chamou de “participação observante” esta forma em que, a participação do pesquisador é um aspecto central e agora substantivo. O pesquisador, portanto, deixa de ser uma “mosca na parede”, uma entidade neutra e com um olhar externo e global para “experimentar” diretamente a cultura.

No entanto, esta imagem romântica do músico-pesquisador que consegue se adaptar e ser recebido por seus colaboradores facilmente foi caindo aos poucos, especialmente a partir da crítica pós-colonial e da ênfase nas relações desiguais envolvidas na pesquisa acadêmica<sup>52</sup> – e no caso do candomblé, também pela saturação de muitas comunidades em relação ao interesse acadêmico em torno delas. Neste sentido, os diversos constrangimentos presentes durante o trabalho de campo geralmente tornam o “observador-participante” em um “observador-incomodante” (ALMEIDA, 2009, p. 28), o que de alguma forma nos torna, como etnógrafos, indivíduos especializados em “[...] importunar pessoas sutis com perguntas obtusas<sup>53</sup>” (GEERTZ, 2003, p. 39). No caso específico do candomblé, “o próprio campo condiciona o que observar e a quem” – e portanto, o que pode ser aprendido e com quem (SILVA, 2015, p. 39). A estrutura hierárquica e os modos próprios na transmissão do conhecimento (oral e

---

<sup>52</sup> Silva (2015, p. 24, grifos do autor) escreve neste sentido que “«sujeitos» e «objetos» da antropologia têm mudado de perfil em decorrência das mudanças nas relações políticas, econômicas e culturais entre os países [e comunidades] que tradicionalmente «produziam» os primeiros e os continentes que tradicionalmente «forneceram» os segundos”.

<sup>53</sup> “[...] importunar a personas sutiles con preguntas obtusas”.

paulatinamente através do itinerário iniciático); as dificuldades com a *língua de santo*<sup>54</sup>; o estranhamento e a dificuldade de relativizar as próprias concepções diante de um sistema de valores e práticas religiosas distintas; o conflito entre éticas religiosas diversas; ou os limites impostos ao acesso segundo gênero, idade ou outros fatores são os principais fatores limitantes em relação ao acesso aos saberes das religiões afro-brasileiras.

### 2.3 MÚSICA, MEMÓRIA E CANDOMBLÉ

[...] a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades [...] onde os passados invocados nas atividades musicais adquirem significado em função das condições de vida dos seus participantes no presente (REILY, 2014, p. 2)

Diversos autores entendem a música como uma “prática de memória”<sup>55</sup>. Isto é assim porque no fazer musical mobilizamos tanto memórias individuais para lembrar do texto, da melodia e do ritmo; como memórias musculares, associadas à mecânica da emissão sonora; memórias contextuais, ligadas ao contexto social e ao passado recente, ancestral ou mitológico; e memórias comuns, quando nossas práticas musicais são realizadas em grupo (REILY, 2014).

Em relação à memória, é necessário prestar atenção aos mecanismos de preservação e esquecimento, amplamente agenciados por comunidades fragilizadas. No caso da diáspora negra, por exemplo, o profundo trauma da escravidão foi conscientemente lembrado e esquecido em diferentes períodos. Este, como produto de um dos maiores crimes da história da humanidade – hoje em dia continuado a partir do abandono institucional e de políticas de “segurança” e carcerárias genocidas – foi ativamente revisto a partir das ações do movimento Negro organizado no último século, como um importante mecanismo capaz de “[...] acentuar

---

<sup>54</sup> “Conjunto de expressões provenientes de línguas africanas trazidas para o Brasil pelos povos escravizados bantos e sudaneses e que no contexto religioso denomina as entidades, as práticas, objetos e espaços, além de estar presente nas rezas, cantos e saudações. É também um modo metafórico extremamente útil para comunicar situações muito particulares no contexto religioso” (SILVA, 2015, p. 48). Vale destacar, neste sentido, que o estudo das línguas próprias das religiões afro-brasileiras geralmente não foi uma prioridade nos trabalhos acadêmicos.

<sup>55</sup> Segundo Reily (2014, p. 2), estas práticas de memória seriam “[...] um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas”.

um sentimento de identidade comum” (THOMPSON, 1998, p. 191) e de negritude. No entanto, em outras épocas, outros mecanismos foram acionados para esquece-la, como no caso da *Árvore do Esquecimento*:

[...] em Ouidah, atual Benim, antigo Daomé, os escravos eram obrigados a dar voltas em torno da Árvore do esquecimento, na ânsia de que tal ritual constitui-se um apagamento da memória e da identidade, tornando-os sujeitos “em branco”, i.e., sem memória e autorreconhecimento, capazes de lidar com o desterro e a violência física e psicológica da escravidão (FERREIRA DIAS, 2015, p. 4).

Assim, lembrança e esquecimento, como mecanismos da memória social e histórica, se dão a partir de um processo ativo e seletivo, no qual é lembrado aquilo que for determinante ou relevante para o bem-estar dos coletivos. Neste sentido, o candomblé, pode ser pensado como uma “comunidade de memória”, no sentido de Bellah et. al. (1996 *apud* REILY, 2014, p. 9), ou seja, uma comunidade dentro da qual foram (e são) desenvolvidas práticas de memória que contribuem para o mantimento e consolidação de uma identidade comunitária. É neste sentido que as práticas performáticas no candomblé podem ser pensadas como mecanismos de transmissão da memória social, de forma similar à como os *griots*<sup>56</sup> ajudam a guardar a história das sociedades a partir dos cantos e estórias.

O ritual e a ação performática coletiva potencializam a formação destas comunidades articuladas em volta de memórias comuns, de forma parecida a como a sincronização dos participantes durante uma performance em conjunto, chamada de “entrenamento rítmico”<sup>57</sup> por Becker (2004) ou “*tunning in*” por Schütz (1951) – ambos citados em Reily (2014, p. 10) – contribuem para a geração de sentimentos de bem-estar e revitalização, que levam à integração e perpetuação de práticas e valores.

No entanto, esta “memória social” é de fato uma força conservadora, no sentido que é fundamental para a manutenção da ordem social vigente. Por isto, foi cooptada em diversas épocas pelas elites dirigentes como uma forma de controle. O conceito de “contra-memória”, enunciado por Michel Foucault (*apud* REILY, 2014), surgiu então como uma proposta para explicar a produção de discursos alternativos, nos quais os corpos e contextos envolvendo

<sup>56</sup> O *griot* é o “guardião da memória” (MELO, 2009, p. 149). De forma paralela aos *bardos* ou aos *cantores de poemas épicos* europeus, os “*griots*” da África Ocidental – termo derivado pelos franceses da palavra árabe “*iggi*” – são “[...] uma casta hereditária de músicos-poetas conhecidos por termos próprios nas suas respectivas etnias (*jali* entre os mandinca; *gewel* entre os volofe; *gawlo* entre os fulfulde etc.), tradições estas que ainda continuam bastante vivas” (REILY, 2004, p. 4)

<sup>57</sup> Tradução da autora.

música e dança se tornam espaços privilegiados de contestação<sup>58</sup>. Segundo Reily (2014, p. 11), as diversas formas musico-corporais negras presentes no Brasil contemporâneo foram uns dos principais “[...] contextos para a preservação e vivência da memória negra, sedimentando o legado africano no corpo dos escravos”.

## 2.4 INDIVÍDUO E TRAJETÓRIA NO CANDOMBLÉ

Minha tática de focar em um ou dois indivíduos parece limitar as possibilidades de polifonia, privilegiar o discurso de certos indivíduos e facções à custa dos outros. Isso é em parte certo e errado. Certamente, a maior parte da história se concentra em uma tradição [...]. Mas, como indivíduos, eles interpretam não só seu próprio trabalho, mas o dos outros, e outros interpretaram seu trabalho. Botar luz nos seus pontos de vista é iluminar a experiência e a interpretação dos outros e o diálogo entre pessoas e grupos sobre os diversos significados que dão à música. Assim, a técnica de se concentrar na minha experiência e na interpretação da música [...] leva a uma modesta polifonia de diferentes vozes e crenças<sup>59</sup> (RICE, 1994, p. 12)

Diante de tudo isto, durante a condução do presente trabalho foi preciso procurar estratégias metodológicas que pudessem dar conta tanto das dimensões individuais (contingentes) como históricas (diacrônicas) sobre o fazer-música e sua ligação com a dinâmica social. Neste sentido, o conceito de *projeto de vida* (VELHO, 2003) e de *trânsito* – como veremos no quarto capítulo – foram dois pontos de partida a partir dos quais articular essa busca metodológica, que devido ao uso constante da própria história de vida por parte do Dofono, me levaram a focar numa perspectiva que combinasse a participação musical, a observação e a pesquisa biográfica como partes indispensáveis do *musicar* (SMALL, 1998). Por outro lado, foi importante também poder contribuir com Dofono na construção de sua trajetória da vida “desde dentro” (SANTOS, 2012), como seu filho-de-santo. Mas porquê apostar em uma abordagem focada na história de vida e em um sujeito como o Dofono?

---

<sup>58</sup> No caso da capoeira, Tavares (1984) propõe os conceitos de corpo-arquivo e corpo-arma para exemplificar o lugar do corpo negro como principal mecanismo de defesa e embate contra o racismo e o projeto do branqueamento institucionalizado no Brasil e na diáspora.

<sup>59</sup> “My tactic of focusing on one or two individuals would seem to limit the possibilities for polyphony, to privilege the discourse of certain individuals and factions at the expense of others. This is partly so and partly not so. Certainly the bulk of the story centers in on one tradition [...]. But as individuals they interpret not only their own work but that of others, and others have interpreted their work. To shine a light on their views is to illuminate the experience and interpretation of others and the dialogue between people and groups over the diverse meanings they give to music [...] leads to a modest polyphony of different voices and beliefs.”

Primeiramente porque uma *etnografia do musicar* necessariamente deve incluir, além do “[...] escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER, 1992, p. 2), as próprias pessoas fazendo música. Neste sentido as abordagens biográficas, combinando observação participante, revisão bibliográfica e histórias de vida (STOCK, 2001) se apresentaram para mim como uma forma eficaz para compreender como os sujeitos, no caso eu mesmo e Dofono, entendemos, defendemos, criamos, executamos, mantemos e transmitimos a música.

Em segundo lugar, porquê nosso relacionamento – e por extensão, portanto, minha experiência “de campo” – está sempre balizada por falas e lembranças da própria história de vida e de nosso encontro. Como forma de pontuar o parentesco e as hierarquias, ou até como uma característica transversal do “ethos” (GEERTZ, 2003) do candomblé – como vimos no início do capítulo – a história da vida ritual é contada e recontada entre gerações como um mecanismo de transmissão de valores e códigos rituais e comportamentais. Da mesma forma, cabe lembrar que como apresentado anteriormente, sob nossa perspectiva a trajetória das nações, dos terreiros, das famílias, das linhagens e das raízes é formada por percursos e decisões individuais dentro da rede de relações que estruturam uma casa-de-candomblé e que extrapolam seus limites físicos para conectar diversas comunidades a partir do parentesco simbólico ou de afinidades rituais/políticas. Neste sentido, grande parte destas relações envolvem memórias e narrativas – em torno de saudosos mestres, grandes lideranças, exímios tocadores, conhecidos divulgadores e muitos outros agentes, geralmente pouco representados na escrita acadêmica – recuperáveis a partir de abordagens que privilegiem as inquietudes e posições dos sujeitos.

Terceiro, porque existe na literatura acadêmica sobre o candomblé uma certa tendência a não prestar atenção aos aspectos performáticos e aurais. Estes comumente servem para matizar ou adjetivar as descrições dos “verdadeiros temas” das ciências humanas e sociais como parentesco, ritual, linguística, simbolismo, etc. Se como veremos em seções subsequentes, os elementos sonoro-musicais são centrais e permeiam todos os aspectos da vida ritual, não faz sentido que sejam colocados sistematicamente numa posição marginal. Muitas vezes, esta falta de atenção aos contextos de vida dos sujeitos leva para panoramas incompletos e generalizações vagas e sem fundamento. Como para Maria Teresa Vélez em seu trabalho *Drumming for the Gods* (no qual descreve a vida e trajetória de *Felipe García Villamil*, um destacado membro da comunidade religiosa afro-cubana), trabalhar em volta da vida e trajetória de um sujeito como Dofono pode se tornar:

[...] uma estratégia metodológica que contribuiu na correção de generalizações que mis-representaram e obscureceram a complexidade e heterogeneidade das práticas que estudava. Também me permitiu dar voz (mesmo editada e estilizada por mim) a um indivíduo especial, que mesmo não sendo o “típico” tocador de *batá*<sup>60</sup> – alguém que poderia ser usado para representar os tocadores de *batá* como grupo – ou alguém famoso ou de amplo sucesso e bem-conhecido, era contudo um mestre em seu ofício<sup>61</sup>. (VÉLEZ, 2000, p. xix)

Também, uma abordagem biográfica permite abrir espaços de representação colaborativos, com os quais tentar aliviar as dificuldades (racial e historicamente constituídas) dos meus interlocutores na expressão escrita, na leitura e na compreensão. O intuito foi tentar conjuntamente imprimir e explicitar nossas/suas histórias e memórias, lugares de fala e reflexões num trabalho. Para isto, foi preciso partir de um entendimento do Dofono – e de todos os agentes do candomblé – como “teórico” e colaborador, como interlocutor, portador e produtor de conhecimento e não só como “informante” ou “entrevistado”, o qual simplesmente reproduziria conhecimentos sem autoria. Assim, os diversos trabalhos que realizamos juntos – escrita de currículos, idealização de projetos, divulgação de aulas, compilação de memórias ou depoimentos, etc. (alguns deles presentes parcialmente nesta dissertação) – vão sendo construídos a partir do contato continuado e mutuamente atento num constante processo de ida e volta, de escrita-leitura conjunta-reescrita. Nele, matizes são introduzidos, ressalvas são feitas, partes são eliminadas e correções são dialogicamente aplicadas.

---

<sup>60</sup> Os tambores *batá* são uns dos tipos de tambores tradicionais Yorubá dedicados ao culto a Xangô e a Egun (os ancestrais). Se trata de tambores membranofonos de golpe direto, feitos em madeira com forma de clepsidra ou de ampulheta. Em sua forma tradicional, suas duas membranas, de tamanhos diferentes, são afinadas por cordas ou tirantes, mas atualmente podem ser afinados com tensores metálicos (RODRIGUEZ, 1997). A orquestra *batá*, está formada por três instrumentos com medidas e funções diferentes dentro da performance. O menor, chamado *Okónkolo*, é encarregado de manter uma pulsação mais ou menos regular, semelhante a um “time-keeper” (NKETIA, 1974 *apud* FONSECA, 2003). O médio, chamado *Itótele* é encarregado de complementar e responder as frases musicais executadas pelo tambor maior, o *mayorcerero* ou *Iyá*, o qual tem a função de dirigir a performance instrumental e, em conjunto com os outros dois, estabelecer a base sobre a qual é construída a coreografia dançada. No culto afro-cubano, os *batás* devem estar consagrados, ou seja, contêm dentro do bojo um assentamento para o orixá *Aña* – orixá da comunicação não cultuado no Brasil – que os torna tambores *de fundamento*. Estes seguem linhagens específicas que descendem diretamente do primeiro tambor *bata*, construído segundo Fernando Ortiz por dos africanos, de nome *Ño Filomeno García* e *Ño Juan «el Cojo»* em 1830, o qual batizaram como *Añabi* ou “filho de *Aña*” (RODRIGUEZ, 1997). Quando os tambores não são consagrados, recebem o nome de *Aberikula* ou *judíos*. No Brasil, não existem referência a estes tambores no candomblé baiano. No entanto, existem instrumentos parecidos no *Xangô* pernambucano, no *Tambor de Mina* maranhense e no *Batuque* do Rio Grande do Sul.

<sup>61</sup> “[...] a methodological strategy that contributed to correcting generalizations that misrepresented and obscured the complexity and heterogeneity of the practices I was studying. It enabled me also to give a voice (although edited and shaped by my own) to a special individual who, although not a “typical” *batá* drummer – someone who could be used to represent *batá* drummers as a group – or a famous or widely successful and well-known one, was nevertheless a master of his trade.”

Finalmente, o ponto-chave na escolha das abordagens biográficas, no meu caso particular, está no necessário equilíbrio entre manter uma posição de simpatia, respeito e militância – como *filho-de-santo*, amigo e candomblecista – e a necessária perspectiva crítica intrínseca à minha forma de entender o fazer acadêmico – como mestrando, músico e antropólogo. Neste sentido, se a história de vida é sempre presente no cotidiano do Dofono e sua família, porque deveria omiti-la no meu processo de pesquisa? No entanto, deve existir uma constante reflexão em torno do meu próprio processo de *musicar*, o qual inclui necessariamente a fase de “textualização” das minhas experiências com Dofono. Neste sentido, concordo com Ana Hofman quando diz que por suas características, o método biográfico permite uma perspectiva holística e reflexiva, onde “[...] cada representação do «outro» (o observado) é também a construção do «self» (o observador)<sup>62</sup>”, pois de fato, da mesma forma que procuramos as histórias dos “outros”, nós também estamos contando as nossas (HOFMAN, 2010, p. 97, grifos da autora). Portanto, meu objetivo não é procurar entender as experiências “musicais” do Dofono, mas compreender os “mundos” (suas “etnomusicologias”) sugeridos por sua relação com sons musicais, performances e contextos em que ele transita (RICE, 1994). Para isso é preciso conviver, tocar junto, viver junto. Dofono não é nem nunca será para mim um “representante”, mas um indivíduo singular, com valores, anseios, medos, sonhos e uma agenda política e representacional focada em dar conta de suas circunstâncias (QURESHI, 2001).

## 2.5 RELATOS COTIDIANOS DO DOFONO

As pessoas sempre relataram suas histórias em conversas. Em todos os tempos, a história tem sido transmitida de boca a boca. Pais para filhos, mães para filhas, avós para netos; os anciãos do lugar para a geração mais nova, mexeriqueiros para ouvidos ávidos; todos, a seu modo, contam sobre acontecimentos do passado, os interpretam, dão-lhes significado, mantêm viva a memória coletiva. Mesmo na nossa época de alfabetização generalizada e de grande penetração dos meios de comunicação, 'a real e secreta história da humanidade' é contada em conversas e, a maioria das pessoas ainda forma seu entendimento básico do próprio passado, por meio de conversas com outros (GRELE *apud* FREITAS, 2002, p. 17)

Então, como Dofono usa a própria história de vida? Para tentar responder a esta pergunta vou usar como exemplo a seguinte transcrição de um fragmento de uma fala do Dofono registrada durante uma co-apresentação de nosso trabalho durante o VIII ENABET,

---

<sup>62</sup> “[...] every representation of the “other” (the observed) is also the construction of the “self” (the observer)”

realizada no dia 04 de Maio de 2017 na UNIRIO, dentro da sessão de comunicações chamada “Música e Dança Negra”, mediada pelo Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga:

[Ferran: O que você acha sobre escrever sobre candomblé? Você escreve?]

Na verdade, eu vou repetir de novo: “Eu vivi *candombré*, não escrevi *candombré!*”. Eu vivi *candombré*. Eu aprendi *candombré*. O pouquinho que aprendi... Porque *candombré* a gente não aprende tudo não. “*Candombré* é uma tripa, quanto mais estica sai tripa!” e não termina. Ai vou morrer e ainda vai ficar faltando coisas... É isso! E assim, a coisa de escrever... Fotos! Fotos! O segredo que tem eu vivi! Minha mãe, eu ia pá escola e me falava “não fale nade do que está vendo aqui!”, ai eu já saia e quando chegava em casa apanhava se eu contar o que eu tinha visto... Minha mãe fazia isso! E a gente foi criado assim. Então somo quatro. A gente nunca falou o quê que passava lá dentro. Hoje tem muita coisa que eu chego lá com um livro, dá pra ver um milhão de coisa... [...] Mas todo o mundo que está aqui pode pesquisar. Pode entrar, num... Internet ai... E dizer, “ah! Quero saber disso...”, ou se está certo ou errado, mas cada um... Tem coisas que não pode... Tem coisa que é pra todo mundo ver, e tem coisa que é segredo! Então, o que não são segredos do axé... tocar, dançar... é pra todo o mundo! Orixá quer isso. Orixá não quer chegar aqui e ver uma sala vazia. Orixá que chegar aqui e ter alguém pra bater palma, aquele calor, o abraço... é isso que ele quer, e ele fica muito feliz [...] Então tem coisas que é pra você ver. Cantar sempre existiu, a festa de orixá, as danças... Só que tem coisas que são lá de dentro, segredos de axé, que você pode até saber, mas da minha boca você não vai saber! Porque? Porque eu fui criado a não falar nada! Pode estar tudo ali, tudo escrito ali... ai você, “você sabe disso ai?” E eu vou ficar assim. Não vou saber te responder. Porque pra mim é difícil! Eu vou estar traindo! (SANTOS, 2017b)

Figura 7. Apresentação conjunta na mesa “Música e dança Negra” durante o VIII ENABET, realizado na UNIRIO, Maio 2017



Fonte: Acervo pessoal

Este fragmento, mesmo podendo parecer um caso anedótico, contém diversos elementos aos quais Dofono recorre quando questionado ou quando reflete sobre a própria prática. O que mais chama a atenção, ao meu ver, é o fato da primeira referência em torno da qual articula seu discurso passa indefectivelmente pela própria experiência e por lembranças. Mesmo parecendo obvio, esta ênfase na própria trajetória e nas interseções com outros percursos – próximos ou distantes, reais ou imaginados, presentes, passados ou futuros, etc. – mostra uma estratégia discursiva peculiar que, segundo minha experiência, associo com uma certa cosmovisão candomblecista ou afro-brasileira.

Assim, mesmo estando num processo de crescente erudição (PRANDI, 1990) decorrente da ênfase em fontes escritas próprias dos últimos vinte anos, existe certo consenso em definir o candomblé como uma “tradição oral”, ou seja, onde o conhecimento legado pelos ancestrais é transmitido e perpetuado entre gerações a partir da vivência e da oralidade (SANTOS, 2012). O elemento que articula o fluxo de informações e *fundamentos*<sup>63</sup> é o parentesco, especialmente a *família-de-santo*<sup>64</sup>, a partir do itinerário iniciático de cada membro. Como vimos, a rede de relações e os códigos de conduta são incorporados durante este processo de filiação, o qual é, no final das contas, decorrente da soma de trajetórias individuais. O sujeito e em última (ou primeira) instância o corpo<sup>65</sup>, como portador e articulador de memórias coletivas configuradas a partir de uma malha de experiências individuais conectadas por contextos sociais em contato, se mantém no centro do universo religioso afro-brasileiro. É a partir de sua materialidade que as entidades são manifestadas. É a partir de suas escolhas e disposições pessoais que as linhagens e comunidades são configuradas. Então, porque não ser também o corpo/sujeito a referência para fazer o caminho inverso, e pensar sobre candomblé?

---

<sup>63</sup> Os *fundamentos*, como vimos, são aqueles aspectos verdadeiramente sagrados e secretos, nos quais se alicerça a sabedoria e a prática de cada comunidade.

<sup>64</sup> A família-de-santo é aquela formada a partir de um parentesco simbólico-ritual.

<sup>65</sup> É interessante destacar aqui a proposta conceitual da *corporeidade* como paradigma de apreensão e compreensão da realidade. O corpo se apresenta assim como agente e produtor de sentidos e significados, como centro epistemológico. A importância da dimensão corporal nas religiões de matriz africana, especialmente relacionada com a auralidade e performatividade contida na música, dança, gestualidade, no protocolo ritual, nos adereços e ferramentas, etc. me faz pensar que, como apontado por Salgueiro (2013), o corpo como um todo, e não só as dimensões psíquico-rationais, é o motor e um elemento fundamental para a compreensão da dimensão sonora no candomblé. O corpo como memória. O corpo como lugar da cognição. O corpo como depósito do legado ancestral. Concordo plenamente com José Luis S. Almeida a partir desta perspectiva em que “[...] os ritmos dessa religião são simplesmente *sentidos e não tocados*. Corpo e mente não são dicotômicos” (ALMEIDA, 2009, p. 116, grifo do autor)

Esta epistemologia, esta forma de conhecer e de “ser no mundo” difere substancialmente das tradições já canonizadas do academicismo cartesiano, no qual a subjetividade foi desterrada a um papel secundário, considerando-a uma fonte de “viés”, uma interferência ao progresso lógico e “científico” da humanidade. Por outro lado, como parte de filosofias não-branco-europeias, o senso de individualidade nestas religiões, como a maioria dos seus conceitos, envolve diversas esferas da vida não compartimentalizadas, as quais em conjunto criam o sujeito e a humanidade.

Penso por exemplo em noções de solidariedade estendida como o conceito filosófico africano *ubuntu*, “[...] diretamente conectado ao provérbio zulu “*Umntu ngumuntu ngabantu*” (a pessoa é uma pessoa através de outras pessoas)” (KASHINDI, 2010, p. 7). Como conceito, este pode se desdobrar numa noção de humanidade («*being*» *human*) interdependente e intersubjetiva, e portanto, necessariamente relacional. “Ser” humano implica a relação entre diversos planos de existência com o objetivo de manter e gerar vida. O indivíduo é assim parte integral e necessária da coletividade, e vice-versa. Neste sentido, pensar, falar, lembrar ou performar *candomblé* implicaria tratar as dimensões individuais e coletivas conjuntamente, pois tudo no *candomblé* “nem se aprende nem se faz sozinho” (SANTOS, 2017a).

De forma parecida, Daniel (2005, p. 82) conceitua como um “caminho espiralado” [*spiraling path*] a dinâmica energética entre distintos planos de existência nas filosofias do oeste-africano: o plano das coisas vivas (humanos, animais e plantas); o plano dos ancestrés ou “mortos-vivos”; e o plano das essências eternas, a força cósmica infinita dos Orixás. Nas religiões afrodiáspóricas, é através da música e da dança que a energia vital divina é invocada, mantida e materializada, permitindo a presença das entidades quando dois ou mais planos de existência interagem. Desde esta perspectiva, humanidade e universo natural estão conectados. Os sujeitos nas religiões afro-brasileiras – e seus corpos – dançando (e fazendo-música) expressam, performaticamente, diversos tipos de conhecimento legados pelos seus antecessores africanos, assim como valores e atitudes, propensões e interesses (*ibid*, p. 92-93). Estes, do meu ponto de vista, podem ser portanto expressos tanto em atitudes corporificadas como em forma de estratégias narrativas ou discursivas.

Desta forma, entendo o uso recorrente da história de vida no cotidiano do Dofono como uma consequência deste “nascer” e “viver” no *candomblé*. Como qualquer estratégia, esta deve responder e atender inquietudes e necessidades próprias ou herdadas. Por um lado, a

recorrência na própria história (não entendida aqui como falta de imaginação ou recursos, mas como uma forma de ênfase ou reforço em questões importantes) pode mostrar uma preocupação com a preservação oral e coletiva da memória. Seria, por assim dizer, uma forma mnemotécnica de manter disponíveis para o discurso cotidiano nomes, lugares, situações, receitas, rituais, técnicas, gestos, movimentos, melodias, etc. definidoras da *trajetória* (BOURDIEU, 1996) ou do *projeto de vida* (VELHO, 2003). Neste sentido, o uso da história de vida pode também ter um forte componente político e ideológico, ligada à identidade ou à legitimação da própria *trajetória*. Alguns elementos-chave são desta forma destacados e colocados como pilares para a construção de uma autoimagem favorável, na qual os indivíduos expressam a necessidade de se tornarem seus próprios biógrafos. Estes elementos podem ser usados para se destacar por contraste, ou para criar laços a partir de convergências. No caso do fragmento apontado acima, estes elementos seriam a “vivência”, a “tradição” (aprendida e perpetuada) e o “respeito”, além de outros valores implícitos no discurso, como a simplicidade, a honestidade ou a humildade, entre outros. Todos eles convergem para esse “ethos” candomblecista do qual viemos falando, expresso no fazer musical e na vida do Dofono: a “tradição” precisa ser “vivida” e “respeitada”. A seguinte fala do Dofono exemplifica bem este ponto:

Eu tento, na verdade, manter uma tradição ne? Uma tradição minha, do meu axé. Pra... Pra... Como é que fala? Eu quero manter uma tradição de axé. Que as pessoas possam enxergar, assim, como uma diferença. Eu não quero *candombré* bagunçado [...] Quero que as pessoas enxerguem o Dofono D’Omolu, “Ah! Vou num *candombré* tradicional. Vou chegar lá e *Ogum ajô é mariwô*, nada demais” E as pessoas simples, sabe? Quero isso (SANTOS, 2017b)

A “tradição”, mesmo sendo um conceito complicado<sup>66</sup>, é usada por Dofono de forma consciente e informada. Tem para ele um valor explicativo e é continuamente representada, tanto verbal, como corporal e performaticamente, por exemplo, nesta forma adequada e não-espetacularizada de candomblé que Dofono reclama e identifica metaforicamente com um fragmento da primeira cantiga em louvor ao orixá Ogum na sequência

---

<sup>66</sup> Segundo Rice (1994, p. 13) a “tradição [...] é um conceito vexatório porque é constantemente usado mas irritantemente difícil de definir. Muitos etnomusicólogos prefeririam evita-lo por estar tão cheio ou vazio de significado que não tem nenhuma utilidade explicativa. No caso Búlgaro, no entanto, a tradição é um conceito analiticamente apto, pois as noções de tradição e sua representação e prática autêntica, verdadeira e útil foram exatamente o que estava em jogo para muitos búlgaros.” [*Tradition [...] is a vexing concept because it is constantly used but annoyingly difficult to pin down. Many ethnomusicologists would probably prefer to avoid it as either so full or empty of meaning as to have no explanatory usefulness. In the Bulgarian case, however, tradition is an analytically apt concept, because notions of tradition and its authentic, truthful, and useful representation and practice were precisely what was at stake for many Bulgarians*]

do xirê<sup>67</sup>. Ser “de tradição” é ser reconhecido. É manter o conhecimento, lembrando que no candomblé, o conhecimento é poder (SILVA, 2015). A “tradição” é também um dos diversos significados do “Axé”, da linhagem, do legado legitimador que deve ser preservado:

Axé é carisma; é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados [...], axé, é conhecimento, é poder, é fundamento. [...] Axé é sobretudo a casa de candomblé, o templo, a raça, a tradição toda. A matriz fundante de toda uma descendência. Axé é a linhagem, é família-de-santo, é saber-se pertencente a uma descendência [...]. Ter axé é ter legitimidade junto ao povo-de-santo (PRANDI, 1990, p. 23)

Portanto, o uso da própria história de vida do Dofono não está, ao meu ver, desligado de sua identificação e autoimagem como negro, candomblecista, “dublê-de-baiano” (como ele mesmo se define por ser filho de dois baianos), *babalorixá*, etc. Mesmo entendendo que “cada contação é única, depende do contexto, da audiência e do meio, e [que] histórias não podem ser recontadas numa versão idêntica<sup>68</sup>” (HOFMAN, 2010, p.105), é importante lembrar da distinção que Pierre Nora (*apud* FREITAS, 2002, p. 56) faz entre memória e história: “[...] memória é o vivido, história é o elaborado”. Assim, Dofono “vive” relembando sua própria história como mecanismo de transmissão e legado oral dessa “tradição”, da qual é agente e depositário.

---

<sup>67</sup> No *xirê*, a cerimônia inicial da parte pública das cerimônias de candomblé, são saudados sequencialmente os diversos orixás da nação Ketu, começando por Ogum e terminando por Oxalá (para o orixá Exu, o primeiro da sequência, é realizada uma cerimônia prévia chamada *padê*). A primeira *cantiga* que Dofono *tira* quando começa a cantar o *xirê* é precisamente essa que ele identifica metaforicamente com simplicidade e “tradição”: *Ogum ajô é mariwô, mariwô akoro ajô é mariwo, Ogum pá le pá onã, Ogum ajô é mariwô, mato hun nhenhe*, na qual se pede licença e proteção à Ogum, orixá do ferro, da guerra e protetor dos caminhos.

<sup>68</sup> “Each telling is unique, depends on the context, the audience and the medium, and the story cannot be retold in the identical version.”

### 3 DOFONO E O CANDOMBLÉ

Depois de diversas semanas de preparação e planejamento, no dia oito de Setembro de 2016 iniciamos – junto com Dofono e minha companheira, a dançarina e antropóloga Laís Salgueiro – um curso regular de *Dança Afro dos Orixás*, como o mesmo Dofono o intitulou, em parceria com o *Coletivo Calouste*, um grupo de artistas com aproximadamente vinte anos de atuação na cidade que oferece oficinas e atividades culturais no *Centro de Artes Calouste Gulbenkian* – espaço de titularidade municipal sediado na Praça XI, região central da cidade do Rio de Janeiro. Como forma de incentivo, decidimos programar nesse primeiro encontro uma aula aberta gratuita, para apresentar a proposta. Chamamos amigos e conhecidos e divulgamos eletronicamente via redes sociais. Vieram entre vinte-cinco e trinta pessoas, de idades e condição racial variadas. Para o desenvolvimento das aulas, Dofono me convidou para acompanhar os cantos e dirigir a parte instrumental com uma conga, um *atabaque* e um *agogô* (estes dois últimos sendo os instrumentos principais da orquestra do candomblé Ketu, como veremos nas seções subsequentes) e com a ajuda de um sistema de gravação/reprodução tipo *loop*<sup>69</sup>, que me permitia executar diversos instrumentos simultaneamente.

Figura 8. Aula aberta inaugural do curso *Dança Afro dos Orixás*, no Centro de Artes *Calouste Gulbenkian*, setembro 2016



Fonte: Acervo pessoal

---

<sup>69</sup> O sistema estava formado por um pedal *Boss* modelo RC3, um microfone *Shure* modelo SM58 e seu pedestal, uma caixa de som (do próprio espaço) e os diversos cabos necessários para conectar entre si os equipamentos.

Depois de uma sucinta apresentação da oficina e dos devidos agradecimentos (pensamos em priorizar a prática), fizemos um aquecimento rápido, para preparar o corpo guiado pela Laís. Dofono, situado na frente de um grande espelho na parede frontal da sala, e com a turma inteira ocupando todo o espaço restante, começou a esboçar o que iria ser feito durante as duas horas da aula. Segue um fragmento deste início, no qual contextualiza e deixa entrever sua forma de conceituar e compreender o *candomblé* e sua performance.

[...] Depois de *Oxum*<sup>70</sup> vai vir uma *avamunha*, e essa *avamunha* é o começo do *candomblé*. Todos os orixás dançam *avamunha*. Até *Oxalá*<sup>71</sup>... Vai devagarzinho, e dança *avamunha*. Porque *avamunha* é o começo. *Candombré* é roda! Então começa com *avamunha* e termina com *avamunha*. [...]

Então *avamunha* a gente dança arrastando o pé. Seria aqui [mostra o movimento inicial: os dois punhos fechados, juntos um encima do outro, na altura do peito, e os braços flexionados com os cotovelos mais ou menos paralelos ao chão]. É ombro! Arrasta o pé e deixa o ombro... “*tangaragatán*”... Aí vai rolar os *movimentos*. [...] Então eu vou fazer o *movimento* na boca. Porque eu aprendi com essa técnica, de fazer o *movimento* na boca. Então a gente vai vir aqui primeiro... “*pá-kum, pá-kum... kuchá-kuchá-kuchá-kuchá-kundanchá-kundanchá-kundanchá*”... [vai fazendo sequências coreografadas e reproduzindo com sons o acompanhamento instrumental] [...].

Isso é *avamunha*! Só que quando é *Omolu*, aí vem aqui [coloca os dois dedos indicadores apontado o lateral dos olhos, e seguidamente, ambos lados da boca]... Ai mostra... Na *avamunha* está todo. Quando os escravo chegou... Sei lá! *Candombré* é antigo e não peguei essa parte! Mas isso aí, vai mostrando. Pra se soltar, de cavalgar, da fome... Esses sinais... O olho, a boca... Isso tudo lá de... É o começo. Então vamos começar a contar essa nossa história de *candombré*. O negro ia lá... Muita “chimba”! Não podia falar! Isso aqui, oh! [Faz movimentos com os punhos fechados e os braços dobrados e paralelos ao chão, na altura do peito, arrastando os pés e dando “cotoveladas” lateralmente, representando a tentativa de se soltar das amarras]... Eles acorrentados querendo se soltar! Ou então a falta de comida [bota os dois dedos indicadores apontando para os extremos da boca], o olho... Ouvir, não poder falar... Isso tudo é movimento dos orixás! Deu pra entender? Então tem mistério, ne? [...].

Então, o *toque* da *avamunha* é isso! Tudo termina... Se o pai-de-santo quiser, pega os filhos e vai dançar. Todo o mundo vai entrar assim [mostra um movimento com ambos braços esticados, com as palmas abertas, balançando juntos a ambos lados do tronco alternadamente]. Ai todo o mundo vai aí, abrindo caminho... Então esse *toque* da *avamunha* pertence a *Ogum*<sup>72</sup>, tá? Dança todos os orixás. Deu pra entender? (SANTOS, 2016)

---

<sup>70</sup> *Oxum* é um orixá feminino originário da região de Ijexá, na atual Nigéria. É uma entidade representante da beleza, a riqueza e o ouro, a vaidade e ligada à fecundidade e gestação feminina. Segundo Dofono, todas suas aulas começam com esse orixá porque “*Oxum* é a dona do *candomblé*”.

<sup>71</sup> *Oxalá*, ou *Orixa N’la* (o grande orixá) é a entidade que preside o panteão dos orixás *Ketu*. Representante dos orixás *funfun*, ou brancos, está relacionado com a criação do mundo e dos seres humanos, com a paz e com a sabedoria. No Brasil pode adotar duas formas, uma mais jovem e guerreira, chamada *Oxaguiã*; e uma mais anciã chamada *Oxalufã*.

<sup>72</sup> *Ogum* é uma divindade guerreira associada ao ferro e ao progresso tecnológico. De temperamento agressivo e impetuoso, este domina a forja, a agricultura e a guerra, além de ser aquele que “abre os caminhos”.

*Figura 9. Dofono mostrando o movimento de “abrir caminho” da avamunha. Aula aberta, setembro 2016*



*Fonte: Acervo pessoal*

*Figura 10. Dofono mostrando o movimento de “se libertar das amarras” da avamunha. Aula aberta, setembro 2016*



*Fonte: Acervo pessoal*

O *toque* apresentado é a *avamunha*, de origem Jeje<sup>73</sup>. Este serve para dar começo (e fechar) formalmente às cerimónias públicas. No início, marca a entrada dos noviços (*iawôs*) e iniciados no barracão – o espaço público de culto – onde os membros femininos irão formando uma roda em volta da parte central deste espaço, e iniciar a saudação a todos os orixás do panteão Ketu<sup>74</sup>, o *xirê*. Dofono mostra desta forma muitos dos elementos que serão tratados no presente trabalho. Por um lado, as origens míticas e históricas do candomblé, relacionadas enfaticamente à condição escrava, e também a íntima relação entre canto, dança, música e narrativas não-verbais. Como veremos, estas são marcas fundamentais do candomblé – e por extensão, da maioria das performances afro-diaspóricas – junto com a ênfase na própria experiência de vida e aprendizado – nas quais Dofono foi adquirindo os conhecimentos e “técnicas” necessárias tanto para as dimensões rituais como cotidianas.

### 3.1 TUDO COMEÇOU NO NAVIO: A ORÍGEN DO CANDOMBLÉ KETU

O Brasil é um país afro-luso-americano. Americano, evidentemente, por sua situação geográfica e sua população indígena; lusitano, por ter sido colonizado pelos portugueses; e africano, não só porque a nação brasileira foi formada pelo trabalho dos negros escravos como também porque eles constituíram historicamente o elemento de população mais denso nas grandes e pequenas cidades, nas plantações e nos setores da extração mineral, elemento-base a partir do qual se multiplicou a população no Brasil, profundamente marcada por seus costumes, sua religião e suas tradições (SANTOS, 2012, p. 25-26)

---

<sup>73</sup> “[...] uma classificação genérica, aplicada pela administração colonial francesa às populações dos arredores de Porto Novo vindas do centro do Daomé durante as lutas tribais [...] No Brasil, os traços culturais dos Jeje foram comparados aos de origem Fon e Adja” (SANTOS, 2012, p.31). Segundo Verger (2012, p.13) corresponderiam a falantes dos dialetos *Fon* e *Mahi* da língua *Ewe*, no antigo reino do Daomé. Já para Costa Lima (1976, p.71) “os habitantes iorubás do Baixo Daomé, na região em que hoje se situa a capital da República do Daomé, Porto-Novo, chamada ainda hoje pelos iorubás ou nagôs em sua língua, de Ajase (Adjaxé), ali estabelecidos desde os princípios do século XVIII, chamavam de *ajeji*, portanto, de estrangeiros, forasteiros, - ou *jeji* na forma usualmente apocopada - aos invasores fõ vindos do leste”.

<sup>74</sup> *Ketu*, como veremos nas seguintes seções, se refere à uma origem meta-étnica (PARÉS, 2013) identificada com uma cidade, antiga capital dos iorubas, situada na borda oriental da atual República do Benin, de onde vieram muitos dos indivíduos que recriaram o candomblé na sua forma atual.

*Ketu*, no Brasil, virou sinónimo de *Nagô*, uma denominação étnica que “da mesma forma que a palavra Yorùbá na Nigéria, ou a palavra Lucumí em Cuba, o termo Nàgô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum com variantes dialetais [...] descendentes de um único progenitor mitológico, Odùduwà, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilé Ifè” (SANTOS, 2012, p. 28-29). Costa Lima (1976, p. 74) considera duas acepções: uma palavra usada no antigo reino do Daomé para se referir a qualquer falante de língua ioruba (anagô, nagô ou anagonu); ou “*nagô* ou *anagô* que me haviam frequentemente informado significar “sujo”, “piolhentos”, disse-me ser isto verdadeiro, pois os nagôs - isto é, os iorubás – quando chegaram de Egbabo, fugindo de suas guerras inter-tribais, “vinham esfarrapados, cheios de piolhos, famintos e doentes”.

Como Dofono explicita na fala apresentada anteriormente, a origem do candomblé remonta à época da escravatura. No entanto, “apesar de descrito como uma religião de música e transe ritual, adivinhação, iniciação, hierarquia, mitologia e *memória africana*” este não surgiu a partir de uma simples transposição de costumes e conhecimentos africanos do continente-mãe ao Brasil. É preciso então considerar “[...] a totalidade das agências, dos rearranjos e dos processos híbridos que resultaram numa realidade religiosa permanentemente em síntese, ainda que imbuída de um ideal de continuidade” (FERREIRA DIAS, 2015, p. 2, grifo do autor).

A escravatura nas Américas, decorrente do projeto de dominação colonial global branco-europeu, levou à repatriação violenta e o trabalho forçado de entre doze e cinquenta milhões de africanos, segundo diversas fontes (VERGER, 2012), durante os três séculos e meio em que se estendeu a empreitada do tráfico escravo transatlântico.

O tráfico ia procurar na África escravos de todas as origens, de todas as “nações” [...]. Os principais pontos do tráfico eram a Costa do Ouro e a Costa dos Escravos, onde os traficantes se abasteciam com negros “sudaneses<sup>75</sup>”, e a costa de Angola, onde se encontravam os “bantos” (VERGER, 2012, p. 20)

A crueldade da conjuntura escravocrata, no intuito de subjugar e despersonalizar os africanos para melhor controlá-los, organizava e redistribuía internamente aqueles que resistiam ao penoso trajeto por mar uma vez vendidos como mão-de-obra escrava. Objetificados e desprovidos de humanidade, os desígnios dos senhores escravistas quebravam proposital e comercialmente relações pessoais e ligações com o continente-mãe, deixando profundos reflexos sobre a sociedade e a cultura brasileiras, e sobre a vida dessas pessoas:

Enquanto os africanos de origem Bantu, do Congo e de Angola, trazidos para o Brasil durante o duro período da conquista e do desbravamento da colônia, foram distribuídos pelas plantações, espalhados em pequenos grupos por um imenso território, principalmente no centro litorâneo, nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, numa época em que as comunicações eram difíceis, com os centros urbanos começando a nascer a duras penas, os de origem

---

<sup>75</sup> Sudaneses e Bantos são denominações genéricas para grandes conjuntos populacionais, realizadas pelas administrações coloniais, com base à referências etno-linguísticas. Assim, os Sudaneses seriam o conjunto de povos da região Ocidental da África, entre os quais aqueles que desenvolveram o que no Brasil veio a ser chamado de candomblé Jeje e Nagô. Já os Bantos, são povos espalhados pela parte central, oriental e setentrional do continente. De forma geral, estas denominações – impostas, porém em voga no linguajar sobre religiões afro-brasileiras – representam agrupações com características linguísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins. (LOPES, 2011).

sudanesa, os Jeje do Daomé e os Nâgô, chegados durante o último período da escravatura, foram concentrados nas zonas urbanas em pleno apogeu, nas regiões suburbanas ricas e desenvolvidas dos estados do Norte e Nordeste, Bahia e Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife (SANTOS, 2012, p. 31-32)

Históricamente, o candomblé Ketu em sua forma atual, encontra suas raízes tanto na importação de mão-de-obra escrava durante o chamado “Ciclo do Benin” (séculos XVIII e XIX) como na presença maciça de africanos de outras origens (principalmente da bacia do Congo, os chamados *Bantos*) os quais, chegados desde a segunda metade do século XVI, desenvolveram com o tempo diversas práticas religiosas como o *Calundu* colonial. Também as confrarias católicas, como espaços de sociabilidade inter-étnica, ajudaram na recriação e consolidação do que hoje em dia identificamos como candomblé (FERREIRA DIAS, 2015).

[...] a constituição de uma comunidade religiosa “afro-brasileira”, o que hoje chamamos de povo-de-santo, é resultado do processo de reconstrução de novas instituições religiosas por essa pluralidade de fragmentos culturais [...]. Bastide fala de um primeiro estágio de *adaptação* ao redor dos batuques, cantos e irmandades católicas, e de um segundo estágio de *criação* correspondente à formação de estruturas sociais complexas como calundus e candomblés, processo no qual, aponta o autor, os libertos tiveram um papel decisivo. Na verdade, como veremos, os dois estágios parecem sobrepor-se, sendo que os calundus de origem africana se organizaram paralela e simultaneamente aos batuques de divertimento e às folias das irmandades católicas. (PARÉS, 2013, p. 109)

O *calundu*, do ponto de vista religioso, seria a forma como nos séculos XVII e XVIII eram chamadas na Bahia um conjunto de “[...] práticas religiosas de matrizes africanas, as quais não excluiriam, parece, elementos indígenas, fruto dos encontros afro-ameríndios nas fazendas brasileiras (CASTRO, 2001 *apud* FERREIRA DIAS, 2015, p. 2). Estes tinham um caráter doméstico e estavam focados na cura e adivinhação.

[...] “calundu” foi um termo genérico utilizado para designar atividades religiosas de várias índoles, porém de origem africana, em oposição às práticas católicas ou ameríndias. Embora as danças e tambores fossem parte da atividade ritual, a sua funcionalidade era essencialmente terapêutica e oracular, sendo que “calunduzeiro” podia ser utilizado como sinônimo de curador ou adivinho. Essas práticas eram oferecidas por especialistas religiosos, às vezes com um número reduzido de assistentes que, secundando ou “incorporando” por “entidades espirituais”, em muitos casos “almas dos seus parentes”, interagiam numa relação interpessoal com o “cliente” ou paciente, “dizendo venturas”, prescrevendo remédios ou fazendo curas, assim como “malefícios”. Também é importante notar que o “calunduzeiro”

deslocava-se para onde seus serviços eram requeridos, sem ter normalmente um lugar fixo para a realização de suas práticas. Essa forma de atuação relativamente independente era operacional ao facilitar a mobilidade e o acesso do especialista religioso à sua clientela, que, aliás, não se restringia à população negra, podendo incluir pardos e brancos.” (PARÉS, 2013, p. 115)

Já as irmandades e confrarias, surgiram da associação do Estado com a Igreja na conjuntura escravocrata como uma das diversas instituições criadas no intuito de reprimir práticas “pagãs” e prover uma educação católica entre os escravos, assim como sufocar potenciais revoltas permitindo o contato pontual entre os negros. As irmandades, por exemplo, dividiam os africanos e seus descendentes segundo afinidades de origem étnica, de cor, de parentesco ou linguísticas (ALBUQUERQUE, 1981, p. 45 *apud* BARROS, 2009, p.24).

Segundo Ferreira Dias (2015), no processo de urbanização iniciado no século XVII, o sistema de “negros de ganho” – como eram chamados os escravos que realizavam tarefas parcialmente remuneradas para seus senhores, como a venda ambulante – com maiores recursos; e o encobrimento – como sincretismo afro-católico nas irmandades – de práticas e crenças não católicas, como o próprio *calundu* (PARÉS, 2013), explicariam a instauração de formas religiosas mais complexas e estáveis, a partir de alguns *calundus*,

A minha hipótese é que foi a partir das tradições da Costa da Mina que, no século XVIII, começaram a se organizar alguns calundus que iam além da mera funcionalidade de cura e adivinhação, sem, no entanto, prescindir delas. [...] O culto ou adoração de “ídeos” e “figuras” com a presença de altares implicava a necessidade de espaços relativamente estáveis para a prática religiosa. Foi provavelmente a partir dessa tradição da África ocidental, em oposição às tradições congo-angola, mais baseadas nas atividades individuais dos curadores-adivinhos, que se organizaram os primeiros cultos domésticos, em “casas e roças”, com uma estrutura social e ritual mais complexa, que poderíamos chamar de tipo “eclesial”. (PARÉS, 2013, p. 116)

### 3.1.1 OPOSIÇÃO E RESISTÊNCIA NEGRA À ESCRAVATURA

Revoltas e quilombismo<sup>76</sup> marcaram todas as tentativas de subjugação branco-europeia nas sociedades coloniais. A oposição negra à escravatura foi constante e assumiu

---

<sup>76</sup> “Quilombos, *palenques*, *marrons* são diferentes denominações para o mesmo fenômeno nas diversas sociedades escravagistas nas Américas: os grupos organizados de negros fugidos. No Brasil, esses agrupamentos também eram chamados de mocambos.” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 118)

diversas formas, como “a desobediência sistemática, a lentidão na execução das tarefas, a sabotagem da produção e as fugas individuais e coletivas” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 117).

Autoras como Elizabeth Harding consideram que o *candomblé* surgiu como uma resposta à escravidão e como forma de resistência à desumanização dos africanos e afrodescendentes. Como espaços de “comunhão/comunidade, refúgio/resistência e cura/reparação”, os *candomblés* se transformaram em espaços para a criação de uma identidade negra alternativa sob a escravidão (HARDING, 2000, p. 1 *apud* PARÉS, 2013, p. 126).

É importante ressaltar neste sentido o papel da religião na consolidação e articulação da resistência negra contra a escravidão, sobretudo durante a primeira metade do século XIX<sup>77</sup>. Entre os fatos que apontam para esta direção, estão os relatos sobre a presença de tambores e atividade religiosa nos diversos quilombos espalhados pelo território da colônia e o império; o intento de revolta *haussá* de 1807 em Salvador, a qual pretendia tomar o controle da capital seguindo o formato de uma *jihad*, ou “guerra santa” muçulmana; ou a grande quantidade de amuletos e “mandigas” apreendidos durante o sufoco das revoltas e das insurreições quilombolas. Assim,

[...], as revoltas pareciam estar intimamente ligadas à atividade religiosa e indicam a existência de certas congregações religiosas africanas. No entanto, a documentação não permite saber a complexidade e o nível de institucionalização dessas «festas religiosas» e «*candomblés*». As rebeliões armadas podiam beneficiar-se também de outras formas de organização político-religiosa como as irmandades negras, mas os *candomblés*, devido a sua necessidade de manter a regra da discrição, podiam ser espaços mais propícios para a organização de movimentos insurgentes. Não é surpreendente, portanto, que as autoridades tivessem entendido as manifestações religiosas dos africanos como uma ameaça e um foco potencial de insurreição a ser controlado.” (PARÉS, 2013, p. 128)

---

<sup>77</sup> Albuquerque (2006) destaca como devido ao auge do ciclo do açúcar, no início do século XIX, o Recôncavo baiano (a área que circunda a baía de todos os santos) e Salvador acumulavam uma grande concentração de escravos, estando especialmente expostas às revoltas. Os boatos sobre a vitória da revolta escrava que desencadeou a independência de São Domingos (atual Haiti) em 1791, criaram um clima propenso para as insurreições, que se repetiram na Bahia no primeiro terço do século. Assim, entre 1807 e 1835 aconteceram mais de trinta revoltas escravas, geralmente conduzidas por *haussás* (também conhecidos como *malês*; os quais seriam nagôs muçulmanos originários da região Tapa, no norte da atual Nigéria. Estes eram muitas vezes alfabetizados e bem organizados militarmente) e nagôs.

### 3.1.2 NAÇÕES, RAÍZES E LINHAGENS NO CANDOMBLÉ

[...] ao se constituírem como «referenciais simbólicos e posteriormente de linhagem intra-terreiros», estas chamadas ‘nações de Candomblé’, «recriam as identidades étnicas africanas, agora não de forma política mas simbólica, referencial e nostálgica». (FERREIRA DIAS, 2015, p. 7, grifos do autor)

Uma das consequências da institucionalização dos cultos afro-brasileiros foi a consolidação e manutenção de variantes que acabaram dando origem a diferentes “nações”, “raízes” e “linhagens” dentro do candomblé baiano. A partir do guarda-chuva conceitual dos “cultos africanos” (também denominados “cultos de matriz africana” ou “cultos de orientação africana”<sup>78</sup>) se encontraria um grupo heterogêneo de práticas religiosas articuladas inicialmente a partir de mecanismos de identificação étnica (e racial), nos quais a “África” foi invocada como um elemento delimitador político-identitária em relação a outros cultos religiosos brasileiros, como aqueles fundamentados nas práticas indígenas. Já as *nações*<sup>79</sup>, envolveriam processos de identificação *meta-étnica*, marcadas por diferenças litúrgicas e genealogias espirituais desde uma perspectiva ampla. As “subnações” ou *raízes* identificariam congregações particulares denominadas e auto-identificadas com regiões ou cidades africanas. Estas demarcam ainda mais as *linhagens* religiosas e suas características associadas (PARÉS, 2013). Assim, no caso do Dofono, como ele mesmo explica, sua nação é *Ketu* e sua raiz é *Casa Branca*, em referência a um dos *terreiros* fundacionais do candomblé contemporâneo, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oka*, situado no bairro da Federação de Salvador, pois foi nele onde foram iniciadas ritualmente as pessoas responsáveis pela sua iniciação religiosa.

