



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA

OS RITMOS NO CANDOMBLÉ DE NAÇÃO ANGOLA:

A MÚSICA DO TEMPLO DE CULTURA BANTU REDANDÁ

LEONARDO FRANÇA MALAGRINO

BRASÍLIA

DEZEMBRO de 2017

LEONARDO FRANÇA MALAGRINO

**OS RITMOS NO CANDOMBLÉ DE NAÇÃO ANGOLA:
A MÚSICA DO TEMPLO DE CULTURA BANTU REDANDÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Música em Contexto do Departamento de Música da
Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do
grau de Mestre em Música.

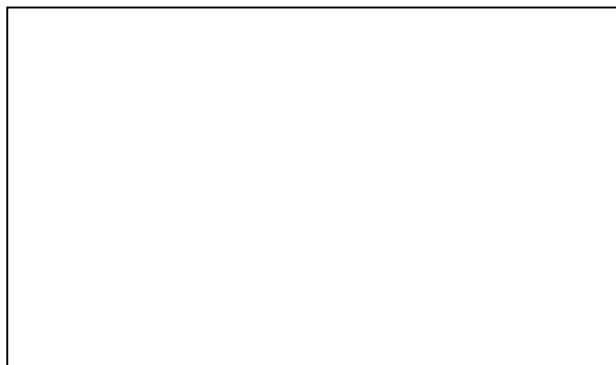
Área de concentração: Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro

BRASÍLIA

DEZEMBRO de 2017

FICHA CATALOGRÁFICA

A large, empty rectangular box with a thin black border, centered on the page below the title. It is intended for a catalog card.

LEONARDO FRANÇA MALAGRINO

**OS RITMOS NO CANDOMBLÉ DE NAÇÃO ANGOLA:
A MÚSICA DO TEMPLO DE CULTURA BANTU REDANDÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Música em Contexto do Departamento de Música da
Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do
grau de Mestre em Música.

Banca Examinadora

Hugo Leonardo Ribeiro (orientador)

Ângelo Nonato Natale Cardoso

Antenor Ferreira Corrêa

Aprovada em ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, primeiramente, pelo apoio incondicional e por estar sempre ao lado em tantas dificuldades. A realização desse mestrado também foi possível graças ao fato dela acreditar em meu trabalho, em meu amor inabalável à música e estar sempre torcendo por mim. Portanto, esse título não é só meu como dela também.

Agradeço à minha parceira Priscila, que sempre esteve presente nessa trajetória e ao meu lado, na proximidade ou distância durante esse período, dando sábios conselhos, participando, ensinando e aprendendo junto. Além de ser a pessoa pela qual tenho maior admiração com tantas qualidades, torço muito pela sua conquista do mestrado também.

Na minha família do lado dos Malagrino, agradeço ao meu pai e ao meu tio que tanto apoiaram com a literatura, com seus manuscritos, com as conversas e todo o apoio fornecido. Do lado dos França agradeço aos que me acolheram em Brasília, ao Hernani, à Patrícia, ao Luca e à Marina, mas estendo a todos os parentes, pois sei que se estivesse em outra cidade, me receberiam de braços abertos também.

Na UnB agradeço especialmente ao meu orientador Hugo Ribeiro, reconhecendo e valorizando seu comprometimento, sua competência e parceria, pois muito me ensinou em ser pesquisador, em ser professor e em matéria de música, mas também teve humildade e interesse o tempo todo em aprender junto comigo. Foi um privilégio tê-lo como orientador.

Agradeço muito aos meus amigos que fiz em Brasília e aos bons e velhos de São Paulo, que além da torcida, estiveram comigo na convivência, no som, nas festas, nas boas-vindas e nas despedidas, podendo também contar com a ajuda deles em muitos momentos importantes e enrascados.

Na realização dessa pesquisa agradeço muito a todos os que participaram diretamente na confecção desta, contribuindo com seus conhecimentos, contatos, materiais e conselhos. Ao professor Ângelo Nonato Cardoso, ao ogã Thales Rivas, à pesquisadora Luna Borges pelo apoio e também às fontes consultadas, como o rico e valioso projeto realizado pelo Turista Aprendiz.

Por fim, agradeço aos adeptos do Redandá. Especialmente ao amigo Lembá Ojy pelo interesse, pela prontidão e disposição em ajudar na pesquisa, e aos experientes Meczybonan e Alá Ibi Orô por me confiarem determinados ensinamentos, sabendo tanto da importância de preservar os ensinamentos da religião, como da pesquisa em questão.

Dedico este trabalho aos adeptos do Redandá, agradecendo a hospitalidade e as boas-vindas que recebi ao longo desse período nos diversos encontros, buscando retribuir com a valorização de sua música e reconhecimento da grandiosidade espiritual presenciada neste e em outros terreiros de candomblé, na esperança de que sirvam de exemplos de conduta para a convivência em religiões e em sociedade, aceitando os semelhantes e os diferentes.

“A única constante em toda a História é a mudança.”

Eduardo Duffles de Andrade

RESUMO

O presente trabalho tem como foco o estudo dos ritmos do candomblé de origem banto, também conhecido, entre outros nomes, como candomblé de nação angola. Para tal, a pesquisa foi desenvolvida a partir das pesquisas de campo em rituais públicos e no estudo dos aspectos sonoros do quarteto instrumental do Templo de Cultura Bantu Redandá, tendo como base o álbum da coleção Turista Aprendiz do grupo A Barca, em que foram gravadas nesse terreiro algumas das zuelas (cantigas) presentes nos rituais. A pesquisa tem por objetivo contribuir para a literatura etnomusicológica acerca de um assunto pouco abordado – os ritmos do candomblé de nação angola – e assim foi dividida em quatro capítulos que compreendem os contextos no qual esses ritmos também estão inseridos. O primeiro capítulo trata da Diáspora dos povos bantos ao Brasil, apresentando historicamente, quais povos oriundos da África que compuseram com suas religiões, idiomas e culturas o que veio posteriormente a ser denominado no Brasil de candomblé angola. O segundo capítulo refere-se ao candomblé, abordando características comuns e fundamentos da(s) religião(ões) de herança africana; e num segundo momento as diferenças existentes entre as nações, dando ênfase ao candomblé de angola, o culto aos inkices e as famílias que compõem essa religião, trazendo a ascendência familiar-religiosa dos adeptos do Redandá. Em seguida, o terceiro capítulo traz as pesquisas de campo realizadas nesse templo, compreendendo as conversas com os adeptos, descrições locais e características dos rituais. Por fim, o quarto capítulo refere-se à música do Redandá, trazendo aspectos semelhantes e diferentes a outros terreiros observados na literatura, os instrumentos musicais utilizados nos rituais, suas respectivas funções e os toques transcritos que compreendem os principais ritmos empregados nas cerimônias do Redandá. Ao final da pesquisa, trazendo estudos de outros autores em contexto com os resultados obtidos no terreiro pesquisado, se verificará que determinados ritmos provêm da nação angola – além de outros que são reconhecidos como empréstimos – e que, por fim, as tradições musicais angoleiras influenciaram outras religiões afro-brasileiras e gêneros musicais folclóricos e populares, concluindo que a música procedente dessa nação de candomblé constituiu-se como referência para outros contextos musicais.

Palavras-Chave: Ritmos. Candomblé. Nação angola. Redandá.

ABSTRACT

The present work focuses on the study of rhythms of bantu origin candomblé, also known, among other names, as candomblé angola. The research was developed from the field researches in public rituals and in the study of the sound aspects on the instrumental quartet performed in the Bantu Redandá Culture Temple, based on the album of the Tourist Apprentice collection of the group A Barca, in which were recorded in that temple some of the zuelas (songs) present in the rituals. This study aims to contribute to the ethnomusicological literature about a subject not often discussed in our field – the rhythms of angola nation's candomblé – and the research was divided into four chapters among contexts in which these rhythms are also inserted. The first chapter deals with the Diaspora of the Bantu peoples in Brazil, presenting historically the peoples from Africa who composed with their religions, languages and cultures, which later was called in Brazil as candomble angola. The second chapter refers to the candomblé, addressing common characteristics and fundamentals of this religion and its african inheritance; and also to the differences between nations, with emphasis on the candomblé angola, the cult of the inkices (saints), and the family ancestry of the Redandá's religious leader. The third chapter presents data collected with field researches in this temple, including conversations with participants, descriptions, locations, and characteristics of rituals. At last, the fourth chapter refers to the music of Redandá bringing similar and different aspects to other candomblé temples observed in the literature, the musical instruments used in rituals, their respective functions and the transcribed of the main rhythms used in its ceremonies. At the end of this research, bringing studies of other authors in context with the results obtained in the temple surveyed, it will be verify that certain rhythms were originated from angola nation's candomblé rituals, but are also present in rituals of other nations of candomblé – as well as rhythms that were recognized from other nations – and at the final, the angolan musical traditions influenced other afro-brazilian religions and folk and popular musical genres, concluding that the music coming from this nation of candomblé constituted as a reference for other musical contexts.

Keywords: Rhythms. Candomble. Angola nation. Redanda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Por que me interessei pelos ritmos e como cheguei ao Redandá?	05
1 – SOBRE A DIÁSPORA DOS POVOS BANTOS NO BRASIL	08
1.1 – Escravidão africana pelos portugueses nos séculos XV e XVI	09
1.2 – Escravidão africana pelos povos Jagas	12
1.3 – O Reino de Angola e as rotas no Atlântico	14
1.3.1 – Os Bantos	15
1.3.2 – As rotas do Atlântico: Angola – Brasil	18
1.4 – O aumento das rotas pela África e pelo Brasil e os desfechos da Rota de Angola	20
2 – SOBRE O CANDOMBLÉ	26
2.1 – As etnias e a formação das nações	31
2.2 – Candomblé de nação angola	33
2.3 – As famílias de nação angola	37
2.4 – João da Gomeia, o candomblé angola em SP e sua urbanização	41
3 – SOBRE O TEMPLO REDANDÁ	47
3.1 – Sua História	47
3.2 – Sua localização	50
3.3 – O calendário e as pesquisas de campo	51
4 – A MÚSICA NO REDANDÁ	58
4.1 – Aspectos gerais	58
4.1.1 - Cantigas responsórias	58
4.1.2 – O(s) idioma(s)	59
4.1.3 - Os toques dos atabaques com as mãos	61
4.1.4 – O Andamento	62

4.2 – Métodos de ensino e aprendizagem musical no candomblé, as transcrições etnomusicológicas e outras diferenças	64
4.2.1 – Os métodos de ensino-aprendizagem.....	64
4.2.2 – Transcrições etnomusicológicas.....	66
4.2.3 – Nomes diferentes/frases iguais; frases diferentes/nomes iguais.....	71
4.3 – Organologia, nomes e funções	72
4.4 - <i>Gã</i> varia nada, <i>Lé</i> varia pouco, <i>Rumpi</i> varia médio e <i>Rum</i> varia muito	76
4.5 – As transcrições e o CD do grupo A Barca	78
4.6 – Os ritmos	80
4.6.1 – Arrebate.....	81
4.6.2 – Barravento.....	83
4.6.3 – Cabula.....	89
4.6.4 – Congo de Ouro.....	94
4.7 – Os empréstimos e outros contextos dos ritmos de nação angola	99
4.7.1 – Os empréstimos.....	99
4.7.2 – Outros contextos.....	101
5 – CONCLUSÕES	105
6 – REFERÊNCIAS	107
7 – CD em ANEXO	111

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve como objetivo estudar os ritmos empregados nos rituais do candomblé de nação angola. Para tal, foi escolhido o *Templo de Cultura Bantu Redandá* como local para a pesquisa de campo, com a observação das cerimônias públicas e do contato com os adeptos durante os anos de 2016 e 2017.

De forma a contribuir para a literatura etnomusicológica acerca de um assunto ainda pouco abordado – os toques do candomblé de nação angola – a execução deste trabalho implicou na realização de múltiplas observações, pois a música do quarteto instrumental nos rituais dessa religião abrange uma série de fatores sonoros e extra sonoros, cuja importância para os seus adeptos é tanta, que a música configura-se o principal meio de comunicação entre os fiéis com seus ancestrais.

Como essa música, e mais especificamente esses ritmos, encontram-se entrelaçados a uma série de elementos, a pesquisa não se resumiu unicamente ao método de transcrição dos toques dos instrumentos e sua posterior análise, mas também implicou em apresentar contextos necessários ao emprego desses ritmos, seja nos aspectos religiosos, históricos, ou ênicos; seja nas referências bibliográficas ou nas conversas com os adeptos. Dessa forma, adiante será possível observar que a música além de sua função comunicativa, é também meio de preservação das tradições; conduz a série de acontecimentos nos rituais; designa determinadas funções hierárquicas dentro de seu grupo; e acaba influenciando demais religiões afro-brasileiras e gêneros de música popular rural e urbana.

Segundo um dos autores consultados neste trabalho – o sociólogo francês Roger Bastide – o candomblé só despertou o interesse dos estudiosos no Brasil após o período abolicionista. Como aponta o autor, “o estudo das civilizações africanas na América é recente, [...] e foi por meio de Nina Rodrigues, um dos primeiros estudiosos, a interessar-se pela religião dos negros na Bahia em 1900”, ainda que “seu veredicto fosse negativo” (BASTIDE, 1974, p. 05). Desde então, o material sobre candomblé foi tornando-se cada vez mais extenso, principalmente nas áreas de antropologia e sociologia.

Nessas áreas, como veremos mais adiante, as principais referências sobre candomblé tinham como objeto empírico as casas de nação ketu-nagô. Isso em virtude da resistência às transformações culturais e religiosas trazidas por esses povos falantes da língua ioruba, assim

como a migração mais recente desses povos em relação a outros vindos ao Brasil pela Diáspora Africana e da “pureza” alegada pelos adeptos e pelos pesquisadores pioneiros, afirmando que o culto nagô manteve-se fechado a influências externas, preservando suas tradições mesmo durante a escravidão – principalmente entre o trânsito Golfo da Guiné e Bahia – o que conseqüentemente conferiu maior notoriedade e reconhecimento a este culto.

No entanto, veremos neste trabalho que este modelo de estudo religioso afro-brasileiro que enfoca as etnias nagôs – denominado como *nagocracia* – foi modificando-se principalmente nos últimos trinta anos por meio de importantes publicações de Reginaldo Prandi (1991), Xavier Vatin (2001), Renato Botão (2007), Nei Lopes (2011), e uma sucessão de novos cientistas sociais que, ao estudarem determinados povos bantos, foram aprofundando conhecimentos e vivências sobre outras nações de candomblé – especialmente a nação angola – como serão citados mais adiante.