Em relação ao conceito de *nação*, existe certo consenso em que como denominações étnicas estas perderam rapidamente seu sentido político original para passar a

---

<sup>78</sup> “[...] recusamos definir e categorizar o candomblé como uma «religião de matriz africana». Em vez disso, [...] preferimos referi-lo como uma religião de orientação africana. Ou seja, por um lado, acreditamos que esta religião se formou e permaneceu ao longo da história através do empenho de africanos e descendentes que, no Brasil, reconstituíram laços de parentesco, assim como rituais e mitos de deuses originalmente cultuados em África. Por outro lado, observamos que esta religião, como tal, foi determinada historicamente, social e culturalmente pelo modelo de colonização portuguesa, pelo longo período de escravidão negra e permanente hegemonia branca. Logo, é uma religião que remete à África, mas que não pôde prescindir da realidade histórica, social e cultural onde se encontravam seus fundadores. Em suas variações no Brasil, esta religião tem agregado majoritariamente negros, mas também mestiços e brancos. Tem se constituído como uma reserva de memória, de relações e laços sociais supostamente africanos, mas também de aspectos gerados durante a colonização, a escravidão e o pós-escravidão, tal como o sincretismo cultural e religioso, a experiência da raça, do racismo e das desigualdades raciais. (LIMA; ALVES, 2015, p. 586)

<sup>79</sup> “[...] ainda que ficcionais, as «nações» de Candomblé serviram para diferenciar as modalidades de culto e [...] reconstituir um ideal africano, sob os epítetos Queto-Nagô, Ijexá, Angola, Congo, Jeje, Jeje-Mahi, Jeje-Savalu, Xambá, Efon, entre outros” (FERREIRA DIAS, 2015, p. 8, grifo do autor)

representar os modelos rituais mais paradigmáticos nos *terreiros* de Candomblé (COSTA LIMA, 1976). No entanto, como vimos, mesmo não conservando o sentido político-geográfico ou étnico originais, Dofono usa o conceito de *nação* em outros sentidos, também de caráter político: como forma de distinção a respeito de outras formas de culto (se dizendo orgulhosamente iniciado no Ketu); ou como forma de enquadrar aquilo que vai ser passado nas aulas (Dofono faz questão de dar somente aula de dança Ketu), entre outros.

Desde uma perspectiva histórica, no século XVIII e XIX as *nações* ainda estavam estruturadas, pelo menos no contexto baiano, seguindo etnias africanas.

Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus da Necessidade e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação Kêto, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios. Essa separação por etnias [...] permitia aos escravos, libertos ou não, assim reagrupados, praticar juntos novamente, em locais situados fora das igrejas, o culto de seus deuses africanos (VERGER, 1997, p. 28)

Tanto a tradição oral como diversos trabalhos acadêmicos (VERGER, 1997 e 2012; CARNEIRO, 2008; entre outros) mostram como no candomblé de Salvador – pelo menos a partir do século XIX – já existiam diversas *nações* consolidadas. Assim, as pessoas provenientes da atual Angola, Moçambique e do Sul do Congo formaram as Nações Congo e Angola; aqueles naturais ou que embarcaram em regiões próximas ao antigo reino do Daomé (atual Benin, Togo e sul de Gana) foram chamados de Nação Jêjê; e finalmente, as pessoas do conjunto de reinos da atual *Yorubaland* (leste do Daomé e Sul-oeste da Nigéria) constituíram a Nação Ketu. Existiram ainda, segundo Carneiro (2008), a Nação Ijexá e uma nação dedicada ao culto dos ancestrais indígenas da terra, a Nação Caboclo, as quais foram sendo absorvidas ou incorporadas ao corpo litúrgico-ritual das outras nações. A primeira se encontra diluída em todas as formas de culto do candomblé baiano, enquanto o culto aos caboclos é especialmente – mas não exclusivamente – presente nas casas de matriz Congo e Angola.

No entanto, desde uma perspectiva crítica, devemos pensar que o processo de consolidação das nações se deu já num contexto de influências recíprocas entre a África e a diáspora no sistema atlântico. Assim, junto aos agenciamentos decorrentes dos contatos intra-africanos, afro-ameríndios e afro-cristãos, as nações foram recriando suas tradições num

processo de “adaptação criativa” (que contradiz a tese amplamente estendida das “sobrevivências” ou “continuações”<sup>80</sup>). Neste processo,

deram-se, então, padronizações rituais (de elástica amplitude, todavia) abrangendo tempos e modos iniciáticos, terminologia, técnicas religiosas, modelo sócio-religioso do tipo conventual, transformando os cultos individuais em coletivos, num modelo que seguiu as experiências dos *compound* yorubá, e cuja comemoração pública, o *širé*, não terá escapado a uma certa influência católica de sequência própria das missas e celebrações. (FERREIRA DIAS, 2015, p. 6)

Mesmo criativamente agenciadas, cada uma destas “divisões” padronizou cosmologias e características próprias em relação à língua, às entidades cultuadas, à música e à estrutura do culto, mesmo conservando traços comuns negro-africanos como base de sua estrutura litúrgica e ritual.

[...] é justamente a ideia arquetípica de nação que irá predispor o adepto de determinado candomblé a um conjunto de comportamentos, percepções, disposições, motivações e atitudes que denotam uma visão de mundo e estabelecem padrões de relacionamento sociocultural” (FONSECA, 2003, p. 21).

### 3.2 A LINHAGEM DO DOFONO

Está muito difícil pra mim, eu não me habituo com certo tipo de coisas por causa da minha mãe. Por causa da minha origem, que eu sinto muito amor pelo meu Santo, que eu fiz *Santo*<sup>81</sup> criança [...]. Então hoje eu procuro manter a tradição que eu aprendi e quero manter (SANTOS, 2017a)

Dofono geralmente inicia suas apresentações com frases do tipo “eu sou Dofono D’Omolu, nasci em 18 de outubro de 1973... Me iniciei no candomblé com um ano de idade, com a minha mãe, que ela... Não estava... Entrou pro *candombré* porque tinha que tomar conta

---

<sup>80</sup> Diversos pesquisadores do início do século XX, procuraram estabelecer modelos comparativos entre os contextos e tradições das culturas negras na diáspora e na África. Autores como Melville J. Herskovits, procuraram insistentemente provas destas continuações, com as quais tentaram estabelecer uma hierarquização dos cultos a partir de um critério de suposta “pureza” africana. Esta abordagem é especialmente problemática pelo seu caráter estático, o qual não reconhece à ação das empreitadas coloniais e das próprias dinâmicas históricas e inter-étnicas na própria África, além de não reconhecer a agência crioula no estabelecimento do candomblé. Esta temática será abordada mais extensamente no segundo capítulo.

<sup>81</sup> A expressão “fazer Santo” se refere a ser iniciado dentro da religião.

de mim. Em São Paulo, foi em São Paulo” (SANTOS, 2017a). Nelas, aparece sempre alguma referência à sua iniciação prematura e aos motivos que o levaram a ter que se iniciar. A iniciação de Dofono se deu na nação Ketu, na casa de “Pai Milton e Mãe Diva”, na Freguesia do Ó, zona norte de São Paulo. A linhagem desta casa não está clara para o Dofono, mas segundo ele estaria ligada ao *Ile Axé Iyá Nasso Oká*, conhecido como Casa Branca ou Engenho Velho de Brotas. No entanto, as informações estão confusas:

Então, meu pai... *Pai Milton e Mãe Diva*, é filho-de-santo de *Seu Mundinho da formiga*. *Ebomi*<sup>82</sup> *Maurinha*... Então, eles são misturados. Eu não sei qual dos dois fez santo com *Ebo Maurinha*. É tudo misturado. Não sei se foi *Mãe Diva*... E depois foi pro *Seu Mundinho da Formiga*, que é Axé Casa Branca [...]. Na verdade, o começo dela eu não sei. Mas eu lembro que tinha *Ebo Maurinha* que acho que era Casa Branca ou Opo Afonjá. *Ebo Maurinha*... Eu estou meio confuso assim. Era uma senhora, acho que do Opô Afonjá, *Ebo Maurinha*, ou se era da Casa Branca... Eu não sei. E depois foi pro *Seu Mundinho da Formiga*, que é Casa Branca também, entendeu? A gente fala que somos da Casa Branca porque *Seu Mundinho da Formiga* é filho de *Seu Otávio da Ilha Amarela*, e são Axé Casa Branca. (SANTOS, 2017a)

Figura 11. Dofono (centro) no dia de sua iniciação. Na foto, Pai Milton D’Oxossi (direita) e Mãe Diva (esquerda), 13 de Maio de 1975



Fonte: Acervo pessoal da família

<sup>82</sup> *Ebomi* significa “irmão mais velho”. São as pessoas que completaram seu itinerário iniciático (que conclui depois de um ciclo de cerimônias de sete anos). É uma posição hierárquica no candomblé Ketu.

Figura 12. Nicinha D'Oxumarê sendo confirmada Eke di de Oyá, na casa de Pai Milton e Mãe Diva, Maio de 1975



Fonte: Acervo pessoal da família

Sua linhagem consanguínea está também envolvida no candomblé de Salvador. Seu pai, *Claudemiro de Souza Santos*, conhecido como *Ogã<sup>83</sup> Cadú d'Oxalá* ou *Tata Xaxuê d'Amungongo<sup>84</sup>* nasceu no bairro do Engenho Velho de Brotas. Sua mãe, *Valdelice Santos da Silva* – conhecida como *Eke di<sup>85</sup> Nicinha d'Oxumarê*, nasceu no bairro de Cosme e Farias.

<sup>83</sup> *Ogã* se refere às autoridades masculinas do culto a função das quais está relacionada com o bom desenvolver das “festas” e do próprio terreiro. Na nação Jeje são chamados de *Runtó* e na nação Congo-Angola de *Xicarangomas* ou *Kambondos*.

<sup>84</sup> *Tata Xaxuê d'Amungongo* corresponde a uma *Dgina*, ou seja, o nome religioso da pessoa. Este pode ser formado por palavras de origem africano; pelo primeiro nome associado à entidade da qual a pessoa é filha (por exemplo, *Dofono D'Omolu*) ou por um apelido.

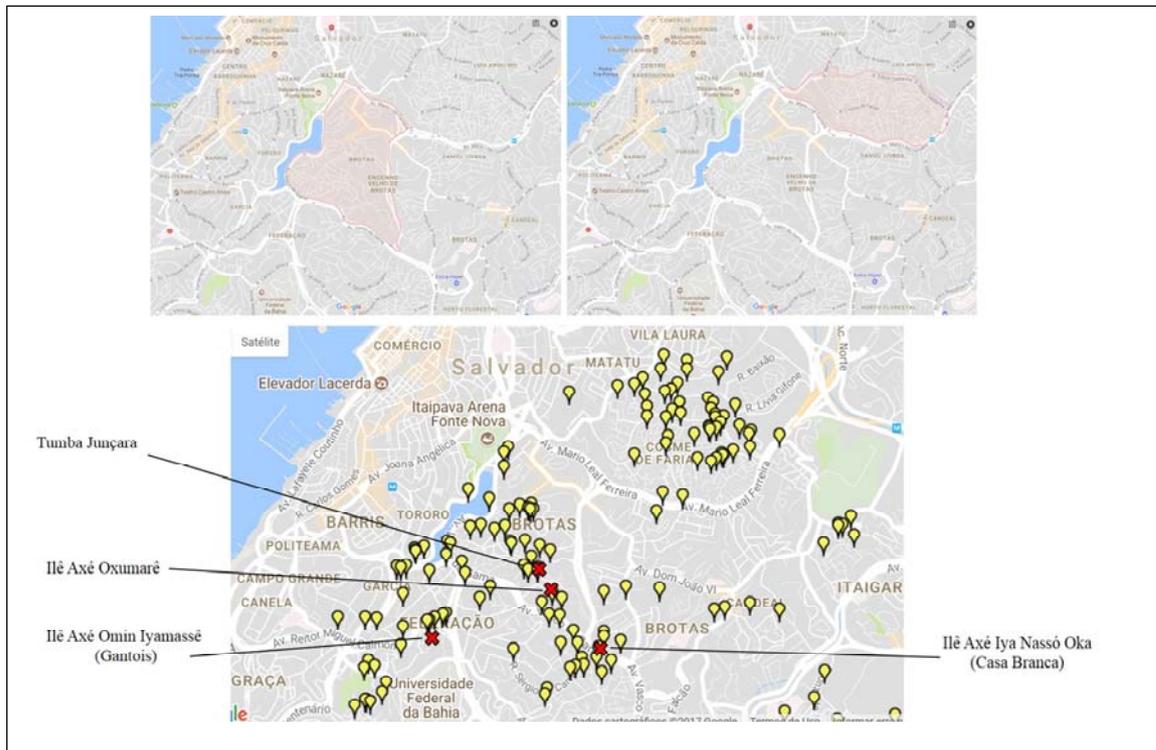
<sup>85</sup> *Eke di* é o correlato feminino dos *Ogãs* no candomblé. Na nação Jeje são chamadas *Ajoié* e na Nação Congo-Angola são chamadas *Makota*.

Figura 13. Claudemiro de Souza Santos – pai do Dofono – conhecido como *ogã Cadiú d’Oxalá* ou *Tata Xaxuê d’Amungongo*, s.d.



Fonte: Acervo pessoal da família

Figura 14. Bairros de Engenho Velho de Brotas (superior esquerda) e do Cosme de Farias (superior direita). Situação dos principais *terreiros* na região, destacando com “X” vermelho aqueles que guardam relação com a família consanguínea de Dofono (inferior)



Fonte: Elaboração própria, adaptado a partir de imagens do Google Maps (<https://maps.google.com.br>) e do projeto de Mapeamento dos Terreiros de Salvador (<https://goo.gl/GhsBQ1>)

Dofono conserva boas memórias a respeito da sua família paterna, a qual conheceu nas viagens que realizou a Salvador, especialmente durante a primeira delas, no ano de 2001.

Minha família toda é de *candombré*. A família do meu tio [*Chiquinho*]. Minha tia, a irmã dele, *Gáida de Ogum*, é da Casa d'Oxumarê. É a mãe da *Bete*, que vêm a família toda do *Joilson*. Então, minha tia, minha tia *Bete*, as filhas... Tudo da Casa d'Oxumarê. A irmã do meu pai. É... Tem minha tia também *Elza*, que é de Ossain, que fez santo com a *Elza de Yemanjá*, que é da Casa Branca, d'aqui do Vilar dos Teles. Meu sangue está todo envolvido nesses *candombrés* (SANTOS, 2017a)

[Ferran: Tem mais irmãos e irmãs?]

Tem. Na Bahia, em Salvador. Tenho três lá. Tem uma que não conheço não, e tem uma que faleceu já. A *Bieta* faleceu. E são filhas da *Duzinha*: a *Bieta*, *Gracilda* e *Gracimilda*. Elas são filhas da *Duzinha* lá do Gantois. São filhas carnaís de uma filha-de-santo lá do Gantois que se chama *Duzinha de Ewa*. Filhas do meu pai. (SANTOS, 2017a)

O nome de meu avô era *Satu*, e tem meu tio *Florisvaldo* também. Foi só suspenso na casa da minha tia *Maricô*, que era angola também. Tumba Junçara. A família toda está envolvida, na verdade. Muita coisa, muita coisa! [...] E tinha meu tio que era Tumba Junçara também. Meu tio *Miúdo*, tinha um barracão. Irmão do meu pai carnal. Acho que era Tumba Junçara também. (SANTOS, 2017a)

Figura 15. Fotografia do Tio Florisvaldo, irmão do Cadú e uma pessoa importante na consolidação da família na Baixada Fluminense, s.d.



Fonte: Acervo pessoal da família

*Figura 16. Dofono (esquerda) com seu Tio Miúdo (centro) e seu primo (direita) em Salvador, 2009*



*Fonte: Acervo pessoal da família*

*Figura 12. Ebomi Bete D'Oxalá, prima-irmã do Dofono, do Ilê Axé Oxumarê, Salvador, 2009*



*Fonte: Acervo pessoal da família*

Já sobre a família materna, lembra que o nome do seu avô era *José Domingos*, e sua avó era *Maria*. José Domingos estava ligado ao culto aos caboclos, enquanto sua avó frequentava uma casa da nação Ketu ligada ritualmente à Casa Branca,

Minha mãe foi criada lá na Casa do *Deré*<sup>86</sup>, no angola... Só que ela não se confirmou. Só foi suspensa. Ela veio só se confirmar por causa de mim, por causa da doença. Eu estava muito doente e ela, a porta que abriu foi o Ketu e entrou.

[Ferran: E o que conhece da família da sua mãe?]

Eu conheço minha tia *Marquinha*, minha tia *Carminha* [...] Minha tia *Carminha* é d'Oxum. E minha tia da Bahia é de Ewa, *Marina de Ewa*, é da Casa do *Balbino*, *Balbino de Xangô*, *Obarain*<sup>87</sup>. Minha tia e minha avó ficavam muito na Casa de Obarain (SANTOS, 2017a)

Figura 17. Marina de Ewa, irmã de Nicinha, s.d.



Fonte: Acervo pessoal da família

<sup>86</sup> A casa do *Deré* é o terreiro *Ntumbensara* da nação Angola, fundado em 1953 por Maria José de Jesus (*Deré Lubidí*), situado originalmente na rua José Pitanga, 10 do bairro de Cosme de Farias de Salvador (BA).

<sup>87</sup> Por *Obarain* Dofono se refere a *Obarayi*, um conhecido *babalorixá* de nome Balbino Daniel de Paula ou *Balbino de Xangô*. Esteve ligado ao culto aos eguns (ancestrais) na ilha de Itaparica (Bahia), e ao terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá, onde foi iniciado pela famosa *Iyalorixá* Maria Bibiana do Espírito Santo ou *Mãe Senhora*. Foi um grande amigo do fotógrafo francês Pierre Verger e fundou, em 1966, o Ilê Axé Opô Aganju, situado no município de Lauro de Freitas, no litoral norte de Salvador, Bahia. [FONTE: texto informado nas redes sociais, disponível em <https://www.facebook.com/OpoAganju/>].

Finalmente, a trajetória de sua família no Rio de Janeiro está predominantemente ligada à nação angola. Este aspecto não é estranho, pois como ele mesmo comenta, sua socialização religiosa se deu preferencialmente nessa nação:

É, fomos criados no terreiro, a gente, do angola. No *Gidemí*, no Acarí. Rua Guaiúba. Era uma roça ali do *Gidemí*. A gente vivia muito lá, e meu pai e minha mãe criou muito *iawô* lá. Muito, muito, muito, muito! Era a noite toda!

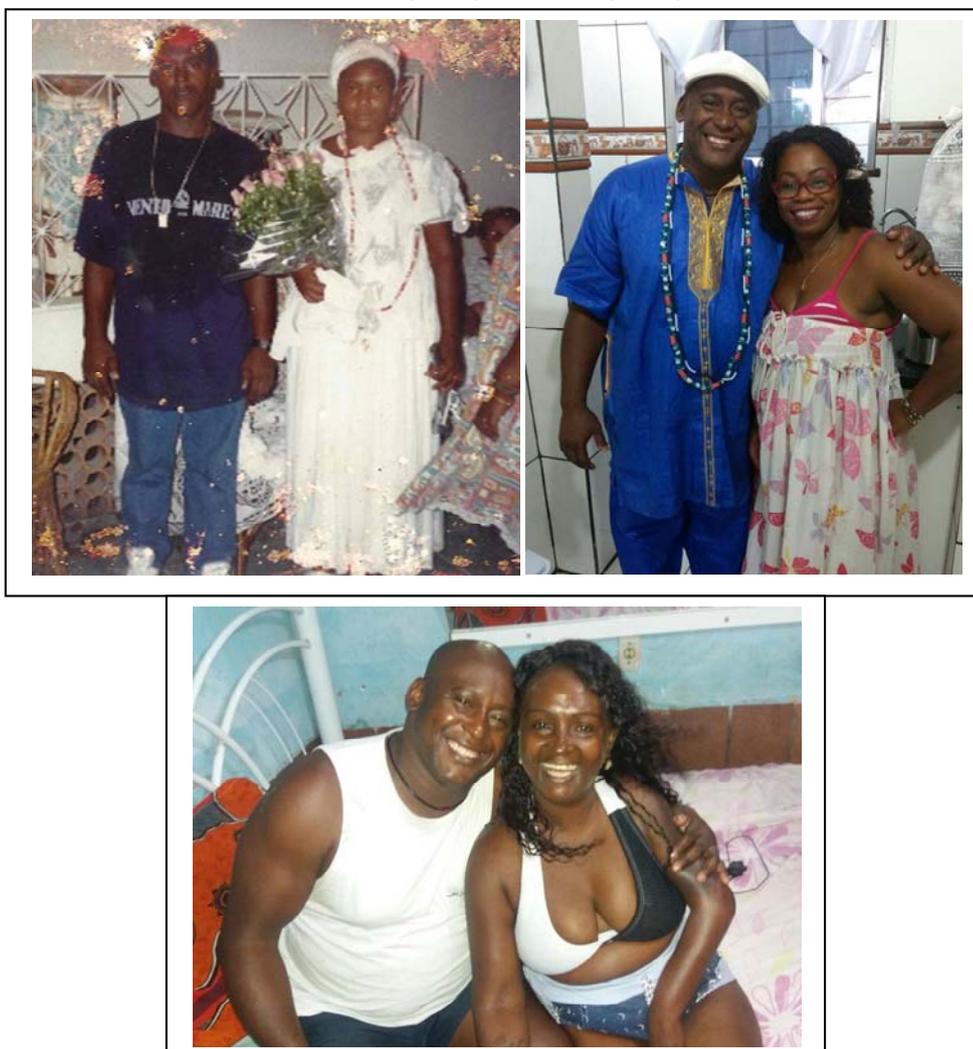
[Ferran: E suas irmãs estavam lá?]

Só a *Duzinha* que ia muito. As duas irmãs mais velhas ficavam em casa. A *Céia* e a *Valmira*. (SANTOS, 2017a)

[Ferran: E o resto da família, aqui no Rio?]

Tudo “angoleiro”. Meu sobrinho *Emerson*, a *Ellen* do angola. A *Érika* do angola... Só ketu eu e a minha mãe. Mas o coração da minha mãe é muito angola! Eu que sou “vidrado” pelo meu ketu! Eu gosto muito da minha nação. Quero aprender ela mais. Porque eu frequentei muito angola e não tive tempo de aprender minha nação. E a minha nação é coisa da minha vida, da minha saúde. Quem me deu a saúde foi o ketu. Como minha mãe fala, a porta que abriu foi o ketu... Por isso eu não renego de... Não renego ela. Eu amo o ketu! Amo o angola, mas só que é diferente. (SANTOS, 2017a)

Figura 19. Dofono com suas irmãs: Valmira (esquerda, *in memoriam*); Valdileia (direita) e Valdiceia (abaixo)



Fonte: Acervo pessoal da família

### 3.3 A NAÇÃO KETU NO CANDOMBLÉ BAIANO

Todos esses diversos grupos provenientes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, de uma vasta região que se convencionou chamar de *Yorubaland*, são conhecidas no Brasil sob o nome genérico de *Nàgô* [...] Os *Kétu*, *Sabe*, *Óyó*, *Ègba*, *Ègbado*, *Ijesa*, *Ijebu* importaram para o Brasil seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conhecimentos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitologia. E sobretudo, trouxeram para o Brasil sua religião (SANTOS, 2012, p. 28)

O que seria então essa nação Ketu, com à qual Dofono se identifica? A primeira referência conhecida, segundo Verger (1997), entorno do culto Ketu no Brasil, teria se dado no primeiro terço do século XIX. Já Carneiro (2008), data a fundação da primeira casa de culto em 1830, mesmo reconhecendo que alguns relatos situam este acontecimento por volta da segunda metade do século XVIII:

Várias mulheres enérgicas e voluntariosas, originárias de Kêto<sup>88</sup>, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um terreiro de candomblé chamado *Ìyá Omi Àsé Airá Intile*, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha (VERGER, 1997, p. 28)

Segundo este mesmo autor, este primeiro terreiro foi fundado por duas mulheres africanas de Ketu – *Iyalussô Danadana* e *Iyanassô Akalá/Iyanassô Oká* – auxiliadas por um *babalawô*<sup>89</sup> chamado *Assiká*. Estas viajaram para o Benin acompanhadas por *Marcelinha-Obatossi* (parente de *Iyanassô*), onde *Iyalussô* faleceu. Retornaram sete anos depois para o Brasil acompanhadas por um alto sacerdote – *Bangboxê Essâ Obitikô*, batizado no Brasil como Rodolfo Martins de Andrade – e estruturaram definitivamente a casa, a qual depois de diversas mudanças de local instalou-se sob o nome de *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* ou *Casa Branca do Engenho Velho* na Avenida Vasco da Gama, no bairro do Engenho Velho da capital soteropolitana, onde permanece até a atualidade.

Devido às disputas na sucessão das lideranças religiosas desta casa, se originaram, no início do século XX, dois terreiros também consideradas “matrizes” do candomblé Ketu na

<sup>88</sup> Cidade hoje pertencente ao território do Benin. Antigamente fazia parte da Nigéria e foi no século XIV capital do território hoje conhecido como *Yorubaland*. No final do século XIX foi destruída por seus vizinhos do norte islamizados, os *Fulani-Hauças*. Seus habitantes, convertidos em presos de guerra, foram maciçamente vendidos como escravos no Brasil. (BARROS, 2009b).

<sup>89</sup> Sacerdote do culto à *Orunmila*, orixá da sabedoria e do destino, encarregado de realizar as consultas oraculares.

Bahia: O *Ilé Iyá Omi Axé Iyamassé*, conhecido como *Gantois* (no bairro da Federação da capital baiana); e o *Centro Cruz Santa do Axé Opó Afonjá*, no bairro de São Gonçalo do Retiro. Segundo Barros (2009a, p. 26), “estas três casas são consideradas as de maior prestígio em Salvador, juntamente com o Terreiro do *Alaketu*”, também chamado de *Ilé Mariolaje*, o qual não guardaria relação direta com os outros três terreiros, sendo este criado por uma africana de Keto na região do Matatu, no bairro de Brotas, no final do século XIX<sup>90</sup>. Uma característica comum destas casas, é que “Todas essas comunidades, além de se dizerem “Nagô”, se autodenominam como Ketu, isto é, da “nação” Ketu – este termo aqui entendido como uma categoria cultural e não de caráter étnico.” (ibid., p. 27).

A identificação *Ketu*, além da relação com a ascendência de suas fundadoras, tem a ver com uma cosmologia e um panteão ritual estruturado em volta dos *orixás*, e especialmente com as entidades miticamente associadas à fundação dos antigos Reinos de Ketu (Oxossi<sup>91</sup>) e de Oyó (Xangô<sup>92</sup>); assim como pelo uso preferente do *yorubá*<sup>93</sup> como língua ritual comum:

É importante, neste momento, um olhar para formação dessas casas matrizes. Uma interpretação, sem muitos cuidados, levaria à afirmação de que a origem principal desses candomblés seria a do antigo reino de *Óyó*, hoje cidade de *Óyó*, na Nigéria, e não, como orgulhosamente se declaram seus seguidores “legítimos” *Kétu*, religiosamente falando, como são conhecidos por todo o meio, desde a chegada dos grupos dessa cultura e tradição no período colonial, pelo tráfico de escravos [...], hoje também são conhecidos como candomblés de origem étnica *yorubá* (BARRETTI FILHO, 2010, p. 116).

É interessante que o terreiro [Casa Branca do Engenho Velho] se auto-denomina *Ketu*, como a cidade destruída, e que tenha dado continuidade ao culto de Xangô, [...]. Capinam (1986, p.165) informa que até hoje, na cidade de *Ketu*, encontra-se um templo dedicado a *Airá*, presença tardia do antigo reino de *Oió* que tão fortemente influenciou os candomblés baianos.” (BARROS, 2009, p. 60-61)

---

<sup>90</sup>Para mais informação e detalhes sobre a origem das quatro casas “matriz” do candomblé Ketu, ver CARNEIRO, 2008; VERGER, 1997 e 2012; ROCHA, 2000; BARROS, 2009a e 2009b.

<sup>91</sup> Oxossi é o orixá das matas e da caça, considerado o primeiro rei de Ketu.

<sup>92</sup> Xangô é o orixá do raio, do fogo e da justiça. Foi o segundo regente da capital administrativa dos diversos reinos yorubás na época colonial, *Oyo*, na atual Nigéria.

<sup>93</sup> Segundo Pierre Verger, “o termo *yorubá* escreve S.O. Biobaku (1973, p.1) aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos. [...] além de uma linguagem comum, os *yorubás* estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de *Ifé*, mas não parece que tenham jamais constituído uma única entidade política e também é duvidoso que, antes do século XIX, eles se chamassem uns aos outros por um e mesmo nome.” (VERGER, 1998, p. 11)

No entanto, aquilo que deu origem e veio a ser chamado de candomblé Ketu no Brasil é uma forma religiosa que não encontra um correspondente direto na África:

Independente do sincretismo e ou aculturação por meio da qual sobreviveram os orixás no Brasil perante a perseguição colonial, escravagista e policial ao correr dos séculos, a vantagem maior da aglomeração dos orixás nos terreiros do Brasil fornece uma das explicações possíveis dessa experiência que é exclusivamente brasileira, graças (e infelizmente) à escravidão. O que hoje se entende por Candomblé Kétu ou Nagô no Brasil não tem a mesma nomeação em África. A veneração dos orixás é um fenômeno regional. Quer dizer, os diferentes orixás não podem ser encontrados cultuados num mesmo local como no Brasil. [...] O Brasil conseguiu juntar todas essas diversas regiões com seus orixás diferentes, de forma coesa em cada terreiro, transformando assim um acidente histórico-atlântico num fenômeno sagrado e resistente (AFOLABI, 2010 *apud* BARRETTI FILHO, 2010, p. 11-12).

De um ponto de vista histórico, é interessante destacar como no processo de recriação desta nação existem diversos indícios de uma forte contribuição do culto aos voduns (jejes), identificáveis “[...] em relação, por exemplo, à centralidade do complexo «assento-ebó», à estrutura da iniciação, à organização conventual do grupo ou ao culto de múltiplas divindades” (PARÉS, 2013, p. 370). Segundo este autor, estas contribuições permaneceriam soterradas sob a hegemonia da nação Ketu, privilegiada na memória do povo-de-santo. Neste sentido, a suposta perda de sentido político das nações, proposta por Costa Lima (1976), seria em qualquer caso parcial, pois a influência de pesquisadores e acadêmicos no candomblé levou à hierarquização das nações em função de critérios de “pureza” ou “africanidade”, delimitando complexas relações de poder que acabaram afetando, por exemplo, às políticas públicas de tombamento patrimonial ou a distribuição de verba pública. Assim, o fenômeno do “nagocentrismo” (PARÉS, 2013) ou “yorúbáfília” (FERREIRA DIAS, 2015) resultante, se faz presente na preponderância da nação Ketu e seus símbolos como o “modelo ideal” para o candomblé. Como vimos, estas teorias surgiram a partir de uma ideia de “pureza” africana que se tornou (e ainda continua, entre outros nos processos de “reafricanização” do candomblé como mercadoria, na segunda metade do século XX, ver PRANDI, 1991) um dos escoramentos da pesquisa sobre candomblé. Neste sentido, Ferreira Dias (2015) responsabiliza entre outros o *babalawô* Martiniano Eliseu de Bonfim e os pesquisadores Melville Herskovits, Edison Carneiro, Ruth Landes, Roger Bastide e Pierre Verger, os quais contribuíram – em seus trânsitos entre a África e a diáspora – para o renascimento do candomblé baiano como paradigma original no contexto nacional e diaspórico.

### 3.3.1 A NAÇÃO KETU NO RIO DE JANEIRO

Com o passar do tempo e seguindo as dinâmicas populacionais decorrentes das mudanças nos ciclos produtivos do sistema econômico brasileiro, grandes contingentes de negros baianos, escravos ou libertos, foram vendidos ou se deslocaram para a região sudeste do Brasil seguindo a crescente demanda de mão-de-obra para o ciclo do café a partir da segunda metade do século XIX. O vale do Paraíba e o Rio de Janeiro foram os locais com maior demanda de mão-de-obra (MOURA, 1995, p. 26)

A então capital do Brasil, prometia melhoras significativas nas condições de vida dos migrantes por ser moderna e dinâmica. Estes, inicialmente localizados perto da recém inaugurada Estrada de Ferro e do Cais do Porto, nos bairros da Gamboa e Saúde – locais predominantemente negros, com moradia acessível e possibilidade de emprego na estiva e na ferrovia – contribuíram, junto da extensa população negra no local, para a formação do que Moura (1995) chamou da “Pequena África”, um dos locais ligados à criação e manutenção das religiões afro-brasileiras e do Samba no Rio de Janeiro. Esta foi a primeira área a ser ocupada na cidade e compreendia desde o porto até a Praça XI, onde os antigos casarões coloniais foram sendo transformados em vivendas coletivas, os *cortiços* ou “cabeças-de-porco”, e as chacras foram sendo loteadas, levando ao surgimento de um emaranhado de ruas, becos e casas, onde moravam muitos dos que posteriormente formariam os primeiros candomblés da cidade (ROCHA, 2004; BARROS, 2009a).

Nesta mesma época se deu no Rio de Janeiro um rápido e acentuado crescimento da população<sup>94</sup> que junto com as já penosas condições de vida, contribuiu para a eclosão de diversos surtos epidêmicos do início do século XX nas regiões mais pobres da cidade. Com o turbulento contexto político de final do século XIX – fortemente marcado pelo fim da

---

<sup>94</sup> Junto à pressão populacional devida à migração maciça de mão-de-obra negro-mestiça proveniente do nordeste, Cambria (2012, p. 90) descreve como este aumento foi também encorajado por políticas governamentais marcadamente eugenistas e ligadas aos ideais positivistas da época. Assim, “desde a proibição do tráfico escravo em 1850, o governo do Brasil começou a encorajar e subsidiar a imigração de trabalhadores europeus. A massiva entrada de imigrantes (em sua maioria chegados da Itália, Espanha e Portugal), principalmente concentrados nas plantações do sul do país, tinha a dupla função de prover a necessária mão-de-obra e fomentar o progressivo “embranquecimento” da população brasileira.” [Since the slave trade was outlawed in 1850, the Brazilian government started to encourage and to subsidize the immigration of European laborers. The massive entry of these immigrants (most of them from Italy, Spain and Portugal), who concentrated mainly on the plantations in the south of the country, had the double function of providing the necessary workforce and fostering the gradual “whitening” of the Brazilian population.]

escravidão em 1888 e a proclamação da república em 1889 – surgiram intensos debates sobre a cidadania e o destino dessas grandes massas populares, preferencialmente negros e mestiços, agora legalmente livres e incorporáveis ao mercado de trabalho. Este fato representava, para as elites da capital, um sério problema pois:

desenhavam-se os contornos de uma identidade nacional brasileira que se queria moderna, de acordo com os ditames europeus de civilização, mas que não se desvencilhava dos problemas de uma sociedade racialmente diversa e desigual, o que, segundo o corolário então vigente, ameaçava a concretização dos projetos de futuro comum almejado (MOTTA; OLIVEIRA, 2012, p.214).

Alinhada com as teses positivistas ligadas ao republicanismo iluminista e fortemente influenciada pelas teses raciais<sup>95</sup> da chamada “geração de 1870” e da “Escola de Recife”, a elite branca carioca e a administração do então prefeito Pereira Passos (1902-1906) executaram um ousado projeto de modernização e urbanização da chamada “Cidade Velha” para tentar acabar com essas problemáticas (CAMBRIA, 2012). Aplicado vertical e autoritariamente, o projeto implicou a demolição de grande parte do centro da cidade e o traslado forçado dos seus moradores. Uma grande parte foi realojada nos morros e colinas das adjacências, nas nascentes *favelas*<sup>96</sup>, e um outro contingente expressivo se encaminhou para os bairros periféricos do subúrbio (como Madureira ou Coelho da Rocha) e para diversos municípios do perímetro urbano da cidade do Rio de Janeiro, na região chamada Baixada Fluminense (CAMBRIA, 2012; MOURA, 1995; BARROS, 2009a).

Assim, seguindo esta dinâmica, os diversos *candomblés* já estabelecidos na cidade no final do século XIX acabaram sendo trasladados para áreas mais distantes do centro da cidade, fugindo da repressão policial e da pressão urbanística, pois eram “[...] no centro da cidade, em imóveis pequenos, muitas vezes alugados. Nota-se, posteriormente, a transferência das casas para os subúrbios da cidade ou para municípios vizinhos.” (ROCHA, 2004, p.29).

---

<sup>95</sup> Estes partiam de uma perspectiva “biológica” das raças e do “mito das três raças” – entendido por Schwartz (1996, p.96) como uma “interpretação consensual que entende a particularidade da história brasileira a partir de sua formação étnica singular” – para desenvolver uma avaliação evolucionista e “etnopessimista” (MOTTA, 1998 *apud* MOTTA; OLIVEIRA, 2012, p. 216) da mestiçagem. Esta oscilava entre interpretações negativas e “patologizantes” da mestiçagem pautadas num racismo discriminatório (como Nina Rodrigues); ou positivas e “higienizantes” quando articuladas a políticas de saneamento e branqueamento eugenistas e de controle populacional, como as teses defendidas por Oliveira Viana ou Sílvia Romero, entre outros (COSTA, 2001; DAFLON, 2014).

<sup>96</sup> Para uma completa revisão bibliográfica sobre as favelas e seu impacto sobre a sociedade brasileira ver CAMBRIA, 2012.

Desde uma perspectiva histórica, este mesmo autor liga a implantação e expansão das casas de candomblé Keto do Rio e Janeiro às “casas matriz” de Salvador.

O mais famoso *babalorixá* da época era, segundo Rocha (2004) *João Alabá*, filho de Omolu, que abriu sua casa na rua Barão de São Félix (bairro da Saúde), onde foram iniciadas entre outras, Deolinda, *Tia Ciata* (Hilária de Almeida, de Oxum) – que realizava festas de candomblé na sua casa na rua Visconde de Itaúna, na Praça XI, gozando de grande prestígio e influência no mundo do samba e no próprio candomblé (MOURA, 1995) – e Carmen do Xibuca. Alabá faleceu sem deixar sucessor e a casa fechou pouco depois.

Também *Cipriano Abedé*, filho de Ogum, abriu uma casa inicialmente na rua do Propósito e posteriormente na rua João Caetano do bairro da Gamboa.

Em 1886, Eugênia Ana dos Santos, conhecida como *Mãe Aninha* ou *Oyá Biyi*, abriu junto com *Bamboxê* e *Obá Saniá* uma casa no bairro da Saúde. Depois da fundação do *Axé Opô Afonjá* em Salvador (em 1910), volta para o Rio de Janeiro e transfere o terreiro para a rua Bela, em São Cristóvão, onde inicia sua primeira filha-de-santo na capital, Conceição, de Omolu, em 1925. Sua sucessora, Agripina de Souza, de Xangô, transfere finalmente a casa para Coelho da Rocha em 1938, onde permanece até hoje.

Por último, cita a casa de *Benzinho Bamboxê*, de Ogum, que abriu um terreiro na rua Marquês de Sapucaí. A maioria das lideranças religiosas dessa fase morrem na década de 1930, e a única casa que se manteve aberta foi o *Opô Afonjá* de Mãe Agripina (ROCHA, 2004; BARROS, 2009a).

A partir da década de 1940, o fechamento de três das quatro casas levou à dispersão dos iniciados para outros terreiros e para a abertura de novas casas, especialmente no subúrbio. As décadas de 1950 e 1960, aproveitando a proliferação e consolidação de muitas destas roças, tornam famosos vários candomblés que atraem grande público.

Um grande público, proveniente dos bairros de classe média e alta da cidade, frequentava os subúrbios por ocasião dessas festas. As casas mais concorridas eram o Bate-Folha, em Anchieta (nação de Congo, casa do finado Lessengue), o Axé Opô Afonjá, em Coelho da Rocha (nação de Ketu, com Mãe Agripina), e principalmente a casa do mais famoso pai-de-santo da cidade: Joãozinho da Goméia, o chamado “rei do candomblé”, em Caxias (ROCHA, 2004, p. 26)

Nesta mesma época, entre os anos 1950 e 1970, se dá uma nova onda migratória de nordestinos para Rio de Janeiro e São Paulo procurando novas oportunidades de emprego no auge do intenso processo de industrialização nos estados do sudeste. Segundo Barros (2009a), estes encontram diversas casas de candomblé já estabelecidas no Estado, “filhas” das casas tradicionais<sup>97</sup>, porém destaca como nesta mesma época, chegam e se estabelecem outras comunidades Keto, provenientes das casas “matriz” baianas. Cita entre outras: *Marina de Ossayin*, em Belford Roxo; *Letícia d’Omolú*, em Nova Iguaçu; e *Lindinha d’Oxum* em Vilar dos Teles, todas pertencentes à linhagem do *Gantois*; *Beata de Iemanjá* e *Delinha d’Ogum*, em Miguel Couto (Nova Iguaçu), ambas do *Alaketu*; *Nitinha d’Oxum*, em Miguel Couto (Nova Iguaçu); *Tete de Oiá*, em Guadalupe; ou *Elza de Iemanjá* em Vilar dos Teles; descendentes da *Casa Branca do Engenho Velho*. A maioria das novas casas, se localizam na região chamada Baixada Fluminense, onde segundo Barros (2009a, p. 35), por volta do ano 1997, existiam “[...] mais de três mil e oitocentas casas de candomblé de diversas origens”.

### 3.4 A BAIXADA FLUMINENSE E O CANDOMBLÉ

Foi em 1960 que a mãe do Dofono, Valdelice Santos da Silva ou *Eke di Nicinha d’Oxumarê*, chegou ao Rio de Janeiro com suas duas filhas, Valdiceia e Valmira. Lá, reencontra seu companheiro, Claudemiro de Souza Santos, o *ogã Cadú d’Oxalá* ou *Tata Xaxué d’Amungongo*, o qual alguns anos antes tinha sido convidado por uma filha-de-santo do *Tumba Junçara* de Salvador – onde ele foi confirmado para o *Nkissie*<sup>98</sup> *Luango* (Xangô) do co-fundador do terreiro Manuel Ciriaco de Jesus (*Ludyamungongo*)<sup>99</sup> – para morar no Rio de Janeiro e auxiliar nas funções rituais de algumas casas-filhas do terreiro soteropolitano na região da Baixada Fluminense.

---

<sup>97</sup> Barros (2009a, p. 33-34) cita entre outras: o *Opó-Afonjá* de Coelho da Rocha; a Casa de *Meninazinha d’Oxum*, em São Mateus; a Casa de *Regina de Bamboxê*, em Raiz da Serra; a Casa de *Pai Ninô* em Camari (Nova Iguaçu); e a Casa de *Mãe Dila* (filha de Cipriano *Abedé*), em São João de Meriti.

<sup>98</sup> Como vimos, *Nkissie* é a denominação das entidades cultuadas na nação Angola. Corresponde portanto aos *orixás* do Ketu ou aos *voduns* do jeje.

<sup>99</sup> Segundo SANTANA (1984, p. 45), Manuel Ciriaco do Santos foi o responsável do Terreiro *Tumba Junçara* na Vila América (hoje em dia, Vila Colombina, no bairro Vasco da Gama de Salvador) até 1965. Ciriaco (como conhecido) morreu em 4 de fevereiro desse ano e foi sucedido por Maria José de Jesús (*Deré Lumbidi*).

Com seu reencontro, a família se estabeleceu na região de Duque de Caxias onde pouco depois, nasceram Valdileia e Claudecy. Posteriormente, adquiriram um imóvel no bairro de Vila São João (na divisa com Vilar dos Teles), no município de São João de Meriti, onde Dofono mora até hoje.

*Figura 20. Domicílio do Dofono, Vila São João (São João de Meriti)*



*Fonte: Acervo pessoal*

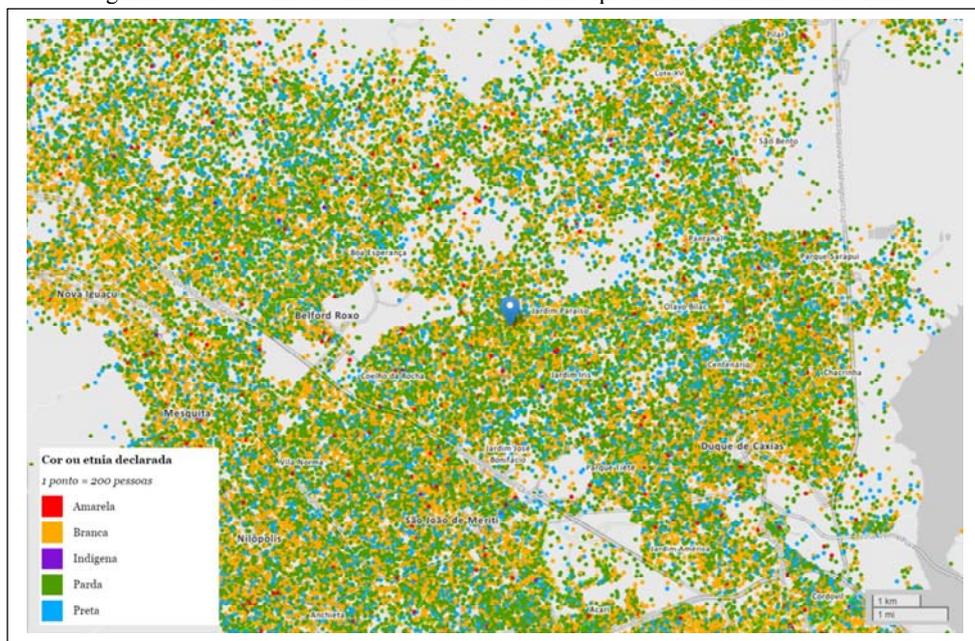
Dofono nasceu portanto na Baixada Fluminense (antiga Baixada da Guanabara), território que compreende a região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro e da qual São João de Meriti é, desde 1947, um dos dez municípios<sup>100</sup> que a conformam. Esta apresenta um “[...] cenário de baixo desenvolvimento econômico e precárias condições de saúde” (SOUZA, 2002, p. 1). Durante o século XX, a região sofreu um intenso processo de ocupação e crescimento demográfico, “[...] acompanhado de uma melhora parcial nas condições de saúde, habitação e infra-estrutura básica, mas vários problemas ligados à situação de pobreza e necessidades básicas não atendidas ainda persistem” (ROCHA, 2011, p. 5-6).

---

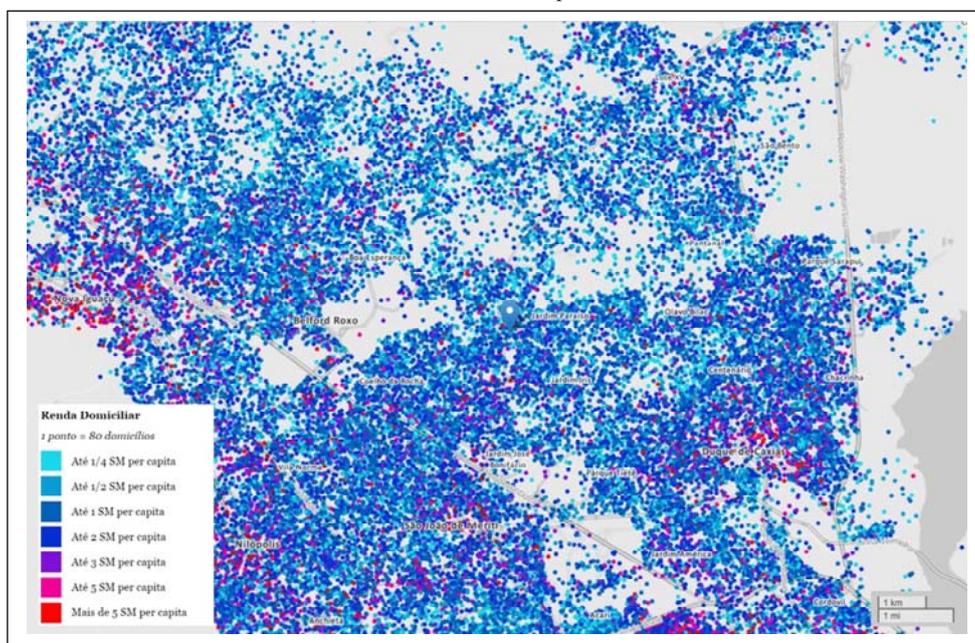
<sup>100</sup> Não existe consenso entre o número de municípios que integram a região da Baixada Fluminense. Assim é composta por entre oito e treze municípios em função dos critérios de agrupamento territorial. Os municípios considerados neste trabalho são Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Queimados e São João de Meriti (no entanto, podem ser também incluídos neste agrupamento Itaguaí, Paracambi e Seropédica). (SOUZA, 2002)

Os seguintes mapas infográficos<sup>101</sup> mostram visualmente alguns dados sobre a região da Baixada Fluminense:

*Figura 21.* Mapa da Baixada Fluminense, mostrando a distribuição populacional segundo a cor ou etnia declarada. O marcador azul representa o domicílio do Dofono

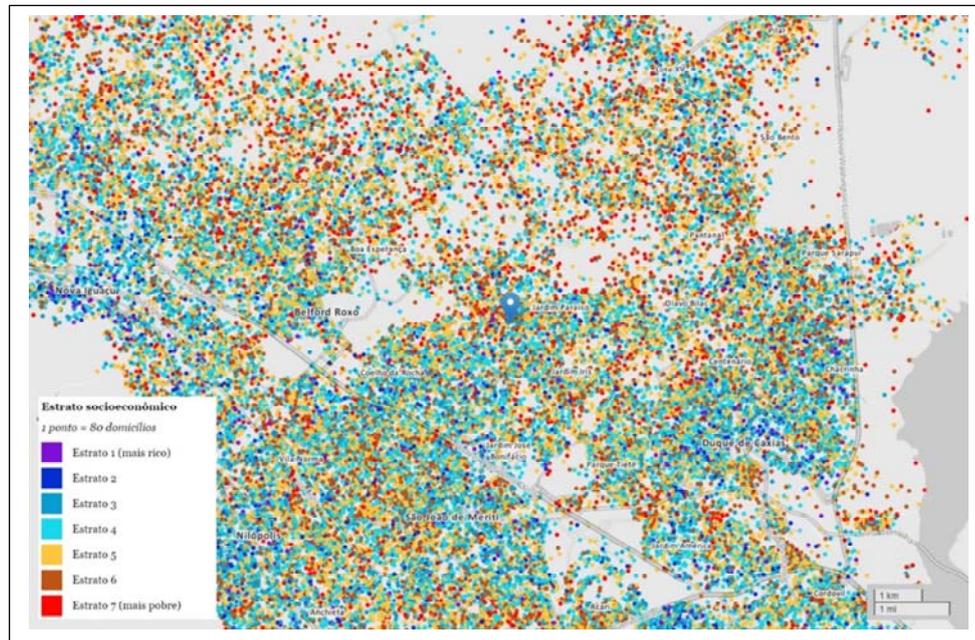


*Figura 22.* Mapa da Baixada Fluminense, mostrando a distribuição populacional segundo renda domiciliar média. O marcador azul representa o domicílio do Dofono



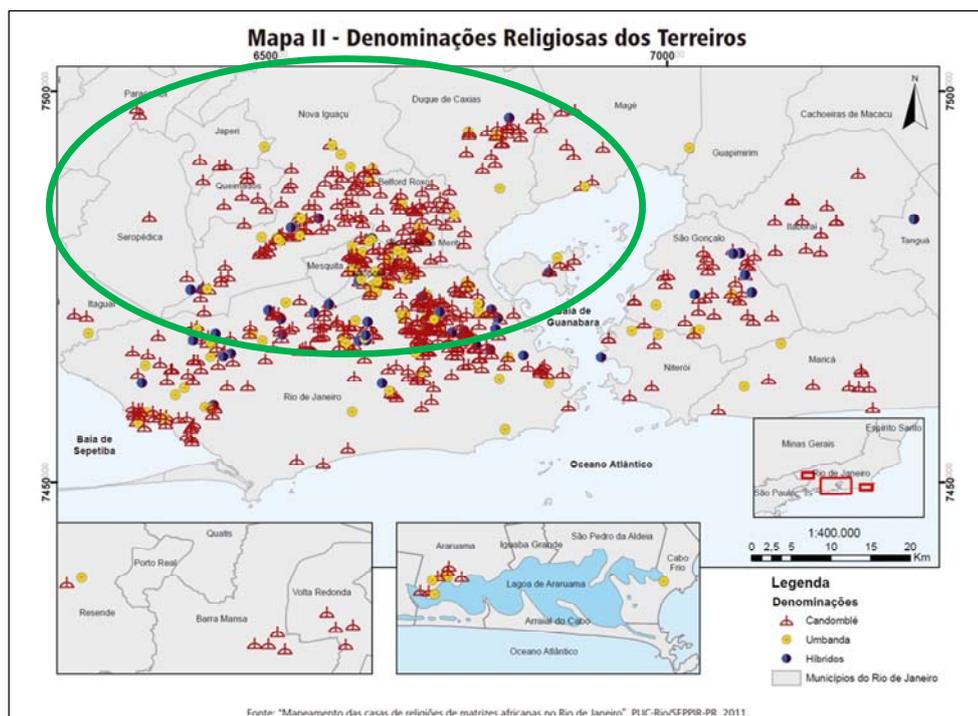
<sup>101</sup> Elaborei os seguintes infográficos a partir de diversas ferramentas eletrônicas do site da FEAUSP, concebidas a partir do trabalho “Estratificação socioeconômica e Consumo no Brasil” de Wagner A. Kamakura e José Alfonso Mazzon, de 2013. Estas estão disponíveis no site <http://143.107.85.55/estratsoc/>. Consulta: 26 de Julho de 2017.

Figura 23. Mapa da Baixada Fluminense, mostrando a distribuição populacional segundo estrato socioeconômico. O marcador azul representa o domicílio do Dofono



Como pode ser ver, a região concentra uma população majoritariamente afrodescendente e uma distribuição socioeconômica baixa. Em relação à religião, é um dos pontos da região metropolitana onde existe uma maior concentração de casas de religiões de matriz africana.

Figura 24. Mapa de uma amostra das casas de matriz africana em trinta municípios do Estado do Rio de Janeiro. Em verde, a região da Baixada Fluminense.



Fonte: Cartografia social dos terreiros do Rio de Janeiro [em linha]. Disponível em: <https://goo.gl/bBVH0>

O número total de terreiros na região foi estimado, como já foi comentado, num valor entre três-mil-e-oitocentos (BARROS, 2009b) e cinco-mil (FONSECA, 2012; ROCHA, 2011). A maioria preta e parda e a grande concentração de terreiros levam tanto a Rocha (2011) como ao próprio Dofono a afirmar que este seria o local onde o candomblé baiano chegou ao Rio de Janeiro – especialmente depois da grande migração de terreiros resultante das obras de “revitalização” do centro da então capital da República. Neste sentido, “as casas e as personalidades mais famosas do universo religiosos da matriz africana no Rio de Janeiro estão sediadas na região da Baixada Fluminense. (ROCHA, 2011, p. 6).

Por sua parte, o município de São João de Meriti onde Dofono reside, possui uma população de aproximadamente 458.673 habitantes e detêm o maior adensamento populacional da América Latina (segundo a Prefeitura de São João de Meriti<sup>102</sup>). Com base nos censos populacionais de 2010 do IBGE, esta apresenta 1,62% da população que se declara adepta de religiões afro-brasileiras. Esta cifra corresponde à segunda maior de todo o Estado, só abaixo do município de Nilópolis, que ostenta um 2,21%, e por cima da média da região da Baixada, estimada pelo IBGE em 1,55% (FONSECA, 2012, p. 5). No entanto, tais valores estão com certeza subestimados devido ao racismo e aos constrangimentos históricos, raciais e sociais em volta das religiões de matriz africana decorrentes de séculos de perseguição e apagamento, os quais fazem com que muitos indivíduos neguem ou encobertem seu pertencimento declarando-se católicos (muitos adeptos das religiões de matriz africana que se autodeclararam também católicos). No entanto, a Baixada se destaca pela importante presença e expressão desses cultos na vida cotidiana, em espaços públicos e apresentações culturais (ROCHA, 2011).

Finalmente, é indispensável levar em consideração a grande quantidade de igrejas das diversas denominações cristãs que existem na região, certamente atraídas pelo baixo poder aquisitivo da maioria da população (ROCHA, 2011). Assim, problemas financeiros levaram muitos indivíduos – especialmente afrodescendentes, parcela especialmente vulnerável da população – a procurar amparo nas religiões neopentecostais seduzidos pela pregação da “teologia da prosperidade” (ver KRAMER, 2005 *apud* CAMBRIA, 2012; PÉCHINÉ, 2011). No entanto, a tensão gerada pela constante apologia nestas mesmas igrejas de atitudes e mensagens discriminatórias e intolerantes a respeito das religiões de matriz africana e suas práticas, dentro de uma lógica de demonização e combate a todo aquele que não compartilhe

---

<sup>102</sup> Fonte: site da prefeitura de São João de Meriti. *O município* [em linha]. Disponível em: <<https://goo.gl/nTcLhg>>. Consulta: 20 de Julho de 2017.

suas crenças e visão do mundo, levaram para um cenário alarmante e terrivelmente complicado, que ameaça os marcos da possível convivência pacífica e democrática no Brasil.

*Figura 25. Vista da rua desde a laje da casa do Dofono.*



*Fonte: Acervo pessoal*

### 3.5 INTOLERÂNCIA RELIGIOSA E OPOSIÇÃO AO CANDOMBLÉ

Eu amo minha religião. Gosto muito. Infelizmente é uma religião que é muito recriminada.

[Ferran: Porque você acha que acontece isso?]

É. Tem igreja. O pessoal bate na porta... Eu queria tanto poder... Eu acho que isso não seria bom, ne? Acho que a gente somos livres! A gente não somos presos. Mas a igreja fica nessa disputa, vem na porta de cada um... E a nossa religião não faz nada disso. Vai quem quer... Fica esperando... Eu acho muito interessante, muito importante. A força dos orixás... Não tem bíblia. Não temos bíblia pra disputar a força com ninguém, e somos livres!

[Ferran: Não tem bíblia mas temos muita coisa ne?]

É, mas não tem bíblia e não precisa ficar disputando a força com ninguém!

[Ferran: Não está escrito mais está...]

Está no coração. Na cabeça [...] Está em tudo, ne? Tá no vento, está em tudo! Mas a gente não precisa se preocupar tanto, conforme assim, a Igreja. A galera se preocupa muito. No dia sai, fica batendo a porta de cada um. Isso é muito complicado... Uns aceitam, outros não aceitam. Não acho bacana! Então assim, a força da gente não precisa se expor, ir na casa de ninguém. Isso dá muita força. É muita força que o santo dá pra gente. [...] Imagina se a gente fosse fazer isso. Como que ia a ser esse mundo? Uma guerra, ne? (SANTOS, 2017a)

No cotidiano do Dofono, nas relações locais que estabelece com seus vizinhos, diversos momentos de tensão são vivenciados no contato com adeptos das religiões neopentecostais<sup>103</sup>. O proselitismo e o uso indiscriminado de aparelhagem de som de grandes dimensões para espalhar a pregação são dois dos problemas que mais frequentemente presenciei enquanto estava na casa dele. Assim, em praticamente todas as funções religiosas nas quais participei – geralmente no final de semana – durante os últimos três anos, se estabelecia uma característica “competição” entre os atabaques e cantigas e as músicas e pregações da igreja mais próxima, situada a escassos metros do seu domicílio.

Nunca presenciei um confronto aberto ou explícito nesse sentido. A atitude do Dofono geralmente oscila entre o descaso e a resignação (no caso da igreja) ou do diálogo, quando os rituais são atrapalhados pelo som excessivo das caixas de som em domicílios vizinhos ou carros de som estacionados nas redondezas. A dia de hoje, a igreja permanece fechada.

Tais atitudes se encontram representadas na fala de Dofono, e são, de alguma forma, consistentes com a tendência ao diálogo e a atitudes certo recolhimento das religiões afro-brasileiras diante das constantes tentativas de sua destruição, desestabilização ou apagamento ao longo de sua história. Cabe lembrar que foram perseguidas insistentemente pela Igreja Católica por mais de quatrocentos anos e pelo Estado republicano durante a primeira metade do século XX, e consideradas “[...] maus costumes, credices, primitivismos, seitas, feitiçarias, cultos do demônio etc.” (SILVA, 2009, p. 34) a serem tratados pela ação policial e dos serviços de higiene mental. Também as elites as desprezaram (ao mesmo tempo em que as exotizavam).

---

<sup>103</sup>Segundo Cambria (2012, p. 258) “O pentecostalismo é um movimento cristão, iniciado no início do século XX, que se distingue por sua crença na manifestação e presença do Espírito Santo e pela defesa do restabelecimento de algumas práticas e crenças do cristianismo primitivo (como a cura de inválidos, o exorcismo de demônios e a concessão de benção divina e milagres)”. Os diversos cultos pentecostais, chegaram ao Brasil em ondas sucessivas desde o início do século XIX. Podem-se identificar três momentos na dinâmica de expansão desses cultos, entre os quais, o terceiro e último (1970 até à atualidade) corresponderia ao que é chamado de Neo-pentecostalismo e estaria caracterizado pelo “[...] conceito de estado de guerra espiritual (visivelmente promulgada através do ritual exorcista) e a teologia da prosperidade”. Esta “guerra espiritual” está especificamente dirigida contra à Igreja Católica e os diversos tipos de cultos Afro-Brasileiros (KRAMER, 2005, p. 97 *apud* CAMBRIA 2012, p. 258)

Figura 26. Vista da rua desde a laje da casa do Dofono. Seta azul apontado para o local onde tinha uma Igreja neopentecostal próxima ao domicílio.



Fonte: Acervo pessoal

De forma geral, a intolerância religiosa configura uma tendência perigosa e é um dos maiores problemas que as religiões afro-brasileiras têm que enfrentar na atualidade. Esta é devida a um conjunto de condutas que “[...] revelam inabilidades, preconceitos e uma indisposição em relação ao reconhecimento e o respeito às diferenças ou crenças religiosas do outro. (ROCHA, 2011, p. 2). Assim, “[...] a intolerância como atitude em face do «outro» assemelha-se ao preconceito em geral, sentimento latente que pode materializar-se sob a forma de discriminação” (SILVA, 2009, p. 33). No entanto, esta intolerância forma parte de uma série de dispositivos cognitivos histórica, geográfica e racialmente construídos e impostos violentamente durante séculos:

A intolerância religiosa tem sido uma das principais causas de desagregação social e de guerras no mundo. [...] É parte de um mal maior, o da intolerância *etnorracial*, a qual tem a ver com diferenças identitárias individuais e coletivas, referidas às idéias de etnia, “raça”, “cor”, gênero, crenças, aparência, origem etc. *Intolerância* como atitude autoritária, negativa, da parte de um indivíduo ou grupo humano específico em relação a outros indivíduos ou grupos considerados culturalmente inferiores ou “maus”. Manifesta-se sob as formas de racismo, machismo, homofobia, elitismo, xenofobia, intolerância política, intolerância religiosa. E manifesta-se igualmente contra quem defenda idéias diferentes das defendidas por aqueles que se consideram detentores da verdade, dos “bons costumes” e do bom gosto. [...] A intolerância dos tempos presentes guarda íntima relação com o empreendimento colonialista, [...]. Se a força militar responde pelo genocídio, ou seja, a eliminação dos corpos daqueles que se opunham à dominação, o etnocídio cuidou da eliminação dos valores étnicos dos povos dominados, e partiu do princípio de que estes poderiam ser melhorados para se ajustarem ao modelo cultural do dominador (SILVA, 2009, p. 17)

Assim, no contexto brasileiro, derivada do contexto colonial e do posterior projeto de construção nacional republicana baseado no “mito da democracia racial<sup>104</sup>”, a intolerância religiosa persiste como “[...] uma das faces mais abjetas do racismo brasileiro, mantendo-se intacta ao longo da história, e resistindo, inclusive ao processo de democratização, cujo marco fundamental foi a promulgação da Constituição de 1988”. (SILVA JR, 2009 *apud* ROCHA, 2001, p. 3). Este “racismo à brasileira<sup>105</sup>” (SEGATO, 1998), leva a atitudes (pessoais) de desprezo pela componente negra ou afrodescendente, e se encontra por trás de muitos discursos contrários ao candomblé. Assim, enunciados como problemas jurídicos, ecológicos, de defesa dos direitos animais (ou contra o sacrifício ritual), de ordem-pública (por barulho ou incômodos causados pelas festas), etc. certamente podem esconder formas de racismo ou desprezo por um *outro* “atrasado”, “barulhento” e “inumano”, sempre ligado a parte negra e ameríndia, que no caso dos discursos de ódio de certos líderes neopentecostais, se junta à pregação de um estilo de vida e uma moral única e branco-europeia.

Portanto, a intolerância religiosa, produto do racismo estrutural da sociedade brasileira afeta de forma mais contundente as populações negras e afrodescendentes, pois mesmo que esta seja indiscriminadamente dirigida a todos os praticantes de religiões de matriz africana, “[...] os relatos de experiências revelam que se trata de algo mais contido” no caso de pessoas interpeladas socialmente como brancas. Esta forma parte das dinâmicas de estigmatização de todo aquilo não-branco. No entanto, diante de sua perversidade, não devemos esquecer que “a intolerância é ao mesmo tempo desumanizadora para o indivíduo que a sofre, como o é para quem a pratica”. (ROCHA, 2011, p. 4)

Mesmo diante da proteção à liberdade religiosa em textos constitucionais e convenções internacionais, narrativas como as do Dofono e de tantos outros candomblecistas afetados por atos de intolerância religiosa confirmam que a lei não está sendo cumprida e existe

---

<sup>104</sup> O assunto será tratado de forma mais extensa no quarto capítulo. Por enquanto, dizer que se trata de um dispositivo discursivo que entende a república brasileira moderna a partir da sua conformação plurirracial. Embutida nesta proposta, a dita igualdade entre as diversas raças e sua convivência pacífica acabou por naturalizar e diluir no cotidiano brasileiro as desigualdades e suas evidências historicamente geradas a partir da opressão perpetrada pelas elites dirigentes sobre o polo não-branco desta relação.

<sup>105</sup> Segundo Segato (1998, p.147) “No Brasil, o racismo denomina uma operação cognitiva diferente, aonde a maior proximidade, intimidade, e inclusive a identificação com o “outro” negro precisa ser exorcizada – daí a extrema virulência e paixão que envolve as vezes – sempre numa base individual, interpessoal e nunca como uma confrontação entre uma comunidade contra a outra, como é tão característico no comportamento racista no US.” [In Brazil, racism denominates a different cognitive operation, whereby a great proximity, intimacy, and even identity with the black “other” has to be exorcised – hence the extreme virulence and passion it sometimes involves – always on an individual, interpersonal basis and never as a confrontation of one community against another, which is so characteristic of US racist behavior].

hoje em dia uma verdadeira batalha sendo travada dentro da sociedade brasileira que ameaça “[...] os padrões de uma sociedade alicerçada na ética, na liberdade, na democracia e na cultura da paz (SILVA, 2009b *apud* ROCHA, 2011, p. 2). Portanto, diante da constatação de que a liberdade religiosa ainda é “[...] o direito mais frequentemente violado nos anais da espécie humana” (COTLER, 2000 *apud* CARDOSO, 2006, p. 32), é legítimo e necessário nos perguntarmos se em seu ímpeto universalista, as velhas formas da opressão não encontraram nela um “[...] instrumento de negação do direito à diferença [...] alinhado às perspectivas e interesses dos tradicionais detentores do poder” (SILVA, 2009, p. 18)

### 3.5.1 CANDOMBLÉ E NEOPENTECOSTALISMO

A oposição aos cultos religiosos afro-brasileiros não é um fenômeno recente. Existe certo consenso em que a perseguição surgiu concomitantemente à sua própria constituição (VERGER, 1997; LÜHNING, 1990a e 1996; CARNEIRO, 2008; MOURA, 1995; entre outros). Assim, por exemplo, a intolerância religiosa – alicerçada no racismo fundante da empreitada escravagista e colonial e reconfigurada no ideal da nação mestiça – se expressou institucionalmente a partir de uma perseguição sistemática das religiões de matriz africana por parte do Estado e da Igreja traduzida, por exemplo, no fato dos cultos afro-brasileiros não serem, durante muitos anos, considerados religiões, mas folclore<sup>106</sup> (LÜHNING, 1990b, p. 16).

Esta situação se estendeu até o final da década de 1970, quando o então Governador da Bahia Roberto Figueira Santos, assinou a lei 25.095 que isentava os terreiros de se registrarem e pagarem taxas à Secretaria de Ordem Pública, criando um precedente jurídico. Graças a luta do povo-de-Santo e à ação de intelectuais e certas fações do Movimento Negro, assim como à inserção do candomblé na sociedade geral através de alianças, diminuíram a repressão estatal contra o candomblé a partir da década de 1960.

---

<sup>106</sup> No chamado *Manifesto das Iyalorixás baianas*, de 1983, diversas mães-de-santo se posicionaram contundentemente sobre este e outros fatos, da seguinte forma:

[...] Não podemos pensar nem deixar que nos pensem como folclore, seita, animismo, religião primitiva, como sempre vem ocorrendo neste país, nesta cidade, seja por parte de opositores, detratores: muros pichados, artigos escritos – “Candomblé é coisa do diabo”, “Práticas africanas primitivas ou sincréticas” – seja pelos trajes rituais utilizados em concursos oficiais e símbolos litúrgicos consumidos na confecção de propaganda turística, e ainda nossas casas de culto, nossos templos incluídos, indicados na coluna do folclore dos jornais baianos. (FRANÇA, 2012, p. 159-160)

No entanto, concomitantemente a esses tímidos signos de diminuição da ofensiva Estatal contra o candomblé, a partir dos anos 1980, com a expansão evangélica, foi se desenvolvendo um preocupante cenário de “ataques” explícitos e maciçamente dirigidos contra as religiões afro-brasileiras perpetrados por adeptos e dirigentes de certas igrejas autônomas brasileiras, as quais reconfiguraram o pensamento raciológico<sup>107</sup> de século precedente para campanhas, muitas vezes veladas, de “guerra” e oposição às religiões não-cristãs. Segundo Silva (2007), a intolerância religiosa pode ser pensada a partir dos seguintes itens ou critérios:

1) ataques feitos no âmbito dos cultos das igrejas neopentecostais e em seus meios de divulgação e proselitismo; 2) agressões físicas *in loco* contra terreiros e seus membros; 3) ataques às cerimônias religiosas afro-brasileiras realizadas em locais públicos ou aos símbolos dessas religiões existentes em tais espaços; 4) ataques a outros símbolos da herança africana no Brasil que tenham alguma relação com as religiões afro-brasileiras; 5) ataques decorrentes das alianças entre igrejas e políticos evangélicos e, finalmente. (SILVA, 2007, p. 10)

Diversas seitas e cultos neopentecostais estão à frente de esta onda contemporânea de intolerância religiosa (SILVA, 2007; SILVA, 2009; PÉCHINÉ, 2011; CAMBRIA, 2012), em forte e crescente expansão entre os bairros e camadas populares. Estas reproduzem em seu ideário a chamada “Teologia da Guerra Espiritual” (PÉCHINÉ, 2011), na qual se baseiam as recorrentes acusações de feitiçaria e culto ao demônio por parte de todas as religiões não evangélicas, especialmente as religiões afro-brasileiras. As razões para esses “ataques” são justificadas, dentro da ideologia do atacante, a partir de concepções religiosas ligadas a conceitos como “evangelização” e “libertação, associadas a uma terminologia belicosa onde abundam termos como “batalha”, “guerra santa”, “soldado de Jesus” etc. (SILVA, 2007, p. 9).

Na base deste discurso e da violência dele resultante estão, portanto, as denúncias de “demonolatria” realizadas por essas igrejas (especialmente a Igreja Universal do Reino de Deus<sup>108</sup>) contra quaisquer cultos que discordem de sua concepção de mundo<sup>109</sup>. Esta obsessão,

---

<sup>107</sup>Turner (1976 *apud* LÜHNING, 1996, p.205) escreve “Influenciados pelas teorias recém traduzidas de Madison Grant, Gobineau e outros darwinistas sociais, certos baianos brancos de muita influência condenaram o que chamaram de miscigenação do seu país e da nacionalidade brasileira por brasileiros não brancos e seus costumes e tradições demasiadamente africanos, tão bem exemplificados pelo candomblé”.

<sup>108</sup> A Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) é um conglomerado empresarial e midiático amparado sob uma denominação cristã evangélica neopentecostal. Fundada em 1977 por Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares, atualmente é um dos maiores grupos de pressão política e midiática do país, tendo se expandido nas últimas décadas por diversos outros países. Atualmente se estima que conta com aproximadamente dois milhões de fies.

<sup>109</sup> Desde uma perspectiva sociológica, podemos pensar que estas seriam estratégias de consolidação da própria proposta religiosa num mercado de bens simbólicos *comodificados*. Como estratégia de legitimação então, a

levou a Péchiné (2011, p. 170) a se perguntar se esta não os converteria em cultos “demonomaniacos”, ou seus dirigentes em “demonopatas”, devido a essa procura incessante do demônio. Esta insistência no culto indireto dessas entidades, levaram a autores como Ari P. Oro a afirmar que estas são religiões “macumbeiras” caracterizadas por uma “religiofagia” característica, na qual elementos e crenças de outras igrejas e religiões são apropriados e reelaborados (ORO, 2006, p. 320 *apud* PÉCHINÉ, 2001, p. 171)

Discursos e pregações de ódio inter-religioso proferidas desde os púlpitos dessas “empresas eclesiais” (PÉCHINÉ, 2011) e seus líderes – como o midiático *Edir Macedo* da Igreja Universal do Reino de Deus; o “televangelista” *Romildo Ribeiro Soares*, da Igreja Internacional da Graça de Deus; ou os “pastores-deputados” *Silas Malafaia* ou *Marcos Feliciano*, ligados à Assembleia de Deus, entre muitos outros – levaram, nos últimos anos, à graves episódios de agressão física e verbal, de coerção, de descrédito, de depredação de templos e símbolos e até ao assassinato de fiéis e seguidores das religiões de matriz africana. Com o amparo de uma crescente base conservadora e reacionária no congresso federal, estas e outras ações não encontram suficiente (e contundente) oposição institucional na atual conjuntura política e ao meu ver, ameaçam o marco de convivência constitucional, o necessário diálogo ecumênico e inter-religioso e pleno exercício do direito à liberdade de crença previsto na legislação internacional.

Como resultado, estas pregações de ódio inter-religioso amplamente difundidas pelos importantes meios de comunicação de massa controlados pelo *lobbie* evangélico, levam para uma desidentificação dos seus fiéis mais vulneráveis e pela dessolidarização com os mais próximos – devido à imposição ritual do rompimento com qualquer elemento relacionado implícita o explicitamente com a cultura negra para conseguir sua “salvação” – geralmente afetados na mesma medida que muitos adeptos das religiões afro-brasileiras pelas desigualdades racial e socioeconomicamente que estruturam a sociedade geral (ROCHA, 2011; PÉCHINE, 2011).

No lado oposto da relação, a intolerância religiosa afeta grande parte do povo-de-santo. Estes são “duplamente atingidos”, pois além das agressões, calúnias e humilhações à que

---

demonização dos cultos afro-brasileiros se daria a partir da concorrência, de forma parecida a como Max Weber descreveu o processo de estabelecimento de novas religiões: “no caso de repressão de um culto por um poder secular ou sacerdotal em prol de uma nova religião, os antigos Deuses continuam a existir como *demônios*” (PÉCHINÉ, 2011, p. 170, grifo do autor).

são expostos (e que geralmente ficam impunes); vários direitos fundamentais são cerceados além da coerção à liberdade culto, especialmente diante da marginalização e exclusão em serviços públicos, sejam de titularidade estatal ou privada (PÉCHINÉ, 2011, p. 176). Trabalhadores dos serviços médicos, forças policiais, trocadores de ônibus ou professores são frequentemente apontados em situações de constrangimento e intolerância.

Assim, o povo-de-santo tem uma clara consciência deste cenário. No entanto, segundo Silva (2007, p. 18), as reações “[...] tem crescido, mas estão longe de representarem um movimento articulado que faça frente à organização dos evangélicos, que cada vez mais se empenham em ocupar espaços estratégicos nos meios de comunicação e nos poderes legislativo e executivo”. Diversos processos judiciais estão sendo abertos e outros foram já resolvidos, com condenações dos responsáveis. Casos como o famoso “chute as Santa”, protagonizado pelo Bispo da IURD Von Helde em 1995; a morte de Mãe Gilda devido ao *stress* pela difamação em um jornal da mesma igreja em 2000; a depredação do templo religioso *Cruz de Oxalá*, no centro do Rio de Janeiro a mãos de três jovens evangélicos em 2008; o caso da menina xingada e apedrejada na Vila da Penha (Rio de Janeiro) em 2015; ou o recente caso denunciado pelo Babalorixá Márcio de Barú na Penha<sup>110</sup>; só fazem engrossar a já tristemente larga lista de pessoas e instituições afetadas por essa onda de pregação de ódio inter-religioso.

Diante desta gravíssima realidade, nos últimos anos têm sido criados movimentos<sup>111</sup> de defesa das religiões afro-brasileiras. Também tem se procurado superar divergências entre denominações religiosas ou modelos de culto para articular ações conjuntas mais abrangentes, ou a procura de apoios no movimento ecumênico, especialmente entre as denominações religiosas também afetadas pelo discurso de ódio das igrejas neopentecostais. Passeatas e caminhadas são organizadas, fóruns de debate e seminários constituídos, e outros espaços de articulação política amplos são incentivados. (SILVA, 2007; ROCHA, 2011).

Como resultado destas e outras articulações, foi promulgada a lei 10.639/2003, considerada por muitos um “divisor de águas” na tentativa de superação da intolerância religiosa e do racismo. Esta implementa ao ensino médio e fundamental conteúdo obrigatório

---

<sup>110</sup> Mais informações sobre os casos relatados podem ser encontrados em: Chute da Santa (<https://goo.gl/0ccPib>); Morte de Mãe Gilda (<https://goo.gl/n2PHku>); Depredação do Centro Espírita Cruz de Oxalá no Rio de Janeiro (<https://goo.gl/287PwY>); Menina apedrejada na Vila da Penha (<https://goo.gl/12R5Pq>); Terreiro apedrejado na Penha, Pai Márcio de Barú (<https://goo.gl/xNkL7M>).

<sup>111</sup> [...] ainda que incipiente, a união de religiosos afro-brasileiros, movimento negro, ONGs, acadêmicos, pesquisadores, políticos, advogados, promotores públicos, entre outros, parece apostar mais uma vez na capacidade de resistência e reação dessas religiões contra um assédio proporcionalmente muito mais eficaz e, a julgar por seu estado atual e crescimento numérico, duradouro. (SILVA, 2007, p. 24)

ligado à História e Cultura Africana e Afro-brasileira. Mesmo complexa em seu desenvolvimento – tanto no que se refere à formação e “reciclagem” dos professores, dos currículos e dos centros de formação – concordo com Rocha (2011) que com esta lei se abre um horizonte de esperança para a restituição e o justo posicionamento do negro e sua vital contribuição na formação da sociedade desde os mais diversos âmbitos (econômicos, sociais, políticos, culturais e religiosos). No entanto, não podemos deixar de denunciar o fato de diversos projetos de lei em tramite durante a atual legislatura – como o PLS 193/2016, de autoria do pastor evangélico Magno Pereira Malta (senador pelo Espírito Santo filiado ao Partido da República) e conhecido popularmente como *Escola sem partido* – ameçam com reverter esta e outras leis educativas de caráter progressista, tentando dirigir política e ideologicamente a ação do professorado e atentando severamente contra a laicidade do Estado constitucionalmente referendada.

#### 4 A MÚSICA NO CANDOMBLÉ

No início do século XX se deu no Brasil um incremento notável do interesse acadêmico em torno das religiões afro-brasileiras a partir de diversas áreas do conhecimento. Tais estudos, fortemente marcados pelos discursos e valores hegemônicos em cada período histórico, se mantêm ainda hoje como marcos referenciais para todo tipo de trabalhos acadêmicos, mesmo reproduzindo ou atualizando esquematismos e preconceitos de corte etnocêntrico e raciológico.

A publicação dos primeiros estudos sobre Candomblé se deu no final do século XIX com a publicação do *Animismo Fetichista dos Negros baianos* do médico psiquiatra Raimundo Nina Rodrigues, escrito entre 1896 e 1897. Pouco depois, incentivados pelo surgimento de um novo movimento intelectual americano – os “Estudos Afro-Americanos” – outros autores foram se dedicando à pesquisa do candomblé e suas especificidades. São dessa mesma época *O Negro Baiano*, do também médico legista Arthur Ramos, de 1934; a compilação (editada postumamente por Ramos) de diversos textos do historiador Manuel Querino, de 1938, intitulada *Costumes Africanos no Brasil*; ou o livro *Negroes in Brazil, a Study of Race Contact at Bahia*, publicada em 1942, do sociólogo norte-americano Donald Pierson.

Os “Estudos Afro-Americanos”, por sua parte, foram uma corrente intelectual americana de pesquisa em volta do componente humano e cultural Negro que surgiu concomitantemente aos grandes debates do final do século XIX sobre questões como o modelo civilizatório, o republicanismo e a mestiçagem. Seu foco foram o que poderíamos denominar de “culturas africanas nas Américas” ou “culturas Afro-Americanas”. Foi desenvolvida

Por pioneiros como W.E.B DuBois e Carter G. Woodson nos Estados Unidos, Fernando Ortiz em Cuba, Nina Rodrigues e Arthur Ramos em Brasil, e Jean Price-Mars no Haiti, e continuado pela geração de Melville J. Herskovits, E. Franklin Frazier, Zora Neale Hurston, Gonzalo Aguirre Beltrán, Roger Bastide, Romulo Lachatañeré e outros. (MINTZ; PRICE, 2003, p. 7)

Seu desenvolvimento como área acadêmica esteve fortemente marcado por diversos constrangimentos – metodológicos e ético-políticos – em suas abordagens, especialmente “[...]”

as ideias sobre raça, gênero, ciência, autenticidade e natureza da cultura do início do século vinte<sup>112</sup> [...]” (PRICE; PRICE, 2003, p. 3).

Um dos seus elementos centrais foi sua ênfase no debate entre continuidades e “sobrevivências” nos usos, valores e patrimônio cultural dos descendentes de africanos na diáspora. Sua preponderância no debate foi devida, em parte, à insistência quase doentia de Melville J. Herskovits<sup>113</sup>, o qual “[...] não só estava «vendo»” a África. Estava induzindo e insistindo repetidamente nela<sup>114</sup>” (PRICE; PRICE, 2003, p. 19). No Brasil, este legado continuou vivo no discurso sobre identidade cultural e resistência, assim como nos debates sobre “mestiçagem” e “sincretismo” (análogos à “crioulização” dos países francófonos) como forma de justificação positiva do discurso das teorias em volta da nação mestiça. No entanto, alguns anos depois, parte deste discurso foi resinificado pelos próprios agentes da chamada “cultura negra” como forma de resistência aos projetos institucionais de branqueamento ou de reversão dos efeitos do racismo e da ideologia da mestiçagem no Brasil.

Para Mintz e Price (2003, p. 78), é preciso mudar a forma como estas “retenções” e “sobrevivências” (os chamados “africanismos”) são enxergadas pela academia, e superar a atual “tentativa de explicar similaridades de forma, consideradas isoladamente, para a comparação de ideias estéticas gerais – dos princípios «gramaticais» implícitos que geram estas formas”. Estes autores sugerem uma perspectiva mais densa, micro-sociológica e historicamente referenciada e, portanto, um olhar que tome em conta a agência e o caráter do “dinamismo contínuo, de mudança, elaboração e criatividade” como fatores próprios e positivos da vida cultural afro-americana (MINTZ; PRICE, 2003, p. 76).

Assim, é preciso desconstruir o discurso sobre tradições estáticas, passivas, “museificáveis” [*museumification*] (PRICE; PRICE, 2003, p.1) e congeladas no passado, destacando por um lado, sua vitalidade e seu processo de reconstrução contínua e dialógica,

---

<sup>112</sup> “[...] early twentieth-century ideas about race, gender, science, authenticity, and the nature of culture [...]”

<sup>113</sup> Melville J. Herskovits foi um antropólogo estadunidense do início do século XX. Discípulo do célebre Franz Boas, trabalhou na base dos contatos culturais e das continuidades entre sociedades do leste africano. Foi um dos fundadores dos “African Studies” e um dos mais célebres defensores das teses da chamada “teoria do contato” (MINTZ; PRICE, 1992), segundo a qual existiriam “traços” ou “elementos” nas culturas afrodiáspóricas que teriam sido “mantidos” como “sobrevivências” das culturas africanas originais.

<sup>114</sup> “[...] wasn’t just «seeing» Africa. He was inducing it and insisting on it repeatedly [...]”

mas por outro, sendo sensíveis aos pontos de vista presentes, situados nas experiências e nas dinâmicas de ressignificação de seus usos e sentidos pelos portadores vivos destas tradições<sup>115</sup>.

Por outro lado, não podemos perder de vista o forte componente de resistência que impregna o surgimento, estabelecimento e manutenção até a atualidade das diversas manifestações e instituições negro-americanas, pois “[...] as práticas culturais que tipificam diversas populações Afro-Americanas aparecem para nós como o produto de um milagre repetido... Sua existência é um enigma contínuo. Por elas terem nascido contra toda probabilidade<sup>116</sup>” (TROUILLOT, 2002, *apud* PRICE; PRICE, 2003, p. 77). Assim, “o passado deve ser visto como a circunstância do presente”, mas sem perder de vista que “a verdade inescapável no estudo da Afro-América é a humanidade dos oprimidos e a deshumanidade dos sistemas que os oprimiram” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 113).

#### 4.1 O DISCURSO DA MISTIÇAGEM NO BRASIL

As complexas relações histórico-raciais no Brasil fizeram que, desde a perspectiva das elites e classes dirigentes, a questão do “negro” – e portanto, de sua dimensão cultural e sonoro-religiosa – sempre fosse problemática.

Até o século XIX, de um modo geral, os poucos relatos produzidos mostraram um caráter folclorista ou paracientífico, marcadamente descritivo, pouco ou nada engajado e com ênfase colecionadora e exotizadora. Foi por volta da década de 1930 que o discurso sobre os “negros”, “africanos” ou mais tarde sobre os “mestiços” no Brasil<sup>117</sup> adota um caráter mais

---

<sup>115</sup> Por exemplo, em Regis (1984, p. 32), a *Iyalorixá* Olga de Alaketo, quando perguntada sobre sua opinião a respeito do sincretismo religioso e sobre a folclorização, responde “isto do folclore no candomblé, eu sou mais contra do que com a religião católica”. Por um lado, durante toda sua fala se reafirma africana, mas quando questionada, não esconde a ligação histórica e simbólica do Candomblé brasileiro com o catolicismo. Porém, o aspecto realmente problemático para ela é a perda do fundamento, a espetacularização corrente nas Escolas de Samba e em outras agremiações (mas o problema não é o “carnaval”, pois seguidamente defende a performance dos Filhos de Gandhi, porque “saem com respeito, para mostrar uma história africana” (ibid. 1981:33)). Assim, afirmar a necessidade histórica do sincretismo não implica para ela deslocar o foco principal da africanidade. Não mais, o catolicismo – no senso comum muitas vezes sinônimo de opressão e des-africanização do Candomblé – é ressignificado, a partir de suas experiências, como um aliado, um lugar estratégico historicamente acionado como medida de sobrevivência.

<sup>116</sup> “[...] the cultural practices that typify various African American populations appear to us as the product of a repeated miracle... Their very existence is a continuing puzzle. For they were born against all odds”

<sup>117</sup> É importante lembrar que a terminologia da elite usada para se referir ao universo afro-americano no Brasil tem uma “genealogia” (no sentido de FOUCAULT, 1979), ou seja, é decorrente de dinâmicas históricas ligadas a questões ideológicas e disputas pelo poder. Assim, até o século XIX, se usa o termo “negro” como sinônimo de

formal, e começam a surgir no pensamento social brasileiro, diversas tendências caracterizadas por uma perspectiva sociológica (focada num plano macrosocial); muitas vezes extrínseca, ou seja, não autodeclarada; e inseparável das grandes questões do momento (formação nacional, modelo civilizatório, etc.). Nestes relatos, o discurso sobre a raça e a chamada “ideologia da mestiçagem” emergem como “clichês” ou conceitos chaves que sustentam, por vezes de forma não explícita, os diversos argumentos esgrimidos por seus autores. Existe, portanto, uma construção ativa e uma continuidade discursiva que inclui, entre outros, a reprodução (muitas vezes acrítica) de conceitos emprestados do ufanismo colonial e do império junto a teses raciológicas decorrentes do embate entre positivismo e Iluminismo próprio do incipiente republicanismo (SCHWARTZ, 1996; VILHENA, 1997; MOTTA; OLIVEIRA, 2012).

Assim, a antropologia e o pensamento social brasileiro estão ligados ao surgimento da moderna nação brasileira e à construção de uma identidade nacional unitária. Como discutido por Verônica Daflon “a *ideologia da mestiçagem* tornou-se definidora da identidade nacional brasileira oficial, respondendo à necessidade de uma narrativa nacional unificadora e reconciliadora” (DAFLON, 2014, p. 322, grifo da autora), especialmente a partir dos anos 1930.

No turbulento contexto político de final do século XIX – marcado pelo fim da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889) – surgiram intensos debates sobre os critérios de cidadania e o destino das grandes massas de negros e mestiços legalmente livres e incorporáveis ao mercado de trabalho nacional. Isto gerou um problema para as elites, pois:

desenhavam-se os contornos de uma identidade nacional brasileira que se queria moderna, de acordo com os ditames europeus de civilização, mas que não se desvencilhava dos problemas de uma sociedade racialmente diversa e desigual, o que, segundo o corolário então vigente, ameaçava a concretização dos projetos de futuro comum almejado (MOTTA; OLIVEIRA, 2012, p. 214).

---

escravo, de preto. Na virada do século XX, com as mudanças políticas decorrentes do fim da escravidão e da caída do Império, começa a se utilizar o termo “africano” para distinguir os grandes contingentes de pretos e mestiços (até então escravos) do resto da sociedade, enfatizando sua “não-brasilidade”. Neste sentido, “para que o negro constituísse um de «nós», foi preciso antes transformá-lo em «estrangeiro»” (MOTTA; OLIVEIRA, 2012, p. 221). Só a partir da década de 1930, alinhado com a política integracionista e trabalhista do Estado Novo e das propostas de afirmação da mestiçagem de Gilberto Freyre, se renegocia este conceito e entra em voga o termo “afro-brasileiro” para se referir à contribuição africana ao Brasil. Segundo Swartz (1996), mesmo aparentemente neutro, inicialmente este conceito mantém a ênfase no lado ‘brasileiro’ (branco) além de ser marcadamente culturalista, pois define “culturas” e não seus “indivíduos”. Finalmente, na década de 1970, o “Movimento Negro” inicia uma intensa luta político-discursiva para tentar reverter os efeitos negativos e discriminatórios associados à negritude. Muitos intelectuais se espelham então no modelo norte-americano e adoptam um critério baseado na origem ou ascendência. “Afro-descendente” passa a ser um sinônimo positivo de negritude como legado africano na diáspora.

Esta problemática interna, levou diversos intelectuais brasileiros a “autocentrar” (STOCKING *apud* MOTTA; OLIVEIRA, 2012, p. 214) seus esforços na “busca da alteridade em casa”, procurando compreender esta diversidade sócio-racial de acordo com o que Vilhena (1997) identifica como itens ou fases características:

a) Fase da Raça, influenciada pela chamada “geração de 1870” e a “Escola de Recife”, as quais partiam tanto de uma perspectiva “biológica” sobre as raças<sup>118</sup> como do “mito das três raças” como metáfora da formação nacional brasileira – entendida por Schwartz (1996, p. 96) como uma “interpretação consensual que entende a particularidade da história brasileira a partir de sua formação étnica singular” – para desenvolver uma avaliação evolucionista e “etnopessimista” (MOTTA *apud* MOTTA; OLIVEIRA, 2012 p. 216), da mestiçagem. Como teoria, a avaliação da mestiçagem neste período oscilava entre interpretações negativas e “patologizantes” pautadas num racismo discriminatório (como no caso de Nina Rodrigues); ou positivas e “higienizantes” quando articuladas a políticas de saneamento e controle populacional<sup>119</sup> marcadamente eugenistas, como as teses defendidas por Oliveira Viana e Sílvio Romero, entre outros (COSTA, 2001; DAFLON, 2014). Neste sentido, “influenciados pelo determinismo biológico do fim do século XIX e início deste, eles acreditavam na inferioridade das raças não brancas, sobretudo a negra e na degenerescência do mestiço” (MUNANGA, 1999, p. 52).

b) Fase da Cultura, iniciada nos anos trinta sob a tutela do regime do Estado Novo. Foi marcada pela procura de abordagens étnicas (supostamente mais científicas) e pelo abandono do paradigma biológico racial<sup>120</sup> como mecanismo de distanciamento da

---

<sup>118</sup> No presente trabalho, a noção de raça, sempre que mencionada, faz referência a um conceito que define o mundo social e não corresponde a uma realidade natural. Como construções intelectuais e ideológicas, fatos culturais como a “raça” são operados na vida real com propósitos e consequências diversas e tem um impacto na vida e nas relações entre sujeitos na sociedade. Assim, “raça e o racismo incidem diretamente sobre a constituição da identidade negra, sobre as relações de poder entre negros e brancos, sobre as políticas de estado e sobre processos de legitimação de práticas que discriminam uns em detrimento de outros” (LIMA; ALVES, 2015, p. 586).

<sup>119</sup> Marisol de la Cadena escreve a respeito das políticas estatais de controle populacional que “A faculdade, atribuída à educação, de purificar e melhorar “almas” e assim regenerar a saúde da nação é parte de uma genealogia racial que inclui os princípios coloniais da limpeza do sangue, os discursos modernos de sexualidade e da descendência. A articulação dessas ideias – em tensão conceptual com a biologia – abre o espaço semântico aonde se dá a imagem de que a educação se torna inteligível, além de ser instrumental para a recodificação da “raça” como “cultura” e da hibridiz biológica como moral” (DE LA CADENA, 2007, p. 96-97).

<sup>120</sup> “O conceito raça apresenta uma carreira oscilante no Brasil. Se até os anos 30, tratava-se de um conceito fundado biologicamente e usado para hierarquizar os diferentes segmentos da população, verifica-se entre os anos 30 e 70 a perda de importância política do conceito. No âmbito do debate acadêmico, a ideia da existência biológica de raças entre seres humanos é também abandonada por completo.” (COSTA, 2001, p. 149). No entanto, como salientado anteriormente, é necessário destacar o importante papel que a “raça” exerce na construção material,

ideologia nazifascista (DAFLON, 2014). Outro aspecto destacável foi o surgimento de corrente intelectual que avaliava positivamente o processo colonial ibérico-português e suas consequências. Seu maior expoente foi o “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre segundo o qual não existiria (nem existiu) preconceito racial na sociedade brasileira. Esta perspectiva culminou na instauração do “mito da democracia racial” como paradigma oficial com o qual “Freyre de fato “adocicava o ambiente” ao priorizar uma certa história sexual brasileira, em detrimento de uma análise cuidadosa das contradições existentes nessa sociedade tão marcada pela escravidão” (SCHWARTZ, 1996, p. 98)

c) Fase da Estrutura social, promovida pela crítica aos pressupostos culturalistas (hegemônicos até o final da segunda guerra mundial) a partir das recentemente institucionalizadas ciências sociais. Foi uma etapa marcada pela influência direta da sociologia e de alguns autores estrangeiros nos debates, assim como pelos “deslocamentos transatlânticos” (MOTTA; OLIVEIRA, 2012) de diversos pesquisadores para o continente africano na procura de poder corroborar suas teses, especialmente a partir da década de 1950. Destacam-se Florestan Fernandes, Pierre Verger e Roger Bastide.

Como comentário, gostaria de ressaltar que mesmo correndo o risco de ser esquemática, linear ou simplista demais, a proposta de Vilhena (1997) de tentar traçar o percurso ou refazer uma sócio-história dos modos como as elites se referiram à componente africana e seus descendentes no Brasil, tem um importante valor heurístico e analítico. Em qualquer caso, seu maior potencial reside em seu valor educativo, em funcionar como uma “chave” para nos ajudar a enxergar a surpreendente persistência de muitas dessas ideias, valores e conceitos (profundamente problemáticos) nas discussões acadêmicas, nas propostas artísticas<sup>121</sup> e no senso comum pelo menos até meados dos anos 1970.

Esta imagem da nação ligada à ideologia da mestiçagem conservou algumas características inalteradas em todas estas fases que ainda permanecem na memória e no senso comum dos brasileiros (COSTA, 2001, p. 149), como:

---

legal e discursiva da sociedade brasileira, tendo um profundo impacto sobre a vida das pessoas e sobre as relações sociais em base a elas estabelecidas.

<sup>121</sup> Schwartz (1996, p. 100) destaca como o “mito da democracia racial” segue as teses de Silvio Romero, Euclides da Cunha e o próprio Mário de Andrade (ao qual atribui a revigoração do “mito das três raças” através de sua obra Macunaíma). Da mesma forma, denuncia que “estamos próximos também da Tropicália de Gil e Caetano, da morena de Jorge Amado, do mestiço de Darcy Ribeiro”.

- a) A intervenção estatal no campo da cultura é ainda baseada num conceito essencialista de brasilidade, através do qual algumas formas culturais são promovidas em prejuízo de outras, que são sistematicamente desconsideradas.
- b) A brasilidade é uma identidade mestiça não étnica, capaz de assimilar por sobreposição o resto de representações étnicas.
- c) A ideia de raça é desqualificada enquanto instrumento dos discursos políticos públicos, mesmo que como vimos continue orientando cotidianamente a ação e as hierarquizações estabelecidas pelos sujeitos, como agentes sociais.

Decorrente desta dinâmica de controle estatal e de instauração de uma identidade nacional unitária se desenvolveu um paulatino, mas profundamente eficaz, processo de “assimilação cultural”<sup>122</sup> (COSTA, 2001) ou “nacionalização de símbolos étnicos” que segundo (FRY, 1982, p. 52-53) “era politicamente conveniente, um instrumento para assegurar a dominação mascarando-a sob outro nome. [...] a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.

Contribuindo (junto com outros movimentos) para o surgimento de um amplo debate<sup>123</sup> nas ciências humanas focado em desafiar os relatos magistrais e destacar as relações de poder e as assimetrias implícitas na geração e divulgação do conhecimento, agentes do movimento negro emergiram (e continuam exercendo seu legítimo lugar) com uma potente voz que, a partir de meados dos anos 1970, questiona a ideologia da mestiçagem e os devastadores efeitos dos projetos (muitas vezes velados) de branqueamento e extermínio sócio-racial em curso nas Américas.

É preciso para alguns autores uma “rotação de perspectiva” (no sentido de FERNANDES, 2008) em relação à mestiçagem, ou seja, uma revisão do conceito desde o ponto

---

<sup>122</sup> “As estratégias de assimilação cultural associadas às políticas da mestiçagem puderam historicamente demonstrar sua eficácia. Em pouco mais de quatro décadas praticamente todos os grupos populacionais que viviam nas fronteiras territoriais brasileiras foram “integrados” na comunidade nacional através do sistema escolar unificado e da língua portuguesa. As diferenças culturais regionais não foram inteiramente apagadas, ao contrário, os tipos regionais – o vaqueiro nordestino, o gaúcho ou o seringueiro – foram sempre presença obrigatória nos livros escolares sendo realçados em linguagem folclorizada na literatura e na arte, como se representassem o testemunho vivo do caráter mestiço e plural da nação” (COSTA, 2001, p. 151-52).

<sup>123</sup> Diversos autores dentro da etnomusicologia e da antropologia (GEERTZ, 2003; CLIFFORD, 1986; MARCUS; FISHER, 1986; PELINSKI, 1997; BARZ; COOLEY, 2008; COHEN, 1993; entre muitos outros) chamaram a atenção – desde diversas perspectivas – sobre a crise da representação, a crise da autoridade etnográfica, ou a crise da etnografia.

de vista da autoconsciência e da necessária redefinição do negro e seu significado na sociedade brasileira. Como contra-discurso, esta abordagem procura propor alternativas explicitando o fracasso do ideal do branqueamento físico, mas expando sua permanência no inconsciente coletivo brasileiro – se opondo às minorias e impossibilitando a formação de uma “sociedade plural de identidades múltiplas” (MUNANGA, 1999, p. 16). Segundo este mesmo autor, a mestiçagem e o discurso em volta da nação mestiça brasileira (tanto desde a miscigenação biológica como desde o sincretismo cultural) levam para uma sociedade uniracial e unicultural pautada pelo modelo branco hegemônico, para um “genocídio e etnocídio de todas as diferenças” (MUNANGA, 1999, p. 90). Indo mais a fundo na questão, Abdias de Nascimento descreve como a mestiçagem brasileira é um dispositivo de “genocídio deliberado para exterminar fisicamente a população negra” (NASCIMENTO *apud* MUNANGA, 1999, p. 105).

Este contexto crítico levou para a (re)emergência do conceito de raça na esfera política brasileira não como um conceito biológico, mas como “instrumento de ruptura da homogeneidade construída simbolicamente pela política da mestiçagem, como se se tratasse de dissociar os grupos socioculturais fundidos na simbologia da nação mestiça” (COSTA, 2001, p. 150-51). Como vimos, a pertinência étnico-racial é assim (re)apropriada pelo movimento negro a partir da década de 1970 (seguindo o modelo norte-americano) como um “instrumento de mobilização política” capaz de unificar os diversos estratos sociais afrodescendentes sob uma nova identidade Negra, à da negritude como fator positivo e agregador das diferenças socioculturais para gerar um coletivo capaz de enfrentar as desigualdades raciais (MUNANGA, 1999; COSTA, 2001).

#### 4.2 A ACADEMIA E A “MÚSICA”<sup>124</sup> DO CANDOMBLÉ

O ostensível interesse pelas religiões afro-brasileiras durante o século XX (especialmente nos últimos 40 anos), se deu, em muitos casos, como continuação deste legado intelectual que enxergava a diversidade sócio-racial do Brasil como um “problema”. Poucos escaparam dos constrangimentos do *mainstream* da época, pelo que tais trabalhos – geralmente

---

<sup>124</sup> Coloco a música entre “aspas” para destacar que mesmo se tratando de um conceito amplamente difundido tanto no meio acadêmico como no senso comum, este deve – como veremos – ser problematizado e relativizado pois em sua versão corrente, demarca uma prática local e historicamente demarcada, mesmo se encontrando amplamente difundida como consequência das dinâmicas globais do conhecimento e da difusão mediática.

coordenados por cientistas sociais ou folcloristas, como Nina Rodrigues, Edison Carneiro, Roger Bastide ou o fotógrafo Pierre Verger, entre outros – tenderam a reproduzir todo tipo de esquematismos e preconceitos de corte etnocêntrico. Não foi diferente no caso específico da música. Mesmo sendo o “elemento fundamental do culto” (LÜHNING, 1990b), esta foi sistematicamente desconsiderada nos estudos clássicos sobre candomblé e considerada como “[...] algo caótico e desordenado, muitas vezes tachada de «exótica» e que não merecia um estudo pormenorizado” (FONSECA, 2003, p. 34).

A surpreendente falta de atenção pelos aspectos sonoro-musicais por parte dos pesquisadores e acadêmicos fez com que esta ficasse relegada a pequenas notas e comentários. Cardoso (2006) esboça algumas possíveis explicações para este aparente desinteresse: a falta de capacitação e conhecimento musical de muitos pesquisadores os obrigariam a focar em outros aspectos; a (suposta) complexidade da “música<sup>125</sup>” do candomblé exigiria estadias e períodos de convivência especialmente prolongados que nem sempre são possíveis; e finalmente, as diversas restrições rituais com que qualquer pesquisador deve lidar quando entra em contato com estas religiões. De forma paralela, pensando sobre o contexto afro-gaúcho, Braga (2013, p. 21) conclui que a ausência de etnografias que privilegiem concepções e práticas musicais se deve, como vimos, ao uso da música como simples elemento ilustrativo de eventos socioculturais especialmente nas ciências sociais; assim como à própria indefinição dentro das abordagens etnomusicológicas ou antropológicas sobre música entre a priorização do “texto musical” ou o “contexto sociocultural”, o que leva a necessidade, segundo ele, de construir “[...] um modelo metodológico e teórico que contemple texto e contexto de forma equilibrada”.

Mesmo concordando com ambos autores, parece-me que este aspecto merece um pouco mais de atenção. Por exemplo, se entendemos que a “música” no candomblé “[...] se encontra tão emaranhada com eventos extra-sonoros que ao abordá-la, inevitavelmente, somos impelidos a extrapolar o âmbito sonoro” (CARDOSO, 2006, p. 3), espanta a facilidade com que os aspectos sonoros pareçam “desaparecer” da maioria dos relatos quando estes são “o coração do candomblé” (LÜHNING, 1990b), um aspecto central que permeia virtualmente todos “[...] os procedimentos litúrgicos a ponto dos rituais tornarem-se verdadeiras celebrações musicais” (FONSECA, 2003, p. 3). Som e movimento, assim como um complexo sistema de estímulos sensoriais – visuais, gestuais, olfativos, gustativos, etc. – configuram a experiência ritual no

---

<sup>125</sup> O termo *música* vem sendo problematizado a partir de diversas perspectivas. No decorrer dessa seção serão expostas algumas delas a modo de debate.

candomblé, permitindo à comunicação com o universo sagrado nestas religiões – mecanismo do circuito de reciprocidades que fundamenta a movimentação da energia essencial, o Axé.

#### 4.2.1 ESTUDOS SOBRE A “MÚSICA” DO CANDOMBLÉ

Muitos dos trabalhos clássicos na literatura sobre candomblé (entre os quais aqueles citados no início desta seção) oferecem uma perspectiva sobre a “música” nas religiões afro-brasileiras onde, além da pouca atenção, destacam comentários pejorativos sobre sua “monotonia”, sua aparente “desordem” e sua “complexidade” (CARNEIRO, 2008). Fruto de observações superficiais, provavelmente obtidas a partir de contatos esporádicos com o universo das religiões de matriz africana, tais afirmações não deixam de refletir muitas das ideias esboçadas pelos seus predecessores no pensamento social brasileiro, expondo um forte racialismo, mesmo transvestido de relativismo cultural, pautando suas escutas e metodologias.

Os primeiros estudos focados especificamente sobre os aspectos sonoro-musicais do candomblé surgiram na década de 1940<sup>126</sup>. Entre os trabalhos pioneiros, se encontram nomes como Herskovits (1944), Alvarenga (1946), Herskovits&Waterman (1949) e Merriam (1956). Todos eles, mostram um certo viés folclorista e uma marcada influência do paradigma da “musicologia comparada”<sup>127</sup>. Outro aspecto relevante é a hegemonia do modelo de “candomblé baiano” como foco na maioria dos trabalhos, pois a cidade de Salvador era considerada na época o local privilegiado para a procura de “africanismos” remanescentes no Brasil. Tais ideias foram amplamente incentivadas por alguns dos pioneiros, especialmente Melville J. Herskovits, o qual realizou pesquisa de campo no terreiro do *Gantois* em Salvador-BA entre 1941-42. Coincidindo

---

<sup>126</sup> Antes disso, foram realizadas diversas gravações geralmente em condições precárias e estudos improvisados. Destacam as de Camargo Guarnieri (1937), Melville Herskovits (1941-42) e Simone Dreyfus-Roche (1951), esta última, a única realizada dentro do contexto ritual no *Ilê Axé Opo Afonja* (LÜHNING, 1990b, p. 116-17)

<sup>127</sup> A perspectiva da “musicologia comparada”, que caracterizou as fases iniciais do campo que mais tarde ficou conhecido como Etnomusicologia, foi proposta por Adler (1885) no artigo ‘*Objeto, método e meta da musicologia*’ no qual subdividia a musicologia sistemática em quatro áreas, uma das quais seria dedicada à análise da música dos povos não-europeus e das culturas ágrafas com fins etnográficos. A partir da comparação, os pesquisadores estabeleciam uma escala evolutiva das músicas e seus graus de desenvolvimento (obviamente, situando a própria tradição branco-europeia clássica como o máximo expoente do desenvolvimento musical humano). A musicologia comparada nasceu em paralelo ao surgimento de novas tecnologias de registro como o fonógrafo, com o fim de catalogar e “[...] comprovar os diferentes estágios estilísticos de uma história mundial da música” (PINTO, 2005, p. 5).

com o linguista Lorenzo Dow Turner e ao sociólogo Franklin Frazier, que pesquisaram na mesma época na capital soteropolitana, Herskovits procurou “sobrevivências” ou continuidades das culturas africanas nas comunidades afrodescendentes de Salvador, iconicamente representadas nos terreiros de Candomblé. Herskovits (1944, p. 478) destaca repetidamente a centralidade da música no Candomblé baiano e denuncia que “[...] não sabemos quase nada sobre os músicos em si mesmos – seu treinamento, organização e seus padrões para a performance<sup>128</sup>”, sublinhando a necessidade de um estudo pormenorizado desta dimensão nas religiões afro-americanas:

O conhecimento desses padrões de musicalidade disciplinada elimina completamente qualquer ideia que possamos ter sobre a natureza fortuita ou casual da música primitiva, ou qualquer concepção do ritmo Africano como improvisação espontânea<sup>129</sup> (HERSKOVITS, 1944, p. 492).

Num segundo trabalho, escrito conjuntamente com o musicólogo Richard A. Waterman, Herskovits realiza uma análise das gravações realizadas durante sua anterior viagem a Salvador. Partindo de uma análise musicológica clássica (e em muitos aspectos, estéril) esboça algumas questões derivadas do seu trabalho etnográfico e destaca, entre outras, a suposta ênfase na disciplina das comunidades Ketu e Jeje como detentoras de uma maior “pureza africana”, que segundo ele determinava seu maior “prestígio” respeito das outras nações.