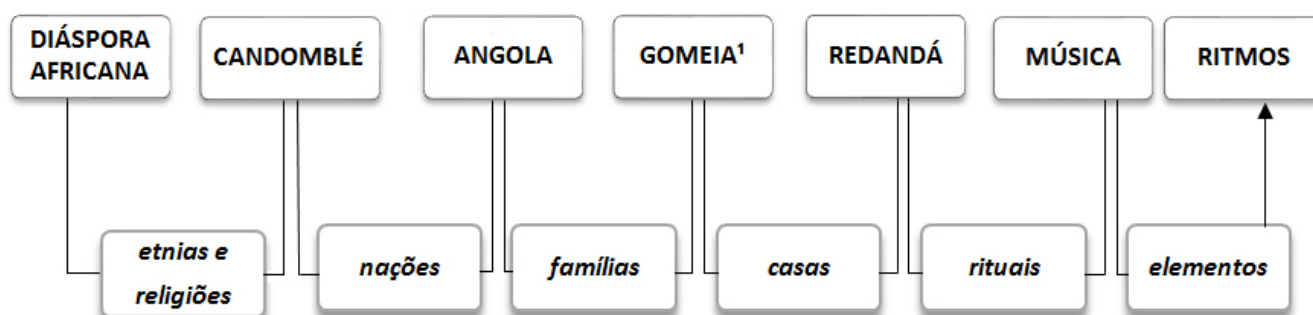
Contudo, quando o foco é dirigido aos aspectos musicais, as informações ainda diminuem consideravelmente. Dessa forma, essa relativa escassez de publicações sobre música de candomblé pode ser justificada por uma série de dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores.

De acordo com o pesquisador Ângelo Nonato (CARDOSO, 2006, p. 05), que pesquisou a música da Casa Branca em Salvador, famosa casa do candomblé de nação ketu-nagô, é possível inferir três razões básicas para essa ocorrência: 1) os estudos acadêmicos sobre essa religião são realizados majoritariamente por “pessoas não capacitadas na área musical” – deixando a música em uma posição secundária para reforçar outros argumentos; 2) “a variedade e complexidade” dos toques dos atabaques – que necessitam de um aprofundamento do pesquisador em detalhes sobre os instrumentos, seus toques, suas funções, podendo fugir do seu objeto de pesquisa; 3) a necessidade de maior “familiaridade entre os pesquisadores e seus informantes”, minimizando possíveis restrições e desconfiças por parte de líderes religiosos e adeptos – muitas vezes pela forma como o candomblé e demais religiões afro-brasileiras são vistos socialmente.

A estas razões, acrescento mais dois fatores que são comuns a quem faz pesquisa de campo em etnomusicologia e que também oferecem desafio para quem pesquisa sobre música no candomblé: 4) os elementos extra sonoros relacionados com a música necessitam de *vivência* para compreender sua significação e muitas vezes são explicáveis somente pelos seus

adeptos; e por fim, 5) a *oralidade* como um dos principais métodos de ensino-aprendizagem musical no candomblé.

Portanto, o estudo acerca dos ritmos do Redandá nos leva aos contextos que serão abordados no trabalho a seguir. Para discutir essa questão musical, veremos como a sequência dos capítulos tem a função de nos aproximar do objeto, norteados por fatores que compreendem o âmbito no qual esses ritmos também estão inseridos. Sendo eles:



Logo, para alcançar esses objetivos a dissertação foi dividida em 04 capítulos: o primeiro trata da Diáspora africana dos povos bantos² no Brasil, apresentando a conjuntura histórica das colônias portuguesas na África e na América, de modo a contextualizar não somente a escravidão e a relação metrópole-colônia entre Portugal-Brasil, como são amplamente estudados, mas apresentar também quem são os bantos vindos ao Brasil, sua origem geográfica, religiosa e cultural, assunto pouco abordado nos livros didáticos de História Geral do nosso país, que apresentam a África e seus descendentes numa perspectiva homogênea. Portanto, o capítulo 01 trará possíveis omissões e recordações dos percursos históricos das rotas dos povos africanos vindos ao Brasil, especialmente a Rota de Angola, bem como a conjuntura e os desfechos da escravidão no Brasil na situação política, econômica e migratória nos períodos correspondentes.

O capítulo 02 trata da(s) religião(ões) candomblé como meio de preservação dos ensinamentos e das culturas herdadas dos imigrantes africanos; primeiramente abordando fundamentos, preceitos comuns a essas religiões e, num segundo momento, as diferenças

¹Joãozinho da Gomeia foi um importante sacerdote do candomblé de Angola, que será estudado mais adiante.

²Neste trabalho, quando referir-me ao Templo Redandá utilizarei a palavra “*Bantu*” (maiúsculo e letra “U” no final), pois refere-se ao nome completo do local pesquisado. Nos momentos em que a palavra aparecer em minúsculo com final na letra “O” – seja singular ou no plural – farei menção ao tronco linguístico do(s) povo(s) banto(s). Esse termo com o final “O”, como é amplamente empregado no Brasil, é a fusão do termo em português com a origem do sufixo “NTU”, que será explicado mais adiante no capítulo 01.

existentes entre as nações, dando ênfase ao candomblé de angola. Essa nação será abordada com a (re)africanização, com movimentos de urbanização, com o culto aos *inkices*, entre outros em que será possível verificar a presença de diferentes famílias angoleiras pelo país. Por fim, ao tratar da família descendente de Joãozinho da Gomeia, o capítulo 02 contextualiza essa relação familiar com a casa escolhida para a presente pesquisa, o Redandá.

O capítulo 03 trata das pesquisas de campo realizadas no Redandá. Ao trazer aspectos como o calendário, os eventos presenciados, a história da casa, sua localização, depoimentos dos adeptos, entre outros, esse capítulo tem por objetivo descrever as pesquisas de campo realizadas e contextualizar a importância do templo escolhido até tornar-se referência no candomblé de nação angola.

Trazendo o título da pesquisa em questão, o capítulo 04 fala sobre os aspectos musicais encontrados no Redandá, com uma ênfase nos ritmos. Encontrando aspectos gerais semelhantes em música, bem como diferenças entre o terreiro pesquisado e a literatura consultada, esse capítulo traz questões de âmbito etnomusicológico, especialmente acerca das transcrições. Posteriormente, aborda a organologia dos instrumentos utilizados no Redandá, apresenta suas funções e traz os toques empregados nos rituais por meio das notações musicais, encerrando com reflexões de mais autores, outros contextos dos ritmos do candomblé de nação angola e do terreiro pesquisado.

Por que me interessei pelos ritmos e como cheguei ao Redandá?

Motivado inicialmente em pesquisar o rico repertório rítmico encontrado no mundo do candomblé, por meio da audição de discografias de artistas brasileiros; consultas de sites sobre ritmos dos terreiros; e nos trabalhos de pós-graduação que abordavam temática semelhante, o presente trabalho tinha nas suas primeiras fases de processo seletivo e elaboração de projeto, o objetivo de fazer um estudo comparativo sobre os ritmos empregados nas diferentes nações de candomblé, pois – como serão mostrados mais adiante – os ritmos têm origens e empréstimos específicos em determinadas nações no candomblé.

Para isso, a metodologia inicial tinha o propósito de pesquisar três casas pelo Brasil com nações de candomblé diferentes, que por meio das consultas foram encontradas como

tradicionais e influentes: a Casa Branca em Salvador, cuja nação é ketu; a Casa das Minas em São Luís, cuja nação é jêje; e o Templo Redandá, em São Paulo, cuja nação é angola.

Após aprovado, aconselhado pelo meu orientador Hugo Ribeiro em Brasília, recortei o projeto para que houvesse condições suficientes para realizar um trabalho com profundidade num curto período de tempo, já que haveria dois anos para realizar as disciplinas, as pesquisas de campo e a presente dissertação; caso contrário, seriam necessárias muitas visitas aos locais pretendidos que se encontravam distantes e cujo acesso não é feito de forma simples, por diversas razões. Assim, chegamos a um comum acordo sobre pesquisar a casa mais próxima de minha residência, em São Paulo, que traria por si só tantas questões e que já apresentariam um objeto de pesquisa suficientemente grande para sua relevância, fato que me motivou a escolher o Templo Redandá para este estudo.

Além disso, dos primeiros contatos feitos com as três casas, obtive resultados somente do Redandá, em que por telefone o chefe do terreiro Tata Guiamazzy havia me informado que a casa estaria aberta para receber visitas nas cerimônias públicas e que seria possível o comparecimento nesses eventos por meio de consulta ao calendário no site do Redandá.

Através deste site e de consulta à plataforma de vídeos Youtube, obtive acesso ao disco gravado pelo projeto “Turista Aprendiz” do grupo “A Barca”, que realizou gravações com o Redandá, cujo álbum denominado “*Candomblé angola*” possibilitou maior aproximação com o objeto dessa pesquisa, ou seja, possibilitou uma análise mais próxima e detalhada dos ritmos utilizados nesse terreiro.

Desse modo, definido o local para a pesquisa, como também readequados objetivos, metodologia e demais questões, realizei a qualificação do projeto em Brasília, situação na qual pude conhecer por meio da banca examinadora, o colega de meu orientador, também etnomusicólogo, o prof. Dr. Ângelo Nonato Cardoso.

Ângelo é um pesquisador que realizou sua tese de doutorado, cujo título é “A Linguagem dos Tambores”, que trata de um estudo acerca do quarteto instrumental do candomblé de ketu-nagô com abordagens etnomusicológicas compreendendo, entre outras questões, os toques empregados nos rituais na Casa Branca, famosa casa de candomblé de Salvador mencionada acima. Por meio de seus contatos estabelecidos durante sua pesquisa, fui gentilmente indicado a conhecer no candomblé de São Paulo o ogã *Thales Rivas* – alabê (músico) no candomblé de caboclo – que cursava a *Faculdade de Teologia Umbandista*

(FTU), que em 2016 ainda funcionava na zonal sul da capital de SP, no bairro de Vila Alexandria³. Através do ogã Thales e de nossas conversas acerca dos toques e dos interesses nas pesquisas de mestrado referentes à música de candomblé, fui prontamente apresentado na mesma faculdade por ele a um membro do Redandá, o amigo *Lembá Ojy*.

Lembá foi ao longo da realização dessa pesquisa a pessoa que mais me ajudou e contribuiu acerca dos conhecimentos no candomblé, tanto nas conversas sobre religiões e reflexões sobre as mesmas, quanto nas explicações acerca das diferenças nas terminologias usadas na nação angola em relação às outras nações, me apresentando também a novas pessoas de sua família, tanto do Redandá, quanto de sua família biológica. Sempre participativo e solícito, comentou os artigos que eu havia publicado, emprestou livros utilizados nessa pesquisa, mostrou textos de sua autoria e indicou bibliografia com a finalidade de me complementar ou corrigir nomenclaturas de procedimentos rituais ou de inkisses. Além disso, se mostrava cauteloso para manifestar sua compreensão sobre a música de candomblé (embora adepto, não é músico), como também, para que conhecimentos sagrados não fossem divulgados e que conceitos errados não fossem publicados.

Através de Lembá Ojy, fui apresentado ao experiente *makota*⁴ *Mecybonan* e ao *tata cambando*⁵ com mais de quarenta anos de vivência na casa, o ogã *Alá Ibi Orô*. Esses três integrantes, foram os principais consultados nessa pesquisa por meio das conversas, dos eventos dentro e fora do terreiro e das escutas de seus depoimentos. Além deles, pude também trocar experiências com o *abian*⁶ Igor e com a pesquisadora Luna Borges Berruezo, cientista social cujo tema de pesquisa de mestrado é semelhante e que compareceu comigo às cerimônias públicas, também compartilhando bibliografia e contatos.

Durante as visitas ao Redandá, não tive oportunidade de conversar com o sacerdote chefe, Tata Guiamazzy, pois nas datas que pude comparecer, o *tata de inkice*⁷ esteve sempre muito ocupado ministrando as atividades e participando dos rituais, como também, nas festividades fora do terreiro ele não participava. Contudo, seus depoimentos foram ouvidos

³Posteriormente, no ano de 2017, a FTU encerrou suas atividades.

⁴Segundo Lembá Ojy, Makota é o filho de santo iniciado que já cumpriu com a obrigação de 07 anos (significa também irmão mais velho); e Muzenza é o filho de santo já iniciado, porém que ainda não cumpriu com a obrigação de 07 anos (significa também irmão mais novo).

⁵Tata cambando, segundo Lembá, é um dos chefes dos trabalhos masculinos. Este sacerdote é escolhido pelas divindades para estar lúcido durante os trabalhos. Mesmo não entrando em transe, não deixa de ter intuição espiritual.

⁶Abian, segundo Lembá, é o adepto ainda não iniciado.

⁷Tata de inkice é o líder masculino de um terreiro angoleiro, correspondente ao “pai-de-santo” ou “babalorixá”.

publicamente nas cerimônias ou consultados em entrevistas via internet, especialmente no canal do Youtube do grupo “A Barca”, ou no site oficial do Redandá, além de diversas outras fontes como veremos mais adiante.

Sendo assim, ao longo dos capítulos seguintes que compreenderam os estudos acerca desse percurso, procurei demonstrar por meio de minha pesquisa com o Redandá e com as fontes consultadas sobre candomblé na literatura, que os ritmos utilizados nessa casa não constituem elementos musicais isolados e sim, que são integrantes de uma série de conhecimentos atrelados a questões históricas, culturais e religiosas, funcionando também como meio de preservação desses conhecimentos.

Por fim, também se espera com esse trabalho contribuir para pesquisas futuras, permitindo melhor identificar a influência da nação angola e das religiões dos candomblés em geral na composição dos ritmos utilizados em outros contextos, sejam eles religiosos, folclóricos, populares, rurais ou urbanos que fazem da música brasileira uma fonte inesgotável de estudos e de novas criações.

1 – SOBRE A DIÁSPORA DOS POVOS BANTOS NO BRASIL

Para compreendermos as manifestações rítmicas empregadas no candomblé de nação angola, primeiramente é necessário reconhecer quais foram os povos africanos chegados ao Brasil que compuseram a religião denominada de candomblé de angola, fato decorrente do que foi chamado pelos historiadores de *Diáspora Africana*.