Pouco depois, Allan Merriam – outro ícone do que posteriormente foi chamado de Etnomusicologia – escreveu, em 1951, sua tese de doutorado focada num extenso trabalho musicológico sobre o Candomblé Ketu soteropolitano também nos moldes da musicologia comparada (trabalho de gabinete, descritivo e quantitativo), partindo do material coletado pelo orientador Melville J. Herskovits. É interessante perceber como poucos anos antes da publicação de seu principal trabalho *The Anthropology of Music* (1964) – possivelmente influenciado pelas ideias de seu orientador – um dos “pais” da etnomusicologia contemporânea fizesse um trabalho defendendo que “como um aspecto estético da cultura [...] a música pode ser objetivada de diversas formas<sup>130</sup>” (MERRIAM, 1956, p. 53).

<sup>128</sup> “[...] we know almost nothing about the musicians themselves – their training, organization, and standards of performance”.

<sup>129</sup> “Acquaintance with these patterns of disciplined musicianship destroys completely any idea one may have regarding the fortuitous or casual nature of primitive music, or any conception of African rhythm as spontaneous improvisation”.

<sup>130</sup> “As an aesthetic aspect of the culture [...], music can be objectivated in many aspects”

Desde outra perspectiva, a musicóloga Oneyda Alvarenga (1946) escreveu um artigo para falar sobre a “influência negra na música brasileira”. Fortemente impregnado pelos ideais modernistas<sup>131</sup>, a autora se debruça numa extensa coleção de exemplos, fotografias e dados etnológicos e etnográficos (coletados nas *Missões de Pesquisas Folclóricas*<sup>132</sup>) com os quais, sem trabalho de campo e de forma comparativa, tentou corroborar a origem das características tradicionalmente atribuídas à herança africana no Brasil.

Com as radicais mudanças no paradigma etnomusicológico da década de 1960, a chamada “Antropologia da Música” proposta por Alan Merriam foi gradualmente sendo implantada como corrente hegemônica da disciplina. Esta nova proposta, pretensamente mais crítica e abrangente, recolheu abordagens e questionamentos advindos de diversas áreas do conhecimento que modificaram drasticamente o olhar e os fazeres acadêmicos sobre os fenômenos sonoro-musicais. O próprio conceito de “música” e as formas de estudá-la foram reformulados, dando especial importância ao contexto e ao lugar da música como componente da cultura (paradigma da “música como cultura”). Assim, o trabalho de campo intensivo se tornou uma das condições necessárias para o estudo da música.

A partir deste momento, portanto, os trabalhos realizados sobre a “música” do Candomblé partiram de diversos graus de contato atento e continuado com os sujeitos e comunidades pesquisadas. Um dos autores mais prolíficos foi o musicólogo francês Gerard Béhague. Formado pela Escola de Música da UFRJ na década de 1950 tornou-se uma das principais referências sobre música brasileira no âmbito dos Estados Unidos (ver por exemplo BÉHAGUE, 2008). Escreveu diversos trabalhos sobre a música do candomblé, preocupando-se pelo que chamou de “tendências regionais e nacionais” na música do Candomblé (BÉHAGUE, 1976) e com a correlação entre a performance musical no candomblé e os valores socioculturais das pessoas e do contexto ritual (BÉHAGUE, 1984 *apud* BRAGA, 2013).

---

<sup>131</sup> Seguindo os postulados de seu mentor Mário de Andrade, a autora mostra uma postura profundamente etnocêntrica, leviana e preconceituosa que não deixa de demonstrar a falta de interesse dos projetos folcloristas da primeira metade do século XX para com os aspectos sonoros da música, pois o suposto interesse nas manifestações culturais negras estava a serviço de uma tentativa de descobrir a essência musical nacional – contida nas manifestações rurais e tradicionais – como matéria prima para poder reelaborar, eruditamente, a genuína música brasileira.

<sup>132</sup> Idealizadas por Mário de Andrade durante seu mandato à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, foram realizadas diversas expedições de pesquisa com o objetivo de documentar e recolher materiais sobre as manifestações “folclóricas” do Brasil. Entre fevereiro e junho de 1938, foi organizada uma viagem às regiões norte e nordeste do Brasil, os resultados da qual foram catalogados por Oneyda Alvarenga [Fonte: Site do Centro Cultural São Paulo [online]. Disponível em: <https://goo.gl/9cKrE4>. Consulta: 10 de Fevereiro de 2017].

Pouco depois, a etnomusicóloga alemã radicada em Salvador, Ângela Lühning (1990a), escreveu sua tese de doutorado sobre a funcionalidade da música do candomblé a partir de um estudo de caso no *Ilé Axé Opó Aganjú*, na capital soteropolitana. Nele, realizou uma extensa descrição da música e dos aspectos contextuais do terreiro, além de uma completa descrição do ciclo de cantigas rituais numa cerimônia dedicada ao Orixá Oxum<sup>133</sup>. Em outros artigos, desenvolve conceitos ligados à organização das cantigas no candomblé Ketu-Nagô (LÜHNING, 1990b), além de enfatizar a centralidade da música como elemento estruturante do culto; ou realiza uma pesquisa historiográfica sobre a perseguição e as representações do candomblé e sua música na imprensa da época (LÜHNING, 1996). Sônia Chada (1996 e 2001 *apud* BRAGA, 2013), então orientanda do eminente etnomusicólogo Manuel Veiga, focou sua pesquisa no repertório musical cantado nas festas de Caboclo seguindo um esquema parecido ao trabalho de Lühning.

Finalmente, destacam os trabalhos do etnomusicólogo francês, residente em Cachoeira, Xavier Vatin, o qual realizou pesquisas em volta da relação entre música e possessão comparando as três principais “nações” de candomblé no contexto baiano, as nações Ketu, Jeje e Angola – além do culto aos caboclos (VATIN, 2001). O fruto deste trabalho mostra como existe uma continuidade nos aspectos litúrgicos, rituais e musicais entre as diversas nações, que explicam a certa “lógica da mestiçagem” presente, por exemplo, entre os diversos toques e cantigas do repertório do candomblé, fruto de empréstimos recíprocos. Realizou também gravações no terreiro do *Tumba Junçara* em Salvador (VATIN, 1999) que acabaram sendo publicadas em forma de um CD pela *Maison des Cultures du Monde*, na França.

Fora do contexto específico do “candomblé baiano” – ao qual pertencem todos os estudos anteriormente citados – no final da década de 1990 foram escritos diversos trabalhos com foco em diversas outras formas regionais. No contexto gaúcho, Reginaldo Gil Braga (1997 e 2003 *apud* BRAGA, 2013) escreveu sobre música, identidade e modernidade musical no contexto do Batuque no Rio Grande do Sul. Baseado em propostas como as de Timothy Rice, seu foco se encontrava nas “experiências musicais” dos tocadores como indivíduos e suas percepções sobre a dinâmica musical a partir de estudos com diversas gerações de *Tamboreiros*. De forma similar, o antropólogo e *babalorixá* carioca José Flávio Pessoa de Barros (1999a,

---

<sup>133</sup> Oxum é uma divindade feminina, representante da beleza, da doçura, da maternidade e da riqueza. Tem sob seu comando as águas doces e seus ciclos.

1999b), publicou dois trabalhos sobre o repertório de alguns orixás específicos – *Omolu*<sup>134</sup> e sua festa anual do *Olubajé e Xangô*<sup>135</sup> – nos quais, de forma bem didática, percorre os diversos elementos performáticos e contextuais de ambas festas. Neste trabalho, foi auxiliado pelo então mestrando em música Edilberto Fonseca (2003), o qual realizou sua dissertação de mestrado sobre as “linhas-guia” ou padrões rítmicos do *agogô* no Candomblé Ketu, partindo tanto de entrevistas como de sua prática musical como aprendiz de dois renomados ogãs baianos no Rio de Janeiro. Ainda tem o trabalho de mestrado de Ângelo Nonato Cardoso (2001), no qual realizou uma pesquisa sobre a música no candomblé na região metropolitana de Belo Horizonte (MG), tentando descrever a estreita relação entre mitologia e performance musico-ritual (especialmente entre a gestualidade dançada e os padrões rítmicos do atabaque “rum”). Tal trabalho foi o prelúdio para sua tese de doutorado (CARDOSO, 2006), onde de uma forma mais intensiva e aprofundada, desenvolveu essa mesma ideia além de repensar o papel e função da música no candomblé – a partir de uma abordagem semiótica – como um discurso ritual, ou seja, uma linguagem.

Seguindo esta mesma linha, entrando já na década de 2010, destacam alguns trabalhos como os de Almeida (2009), Vasconcelos (2010) e Diniz (2011). O primeiro tentou, a partir da perspectiva da educação musical, compreender os processos de ensino-aprendizado dos *Alabês*<sup>136</sup> de dois importantes terreiros de Salvador, *Ilê Axé Iyá Nassó Oka* e o *Ilê Axé Oxumarê*, centrando seu trabalho de campo no próprio aprendizado da música. Já Vasconcelos (2010), tentou incorporar a perspectiva dos estudos da performance, destacando momentos-chave durante o ritual em que a música formaria parte do complexo “discurso ritual” junto com o resto de elementos que formam uma cerimônia de candomblé. Diniz (2011), desde outro ângulo, desenvolveu o conceito de “trânsito musical” a fim de destacar as continuidades entre o candomblé congo-angola, o culto aos caboclos e a prática da capoeira, presentes nos textos musicais cantados ou declamados.

Finalmente, alguns trabalhos aos quais não tive acesso merecem também estar nesta breve revisão bibliográfica. Um primeiro autor é Tiago de Oliveira Pinto, o qual refletiu sobre

---

<sup>134</sup> Omolu ou Obaluayê é uma divindade de origem jeje incorporada ao panteão nagô. Este se apresenta coberto de palhas, e controla as doenças infecciosas e a terra. Está ligado ao ciclo de vida e morte.

<sup>135</sup> Xangô é a divindade do fogo e do trovão. Representa o poder real e a justiça. É considerado um ancestral mítico, e foi um dos primeiros monarcas da dinastia de Oyó (na atual Nigéria).

<sup>136</sup> Os *alabês*, como veremos, são os ogãs responsáveis pela direção e execução da performance instrumental e musical do candomblé.

a relação entre música, dança e representação dramática no candomblé e na umbanda no Recôncavo Baiano (PINTO, 1991, 1992). Já em outros trabalhos, analisou diversos rituais de cura nestas religiões, no caso, as oferendas ou *Ebós* (PINTO, 1997). Já o Antropólogo Jose Jorge de Carvalho (1993), realizou uma etnografia musical sobre o Xangô de Recife (uma das modalidades do culto aos orixás do estado de Pernambuco). Tratou, entre outras coisas, da relação entre mito, música e ritual a partir dos usos e funções da música, da análise musicológica e da experiência estética dos participantes em volta da religião. Rita Laura Segato (1993), por sua vez, escreveu sobre a relação icônica entre as músicas e o arquétipo do orixá *Yemanjá*<sup>137</sup>, amplamente representada na música popular brasileira. Finalmente, destacam-se também os trabalhos de Mundicarmo Ferreti (1994) sobre a música no Tambor de Mina do Maranhão (as referências neste parágrafo podem ser encontradas em BRAGA, 2013, p. 20-21).

#### 4.2.2 ALTERNATIVAS AO CONCEITO DE “MÚSICA”

Um dos principais problemas da Etnomusicologia como área do conhecimento é a definição de seu objeto privilegiado – que no ocidente é chamado genericamente de “música”. Ao longo da história do pensamento ocidental moderno, diversas definições foram sendo desenvolvidas. O filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, a caracterizou como “a arte de combinar sons de maneira agradável ao ouvido”; já o etnomusicólogo John Blacking a definiu como “[...] sons humanamente organizados”. Roland de Candé, em sua *História Universal da Música* escreveu que a música corresponderia à “[...] comunicação de um agregado de sons organizados, agregado não significativo, mas coletivamente interpretável”. Procurando uma certa ampliação do conceito, Jean Molino propôs que poderia ser pensada como “[...] o sonoro construído e reconhecido por uma cultura”; enquanto para Jean-Jacques Nattiez esta seria “[...] todo fenômeno que um indivíduo, um grupo ou uma cultura aceitam em considerar como tal”. De forma parecida, Charles Seeger a definiu também como “[...] qualquer coisa que aceitamos ou propomos como música” (CARDOSO, 2006, p. 78-79).

Segundo Rice (2014), a dificuldade para definir o que é a música pode ser explicada por diversos fatores. Primeiramente, porque a noção ocidental de música foi amplamente expandida e questionada desde o próprio pensamento ocidental, especialmente a partir da

---

<sup>137</sup> Yemanjá é uma entidade feminina que controla as águas salgadas e suas dinâmicas e habitantes. Representa a maternidade. É uma das entidades mais cultuadas no Brasil.

segunda metade do século XX. No entanto, esta perspectiva clássica sobre a música, que a entende como “a arte de organizar sons de forma prazerosa ou sugestiva<sup>138</sup>” (*ibid*, p. 4) e caracterizável a partir de elementos como melodia, harmonia e ritmo, foi sendo desconstruída por, entre outros, a chamada “música experimental” ou diversas propostas da música popular urbana. Diversas propostas tentaram pensar na “música” além do seu produto ou resultado. Perspectivas como as de Jeff Todd Titon<sup>139</sup> (2009) mudam o foco do produto para o processo de fazer música, incluindo “[...] as interações entre todos os seres humanos presentes durante um evento musical, as motivações atrás de seus comportamentos, e a significação que eles dão para estes”, e considerando, portanto, todas “[...] as dinâmicas intelectuais, físicas, culturais e sociais e os processos que geram produtos musicais<sup>140</sup> [...]” (RICE, 2014, p. 6). Assim, “música” deixa de ser só um substantivo para se tornar uma ação (um verbo) – *musicar* (*musiking*) – que inclui como fazemos, percebemos, interpretamos ou respondemos ao som como seres humanos, perceptual, conceptual ou emocionalmente.

De alguma forma, a noção hegemônica na musicologia, que entende a música como “[...] forma de arte feita por/para si mesma, misticamente transcendental em seus efeitos e com pouca ou nenhuma significação prática ou social<sup>141</sup>” (RICE, 2014, p. 44), foi – especialmente a partir das proposições da *Antropologia da Música* de Alan Merriam (1964) – sendo reformulada criticamente para conceber a “música” como um comportamento humano ou uma prática cultural metaforicamente ligada a muitos outros domínios do ser humano. Neste sentido, devemos pensar e fazer música como um elemento “[...] essencial para o empreendimento de ser humano e atuar humanamente no mundo<sup>142</sup>.” (*ibid.*, p. 64).

É por tudo isto que a resposta para a questão do “que é música” permanece ainda em aberto. Porém, nosso cenário se torna mais complexo quando consideramos em conjunto a

---

<sup>138</sup> “[...] the art of organizing sound in pleasing or thought-provoking ways”

<sup>139</sup> Eu gosto de definir a etnomusicologia como *o estudo de pessoas fazendo música*. Pessoas “fazem” música de duas formas: Eles fazem ou constroem a *ideia* de música – o que a música é (e não é) e o que ela faz – e eles fazem ou produzem os *sons* que eles chamam de música [*I like to de! ne ethnomusicology as the study of people making music. People “make” music in two ways: They make or construct the idea of music—what music is (and is not) and what it does—and they make or produce the sounds that they call music*] (TITON, 2009, p. xviii)

<sup>140</sup> “[...] the interactions between all the human beings present during a musical event, the motivations behind their behaviors, and the significance they attach to them. [...] the intellectual, physical, cultural, and social dynamics and processes”

<sup>141</sup> “[...] an art form made for its own sake, mystically transcendent in its effects, and with little or no social or practical significance”

<sup>142</sup> “[...] essential to the enterprise of being human and of acting humanely in the world”

diversidade humana, pois como afirmado por Nettl (2005, p. 27) não existe nenhuma definição ou conceptualização sobre “música” que seja interculturalmente válida, já que como a prática etnográfica mostra, existem poucas sociedades humanas com um conceito ou um termo paralelo à “música” tal como é entendido no senso comum e na academia ocidentais. Na maioria dos casos, o que encontramos são palavras para atividades ou elementos musicais, como cantar, tocar, canção, música secular, música profana ou dança, entre outros. Este seria o caso de muitas das culturas africanas (AGAWU, 1992), entre as quais algumas das que contribuíram para o surgimento e desenvolvimento do candomblé brasileiro<sup>143</sup>. Também devemos considerar que a significação dada à música varia entre contextos, épocas e indivíduos.

Produto de uma cultura, o que denominamos “música” assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Seja em relação às configurações sonoras ou no que diz respeito aos elementos que o compõem, o *fenômeno musical* não possui um arquétipo único, universal. Mesmo em uma cultura, onde essa manifestação encontra modelos referenciais, esses modelos, juntamente com seus elementos constitutivos, podem ser múltiplos ou podem ser substituídos com o passar do tempo. (CARDOSO, 2006, p. 79)

Segundo Jean Molino (*apud* CARDOSO, 2006, p. 82), não pode portanto existir uma definição unívoca de música, o que se traduz em que “não existe uma música, mas músicas”. Da mesma forma, Cardoso (2006) toma emprestado o conceito de “fenômeno musical” desse mesmo autor para delinear esta concepção da “música” como “fato social total” (parafraseando Marcel Mauss), ou seja, uma perspectiva que transcende o som por este ser sempre dependente do seu contexto de produção, de recebimento e sua dimensão interna, ou própria ao fato musical. A música, assim enxergada, não pode ser uma entidade autônoma.

#### 4.2.3 NOVOS CONCEITOS. OUTRAS DISCUSSÕES

De forma geral, a música foi conceituada de diversas formas e a partir de diversas perspectivas, em distintas épocas e tradições intelectuais<sup>144</sup>. Seguindo as dinâmicas que

---

<sup>143</sup>Rice (2014, p. 6) aponta para o leste africano nas quais a palavra *ngoma* (tambor), inclui em seu significado o cantar, dançar, bater-palmas ou até ulular. Por sua parte, Nettl (2005, p. 37) cita diversos exemplos como os Hausa da Nigéria, os quais segundo Ames&King (1971) não teriam nenhum termo para música; ou os Basongye do Zaire, que segundo Merriam (1964) não teriam nenhum termo para “música”, “som” ou “barulho”.

<sup>144</sup> Entre elas, Rice (2014, p. 64) esboça algumas possibilidades: “[...] como um meio com funções sociais e psicológicas; como uma prática cultural ou um comportamento social homólogo ou coerente com outras práticas

questionavam o paradigma dominante branco-europeu, diversos autores propuseram conceitos que de alguma forma, tentavam superar as limitações da perspectiva ocidental sobre a música, e ampliar ou modificar seus significados.

Um primeiro conjunto de propostas que tentaram alongar, complementar ou transcender o conceito ocidental de música foi a partir de abordagens que incorporavam, desde uma concepção geral, uma perspectiva holística e relacional ao ato de “fazer música”. Neste sentido, uma das aproximações possíveis foi a noção de *musicizing* ou “*musicar*”, proposta pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998). Com ele, o autor desenvolveu uma crítica frontal ao modo como a música é concebida e estudada – especialmente nas sociedades modernas ocidentais – chegando a postular que “não existe a música. Música não é uma coisa mas uma atividade, alguma coisa que as pessoas fazem. A «música» como coisa aparente é uma invenção, uma abstração da ação<sup>145</sup> [...]” (SMALL, 1998, p. 2). A música na perspectiva ocidental é para ele uma “música étnica” qualquer, e critica a assunção musicológica clássica de que o significado da música é permanente, imanente e reside no “objeto” ou “trabalho” musical. Por outro lado, defende que tanto os performers como o contexto histórico, assim como todas as relações humanas que se dão ao “fazer música” influenciam sua natureza e significado, que se encontra em último termo na ação, no que as pessoas fazem.

Musicar (*to music*) é tomar parte, com qualquer capacidade, numa performance musical, seja performando, escutando, ensaiando ou praticando, providenciando material para a performance (o que é chamado de compor) ou dançando<sup>146</sup>. (SMALL, 1998, p. 9)

Para Small (1998, p. 10) uma performance musical é “[...] um encontro entre seres humanos que se dá a partir de sons organizados de formas específicas<sup>147</sup>”, e portanto, o objetivo

---

sociais e culturais; como um texto que pode ser lido com significado; como um sistema de signos capaz de produzir sentimentos profundos e emoções e novas compreensões sociais; e como uma arte [...]”. [*a resource that functions psychologically and socially; as a cultural practice or social behavior homologous or coherent with other cultural and social practices; as a text that can be read for meaning; as a system of signs capable of provoking deep feelings and emotions and new social understandings; and as an art*]

<sup>145</sup> “There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action [...]”

<sup>146</sup> “To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing”

<sup>147</sup> “[...] an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways”

da pesquisa sobre “musicar” deveria ser o mais abrangente possível, extrapolando o âmbito estritamente sonoro para questionamentos do tipo, “o que realmente está acontecendo?”, pois na maioria das situações, especialmente aquelas não sustentadas no registro escrito das performances, não existe este tal de “trabalho musical”, que ainda hoje é o principal foco dos estudos musicológicos no ocidente. De alguma forma, “[...] musicar funciona como um ato social e político<sup>148</sup>” (*ibid*, p. 12), como uma atividade humana que cria nossos modos de existência como seres individuais, sociais e políticos. O ponto-chave desta proposta, reside então no foco sobre o conjunto de relações estabelecidas no “fazer música”, pois

O ato de musicar (*musicking*) estabelece no lugar onde acontece um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o significado do ato. Elas precisam ser procuradas não apenas entre os sons organizados que convencionalmente conformam o significado musical, mas também entre as pessoas que estão tomando parte, sejam quais forem suas capacidades, na performance; [...] relações entre pessoa e pessoa, entre indivíduos e sociedade, entre humanidade e o mundo natural e mesmo talvez o mundo sobrenatural<sup>149</sup>. (SMALL, 1998, p. 13)

Por outro lado, surgiram diversas propostas que tentaram ampliar o conceito de música focando no som como objeto de estudo e suas dimensões políticas, ecológicas e epistemológico-emotivas. A *Práxis sonora*, por exemplo, foi um conceito proposto pelo etnomusicólogo brasileiro Samuel Araújo em conjunto com diversos colaboradores e participantes de projetos de pesquisa-ação participativa na cidade do Rio de Janeiro. Partindo de uma perspectiva marxista do conceito de “práxis” – uma “[...] manipulação reflexiva dos fenômenos naturais e sociais, desde sua manifestação e percepção empíricas, até seus eventuais efeitos práticos e ao pensamento verbalizado em torno destes mesmos aspectos” (ARAÚJO, 2013, p. 8) – com este conceito procuram compreender as relações entre a produção sonora, a política e o poder. Com ele, o(s) autor(es) tentavam transcender o termo “música” para focar no “trabalho acústico<sup>150</sup>” da produção sonora e procuravam integrar ao mesmo tempo categorias

---

<sup>148</sup> “musicking functions as a social and even a political act”

<sup>149</sup> “The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world”

<sup>150</sup> O conceito de *trabalho acústico* foi acunhado por Samuel Araújo partindo do “trabalho linguístico” do filósofo-linguista italiano Ferruccio Rossi-Landi. A partir das noções de “trabalho” marxistas (trabalho como a “capacidade universal humana de transformar o mundo sensível em objetos humanizados”, e “trabalho transformado de fato ou potencialmente em mercadoria, vendido e, assim, alienado”), esta abordagem busca do “[...] caráter de trabalho

geralmente opostas na prática e reflexão acadêmicas sobre som ou “música” (como teoria/prática, ou som/sentido):

[...] por meio da categoria práxis sonora enfatizo a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano dos indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje. (ARAÚJO, 2013, p. 8)

Já o conceito de *paisagem sonora* [*soundscape*], do musicólogo e compositor canadense R. Murray Schafer, foi apresentado pela primeira vez no livro *A afinação do mundo* (1997) – resultado da síntese das propostas surgidas no *Projeto Paisagem Sonora Mundial*, iniciado no final da década de 1960 na Universidade Simon Fraser (Canadá), e escrito como uma revisão crítica da história da paisagem sonora até a década de 1970. De alguma forma, o autor assume que a “paisagem sonora” é dinâmica, transformável e possível de ser aperfeiçoada ou manipulada (por interesses ou agendas políticas ou comerciais, por exemplo). Uma das vocações do mesmo foi portanto promover um uma nova forma de escuta, mais atenta e crítica, para transformar nosso ambiente acústico e planejá-lo de forma mais saudável e democrática<sup>151</sup>. Uma hipótese central do livro é que os seres humanos evocam suas paisagens sonoras na linguagem e na música, ou de forma inversa, “[...] o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (SHAFER, 1997, p. 23). Com a proposição do conceito de “paisagem sonora”, tentou ampliar o próprio conceito de música da tradição ocidental, segundo ele já em decadência no último terço do século XX. Inspirado nas proposições de John Cage, escreveu que “hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo

---

“por trás”, por assim dizer, das diversas práticas rotuladas ou aceitas como musicais [...]”, permitindo “[...] desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, indo necessariamente além do som propriamente dito [...]”. Assim, tomando-o como objeto de estudo, os pesquisadores adquirem “[...] o potencial de superação de uma visão alienada de seu objeto, isto é, além de interpretações que se limitem a dados mais imediatos como os propiciados pela audição e mero cotejo coma experiência particular do ouvinte, por diversificada e bem informada que seja.” (ARAÚJO, 2013, p. 6)

<sup>151</sup> Neste sentido, o autor aponta que “Em uma sociedade verdadeiramente democrática, a paisagem sonora será planejada por aqueles que nela vivem, e não por forças imperialistas vindas de fora.” (SCHAFER, 1997, p.12)

de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!” (ibid., p. 20):

O ambiente acústico. Tecnicamente, qualquer porção do campo sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais ou montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente (SCHAFER, 1997, p. 366)

Finalmente, o etnomusicólogo estadunidense Steven Feld (2013), desenvolveu o conceito de *acustemologia* [*acustemology*] a partir de seus trabalhos de mais de trinta anos com os *Kaluli*, um povo da região de *Bosavi* em Papua Nova Guiné. O principal fruto de seus trabalhos foi sua tese de doutorado, publicada em forma de livro com o nome *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, de 1982. Inspirado entre outros pelos trabalhos de Schafer, propôs uma “etnografia do som”, entendida como “[...] o estudo do som como um sistema simbólico acultural” com a qual tentou pesquisar a relação cosmológica estabelecida pelos *Kaluli*<sup>152</sup> entre a ecologia da mata húmida tropical e a musicalidade e poética dos lamentos e canções vocais bosavi (FELD, 2013, p. 221).

Assim, a partir de uma perspectiva fenomenológica, entende que a paisagem sonora é percebida e interpretada pelos atores humanos, e são as capacidades de audição e produção de sons “incorporadas” aquilo que constrói o mundo. O conceito de *acustemologia*, portanto, foi uma tentativa de unir acústica e epistemologia, com a qual poder “[...] pesquisar a primazia do som como um modo de conhecimento e de existência no mundo” (ibid., p. 222). O som, é assim “[...] uma maneira de conhecer o mundo, um *habitus*, um mapa onde povos podem se situar física e emocionalmente.” (SILVA R., 2015, p. 439).

Tanto a “Antropologia do som” como o próprio conceito de *acustemologia* dela derivado, são também tentativas de ampliação do discurso musical e do conceito de música – muito restritivo e insuficiente para pesquisar e pensar a diversidade de sons e pensamentos que existem no mundo. Segundo Steven Feld, a categoria “música” é incompleta e carrega sentidos e significados constituídos pela e sob a perspectiva Ocidental. A “antropologia do som” e a *acustemologia* permitem assim questionar as relações entre música e linguagem sem focar na música, no canto ou no som instrumental, mas no jeito de perceber o mundo acústico e

---

<sup>152</sup> Os *Kaluli* consideram que os cantos dos pássaros são conversas entre espíritos de mortos e antepassados, e estes são uma lembrança constante das perdas humanas, pelo que os cantos vocais seriam uma resposta emocional para esta melancolia. (FELD, 2013).

escuta-lo<sup>153</sup>, e como esta relação, pensada de forma reflexiva, penetra os corpos e molda os comportamentos materiais e simbólicos (SILVA R., 2015). Existe portanto uma conexão entre a vida social, o ambiente sonoro (ecologia), a emotividade, os sentidos e a poética nas representações cantadas ou musicadas pelos diferentes povos do mundo.

[...] o estudo das relações reflexivas e históricas entre ouvir e falar, entre escutar e produzir sons. Esta reflexividade está duplamente encarnada: nos atos de falas nos escutamos a nós mesmos, e nos atos de audição ressoamos com o caráter físico da fala. [...] A fala é a evidência encarnada como autoridade derivada da experiência, proferida para o exterior ou o interior como uma subjetividade que se torna pública, e refletida na audição como aquilo público que se torna subjetivo (FELD, 2013, p. 222).

Por outro lado e de forma mais diretamente focada nas performances africanas e/ou afrodescendentes, outros autores propuseram também conceitos com os quais integrar à descrição do “fazer musical” perspectivas filosóficas e cosmologias negras, corporificadas e expressas como modos afro-diaspóricos de ser, estar e *musicar* no mundo.

Uma primeira aproximação poderia ser o conceito de “*Musical Arts*” proposto pelo multifacetado músico e acadêmico nigeriano Meki Nzewi. Considerado um dos seus conceitos-chave por Agawu (2008), este se apresenta como uma possível alternativa ao conceito ocidental de música. Segundo Nzewi, na maioria das “línguas indígenas africanas”, não existe um conceito equivalente a “música” mas um [...] “campo semântico difuso no qual a dança, o tocar tambores, a poesia e o canto têm papéis iguais ou quase-iguais<sup>154</sup>” (AGAWU, 2008, p. 7). Diante desta constatação, com este conceito Nzewi tenta também minimizar o impacto negativo do uso acrítico e indiscriminado de conceitos nativos individuais (a etno-terminologia), frequentemente essencializados quando usados com fins analíticos. Agawu (2008, p. 8) critica a reificação de determinados termos, instrumentos e grupos étnicos que acabou causando diversas disputas políticas e “[...] involuntariamente elevando determinados grupos sobre outros no complexo mapa músico-linguístico Africano<sup>155</sup>”. Como exemplo prático desta relação holística e fundamental entre música, dança, e outros elementos das performances musicais

---

<sup>153</sup> Segundo Steven Feld, “[...] escutar não é só biológico ou físico ou fisiológico. Escutar é também cultural, e o que a gente decide focar ou não focar na escuta tem uma dimensão cultural.” (SILVA R., 2015, p. 444).

<sup>154</sup> “[...] a diffuse semantic field in which dance, drumming, poetry and song play equal or nearly-equal roles”

<sup>155</sup> “[...] unwittingly elevating some groups above others in Africa’s complex musico-linguistic map”

africanas, o autor conta como durante uma palestra, Meki Nzewi levantou e começou a dançar enquanto escutava uma gravação. Tal fato foi essencial, já que

[...] a través de meus olhos e ouvidos, *a dança explicou a música*, em particular suas estruturas métricas e rítmicas. Pergunto-me quantas pessoas na plateia aquele dia apreciou a profundidade da compreensão semiótica que os movimentos físicos de Nzewi possibilitaram. Este é precisamente o tipo de conhecimento suplementar mas ao mesmo tempo constitutivo que os críticos de Nzewi nem sempre valorizam<sup>156</sup> (AGAWU, 2008, p. 10, grifo nosso).

De forma parecida, outros autores também propuseram conceitos que tentaram sintetizar essa união essencial em muitas culturas africanas e seus correlatos na diáspora entre os diversos elementos que conformam as performances, como o conceito *dance/music form* da antropóloga e dançarina norte-americana Yvonne Daniel.

Em seu livro *Dancing Wisdom* (2005), a autora realizou um estudo comparativo de três tradições religiosas afrodescendentes no caribe e na América do Sul: o *Vodu*<sup>157</sup> do Haiti, a *Santería*<sup>158</sup> cubana e o *Candomblé Ketu* de Salvador, no Brasil. Segundo Daniel (2005, p. 5),

---

<sup>156</sup> “To my eye and ear, the dance explained the music, in particular its metrical and rhythmic structures. I wonder how many people in the audience that day appreciated the depth of semiotic understanding that enabled Nzewi’s physical movements. This is precisely the kind of supplementary but at the same time constitutive knowledge that Nzewi’s ethnomusicological critics have not always value”

<sup>157</sup> O *vodu* “é a religião própria da maioria dos africanos escravizados que foram importados da África ocidental, especialmente do antigo Dahomê, às ilhas do Caribe pelos franceses como trabalhadores das plantações de açúcar; as crenças religiosas dos escravos foram misturadas com o catolicismo colonial francês para formar uma nova religião sincrética em Haiti com predomínio das crenças daomeanas; a palavra «vudú, vodu, voodoo» significa *loa*, «deidade» ou «espírito» em língua *fon*; um elemento importante nas cerimônias é a possessão do corpo dos crentes pelos *loa*; os quais falam e cantam em créole”. [*Es la religión propia de la mayoría de los africanos esclavizados que fueron importados de África occidental, especialmente del antiguo Dahomey, a las islas del Caribe por los franceses como trabajadores en las plantaciones de azúcar; las creencias religiosas de los esclavos fueron mezcladas con el catolicismo colonial francés para formar una nueva religión sincrética en Haití con predominio de las creencias dahomeyanas; la palabra «vudú, vodú, voodoo» significa loa, «deidad» o «espíritu» en lengua fon; un elemento importante en las ceremonias es la posesión del cuerpo de los creyentes por los loa; quienes hablan y cantan en créole*] (GUANCHE, 2011, p. 316, grifos do autor)

<sup>158</sup> A *Santería* é uma “religião popular, conhecida também como Regla de Ocha ou Ocha-Ifá, que em liturgia e concepções míticas fusiona componentes de origem africano (principalmente *yorubá* e *adyá-fon*) e hispânicos (vinculados ao catolicismo), mas com características originais pela aglutinação de antigos cultos locais em outro mais abrangente e participativo no nível doméstico. A santería cubana possui as casas-templo na própria vivenda dos fiéis; [...]. O processo cerimonial e festivo, seguindo os diversos aniversários, inclui diversos conjuntos instrumentais, múltiplos cantos e danças, que formam parte essencial das atividades religiosas. Na língua ritual são usados termos e expressões remanescentes do *yorubá*. Dentro de Cuba, esta religião se estende por todo o país com maior ênfase na metade centro-ocidental. Representa uma parte muito significativa da base social da religiosidade popular cubana” [*Religión popular, conocida también como Regla de Ocha, u Ocha-Ifá, que en liturgia y concepciones místicas fusiona componentes de origen africano (principalmente yorubá y adyá-fon) e hispánicos (vinculados con el catolicismo), pero con características originales por la aglutinación de antiguos cultos locales en otro más abarcador y participativo a nivel doméstico. La santería cubana posee sus casas-templo en la propia vivienda de los creyentes; [...]. El proceso ceremonial y festivo, según los diferentes aniversarios,*

nestas religiões dançar e tocar são os principais veículos de transformação espiritual e religiosa, onde a “[...] prática cerimonial alimenta o corpo físico e social<sup>159</sup>” dos praticantes. A hipótese central do livro era que essas performances rituais, envolvendo dança e música, tinham um papel central na caracterização e estímulo de comportamentos sociais no cotidiano de seus praticantes. Tais comportamentos, se encontrariam *incorporados* [*embodied*] nos adeptos que dançam e tocam, como uma forma de conhecimento do mundo e emoldurariam referências históricas, filosóficas, religiosas, fisiológicas, psicológicas, botânicas e matemáticas – além de suas relações diretas com a música e dança. No centro do corpo litúrgico e ritual destas religiões, se encontra portanto esta relação fundamental entre som e movimento<sup>160</sup> como elementos básicos da conexão entre homens e divindades, que a partir do conceito “*dance/music form*” define religiões onde:

[...] a união do mundo humano ao mundo espiritual, e portanto à ligação de diferentes esferas de existência, se dá *através* ou *como resultado* de performances dançadas e/ou de práticas musicais<sup>161</sup> (DANIEL, 2005, p.2)

Segundo Daniel (2005, p. 50), esta centralidade leva a que no estudo de performances afro-derivadas, deve-se considerar “[...] o comportamento dançado não só como uma forma particular de conhecimento, mas também como uma forma particular de acesso ao conhecimento<sup>162</sup>”, uma epistemologia. É partir desta constatação que a autora formula seu marco de referência teórico e metodológico, a “*African Diaspora Dance Perspective*”, onde:

---

*incluye varios conjuntos instrumentales, múltiples cantos y bailes, que forman parte esencial de las actividades religiosas. En la lengua ritual se emplean remanentes del yoruba. Dentro de Cuba, esta religión se extiende por todo el país con mayor énfasis en la mitad centro-occidental. Representa una parte muy significativa de la base social de la religiosidad popular cubana* (GUANCHE, 2011, p. 293-94, grifos do autor)

<sup>159</sup> “[...] ceremonial practice feeds the physical and social body”

<sup>160</sup> Um claro exemplo desta relação se encontra no trabalho de Katherine Dunham (1983 *apud* DANIEL, 2005, p.110) no qual escreve “[...] muitas vezes as pessoas mais velhas mencionavam que lembravam de danças que não eram mais conhecidas na comunidade, mas que eram incapazes de executá-las porque não tinha ninguém capaz de tocar o ritmo ou cantar as canções que os acompanhavam”.

<sup>161</sup> “[...] the fastening of the human world to a spiritual world, and thereby the bonding of differing spheres of existence, occurs *through* or *as a result of* dance performance *and/or* music practices”

<sup>162</sup> “[...] dance behavior not only as a particular kind of knowledge but also as a particularly rewarding mode of access to knowledge”

[...] movimento dançado e música são centrais para a descrição e entendimento da vida Afro-Americana; movimento dançado e música interconectam e referenciam outras dimensões além da arena social; e movimento dança e música são pivôs para a espiritualidade e o desenvolvimento espiritual nas culturas da Diáspora<sup>163</sup> (DANIEL, 2005, p. 51)

Finalmente, o diretor e professor de teatro Zeca Ligiéro, propôs o conceito de *motrizes culturais* para tentar explicar as dinâmicas próprias das performances culturais afro-brasileiras (LIGIÉRO, 2011a, p. 129). A partir dele, o autor pretendia evitar a estendida noção de “matriz” (cultural ou africana), a qual julgava insuficiente por sua referência implícita a uma origem única. As “motrizes”, pelo contrário, seriam múltiplas e representariam dispositivos corporificados desenvolvidos por “[...] africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presentes também na diáspora [...]” (LIGIÉRO, 2011a, p. 133). Entre essas dinâmicas, o autor aponta à presença constante da tríade *batucar-cantar-dançar*<sup>164</sup> – noção emprestada do filósofo congolês Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, que a situa como uma das características fundamentais das performances negro-africanas. Segundo Fu-Kiau, o “batucar-dançar-cantar” forma um objeto composto, um *continuum* que articula um espaço performático centrado no corpo, altamente interativo e participativo e onde não há separação entre religião e entretenimento (LIGIÉRO, 2011b).

#### 4.3 ORGANIZAÇÃO SONORO-MUSICAL NO CANDOMBLÉ

A música divina é ruidosa, brilhante e intensa, pois objetiva a comunicação entre homens e deuses. A sua trama simbólica está investida de um poder que faz com que sua prática exija, além do desempenho de músicos competentes, o devido cuidado e preparo para aqueles que se arriscam a empreitada tão relevante (BARROS, 2009b, p.77)

As comunidades religiosas afro-brasileiras estão organizadas em uma estrita hierarquia ritual a qual segue um critério básico: o acesso ao conhecimento. Por sua vez, o

---

<sup>163</sup> “[...] dance movement and music interconnect and reference other dimensions beyond social arena; and dance movement and music are pivotal to spirituality and spiritual development in Diaspora cultures”

<sup>164</sup> Em sua palestra proferida durante o VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, no Rio de Janeiro, no dia 2 de maio de 2017, o Prof. Dr. Zeca Ligiéro comentou que estava revendo o conceito “batucar-dançar-cantar” para incorporar também o “contar”, a narrativa, como um dos elementos centrais nas performances afro-brasileiras, deixando sua proposta no quarteto: “batucar-dançar-cantar-contar”.

conhecimento é adquirido e incorporado através de um longo processo iniciático, de forma sequencial e sempre, como vimos, mediante a vivência e o estabelecimento de relações interpessoais com o restante da comunidade, especialmente aqueles que alcançaram uma determinada posição na estrutura religiosa que lhes permite ter acesso aos conhecimentos e capacidades dos quais cada iniciado precisa. Assim, decorrente desta dinâmica de apreensão e transmissão do conhecimento, emergem dois dos itens essenciais na vida dos terreiros: a senioridade/ancianidade e a idade ritual, ou seja, o tempo de vida e o tempo transcorrido desde a iniciação da pessoa respectivamente.

Esta estrutura, sempre respaldada pela agência e desígnios das divindades através da consulta oracular ou da ação direta das mesmas quando manifestadas no corpo dos fiéis, determina uma série de cargos com funções específicas, responsáveis pela manutenção e o correto desenvolvimento da vida religiosa, espiritual e ritual das comunidades. No entanto, esta divisão de cargos e funções implica no *candomblé* uma estrita separação entre os gêneros. Homens e mulheres tem acesso só a alguns aspectos da vida ritual. No caso que nos interessa, é importante ressaltar de forma preliminar que a condução dos aspectos sonoro-musicais no *candomblé* é uma tarefa preferencialmente masculina.

No que tange à posseção – elemento fundamental na relação entre seres humanos e divindades – entre os fiéis de cada comunidade se estabelece uma outra divisão básica: aqueles capazes de incorporar em seu corpo as entidades; e aqueles cuja função será auxiliar e favorecer o bom desenvolvimento desta interação. Assim, os primeiros (chamados muitas vezes de “rodantes”, *vodunsis* ou *iawôs*<sup>165</sup>) são conduzidos por homens e mulheres – chamados no *candomblé* Ketu de *ogãs* e *ekedis* respectivamente – os quais secundam e organizam os rituais. Estes são sempre “suspensos”, ou seja, designados diretamente por uma entidade manifestada à qual pede pública e formalmente que aquela pessoa seja – caso ela aceitar livremente – sua comadre e “cuidadora”, e posteriormente, depois de passar por um processo iniciático específico, são “confirmados”, ou seja, assumem seu cargo numa cerimônia pública.

Os *ogãs* são, dentro da estrutura ritual, os responsáveis pela condução da performance sonoro-musical no *candomblé* Ketu (e de forma geral, nas religiões afro-brasileiras). A estes é designada a função de cuidar e manter os instrumentos musicais, de

---

<sup>165</sup>A palavra *iawô* se refere às pessoas “noviças”, ou seja, aquelas que se encontram em processo de iniciação dentro de uma comunidade Ketu. Na nação Angola são chamadas de *muzenza* e na nação Jeje de *vodunsi*.

conduzir “musicalmente” os rituais e de preparar os novos ogãs para suas funções. Assim, o grupo dos tocadores de um terreiro – também chamados de *ogãs-de-couro* (ALMEIDA, 2009) ou *olúbàtá* (SANTOS, 2012) – estariam sob a coordenação e tutela de um *Alabê*

[...] um especialista – o alabê. Trata-se de um título honorífico dos mais respeitados nas comunidades religiosas. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, e conservar sua afinação, e providenciar as cerimônias de consagração daqueles que, produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades (BARROS, 2009a, p.45)

Segundo Cacciatore (1977 *apud* BARROS, 2009b, p. 81) o termo *alabê* significa literalmente *ala* – dono, *agbê* – cabaça. Dentro da estrutura hierárquica dos terreiros, ser *alabê* é um título honorífico de grande consideração nas comunidades, o qual tem seu correlato nas *Iyatebexés*, mulheres com grande experiência ritual às quais é permitido entoar cânticos nas cerimônias públicas (BARROS, 2009b). Ambos títulos reconhecem tanto os dotes artísticos como a sabedoria religiosa. Os *ogãs* e *alabês* – assim como o resto de convidados e presenças ilustres – são saudados como “pais” e recebem mostras de afeto e respeito por parte de todos os membros da comunidade, expressas como códigos de conduta e gestuais específicos, saudações, música e até certos privilégios a eles reservados (um lugar específico dentro do *barracão* onde ocorrem as cerimônias, comer primeiro e numa mesa separada no final destas, manter o calçado em determinados momentos, etc.). Outra forma de respeito e homenagem é o ritmo do *Foribalé*, chamado por Dofono simplesmente de *Rufô*, o qual

Significa, em *Iroubá*, *Fò* – seguir para frente; *ori* – cabeça; *bá* – carregar e *ilè* – terra; prostrar a cabeça até a terra. Único ritmo sem canto. Trata-se do rufar dos tambores que distinguem os ilustres convidados nas cerimônias religiosas. Estes, quando entram no barracão ou salão de festas, os atabaques suspendem momentaneamente a peça musical em andamento, saudando de maneira característica aos que chegam. Esse toque perdura até que os convidados possam reverenciar a orquestra, o *axé* da casa, isto é, o poste central e o sacerdote presente. Logo em seguida, em *moto continuum*, prossegue o ritmo que estava sendo anteriormente executado (BARROS, 2009a, p.65)

#### 4.3.1 A ORQUESTRA RITUAL DO CANDOMBLÉ KETU

Os instrumentos musicais utilizados nas cerimônias religiosas das comunidades-terreiro objetivam a execução da música sacra. Transformam as rotinas ordinárias dos

adeptos do candomblé em um mundo extraordinário, onde habitam os deuses e ancestrais (BARROS, 2009a, p. 45)

Tudo aquilo ligado ao som e ao movimento está investido de força (axé). Este impregna e está contido nas ações, objetos, instrumentos, sons, gestos, palavras e qualquer substrato simbólico ou material preparado ou destinado à recebe-lo ritualmente:

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

Os sons produzidos pelos instrumentos agem sós ou em conjunto com outros elementos rituais. Constituem formidáveis invocadores das entidades sobrenaturais. São eficazes indutores de ação, promovendo a comunicação entre o *àyé* e o *òrun*<sup>166</sup> (SANTOS, 2012, p. 50, grifo da autora)

Dentro do candomblé existe uma sistematização dos instrumentos, assim como de seus usos e funções rituais. De forma geral, como apontado por Pinto (2001), esta sistematização pode ser feita de diversas formas e incorporar noções sobre cosmologia, concepções de vida, sistemas religiosos ou qualquer conjunto de ideias amplas da cultura em questão. Tradicionalmente, a organologia considera instrumentos musicais “[...] qualquer corpo ou objeto feito pelo ser humano para produzir som, ou sons” (PINTO, 2001, p. 266), e o critério básico para classifica-los é o mecanismo que produz o som. Dofono, neste sentido, não aponta nenhuma classificação própria sobre os instrumentos, no entanto, segundo Lühning (1990a) os instrumentos podem ser divididos em dois grandes grupos segundo sua função ritual: um quarteto instrumental e diversos instrumentos de *fundamento*, como veremos a continuação. Os primeiros, seriam aqueles de uso corrente numa cerimônia de candomblé. Já os segundos, seriam de uso mais restrito e teriam a capacidade de acelerar ou facilitar a manifestação das entidades. Em decorrência desta força, são tocados só em ocasiões específicas, por pessoas

---

<sup>166</sup>Estes dois conceitos na cosmologia yorubá representam uma unidade, duas faces da mesma moeda. Assim, o *àyé* seria o “mundo” concreto, onde habitam os seres humanos e tudo o que está vivo, representação da parte materializada do *òrun*, o “além”, onde habitam os seres sobrenaturais. Segundo Santos (2012, p.60), “do mesmo modo que *sánmò* – céu-atmosfera – e *ilè* [a terra ou o *terreiro*] são dois aspectos do *àyé* e constituem uma unidade inseparável, o *àyé* e o *òrun* expressam dois níveis de existência inseparáveis”.

especialmente preparadas, e são guardados junto dos altares (também chamados de *assentamentos* ou *peji*) de cada orixá. Segundo Cardoso (2006, p. 47), no entanto, a diferença estaria na “[...] frequência com que os instrumentos aparecem nos rituais e as organizações sonoras advindas desses instrumentos.”

Cabe aqui, antes de prosseguir, um pequeno adendo para a noção de *fundamento*, central na prática ritual. Segundo Dofono, os fundamentos estão implícitos em todo que é sagrado e se estendem além das noções sônicas ou performáticas. Podem se encontrar em objetos, gestos, procedimentos litúrgicos, fórmulas cantadas ou declamadas, etc.

Os *fundamentos* guardam relação com a sacralização e os procedimentos mágico-litúrgicos legados pelos mais velhos, aquilo que “não deve ser mudado<sup>167</sup>” (PRANDI, 2000, p. 62). *Fundamento* é “tudo aquilo que se refere ao saber e a força, o axé passado pelas gerações. Diz-se também daquilo que está apoiado no axé. É tratado com segredo e reserva pela comunidade-de-santo” (FONSECA, 2003, p. 149). Pode ser também a “religião, terreiro, ou qualquer coisa apoiada em força divina, com base sólida e tradicional”, ou até sinônimo de *assentamentos*, ou seja “objetos que contêm o axé das divindades e ficam enterrados sob o centro ou outro local especial do terreiro, constituindo a base mística do mesmo” (CACCIATORE, 1977, p. 132). Costa Lima (1974), por sua parte, enfatiza sua ligação com a competência e a experiência<sup>168</sup>; enquanto Juana Elbein dos Santos destaca a participação na “sacralização” de objetos e materiais, infundindo-os de força e poder:

Madeira, porcelana, barro, palha, couro, pedras, contas, metais, cores e formas não se combinam apenas para expressar uma representação material. Os objetos que reúnem as condições estéticas e materiais requeridas para o culto, mas que não forem “preparados”, carecem de “fundamento”; constituem uma expressão artesanal ou artística (SANTOS, 2012, p. 37)

---

<sup>167</sup> Segundo Prandi (2000, p. 62), “Além das práticas iniciáticas, como a raspagem da cabeça que marca o ingresso das meninas na puberdade, o uso de escarificações indicativas de origem tribal ou familiar (os *aberês* do candomblé), costumes do cotidiano familiar africano foram igualmente incorporados à religião no Brasil como fundamento sagrado que não deve ser mudado: dormir na esteira, comer com a mão, prostrar-se para cumprimentar os mais velhos, manter-se de cabeça baixa na frente de autoridades, dançar descalço, etc.”.

<sup>168</sup> “Conhecimento profundo do ritual e da doutrina de sua *nação* que não exclui uma certa familiaridade com os ritos de outras *nações*. “Ter muito fundamento” se diz de uma *mãe* ou *pai* que conhece, além dos ritos e cantigas, as técnicas divinatórias e as folhas sagradas que estão associadas intimamente às cerimônias de iniciação e à medicina empírica dos candomblés” (COSTA LIMA, 1974, p. 79)

A noção de *fundamento*, portanto, está intimamente relacionada com o *axé* e sua dinâmica. Para o Dofono, como “saber fundamental” legado pelos ancestrais, os *fundamentos* estão protegidos por tabus e são apreendidos como “doutrinas” durante o ciclo iniciático de cada fiel. Diversos autores falam de *cantigas de fundamento*, *toques de fundamento* e *instrumentos de fundamento* (Dofono fala nas aulas de *movimentos* dançados como *fundamentos* ou gestos sagrados específicos). Estes *fundamentos* sonoro-musicais seriam, no geral “[...] coisas ou fenômenos que possuem ou evocam *axé* e que, em virtude do *axé*, têm o poder de chamar os *orixás*, e portanto de desencadear o transe.” (LÜHNING, 1990a, p. 47).

#### 4.3.1.1 OS INSTRUMENTOS DE FUNDAMENTO

[...] os *instrumentos de fundamento* são tocados apenas em momentos muito especiais, no decorrer de uma festa, em geral apenas para um orixá determinado, com cujo fundamento tem ligação. É decorrência desta ligação fundamental, que estes instrumentos possuem o poder de chamar orixá, de acelerar ou facilitar a manifestação. [...] Diz-se, no candomblé, que a manifestação ocorre, nestes casos, porque ‘o som agrada aos orixás. Eles [os instrumentos] têm um *axé* de chamar o orixá (LÜHNING, 1990a, p. 47)

Tanto Dofono, como Cardoso (2006) e Lühning (1990a), reconhecem (com pequenas diferenças terminológicas) até quatro *instrumentos de fundamento* na nação Ketu:

a) O *Arô* é um instrumento tocado nas festas para o orixá Oxossi. Se trata de dois chifres de touro, boi ou búfalo africano (chamado *efon*<sup>169</sup> em yorubá) que pertencem ou simbolizam este orixá e que são usados para saudá-lo ou invoca-lo – quando percutidos um no outro – ou como paramento do orixá incorporado (conhecidos como *oge*). Podem apresentar ornamentos metálicos nas extremidades e estar presos por correntes.”

b) O *Cadacorô*, por sua vez, pertence e é tocado para o orixá Ogum. Segundo Lühning (1990, p.47), está formado por “[...] duas peças de ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante.”

---

<sup>169</sup> Segundo Barreti Filho (2010, p.124) estes chifres pertencem à espécie *Syncerus caffer*.

c) Nas festas para o orixá Xangô é usado o *Xerê*, um tipo de chocalho. Este pode ser de metal prateado (se destinado a louvar *Airá*, uma “qualidade”<sup>170</sup> de Xangô que veste branco), ou de níquel ou de cobre quando usado em cerimônias para o restante de formas de Xangô (BARROS, 2009b, p.76). Este é composto por um cabo unido a uma extremidade esférica ou em forma de losango contendo pequenas pedras que produzem o característico som chiado. Pode ainda ser feito de uma pequena cabaça arredondada.

d) Finalmente em festas para os orixás Omolu (CARDOSO, 2006) e para Oxalá (LÜHNING, 1990a), são usados pequenos sinos, de som muito agudo, sem um nome específico. Dofono chama esses instrumentos como *Adja de guizo*, e diz que podem ser “uma pequena campana metálica adereçada com palhas” usada no *Olubajé*<sup>171</sup> para Omolu; ou um sino com “casca de Obi”<sup>172</sup> tocado para Oxaguiã (SANTOS, 2017a).

e) Estes autores incluem também o *Adjá* ou *Adjari* como *instrumento de fundamento*. Neste caso, mesmo pertencendo ao orixá Oxalá, este é usado em qualquer cerimônia e tem poder sobre qualquer entidade manifestada (segundo LÜHNING, 1990a e Dofono, porque Oxalá é considerado o “pai” de todas elas). Sua função é guiar as entidades (como “sinalizador acústico”, LÜHNING, 1990a) e é utilizado tanto nas cerimônias públicas como em outros rituais internos. Este corresponde a um sino com badalo, feito de “folha-de-flandres”, composto por campânulas presas a um cabo, geralmente trabalhado, e feito de madeira ou metal. No caso das cerimônias feitas para os ancestrais indígenas da terra, os Caboclos, o *adjá* é substituído por outros chocalhos, especialmente os *caxixís*<sup>173</sup>, mantendo no entanto a mesma função no ritual.

---

<sup>170</sup>Segundo Goldman (1985, p.36), “[...] o termo “qualidade do orixá” remete a uma das características marcantes dessas forças espirituais. Com efeito, embora os orixás sejam concebidos como forças da natureza, presentes portanto em toda parte, tais forças não são vistas como homogêneas, formando antes um espectro de “vibrações”; existem tantas vibrações principais quanto orixás, mas dentro da mesma “faixa” podem ser distinguidas subdivisões de modo infinito até se atingir o orixá pessoal de cada filho-de-santo”.

<sup>171</sup>O *Olubajé* é uma festa tradicional nos terreiros de candomblé baianos na qual, anualmente, é homenageado o “Rei da Terra” (Omolu). Nesta, são preparados diversos alimentos representativos das diversas entidades do panteão Keto-Nagô, que serão apresentados em vasilhas de barro e servidos em folhas de mamona (*Ricinus Communis. L., Euphorbiaceae*) à assistência da cerimônia, juntamente com *Aluá*, uma bebida sagrada fermentada feita de casca de frutos, rapadura e/ou cereais. (BARROS, 2009a, p. 81)

<sup>172</sup>*Obi* no candomblé designa a noz-de-kola (*cola accuminata*) associada ao processo de iniciação e à consulta oracular realizada durante os sacrifícios animais rituais.

<sup>173</sup>O *caxixí* é classificado por Mukuna (2006, p.137) como um “chocalho de cesto” presente entre diversas etnias da África subsaariana. Este está formado por um ou vários receptáculos de palha trançada com uma base feita da casca de algum fruto que amplifica sua potência acústica. Na parte superior tem uma alça e no interior tem algum material (pequenas pedras ou sementes) que produzem o som.

Segundo Lühning (1990a, p. 48), estes *instrumentos de fundamento* deveriam ser descritos como instrumentos rituais ao invés de instrumentos musicais, os quais “[...] produzem som, possuem um significado simbólico e são empregados de forma associativa”. No entanto, Cardoso (2006, p. 50) discorda dela por considerar que todos os instrumentos no candomblé cumprem sua função musical, que segundo ele seria principalmente servir como instrumentos de comunicação. Sem entrar em questões classificatórias, segundo a primeira definição de Lühning (1990) poderíamos aqui considerar também o *bater paó* como um *som com fundamento*. O “instrumento” neste caso seriam as palmas das mãos batidas suavemente para realizar um som abafado. Esta performance, acompanha o momento final de qualquer ritual, pois é realizada como forma de agradecimento e mostra de respeito para com as entidades. Por este motivo, se acompanha de uma postura corporal específica, que implica se manter agachado, ajoelhado ou postrado e com a cabeça baixa (atitude geralmente associada ao respeito diante de qualquer superior hierárquico no espaço do terreiro). Pode também estar acompanhada de gritos e saudações à entidade ou entidades homenageadas.

#### 4.3.1.2 O QUARTETO INSTRUMENTAL

O quarteto instrumental no candomblé Ketu está formado por três atabaques e um “ferro”, chamado de *agogô* ou *gã*. Cada um desses instrumentos apresenta suas características e uma função específica na performance sonoro-musical, mesmo o conjunto orquestral constituindo um “todo indissociável” (FONSECA, 2003, p. 31).

##### 4.3.1.2.1 O FERRO

O *agogô* ou *gã* é um instrumento idiofone<sup>174</sup>, muito comum na África subsaariana, formado por uma ou diversas campânulas de metal, geralmente de ferro e percutido com uma vara metálica. Este pertencente ao orixá Ogum e pode ser descrito como

---

<sup>174</sup>A categoria *idiofone* pertence à sistemática de Eric M. von Hornbostel e Curt Sachs de 1914. Nela, classificam os instrumentos em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Os idiofones são aqueles cujo material soa por si mesmo, presentes em todas as culturas; os membranofones produzem o som mediante uma membrana esticada, e são classificados segundo a forma do bojo e tipo de fixação da pele; os

campânula dupla” de tons altos (pequenos) e baixos (largos) ou femininos e masculinos, presa nas extremidades de uma haste metálica curvada. Este tipo de campânula comum na África é conhecida entre os bakongos do Congo com o nome de *ngongi*, e com o nome gerundial de *nkobu* entre os lubas. No Brasil adaptou o nome yorubá de *agogô* (MUKUNA, 2006, p. 94, grifos do autor)

Outros autores, associam também o termo *agogô* à língua yorubá, a partir de uma corruptela da palavra *akoko*, que significaria “tempo” (LÜHNING, 1990a, p. 37); “relógio” (ALVARENGA, 1982 *apud* CAMBRIA, 2001, p. 576); ou “sino” (BARROS, 2009a, p. 50). Segundo o Dofono, o *agogô* apresenta duas campânulas. Já o *gã* ou *gãn* (como o Dofono o chama) teria segundo ele uma campânula. O nome *gã* derivaria da língua *Ewe*, sem ter um significado específico (CACCIATORE, 1977; CAMBRIA, 2001). Dofono geralmente usa os dois termos (*agogô* e *gãn*) como sinônimos. O uso do *gã*, por sua vez, está associado a diversos contextos africanos e afrodiáspóricos de matriz *Ewe-Fon*,

Sinos chamados “gan”, de fato, são usados no Benin sozinhos, para acompanhar o canto, ou junto com os tambores, nas cerimônias religiosas dedicadas aos “voduns” [...] No “vodu” do Haiti, que tem suas origens na mesma cultura religiosa, escreve Katherine Dunham, “ogan é um pedaço de ferro percutido com uma vareta e serve para acompanhar os tambores durante as cerimônias e as danças” [...] Na Casa Grande das Minas, no Maranhão, também chama-se de “ogan” o sino de ferro de campânula única tocado por uma mulher durante as cerimônias (CAMBRIA, 2001, p. 576)

Um fato curioso é que a exceção de alguns poucos “toques<sup>175</sup>” como o *Ijexá*<sup>176</sup> tanto no *agogô* como no *gã* somente é tocada uma das campânulas, sem aparentemente nenhuma preferência. Juntamente com a constatação de que nas performances iorubas não é tocado

---

cordofones produzem som a partir de uma corda tensa; e os aerofones, produzem som pela vibração de uma massa de ar originada no (ou pelo) instrumento (PINTO, 2001; CARDOSO, 2006).

<sup>175</sup> Dofono costuma a introduzir variações no toque do *agogô*, de forma ocasional, no *Savalu* e no *Bravum* – toques de origem jeje tocados para todas as entidades iorubas de ascendência fon (*voduns*), as quais seriam Nanã, Omolú, Oxumarê, Ewa e Iroko. Estas variações coincidem com a execução dos *movimentos* (aspecto que será discutido nas seguintes seções) dos orixás, nos quais estes executam sequências coreográficas simbolizando suas principais características ou atributos. Nestes momentos, se dá um característico incremento da intensidade da performance, acompanhado por variações na execução dos instrumentos para pontuar e acompanhar estas dinâmicas.

<sup>176</sup> O toque *Ijexá*, originário da nação com o mesmo nome (derivado do topônimo da região homônima na atual Nigéria) é característico do culto ao orixá Oxum. Este é caracteristicamente tocado com as mãos nos três atabaques e é executado nas três nações principais do candomblé baiano. É também o toque básico das “charangas” ou “afoxés”. O afoxé é um “rancho negro que sai durante o Carnaval, na Bahia. É uma festa semi-religiosa, realizada como uma obrigação por elementos de certos candomblés” (CACCIATORE, 1977, p. 38). Espalhados por várias regiões do Brasil, estes adotaram a língua portuguesa – misturada com palavras ou trechos em línguas de origem africana – na maioria de seus textos cantados ou declamados.

nenhum sino<sup>177</sup>, e da diferente morfologia dos instrumentos no candomblé – em forma de barril em lugar da forma bicôncava dos *batás* de origem Nigeriana – levam a postular uma “forte influência jêje na música religiosa afro-brasileira” (CAMBRIA, 2001, p. 577)

A função do *gã* ou *agogô* dentro do conjunto orquestral é ser o “referencial” (CARDOSO, 2006) “metronômico” (FONSECA, 2003). O “time-keeper” (LÜHNING, 1990a) ou a “*time line*”<sup>178</sup> (NKETIA, 1974 *apud* FONSECA, 2003) de cada *toque*, pois este desenvolve padrões rítmicos cíclicos, com poucas ou nenhuma variação, que são facilmente escutados devido a seu timbre alto e estridente. Seria então o “maestro” (FONSECA, 2003), responsável junto com os dois atabaques menores por serem a guia, desenvolvendo um *ostinato*, uma *base*

A função do chamado “time-keeper” é exercida especialmente pelo agogô, com seu som claro e penetrante, já que o toque do agogô constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, tanto para os cantos. O tocador de agogô tem, por conseguinte, uma tarefa de extrema responsabilidade. Isso fica evidente, também pelo fato de que, em geral, é o agogô que introduz o toque, para dar suporte rítmico ao canto (LÜHNING, 1990a, p.110)

Dofono enfatiza constantemente a importância de dominar e interiorizar o *gã* e sua relação com os *atabaques que puxam* (expressão utilizada por ele para designar os atabaques que *seguram a base*, ou seja, que formam o esqueleto *melo-rítmico*<sup>179</sup> junto com o *agogô*), tanto para conseguir uma boa desenvoltura como para o aprendizado do resto de instrumentos.

---

<sup>177</sup> “[...] um instrumento estridente (gan) sustenta uma linha composta da repetição permanente de um modelo rítmico relativamente longo; em seguida aparece um grupo de tambores suporte, cada um executando respectivamente um padrão rítmico fixo e mais curto. Associados aos chocalhos, que marcam o tempo de cada peça, esses instrumentos compõem o que se chamou de textura rítmica – o primeiro fator de caracterização de uma peça determinada. [...] A música iorubá de culto, no Benim, não possui, genericamente, uma textura composta por instrumentos de timbres heterogêneos; ela dá preferência a conjuntos formados exclusivamente por tambores” (LACERDA, 1998 *apud* CAMBRIA, 2001, p. 577)

<sup>178</sup>O conceito de *time line* ou “linha-guia [...] é a tradução proposta por Carlos Sandroni (2001) para o conceito timeline criado por J. Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (1974). Para Nketia, timeline (também chamado de referente de densidade), são fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiófonos ou palmas, dentro dos conjuntos orquestrais percussivos, servindo de ponto de orientação aos tocadores” (FONSECA, 2003, p.6)

<sup>179</sup>O conceito de *melo-ritmo*, acunhado pelo multifacetado intelectual Nigeriano Meki Nzewi, se refere a “[...] uma organização rítmica melodicamente concebida e nascida melodicamente”. Segundo o autor, esta seria uma característica essencial da percussão na música folclórica da África Oeste, que se opõe à “função abstrata e despersonalizada da percussão típica do estilo percussivo ocidental” [*a rhythmic organization that is melodically conceived and melodically born [...] abstract depersonalised percussion function typical of Western percussive style*] (NZEWI, 1974, p. 24).

Tudo no começo é o gã. Para aprender a tocar atabaque tem que tocar o gã. [...] Não adianta fazer candomblé sem gã (SANTOS, 2017a)

O toque do *gãn* está sempre na mão direita dos atabaques que puxam. Está tudo envolvido na mão direita (SANTOS, 2017a)

#### 4.3.2.1.2 OS ATABAQUES

Os três tabaques são uma só coisa: o *rum* é a cabeça, o *rumpi* o corpo e o *runlé* as pernas; é só um corpo (LODY; SÁ, 1989, p. 30)

Os atabaques são instrumentos membranofones com formato abaulado feitos de madeira. Antigamente podiam ser feitos a partir de um tronco escavado, mas hoje em dia o tipo mais comum é feito de “[...] ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro” (LODY; SÁ, 1989, p. 23). Estes têm duas partes básicas: um bojo ou “corpo”, com duas aberturas em seus dois extremos, que atua como caixa de ressonância; e uma “boca” situada no extremo superior, na qual é esticada uma membrana que gera o som ao ser percutida. Relacionando estas duas partes, existe algum tipo de “mecanismo de afinação”, o qual é responsável controle da tensão da membrana. Etimologicamente, a palavra *Atabaque* parece ter origem nas línguas orientais a partir da palavra “[...] persa *tablak*; com o *a* protético, que também pode estar pelo artigo árabe *al*” (DALGADO, 1919, p. 64), significando tambor ou instrumento de percussão.

No candomblé Ketu, se usam sempre três atabaques com tamanhos, funções e nomes próprios. No entanto, Antônio Carlos Soares Souza – Tom – *alabê* do terreiro *Pilão de Prata* de Salvador, no bairro de Boca do Rio, em depoimento recolhido por Almeida (2009) comenta que antigamente a orquestra era formada por quatro atabaques<sup>180</sup>.

Não existe consenso na literatura sobre a denominação dos atabaques. Para alguns, a palavra *rum* seria um vocábulo *yorubá* significando “voz” (*ohún*) ou “grunhido” (*hun*); *rumpi*

<sup>180</sup>“Antes a orquestra de candomblé era formada por quatro atabaques: lé, rumpi, contra-rum e rum. Tom [Antônio Carlos Soares Souza] falou que o rum ficava recolhido e só entrava em um momento especial onde os filhos e filhas-de-santo já estavam manifestados. Ele explica que o lé antes era o instrumento da terra, do pé da dança, bem baixinho, quase beirando o chão. O rumpi era o médio e havia o contra-rum” (ALMEIDA, 2009, p.77). No entanto, este fato nunca foi presenciado nem confirmado por nenhum outro relato, seja na bibliografia ou na minha experiência e contato com o povo-de-Santo. Também em alguns terreiros, como o *Matamba Tombenci Neto*, sediado no bairro do Alto da Conquista da cidade e Ilheus, na Bahia, se tem registro de festas antigas onde podem ser vistos quatro atabaques sendo tocados, segundo foi me informado por Gleide Cambria, neta da atual matriarca do terreiro durante uma conversa informal.

por sua vez significaria “grunido” (*hun*) e “imediato” (*pi*); e *lé* ou *runlé* teria origem *Ewe* significando “pequeno” (*lee*) (CACCIATORE, 1977, pp. 166; 235). Outros autores entendem que “[...] os nomes de *rum*, *rumpi* [ou *pi*] e *lé* [ou *runlé*], são deformações das palavras *fon*, *hum* e *humpevi* para os dois primeiros, e da palavra *nagô*, *omelê*, para o terceiro” (VERGER, 2012, p. 28). Nesta mesma linha, Parés (2013, p. 360) escreve que

O termo fon *hun* é polissêmico e, além de atabaque, significa coração (pois também bate com ele) e qualquer tipo de veículo (embarcação ou outros). O termo *humpevi* significa filho (*vi*) pequeno (*kpe*) do tambor (*hun*) (ou o tambor filho pequeno).

Os atabaques se diferenciam também por sua afinação e tonalidade resultante (em parte decorrente do tamanho diferente). Assim o atabaque maior e de tom mais grave é o *rum*. O atabaque de tom médio é o *rumpi*, e finalmente o menor e mais agudo de cada trio (ou “terno”, o conjunto) é o *lé*. A diferente tonalidade está em conexão direta com o “mecanismo de afinação” a partir da tensão exercida na membrana. Segundo Verger (2012, p. 28), “as formas e os sistemas de afinação do couro dos atabaques são diferentes, de acordo com as nações dos terreiros”. Segundo Dofono, os couros utilizados nos atabaques podem ser de boi ou de cabrito. Ele tem preferência pelo primeiro tipo porquê têm um som melhor, porém admite que o fato do couro de cabrito ser diretamente da matança tem suas vantagens:

Eu gosto de cunha e de couro de boi no rum. Atabaque de couro de boi pro Angola, os três com couro de boi, é muito bom! A maioria por aí tu vê cabrito. Mas agora é couro de boi daquele que vêm da fábrica né? Mas o couro de boi que você tira o pelinho na hora é o melhor!

[Ferran: Mas esses de couro de boi que têm em algumas casas vem de matança?]

Não, são comprados. Por isso é muito bom você usar cabrito porquê vêm de matança de orixá (SANTOS, 2017a).

O sistema de afinação mediante “cunhas” seria próprio das nações Congo e Angola, e consiste em “[...] cunhas de madeira que tencionam os aros, por meio de cordas presas no alto e no meio da caixa acústica” (CARDOSO, 2006, p. 54). Já o sistema de tensão por cavilhas enfiadas no corpo do atabaque (que Dofono chama de “atabaques de birro<sup>181</sup>”), seria próprio

<sup>181</sup> Os atabaques de “birro”, também chamados de “*sô*, *atabaque de sô*, ou de *cravilha* ou de *pino de madeira* (LODY; SÁ, 1989, p. 24) são atabaques em que o mecanismo de afinação é composto por diversas peças de madeira inseridas perpendicular e obliquamente no extremo superior do bojo do instrumento, perto da membrana.

das nações Ketu e Jeje. Finalmente, na atualidade é comum também encontrar atabaques com tensores metálicos, os quais agilizam consideravelmente o processo de afinação.

Outra questão fundamental em relação aos atabaques é que para o povo-de-Santo, estes não são meros instrumentos ou “dispositivos produtores de som” (CARDOSO, 2006). Assim, o atabaque “[...] ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuiria nome próprio, e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais. (LODY; SÁ, 1989, p. 24). Dofono expressa claramente esta identificação ou “quase-antropomorfização” dos atabaques quando no seguinte diálogo comenta:

[Ferran: Tem preceito para atabaque?]

Tem, eles comem, atabaque deita...

[Ferran: Alguém me falou que o rum em algumas casas têm nome]

Não<sup>182</sup>, os três, cada orixá. Por exemplo, eu quero que o *rum* da minha casa seja d’Oxalá, vai ser Oxalá ne? Quero que o *lé* seja Iansã, dependendo, vai jogar e vai ver ne? Tem um laço para *Iyabá*<sup>183</sup>, um laço... As vezes os três são *Iyabás*.

[Ferran: Como é a cerimônia com os atabaques?]

Atabaque dá *Bori*<sup>184</sup>, atabaque dá nome. (SANTOS, 2017a)

Em relação à localização dos atabaques, estes estão sempre no barracão – o espaço dentro do *terreiro* onde se desenvolvem as cerimônias públicas – num local sempre visível e elevado, separado do resto dos fiéis e participantes, chamado por Dofono de *Pepelé*<sup>185</sup>.

---

Esta, é presa por cordões tensores a estes “pinos” os quais, quando apertados, se inserem no corpo do atabaque produzindo tensão sobre a membrana.

<sup>182</sup> Segundo Herskovits (1944, p. 484), os atabaques são batizados e nomeados no mesmo processo ritual, mas “apenas o tambor maior recebe um nome. [...] Os nomes dos tambores são de duas espécies. Em primeiro lugar, os nomes dos dias, sendo o tambor designado pelo dia da semana no qual ele foi percutido pela primeira vez na cerimônia. O segundo é o que resulta da imaginação do sacerdote ou do doador.” [Only the *grat* drum is given a name. [...] *Drum anmes are of two types. First are the day-names, the drum being called after the week-day on which it is first played in a cerminoy. The second is one that happens to strike the fancy of the priest or the donor*]. Esta afirmação é confirmada, no caso da *Casa Branca do Engenho Velho* no trabalho de Almeida (2009), onde explica que o *rum* que atualmente se encontra no terreiro é chamado de *8 de Setembro*, sendo esta a data em que foi tocado pela primeira vez.

<sup>183</sup> O termo *Iyabá* se refere ao “feminino”, às mulheres, enquanto *Oboró* seria “masculino” ou referido aos homens.

<sup>184</sup> Segundo Lühning (1990a, p. 52), a cerimônia do *Bori*, ou “dar alimento ao *ori* ou cabeça” serve para estabelecer um primeiro contato entre a cabeça do iniciado (ponto focal de todo o processo de iniciação) e seu orixá. Neste ritual, “[...] a cabeça é tranquilizada e fortalecida pelos alimentos rituais” e por sacrifícios rituais.

<sup>185</sup> O *pepelé* é uma estrutura, geralmente elevada e situada numa posição visível no barracão, onde são colocados os atabaques. Através de sua construção, este pode atuar como caixa de ressonância e mecanismo de amplificação do som dos instrumentos.

Figura 27. Dofono (esquerda), eu e um *ogã da casa* tocando no *Pepelê* da casa do Ronildo Tata Sumboaquecy (Vila São João), 2015



Fonte: Acervo pessoal

#### 4.3.2 OS TOQUES DO CANDOMBLÉ KETU

Outra característica que define os atabaques é a mecânica e a técnica específica para tocá-los. A maioria dos autores que escreveram sobre o candomblé, consideram estas diferenças marcadores e definidores das diversas nações. De modo geral, existem no candomblé Ketu três formas básicas de tocar os atabaques: a primeira envolve o uso de *agdavis*<sup>186</sup> – “[...] termo fon para designar a[s] vareta[s] de goiabeira, tamarindeiro ou cipó duro de 25 a 30 cm” (PARÉS, 2013, p. 321) – usadas para percutir a membrana e eventualmente o corpo do atabaque; já na segunda – própria das performances congo-angola – se toca com as mãos livres sobre a membrana. No entanto, a forma mais comum no candomblé Ketu é aquela que usa *agdavis* para

<sup>186</sup> As baquetas do tambor (*agidavi*), são feitas geralmente de madeira resistente (*pitanga* ou *ingá*); em caso de utilizar uma madeira menos resistente (como o *arassa*), as baquetas quebram rapidamente. Qualquer tocador competente sabe fazer baquetas e as que são feitas com cuidado, resistem de três a cinco anos. As varas são primeiramente desnudadas, e em seguida untadas com sebo, para depois serem aquecidas ao fogo, de maneira que o sebo vai impregnando completamente a madeira. São deixadas por alguns dias ao sol ou na fumaça do fogo da cozinha e depois colocadas no santuário, “ao pé do santo”, onde permanecem até a próxima cerimônia que requiera de tambores (HERSKOVITS, 1944, p. 483)

*puxar* ou tocar a *base* (atabaques *lé* e *rumpi*), enquanto no atabaque *rum* é utilizado um *agdavi* e uma mão livre.

A forma de tocar de Dofono usa as três combinações em função do *toque*, da cantiga, da entidade à qual está se louvando e do momento do ritual. Assim, por exemplo, a forma mais comum – como mencionado – é aquela em que os três atabaques usam *agdavis* (sendo que o *rum* usa um *agdavi* e uma mão livre), como poderia ser o caso do “toque de guerra” ou *Lagunló* para o orixá Ogum. Em outros casos, como por exemplo nos *toques* chamados *Alujá*, *Tonimobé* e *Akakaumbó* para Xangô; certas variantes do *Varsi*<sup>187</sup> tocadas para o orixá Oyá; ou nos diversos *Batá*, para Xangô, Oxum ou Oxalá (entre outros), a *base* se mantém com *agdavis* mas o rum toca com as duas mãos livres. Finalmente, no caso dos diversos *Ijexás*, para Exu, Ogum, Oxum, Oyá, Logumedé, Ossain ou Oxalá; assim como no *Agabi* de Ogum, Oxossi e Xangô ou no *Barravento* de Logumedé, os três atabaques tocam com as duas mãos livres.

A seguinte figura mostra de forma esquemática os 19 *toques* executados por Dofono. É importante apontar que o quadro foi concebido como uma ferramenta analítica, com o fim de melhor descrever a diversidade de *toques* performada por Dofono, mas em nenhum caso esgota-a, pois existem inúmeras variantes para cada um, seja na *base* acompanhante, na *base* do atabaque *rum* ou na interpretação pessoal de cada tocador<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> O *varsi* ou *vassa* corresponde a um dos “ritmos” mais populares em todas as nações. Segundo Xavier Vatin (VATIN, 2001 *apud* PARÉS, 2013, p. 323) “O seu *time line* consiste em 12 pulsos com 7 batidas, “/x.x.xx.x.x.x/”. No caso da nação Keto-Nagô tal como Dofono à entende, esta representa a fórmula rítmica mais comum, a qual pode estar associada à qualquer entidade, e pode ser executada sob diferentes andamentos. Cardoso (2006), escreve que os *alabês* da *Casa Branca do Engenho Velho* distinguem claramente entre as diversas “bases” que compartilham esta *time line*. Porém o Dofono, mesmo executando-os ou “interpretando-os” de forma distinta (especialmente em função do andamento de cada um dos “toques”), nunca me falou que se trate de “bases do gã” diferentes. Assim, é o conjunto orquestral em sincronia com o canto e a dança aquilo que singulariza cada um dos “toques”, além das diferentes formas de execução que alguns deles apresentam. Esses “toques” emparentados seriam: *Agabi*, *Alujá*, *Igbi*, *kakaumbó*, *varsi/vassa*, e *barravento*.

<sup>188</sup> Os toques seguem uma estrutura, dinâmica e estilos interpretativos de acordo com o tipo de dança, com o deus que está sendo homenageado, ressaltando-se também as aptidões individuais de cada músico e até mesmo alguns acentos e variações rítmicas que ocorrerão como marca dos ‘tocadores’ (LODY; SÁ, 1989, p. 30)

Figura 28. Relação dos diferentes *toques* executados por Dofono, com seus nomes, entidades de fundamento e a técnica usada (elaboração própria)

TOQUES				TÉCNICA		
Nome Dofono	Apelido Dofono	Outras nomes	Orixá Fundamento	Três Atabaques com Agdavis	Base Agdavi Rum na mão	Três atabaques na mão
AKAKAUMBÓ	---	Kakaumbó pani-pani	Xangô		X	
ADARÓ	---	Daró / Ilú	Oyá	X		
ADARRUM	---	---	Todos	X		
AGABI	---	---	Ogum			X
AGUERÉ	---	---	Oxossi	X		
ALUJÁ	---	---	Xangô		X	
AVAMUNHA	---	Ramunha	Ogum	X		
AWÔ	---	Korin Ewe	Ossaim	X		
BARRAVENTO	---	---	Logumedé			X
BATÁ	---	---	---		X	
BRAVUM	---	---	Oxumarê	X		
	Corrido	Zandró		X		
IBI	---	Igbin	Oxalá	X		
IJEXÁ	---	---	Oxum			X
JINKA	---	Jika	Yemanjá	X		
OPANJÉ	---	Panijé	Omolu	X		
SAVALÚ	---	Sató	Voduns	X		
TANIMOBÉ	---	Tonimobé Roli	Xangô		X	
VARSI LENTA	Base 1*	Orisá	---	X		
	Base 2*			X		
	Obá	---		X		
	Ewa	---		X		
	Oyá	---		X	X	
VARSI CORRIDA	Lagunló Estrada	Corte / Guerra	Guerreiros	X		
	Trilho	Caça	Caçadores	X		

\* Dofono não tem um nome para cada base, mas estas correspondem a movimentos dançados diferentes.

Por outro lado, é importante entender que os *toques*, do jeito como Dofono os entende, não são “música” estritamente falando, mas um dos elementos de uma performance multissensorial que combina, entre outros: sons, gostos, gestos, cheiros, cores e mitos, assim como um variado arsenal de objetos materiais e simbólicos.

Os toques cerimoniais não são ‘obras’, não são ritmos apenas, não são padrões. Entendê-los é concebê-los como aspecto, como parte de um todo articulado mais amplo, bem mais abrangente, tanto no sentido material direto quanto no referente à sua projeção simbólica e significação religiosa ou ideológica. (LODY; SÁ, 1989, p. 20, grifo do autor)

O que seriam então os *toques*? No presente trabalho, refiro-me por *toque* ao modo como Dofono chama a execução da seção instrumental dentro da performance como um todo. Pode também, na sua concepção, se referir à execução de cada instrumento por separado ou até à entidade à que estão associados. Assim, por exemplo, o *toque* do *Adaró*, é o *toque* do orixá *Oyá*, o qual é composto por um *toque* de agogô e uma combinação de *toques* de atabaque. Segundo o etnomusicólogo francês Xavier Vatin (2001, p. 12-13) existem no candomblé contemporâneo até 20 *toques*; 8 seriam originários da nação Ketu (*agabi*, *aguerê*, *alujá*, *batá*, *daró*, *igbi*, *opanijé*, *tonibobe*), 7 da nação Jeje (*adarrum*, *avaninha*, *ramunha*, *bravum*, *sató*, *jicá*, *vassa*), 4 da nação Angola (*arrebate*, *barravento*, *cabula*, *congo*) e 1 da nação Ijexá, com o mesmo nome. Na análise do autor existem diversos “empréstimos recíprocos” entre as nações e não existe nenhum *toque* presente nas três. É interessante também notar que só a nação Ketu tem *toques* exclusivos (que não se encontram em nenhuma outra): *Agueré*, *Alujá*, *Batá*, *Adaró* e *Tonimobé*. Isto demonstra, segundo Vatin (2001) que, como em outros aspectos litúrgicos, há nesse âmbito uma forte interpenetração entre as diversas nações, assim como variações terminológicas e controvérsia em relação à possível origem de algum desses ritmos.

#### 4.3.3 FUNÇÃO DOS INSTRUMENTOS NA PERFORMANCE

Concordo com Cardoso (2006, p. 59) que “[...] não há candomblé sem música”. Esta se encontra no centro de todos os procedimentos litúrgico-rituais (ver LÜHNING, 1990b; FONSECA, 2003; CARDOSO, 2006; ALMEIDA, 2009, entre outros).

A partir desta constatação, diversos trabalhos<sup>189</sup> procuraram entender qual seria a função básica da performance sonoro-musical no candomblé e parece que existiria certo consenso em relaciona-la com a capacidade de “comunicar” ou pontenciar, através de uma

---

<sup>189</sup> Esta relação entre música-comunicação-posseção é expressa por diversos autores:

“[...] no candomblé, os atabaques são utilizados como uma forma de comunicação. Mesmo percebendo que, a depender da casa, haja dialetos, existe uma linguagem presente.” (CARDOSO, 2006, p. 24)

“[...] são os atabaques que têm a força, que despertam os orixás, fazendo com que se ergam do chão, que os chama e que, por assim dizer, forçam-nos a incorporar-se em seus descendentes.” (LÜHNING, 1990a, p. 46)

“As entidades são chamadas através das cantigas e dos toques dos atabaques e um a um os integrantes da roda entram em transe.” (GARCIA, 1996, p. 65 *apud* ALMEIDA, p. 19)

“[...] os tocadores sentados, executando os ritmos que invocam os deuses, provocam o estado de posseção, controlam a coreografia da dança e, por vezes, representam a voz da divindade que está sendo cultuada” (HERSKOVITS, 1944, p. 480)

linguagem ritual codificada musicalmente, a conexão entre seres humanos e diversas forças da natureza através da possessão. O próprio Dofono, experimenta essa conexão:

Muitas vezes eu sinto isso. Eu consigo me comunicar. Eu acho que estou conversando com o Orixá pelos toques. Isto é quando eu estou muito concentrado e eu estou bem... para isto acontecer eu tenho que estar muito bem. Não é toda hora que eu toco assim dessa forma. Tem hora que parece que eu estou conversando com o Santo, e eles falam sim dessa forma (SANTOS, 2017a).

Por outro lado, pensando numa etnomusicologia “desde dentro” – em como Dofono pensa/conceitua os elementos da performance instrumental dentro do Candomblé – um dos fatores mais recorrentes em seu discurso e prática é o “papel” ou função que cada instrumento tem como parte do conjunto. Neste sentido, nos *toques* existe sempre uma *base* instrumental, executada pelo *agogô* e pelos atabaques *lé* e *rumpi*, que mantêm um “ostinato” e que funciona como “[...] um «chão» para que o rum possa «andar», ou, em outras palavras, um «suporte» para que o rum possa «falar»” (CARDOSO, 2006, p. 57). Esse “chão” ou “suporte” é o que permite que o atabaque *rum* desenvolva sua *base*, junto com o complexo conjunto de frases ou motivos melo-rítmicos que de fato, funcionam como marcadores da performance dançada.

[...] as frases musicais mais complexas cabem ao rum. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé. [...], uma de suas funções essenciais é sua íntima relação com as danças realizadas nos rituais. (CARDOSO, 2006, p. 57)

Em relação ao bom desempenho na execução dos instrumentos – que poderíamos chamar da estética ou poética dessa performance musical do candomblé (agradeço enormemente as contribuições do Prof. Dr. Samuel Araújo a respeito deste tema) – Dofono demonstra sempre muito cuidado tanto com a afinação como em relação à técnica ou mecânica mais adequada para cada instrumento. Isto discorda claramente de Almeida (2009, p. 97) que escreve que “[...] não existe uma preocupação técnica, como na academia, na maneira de segurar a baqueta. No entanto o modo dos alabês fazerem isso tem um sentido prático, o de se sentir confortáveis [...]”.

Dofono presta muita atenção às nuances tímbricas e a correta execução do conjunto. Para isto, repete constantemente a forma como ele aprendeu a segurar os *agdavis*, e como estes devem percutir na membrana do atabaque para conseguir os diversos sons. No caso, os *agdavis* devem ser segurados entre as duas primeiras falanges dos dedos índice e médio, este último abraçando o extremo inferior para “trava-lo” e impedir que o *agdavi* rode nos dedos. O polegar deve segura-lo pelo outro lado. Esta técnica é necessária para deixar todo o peso do *agdavi* na ponta superior (aquela que entra em contato com o couro), e para isso é preciso segurar o *agdavi* bem pela ponta. Esta preocupação, além de uma questão de conforto, faz com que o *agdavi* possa ser colocado na posição certa que permita *tirar o som* adequado – sendo portanto, ao meu ver, uma questão técnica. O *agdavi*, deverá sempre percutir o couro com toda sua longitude, marcando um “V” com as pontas perto da borda superior da membrana do atabaque, produzindo um som seco porém encorpado, reforçando de novo a ideia que aquilo que guia o processo é o som e as nuances tímbricas necessárias para uma execução adequada.

Figura 29. Posição correta para segurar os *agdavis*



Fonte: Acervo pessoal

Almeida (2009, p. 92) comenta também que “[...] os alabês não buscam uma afinação por nota, mas por timbre. No entanto, é evidente que esse intervalo de timbre gera um intervalo melódico”. Para Dofono, a questão da afinação dos instrumentos é fundamental para o bom desempenho da performance como um todo, e isto envolve primeiramente os materiais envolvidos na construção e montagem dos instrumentos (tipo de couro, mecanismo de afinação, tamanho dos instrumentos, etc.). Também a geografia do lugar, o tipo de *pepelé* e a manutenção e estado de conservação dos mesmos são determinantes.

Dofono sempre comenta os diversos *trios* ou *ternos* (nome com que se refere ao conjunto dos três atabaques de um terreiro) que melhor se adequam a sua concepção ideal. É comum que Dofono se refira a estes atabaques dizendo que são *atabaques piano*, em referência a perfeita afinação, quase como a de um “pianoforte”<sup>190</sup>.

Não gosto de rum muito apertado. Para mim o rum tem que fazer a diferença. Tem que ficar bem grave [canta com um timbre bem grave] *tun-gun-chá*<sup>191</sup> (SANTOS, 2017a)

[...] perto da minha casa, lá no *Seu Caboclo*, atabaque pequenininho. São antigos. Aquele da “Ana Paula” também gostei muito, agora, o do *Indanduré* é bom demais! Quem fez foi o *Tião*, mas o atabaque é madeira diferente, era antigo e ele só reformou. Então a madeira conta muito ne? (SANTOS, 2017a)

---

<sup>190</sup> Tanto a preocupação com a afinação/temperamento dos instrumentos como a questão das implicações estéticas ou poéticas ligadas à “correta execução” dos toques, tem como pano de fundo uma questão central e amplamente problematizada que gira em torno da relação entre epistemologias musicais diversas – neste caso, entre aquelas baseadas na tradição da música de concerto europeia (nas quais se baseia a musicologia ocidental) e aquelas baseadas em tradições musicais africa-derivadas (que por vezes são chamadas na academia de “outras epistemologias”). Trata-se de uma questão complexa e difícil de abordar, a qual não terei tempo nem espaço para desenvolver nesse trabalho. No entanto, de forma preliminar, me parece importante ressaltar (como sugerido pelo Prof. Dr. Samuel Araújo) a dificuldade inerente nesse contato, entre reconhecer as especificidades e particularidades da música do candomblé – e como esta é vivenciada, tocada e sentida – e a exotização ou reificação da mesma, quando colocada como um elemento local e unicamente compreensível dentro de um contexto específico. Quero com isto destacar – como tentaram outros autores como Kofi Agawu (1992) ou o próprio Cardoso (2006) – que mesmo baseados e compreendidos a partir de marcos referenciais muitas vezes distantes, podem sim existir pontos de contato ou analogias explicativas entre estas duas formas de conhecimento musical, expressas por exemplo, na forma como Dofono pensa o correto “ajuste” dos timbres dos atabaques ao chama-los de “pianos”, mesmo quando é evidente – como já demonstrou o musicólogo e compositor brasileiro César Guerra-Peixe no caso dos cultos de Xangô pernambucano – que o extremo cuidado na afinação destes instrumentos não implica o uso ou referência dentro dos padrões de temperamento euro-ocidentais.

<sup>191</sup> Como veremos a continuação, esta forma de verbalizar a partir de sons onomatopáicos os timbres do atabaque, é a forma preferida do Dofono na hora de explicar ou ensinar – além de corresponder à forma como ele aprendeu.

Figura 30. Atabaques do terreiro do Tata Indandurê, no bairro de Costa Barros (zona norte do Rio de Janeiro), s.d.



Fonte: Fotografia cedida por Antoine Olivier

Em uma conversa informal com minha companheira, me disse que numa aula realizada com Prof. Dr. J.S. Kofi Gbolonyo<sup>192</sup>, originário da República de Gana, este falou que na África, de forma geral, existe uma concepção do espaço – tanto físico como, mais especificamente, corporal – como “áreas” ou regiões. Esta é uma questão interessante porque explicaria essa “certeza difusa” quanto à afinação. O importante, não é o ponto final mas a relação entre as partes, o caminho. Assim, a relação intervalar que Dofono costuma cantar quando expressa o som dos *atabaques piano* em algumas casas – que geralmente se aproxima a uma quarta maior entre o *rum* e o *rumpi*, e a uma sexta maior entre o *rum* e o *lê* – pouco têm a ver com o temperamento ocidental, mas com regiões, com relações entre timbres que são diretamente reconhecidos como “adequados”. O senso de afinação é acurado e é questão importante, mas sempre é referido ao resto do ritual. Uma boa afinação, permite reconhecer as nuances melódicas entre os tambores, e conseqüentemente torna reconhecíveis as variações e *movimentos*. Como meu colega, ogã e amigo Iuri Passos me disse certa vez durante um encontro/aula no Alto do *Gantois* em Março de 2016, o som que você tira do atabaque tem que ser perfeito, pois o Orixá precisa entendê-lo para poder dançar.

<sup>192</sup> Curso “Música, Dança e Jogos da África Ocidental: Prática, Teoria e Educação”, realizado em Janeiro de 2017 no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), no Rio de Janeiro.

#### 4.3.4 O ATABAQUE *RUM* PARA O DOFONO

Uma das características do atabaque *rum* é sua variação tímbrica. Para poder apresentá-la, tomo emprestada a tipologia de Cardoso (2006, p. 74) para as diversas formas de tocar este atabaque. O autor constata onze “formas” distintas, as quais classifica entre “puras” (aquelas realizadas com apenas uma das mãos) e “mistas” (as que exigem a participação de ambas as mãos). Como “sons de um alfabeto fonético”, estes construiriam “frases musicais” a partir de sua combinação. Como esta ideia, o autor reforça sua tese principal que a “música” do candomblé seria uma “linguagem ritual” (*ibid*, p. 77). Para Dofono, em sua prática cotidiana, estas *técnicas*<sup>193</sup> ou *golpes* podem ser exemplificados e transmitidos a partir de uma linguagem metafórica que liga sons onomatopaicos a suas formas corporais na mecânica de tocar e a *melodia* resultante. Como mecanismo de ensino-aprendizado, este concorda como o modelo exemplificado por Almeida (2003, p. 33) onde “[...] o principal caminho no processo de transmissão é caracterizado por fonemas, tipo: TA, KUM, GUM, RUM, DUM, KA, RUM, entre outros, que são, na verdade, sons onomatopaicos, acompanhados de movimentos corporais”, referido ao contexto do candomblé de Salvador. Em suas aulas, Dofono usa esta metodologia para mostrar a densa e sutil inter-relação do *toque* do *rum* com os passos coreografados ou *movimentos* das entidades em resposta aos estímulos sonoros. Obviamente, estas mesmas sílabas correspondem também a movimentos “corporais” do tocador relacionados com a mecânica e técnica específicas para efetuar o som e o timbre determinado. Combinando ambas abordagens (a de CARDOSO, 2006 e a do Dofono) chego ao seguinte quadro resumo:

---

<sup>193</sup> É importante ressaltar que para o Dofono, o conceito de *técnica* não parece implicar uma separação cartesiana entre pensamento/ação, pois estas não se encontram desligadas das dimensões estéticas, filosóficas, cosmológicas, sonoras ou espirituais dos toques. De alguma forma, as *técnicas* se encontram no “trânsito” entre estas e outras dimensões presentes e significantes durante a performance.

Figura 31. Relação dos distintos golpes ou timbres executados por Dofono, no atabaque *rum*

Formas Puras	Som onomatopaico	Descrição da forma
1	KUN/DUN	A mão bate plana na borda do couro. Som médio
2	KU	A mão bate inteira no centro da pele do atabaque
3	TAN	A <i>agdavi</i> é percutido na pele do atabaque, com toda sua longitude
4	KO	A mão bate inteira no centro do atabaque, com uma maior força nos dedos (parecido com a "2")
5	GUN	A palma da mão bate no centro da pele, enquanto os dedos se levantam. Som grave

Formas Mistas	Som onomatopaico	Descrição da forma
6	CHÁ	Fusão de "2" e "3". Mão e <i>agdavi</i> batem simultaneamente na pele. O <i>agdavi</i> percute na área próxima a borda com toda sua longitude
7	TRUM	Encadeamento "3" e "1". A grande frequência em sua execução faz com que se considere em conjunto
8	PRUM	"Flam" executado com as duas mãos livres sobre a borda do atabaque
9	FRU(P)	Sequência "3" e "4". Esta forma de tocar produz um som "abafado" ou "agarrado" muito característico
10	GUN/KI (PÁ)	A forma "5" é executada simultaneamente ao golpe do <i>agdavi</i> no aro ou no corpo do atabaque
11	FO	Como a forma anterior, mas com a forma pura "4"

Fonte: Elaboração própria, adaptado de CARDOSO (2006, p. 74)

Assim, por exemplo, KU representa um golpe seco com a palma da mão e os dedos no centro da pele, realizando um som parecido ao “tapa” central; CHÁ é o som de *chicote* (como Dofono o chama), realizado com o *agdavi* percutido no lateral da pele simultaneamente ao abafamento da pele com a mão livre e os dedos no centro da pele; TA, é o som do *agdavi* no centro da pele; e GUM é o som do golpe aberto com a mão esquerda na borda do atabaque, ao modo de um “open”.

Figura 32. Golpes no atabaque *rum*. Tapa central KU (esquerda); *chicote* CHÁ (centro); grave KO (direita)



Fonte: Elaboração própria (acervo pessoal)

Figura 33. Golpes no atabaque rum. Agdavi TA(N) (esquerda); mão-open GUN (centro)



Fonte: Elaboração própria (acervo pessoal)

Então, por exemplo, a sequência *KU – CHÁ – KU – TA – GUN – X – KU – CHÁ – X – KU – CHÁ – X*, representa um dos padrões básicos (*base do rum*) do *Lagunló*, o toque de guerra executado sobre *base* instrumental do *varsi*. No caso do orixá Ogum, o orixá do ferro, da agricultura e da guerra, representaria o que o Dofono chama de passo de “Estrada”, no qual carregando ou simbolizando uma espada na mão direita e um escudo na mão esquerda, este se prepara para guerrear. Nele, os sons de CHÁ coincidem geralmente com a atitude de brandir a espada na frente do corpo enquanto se anda lateral ou diagonalmente.

Figura 34. Base do toque Lagunló para Ogum <sup>194</sup>

TOQUE		1	•	•	2	•	•	•	3	•	•	4	•	•
VARSI CORRIDA	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X	
	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE	DE
	RUM	CHA	KU	TA	GUN		KU	CHA		KU	CHA		KU	

Fonte: Elaboração própria

<sup>194</sup> Adaptei o sistema de *notação de impacto* de Gerhard Kubik (FONSECA, 2003, p. 43) com o sistema de *notação oral* (KUBIK, 1979, p. 108) usado por Dofono. “X” são impactos no agogô; “D” é mão direita e “E” esquerda.

Figura 35. Movimentos Ogum no Lagunló. Sons KU (esquerda) e CHÁ (direita)



Fonte: Acervo pessoal

#### 4.3.5 UM RUM BEM DOBRADO

Dofono chama a execução do tocador no atabaque *rum* de “dobrar”. Segundo ele, cada tocador tem um repertório próprio de *golpes* e um estilo próprio (*porrada*). Cada tocador pode executar três tipos de “motivos” rítmico-melódicos: *bases*, *movimentos* e *floreios*.

As *bases* (no caso do atabaque *rum*) seriam padrões rítmicos mais ou menos longos em estreita relação com um conjunto de elementos referenciais formado por: (1) a entidade para a qual se toca (a qual determina, a partir de suas qualidades e mitologia, fatores como a intensidade e andamento); (2) a *base* rítmica – executada pelos dois atabaques acompanhantes (*lê* e *rumpi*) e pelo agogô – de cada cantiga; e (3) o momento ou a dinâmica do ritual, que determinam qual das *bases* vai ser tocada. Em relação, por exemplo, à performance ritual dos batás afro-cubanos – onde as bases seguem *caminhos* e *conversas*<sup>195</sup> bem definidas (mesmo com lugar para pequenos “floreios”) – no candomblé, a *base* seria mais bem uma condução

<sup>195</sup> A partir de minha experiência de aprendizado dos tambores batá afro-cubanos com Fernando “Leo” Leobons, aprendi que os diversos *toques* são estruturados em *caminhos* – que correspondem a seções mais ou menos longas com uma “forma” fechada a qual deve ser seguida estritamente. No entanto, esta pode ser alterada segundo a vontade do *mayorcero* (o tocador do *Iyá*, o tambor mais grave e condutor da performance), introduzindo ou *pedindo* a resposta dos outros tambores diante de suas “perguntas” (estruturadas em forma de *conversas*, as quais são também definidas tradicionalmente e respondem muitas vezes a passos coreografados e *fundamentos*). Também podem ser introduzidas pequenas licencias interpretativas próprias de cada tocador (algumas delas já tradicionais) chamadas por Leo de *floreios*.

para a dança, admitindo *floreios* ou variações maiores, como entradas, quebradas e outros efeitos tímbrico-sonoros (sons abafados, por exemplo<sup>196</sup>) que marcam ou regem de forma sutil dinâmicas de movimento na dança executada (como a flexão dos joelhos, andar para a frente, arquejar o corpo para trás, etc.).

Já os *movimentos* ou *marcações* correspondem ao que Dofono chama de *fundamentos* da dança, ou seja, marcam seções da performance onde cada entidade, em função do momento ritual, executará diversos passos e gestos específicos e intimamente ligados à sua natureza mítica; aos seus poderes ou potencialidades; à sua história; ou à relação com o restante de entidades e/ou com os seres humanos. Assim, estes marcam e guiam os movimentos verdadeiramente sagrados e segredos, aqueles que expressam com maior intensidade emocional a relação dos deuses com seu passado mítico e com a comunidade. Os *Movimentos* são portanto sequências de *toques* com uma forma definida que codificam rítmica e sonoramente sequências de gestos coreografados, sem duração nem ordem definida (que Yvonne Daniel chama de “improvisado coreografado”<sup>197</sup>). Precisa-se assim de uma consciência ou entendimento compartilhado – entre tocadores, dançarinos e o restante dos assistentes – para haver um relativo consenso acerca dos motivos ideais e certos, porém existe na execução de cada ogã ou dançador certa permissividade na interpretação, sempre que não comprometa o andamento geral da cerimônia.

Finalmente, os *floreios* podem ser tanto variações na execução (adicionar algum *golpe* como forma de variar a *base* do rum, ou modificar ligeiramente a relação entre *golpes* para produzir uma sensação de deslocamento, etc.). Neste caso, existe uma clara consciência estética no uso destes recursos, junto com outros artefatos como as variações de intensidade, pequenas alterações de andamento e deslocamentos, etc. Assim, o bom tocador, segue estritamente o curso e dinamismo da performance geral – especialmente da dança – e é capaz de variar e introduzir pequenas licenças interpretativas sempre dentro de uma linguagem, de

---

<sup>196</sup> Os *sons abafados* correspondem à sílaba FRU(P) segundo a *notação oral* de Dofono (ver Tabela 28, p. 128)

<sup>197</sup>“Eu vejo as performances rituais dançadas como «improvisos coreografados» porque utilizam sequencias de movimentos, muitas das quais são materiais artísticos improvisados, mas com uma organização deliberada” [I see ritual dance performances as “coreographed improvisations” because they utilize movement sequences, much of which are improvised artistic materials, but in a conscious organization] (DANIEL, 2005, p. 52).

um código. Não pode quebrar certos limites – como a relação com a *time-line*<sup>198</sup> executada pelo *agogô* ou pelo conjunto da *base* rítmica; a relação de intensidade entre os instrumentos da orquestra ou a necessária “conversa” corpo-a-corpo com a dança – para fazer um *candomblé bonito e bem tocado* (SANTOS, 2017a). Como Dofono sempre fala, para *dobrar rum* precisa *saber voltar*, em relação à capacidade de retomar no tempo e lugar certos à *base* depois de uma variação, fato que requer uma plena e constante consciência do conjunto orquestral como um todo. *Dobrar rum* com maestria, é para o Dofono uma arte sutil que implica ser ortodoxo em suas linhas mestras, mas ousado e criativo na sua execução fina, na sua musicalidade.

Para fazer este *candomblé bonito e bem tocado* do qual Dofono fala, é preciso então reproduzir estas *bases, floreios e movimentos*, muitas delas estruturadas tradicionalmente em forma de sequências que precisam ser apreendidas e incorporadas durante o longo processo de aprendizado, como mostram as seguintes falas do Dofono:

Tem que aprender o toque *Lagunló*. Vai vir “*crum-fá-crum-fã*” até que vai descer. Vai quebrar... Fiz minha parte. Acabou! Mas qual é a parte principal? A base. “*ku-chá-kuta-gun*”... Corte. Depois “*crun-fá-crun-fã*”. Depois vai para a porta, e “*ku-chá-kuta-gun*”... Então tem aquela sequenziinha, ne? As outras coisas é para encher. Então você aprende a tocar dança (SANTOS, 2017a).

A necessidade de estabelecer códigos compreensíveis por todos os participantes nas cerimônias, e a importância dada ao legado dos mais-velhos, fazem com que o repertório possível de variações e *floreios* seja finito e tradicionalmente definido. A noção de improviso<sup>199</sup>, tal como entendida na tradição musicológica euro-centrada, não faz sentido no *candomblé*, pois como Dofono expressa na seguinte citação, a boa execução – aquela que não interfere no desenvolvimento geral da cerimônia – depende do aprendizado dos motivos tradicionais

[...] mas só que isso, esse *floreio*, já é antigo ne? É um *floreio* que se torna, que todos fazem ne? Ele já existe.

[Ferran: Todas as variações que você faz você aprendeu?]

É. Não é coisa da minha cabeça assim, que eu criei não (SANTOS, 2017a)

<sup>198</sup> O conceito de *time-line*, foi proposto por J. Kwabena Nketia em seu trabalho *The Music of Africa*, de 1974. Trata-se de padrões rítmicos organizados, geralmente executados por instrumentos idiófonos ou palmas que funcionam como ponto de orientação nas performances percussivas africanas (FONSECA, 2003).

<sup>199</sup> Para uma discussão mais aprofundada neste sentido, ver CARDOSO, 2006.

Não existe portanto um “instrumento solista” (como diversos autores consideram o *rum*, em virtude da maior capacidade de executar variações), e portanto, a ideia de *improvisação livre*, tão estendida na música popular, não é adequada pois dificultaria a interação constante entre os diversos elementos na performance, especialmente a tríade toque-canto-dança. Assim, “essas variações são permitidas desde que os mais velhos julguem que elas não descaracterizam o toque; ou seja, desde que elas, primordialmente, não atrapalhem a relação do toque com os eventos associados a ele” (CARDOSO, 2006, p. 116). No caso, Dofono entende que uma performance *bem tocada* deve ser compreensível e prazerosa de escutar e acompanhar. Para isto ele cunhou o termo *tocar pausado* (SANTOS, 2017a), com o qual define a própria forma de tocar, na qual reproduz o jeito ensinado pelo próprio pai, o ogã *Cadu D’Oxalá* – que segundo Dofono “era muito músico”, em referência à sensibilidade e musicalidade na hora de executar os toques (SANTOS, 2014).

Esta forma de tocar, implica começar a tocar *espaçado*, fazendo só uma parte da *base* do *rum*, procurando espaços, entretecendo a melodia dos atabaques, *deixando respirar* o *toque*, ou apresentando as *bases do rum* aos poucos, para ir acrescentando mais variações até acabar formando a *base* propriamente. É uma técnica de desenvolvimento de motivos rítmico-melódicos que permite a Dofono controlar a intensidade geral do momento a partir da música, ao mesmo tempo que produz uma sensação de “não-monotonia” e de *arejamento* (como Dofono sempre comenta). Estas dinâmicas de “*acelerando e crescendo*” são, como mostrado por Rouget (1985), próprias dos cultos de possessão, especialmente aqueles provenientes da África.

Eu toco pausado [...]. Porquê ai eu toco e deixo as pessoas escutar a base, que é importante você escutar a base, que é o que faz a diferença no nosso candomblé. Poucos conhecem. Poucos sabem disso. [...] Você dá aquele intervalozinho para você escutar só a base com o gã, para depois tu dar mais um pedacinho encima [Canta diversas frases de *varsi lenta*]. Então isso modifica ne? [...] Eu falo que é “tocar pausado”, isso ai fui eu que criei, essa palavra “pausado”, com “pausa no rum”, entendeu? Procura escutar a base e qualquer toquinho que tu faz sobressai. Não fica o tempo todo enchendo [canta alto e de forma nervosa]. Sem respirar [canta mais baixo e melódico]. Ouvir aquilo puro, sem muito rum. Isso é muito importante também (SANTOS, 2017a).