A Diáspora Africana é um termo empregado a um acontecimento histórico e social que compreendeu séculos e consistiu no movimento de migração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo – tratando-se de um conhecido exemplo de exploração humana, abusos e de violência. Segundo o autor Nei Lopes, “essas migrações foram responsáveis pela presença dos africanos na América e na Europa através do uso da mão de obra escrava.” (LOPES, 2015, p.54).

No Brasil, durante os mais de três séculos que foi colonizado por Portugal, a mão de obra também foi predominantemente escrava, em que mudanças estruturais e acontecimentos históricos – no âmbito econômico, político e nos fluxos migratórios – interferiram diretamente na formação do povo brasileiro na colônia. O pesquisador Roger Bastide classifica de forma ampla os seguintes períodos de escravidão africana no Brasil, relacionando regiões do continente africano com os séculos:

No Brasil, o tráfico de escravos se fez no século XVI com a Guiné (no sentido largo do termo); no século XVII com o ciclo de Angola; no século XVIII com o ciclo da Costa da Mina; e no decorrer do século XIX o tráfico se tornou clandestino, em função das imposições inglesas, e a distribuição mais irregular. (BASTIDE, 1974, p.12).

A figura 1.1, que contém o mapa da Diáspora africana no Brasil, ilustra as diferentes rotas de navios que transportaram indivíduos africanos por meio da escravidão. A Rota de Angola (em laranja) é a principal abordada no presente capítulo, em que identificaremos a presença dos *povos bantos* que, vindos de épocas e regiões distintas, vieram a compor com seus diferentes idiomas, religiões, etnias e culturas, o que posteriormente ficou conhecido como candomblé angola.

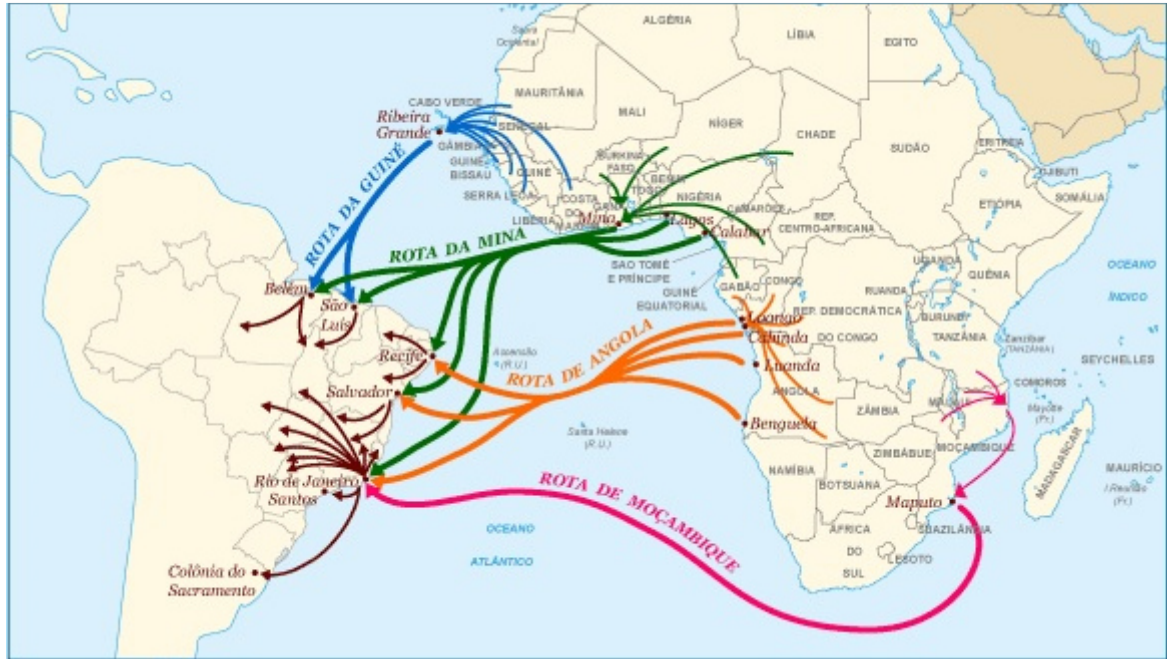


Figura 1.1 – Mapa da Diáspora Africana no Brasil⁸

1.1 – Escravidão africana pelos portugueses nos séculos XV e XVI

Segundo Nei Lopes, “o marco universalmente aceito pelos historiadores como início do comércio escravista pelos portugueses é o ano 1442, quando são feitas as primeiras capturas de negros na atual Mauritânia” (identificado pelo mapa 1.1 na cor azul). Citando Hubert Gerbeau⁹, ele afirma que:

A rota do tráfico português vai caminhando costa africana abaixo até atingir os territórios bantófonos a partir de 1482 [...] Nesses territórios, os locais aonde o tráfico vai se concentrar serão: na costa Atlântica entre o Cabo Lopo Gonçalves (Loango) e o Rio Coropolo (sul de Benguela) [mapa 1.1 em laranja]; e na costa oriental, principalmente entre o Zambeze e o Limpopo, no atual Moçambique [no mapa em rosa]. (GERBEAU apud LOPES, 2011, p.158).

⁸Disponível em <www.sohistoria.com.br/ef2/culturaafro/p5.php> Acesso em 13 de maio de 2017.

⁹GERBEAU, Hubert. *O tráfico de escravos negros, sécs XV-XIX*. Lisboa: Edições 70/ Unesco, 1979.

Nos séculos XV e XVI, período correspondente às expedições marítimas europeias, as regiões centro-sul africanas eram denominadas de “Baixa-Guiné” pelos exploradores – como veremos na figura 1.2. Na porção ocidental dessa região, havia os reinados de Congo; Loango; Ndongo, Matamba e Benguela (posteriormente, esses três últimos reinados citados originaram o reino de Angola).

Segundo o historiador africanista Carlos Caranci em sua publicação *Portugueses no Congo* para o site National Geographic, “a partir de aproximadamente 1482 os portugueses começam a chegar à região do Reino do Congo, estabelecendo relações diplomáticas entre o líder da expedição marítima portuguesa, Diogo Cão, com o manicongo (rei do Congo) Nzinga Nkuwu” (CARANCI, 2015).

Chegando em crescente número, os portugueses estabeleciam relações de cooperação com os congoleses – realizando serviços como pedreiros, carpinteiros, artesãos, comerciantes – ocupando a região e estimulando a conversão dos congoleses ao catolicismo. Segundo Caranci, “após a morte de Nzinga Nkuwu em 1506, ele deveria ser sucedido por um de seus filhos que não era cristão; mas o outro filho do rei, o já convertido Nzinga Mbemba, assumiu o reinado com a ajuda dos portugueses e subiu ao trono com o nome de Afonso I.” (CARANCI, 2015). Dessa forma, Portugal aumentou consideravelmente sua influência no reino congolês.

No início do séc. XVI, os reinos de Ndongo, Matamba, Loango e Benguela – vide figura 1.2 – eram territórios vassalos e tributários do Reino do Congo, e cada uma dessas províncias tinha o seu líder. Segundo Nei Lopes, esses líderes “de três em três anos eram obrigados a comparecer em presença do manicongo (rei do Congo) para renovar seus votos de lealdade” (LOPES, 2011, p.118).