[...] eu sou músico também. Eu acho que tudo tem que ser de acordo, direitinho, com amor. Não gosto de muita bagunça, de atabaque subindo, correndo. O coro tem que estar tudo no mesmo padrão. O couro... O atabaque não sobe mais que o rum, que fica feio. Não vira uma orquestra (SANTOS, 2017a)

Existe portanto uma noção bem estruturada e sempre presente do certo e errado em relação à performance instrumental, mesmo que esta não seja explícita em forma de “tentativas êmicas de explicação” pois, “[...] para os praticantes do candomblé, é algo simplesmente natural que se cante e se dance da maneira como se deve cantar [tocar] e dançar” (LÜHNING, 1990a, p. 98). No entanto, para o Dofono estas questões geram reflexões e críticas em volta da atitude e atenção necessárias para se fazer um *bom candomblé*

[...] tocar solto é uma coisa. Tocar para orixá é outra... Tocar pra você é uma coisa, tocar para orixá é outra. Procura entender! (SANTOS, 2017a)

Para Dofono, é fundamental diferenciar claramente quando se está fazendo *show* (ou *tocando solto*), onde as variações são completamente livres dentro da linguagem de cada toque (por exemplo, no contexto de uma apresentação em um contexto não-religioso); e *tocando para o santo* (no barracão) onde cada variação deve seguir as sequências de passos rituais executadas pelas entidades e estas precisam ser tocadas de acordo com os padrões aprendidos e estabelecidos por cada comunidade ou comunidades-emparentadas (raízes). Dofono é muito sensível ao uso de variações no rum (*floreios*) próprias e alheias, e mesmo não podendo considera-las como uma performance errada, na minha experiência existe uma demanda implícita de valorização da relação mestre-aluno, uma relação de confiança e respeito mútuo que exige a adequação mais fina possível do código musical à expectativa e às “fórmulas rítmicas” mais o menos padronizadas diretamente reconhecíveis por ele. Estas, por sua vez, são inseridas num legado de conhecimento transmitido por membros importantes durante sua formação como tocador, especialmente seu pai e alguns ogãs mais velhos de casas que Dofono frequentava quando era mais jovem.

Eu gostava muito de tocar ao lado do meu pai. Meu pai era muito... concentrado para atabaque. Ele tocava muito música, meu pai era muito músico. Ele não tocava por tocar. Tudo era *swingado*, não era correria, era muito bacana. [...] Tudo o que eu vou fazer a respeito do... De dentro dos orixás. Tocar. Cantar... Eu tem um... Como é que se diz, assim.... Um professor! Meu! E esse professor foi meu pai. Toco e penso nele. Se eu canto penso no meu pai! Meu pai foi meu professor. Minha mãe foi minha professora. Eu sou filho de dois professores dentro de casa. E isso foi muito importante... Muito bacana. Poucos têm esse privilégio de ter um pai e uma mãe professor, de... afro-brasileiro dentro de tua casa. Poucos tem esse privilégio. Eu tive! (SANTOS, 2014)

Figura 36. Dofono (centro) tocando com sua mãe Nicinha (esquerda) e seu pai Cadú (direita), s.d.



Fonte: Acervo pessoal da família

O *Papaiú*, o pai da Nildinha. Tocava muito ne? Tem muito toque que eu uso... *Adaró*<sup>200</sup>. Tu lembra? Vamos voltar pra trás: quando eu falei que quando tu dá uma porrada na marcação tu lembra da pessoa. Então, quando eu toco *Adaró* eu lembro do *Papaiú*, daquele “kun-tan-gu-tarata-tata-ta-kun-tan-gu”... Isso era ele que fazia. Era baiano também. Tocava muito! A porrada dele era muito seca! *Alujá*<sup>201</sup>. Não aprendi com meu pai, mas aí eu me espelhava muito nele. Tocava muito, vei... Cara, tu tem que ver uma fita dele tocando! Era aquela porrada seca! Ele furava o *rum*! Naquela época era dos cabritos, ne? Então eu aprendi, aquele “kun-tan-ku-chá-kun-tan-ku-chá” [...] é dele. É dele! Então todas as horas que eu faço [toca na mesa para me mostrar] esse movimento é dele. Eu me espelhei muito nele.

O Angola, meu pai. Muito no meu pai. Mas o Ketu... Parava! Aquele “tan-kun-dan... chá” é meu pai! Parava... Aquele “tan-gun-ta-gan-dan... prum-chá”... Sei lá, eu gostava! Então, me espelhei no papi, no *Papaiú*...

[Ferran: Tinha mais pessoas aqui do Rio que tocavam bem, que você lembre?]

Daqui do Rio o *Papaiú*, não vou mentir! Eu conheci ele aí com uns nove anos de idade, que eu fui pra lá e vi ele *dobrando rum*... Papai também *dobrava*, mas era muito bonito. Cada um com uma *marcação* diferente. Essa entrada de “prum... chá-ka-prum... chá-ka”... Um dia você vai ver ele fazendo isso. Vou pedir pra Nildinha pra tu ver... Lindo! Tocava um *Agueré*<sup>202</sup> que ninguém botava defeito... *Alujá* bonito pra caramba! (SANTOS, 2017a)

<sup>200</sup> O *Adaró* é o *toque* do orixá Oyá, uma divindade guerreira associada ao vento, ao raio e aos antepassados. Se trata de um *toque* relativamente rápido e frenético, em que oyá dança controlando o vento.

<sup>201</sup> O *Alujá* é o *toque* de *fundamento* do orixá Xangô, senhor da justiça, do fogo e do trovão. Caracteristicamente tocado na mão no *rum*, nele Xangô dança com seus machados guerreando e festejando.

<sup>202</sup> O *Agueré* é o *toque* característico do orixá Oxossi ou *Odé* (o caçador). Lento e *compassado*, nele Oxossi mostra seu arco e flecha (*ofá*) enquanto dança devagar por todo o espaço do barracão.

Figura 37. Dofono (centro) tocando com ogã Paulinho (esquerda) e seu pai Cadú (direita), s.d.



Fonte: Acervo pessoal da família

Tem uma forma de tocar que eu acredito que você deve pensar muito em mim também, quando você está dobrando rum [Ferran: Toda hora!]. É a mesma coisa eu. Quando estou dobrando eu lembro muito do meu pai, e isso é uma troca. Toda vez que você vai dobrar, e a marcação, você vai lembrar de uma pessoa (SANTOS, 2017a)

Na minha experiência com outros tocadores – como Erisvaldo Santos dos Santos, conhecido como *Ney D’Oxosse* e primo do Dofono – existe a mesma tendência a um controle “fino” da execução e das variações rítmicas, reprovando severamente as “performances erradas” como “falta de interesse”, ou “falta de conhecimento”, ou como “inadequação ao jeito de tocar da casa de Oxumarê”, terreiro de Salvador onde ele ostenta o cargo de *Iperin Odé*.

Além de questões relacionadas com a estrutura, por assim dizer, do *toque* e das sequências que dirigem a performance, a afirmação anterior de Dofono contém outras reflexões subjacentes. Partindo da concepção que Dofono tem sobre “tocar” *candomblé* – a qual tomei como parte do título deste trabalho: “tocar e ser tocado” – a performance geral implica uma relação íntima e emocional. Tocar e cantar para os orixás é antes que nada uma relação sagrada, um momento de conexão e grande responsabilidade. Requer sensibilidade para entender o momento do ritual, habilidade para acompanhar a dinâmica de cada entidade, de cada cantiga.

Tocar *Ijexá* “*pausado*” para Oxum ou *Aguéré* “*cadenciado*” para Oxossi, entre outros, são aspectos da performance continuamente enfatizados por Dofono e necessários para poder fazer um candomblé *bonito e bem tocado*. Como vemos, portanto, para além das tensões normais entre diferentes gerações (ver, entre outros, BRAGA 2013), existe também uma tensão entre as motivações e o sentido da responsabilidade e da musicalidade por trás de cada tocador. Como Dofono não cansa de falar, “tocar num palco é uma coisa. Tocar para o santo é outra”.

#### 4.4 O CONCEITO DE “MÚSICA” SERVE PARA O CANDOMBLÉ?

Se a maioria das religiões repousa na palavra e na prédica, a dos iorubas – de keto – se expande na dança. Dançar é rezar. [...] O ritmo dos tambores ponteia a dança, os cânticos determinam gestos e marcam a duração dos passos. A pureza da oração feita dança ganha significados através da possessão (ANTÔNIO OLINTO *apud* ROCHA, 2004, p. 15)

Os aspectos performáticos e a possessão marcam e conduzem, no candomblé Ketu, a relação entre seres humanos e divindades, e esta relação é continuamente celebrada. Grande parte das práticas litúrgicas, especialmente aquelas que são públicas, implicam o festejar como Dofono destaca quando diz que “o candomblé começa com festa e termina com festa” e nestas os aspectos sonoro-musicais são aspectos-chave (SANTOS, 2017a). O caráter aural, a ampla participação e a heterogeneidade definem a performance no candomblé. Sua função de codificar performaticamente, na forma de som e movimento, sentidos e significados dados à complexa relação entre seres humanos e divindades, assim como de endossar os princípios fundamentais (*fundamentos*) e sagrados de uma cosmologia e de “motrizes culturais” (LIGIÉRO, 2011b) não euro-centradas, me levam a me questionar se a noção de “música”, não deveria ser substituída ao pesquisar ou trabalhar, dentro dos muros da academia, com as práticas sonoras das religiões afro-brasileiras.

Em primeiro lugar, poucas vezes escutei a palavra “música” dentro dos terreiros para se referir aos aspectos sonoros da performance ritual. Alternativamente, são utilizadas diversas expressões que sinalizam – mas não delimitam – os diversos aspectos que a formam como parte de um conjunto interdependente e articulado (canto-dança-toque). Em segundo lugar, diversos termos – como a expressão “bater candomblé” (LODY; SÁ, 1989, p. 31) como sinônimo de “festa de candomblé”, comum na capital soteropolitana – mostram como os

significados atribuídos à performance musical ou instrumental extrapolam, em todos os sentidos, os aspectos puramente sonoro-musicais. Em terceiro lugar, sons e organizações sonoro-instrumentais devem ser entendidos como partes necessárias de um sistema simbólico ordenador geral, fato que dificulta o uso de abordagens baseadas em sistemas referenciais branco-europeus como único marco

A música, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados [...] comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual [...]. A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético. Mas objetos, textos e mitos possuem uma finalidade e função. É a expressão estética que “empresta” sua matéria a fim de que o mito seja revelado [...]. O belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema (ELBEIN DOS SANTOS, 1966 *apud* SANTOS, 2012, p. 51)

Por ser baseada na experiência, nas relações pessoais e na oralidade, a religião do candomblé é dificilmente transmitida através do registro escrito ou audiovisual. O corpo-a-corpo e a convivência, a dimensão prática e participativa, a primazia dos sentidos como um todo integrado, diversas outras noções afro-derivadas que implicam processualidade e certa ambivalência<sup>203</sup>, todas elas envolvem a “música” nesta religião.

Som, movimento e suas relações são então os pontos focais para os quais converge a “prática musical” do candomblé. Daqui a importância de considerar as abordagens que focam no som, na escuta ou na inter-relação entre todos os aspectos da performance como possíveis alternativas ao já caduco e restrito conceito de música.

Especialmente interessante é a perspectiva de *musicar* proposta por Small (1998), por retirar da música sua ênfase teleológica e produtivista. Também por sua proximidade com o conceito de *performance* como um processo, e não um objeto. O “fazer música”, envolvendo todas as relações possíveis entre as diversas esferas implicadas nesse ato, me parece neste sentido uma boa aproximação. Pode ajudar, por exemplo, a compreender a metáfora que Dofono sempre enuncia quando afirma que “a música é amor” (SANTOS, 2017a), e ao mesmo tempo é sagrada; é trabalho; é prestígio social; é história; é família; e é lembrança. Fazer e tocar

---

<sup>203</sup> Penso, por exemplo, no engenhoso conceito de “fix”, definido pelo músico nortamericano Michael Spiro (2006) como “*neither fourth, neither six*”, para tentar explicar a convivência de diversos referenciais implícitos nas performances afro-diaspóricas, sobre os quais os performers transitam. Seriam então, marcos interpretativo-compreensivos, que Spiro chama de “*feelings*”, situados num entre-lugar desde a perspectiva tradicional europeia, mas que fundamentam a performance. Estes são, por definição, não quantificáveis nem expressáveis sob a ótica das ferramentas musicológicas clássicas.

música, neste sentido, constrói a vida do Dofono como sujeito e membro de uma comunidade. Assim, diante desta polissemia e multiplicidade – e longe de pretender chegar a uma solução ou conclusão – de forma preliminar só me resta dizer que quando me referir a “música”, ou “performance musical”, “performance sonora” ou outros termos no presente trabalho, estou me referindo a esta noção ampla, candomblé-centrada, que inclui outras facetas da performance, especialmente, a relação com elementos sensoriais e gestuais e simbólicos.

## 5 UMA VIDA EM TRÂNSITO

Como mencionado, a relação de Dofono com a música e o candomblé vem *de berço*, como ele mesmo afirma. Sua inserção e socialização musical se deu em paralelo à iniciação religiosa – devido a problemas de saúde ainda criança – e ao início de sua vida profissional como resultado das circunstâncias familiares, tendo desde muito novo que acompanhar e colaborar com seus pais nas funções religiosas para as quais a família era contratada. Assim, seu aprendizado se deu em paralelo à aquisição de responsabilidades dentro do candomblé como parte do modo principal de subsistência do núcleo familiar. No entanto, seu *projeto de vida* (VELHO, 2003), especialmente no âmbito profissional, não esteve sempre diretamente ligado à religião, mas sim aos aspectos performáticos dela.

Durante seu trajeto, diversos fenômenos afetaram diretamente o curso de sua vida e sua relação com o candomblé (e sua música). Estas situações, levaram Dofono a mudar seu *projeto*, iniciando uma série de trânsitos entre espaços<sup>204</sup> e estabelecendo diversos tipos de relacionamentos durante seus percursos. Neste sentido, foi sua capacidade de *metamorfose* (VELHO, 2003) aquilo que possibilitou a ressignificação de seu *campo de possibilidades* (através do qual articulava seu *projeto de vida*), levando-o para outros espaços<sup>205</sup>. Um primeiro evento de quebra marcante em sua vida foi o falecimento do seu pai quando estava prestes a cumprir dezoito anos, em 1991. A partir deste momento, a relação de Dofono com o candomblé e sua “música” mudou, assim como sua carga de responsabilidades. Por um lado, os *assentamentos*<sup>206</sup> e deveres espirituais de seu pai passaram para ele por herança direta. Por outro

<sup>204</sup> É importante ressaltar que esses trânsitos não ocorrem num vácuo ideológico, mas que existem fatores e determinantes externos ao universo dos terreiros ou da academia que os influenciam. No movimento entre terreiros, aulas, academia ou shows, Dofono está transitando também entre ideologias subjacentes a cada um de estes espaços, e isto pode levar a situações de conflito entre o “valor de uso” e o “valor de troca” da música e do conhecimento do Dofono, nos termos usados por Araújo (2013). Assim, ao se deslocar entre espaços e contextos diversos, a música e o conhecimento do Dofono se tornam – para além de seu “valor de uso” no contexto ritual – elementos com implicações monetárias e mercantis, que de alguma forma são um dos motores que impulsionam esses trânsitos. Como oportunamente sugerido pelo Prof. Dr. Samuel Araújo, a sobrevivência e a necessidade material e concreta de se inserir numa estrutura de trabalho remunerada, torna este aspecto fundamental para entender os *projetos e trajetórias* empreendidas por Dofono – especialmente diante das profundas desigualdades de nosso perverso modelo social e econômico atual.

<sup>205</sup> “[...] o indivíduo pode alterar projetos ao longo de sua trajetória, «negociando» sua realidade, contemplada por outros projetos, de indivíduos ou grupos”. (DELUCA; OLIVEIRA; CHIESA et. al., 2014, p. 8).

<sup>206</sup> “Os assentamentos são as representações visíveis dos *orixás*, tigelas rasas de louça, cerâmica ou porcelana, nas quais são colocados objetos que simbolizam o *orixá*, como pedras de formas especiais, *ferramentas*, *búzios*, etc. O número destes objetos, o material de que são feitos e alguns detalhes específicos variam de acordo com o respectivo *orixá*” (LÜHNING, 1990a, p. 54)

lado, a tristeza e a nostalgia pela perda do pai, assim como o sentimento de rebeldia próprio da adolescência e juventude, foram o afastando das obrigações religiosas.

Como ele mesmo comenta, nesse momento decidiu mudar sua vida e se distanciar da religião. Como consequência disso, começou a procurar empregos formais fora do âmbito do candomblé em diversas empresas do setor industrial e de serviços da Baixada Fluminense<sup>207</sup> – percurso muito comum para jovens adultos da região. Por aproximadamente quinze anos, seu contato com o candomblé foi menos intenso, se restringindo a assistir às festas e tocar esporadicamente. Em perspectiva, comenta sobre essa época que “fez muita malcriação para orixá”, mas que felizmente “orixá sempre esteve aí para espera-lo”. Durante esse período afastado das obrigações do candomblé e fruto do seu relacionamento com Elayne Cerqueira, nasceu sua única filha Claudelayne, atualmente com doze anos.

*Figura 38. Dofono com sua filha Claudelayne, 2004*



*Fonte: Acervo pessoal da família*

Dofono visitou Salvador três vezes. Em 2001, ficou junto com seu primo Ney e mais um amigo por três meses em Salvador, onde conheceu parte de seus parentes além de visitar diversos terreiros ligados à família. Esta foi uma experiência marcante, como ele mesmo conta, pois foi uma das primeiras oportunidades onde viveu, fora do núcleo familiar primário, suas raízes baianas. Estas são continuamente enfatizadas de forma jocosa quando afirma ser

---

<sup>207</sup> Trabalhou entre outros na fábrica Fibranil, nas fábricas de refrescos Coca-cola e Del Rei, como repositor da empresa de bebidas AMBEV e como porteiro do CIEP Brizolão 115 Antônio Francisco Lisboa, em São João de Meriti.

“dublê de baiano”, seja pelas habilidades e gostos culinários, seja pelo jeito de tocar ou porque nessa viagem a Salvador, foi reconhecido como um excelente tocador e cantador.

Nasci em Caxias, não precisei ir em Salvador. Vim conhecer Salvador depois dos meus vinte-e-poucos anos... Vim conhecer Salvador. Mas já sabia a técnica de tocar e cantar. Então foi uma experiência bacana, muito bom! (SANTOS, 2014)

Anos mais tarde, foi convidado por sua prima para “fazer o candomblé” de Ogum de sua tia Gaída. Dessa vez passou três dias. Finalmente, voltou alguns anos depois para passear com sua companheira na época, ficando pouco mais de uma semana.

*Figura 39. Dofono (centro) tocando com José Izquierdo (esquerda), André Souza e Iuri Passos (direita) nos fundos do terreiro do Gantois em Salvador, 2009*



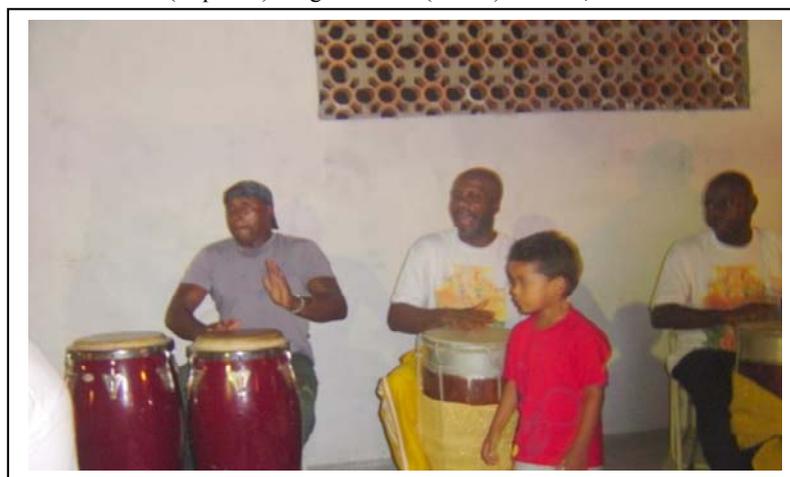
*Fonte: Acervo pessoal da família*

Lá por volta de 2003, seu primo Ney – que tinha se mudado de Salvador para o Rio de Janeiro em julho de 1998 – começou a chamar Dofono para acompanhá-lo em suas aulas de “toques de candomblé”, ministradas preferencialmente no centro e na zona sul da capital carioca desde 2001. Foi a partir desse momento, pouco a pouco, que Dofono foi ampliando sua rede de contatos pessoais e profissionais, fato marcante para uma nova mudança de rumo em sua vida.

Dofono, que já era amplamente reconhecido no Rio de Janeiro como um grande tocador e cantor de candomblé, começou a partir desse momento um processo de trânsitos entre espaços diversos na região metropolitana. Uma primeira consequência dessa rede social ampliada foi a criação de seu próprio Afoxé, motivada tanto por suas visitas a Salvador quanto pela inauguração, em Julho de 2005, da filial carioca do Afoxé *Filhos do Korin Efan* de Salvador por parte de seu primo Ney (como continuação do legado da agrupação fundada e

comandada pelo seu pai Erenilton em Salvador na capital carioca) – da qual Dofono participava. Assim, pouco depois, juntou-se ao seu compadre e ogã Lázaro Araújo (*Lazinho*) para criarem o Afoxé *Oju Aiyê* – os “olhos do Rei” – em referência a Omolu, orixá patrono ou *de cabeça* de ambos. Esse foi inaugurado no ano 2005 e foi sediado inicialmente na Associação de Moradores da Vila São João, bairro onde Dofono reside. No carnaval de 2006, se apresentou no “Balança mas não cai”, na região contigua ao emblemático prédio da região central do Rio de Janeiro, próximo ao Sambódromo. O Afoxé manteve atividades regulares por vários anos, e foi transitando por diversas regiões da zona norte e da baixada fluminense, até que encerrou suas atividades alguns anos depois<sup>208</sup>.

*Figura 40.* Ensaio do Afoxê *Oju Aiyê* em Realengo. Dofono (esquerda) e Ogã Lazinho (direita) tocando, 2008



*Fonte:* Acervo pessoal da família

*Figura 41.* Apresentação carnaval Afoxé *Oju Aiyê*. De esquerda à direita: Dofono, Lazinho, Joilson, Sophie e Ferran, Março 2009



*Fonte:* Fotografia cedida por Sophie Charon

<sup>208</sup> Não consegui as datas exatas pois estas não estão claras para Dofono.

Figura 42. Matéria sobre o Afoxé Oju Aiyê no Jornal "Mundo Negro" do Projeto *Batucadas Brasileiras*, 2010

BATUCADAS BRASILEIRAS  
Rio de Janeiro, fevereiro de 2010 | 09

# Mundo Negro

## Afoxé Ojú Aiyê

por Beatriz Coelho

Cuba e Bahia vão se encontrar no carnaval carioca em 2010. Na verdade, o encontro já acontece informalmente desde o ano passado, quando o percussionista chileno José Isquierdo e sua mulher, Bia Lagos, bailarina e também percussionista, fundadores da Orquestra de Conga, juntaram forças com o baiano Claudécir de Souza Santos, o Dofono, criador do Afoxé Ojú Aiyê (olhos da terra, em ioruba), que saía em Vilar do Teles (bairro de São João do Meriti) desde 2005. Do encontro, veio a idéia de ensaiarem juntos e saírem no mesmo dia, hora e local em 2010: o grande encontro será no domingo de carnaval, no Arpoador, em Ipanema, às 17 horas, com direito a prévias nos dias 6 de fevereiro (sábado antes do carnaval), saindo do Curvelo (Santa Tereza), às 14 horas, 7 e 8 no Arpoador, sempre às 17 horas. Na verdade, os encontros já acontecem desde o ano passado, a cada duas sextas-feiras do mês, no Sindicato dos Trabalhadores Públicos Federais da Saúde e Previdência Social (Sindsprev) do Rio de Janeiro que, não por acaso, fica na Rua Joaquim Silva, na Lapa, berço de todos os encontros culturais cariocas. Lá, tudo começa com os instrumentos do afoxé (atabaques, agogôs, xequerês, congas e surdos) e, a partir de determinada hora, entram os metais sob a regência de Isquierdo. Dofono canta músicas próprias e de outros afoxés, enquanto Bia Lagos cuida da coreografia. Dito assim pode parecer um ensaio acadêmico, mas quando Cuba e Bahia se juntam para fazer carnaval a festa vara a noite.

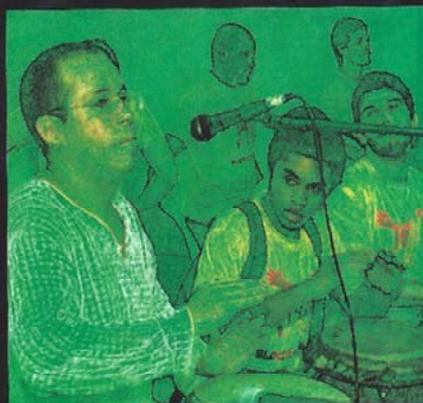
A origem de tudo é religiosa. O afoxé brasileiro, segundo a enciclopédia Wikipédia é "uma manifestação afro-brasileira com raízes no povo iorubá, em que seus integrantes são vinculados a um terreiro de candomblé". O poeta Antônio Risério diz que a palavra significa "enunciado que faz acontecer". Dofono vem de uma família ligada ao candomblé do Keto e seu próprio apelido vem dessa religião, pois designa o líder dos iniciados (yaós). Seu pai, ainda na Bahia, era ogam (responsável pelo toque dos atabaques, nas cerimônias) e sua mãe era ekedí (responsável pela casa onde as cerimônias acontecem). Mas ele aprendeu a cantar foi com um primo e faz

sucesso desde menino. "Desde criança me chamavam para cantar. Por isso, em 2005, juntamos 15 percussionistas e saímos em Vilar dos Teles mesmo. Naquele ano e nos seguintes, montamos uma barraca perto do Balança mas não Cai (edifício que fica na Avenida Presidente Vargas, entre a Central do Brasil e o Sambódromo, na área onde se concentram as escolas de samba) e foi muito bom para a divulgação do bloco", conta Dofono que, na vida cotidiana, é vigia de uma escola pública estadual, em Vilar dos Teles e se vira em muitos para, literalmente, por o bloco na rua. "No ano passado não deu para sair, mas este ano vamos voltar junto com a Orquestra de Conga."

Tal como o afoxé, a conga tem origem na *santería*, como é chamado o candomblé em Cuba. Tal como aqui, cultuam-se os orixás (não por acaso, nome de um dos grupos musicais mais conhecidos da ilha de Fidel e Raul Castro neste terceiro milênio) e, no carnaval, Oxum é a homenageada pelos atabaques. A diferença é que, à percussão dos afoxés brasileiros, juntam-se os metais cubanos. A Orquestra de Conga foi fundada por Isquierdo em 2006 e, desde então, apresenta-se regularmente na Fundação Progresso (na Lapa, sempre lá), onde o músico dá oficinas de percussão.

Mas, como um chileno foi parar em Cuba? Tudo começou com um estágio de percussão que Isquierdo foi fazer na ilha onde todo mundo (mais ou menos como os brasileiros) é um pouco músico. Lá ele conheceu a bailarina Bia Lagos (brasileira, filha de chilenos), que tinha ido estudar as danças folclóricas e religiosas cubanas. A paixão pela religião, pela música os uniu e eles voltaram para o Brasil. "Hoje fazemos apresentações nas ruas, em teatros, onde acontecer", avisa Bia que está grávida, mas dará à luz só em março, quando o carnaval tiver passado. "Nós nos juntamos a Dofono porque ele canta maravilhosamente e também porque o afoxé precisava de uma força, tinha ficado parado um ano, mas precisava voltar em 2010."

No ano passado, a Orquestra de Conga ganhou bailarinas que mostram não só o ritmo que lhe dá nome, mas também outros gêneros musicais latinos. No carnaval deste ano, eles pretendem marcar presença, junto com o afoxé. "É uma forma de darmos força uns anos outros", diz Dofono, que não perdeu a esperança de montar sua barraca no Balança mas não Cai. "Mas vamos nos apresentar em todos os lugares e, depois do carnaval voltar com os ensaios quinzenais para não perder o pique."

Fonte: Acervo pessoal do Dofono

Figura 43. Cartazes de eventos organizados pelo Afoxé Oju Aiyê, Abril, 2010 (esquerda) e Dezembro, 2009 (direita)



Fonte: Acervo pessoal do Dofono

Pouco depois, por volta de Julho de 2007, Ney convidou diversos alunos e amigos para um candomblé de caboclo na casa da saudosa Iyalorixá *Lindinha* do *Ilê Lara Omim*, na mesma região onde Dofono mora. Entre os convidados, estavam o percussionista chileno José Izquierdo (o qual já conhecia Dofono por ser aluno do Ney) e a dançarina Bia Lagos. Dofono assistiu à festa e, na ocasião, aprofundou os laços de amizade com o casal, que seria, como o mesmo ele mesmo conta, determinante em sua vida, pois ambos foram peças-chave no início de sua atual carreira como “professor” (ao lado de Ney, o incentivaram e o ajudaram a organizar, nesse mesmo ano, sua primeira turma regular de dança e toques do candomblé). Como Bia me comentou, na época em que conheceram o Dofono, ele ainda trabalhava como porteiro no Brizolão, e além da maestria que demonstrava tocando e cantando candomblé, chamou muito a atenção deles a forma como sempre era recebido e amplamente reconhecido pelas lideranças e o povo-de-santo. Desta forma, pouco depois decidiram propor-lhe abrir uma turma de dança dos orixás na Lapa, perto de onde eles residiam, que transitou por diversos espaços no bairro para se estabelecer definitivamente na *Fundação Progresso*.

Figura 44. Divulgação das aulas de dança e *toque* do Dofono. Filipeta da Fundação Progresso (esquerda) e Casa Brasil Mestiço (direita), ambos na Lapa



**na Fundação Progresso**  
com o Prof. Claudcey de Souza Santos  
ensinamentos dos toques dos atabaques  
e danças dos Orixás e inkisis.

Terças, das 18:00 às 19:00 horas - Oficina de Atabaques  
das 19:00 às 20:00 horas - Oficina de Dança.  
Toques tradicionais das Nações Angola e Ketu

informações: 3970-3265 / 7606-2196

**TOQUES E DANÇAS DOS ORIXÁS**

**OFICINAS - Todas as Quintas**

•18:00-19:00H> **OFICINA DE ATABAQUE**  
(Toques tradicionais da nação Angola e Ketu) R\$ 70 mensal

•19:00-20:00 H> **OFICINA DE DANÇAS DOS ORIXÁS**  
(Angola e Ketu) R\$ 70 mensal

•20:00-21:00H> **OFICINA DE ATABAQUE**  
(Toques tradicionais da nação Angola e Ketu) R\$ 70 mensal

Realizada por Claudcey Santos (Dofono)  
**Lugar:** Casa Brasil Mestiço  
Rua Mem de Sá 61, Lapa.  
Informações: 99633390  
loridanza@gmail.com

Fonte: Acervo pessoal do Dofono

A partir desse momento, com a abertura de turmas regulares, Dofono decidiu reorientar sua vida em torno do ensino da música e da dança do candomblé. Mesmo diante das dificuldades de qualquer início de projeto, Dofono não desistiu e acabou descobrindo uma vocação:

Na verdade, pra mim foi muito difícil chegar a esse ponto de dar aula. Tive... Várias pessoas me chamaram de dar aula... Fugi muito! Corri! E cheguei à conclusão que tinha que era isso. Tinha que ser isso, tinha muita gente precisando disso e eu não sabia quanto era importante esse projeto de dar aula conforme foi o... O José que me levou lá pra Fundação Progresso. Aprendi muito, ensinei. Não foi só apenas ensinar. Aprendi também. Aprendi passos. Aprendi... A saber como que eu tinha que começar minha aula. Não tinha técnica naquilo. E comecei a descobrir, aos poucos fui descobrindo, uma melhor forma de ensinar. Que uns tinham dificuldade... Outros, pegavam com facilidade. E aquilo foi uma experiência pra mim muito boa, que eu ficava assim: “Poxa, fulano pega. Beltrano não pega”... Mas isso tudo é com o tempo. Se não estudar não consegue chegar ao objetivo. Não é apenas chegar, me filmar. Filmou e levou pra casa... Guardou... Tem que filmar e estudar! Senão não chega no objetivo. Não consegue... Adquirir o... Aquela finalidade didática. E pra mim foi uma experiência bacana. Comecei a dar aula de dança também, não foi só aula de toque. Dei aula de dança também. Gostei muito! Até hoje eu me amarro! É muito bacana ensinar aula de dança envolvido com o atabaque, assim, acontecendo na hora. Não que seja CD... Que eu ainda não aprendi a dar aula de CD. Não tenho nem noção de como é que é. Eu acho que tem que ser ao vivo! Ensinar é... É importante para a pessoa que está aprendendo aprender *movimentos*... Com esse fica mais... Assim não é só simplesmente pegar o atabaque e sair tocando. É muito importante a pessoa tocar e saber o que está fazendo! No caso o *rum*, que faz as *marcações* da dança... É o principal ne? O *rum* ensina a dançar, e um bom dançarino... um bom dançarino ensina a marcar também. É uma troca. Quem aprendeu primeiro, ensina a quem não sabe. É como uma troca, assim... Um jogo de... O *rum* na dança... O orixá só faz a *marcação* se o *rum* chamar! As vezes o orixá faz a *marcação* sem o *rum* chamar, mas a pessoa que está lá do outro lado já começa a entender, e a aprender a fazer o *movimento*. Que em muitos *toques* não sabe o que está tocando. Isso é muito importante! Essa aula que eu dou, que eu ensino, fica mais fácil, porque as pessoas não estão vendo as coisas acontecer, só está ouvindo, ne? Só ouvir, consegue fazer mas não sabe o que é que é! Foi onde eu arrumei essa

técnica de dar aula junto com os *toques* de atabaque, ao vivo. E os alunos que chegam conseguem entender. Conseguem saber o que é que é isso. O que é que é aquilo. Que passo é esse. Porque fez aquilo. Porque se faz aquilo outro. É muito importante dentro do *candombré*. E é isso, eu me sinto muito grato ao José. Ao Ney... Me chamou muito também. Ney d'Oxosse... Conheci o José através dele. Tem muito a agradecer ao Ney d'Oxosse! Ele que me incentivou, e eu não fui intermédio dele. Esperei mais um pouquinho, porque não dava pra mim trabalhar naquele momento que ele queria. E a porta abriu de novo e eu fui no nesse embalo, e foi o José que me levou, e gostei muito! Desse trabalho. De aprender também! A gente aprende... Não é só ensinar. A gente acaba aprendendo. E... Como é que se diz... Marcar... É escrever partitura... Isso é muito importante pra mim... Não consigo entender muito, mas é uma... Uma novidade pra mim. Pra mim foi uma novidade trabalhar com músico. E trabalhando com músico fica mais fácil. Quando a pessoa não é músico, já tem mais um pouquinho de dificuldade. Aí fico mais... Fico triste, porque rola uma dificuldade pra pessoa, sabe? Você está do outro lado, não é músico, você começa a passar o passo-a-passo... Rola bastante. Ter aula de dois meses. Com a pessoa que não é músico rola três, quatro meses... Agora, pra quem é músico, acontece tudo direitinho! Não dá assim... Dor de cabeça. Não é que seja ruim! Porque eu estou ali pra ensinar, ne? Não é dessa forma que eu estou querendo dizer, mas os músicos fica mais fácil... Não querendo que as pessoas me queiram de outra forma. Só que os músicos trabalham de outro jeito e quem não é músico trabalha de outro, e rola muita diferença. Pode até pensar que não, mas é uma diferença muito grande” Que é *marcação*, é *tempo*... Então a pessoa que sabe o *tempo*, sabe onde que está o *chão*... Fica fácil, não tenho tanto trabalho. E eu faço o *movimento*... Até falando ela consegue entender! Até por... Seu eu fizer um gesto de... Na boca, eles conseguem fazer. E quando a pessoa não é músico eu canto na boca... Eu fico procurando várias técnicas pra... Pra ensinar. Pra botar bem claro assim pra pessoa entender. (SANTOS, 2014)

Alguns anos depois, com Antoine Jean André Olivier ou *Antônio*, como carinhosamente é chamado (um dos primeiros alunos de longa duração de Dofono, que o acompanha desde então), Dofono conseguiu concretizar a gravação de seu CD *Candomblé de Ketu*<sup>209</sup> em 2011, produzido e registrado na casa do próprio Antoine no bairro de Santa Teresa, no centro do Rio de Janeiro. Dofono executou todos os instrumentos, gravou as vozes solistas e nos coros convidou diversos membros de sua família para colaborar ao seu lado.

---

<sup>209</sup> O CD *Candomblé de Ketu* está à venda e disponível para escuta no seguinte endereço: <https://goo.gl/uAP9au>.

Figura 45. Gravação do CD *Candomblé de Ketu*. De esquerda à direita: Joilson, Dofono, Antoine, Jildo e Nicinha, Junho 2011

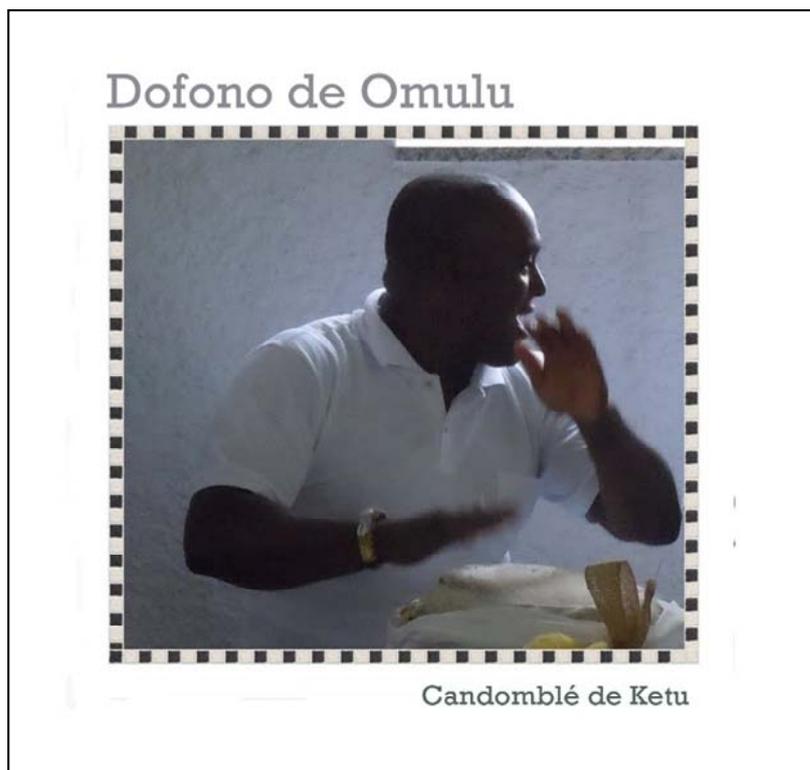


Fonte: Fotografia cedida por Antoine Olivier

A respeito deste trabalho, em várias conversas informais, Dofono comentou que tentou registrar nas dezesseis músicas (uma para cada orixá da nação Ketu) cantigas pouco conhecidas e *toques* incomuns, sem deixar de lado uma consciência estética para fazer um CD bonito e “melódico” com o qual “encantar”. A seguinte fala deixa claro este posicionamento.

Se você escuta uma música bonita você fica encantado. Às vezes você chora e tudo! Você nem sabe o que essa música está falando, dependendo da forma que estiver usando, acaba encantando... É encanto! Orixá é encanto! Pra cantar pra orixá, você tem que encantar também, e todas as vezes que eu canto pra orixá eu procuro encantar. Procuro dar o melhor de mim pra encantar. Pra ser uma coisa bonita, pra sair tudo perfeito... [...] Aquele CD que eu fiz foi pra isso, pra encantar. Poucos não gostam desse CD porque encanta. Você acaba vendo... É tudo melo... Como é que fala?... Melódico! Meu CD está assim. Tem hora que tem Iansã de uma forma, Oxum tem outra base. Então procurei... Não fiz isso assim... Procurei... Não fiz isso por grana ou por dinheiro. Fiz mais pras pessoas conhecerem, procurar entender como é bom tocar dessa forma, para os orixás. (SANTOS, 2017a)

Figura 46. Capa do CD *Candomblé de Ketu* (acervo pessoal)



Fonte: Acervo pessoal

Dofono continuou ministrando aulas e workshops enquanto ampliava a sua rede de contatos. Entre 2012 e 2013 colaborou com a ONG AfroRio<sup>210</sup>, sediada no bairro de Cascadura, na zona norte do Rio de Janeiro, dando aulas semanais de toques e dança do candomblé Ketu.

Nessa época, no ano de 2012, Dofono foi chamado para integrar o grupo *Alabê Ketu Jazz*<sup>211</sup>, criado a partir do projeto idealizado por Antoine junto ao saxofonista Glaucus Linx, onde misturam criativamente as raízes instrumentais da música no candomblé Ketu com as melodias do Jazz instrumental.

---

<sup>210</sup> Podem ser encontradas mais informações sobre a ONG AfroRio no seu perfil público nas redes sociais através do seguinte endereço: <https://goo.gl/k6ZQk9>.

<sup>211</sup> Para mais informações sobre o grupo *Alabê Ketu Jazz* visitar <https://www.alabeketujazz.com/>.

Figura 47. Cartaz promocional do grupo *Alabê Ketujazz*. De esquerda à direita: Antoine, Tiago, Dofono, Gabriel e Glaucus Linx



Fonte: Registro cedido por Antoine Olivier

Desde aquele momento, Dofono participa do grupo e realiza diversas apresentações. Por outro lado, como músico convidado, Dofono participou nessa etapa da gravação do trabalho *Sambaluayê* da artista Renata Jambeiro<sup>212</sup> (2012) e do disco *Três* do grupo instrumental *Bondesom*<sup>213</sup> (2013), e no ano seguinte, colaborou no trabalho *Boca de Nego* do Grupo *Maracutaia*<sup>214</sup> (2014). Tanto o grupo *Bondesom* como o *Maracutaia* estão formados por diversos alunos e amigos de Dofono. Atualmente, Dofono ministra oficinas semanais de toques do candomblé no Espaço *Etnohaus*<sup>215</sup> em Botafogo e de dança dos orixás no Centro Cultural Municipal *Calouste Gulbenkian*<sup>216</sup>, além da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

<sup>212</sup> Mais informações sobre a artista *Renata Jambeiro* podem ser encontradas em seu perfil público nas redes sociais no seguinte endereço: <https://www.facebook.com/renatajambeiro/>. O trabalho *Sambaluayê* pode ser escutado através de <https://goo.gl/JfVU3v>.

<sup>213</sup> Mais informações sobre o grupo de Jazz instrumental *Bondesom* podem ser encontradas no seu perfil público em: <https://www.facebook.com/bondesom/>. O trabalho *Três* pode ser escutado em <https://goo.gl/yTR1RQ>.

<sup>214</sup> Para mais informações sobre o Grupo *Maracutaia* visitar seu perfil público no seguinte endereço: <https://www.facebook.com/maracutaia/>. O trabalho *Boca de Nego* pode ser escutado em: <https://goo.gl/EzbuZs>.

<sup>215</sup> O espaço *Etnohaus* em Botafogo é a sede de um coletivo de artistas e produtores ligados à cena independente carioca. Para mais informações visitar: <https://goo.gl/pwzr2D>.

<sup>216</sup> O Centro de Artes *Calouste Gulbenkian* é um equipamento municipal da região central do Rio de Janeiro que organiza atividades ligadas às artes plásticas e cênicas. Mais informações podem ser encontradas no seguinte endereço: <https://goo.gl/J5KC5J>.

(UNIRIO), onde oferece aulas de toque e dança conjuntamente em colaboração com o Coletivo MATUBA<sup>217</sup> e o Diretório Acadêmico Claudio Santoro (DACS<sup>218</sup>).

Figura 48. Cartazes de divulgação das oficinas de *toque* (Etnohaus, esquerda) e dança (Calouste Gulbenkian, direita)

**OFICINA DE TOQUES AFRO-BRASILEIROS DOFONO D'OMOLÚ**

**QUARTAS-FEIRAS**  
Turma tarde: 16-18h  
Turma noite: 18-20h

**Preço**  
170 R\$ (mês)  
60 R\$ (aula avulsa)

**Local**  
Rua das Palmeiras, 26  
Botafogo

**Inscrições/Informações:**  
etnohaus@gmail.com  
contato.dofono@gmail.com  
(21) 97263-8649 (VIVO)

**Apoio:**

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
Secretaria Municipal de Cultura  
apresentam

**Cursos de Férias**  
Dança Afro-brasileira dos Orixás

Estacionamento gratuito

**Dofono D'Omolu**  
com Lais Salgueiro e Ferran Tamarit  
10/jan a 14/fev - Terças - 19h às 21h

R. Benedito Hipólito, 125 - Pça XI  
Info: 2292-7546 (divisão de cursos)  
cursos.calouste@gmail.com

Realização: PREFEITURA DO RIO  
Secretaria Municipal  
de Cultura

Coletivo  
Calouste

Fonte: Acervo pessoal

Em relação ao seu itinerário religioso, Dofono foi iniciado com um ano de idade, e prosseguiu suas *obrigações*<sup>219</sup> – tomou *obrigação de um ano*, a primeira obrigação ritual depois da *feitura do santo*, com quatro anos de idade na mesma casa, em São Paulo. No entanto, com o tempo, o envolvimento da família com essa casa-de-santo foi diminuindo. Anos depois,

<sup>217</sup> Coletivo fundado por alunos do Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO em 2014, ligados à música e ao teatro. Seu objetivo é a pesquisa de manifestações tradicionais brasileiras. Este se encontra ligado academicamente ao NEPAA (Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias), coordenado pelo professor Dr. Zeca Ligiéro. Para mais informações consultar <https://www.facebook.com/coletivomatuba/>.

<sup>218</sup> O DACS é o órgão de representação estudantil do Instituto Villa-Lobos na UNIRIO. Mais informações em <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/dacs>.

<sup>219</sup> “Com a *feitura*, tem início uma série de diversos deveres rituais, que marcarão, a partir daí, a vida da *iaô*. Ao fim do primeiro e terceiro anos após a *feitura*, a *iaô* tem que cumprir determinadas *obrigações*, antes da assim chamada *obrigação de sete anos*. Esta é a mais importante de todas, pois significa a passagem da *iaô* para o *status* de *ebomin*, a maioridade, por assim dizer, no *candomblé*. A *obrigação de 3 anos* e a *obrigação de 7 anos* estão ligadas a uma festa pública; a *obrigação de 1 ano*, ao contrário, é uma cerimônia privada.” (LÜHNING, 1990, p. 55)

ficaram sabendo que foi fechada, e que com o fechamento diversos objetos rituais foram *despachados*, ou seja, desfeitos e retornados à natureza, entre os quais, os assentos de Dofono.

*Figura 49.* Iniciação do Dofono na Casa de Pai Milton e Mãe Diva, na Freguesia do Ó (São Paulo), Maio 1975



*Fonte:* Acervo pessoal da família

*Figura 50.* Adereços rituais usados na iniciação do Dofono(*kelê*)



*Fonte:* Acervo pessoal da família

Seus assentamentos, foram refeitos anos depois na Casa do finado *Telmo de Oxum*, em Petrópolis, pelo *Babalorixá Lúcio de Ogum*, herdeiro do terreiro, com o qual Dofono já trabalhava *fazendo* candomblés há um tempo. Por desavenças entre eles, Dofono saiu da casa. Muito tempo depois, em 2012, Dofono decidiu reassumir suas obrigações para com sua herança

paterna (até então “cuidada” por sua mãe) e no dia 27 de dezembro do mesmo ano realizou uma festa em homenagem a seu falecido pai, a partir da qual retomou seu ciclo de obrigações rituais. Assim, tomou *obrigação de três anos* com *Pai Luciano de Xangô* (no Parque São José, em Belford Roxo) no final de 2015, do qual se separou poucos meses depois por motivos pessoais. Atualmente, Dofono é filho-de-santo de *Iyalorixá Sueli d’Oyá*, matriarca do terreiro *Ilê Asé Oyábècy L’aró*, sediado na Praça Seca, distrito de Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, família com a qual já mantinha relação desde sua juventude.

Figura 51. Dofono (centro) com sua mãe-de-santo Sueli Oyabecy (esquerda) e sua filha Ana Omi L’aro (direita), Maio 2017



Fonte: Mídias sociais

Atualmente como *zelador*, Dofono toma conta dos diversos *santos* herdados, de seu Omolu e *carrego*<sup>220</sup> e dos respectivos *Exus* em sua própria casa onde sempre teve um pequeno

<sup>220</sup> Por *carrego* se entendem os diversos orixás que acompanham a vida da pessoa. Neste sentido Lühning (1990a, p. 51) escreve “As diversas etapas do processo de iniciação formam um sistema lógico. Parte-se do princípio de que cada pessoa tem diversos *orixás* que, de diferentes modos, exercem influência sobre sua vida: além do  *dono da cabeça* (o principal *orixá* ao qual a pessoa é consagrada, através da iniciação), existem o *ajuntó* (o segundo *orixá*) e um terceiro *orixá* que não possui um nome específico. Além desses, uma pessoa possui, em geral, ainda um Exu pessoal e – com frequência, atualmente –, também um *caboclo* (uma divindade oriunda da cultura indígena brasileira)”. Ênfases no original.

*quarto de santo* dedicado a Exu, ou seja, uma dependência trancada para os *assentamentos* e outros objetos rituais ligados a esta entidade ficarem recolhidos e protegidos. No entanto, no momento em que seu pai carnal faleceu, foi levantado um quarto contíguo onde foi *morar* Oxalá.

*Figura 52.* Dofono (centro) na parte externa de seu domicílio. No fundo, quarto D'Oxalá (esquerda) e quarto de Exu (direita). Na frente o assentamento de Ogum.



*Fonte:* Acervo pessoal

Desde 2014, Dofono realiza diversas obrigações rituais na própria casa e *dá de comer*<sup>221</sup> aos *santos* anualmente. Dessa forma, no início do ano tem as *obrigações* para Exu e Ogum; no outono tem o *Presente para Oxum*; no inverno um agrado para os Caboclos e um ciclo de rezas para *Omolu*, coincidindo com Agosto, o mês a ele dedicado; e no final do ano, é realizada a *obrigação para Oxalá* para o *santo* de seu pai carnal, o Nkisi<sup>222</sup> *Lembarenganga*. Estas são realizadas colaborativamente entre todos os filhos e amigos da casa, e mesmo sendo públicas, nunca são divulgadas abertamente por suporem ritos internos. Finalmente, como comentado, cabe destacar que neste ano de 2017 foi iniciada a obra para um novo terreiro no bairro de Vila Maia, em Belford Roxo.

<sup>221</sup> Como parte das *obrigações* anuais, *dar de comer* é a forma como no candomblé é referida a cerimônia na qual são oferecidos diversos alimentos, bebidas e outros elementos aos orixás, através de seus respectivos assentamentos.

<sup>222</sup> *Nkisi* são as entidades cultuadas na nação Angola.

Figura 53. Presente de Oxum, Baía da Guanabara, Junho 2017



Fonte: Registro cedido por Nana Orlandi

## 5.1 TRÂNSITO E HISTÓRIA DE VIDA

Relaciono *projeto*, como uma dimensão mais racional e consciente, com as circunstâncias expressas no *campo de possibilidades*, inarredável dimensão sociocultural, constitutiva de modelos, paradigmas e mapas. Nessa dialética os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de suas trajetórias existenciais. (VELHO, 2003, p. 8)

Nas grandes metrópoles atuais e diante do contexto da globalização e da transnacionalidade, “fluxo, mobilidade, recombinação e emergência” se tornaram elementos-chave para a compreensão da controversa e multifacetada realidade urbana. Dofono, como negro e morador de periferia de uma grande cidade, não escapa a essa realidade que o torna, juntamente com muitos dos seus concidadãos, um indivíduo em trânsito constante, formado na interação simultânea com diversos contextos e experiências (HANNERZ, 1997). Esta mesma realidade oferece, ao mesmo tempo que um espaço humano e social complexo e dinâmico, um maior número de manobras possíveis sob as quais pode se adaptar às novas realidades e aos imprevistos e *imponderáveis da vida real*<sup>223</sup> (MALINOWSKI, 1978, p. 29) urbana.

<sup>223</sup> Malinowski (1978) se refere com *imponderáveis* aqueles atos cotidianos da vida nativa, os quais segundo ele devem preencher “com carne e osso” o “esqueleto” de dados mais crus e quantitativos (como os dados

De novo, conceitos emprestados da antropologia urbana podem contribuir, sempre que criticamente revistos, na compreensão desta realidade<sup>224</sup>. Como vimos, o conceito de *metamorfose* (VELHO, 2003) se encaixa bem nesta situação. Este reflete tanto a característica heterogeneidade social e cultural das sociedades ocidentais – e da maior parte das sociedades urbanas, como seriam a cidade do Rio de Janeiro e sua área metropolitana – como a possibilidade de transformação das trajetórias dos sujeitos, de “[...] mudar seu projeto e transitar por entre «mundos» ou «províncias de significado»” como Shütz as conceitua (DELUCA; OLIVEIRA; CHIESA, 2014, p. 9). Os indivíduos-sujeitos, em contato com o mundo social, são “[...] empurrados por forças e circunstâncias que tem[os] de enfrentar e procurar dar conta” (VELHO, 2003, p. 45). Neste sentido, nossas realidades e *projetos*, mesmo múltiplos e contraditórios, configuram nossos espaços humanos e sociais pois de alguma forma, mesmo de forma limitados por causa das determinações que a sociedade nos impõe, existe a possibilidade de incidirmos sobre nossa realidade e nosso mundo social, pois no fundo “nós somos a cidade” (ROCHA; ECKERT, 2013, p. 129).

Como conceito, a *metamorfose* e sua dimensão ligada à transformação, ao dinamismo, ao fluxo e ao movimento de pessoas, ideias e *projetos* pode vir ao encontro de perspectivas como a do “fluxo cultural”, o qual não é uma

simples transposição, simples transmissão de formas tangíveis carregadas de significados intrínsecos. Ela deve ser vista como originando uma série infinita de deslocamentos no tempo, às vezes alternando também o espaço, entre formas externas acessíveis aos sentidos, interpretações, e então, formas externas novamente: uma sequência ininterrupta carregada de incertezas, que dá margem a erros de compreensão e perdas, tanto quanto a inovações. (HANNERZ, 1997, p. 15)

Fluxo e trânsito permitem deste modo a inovação veiculada através da agência dos indivíduos diante da mutável realidade urbana. Os indivíduos são assim “permanentemente reconstruídos” (VELHO, 2003), enquanto mudam seus *projetos de vida*. Neste sentido, os

---

demográficos, por exemplo) num estudo etnográfico sobre uma dada sociedade. Neste caso, seguindo Neto e Amaral (2011), tomo essa ideia para me referir ao cotidiano, ao corriqueiro e às dimensões que estruturam nosso dia-a-dia como sujeitos.

<sup>224</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Samuel Araújo por me alertar que alguns dos conceitos da chamada Antropologia Urbana foram revistos e/ou questionados por diversos colegas. Por um lado, a “cidade” não pode ser tomada como um ente genérico, pelo que o termo poderia perder parte de sua suposta eficácia explicativa. Por outro lado, é importante problematizar, entre outros, conceitos como “campo de possibilidades”, pois podem levar ao apagamento das determinações – muitas aleias à vontade ou “projeto” dos indivíduos – ligadas à desigual distribuição de cotas de poder e recursos na nossa sociedade que acabam por realmente limitar, impulsionar ou dirigir os “projetos dos indivíduos”.

sujeitos – mas também seus modos de sociabilidade<sup>225</sup> (NORBERTO, 2016), linguagens<sup>226</sup> (SALGUEIRO, 2013) ou até suas músicas<sup>227</sup> (DINIZ, 2010) – estão constantemente em trânsito. A dimensão de *trânsito* nos leva, de novo, a uma perspectiva da vida social e da cultura como um produto historicamente situado e construído por múltiplas agências individuais (TURINO, 1993), ou se queremos, por múltiplos *projetos de vida* interconectados (VELHO, 2003). Também a uma concepção da vida humana não romântica, não-linear nem teleológica *per se*, que se afasta da visão da sequência de vida como um todo orientado coerente, metaforicamente associada com:

[...] um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas [...], ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que comportam um começo (“um início de vida”), etapas, e um fim no sentido duplo, de termo e de objetivo (“ele fará seu caminho”, significa: ele terá sucesso, ele fará uma bela carreira), um fim da história (BOURDIEU, 1996, p. 74)

Biografia, percurso individual e trajeto de vida, portanto, não se configuram como relatos de uma sucessão ordenada de eventos, mas como *trajetórias*, no sentido de Bourdieu (1996), suscetíveis de serem recolhidas a partir de metodologias que foquem na “[...] memória de indivíduos e grupos e deles [poder] ouvir as narrativas e trajetórias nas mais diversas

---

<sup>225</sup> Norberto (2016), usa o conceito de *sociabilidades em trânsito* com o objetivo de refletir nos modos como o trânsito entre diversas comunidades manauaras, pautou histórica e socialmente uma *acustemologia* (FELD, 2012) própria dos músicos dos chamados “Beiradões”, ou seja, uma forma de ser e pensar o mundo através do som que se expressa em forma de estilo, discursos ou performances e como comportamento social e cultural.

<sup>226</sup> Salgueiro (2013) tenta com o conceito de *linguagens em trânsito* compreender os movimentos de expansão do Maracatu de Baque Virado num cenário nacional ou até internacional. Estes implicam a necessária reconfiguração de valores e metodologias próprias do contexto de periferia de uma cidade como Recife, assim como uma certa sistematização de códigos e performances para adaptar seus conhecimentos incorporados a novos contextos fora das comunidades em aulas, seminários, apresentações, etc.

<sup>227</sup> Diniz (2010, p. 1) define o *trânsito musical* como um fenômeno dinâmico e multidireccional, em que “[...] elementos musicais (temáticas, textos, expressões, termos, formas, texturas, fraseados rítmico-melódicos, amplitude melódica, escalas, timbres vocais e instrumentais e andamentos) e extramusicais (configurações rituais, corporeidade, conceitos, cosmovisão, comportamentos)” são recorrentes em diferentes formas de uma mesma cultura musical (no caso, a cultura afro-brasileira). Como conceito é análogo ao “compartilhamento musical” proposto por Garcia (2006), à noção de “elementos”, “traços”, “características” ou “denominadores culturais [musicais] comuns” de Mukuna (2006), ou ao “empréstimo musical” de Béhague (1999) (DINIZ, 2010, p. 89). Esta recorrência pode se dar por contato ou migração, empréstimos recíprocos ou adaptações desde a origem em uma matriz comum e está relacionado com a circulação dos indivíduos dentro dela, os quais carregam com eles sua bagagem musical. Segundo a autora, na capoeira, o trânsito musical entre a capoeira e o candomblé angola corresponde a um mecanismo de recuperação de significados e energia perdida diante da hegemonia ocidental, ou funcionar com um mecanismo de revigoração de uma identidade afrodiaspórica ligada ao compartilhamento de patrimônios culturais comuns.

situações de convivência informal ou formal, pública e/ou privada” (ROCHA; ECKERT, 2013, p. 135). Como Norberto (2016), penso que a partir dos trânsitos e *projetos de vida* de Dofono, este articula redes e modos de sociabilidade específicos que o relacionam, por sua vez, com outros “mundos” e formas de ser e estar neles. A área metropolitana do Rio de Janeiro, complexa e heterogênea, é percorrida por Dofono seguindo as redes criadas em volta da música e do candomblé. É nesse contato e nesses trânsitos que Dofono é muitas vezes impelido a pensar sobre seus trajetos e sua realidade. É no contato com a diferença, com a diversidade encontrada nesses movimentos, que Dofono consegue formular sua própria “etnomusicologia” ou “antropologia” sobre sua relação musical e religiosa com o mundo. É por isso que a análise desses trânsitos pode nos ajudar a delinear diversas ideias e conceitos que circundam nosso encontro e que articulam parte de sua vida. Viver e trabalhar com música são, para Dofono, uma “meta”, uma “missão” e uma responsabilidade que deve ser tomada com orgulho. Assim, ele resume dizendo:

Eu queria agradecer assim, o que eu faço hoje... a Deus primeiramente. E os orixás, que eu vivo... É... Eu vivo o afro-brasileiro. Vivo orixá. O meu desempenho de ensinar, de dar caminho, de ajudar o próximo. Porque assim... É minha meta, assim, eu... O meu... Como é que se diz. A minha missão aqui na terra que é de ajudar, de dar caminho, de tratar bem. Receber as pessoas bem. Cuidar... Porque se você trata as pessoas bem, com certeza você... Lá trás, lá depois você vai receber coisas boas. Se você trata as pessoas com carinho, com certeza tu vai ter carinho, entendeu? Então é isso. Minha meta é essa, é ajudar! [...] E hoje eu vivo orixá. Hoje eu trabalho com música, com dança, dentro do afro-brasileiro pra ensinar aquelas pessoas que precisam. E é muito importante pra mim! Eu fico muito feliz! Queria agradecer a Deus, meus pais que me ensinaram e aos orixás. É isso o que eu tenho que dizer. (SANTOS, 2014)

## 5.2 TRÂNSITOS E REFLEXÕES. *MUSICAR* NO CANDOMBLÉ

Atualmente, a vida do Dofono e nossa relação estão articuladas em torno de dois elementos-chave: *musicar* (ou *fazer música*) e candomblé. Nossas trajetórias (BOURDIEU, 1996) e *projetos* (VELHO, 2003) de vida, tanto pessoais como profissionais, giram em torno deles. Neste sentido, definem nossos “caminhos<sup>228</sup>” e orientam percursos cotidianos, guiando

---

<sup>228</sup> Uso aqui a palavra “caminhos” num sentido místico-ritual afro-brasileiro. Este designa os *caminhos da vida* (CACCIATORE, 1977), os “trilhos” da existência de cada indivíduo, de seu ser e fazer no mundo, de suas andanças e itinerário. O “caminho” é regido pelo orixá Ogum, senhor também do ferro, da guerra e da tecnologia, o qual é o encarregado de desbravar e “abrir os caminhos”, ou seja, torná-los favoráveis.

trânsitos e *trajetos*<sup>229</sup> (MAGNANI, 2002; 2003) através de espaços geográficos, sociais e simbólicos. A seguinte transcrição de outro fragmento da fala do Dofono durante o VIII ENABET (numa sessão de comunicações onde participamos, ver p. 50), ilustra alguns desses trânsitos e as reflexões que Dofono faz em torno deles:

Hoje, eu estou com essa missão de dar aula, de toque. Eu nunca teria acreditado que um dia estaria trabalhando com orixá. A minha vida toda foi tocar, cantar, louvar orixá, e eu explico assim ao... Ao Ferran que *candombré* a gente nunca aprende tudo. Nunca vai aprender. Eu estou com quarenta-e-três anos de idade. Dia treze agora faço quarenta-e-dois anos de santo, de iniciado. E não é fácil, sabe? Tive que me dedicar. Tive que frequentar. Não aprendi do dia pra noite. Tocar não aprendi do dia pra noite, cantar não aprendi do dia pra noite... Tem que ter paciência. Tem que estudar muito, entendeu? Hoje eu vivo *candombré*. Tenho minha filha Claudelayne, que está aqui. Ela está com doze anos. [...] Mas não é fácil. Não pensa que é fácil. Tem que procurar um modo de viver. *Candombré* tem que se dedicar, que orixá é amor! Orixá é saúde, não é riqueza. [...] Saúde eu tenho, que eu *fiz santo* por saúde, entendeu? Assim, Omolu... Todo o mundo me conhece como Dofono aonde eu moro, ninguém me chama de Claudecy. Eu fui desde criança Dofono... “Fala Dó, Dó, Dó!”.

Agradei, fui tocar no... Na Olimpíada, no fechamento, e eu vi muita coisa acontecer. Fiquei olhando e quando eu vi o filme que eu fui agradecer a minha mãe. Então, agradei a minha mãe todos os esporros... Aquele momento que ela batia e eu não sabia porque estava apanhando. Porque eu era criança. Fazia malcriação. Eu via uma criança correr e eu queria correr atrás. Ficava lá no atabaque, não podia descer... Então não foi fácil pra mim. E eu levo isso com muita sinceridade e orgulho... Ai eu agradei a ela, e ela ficou emocionada. E eu falei “mãe, muito obrigado por eu estar aqui hoje!”. Naquele momento, Maracanã e tudo isso, mas se não fosse a Ekedí Nicinha... Que eu aprendi a cantar com ela! Aprendi a dançar com ela. Aprendi a tocar com meu pai, sabe? Então assim, foi o momento que eu estive, especial, ne? Sai, botei o pé lá fora e lembrei... “quero agradecer a minha mãe!”. Que tinha vinte-e-um atabaque... Eu falava assim, “gente! A gente que somos iniciado tem que ficar na frente!”. Não sei porque eu estava falando aquilo. Ai eu fiquei na frente. Ai estava tudo embolado, começou a andar pra frente, pra trás, ne? Porque a pessoa... Tinha pessoas lá do *Bogum*<sup>230</sup>, lá do *Gantuá*<sup>231</sup>, que é iniciado, ne? Ai eu fiquei “vamo fica aqui na frente!”. Ney<sup>232</sup>, *Gabi*<sup>233</sup>... Gabi ia ficar no *rum*... No final, quem representou muito o Rio de Janeiro fui eu! Mas foi sorte. Como é que ficou... Dofono ali e “pá! Pegou”... Poxa... E o pessoal da Bahia? Mas, é isso... (SANTOS, 2017b)

<sup>229</sup> Segundo Magnani (2002, 2003) e sua proposta de etnografia *da* cidade, o espaço urbano pode ser descrito a partir de termos que descrevem formas de agrupamento territorial e humano que ele denominou de *pedaços*, *trajetos*, *manchas*, *pórticos* e *circuítos*. No caso, um *trajeto* permitiria pensar [...] tanto uma possibilidade de escolhas no interior das *manchas* como a abertura dessas *manchas* e *pedaços* em direção a outros pontos no espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas. [...] *pedaço* é aquele espaço intermediário entre a casa (o privado) e o público ou, para utilizar um sistema de oposições já consagrado, entre *casa* e *rua*. [...] É a noção de *trajeto* que abre o *pedaço* para fora, para o âmbito do público. Os *trajetos* levam de um ponto a outro [...] (MAGNANI, 2002, p. 23)

<sup>230</sup> *Bogum* faz referência ao terreiro *Zoogodô Bogum Malê Rundó* de Salvador, uma das casas matrizes da nação Jeje de Salvador.

<sup>231</sup> *Gantuá* é a tradução fonética de *Gantois*, nome pelo qual é conhecido o *Ilê Axé Iyá Omim Iyassê* de Salvador.

<sup>232</sup> *Ney* é o apelido de Erisvaldo Santos dos Santos, seu primo.

<sup>233</sup> *Gabi* é o apelido do músico e filho-de-santo do terreiro do *Gantois* Gabriel “Gabi” Guedes dos Santos.

Figura 54. Olimpíada 2016. Aguardando no camarim (esquerda); Apresentação durante o Hino Nacional (direita), Agosto 2016 (acervo próprio; mídias sociais)



Fonte: Acervo próprio (direita) e Mídias sociais(direita)

*Candombré* é amor. É se dedicar. É procurar aprender, sabe? É viver! E eu vivi muito! E dou valor. Não deixo ninguém, assim, se aproximar de mim pra ficar com... Com coisa. Tem coisa que é arcaica, que já até sumiu, que nem existe! Minha mãe fala palavras que... Vai procurar no dicionário e nem tem! Minha mãe tá com setenta-e-quatro anos de idade. Quando meu tio<sup>234</sup> fez um CD lá, cantando da mesma forma da minha mãe... Minha mãe não sabe ler ne escrever. Ai eu tava com o CD da *Casa d'Oxumarê*<sup>235</sup>, e a mesma cantiga. A mesma cantiga, da mesma forma que a minha mãe sempre cantou. Tão bonito, ne? [Ferran: A gravação do...] Do Verger, foi Pierre Verger que gravou cinquenta anos atrás... É o *Edinho Carrapato*<sup>236</sup> que canta... Hoje mudou muita coisa também. Mudou muita coisa! (SANTOS, 2017b)

Os diversos fragmentos apresentados mostram como na *trajetória* de vida do Dofono (BOURDIEU, 1996) se entrecruzam diversos *projetos* de vida (VELHO, 2003) os quais estão formados por itinerários que giram em torno de seu percurso iniciático; de sua atuação como agente cultural (com o Afoxé *Oju Aiyê*) e de sua vida profissional como “professor” de *toques* e dança do candomblé, ou como músico semiprofissional realizando shows, colaborando na gravação de trabalhos autorais diversos ou produzindo seus próprios trabalhos.

<sup>234</sup> Seu *tio* é Erenilton Bispo dos Santos, famoso ogã da chamada “geração da linha quinze” de Salvador, em referência à época de ouro dos candomblés baianos (entre 1940 e 1960), na qual se consagraram a maioria das lideranças e tocadores que hoje constituem os referentes imediatos para muitas comunidades da nação Ketu. O nome de “linha quinze” se refere à linha de bondes que passava perto dos mais renomados terreiros da época (vide, *Casa Branca*, *Casa d'Oxumarê*, *Bate-Folha*, *Tumba Junçara*, *Bogum* e *Gantois*) e que saindo do Rio Vermelho seguia a atual Avenida Vasco da Gama. Erenilton, participou com pouco mais de catorze anos das gravações de Pierre Verger. Por isso Dofono se refere a ele como um dos “autores” do CD.

<sup>235</sup> O CD da Casa d'Oxumarê foi produzido em 2011, recuperando e registrando parte do material coletado por Pierre Verger na Casa d'Oxumarê, em 1955. O projeto foi ideado pelo neto da então *Iyalorixá*, *Simplicia de Ogum* (atual *Babalorixá* do terreiro) e coordenado pela Prof. Dra. Ângela Lühning da UFBA e diretora-secretária, responsável da área de pesquisas e coordenadora geral da área cultural da Fundação Pierre Verger, em Salvador. (Mais informações em: CASA D'OXUMARÊ. Livro *Casa D'Oxumarê* [em línea] Disponível em: <https://goo.gl/9EuHZm>. Acesso em: 15 de Maio de 2017.)

<sup>236</sup> *Edinho Carrapato* foi um conhecido cantador de candomblé, ogã do terreiro soteropolitano do *Gantois*.

Por outro lado, estes itinerários só foram possíveis através da articulação com outros *projetos* formados por indivíduos separadamente ou organizados em coletivos, muitas vezes totalmente afastados de sua *área* – como ele mesmo chama a região onde mora (Vila São João) e que seguindo Magnani (2002) poderíamos denominar de seu *pedaço*. De diversas formas e em diferentes momentos de sua trajetória, a vida do Dofono foi sendo construída a partir da necessidade de se reinventar, de abrir horizontes e de percorrer – através da música e da performance ritual do candomblé – distintos espaços sociais e humanos. Assim, Dofono transita cotidianamente entre terreiros e nações, entre espaços geográficos e regiões da área metropolitana e da capital do Rio de Janeiro, entre pessoas com distintos graus de escolaridade (dentro e fora da universidade), entre profissionais, amadores e leigos em relação à música (músicos/não-músicos), entre contextos raciais distintos e entre pessoas com diversos graus de envolvimento com as religiões afro-brasileiras, especialmente em relação ao grau de iniciação. Nas seguintes seções, percorreremos cada um deste espaços em trânsito.

### 5.2.1 TRÂNSITO ENTRE TERREIROS E NAÇÕES

O trânsito entre terreiros e nações, como vimos, se dá como consequência de seu itinerário e linhagem familiar e consanguínea. Como personagem *em trânsito*, Dofono sempre esteve no meio ou num “entre-lugar” em relação às grandes linhagens do candomblé. Este fato pode ser bem compreendido, por exemplo, a partir do conceito de ser “dublê de baiano”, pois mesmo tendo nascido em Caxias, todos seus referentes e sua socialização foi feita em base aos valores e práticas do candomblé da Bahia. Sua forma de tocar e dançar, de comer, de falar, de se comportar; seus parentes; ou suas origens rituais, tudo aponta para a capital soteropolitana, como expresso no seguinte diálogo:

[Ferran: Você acha que quando alguém toca diferente, está tocando errado ou seriam formas de tocar diferentes?]

Assim, eu acho que os melhores ogãs que eu conheço e admiro tocam e falam a minha língua. Então, assim...

[Ferran: É porque são filhos de baianos, ou casas filhas de baianos?]

É. Casas que são de baianos. É muito difícil tocar. Muita gente *toca fora*<sup>237</sup>, toca tudo diferente. Por isso eu não gosto de dar aula de Yorubá e essas coisas de cantiga. Não gosto. Os toques eu sei que não vai mudar, ne? Por enquanto! (SANTOS, 2017a)

Por um lado, devido ao fato de sua principal fonte de renda familiar estar ligada à execução de *obrigações* rituais dentro do candomblé, Dofono naturalmente sempre transitou e tocou em diversos terreiros, sem distinguir entre nações, pois como comenta “nunca me liguei nisso não” (SANTOS, 2017a). Também por ter seus parentes iniciados em nações diferentes, assim como por ele mesmo ter sido iniciado e socializado religiosamente em nações diferentes (foi “criado” no Angola, mas iniciado no Ketu), Dofono teve que aprender as duas nações e isso é expresso em seu cotidiano ritual. Por exemplo, nele, é comum transitar entre línguas ou toques nas rezas ou cantigas durante as *obrigações* realizadas em sua casa em função do *santo* ao qual se está cultuando. Assim, quando são realizadas as *obrigações* para os seis Exus que *moram* na casa dele, estes são cultuados seguindo os códigos e *preceitos*<sup>238</sup> da nação em que foram assentados: quatro deles no rito Angola e dois no rito Ketu.

Este trânsito entre nações – por outro lado não incomum no candomblé – resultou numa vantagem para Dofono em relação à possibilidade de poder ser *chamado* ou contratado para *fazer candomblé* em qualquer das duas nações – Dofono é regularmente contratado para comandar festas de candomblé em diversas casas-de-santo onde por diversos motivos, não tem ogãs<sup>239</sup> disponíveis ou com conhecimento suficiente para realizar todas as funções. Geralmente é pactuado um preço conforme o volume de trabalho e, quando o candomblé é fora do Rio, passagem e hospedagem.

Como expresso por ele em diversas ocasiões, ele se identifica com a nação em que foi iniciado – “meu Ketu” como carinhosamente fala – mas não renega o Angola que o viu crescer. Neste sentido, este trânsito cotidiano entre nações também é expresso em suas aulas,

---

<sup>237</sup> A expressão *tocar fora* é usada habitualmente por Dofono para dizer que se está tocando errado. No entanto, como conceito, *estar fora* representa um limite difuso, uma forma de pontuar que não existem formas perfeitamente “puras”, mas que existe sim uma clara consciência do que é certo e errado, representado pela *tradição*, pelo legado dos mais velhos convertido em referência para cada comunidade de candomblé.

<sup>238</sup> Os *preceitos* designam o que e como devem ser feitas as *obrigações*. Segundo Cacciatore (1977, p. 227), *preceito* seria “determinação, prescrição feita pelos orixás para ser cumprida pelos fiéis. Obrigação ritual.”

<sup>239</sup> É importante lembrar que Dofono não ostenta o título de ogã, mas de *Babalorixá*. No entanto, sua grande destreza nos atabaques e na execução de cantigas o convertem numa excelente opção no intuito de viabilizar um candomblé numa casa com dificuldades ou comunidades pequenas. Em muitos desses trânsitos entre terreiros, Dofono se faz acompanhar por amigos e alunos para auxiliá-lo, dado que “falam sua língua”, ou seja, sabem tocar “do seu jeito”.

especialmente de *toques*. Assim, combina ambas nações em todas as suas turmas, como forma de diversificar o conteúdo e de aprender técnicas diferentes. Por outro lado, esta metodologia se mostrou também eficaz para organizar os diversos níveis entre seus alunos, pois geralmente o Angola, por ter menos toques e tocar com as mãos livres, se demonstrou uma boa opção para aquelas pessoas com pouca prática ou musicalização (em geral, os *toques de mão*<sup>240</sup>, sejam Ketu ou Angola, são usados como conteúdo mais inicial pelo Dofono). De forma parecida, Dofono muitas vezes usa cantigas do culto aos caboclos em suas aulas – majoritariamente compostas por palavras em língua portuguesa – pois facilita sua compreensão na hora de repetir o coro.

### 5.2.2 TRÂNSITO ENTRE REGIÕES DA CIDADE

Dofono é uma pessoa reservada e caseira. Seu círculo de amizades está composto preferencialmente por pessoas de sua vizinhança, muitas delas também ligadas de alguma forma ao candomblé. No entanto, como grande parte dos moradores do subúrbio e da região metropolitana, sua vida profissional se desenvolve principalmente na *cidade*, ou seja, como ele designa a capital. De forma mais específica, Dofono desenvolve trabalhos focados nas regiões central e sul da cidade do Rio de Janeiro.

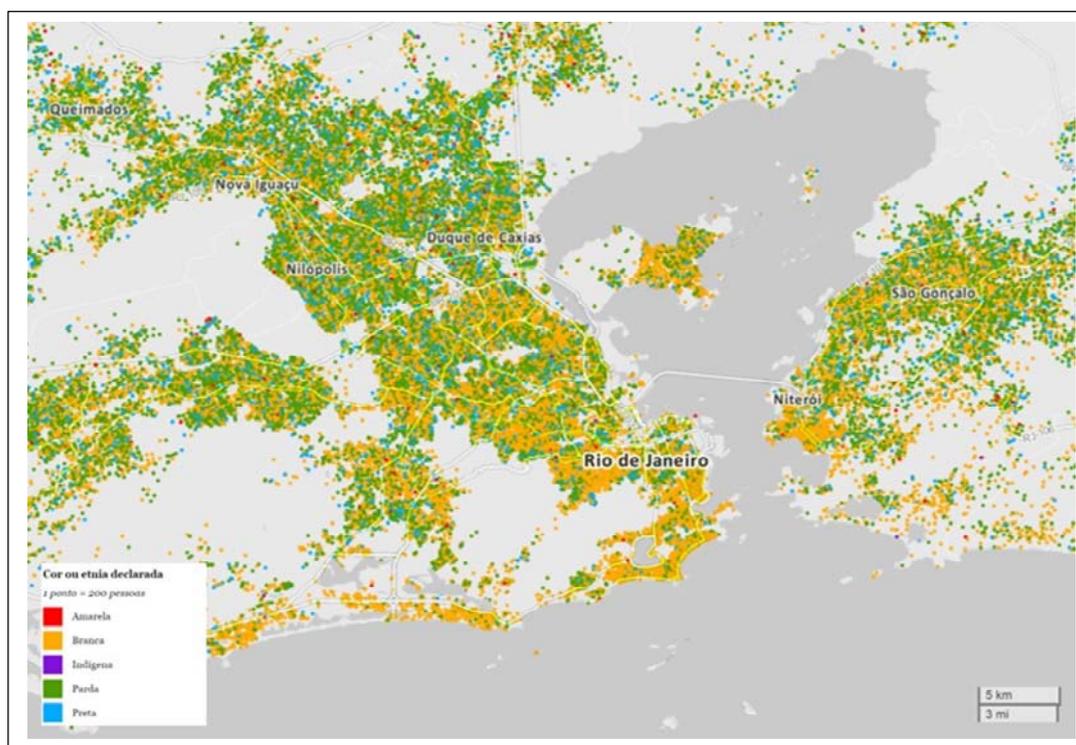
Diversos comentários podem ser feitos a respeito desta realidade. Por um lado, uma das faces mais cruéis do racismo e classismo se expressa na preferência de Dofono por ficar “em casa” (ou seja, perto de sua *área*). Como diversas vezes me comentou, mesmo que Vila São João seja uma região relativamente segura – porque segundo afirma não é controlada por nenhuma facção do tráfico organizado, e por não ter nenhuma *favela* por perto – a condição de suburbano negro o torna alvo preferencial da polícia. Assim, além da periculosidade ligada aos deslocamentos sempre complicados entre a baixada e o centro da cidade, Dofono tem plena consciência da situação de desamparo e abuso de autoridade a que é exposto. Este fato continuamente limita sua liberdade (e diminui sua vontade) de ir-e-vir, e sua disponibilidade para shows ou eventos no quais é convidado, especialmente quando estes são de madrugada. Muitas vezes comentou que deixou de “vir pra cidade” pelo incomodo e risco que comporta.

---

<sup>240</sup> Por *toques de mão* refiro-me aqui àqueles toques que são tocados diretamente com as duas mãos livres sobre a pele do atabaque, como: Congo, Cabula e Barravento (nação Angola), e Ijexá e Agabí (nação Ketu).

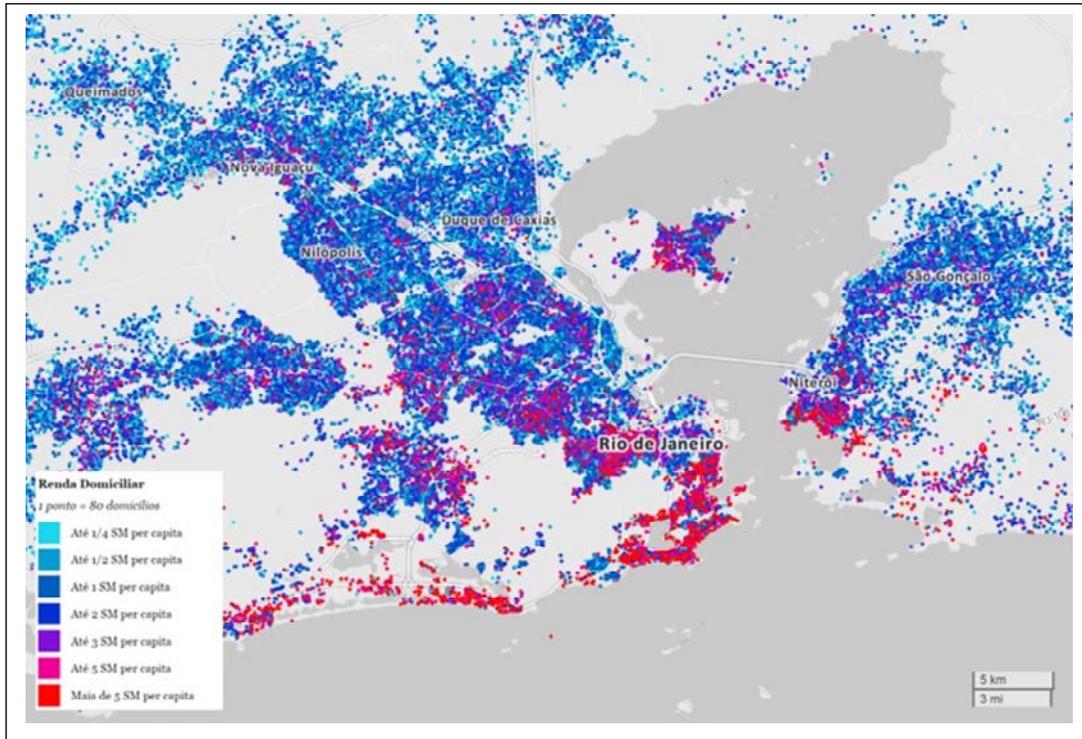
Nesse trânsito, situações socioeconômicas diferenciadas levam Dofono a se defrontar com a crua realidade da segregação racial e socioeconômica presente numa grande metrópole como o Rio de Janeiro. Existe neste sentido uma correlação clara entre raça e acesso à bens e recursos econômicos, e esta vinculação é expressa em forma de padrões de ordenamento territorial e de distribuição populacional. Como mostram os seguintes infográficos, a população negra e parda se concentra nas áreas do subúrbio e na região metropolitana da cidade do Rio, e é nessas áreas aonde os indicadores de vulnerabilidade socioeconômica e de violência são mais acentuados.

*Figura 55. Mapa panorâmico da cidade do Rio de Janeiro, e sua área metropolitana a partir da cor ou etnia declarada*



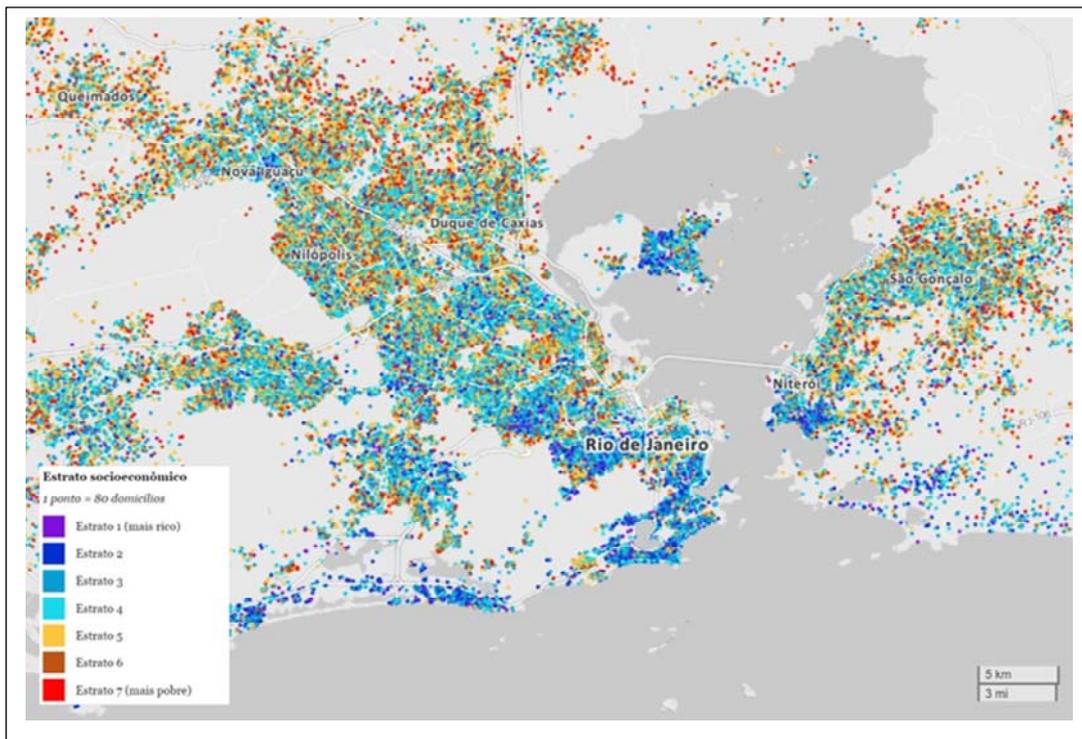
*Fonte: ver nota de rodapé 99, p. 84*

Figura 56. Mapa panorâmico da cidade do Rio de Janeiro, e sua área metropolitana a partir da renda domiciliar média declarada



Fonte: ver nota rodapé 99, p. 84

Figura 57. Mapa panorâmico da cidade do Rio de Janeiro, e sua área metropolitana a partir do estrato socioeconômico



Fonte: ver nota rodapé 99, p. 84

Figura 58. Homicídios por Arma de Fogo (HAF) de nove dos dez municípios da Baixada Fluminense (exc. Nova Iguaçu) e da capital, ordenados segundo sua posição relativa ao total nacional

Homicídios por arma de Fogo (HAF) e Taxas Médias 2012-2014 de HAF (por 100 mil)						
Município	n HAF			Pop. Média 12/14	Taxa Média	Pos. Nac.
	2012	2013	2014*			
Japeri	35	29	37	98.290	34,3	9º
Duque de Caxias	332	308	244	873.130	33,7	10º
Belford Roxo	129	192	156	477.188	33,3	12º
Queimados	35	38	66	141.612	32,7	13º
São João de Meriti	113	101	154	460.524	26,6	19º
Guapimirim	13	10	18	54.620	25,0	23º
Magé	57	42	69	232.207	24,1	25º
Mesquita	32	23	35	170.065	17,6	34º
Nilópolis	23	17	37	158.191	16,2	38º
Rio de Janeiro	997	966	889	6.424.632	14,8	41º

Fonte: Adaptado de WASELFSZ, Júlio Jacobo, *Mapa da Violência 2016*. “Homicídios por armas de fogo no Brasil” [em linha] Disponível em: <<http://www.mapadaviolencia.org.br/>>. Acesso em: 26 de Julho de 2017.

Não é intenção do presente trabalho valorar os aspectos técnicos na elaboração das pesquisas que geraram os dados apresentados nos infográficos e na anterior tabela. No entanto, estes dão uma boa radiografia da gritante situação de desigualdade entre as diversas regiões da cidade e da área metropolitana do Rio de Janeiro, entre as quais se estabelece um fluxo decrescente de bens, segurança e qualidade de vida à medida que nos afastamos do centro e da zona sul da capital. Dofono, em seus trânsitos sócio-geográficos a partir da música, afirma – como muitos dos seus concidadãos na Baixada Fluminense e no subúrbio – esses mesmos fluxos na procura de oportunidades.

Vale frisar que este panorama influencia diretamente outros trânsitos que identifiquei na vida de Dofono. Assim, pobreza, acesso a bens e serviços ou grau educacional são diretamente afetados por essa distribuição desigual racialmente marcada, legado nefasto da colonização, dos projetos de branqueamento e do racismo brasileiro.

### 5.2.3 TRÂNSITO, ENSINO E TRADIÇÃO

Dofono foi escolarizado formalmente até o início do ensino médio. Assim, é capaz de ler e escrever, mas demonstra certa dificuldade. No entanto, como disse Gleide Cambria durante uma mesa no VIII ENABET<sup>241</sup> – parafraseando sua avó, a matriarca e atual líder espiritual do terreiro *Matamba Tombenci Neto* de Ilheus (Bahia), Mãe *Ilza Mukalê* – “não andei alisando os bancos da faculdade, mas estudei na escola da vida e estou me formando na faculdade do tempo”; ou seja, existe no candomblé e nas comunidades tradicionais brasileiras quilombolas e indígenas uma clara noção dos caminhos de formação e epistemologias próprios baseados em outros sistemas, outras matrizes educativas e outras formas de conhecimento e de transmissão do saberes.

Como vimos, no candomblé, são a vivência e a oralidade os mecanismos através dos quais os sujeitos vão incorporando os conhecimentos necessários para cada etapa de seu itinerário, seguindo sua idade ritual. Em decorrência disso, é comum no candomblé escutar que “a antiguidade é posto”, sinalizando o *status* privilegiado dos *agbas*, os *mais velhos* de cada comunidade, guardiões da memória e transmissores da sabedoria ancestral dos antepassados e perpetuadores da cultura. Esta preponderância daqueles que acumulam em seus corpos o conhecimento pode ser entendida de forma mais abrangente como uma forma África-derivada de ser, estar e compreender o mundo, pois

*“Quando morre um africano idoso é como se se queimasse uma biblioteca”*. É com estas palavras que o poeta do Mali, Amadou Hampaté-Bâ, resume o valor atribuído ao velho na sociedade tradicional africana, cuja principal função é transmitir, oralmente, às demais gerações, a cultura e a sabedoria popular vividas no seio de cada comunidade. (NASCIMENTO DIAS, 2014, p. 1, grifos do autor)

Como Dofono enfatiza, portanto, o candomblé precisa ser experienciado, vivenciado, e ele “viveu muito” candomblé, como sempre destaca. Neste sentido, o duro e longo processo de aprendizados em volta da música e da dança no candomblé é percebido por ele como aquilo que lhe permitiu ir se reconstruindo como indivíduo, procurar seu sustento e abrir

---

<sup>241</sup> Fala realizada pela dançarina, professora, candomblecista e coreógrafa Gleide Cambria durante a mesa *Antropologia da dança: abordagens teóricas e experiências etno(coreo)gráficas*, proferida no dia 02 de Maio de 2017 no Auditório Vera Janacopoulos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

portas e “caminhos”, pelo que é vivido com muito orgulho, humildade e responsabilidade. Este aspecto é continuamente destacado em suas aulas – nas quais Dofono geralmente está em contato com pessoas que adquiriram graus de escolarização formal maiores que ele. *Tradição* e o percurso de aprendizados são portanto aspectos fundamentais em suas aulas, sob os quais se constrói todo o *corpus* metodológico e o conteúdo nelas repassado e multiplicado.

Vale ressaltar neste ponto que, como vimos, *tradição* é aqui usada como um conceito próprio do candomblé. Mesmo se tratando de uma noção problemática para a análise da realidade social (RICE, 1994), ou tendo sido influenciada historicamente por discursos mais ou menos maniqueístas que procuram a legitimação de posições contrastantes e/ou a manutenção e recriação de privilégios dentro do culto, penso que para objetivo deste trabalho é importante entender seu uso pelo próprio Dofono. Por um lado, a *tradição* é tida por ele como uma forma de singularização e distinção no atual “mercado” religioso, no qual ele está inserido *fazendo candomblés* ou dando aula. Neste caso, *tradição* está ligada à ascendência e à linhagem baiana. Ser *de tradição* é ser legítimo, é ter *axé* e posto dentro do culto (PRANDI, 1990).

Por outro lado, ser *de tradição* é também uma responsabilidade e um “fardo”, pois diante do hibridismo (HANNERZ, 1997) e das contínuas transformações na religião – recorrentemente denunciadas por Dofono – *manter a tradição* é uma tarefa que exige disciplina e muito trabalho, sentida por Dofono como uma obrigação moral para com seus antecessores.

Por último, a *tradição* é para ele um aspecto central no seu ser e fazer musical, uma espécie de “máxima de vida” que pauta sua forma de entender o que é *fazer música* no candomblé, de uma forma ampla. Ela pauta ao mesmo tempo seus trânsitos, suas formas de sociabilidade e sua forma de conceituar o candomblé e suas dinâmicas. A relação da música e o candomblé com a *tradição*, além de outros aspectos, pode ficar clara no seguinte diálogo:

Tá muito difícil. Agora *cuba*<sup>242</sup>... Tão botando muito *cuba* em cima do nosso *candombré*. É isso que eu falei. Vira dois *candombré* em um.

[Ferran: Isso deve ser coisa de ter muito *Babalawô*<sup>243</sup> por aqui?]

---

<sup>242</sup> Quando Dofono diz neste caso *cuba*, não se refere diretamente ao país, mas à prática, cada vez mais comum em alguns candomblés, de incorporar cantigas da tradição *Lucumi* ou *Arará* (por assim dizer, o Ketu e o Jeje cubano) nas cerimônias públicas.

<sup>243</sup> *Babalawô* se refere aos sacerdotes do culto ao orixá *Orunmilá*, encarregados da consulta oracular a partir do sistema de *Ifá*, um dos cultos tradicionais Yorubás presente em algumas casas baianas até a primeira metade do século XX. Este se manteve no contexto cubano, sendo um dos possíveis caminhos iniciático no sacerdócio afrocubano junto com o *Palo*, a *Santería* ou outras formas religiosas oriundas do caribe. De uns vinte anos para cá, o culto a *Ifá* foi reintroduzido por diversos cubanos ou africanos no Brasil.

*Babalawô...* A gente não conhecia quase isso, ne?

[Ferran: E muitos desses fazem Ifã em Cuba, ou na África. Aí é Lucumi, que é um primo do Ketu...]

Isso eu sei que existe, mas não funciona com o que aprendi. Apanhei muito, foi uma luta pra mim estar aqui hoje. Pra mim, agora deixar isso tudo... Minha mãe tá viva, graças a Deus. Tá muito difícil pra mim. Eu não me habituo com certo tipo de coisa por causa da minha mãe. Por causa da minha origem. Que eu tenho muito amor pelo meu *santo*. Que eu *fiz santo* criança, apanhei pra caramba! Minha mãe me batia pra tocar, me batia muito pra ensinar, pra eu ensinar as pessoas. Apanhei pra ensinar a tocar. Então hoje eu procuro manter a tradição que eu aprendi e quero manter! Não canto muito *candombré*. Meu *candombré* alguns falam que é um *candomblé xoxo*<sup>244</sup> porque não tem cantiga nova, mas eu me sinto muito bem assim! Que eu apanhei muito! Eu toco *candombré* pra encantar. Não toco *candombré* pra bagunçar, pra carnaval! Não faço *candombré* de carnaval. Toco pra orixá! Cantigas de tradição. Conheço tantas cantigas de tradição. Não preciso entrar em *cuba*. Se eu entrar em *cuba* não vai ter hora pra acabar! Se eu for me aperfeiçoar em *cuba* vai virar dois *candombré* em um! As pessoas têm responsabilidades, alguns tem que ir embora<sup>245</sup>. Tem que ver isso, ne? Porque tudo mudou. Aí fica todo o mundo preso por causa de que você vai cantar pra Iansã duas vezes? Não. Tudo duas? Começa a cantar *cuba, cuba, cuba*, e as pessoas acham que está certo. Muitos acham que está certo. Uns gostam, acham bonito. Eu não gosto! Eu gosto de *candombré de cuba* pra quem vai tocar *Batá*<sup>246</sup>. Sentar... *Santeria*. Aí terminar o *candombré* e aí chamar o *Leo*<sup>247</sup>, você... E falar, “Ferran, faz aí...”. Aí acabou o *candombré* e “faz aí *santeria* para os pessoal conhecer!”, e explicar um pouco, e ainda dá palestra, explicar que hoje está tudo mudado, que está envolvendo muito, que estão pegando muita coisa de *cuba* e envolvendo... Aí mostra como é que é, como é o *toque*. Então pra quem nunca viu ao vivo, só escuta de CD... Então “aqui ô, isso aqui é *Batá*! Esse é fulano, esse é beltrano...” Aí vocês tiram umas cantigas... Olha aí que coisa linda. Não é bonito numa casa de *candombré*? Ou chegar um cubano e cantar... Aí é diferente! Agora, esse pessoal não dá pra mim ficar estudando isso... Você fica fraco, ne? Eu não me sinto forte! Parece que você está traindo! Por causa de que apanhei pra caramba e parece que estou traindo meus *santos*... Tanta cantiga que eu tenho. Tanta cantiga que têm para *Omolu* que a gente tem...

[Ferran: E ainda tem o Jeje, o Angola... Se tu quiser ainda pode botar das outras nações]

Isso. Muito obrigado por essa! Essa aprendi agora com você... Porque antes de eu chegar em *cuba*, ainda tem Jeje e Angola! Então, eu acho que eu sei cantar pra *Omolu*, e eu acho que deve ficar muito satisfeito! Obrigada! Concordou? Eu não quero que se um dia você vai cantar no *Axé* você cantar

<sup>244</sup> Gíria informal que significa desanimado ou sem graça.

<sup>245</sup> Dofono ressalta aqui sua preocupação com a duração excessiva das festas de *candomblé*. Neste sentido, ele é perfeitamente consciente que é preciso adaptá-lo à realidade das pessoas numa sociedade capitalista moderna, onde obrigações de trabalho e outros fazeres precisam ser conciliadas com o envolvimento religioso. Por outro lado, isto se refere também aos horários de início e finalização dos *candomblés*. Até poucos anos atrás, era comum as festas começarem de noite e acabarem de madrugada ou até de manhã. No entanto, nos dois últimos anos (coincidindo com o forte impacto na cidade do Rio de Janeiro da organização de macroeventos de âmbito internacional que alteraram de forma drástica as dinâmicas da cidade, como a XXI Copa do Mundo de futebol de 2014 ou os XXXI Jogos Olímpicos de Verão, em 2016), constatei que muitas casas preferem adiantar os horários ou até programar as festas durante o dia, devido à crescente periculosidade das regiões onde os terreiros se encontram.

<sup>246</sup> Ver página 51.

<sup>247</sup> Dofono se refere aqui ao músico e percussionista carioca Fernando “Leo” Leobons. Iniciado no *candomblé* ainda criança, conheceu o *batá* em Washington (US), no contato com a comunidade cubana exilada. Como ele mesmo escreve, “no *Candomblé*, fui feito Oluponã, sacerdote de Exú, e Babá l'Adô Awô, sacerdote de Omolu. Na nação Arará, em Cuba, como filho de Omolu, recebi o Ifã de Asojano, e fui consagrado Oluwo Popô. Mas com todo o carinho e respeito a essas honrarias, nada me dá mais prazer e alegria do que meu sacerdócio como omó-Aña, e como Alaña, dono, 'zelador' de um *batá-Aña*, um tambor consagrado e sagrado” (texto informado pelo próprio autor nas redes sociais). Este tambor, chamado *Akó Bi Aña*, é atualmente o único tambor de fundamento em solo Brasileiro, do qual tenho conhecimento.

*cuba...* Eu quero que quando acabar o *candombré*, a gente vai ter os três *Batás*, me ensina uma “basezinha” e aí eu sento pra tocar contigo... Pra ensinar às pessoas. Pra as pessoas entenderem. Mas aí, no *candombré* para orixá não! (SANTOS, 2017a)

Figura 59. Registro depois de um *Tambor*. Afilhados e zelador do *Tambor Akó Bí Aña*, de esquerda à direita: Ferran, Leo, João-Gabriel, Adriano “*Diquinho*”, Jacarepaguá,



Fonte: Registro cedido por Fernando “Leo” Leobons

Assim, o aprendizado de toda uma vida é entendido por Dofono como um legado a ser preservado e transmitido, tanto em seu cotidiano como em suas aulas. Por outro lado, como ele mesmo admite, é no contato com pessoas de outros ambientes sociais e culturais que ele aprende e adquire novas competências sociais. O aprendizado para ele é um processo para toda a vida, e este pode se dar em diversos espaços e a partir de diversas *tradições*. No caso específico da música, ou seja, na troca com músicos de formação – geralmente ligados ao âmbito da percussão – se faz presente também essa perspectiva que entende o aprendizado como uma troca recíproca. No entanto, nesse caso, Dofono se defronta com alguns paradoxos epistemológicos. Assim, por exemplo, mesmo se reafirmando um agente da *tradição*, em diversas ocasiões comentou que sente que deveria aprender a escrever partitura ou “contar o tempo” como habilidades necessárias para suas aulas, mesmo sabendo por experiência própria que estes mecanismos não formam parte da dinâmica “tradicional” do *candomblé*.

Neste sentido, mesmo havendo diversas questões em relação à utilização de sistemas de notação tradicionais no âmbito das religiões afro-brasileiras<sup>248</sup>, sempre entendi que a aquisição de novas habilidades musicais, seja qual for sua procedência, deveria formar parte da atitude aberta e construtiva necessária para alguém que deseje focar no *fazer musical* como *projeto* de vida. Por esse motivo sempre me dispus a ensiná-lo caso quisesse aprender. No entanto, se pensamos que “[...] a gente tem sim não somente o direito, mas o dever de fazer uma reflexão sobre tentar tirar alguns ranços, talvez de algumas imposições, ou talvez, alguns monstros criados na cabeça das pessoas de que isso [a transcrição] até seria o único caminho desejável para entender música” (LÜHNING *apud* ALMEIDA, 2009, p. 232), sempre julguei necessário abrir um diálogo com Dofono para discutirmos sobre os reais motivos, (pré)conceitos e expectativas por trás dessa perspectiva dos métodos da tradição musical europeia como “necessários” para suas aulas, ou como pré-requisito para poder “ser músico”. Depois de algumas conversas, percebi que esta era ao mesmo tempo uma inquietude pessoal e uma vontade, mas também uma necessidade para tentar corrigir uma desvantagem em relação a outros “professores”, os quais tinham aprendido e usavam recursos da musicologia ocidental (ou outros métodos paralelos, como *O Passo*<sup>249</sup>), e especialmente, uma forma velada de violência simbólica (BOURDIEU, 2000 *apud* CAMBRIA, 2012) decorrente do projeto de

---

<sup>248</sup> Como ferramenta, a transcrição e a partitura podem contribuir na compreensão e análise da música do candomblé (eu mesmo tenho o hábito de complementar meus estudos transcrevendo padrões para melhor memoriza-los). No entanto, a notação ocidental não faz muito sentido quando a “música” do candomblé é pensada “de perto e de dentro” do culto (MAGNANI, 2002, 2003), pois além de desconsiderar alguns de seus aspectos mais importantes (como nuances tímbricas ou texturais), e de ser uma forma de imposição de uma estrutura de poder em que as práticas ocidentais se encontram no topo epistemológico, não leva em conta as interações com o resto da performance, tornando-se no mínimo, insuficiente e pouco funcional. Por outro lado, aquilo fundamental na transcrição, como técnica, é sua utilização. Assim, se a transcrição se demonstrasse o melhor método para facilitar a compreensão dos seus alunos nas aulas, por exemplo, concordaria com Dofono que essa pudesse ser realmente uma vantagem. No entanto, as diversas metodologias criadas ou aprendidas por Dofono se demonstram, ao meu ver, suficientes, ágeis e coerentes com toda a cosmologia e valores do candomblé (ao final, *fazer música* é uma forma de ser e estar no mundo) que está em jogo durante todo o processo de ensino-aprendizado.

<sup>249</sup> *O Passo*, é um “método” para o ensino-aprendizado musical focado no corpo e “no ato simples de andar”. Criado pelo músico e pedagogo carioca Lucas Ciavatta em 1996, atualmente é amplamente usado em diversos contextos educativos nacional e internacionalmente (adaptado de <http://www.opasso.com.br/pt.htm>). Mesmo não podendo me estender e correndo o risco de ser simplista nos argumentos, penso neste método como um recurso imaginativo e funcional, especialmente quando usado na musicalização de pessoas iniciantes, mas ao meu ver promove uma certa “matematerialização” (pensada como abstração racional) do *fazer música* baseada na contagem sob métricas rítmicas simples e regulares, que não se encaixam nas lógicas de trânsito entre “feelings” ou formas de sentir e executar a música própria das performances afro-diaspóricas (como vimos, por exemplo, a partir da conceptualização de Spiro (2006) da música instrumental afrocubana em seu conceito de *fix*, “neither fouth, neither six”). Assim, mesmo útil e prático – pois não requer de outros materiais além do próprio corpo – seu uso excessivo tira o foco do aprendizado da mimese e da escuta, através do qual, de novo, os aspectos tímbricos e texturais da música – fundamentais nas performances afro-brasileiras – se mantêm num segundo plano.

branqueamento. Por isso, nunca insisti neste sentido. Até agora, Dofono continua priorizando seus próprios métodos (aprendidos).

Finalmente, o trânsito entre espaços e o contato com pessoas com graus de escolaridade e especialização distintas faz com que Dofono aprenda, nessa troca, diversas habilidades sociais, linguísticas ou que possa ampliar seus horizontes em relação a tipos de música ou técnicas corporais. Aprender e ensinar, segundo ele, é sempre uma via de mão dupla:

[...] tudo se aprende vivendo, e nunca é tarde para aprender! E cada dia que passa eu também aprendo junto com meus alunos, junto da história deles. Aprendo uma melodia. Aprendo a conversar. Aprendo uma palavra que eles me ensinam também. Aprendo a me comportar. Aprendo a divulgar. Tudo faz parte... Aprendo a me expor. Aprendo a falar na hora certa... Saber medir a hora de se entrar na conversa. Isto tudo é... É uma escola, ne? Não é só ensinar. Eu não vou lá só pra ensinar. Que tem dentro de meus aluno, tem aluno que tem faculdade disso, faculdade daquilo... Faculdade de música. Outro é professor... Isso é muito importante. Então parei nesse meio... Assim... E eu sou muito grato de trabalhar com eles, e também gente de fora. Tem também pessoas de dentro do *axé* que eu ensino também, com maior carinho. Não tem essa divisão de ensinar. Ensino a tudo a mesma coisa. Só quando chega do lado de... De outras pessoas que não são músico, eu ensino mais... Ensino mais... Tenho que ter mais técnica para ensinar. Não é apenas tocar. Eu tenho que ter mais técnica. Eu tenho que estudar um por um. Tem que ver quais estão com dificuldade nisso, dificuldade naquilo. Ai quando vai pro outro lado, dos músicos... Ai já fica um pouquinho mais suave, ne? Eu respiro mais. Eu fico mais solto... Não fico tão tenso, assim... Muito tenso. Eu consigo administrar com mais... Com mais facilidade (SANTOS, 2014)

#### 5.2.4 TRÂNSITOS E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

Decorrente da circulação por diversos espaços geográficos, humanos e sociais, Dofono está continuamente em contato com realidades distintas, expressas como vimos em padrões de segregação étnico-raciais (realidade que se contrapõe à ideia da convivência entre raças harmoniosa das teses da democracia racial) decorrentes dos projetos de branqueamento ainda em curso na nação brasileira. Assim, quando defini a Baixada Fluminense, descrevi sua população como “marcadamente afrodescendente” (ROCHA, 2011) e socioeconomicamente empobrecida. No entanto, de forma oposta, o centro e a zona sul da capital – onde Dofono costuma dar suas aulas – são espaços preferencialmente ocupados por um estrato socioeconômico de trabalhadores formais assalariados (que poderíamos denominar de “classe média<sup>250</sup>”), em sua maioria brancos.

---

<sup>250</sup> Segundo os critérios da Associação Brasileira de Estudos Populacionais (ABEP) válidos desde 2014 e fonte para a elaboração dos infográficos, a “classe média” se situa entre as categorias 4 e 6 do “estrato sociodemográfico”, com uma renda doméstica média de entre R\$ 2.674 e R\$ 9.897.