O que vem a suceder sob esse novo reinado de Nzinga Mbemba (Afonso I) é um período de crescente instabilidade política e religiosa, pois os reinos vassalos – no mapa seguinte identificados nas cores verde e vermelha – não aceitavam as imposições do Reino do Congo – identificado em laranja – culminando em guerras, luta de povos e uma conseqüente escravização dos vassalos derrotados.

Diferente do que pregavam anteriormente no período da chegada a esse território, os portugueses já não tinham somente o interesse em promover o catolicismo para fins de aproximação ou cooperação com o Reino do Congo. Instaurada a instabilidade –

principalmente dividindo as partes da população que aceitavam ou rejeitavam o cristianismo – o manicongo Afonso I, para manter a hegemonia e a influência dos portugueses no seu reinado, concorda em vender a eles alguns condenados ou prisioneiros de guerra. Isso acaba tornando-se rentável e lucrativo para Portugal pelas diversas razões expostas a seguir.



Figura 1.2 – Mapa dos territórios da Porção Ocidental Centro-Sul Africana¹⁰ –
A Baixa Guiné contendo os reinos de Loango, Congo, Angola [Ndongo], Matamba e Benguela.

Nesse período – início do século XVI – os portugueses já se apossavam das novas terras brasileiras, e como o processo de escravidão indígena no novo continente não prosperava, Portugal desejava nesse momento da história se apossar desses escravos de guerra na África para usá-los como mão de obra nas novas (e pacíficas) terras americanas. A partir dos conflitos nos reinos da região centro-sul africana, os portugueses extraíam essa mão de obra, inclusive semeando a discórdia entre o Reino do Congo e o Ndongo (ao sul), estimulando a guerra para beneficiar seus interesses, como vemos a seguir.

¹⁰RUDERMAN, Barry Lawrence. *Antique Maps Inc*. Disponível em: <www.raremaps.com>. Acesso em 13 de maio de 2017

Em 1555, o Ngola rei do Ndongo proclama independência do manicongo Afonso I. É declarada a guerra. Os governadores de província, incitados pelos portugueses, passam a capturar prisioneiros e vendê-los como escravos por conta própria, permitindo inclusive que os portugueses também o façam. (LOPES, 2011, p.120)

Nesse novo episódio de tensão e instabilidade, durante a segunda metade do século XVI, os portugueses instalam-se na nova região do Ndongo e liderados por Paulo Dias de Novais fundam em 1576, São Paulo da Assunção de Luanda – que corresponde à atual cidade de Luanda, capital de Angola. Essa região rapidamente se transformará em principal abastecedora de escravos para o Brasil.

1.2 – Escravidão africana pelos povos Jagas

Segundo o historiador Arlindo Correia em *Os Jagas de Angola*, o contexto de conflito e tensão da região do Reino do Congo e de territórios vizinhos que lutavam por sua independência a partir da 2ª metade do século XVI, foi ainda mais acirrado pela presença de um povo vizinho ao Reino de Matamba, os *Jagas*.

Caraterizado como “povo nômade, bastante dedicado à religião, à caça e à violência sobre as populações, os Jagas deixaram como legado a organização a partir de quilombos”. (CORREIA, 2009). Tendo invadido as regiões de conflitos entre Congo x Ndongo e Matamba x colônias portuguesas, as invasões jagas desorganizaram as estruturas portuguesas do tráfico escravagista.

Conseqüentemente, se sucederam novas lutas armadas por motivos dessas invasões, que penetraram o Reino de Matamba e chegaram ao Reino do Congo. Segundo o historiador José Gonçalves Salvador¹¹ “os terríveis jagas, por onde passavam reduziam tudo à miserável condição. Como viviam em lutas contínuas ao invés de comerem seus prisioneiros, ou destruí-los, decidiram vendê-los. [...]” (SALVADOR apud LOPES, 2011, p. 122).

A partir dos relatos dos historiadores, vemos que a escravidão também era prática den-

¹¹SALVADOR, José Gonçalves. *Os magnatas do tráfico negreiro*. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1981.

tre os povos africanos naquele período, no entanto, os escravos eram prisioneiros de guerras e utilizados para fins de dominações territoriais. A partir da chegada dos portugueses na região, a prática da escravidão passa a tornar-se uma atividade mercantilizada, tornando-se lucrativa para as diversas partes. Nesse contexto o mesmo historiador Salvador complementa que: “Muitos dentre os mesmos jagas dispuseram-se a auxiliar as forças portuguesas e também a recrutar escravos para o tráfico.” (SALVADOR apud LOPES, 2011, p. 122).

Depois de ocorridas essas invasões, durante a segunda metade do Século XVI, o rei de Portugal daquela época, D. Sebastião, se dispôs a socorrer o congus manicongo da época Mpanzu (Álvaro I). Como aponta o historiador Arlindo Correia, “D. Sebastião enviou-lhe uma força de mais de 600 homens liderados por Francisco de Gouveia, que com suas tropas portuguesas e aliados locais conseguiram derrotar e pôr em fuga os rebeldes” (CORREIA, 2009), expulsando os jagas dos territórios do Reino do Congo. Dessa forma, com a volta de Mpanzu (Álvaro I) ao poder, o reinado do Congo passou a render vassalagem a Portugal, pagando tributo de receitas extraídas de suas terras.

Assim, os conflitos na região do reino congus retomaram apenas contra os ndongos. Contudo, a principal aliança apoiada pelos portugueses não foi com o reino do Congo, e sim com o reino do Ndongo – em virtude da estrutura montada pelo tráfico escravista – cuja aliança empreendeu vitoriosas batalhas, confirmando esse reinado como independente do Congo, não apenas no período de 1555, como mencionado anteriormente, mas também em conflitos posteriores como as Batalhas de Mbumbi (1622) e Ambuíla (1665).

Nesse contexto, a relação do tráfico de escravos se iniciou com o Brasil, especialmente por meio do comércio triangular do Atlântico, em que financiado pelos portugueses, “no início do século XVII, o reino de Angola forneceu ao Brasil 44 mil escravos por ano”, como aponta o historiador João Calógeras citado por Marcos Antônio Cardoso em *Projeto Brasil Afro Empreendedor* (CALÓGERAS¹² apud CARDOSO, 2014).

¹²CALÓGERAS, João Pandiá. *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1938.

1.3 – O Reino de Angola e as rotas no Atlântico

O que pudemos observar nas práticas escravistas mencionadas anteriormente foram os processos que influenciaram *indiretamente* a vinda desses africanos para o Brasil. Assim, durante os séculos XV e XVI não houve fluxos migratórios em grande contingente de bantos habitantes do centro-sul da África para o Brasil, embora o cenário estivesse configurando-se para a vinda *direta* desses povos durante o século XVII – descrito anteriormente como “Ciclo de Angola” (BASTIDE, 1974, p 12).

A formação do Reinado de *Ngola* – nome designado a um título de soberania (rei), segundo Manoel Valêncio¹³ – foi fruto dessas dissidências e guerras que culminaram com a independência do Ndongo e Matamba que se anexaram contra o Reino do Congo. O historiador Valêncio, citado por Joaquim Paka Massanga em *Diversidade Cultural em Cabinda*, justifica o atributo ao nome *Ngola* dizendo que “quando houve os primeiros contatos com os portugueses, o mais importante dos muitos chefes da região de Ndongo era o líder que possuía o título hereditário de *Ngola*, e que os colonizadores deturparam dando mais tarde o nome de Angola a toda colônia” (VALÊNCIO apud MASSANGA, 2014, p.111).