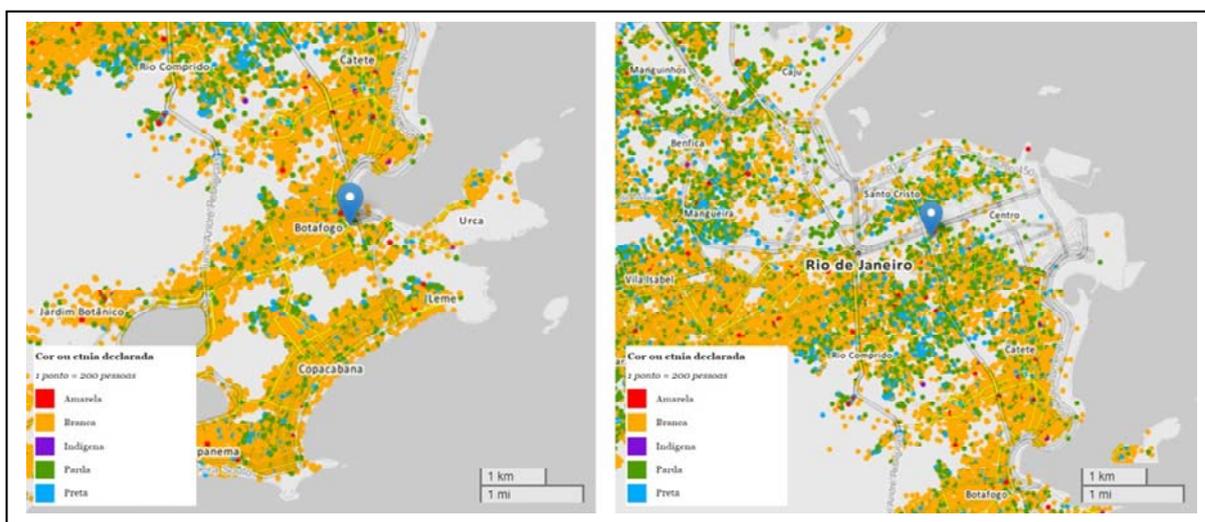
Figura 60. Alunos e amigos do Dofono no “Presente para Oxalá”, Vila São João, dezembro 2015



Fonte: Registro cedido por Nana Orlandi

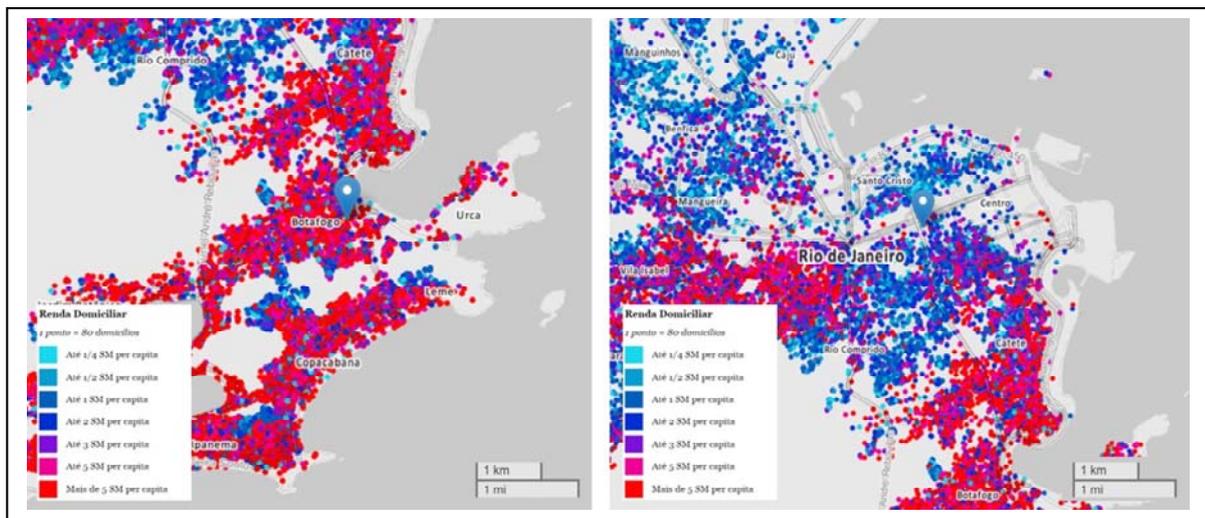
Seus alunos, muitos residentes nessas mesmas áreas, são também brancos e portanto, seguindo a lógica dos padrões de desigualdade urbanos, detêm um maior poder aquisitivo que lhes permite sufragar os custos, mesmo relativamente baixos, das aulas. Os seguintes infográficos, mostram a realidade das duas regiões onde Dofono ministra suas aulas atualmente, a saber, os bairros de Urca e Botafogo na região sul carioca; e a região da Praça XI, no centro do Rio de Janeiro.

Figura 61. Mapa da distribuição populacional nos bairros de Urca e Botafogo (esquerda) e na região da Praça XI (direita) segundo cor ou etnia autodeclarada



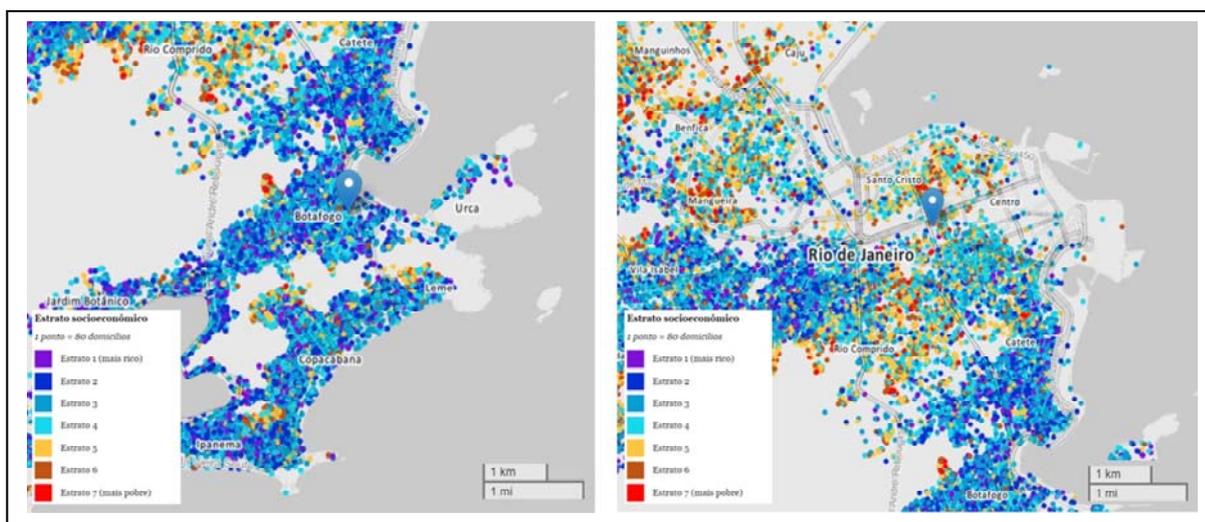
Fonte: ver nota rodapé 99, p. 84

Figura 62. Mapa infográfico da distribuição populacional nos bairros de Urca e Botafogo (esquerda) e na região da Praça XI (direita) segundo renda familiar média autodeclarada



Fonte: ver nota rodapé 99, p. 84

Figura 63. Mapa infográfico da distribuição populacional nos bairros de Urca e Botafogo (esquerda) e na região da Praça XI (direita) segundo estrato socioeconômico



Fonte: ver nota rodapé 99, p. 84

Como fica evidente, ambas regiões apresentam um panorama socioeconômico diametralmente oposto à realidade de vida do Dofono na Baixada Fluminense, pois na Baixada, as dificuldades no acesso a bens, emprego e serviços dignos se traduz em rendas familiares bem menores<sup>251</sup>. As desigualdades (raciais) e dificuldades por trás desta situação, mesmo percebidas

<sup>251</sup> Comparando os infográficos apresentados na página 83 sobre a realidade sociodemográfica da Baixada e os mapas do centro e da zona sul cariocas anteriormente apresentados, vemos como em média, na região de Vila São João predominam rendas familiares de não mais de um salário mínimo (SM). Já no caso do centro e da zona sul cariocas (de onde provêm a maioria de seus alunos), a situação é inversa, predominando rendas de mais de cinco salários mínimos. Cabe destacar que em 2013 – quando os infográficos foram criados – o salário mínimo foi fixado

e sempre presentes em seu dia-a-dia (e drasticamente enfatizadas em seus trânsitos), não são um aspecto que Dofono destaque em seu discurso cotidiano. Em relação aos aspectos raciais, especificamente, tende a reproduzir um discurso tolerante, de convivência entre “iguais com diferenças”, de alguma forma alinhada com as teses hegemônicas da democracia racial sob as quais Dofono – e seus alunos – foram socializados.

Por outro lado, esta perspectiva é, de alguma forma, típica do candomblé, onde mesmo com a ênfase nos traços negros e africanos – ou afro-brasileiros – questões relativas às interações e conflitos raciais ficam geralmente em segundo plano. Assim, de forma parecida ao que Lima e Alves (2015) observam no contexto baiano, existe no discurso do Dofono uma estratégia de apaziguamento das tensões (raciais, de classe, de gênero, etc.) a partir da apresentação do candomblé como uma religião “aberta a todos”.

Se olharmos em perspectiva, até a década de 1960 o candomblé se manteve como uma *religião étnica*, circunscrita principalmente às populações negras, e a presença de brancos, mesmo incentivada como estratégia de legitimação e proteção da religião, se manteve geralmente reservada a certos postos de prestígio simbólico, como *ogãs* e *ekedes*. Artistas, escritores, políticos, pessoas com importantes cargos públicos e outras personalidades influentes da sociedade branca foram sendo inseridos dessa forma na estrutura religiosa. No entanto, os fluxos contestatários e as ânsias de liberdade difundidas a partir da contracultura norte-americana<sup>252</sup> e a inserção do candomblé nas sociedades urbanas e capitalistas – aproveitando os fluxos migratórios devidos à crescente industrialização no sudeste – levaram para uma série de transformações que tornam o candomblé uma *religião universal*, aberta a todas as raças, classes sociais, gêneros e modos de vida (AMARAL; SILVA, 1993; LIMA; ALVES, 2015; PRANDI, 1990, 2000 e 2003). Frente a essas mudanças, a composição racial e de classe no candomblé foi alterada de forma drástica. Isto pode explicar o fato de Dofono

---

em R\$678,00. Atualmente, este se encontra na faixa dos R\$937,00 (Fonte: Site “Portal Brasil” do governo brasileiro. Informações disponíveis em <<https://goo.gl/4TB8qT>> e <<https://goo.gl/AkZXLf>>. Acesso em: 28 jul. 2017)

<sup>252</sup> A partir da década de 1960, uma geração de jovens engajada cultural e politicamente, que “[...] questionava as verdades da civilização ocidental, o conhecimento universitário tradicional, a superioridade dos padrões burgueses vigentes, os valores estéticos europeus, voltando-se para as culturas tradicionais, sobretudo as do Oriente, e buscando novos sentidos nas velhas subjetividades, em esquecidos valores e escondidas formas de expressões. No Brasil verificou-se um grande retorno à Bahia, com a redescoberta de seus ritmos, seus sabores culinários e toda a cultura dos candomblés. As artes brasileiras em geral (música, cinema, teatro, dança, literatura, artes plásticas) ganham novas referências, o turismo das classes médias do Sudeste elegeu novo fluxo em direção a Salvador e demais pontos do Nordeste” (PRANDI, 2000, p. 63)

sempre comentar que desde criança, sempre conviveu com muitos brancos no candomblé, inclusive em postos hierarquicamente elevados.

A partir desse momento, o candomblé teve que se adaptar<sup>253</sup> às exigências desta nova realidade, urbana e sociologicamente complexa. Por um lado, foi ampliado o discurso tolerante e apaziguador da “religião aberta a todos” – que se traduz numa postura que aceita qualquer pessoa que chegue para somar, com “bom coração” e disposto a amar e respeitar a religião, convertendo-o, conseqüentemente, num potencial aliado, num compadre, num membro da família. Assim, a filiação ritual (a *família-de-santo*) torna-se um dispositivo privilegiado para dissolver as diferenças sociais, culturais e raciais decorrentes da vida nas cidades. No entanto, esta atitude que poderíamos chamar de universalista, convive no candomblé com formas de pertencimento baseadas na consanguinidade e na interpelação fenotípica<sup>254</sup>, ligadas à sua potência como impulsionador e espaço de construção de uma negritude positiva, resistente, solidária e fraterna. Ambas perspectivas, delineiam, portanto, um quadro onde – mesmo apaziguadas ou diluídas por discursos integracionistas – muitas das desigualdades da sociedade geral acabam por perpassar os limites do terreiro e determinam um intrincado cenário de conflitos raciais e sociais devidos ao “acesso de brancos com poder intelectual e econômico à religião de negros com poder da tradição” (AMARAL; SILVA, 1993, p. 10). Estas diferenças no poder aquisitivo e de classe – toleradas muitas vezes pelo potencial papel na sustentabilidade econômica do culto – são as que permitem camuflar, segundo estas autoras, a questão racial e mantê-la sempre num segundo plano.

No entanto, existe por parte do Dofono e de sua família uma clara consciência da diferença entre “a presença de pessoas de raças diferentes dentro da religião, ou seja, um candomblé «multicolorido», e o esquecimento ou abandono das tradições e origens negras, o «embranquecimento»” (LIMA; ALVES, 2015, p. 596) que sua presença poderia desencadear. Assim, junto de sua postura de tolerância racial ampla em suas relações e apesar de seu rechaço

---

<sup>253</sup> Por exemplo, para se adaptarem à nova realidade, “os orixás passam de negros e africanos a energias abstratas e universais. Quando se torna necessário exprimir através de imagens a aparência dos deuses, busca-se no mito, seu aspecto humanizado e os atributos que se referem a eles. O conteúdo *racial* dessa aparência, contudo, é deixado de lado em favor de uma leitura metafórica” (AMARAL; SILVA, 1993, p. 120)

<sup>254</sup> Questões raciais nunca foram explicitadas na minha convivência no candomblé. No entanto, como espaços de maioria negra, é comum ouvir comentários jocosos referidos à inabilidade ou à falta de “gingado” ou jeito (muitas vezes gritante) de nós, os brancos. Lembro-me agora, por exemplo, de quando comecei a tocar: Nicinha, sempre brincalhona, no momento de revezar com algum outro tocador depois de um certo tempo sentado no atabaque, me chamava e pedia para mostrar às mãos, já vermelhas e cansadas. Seguidamente, passava sua mão na minha, fazia um trejeito com a boca (em sentido de desaprovação) e deixava algum comentário do tipo “adoro ver esses branquelo ficar vermelhinho”, para depois dar uma risada.

ao uso da religião com fins políticos (análogo ao observado por Amaral e Silva (1993) em diversos sacerdotes negros durante suas pesquisas), Dofono enfatiza continuamente, como se desprende de suas falas, suas raízes e sua *tradição* negra e baiana, como uma identidade forte, bela e da qual se orgulhar. Esta se expressa segundo ele na força da fé, nos sabores da culinária afro-brasileira, na lindeza das músicas e cantigas e no legado de luta e resistência dos seus antepassados que lhe deixaram o candomblé. O candomblé (e sua música) é um dos pilares que constroem sua negritude. É pra ele uma honra e uma responsabilidade, para a qual dedica muito tempo e esforço em manter e transmitir, procurando “enegrecer” seus filhos e filhas através do candomblé (LIMA; ALVES, 2015), mantendo-o em sua forma tradicional.

Por outro lado, sua recusa a se envolver formalmente com movimentos negros organizados não o exime de muitas formas de militância cotidiana em seu papel como *Babalorixá* e líder de seu *pedaço* (MAGNANI, 2002). Sua casa, mesmo não sendo um terreiro propriamente, é um ponto importante em sua rua, onde convergem crianças, amigos e familiares para conversar, fazer consultas de caráter espiritual, tomar um café ou para comer. Mesmo com as dificuldades financeiras que passam como família, sua casa sempre foi e continua sendo um ponto de “caridade”, como Dofono e Nicinha enfatizam. Nela muitas pessoas da região aprenderam a tocar e dançar candomblé, resolveram problemas e procuraram conselho ou conseguiram uma refeição quente. Assim, sua prática no nível local e seu engajamento como líder espiritual comunitário são marcadamente políticos e alinhados com uma agenda de valorização das vidas e culturas negras através da religião do candomblé. Também, ao difundir este legado religioso-cultural pelos diversos âmbitos por onde transita através de suas aulas e como músico, especialmente entre pessoas de setores sociais e realidades culturais e étnico-raciais muito diversas e afastadas da sua, contribui na ressignificação de preconceitos e na necessária dissolução das barreiras impostas pelo projeto da nação mestiça. Considero assim, que Dofono é sim um agente politicamente engajado pois

[...] no Brasil, reconhecer-se como negro é também assumir uma identidade contra-hegemônica. Do mesmo modo, os processos de resistência cultural que se constituem a partir da manutenção de valores e práticas diferentes daqueles impostos pela cultura dominante, acabam funcionando como importantes mecanismos de luta para aqueles sujeitos historicamente excluídos das posições de poder. [...] No contexto dos africanos ou afrodescendentes no Brasil, o campo da religião, das crenças e das práticas rituais parece ter sido o domínio por excelência dessa resistência cultural e identitária. (LIMA; ALVES, 2015, p. 587)

Finalmente, desde propostas que procuram superar o projeto da democracia racial brasileira “[...] em busca de uma nação estruturada Quilombolamente, por intermédio de um projeto de pluriethnicidade” (TAVARES, 1984, p. 6), podemos pensar que Dofono carrega em seu corpo, como negro e candomblecista, uma história de luta que “[...] preservou e condensou uma sabedoria pelos movimentos, pelos ritmos e pela energia, bem como pela oralidade que vem sendo transmitida” (ibid., p. 7). Dofono, apresenta em sua prática um *saber corporificado* (SALGUEIRO, 2013) expresso como um modo de política cotidiana em suas performances tanto dentro como fora do cenário religioso, como uma linguagem não verbal repleta de sentido e valores próprios de sua cultura. Assim, no candomblé e nas performances afrodiaspóricas em geral, o corpo negro é preservado e fortalecido “[...] como instrumento de transmissão da cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos (arquivos), ao mesmo tempo como instrumento de organização da defesa física, individual e comunitária (arma)”. (TAVARES, 1984, p. 8)

#### 4.2.5 TRÂNSITOS, MÚSICA E ENVOLVIMENTO RELIGIOSO

Na verdade eu queria passar pra vocês que orixá é amor. É saúde. Orixá é se dedicar. Tem que deixar entrar aqui! [Bota a mão no coração]. Muita gente se aproximou de mim, que não tinha nada a ver com *candombré*... Aí, de repente entra... Mas nunca puxei ninguém. Eu deixo acontecer naturalmente, sabe? Nunca falei que *jogava búzio*. Nunca falei nada! [...] Mas eu nunca levei como *extorquir o candombré*, usar o *candombré*. Eu sempre respeitei o *candombré*! (SANTOS, 2017b)

Finalmente, os diversos trânsitos que Dofono realiza o colocam em contato com pessoas com objetivos e expectativas diversos em relação à música e ao candomblé. Como ele mesmo enfatiza, por exemplo, a questão de trabalhar com músicos profissionais ou pessoas diretamente envolvidas com a música, fez com que ele modificasse parcialmente suas dinâmicas de ensino para formas mais ágeis. No entanto, minha experiência mostra como seus alunos, de maioria branca, se aproximam do candomblé como algo “folclórico”, misterioso, exótico, lúdico, sensual ou esteticamente bonito (AMARAL; SILVA, 1993).

Desde esta perspectiva, decorrente dessa universalização do candomblé como religião “aberta a todos” dentro de uma sociedade nacional pautada no consumo, onde seu patrimônio cultural e valores são popularizados e incorporados ao imaginário cotidiano dos

brasileiros através da grande mídia – mas sempre de forma asséptica<sup>255</sup>, sanitizada, não-étnica ou como “cultura nacional<sup>256</sup>” – muitos de seus alunos, por exemplo, demonstram grande interesse em registrar e apreender esse material como fonte de inspiração ou como forma de aplica-lo a seus trabalhos ou composições (de forma parecida a como os folcloristas, na primeira metade do século XX, trataram os materiais provenientes de culturas tradicionais).

Neste sentido, Dofono sempre se esforça em defender que seu método se baseia na experiência e na aquisição de competência prática, de modo que, segundo ele, você deve primeiro entender e fazer para depois poder registrar, como complemento para a memorização.

Outro aspecto é o cuidado que Dofono demonstra em relação aos segredos e *fundamentos*, aquelas dimensões que alicerçam o conhecimento verdadeiramente sagrado e íntimo do candomblé. Estes, na estrutura hierárquica do culto, só são acessíveis para determinados indivíduos, sempre em função de seu grau iniciático e de sua experiência na religião. Neste sentido, estão fora do alcance da maioria de seus alunos, em geral, não-iniciados e no máximo só frequentadores esporádicos de festas de candomblé. No entanto, a curiosidade ou a fome de conhecimento levam a muitos deles a perguntar sobre significados de gestos ou mitos, sobre a tradução de cantigas ou sobre questões que envolvem “mistério” (como ele mesmo diz) diante das quais Dofono se mostra desinteressado ou afirma não conhecer seu significado ou tradução. Alguns autores apontam que por trás desse “secretismo” do candomblé, se encontraria uma “estratégia” para “prender” as pessoas a partir de relações de dependência continuada similares às que se estabelecem na própria comunidade (SILVA, 2015, p. 51). No entanto, a forma como Dofono se mostra aberto à transmissão dos pormenores relativos ao resto de conhecimentos da performance, aqueles que são “públicos” e notoriamente difundidos, me leva a pensar que este não seja um princípio consciente em sua prática.

---

<sup>255</sup> “Como os ritos iniciáticos do candomblé são realizados longe dos olhos do público, o não-iniciado só vê o rito público, que é a festa, com música, canto, dança, comida e muita cor. O candomblé assim é muito confundido com sua forma estética, a qual se reproduz no teatro, na escola de samba, na novela da televisão – os orixás ao alcance da mão como produto de consumo legítimo”. (PRANDI, 1998, p. 161)

<sup>256</sup> “[...] com o movimento dos anos 60 e 70 ocorreu todo um redimensionamento da herança negra, com o qual aquilo que antes era tratado como exótico, diferente, primitivo, passou a ser incorporado como habitual, próximo, contemporâneo. A própria música popular incorpora ao velho e sucessivamente branqueado samba novas batidas, mais próximas da percussão dos terreiros de candomblé. As escolas de samba do carnaval não se cansam de fazer desfilar os orixás na avenida. A televisão, na notícia e na ficção, não consegue deixar de lado referências constantes aos deuses dos terreiros, ao jogo de búzios, aos falsos e autênticos pais e mães-de-santo. A cultura de uma minoria agora já é consumo de todos” (PRANDI, 2000, p. 63-64)

Dofono mostra também uma atitude receosa em relação ao proselitismo religioso, e considera que o envolvimento das pessoas com o candomblé deve ser uma decisão pessoal. Neste sentido, destaca que nunca “puxou ninguém”. Segundo Vagner Gonçalves da Silva, mesmo não se tratando de um proselitismo aberto, existe sim no candomblé “[...] uma estratégia de atração velada, sinuosa, lenta, deixando que cada pessoa se encante por si própria e se sinta atraída ao chamado dos deuses” (SILVA, 2015, p. 62). Neste sentido, durante minha trajetória religiosa, especialmente no início do meu percurso, muitos anos atrás, lembro que diversas pessoas, entre as quais minha amiga e *Iyalorixá Rosemary de Yemonjá*, me diziam para “tomar cuidado”, para ir “devagar”, pois cantar, tocar e dançar para os orixás era “coisa séria”, que estava “chamando” eles e fazendo com que esse chamado se tornasse recíproco. A respeito disso, Dofono sempre me disse que “os *santos* gostam de pessoas que toquem e louvem eles”.

Assim, fazendo percursos semelhantes, alguns de seus alunos mostram um caminho de aproximação à religião afro-brasileira a partir do contato inicial com sua música. Neles, a curiosidade se junta, geralmente, à procura por soluções aos problemas e aflições cotidianas na religião (segundo Amaral e Silva (1993), um dos principais motivos que levam a pessoas brancas a se envolver com o candomblé, especialmente na região sudeste) que acabam aproximando-os cada vez mais do candomblé.

Finalmente, é importante destacar o esforço que Dofono faz para deixar claro que seu trabalho com o candomblé não é só uma forma de ganhar dinheiro, nem um *projeto* de vida premeditado. Mais do que isso, foi a vida que o levou até aí, e segundo sua crença, estes foram os desígnios dos orixás que tomam conta de sua vida. Como ele enfatiza, “nunca pensei que trabalharia com isso”, pois a dureza de seu aprendizado levava ele a rejeitar a ideia que algum dia poderia fazer do seu talento uma carreira profissional.

Eu aprendi falando, praticando, apanhando! [...] O meu pai batia com *agdavi* pra prestar atenção... Meu pai pedia pra olhar pra frente. Pra olhar pra orixá pra aprender a tocar. Saber o que estava acontecendo ali. Não era simplesmente pegar e sair tocando. Quando não era isso ele dava um tapinha na mão, pra pessoa se ligar. Prestar atenção ao orixá. “Olha pra frente! Presta atenção! Olha pro *santo!*”. Não olhar pro lado, não olhar pro outro. Que tocar e ter uma meta, que está existindo outra coisa ali. Não é só a gente que tá... [...] Minha mãe bateu muito pra me ensinar. Então rola a diferença, porque hoje eu ensino e não bato. Mas apanhei pra aprender. Apanhei pra ensinar. Apanhei pra aprender, e apanhei pra ensinar, até uma certa idade. Nunca pensei de estar nessa... Nesse trabalho que faço hoje de eu ensinar. Isso pra mim foi uma novidade. Foi muito engraçado até eu me acostumar com isso, de aprender a ensinar. Seu eu apanhei! Eu não sentia vontade de ensinar, que ninguém que apanhou quer ensinar ninguém ne? (SANTOS, 2014)

Assim, a oportunidade de transmitir e trabalhar como “mestre” configurou e segue abrindo espaço para o contato com pessoas e grupos de outros locais, classes sociais, identidades étnico-raciais, de outras procedências, etc. Ao mesmo tempo, esse é um processo que envolve segundo Dofono uma “missão de vida” que deve ser assumida com respeito, a qual não é banal nem isenta de prerrogativas ou responsabilidades:

Então minha meta é essa, ajudar. Não, não é só grana. Não rola só grana. Eu tenho um carinho muito... muito grande pelo que eu faço. Não é só simplesmente chegar e se pôr a trabalhar para orixá. Eu tive que consultar, pros orixás, se eu poderia trabalhar dentro disso. [...] E hoje eu vivo orixá. Hoje eu trabalho com toque, com música, com dança, dentro do afro-brasileiro, para ensinar aquelas pessoas que precisam. E é muito importante para mim. Eu fico muito feliz! E eu queria agradecer a Deus, a meus pais que me ensinaram e aos orixás (SANTOS, 2014)

## 6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é amor. Muito amor envolvido com o coração. A música traz... A música em si é amor, porque ela acaba mexendo com... Com nosso... Com nossa mente e chega ao fundo lá do coração. A música, dependendo do sentimento de cada um chora, faz chorar! Mexe muito! Então a música é um encanto... A música é encantada, ne? Então a gente tem que *cantar e encantar*. Não é simplesmente cantar... Temos que cantar e encantar! Essa é minha visão. (SANTOS, 2017a, grifo nosso)

Chegados a este ponto, faz-se necessária uma pausa para as considerações finais da proposta apresentada. Como parte de um *projeto de vida* em andamento, o presente trabalho não pretende esgotar meus questionamentos em torno do candomblé, seus sujeitos e seu *fazer musical*. Trata-se de uma versão, inacabada e certamente incompleta, na qual me permiti explorar e *abrir caminhos* para a reflexão sobre alguns dos temas que perpassam minha relação com Dofono.

Racial, social, cultural e economicamente interpelados como opostos – eu sendo branco, morador do centro-zona sul da cidade, de classe-média e europeu de nascimento; e Dofono sendo negro, nascido no candomblé e criado na Baixada Fluminense – a cidade, a história e a sociedade – marcadas pelo perverso legado do racismo e do ideal de branqueamento da almejada nação mestiço-desenvolvida que hoje chamamos de Brasil – impunham ao nosso relacionamento barreiras em muitos sentidos infranqueáveis. No entanto, nesse nosso encontro de corpos, epistemologias, origens, subjetividades e visões de mundo, por vezes complementares e por vezes discordantes, o *musicar* ou o *fazer música* foi se tornando, cotidianamente, uma trilha ou uma *base* – assim como as bases rítmicas que percorrem toda a relação musical e ritual do candomblé – sobre a qual articular diálogos e questionamentos mútuos e recíprocos sobre o que é “a música” e o que ela representa em nossas vidas.

*Fazer*, ensinar, produzir, viver e experimentar a “música” nos levaram, desde nossas respectivas posições (diferentes mas em diálogo), a refletir sobre diversas questões nas quais nos vemos envolvidos como indivíduos-sujeitos numa grande metrópole como o Rio de Janeiro: como desenvolver uma trajetória profissional com a “música” ou as práticas musicais; como aprimorar e criar ferramentas para sua transmissão e manutenção; como trabalhar suas dimensões políticas e ideológicas e seu papel na esfera pública. E continuando, como *babalorixá* ou como pesquisador, não perder de vista a necessária construção de agendas políticas (públicas) para o reconhecimento e recuperação da dignidade e da identidade negra

roubadas, de combate à intolerância e à discriminação, de redistribuição de bens e recursos materiais e simbólicos, e de criação de espaços de representação multireferenciais em relação à gênero, opção e identidade sexual, condição racial, condição socioeconômica, opção religiosa ou outros fatores com o fim de contribuir na formação de uma sociedade diversa e dialogante, onde a coesão social esteja baseada na inclusão, na redistribuição de privilégios e no respeito às diferenças.

Longe de chegar a este ponto, o presente trabalho tentou, a partir de nossos trânsitos cotidianos guiados pelo *fazer musical* e balizados pelo marco do candomblé, apontar e descrever alguns desses espaços desde onde tanto eu quanto Dofono articulamos nossa troca: os terreiros, as aulas de *toques* e dança, a família-de-santo, a universidade, ou nossas famílias, entre outros. É na passagem, no processo de *musicar* nesses distintos lugares, onde aparecem os seguintes elementos que tentei abordar nesta proposta: (a) a relação entre sujeitos fazendo música e sua abordagem metodológica, visando transformá-la literariamente em texto acadêmico a partir de recursos baseados na oralidade, na própria história de vida e seus retalhos (fotografias, documentos, memórias, etc.) e na experiência musical conjunta; (b) os antecedentes desta história de negritude e religião, das linhagens do candomblé, infundidas pela resistência criativa e pela insistência na *tradição* como garantia de transmissão de conhecimento, sabedoria e força espiritual (o *axé*) dos mais-velhos; (c) a genealogia do próprio conceito de “música” euro-ocidental e sua transposição ao contexto específico do candomblé, propostas alternativas e o jeito como Dofono à agencia cotidianamente e aplica ao seu *musicar*, representado pelas metáforas “tocar e ser tocado” e “cantar e encantar” como linhas-mestras para um *candombré*, umas aulas ou um show *bonitos* e bem tocados. Finalmente, (d) o movimento e o *entre-lugar* estabelecido nos trânsitos pela e através da música e da cidade é o que constrói nossas realidades. Este trânsito, é permanentemente recontado e reencenado a partir do *musicar*, numa história de vida lembrada nos gestos dançados, na técnica de agarrar um *agdavi*, no abraço reconfortante a um filho-de-santo, na emoção de *tirar* uma cantiga aprendida para seu orixá ou nas *técnicas* desenvolvidas para conseguir fazer chegar essa forma de *ser e estar no mundo*, musical e sonoramente ligada à religião do candomblé, para pessoas distantes de seu *pedaço*.

Por outro lado, minha relação cotidiana acompanhando os trânsitos do Dofono, como vimos, me levou a rever alguns dos marcos desse nosso encontro. Neste sentido, além do *trânsito* como organizador, da *biografia* como método e do *musicar* como paradigma, este

trabalho buscou evidenciar através do convívio com Dofono outro conceito apresentado por ele e que percorre todos os outros desenvolvidos aqui: o *candombré* – como bem expliquei na primeira nota de rodapé deste projeto. Como conceito este é ativamente agenciado em sua prática como músico, professor e *babalorixá*. Nele, Dofono condensa seu olhar “de dentro”, sua vida, uma experiência de sentido e sentimentos, de valores e expectativas em relação a música e a religião. *Candombré*, diferentemente da perspectiva considerada acadêmica, “se vive” e não se “lê” ou explica. *Candombré* não se toca simplesmente, chega aos corações e *toca* as pessoas. *Candombré* é, portanto, conceito encarnado, vivido, impregnado num corpo marcado de histórias e repleto de saberes – indo na mão inversa dos paradigmas epistemológicos ocidentais e dominantes.

Desse modo tentamos apresentar neste trabalho como o *Candombré*, está repleto de *encanto* e mistérios que precisam ser experimentados no próprio corpo e sentidos na própria alma. *Candombré* é uma chave-conceitual com a qual Dofono expressa, portanto, sua própria *etno-musicologia*. Esta é desenvolvida em sua prática cotidiana, de modo que seu conhecimento, seus modos de transmissão e reflexão nos levam a considerar a necessidade de ampliar o conceito de “música” quando esta envolve o universo das religiões afro-brasileiras.

O *candombré*, desta forma, confronta as visões acadêmicas demais e prega pela humanização dos olhares sobre as religiões afro-brasileiras. Como conceito “candomblé-centrado”<sup>257</sup>, nos impulsiona para uma “rotação de perspectiva”, no sentido de Florestan Fernandes (2008), na qual este deve ser visto por e a partir daqueles que *fazem* o candomblé. Devemos assim abandonar parcialmente a ideia de candomblé ou suas práticas sonoro-musicais como entidades homogêneas, pois no *candombré*, práticas musicais e religiosas ecléticas são diretamente articuladas e agenciadas comunitariamente a partir dos *projetos* e *trajetórias* de vida de seus sujeitos-agentes. De acordo com Xavier Vatin<sup>258</sup>, o simples fato de falar sobre candomblé na academia já é um ato de resistência, e isto se torna muito mais claro e necessário à luz dos recentes acontecimentos de intolerância religiosa e descrédito institucional para com sujeitos e instituições das religiões de matriz africana. Mesmo importante, penso que devemos dar um passo à frente e deixar que outras influências chacoalhem nossos cânones acadêmicos.

---

<sup>257</sup> Parafraseando Meki Nzewi acunhei o termo “*candomblé-centrado*” a partir do conceito “África-centrado” deste autor, entendido como “[...] uma forte e profunda advocacia pela África – suas gentes, suas artes e cultura, sua saúde física e mental, e seu futuro” “[...] a deep and profound *advocacy* for Africa – its people, its arts and culture, its physical and mental health, and its future” (AGAWU, 2008, p. 6),

<sup>258</sup> Palestra “Memórias diaspóricas” ministrada pelo Prof. Dr. Xavier Vatin no *Seminário Música em Debate* organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, no Rio de Janeiro no dia 08 de Julho de 2016.

Como pesquisadores, devemos contribuir para que nossa prática se afaste dos salões e gabinetes de herança colonial para epistemologias nascidas fora dos muros da academia. Neste sentido, o *candombré*, como legado da negritude e da *tradição* preservada e criativamente reconfigurada pelo povo-de-santo, deve infundar nossas reflexões e nossas perspectivas sobre as religiões afro-brasileiras e suas músicas. Devemos, portanto, ser *tocados* por ele e deixar-nos *encantar*.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFOLABI, Niyi. Prefácio. In: BARRETI FILHO, Aulo (org.). *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu*. Origens, tradição e continuidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 11-15, 2010

AGAWU, Kofi. Representing African Music. In: *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2, Winter 1992, p. 245-266. Disponível em: <<http://goo.gl/OuNYiv>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation. In: *Journal of the Musical Arts in Africa*, Vol. 5, No. 1, p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/9bGwpr>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

ALBUQUERQUE, Walmyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/8yqgF4>>. Acesso em: 14 dez. 2013.

ALMEIDA, Jorge Luiz Sacramento De. *Ensino/aprendizagem dos Alabês: Uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*, Ano IV, tomo VI, 1ª parte, p. 357-407, 1946.

AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner Gonçalves da. A cor do axé. Brancos e negros no candomblé de São Paulo. In: *Estudos Afro-asiáticos*, No. 25, p. 99-124, 1993 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/egFuCg>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. In: *El oído pensante*, vol. 1, No. 1, 2013. Disponível em <<https://goo.gl/Q6utCn>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

AROM, Simha. Book III. Technical tools: methods for recording polyphonic music for transcription. In: *African Polyrythm and Poliphony*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 92 – 135, 2004.

BARRETI FILHO, Aulo. Ósóòsi e Ésù, os òrisà alákétu na tradição religiosa do candomblé – de origem yorubá – e em sua continuidade na chamada descendência Kétu no Brasil. In: *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu*. Origens, tradição e continuidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 75-139, 2010.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei – Olubajé*. Uma introdução à música sacra afro-brasileira. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2009a.

\_\_\_\_\_. *A fogueira de Xangô, o Orixá do fogo*. Uma introdução à música sacra afro-brasileira. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2009b.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. Casting shadows. Fieldwork is dead! Long Live to fieldwork!. In: *Shadows in the field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2a Ed., p. 3-24, 2008.

BASTIDE, Roger. A aculturação literária. Sociologia e literatura comparada. In: *Le prochain et le lointain*. Tradução de Renato Venâncio de Souza. Paris: Cujas, p. 201-209, 1970 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/hV8dTL>>. Acesso em: 30 de Jul de 2017.

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. In: *Afro-Ásia*, No. 12, 1976 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/1eo2fC>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Afro-Brazilian Traditions. In: OSLEN, Dale A; SHEEHY, Daniel E. (Eds). *The Garland Handbook of Latin American Music*. 2a. Ed, New York: Routledge, p. 352-369 , 2008.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In: *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. 10 Ed., p. 53-82. Campinas: Papius, 1996 (Inclui o apêndice “A ilusão biográfica”).

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: música e modernidade no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

\_\_\_\_\_. Borel do Xangô e o etnomusicólogo aprendiz de tamboreiro de nação. In: DILLMAN, Mauro (Org.). *Coletânea Religiões e Religiosidades no Rio Grande do Sul*, vol. 4, Matriz Afro-brasileira. ANPUH: São Paulo, p. 239-252, 2016. [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/BAzsKX>>. Acesso em: 10 de jun. 2017.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário dos cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, Instituto Estadual do livro, 1977

CAMBRIA, Vincenzo. *Music and violence in Rio de Janeiro*. A participatory study in urban ethnomusicology. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Wesleyan University, Middletown (US).

CAMBRIA, Vincenzo. O uso do agogô na música do candomblé. In: Anais do XIII Encontro da Associação Nacional da ANPPOM. Música no século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas, Volume II, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, abr. 2001 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/JiYzW8>>. Acesso em: 10 e jun. 2017.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, dança e ritmo no Candomblé de Belo Horizonte*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Mestrado Interinstitucional UFMG/UNIRIO/CAPEs, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9ª Ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. In: *Popular Music*, vol. 12, n.2, p. 123-138, 1993 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/AJ4Ebs>>. Acesso em: 15 set. 2016.

COSTA, Sérgio. A mestiçagem e seus contrários: Etnicidade e Nacionalidade no Brasil contemporâneo. In: *Tempo social*, Vol. 13, No. 1, p. 143-158, 2001.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O conceito de Nação nos Candomblés Baianos. In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 12, p. 65-90, 1976. Disponível em: <<https://goo.gl/tmI8rr>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Organização do grupo do candomblé. Estratificação, senioridade e hierarquia. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Culto aos Orixás, voduns e ancestrais nas religiões Afro-brasileiras*, Rio de Janeiro: Pallas, 2006

CLIFFORD, James. Introduction. Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. *Writing culture*. Berkeley: University of California Press, p. 1-26, 1986.

DAFLON, Verônica Toste. Mestiçagem. In: SANSONE, Livio; ALVES, Claudio (orgs.). *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, p. 309-329, 2014.

DALGADO, Sebastião Rodolfo. *Glossário Luso-Asiático*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919.

DAMATTA, Roberto da. O ofício do etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura sociológica*. Objectividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 23-35, 1978.

DANIEL, Yvonne. *Dancing wisdom*. Embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian candomblé. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

DE LA CADENA, Marisol ¿Son los mestizos híbridos? Las Políticas Conceptuales de las Identidades Andinas. In: *Formaciones de indianidad. Ariculaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Evió Editores, p. 83-116, 2007.

DELUCA, Gabriela; OLIVEIRA, Sidinei Rocha de; CHIESA, Carolina Dalla. Contribuições de Gilberto Velho para os Estudos sobre Carreira: Projeto e Metamorfose de Indivíduos e Coletividades. In: *RAC*, Rio de Janeiro, vol. 20, No. 4, art. 4, p. 458-476, Jul/Ago 2016. [em linha]. Disponível em: <<https://goo.gl/EzTf25>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

DINIZ, Flávia Cachinesi. *Capoeira Angola: identidade e trânsito musical*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/Rx6nAL>>. Acesso: 23 nov. de 2015.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho de. *Etnografia da duração*. Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Etrê Affecté. In: *Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie*, n.8, pp. 3-9, 1990. Tradução de Paula Siqueira. In: *Cadernos de Campo*, n. 13, 2005.

FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. In: *Revista colombiana de Antropología*, vol. 49, No. 1, p. 217-239, 2013 [em linha] Disponível em: <<https://goo.gl/mti7yF>>. Acesso em: 14 mai. 2017.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Volumem I. Ensaio de interpretação sociológica. 5ª. Ed. São Paulo: Globo Editora, 2008.

FERREIRA DIAS, João. *Candomblé é a África*. Esquecimento e utopia no candomblé jeje-nagô (Conferência internacional), 2015 [em linha]. Disponível em: <<https://goo.gl/tKVrgx>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

FONSECA, Denise Pini Rosalem da. Presença das casas de Axé no Rio de Janeiro. Um universo a ser conhecido. In: *Mapeamento das Casas de Religiões de Matriz Africana no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: NIMA-PUC, 2012 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/r72ter>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANÇA, Dilaine Soares Sampaio de. “*Àròyè*”. Um estudo histórico-antropológico do debate entre discursos católicos e do candomblé no pós-vaticano II. 2012. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Pós-graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

FRISBIE, Charlotte J.; McALLESTER, David P. (eds.) *Navajo Blessingway singer*. The Autobiography of Frank Mitchell, 1881-1967. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

FREITAS, Ana Maria de. *História oral*. Possibilidades e procedimentos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

FRY, Peter. Feijoada e “soul food”. Notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais, In: *Para Inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.

GOLDMAN, Márcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé. In: *Religião e sociedade*, vol. 12, No. 1, p. 22-55, 1985. [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/OQpMjy>>. Acesso: 10 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. In: *Análise social*, Lisboa, vol. XLIV (n.190), p. 105-137, 2009. [em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/oh6EKs>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

GUANCHE, Jesús. *Léxico intercultural sobre religiones afroamericanas*. Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2011.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras e híbridos: Palavras-chave da antropologia transnacional. In: *MANA*, Vol. 3, No. 1, p. 7-39, abr. 1997 [em línea] Disponível em: <https://goo.gl/tGfRx>. Acesso em: 15 jul. 2017.

HERSKOVITS, Melville J. Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult life. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 30, n. 4, p. 477-492, 1944.

HERSKOVITS, Melville J.; WATERMAN, Richard, A. Musica de culto afrobahiana. In: *Revista de Estudios Musicales*, n. 4, p. 64-127, 1949.

HOFMAN, Ana. Storytelling in Ethnomusicological Research: A Case Study of Female Singers in Southeastern Serbia. In: MARKOVIĆ, Tatjana; MIKIĆ, Vesna (eds.). *(Auto)biography as a musical discourse* (Musicological studies, Collection of papers, vol. 3). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, p. 97-107, 2010 [em línea]. Disponível em: <https://goo.gl/LF8zbx>. Acesso em: 10 jun. 2017.

HOOD, Mantle. The challenge of “Bi-Musicality”. In: *Etnomusicology*, Vol. 4, No. 2, p. 55-59, May 1960. [em línea]. Disponível em: <https://goo.gl/JHLkga>. Acesso em: 22 jun. 2014.

JONES, LeRoi/BARAKA, Amiri. *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Harper Perennial, 1963.

KASHINDI, Jean-Bosco Kakozi. *Ubuntu* como estética africana, humanista e inclusiva. In: *Cadernos IHUideias*, Ano 15, Vol. 254, No. 15, p. 3-21, 2017 [em línea]. Disponível em: <https://goo.gl/AtXDA6>. Acesso: 23 jul. 2017.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura (UFMG)*, v. 21, No. 1, p. 133-146, 2011a [em línea]. Disponível em: <https://goo.gl/bD2Zrs>. Acesso em: 20 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras. In: *Revista Pós Ciências Sociais (UFMA)*, v. 8, No. 16, p. 129-144, 2011b [em línea]. Disponível em: <https://goo.gl/XQLuT7>. Acesso em: 20 mai. 2017.

LIMA, Ari; ALVES, Nana Luanda M. Relações raciais, racismo e identidade negra no candomblé baiano de Alagoinhas. In: *Educere et Educare*, Vol. 10, No. 20, p. 585-598, jul./dez. 2015 [em línea] Disponível em: <https://goo.gl/NY8Frv>. Acesso em: 25 jul. 2017.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Folclore/Instituto Nacional de Música, 1989.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bantos, malês e identidade negra*. 3ª Ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LÜHNING, Ângela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990 – Tese (Doutorado). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1990a. Tradução de Raul Oliveira, não publicado.

\_\_\_\_\_. Música: coração do Candomblé. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 115-124, Set/Nov 1990b. [em linha] Disponível em <<http://goo.gl/a9Y3vO>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Acabe com esse santo, Pedrito vem aí. Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 195-220, Dez/Fev, 1996. [em linha] Disponível em <<https://goo.gl/26Yucs>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista ANPOCS*, Vol. 17, No. 49, São Paulo, abr. 2003 [em linha] Disponível em: <<https://goo.gl/gQgsDb>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Antropologia urbana e os desafios da metrópole. In: *Revista Tempo Social*, Vol. 15, No. 1, jun. 2002 [em linha] Disponível em: <<https://goo.gl/g65t3x>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

MALINOWSKI, Bronislaw K. *Os argonautas do Pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. Traduções de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça; Revisão de Eunice Ribeiro Dunham, 2ª Ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael, M.J. Introduction; A crisis of representation in the Human Sciences. In: *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 1-6 e 7-16.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do Griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots – Culturas africanas*. Linguagem, memória, imaginário. 1ª Ed., p. 148-156. Natal: Lucgraf, 2009 [em linha] Disponível em: <https://goo.gl/PVHZQy>. Acesso: 26 jul 2017.

MERRIAM, Alan P. Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil. In: *African Music*, Vol. 1, No. 3, p. 53-67, 1956.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective In: *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204, 1977. [em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/VA1VfQ>>. Acesso em: 10 set. 2016.

MIDDLETON, Richard. Introduction: Music Studies and the Idea of Culture. In: CLAYTON et. Al. *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, p. 1-17, 2003.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

MOTTA, Antonio; OLIVEIRA, Luiz. Made in Africa: Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e as continuidades do Atlântico Negro. In: SANSONE, Lívio (org.). *Memórias da África, patrimônios, museus e políticas de identidade*, Salvador: EDUFBA, p. 213-259, 2012. [em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/rmbYq2>>. Acesso em: 20 nar. 2016.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIENTO DIAS, Maria Aparecida da. Um olhar sobre a velhice em «Sangue da avó manchando a alcatifa» de Mia Couto. In: *Anais do V Encontro Nacional de Literatura Infante-Juvenil e Ensino (ENLIJE)*, vol. 1, 2014 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/VZB54Z>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

NETTL, Bruno. Biography of a Blackfoot Indian Singer. In: *The musical Quarterly*, vol. 54, No. 2, p. 199-207, 1968 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/XEF8N8>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. I am the greatest. Ordinary and exceptional musicians. In: *The study of Ethnomusicology*, Champaign (IL): University of Illinois Press, 2005.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “Música do Beiradão”*: Uma etnografia entre músicos amazonenses. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre.

NZEWI, Mekin. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. In: *The Black Perspective in Music*, vol. 2, No. 1, p. 23-28, 1974 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/h8iBhv>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do candomblé*. História e ritual da nação jeje na Bahia. 2ª Ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PÉCHINÉ, Serge. Intolerância religiosa em Salvador da Bahia – o vis-à-vis entre as igrejas neopentecostais e as religiões de matriz africana. In: *Revista Magistro*, v. 2, No. 1, p. 166-179, 2011 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/3e18B2>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicologia en la edad posmoderna [em línea]. Disponível em: <<http://goo.gl/FrpTCN>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. In: *Revista Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/rYLPLq>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil. In: LÜHNING (org.) *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Salvador: UFBA, p.103-124, 2005. [em línea] Disponível em <<http://goo.gl/XuDNpR>>. Acesso em: 24 mai. 2015.

PRICE, Richard; PRICE, Sally. *The Roots of Roots or, how Afro-American Anthropology got its start*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

PRANDI, Reginaldo. Linhagem e legitimidade no candomblé paulista. In: *Revista brasileira de ciências sociais*, v.5, No. 14, p. 18-31, 1990 [em línea]. Disponível em: <<http://goo.gl/zsPqQS>>. Acesso em: 13 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: Sincretismo, Branqueamento, Africanização. In: *Horizontes Antropológicos*, Ano 4, n. 8, p. 151-167, Junho 1998 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/F8xrh9>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. De africano a afro-brasileiro. Etnia, identidade, religião. In: *Revista USP*, n. 45, p. 52-65, 2000 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/3W1y5Y>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. In: *Civitas. Revista brasileira de ciências sociais*, Porto Alegre, V. 3, n. 1, p. 15-34, 2003 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/GF46W3>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PRATT, Mary Louise. Fieldwork in common places. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. *Writing culture*, Berkeley: University of California Press, p. 27-50, 1986.

QURESHI, Regula Burchhardt. In search of Begum Akhtar: Patriarchy, poetry, and twentieth-century Indian music. In: *World of Music*, Vol. 43, No. 1, p. 97-137, 2001 [em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/CaOoVH>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip, (ed.). *Disciplining Music*. Chicago: Chicago University Press, p. 10-22, 1992.

RÉGIS, Olga Francisca (Olga de Alaketo). Nação-Queto. In: *Encontro de Nações-de-Candomblé*, Salvador: Inamá/CEAO-UFBA, p. 28-34, 1984.

REILY, Suzel. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. In: *Música e Cultura*, v. 9, n. 1, 2014. p. 1-19 [em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/fRHwm1>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

RICE, Timothy. Dancing in the Scholar's world. In: *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. In: *Ethnomusicology*, vol. 47, No. 2, p. 151-179, Spring-Summer, 2003 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/NarUCW>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

ROCHA, Agenor Miranda da. *As Nações Ketu: origens, ritos e crenças. Os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 1ª reimpressão, 2004.

ROCHA, José Geraldo da. A intolerância e religiões de matrizes africanas no Rio de Janeiro. In: *Revista África e Africanidades*, Ano IV, n. 14/15, p. 1-20, Novembro 2011 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/iVTMRN>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

RODRÍGUEZ, Victoria Eli. Tambores Batá. In: RODRIGUEZ et. al., *Instrumentos de la música folclórico-popular de cuba*. Volumen 2. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, p. 319-343, 1997.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance. A theory of the relations between music and possession*. Tradução Inglês por Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SALGUEIRO, Laís. *Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: Os “trabalhos” de uma “nação diferente”*. 2013. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Antropologia.

SANTANA, Esmeraldo Emetério de. Nação-Angola. In: *Encontro de Nações-de-Candomblé*, Salvador: Inamá/CEAO-UFBA, p. 35-48, 1984.

SANTOS, Claudecy de Souza. *Dofono D’Omolú*: depoimento realizado no dia 09 de Dezembro de 2014 às 14:00h na casa do entrevistado. Entrevistador: Ferran Tamarit. Registro realizado com câmera GoPro Hero3 e gravadora de áudio digital Olympus Linear PCM Recorder LS-11. Vilar dos Teles, 2014.

\_\_\_\_\_. *Dofono D’Omolú*: depoimento realizado no dia 09 de Setembro de 2016 às 19:00h na sala 315 do Centro de Artes Municipal Calouste Gulbenkian, na praça XI (Rio de Janeiro). Aula de Dança. Registro realizado com câmera GoPro Hero3. Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. *Dofono D’Omolú*: depoimento realizado no dia 09 de Fevereiro de 2017 às 10:00h na casa do entrevistado. Entrevistador: Ferran Tamarit. Registro realizado com gravadora de áudio digital TASCAM DR-40 Linear PCM Recorder. Vilar dos Teles, 2017a.

\_\_\_\_\_. *Dofono D’Omolú*: depoimento realizado no dia 04 de Maio de 2017 às 14:30h durante a sessão de comunicações “Música e Dança Negra” da VIII ENABET. Registro realizado com software gravador de áudio do Iphone 5. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2017b.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes. 14 Ed., 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

SCHWARTZ, Lilia K. Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil. Uma história das teorias raciais em finais do século XIX. In: *Afro-Ásia*, n.18, p. 77-101, 1996 [em línea] Disponível em <<http://goo.gl/7MHOSM>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: MYERS, H. *Ethnomusicology. An introduction*. London: The MacMillan Press, 1992. Tradução de Giovanni Cirino, In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 17, n.17, p. 237-260, 2008 [em línea] Disponível em <<https://goo.gl/8pkk5x>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

SEGATO, Rita L. The color-blind subject of myth; or, where to find Africa in the Nation. In: *Annual Review on Anthropology*, Vol.27, p. 129-151, 1998. [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/iG9iiY>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

SILVA, Jorge da. *Guia de luta contra a intolerância religiosa e o racismo*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/NxEZXA>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia*. 1ª. Ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. Prefácio ou Notícias de uma guerra nada particular. Os ataques neopentecostais às religiões afro-brasileiras e aos símbolos da herança Africana no Brasil. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Intolerância Religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 9-28, 2007.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. In: *Revista de Antropologia (USP)*, vol. 58, No. 1, p. 439-446, 2015 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/t9mYGj>>. Acesso: 14 mai. 2017.

SMALL, Christopher. *Musicking*. The meanings of performing and listening. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Aline de Moura. Condições de vida e mortalidade na Baixada Fluminense. [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/ubTAHs>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

SPIRO, Michael; RYAN, Josh. *The conga drummer's guidebook*. Petaluma, CA: Sher Music Co, 2006.

STOCK, Jonathan P. J. Toward and Ethnomusicology of the individual, or biographical writing in Ethnomusicology. In: *The World of Music*, Bamberg (Germany), Vol. 43, No. 1, p. 5-19, 2001[em línea] Disponível em: <<http://goo.gl/CaOoVH>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

TAVARES, Júlio César de. *Dança de guerra, arquivo e arma* (Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira). 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. 2ª, Ed. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

TITON, Jeff Todd (Ed.). Preface. In: *Worlds of Music*. An introduction to the music of the world's peoples. 3ª Ed, Belmont (CA): Schirmer Cengage Learning, 2009.

TURINO, Thomas. The coherence of social style and musical creation among the Aymara in Sothern Peru. In: *Ethnomusicology*, Vol 33, No. 1, p. 1-30, Winter, 1989. [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/cn9AKH>>. Acesso em: 15 out. 2016.

VASCONCELOS, José Luiz Ribeiro de. *Axé, Orixá, Xirê e Música: Estudo de música e performance no candomblé queto da baixada santista*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas (SP).

VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia. As Nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. In: *ICTUS – Periódico do PPGMUS UFBA*, Salvador, vol. 3, p. 7-17, 2001 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/dhmGat>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. *Candomblé de Angola: Afro-brazilian ritual music*, CD. Inédit, Maison de Cultures du Monde, 1999 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/wvU2Em>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

VÉLEZ, Maria Teresa. *Drumming for the Gods*. The life and times of Felipe Garcia Villamil, Santero, Palero and Abakuá. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1997.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura, 2ª Ed., 1ª reimpressão, 2012.

VILHENA, L. Rodolfo. África na Tradição das Ciências Sociais no Brasil. In: *Ensaio de Antropologia*, Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 127-166, 1997 [em línea] Disponível em <<https://goo.gl/ITFSLj>>. Acesso em: 20 mar. 2016.