Como demonstra Ponte (2006) em *Estudo da História de Angola*, importantes líderes da história desse reinado tinham o prefixo *Ngola* em seu nome. Dentre eles:

- *Ngola Kiluanje Inene* (1515-56): quem proclamou a independência em 1555 do Ndongo em relação ao Congo de Afonso I.

- *Ngola Ndambi Inene ia Ndenge* (1556-62): foi quem prendeu o português Paulo Dias de Novais (o qual posteriormente regressou a Portugal e voltou novamente ao Reino Ndongo vencendo batalhas, fundando São Paulo da Assunção de Luanda e foi o 1º governador e capitão-general de Angola).

- *Ngola Kiluanje Kia Ndambi* (1562-75): travou muitas batalhas bem sucedidas contra os portugueses.

- *Nzinga Mbandi Ngola Kiluanje* (1624-26): Rainha Jinga. Descrita como “uma pessoa excepcional com uma mente brilhante, revelação verdadeiramente talentosa de superioridade,

¹³VALÊNCIO, Manoel. *História de Angola*. Disponível em: <www.tpisarro.com> Acesso em 02 de Junho de 2017.

cujo reinado se caracterizou por guerras quase sem tréguas contra o colonialismo português”. (GLASGOW¹⁴ apud LOPES, 2011, p.131). Mesmo tendo sido derrotada, assinou acordos de paz antes de seu sucessor, aceitando o Ndongo com o nome de “Reino Português de Angola”.

Além dos confrontos dessa época (séculos XVI e XVII) e dos líderes que fizeram parte da formação do Reino de Angola – tanto como vassalo do reino do Congo, como independente e posteriormente em “1626 quando os portugueses conquistaram o Reino de Angola, passando esse a ser vassalo de Portugal” (PONTE, 2006) – faz-se necessário reconhecer também quem eram os povos que habitavam essas terras.

1.3.1 – Os Bantos

Em estudos realizados por outros pesquisadores, foi encontrada a idêntica definição empregada à etimologia da palavra *banto*. Renato Ubirajara Botão, Elisa Larkin Nascimento e Nei Lopes, fazendo referência a um mesmo pesquisador¹⁵ mencionaram esta seguinte definição:

O termo genérico banto foi dado por W.H. Bleek em 1860 a um grupo de cerca de 4 mil línguas africanas que estudou. Analisando essas línguas, ele chegou à conclusão que a palavra *muNTU* existia em quase todas elas significando a mesma coisa (gente, indivíduo, pessoa) e que nelas os vocábulos se dividiam em classes, diferenciadas entre si por prefixos. Assim *baNTU* é o plural de *muNTU*, porque nas línguas bantas os nomes são sempre antecidos de prefixos que distinguem por exemplo o indivíduo (Um, Mu, N, Mo, Muxi, Ka, etc), o grupo étnico a que ele pertence (Ba, Wa, Am, Tchi, Baxi, etc), a língua que ele fala (Ki, Tchi, Si, Se, U, etc.) Dessa forma um indivíduo *Muxikongo* pertence ao povo *Bakongo* e fala o idioma *Kikongo*. (BALANDIER apud BOTÃO, 2007, p.21).

A exemplo dos povos latinos, anglo-saxões, árabes, etc. os povos bantos devem ser compreendidos como um grupo muito maior do que uma etnia ou um grupo étnico, já que o fator comum para essas definições têm sido o conjunto de línguas que têm uma origem semelhante, ou seja, o *tronco linguístico*.

¹⁴GLASGOW, Roy Arthur. *Nzinga*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

¹⁵BALANDIER, Georges. *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris, Ferdinand Hazan Editeur, 1968.

De forma análoga a que italianos, portugueses, espanhóis, franceses, na Europa, e argentinos, brasileiros, venezuelanos, mexicanos, cubanos, etc, na América, são categorizados como povos latinos, o mesmo se aplica aos povos bantos que podem compreender os ambundos, os ovimbundos, os shonas, os vendas, os bakongos e dezenas de outros. É notável o fato que muitos desses grupos não têm, necessariamente, a mesma origem étnica.

A historiadora Érica Turci em publicação ao site Uol Educação – *Quatrocentos grupos étnicos falam línguas bantas atualmente* – defende essa ideia e afirma que,

Ao contrário do que muita gente acredita, os bantos não são um povo, nem sequer são uma etnia. Banto é um tronco linguístico, ou seja, uma língua que deu origem a diversas outras línguas africanas. Hoje são mais de 400 grupos étnicos que falam línguas bantas, todos eles ao sul da linha do Equador. (TURCI, 2010)

Além disso, os bantos (mesmo não se tratando do único tronco linguístico desse continente) foram classificados pelo historiador especialista sobre África, Theophile Obenga¹⁶, em grupos da seguinte maneira, no território centro-sul africano:

- Bantos da linha do Equador (8 grupos; compreendendo diversos subgrupos)
- Bantos do Noroeste (10 grupos; compreendendo diversos subgrupos)
- Bantos Mondo-Nkundo-Tetela (10 grupos; compreendendo diversos subgrupos)
- *Bantos do Centro (compreendendo grupos como Kongos, Ambundos entre outros)*
- Bantos da Costa Nordeste (3 grupos; vários subgrupos)
- Bantos das Terras Altas do Quênia (11 grupos)
- Bantos Interlacustres (18 grupos; vários subgrupos)
- Bantos da Tanzânia (5 grupos; vários subgrupos)
- Bantos do Médio Zambeze (11 grupos; vários subgrupos)
- *Bantos do Sudoeste (compreendendo grupos como os Ovimbundos, entre outros)*

¹⁶OBENGA, Theophile. *Les Bantu: langues, peuples, civilisations*. Paris-Dakar: Présence Africaine, 1985.

- Bantos Shona (6 grupos; vários subgrupos)
- Bantos Nguni (5 grupos; vários subgrupos)
- Bantos Sotho (4 grupos; vários subgrupos)
- Bantos Thonga (4 grupos; vários subgrupos)

Nessa classificação – segundo os historiadores Elisa Larkin Nascimento (2008, p.23) e Nei Lopes (2011, p.107) – os grupos destacados, os Bantos do Centro e os Bantos do Sudoeste são os grupos cujos indivíduos vieram por meio da escravidão em grande quantidade ao Brasil, e que influenciaram fortemente a formação da cultura brasileira, deixando profundas heranças na música, na religião – como serão mostrados nos capítulos seguintes – assim como influenciaram, entre outros, diretamente o português falado no Brasil com os idiomas *kimbundu* e *kikongo* (também escritos como quimbundo e quicongo).

O mapa e a descrição adiante demonstram os locais onde viviam e quem eram estes povos antes e durante a chegada dos colonizadores portugueses e do tráfico de escravos.

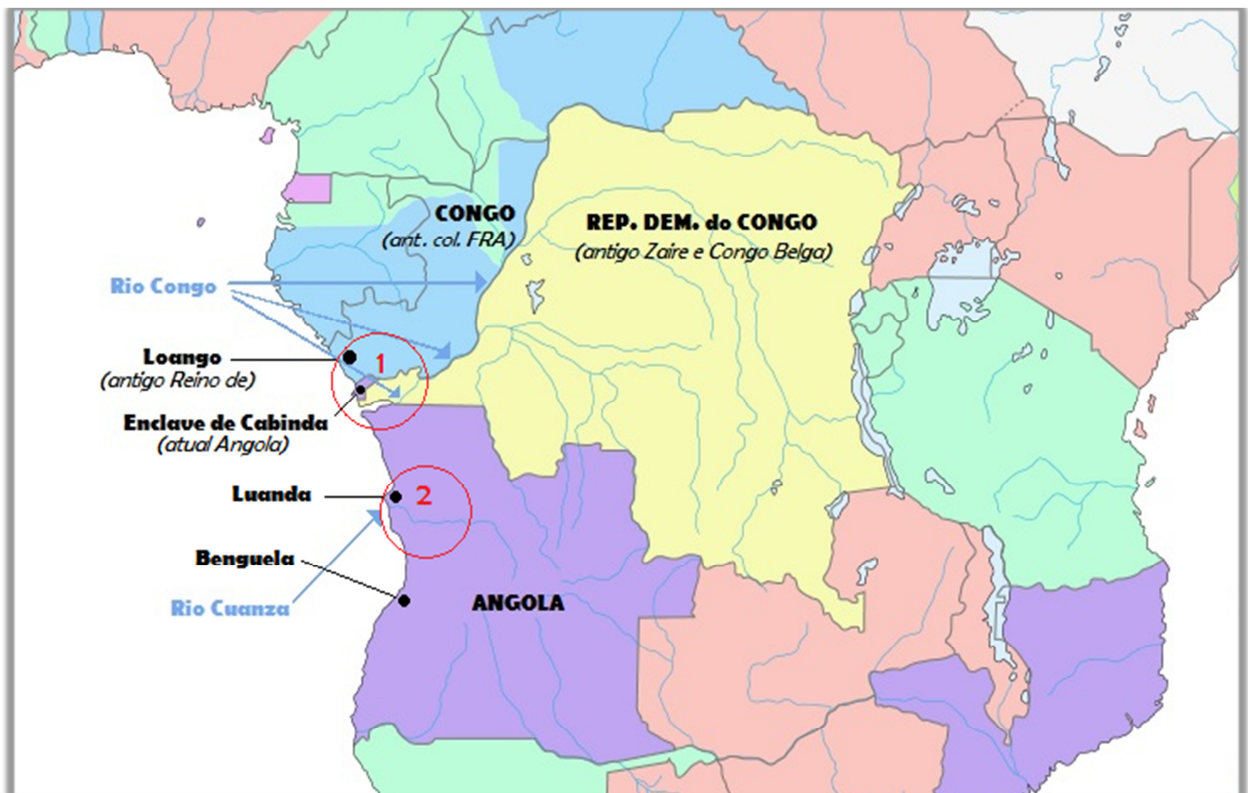


Figura 1.3 – Mapa da região central africana com a divisão política atual, os rios e os principais portos do tráfico de escravos antigamente, que deram origem a importantes cidades de Angola e Congo

A região em vermelho circulada com o número 1 é a que compreende os territórios litorâneos onde se encontravam muitos dos *Bakongos*.

Os Bacongos, cuja língua geral é o quicongo em suas várias formas dialetais, habitavam os atuais Congos, o enclave de Cabinda e o norte de Angola. Talvez tenham chegado a esses locais pela Bacia do Rio Congo. [...] A maioria dos Bacongos, entretanto, se instala ao sul do Baixo Congo, onde os portugueses vão encontrá-los no final do Século XV. (DESCHAMPS¹⁷ apud LOPES, 2011, p.107).

A região em vermelho circulada com o número 2 é a que compreende os territórios litorâneos onde se encontravam muitos dos *Ambundos e Ovimbundos*.

Os Ambundos, cuja língua é o Quimbundo, se distribuem hoje em Angola ao Norte do Rio Cuanza. Os Ovimbundos, cuja língua é o Umbundo, habitam o Sul do mesmo Rio. *Os Bundos, assim como os Bacongos, têm como deus criador Nzambi.* (LOPES, 2011, p.107, grifos meus).

Esta última colocação de Nei Lopes é de fundamental importância, pois como veremos mais adiante, no candomblé angola também se acredita que Nzambi é o criador supremo. Isto comprova uma correspondência na crença dos cultos praticados nessa região e os que são praticados atualmente no Brasil.

1.3.2 – As rotas do Atlântico: Angola – Brasil

Num período cuja atividade econômica no Brasil colonial era a extração monocultora de açúcar, o reino de Angola torna-se o principal abastecedor de trabalhadores escravizados nos engenhos brasileiros. Como define Lopes, “sem açúcar não havia Brasil; sem negros não havia açúcar; sem Angola não havia negros; logo sem Angola não havia Brasil.” (LOPES, 2011, p. 134).

¹⁷DESCHAMPS, Hubert. *L'Afrique Noire précoloniale*. Paris: PUF, 1976.

Neste conjunto de fatores, foi sustentando-se o comércio triangular de escravos, em que Portugal cria uma infraestrutura portuária nas principais regiões econômicas das colônias brasileiras, como nas cidades litorâneas de Salvador, Recife e Rio Janeiro; assim como em Luanda, Cabinda, Loango e Benguela nos Reinos de Angola e Congo para transportar os navios negreiros.

Em virtude desse comércio de indivíduos, muitos escravos chegados ao Brasil receberam a classificação dos lugares de onde eram procedentes ao invés de receberem nomes, como demonstra o teólogo Ricardo de Paula em *A reestruturação ritualística dentro do candomblé urbano* (2016). Dessa forma, um escravo de etnia Ovimbundo, procedente de Benguela era denominado no Brasil apenas de Benguela; como também um de etnia Bakongo, procedente de Loango era apenas denominado de Congo.

Nesse contexto o autor referido define o termo *Nações*, que é também empregado ao candomblé (embora com outro significado como veremos no capítulo 2), tendo em vista classificar a origem dos grupos étnicos, como também determinar os troncos linguísticos e características culturais das quais os indivíduos chegados ao Brasil e tratados como mercadorias eram agrupados:

O conceito de Nações já era presente pelos traficantes de escravos, por volta dos séculos XVII e XVIII com caráter classificatório e econômico, com a finalidade de distinguir grupos étnicos africanos que tinham o mesmo aspecto cultural e linguístico. Posteriormente no Brasil, reunidos esses negros de diversas etnias, distantes de uma identidade, essa relação classificatória ganhou novos aspectos, sendo utilizada para denominar uma quantidade de negros predominantes, ou seja, os negros que mantinham maior quantidade, integrando-os por características semelhantes ou por terem embarcado no mesmo porto. (PAULA, 2016, p.14).

Além disso, o comércio triangular do atlântico pelos portugueses conduziu as práticas escravistas com Angola e Brasil por mais de meio século, quando entraram as invasões holandesas, alterando parcialmente o curso da colonização portuguesa na América e na África. Segundo os historiadores Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo, as invasões holandesas nas colônias portuguesas durante os anos 30, 40 e 50 do século XVII ocorreram por meio de ofensivas militares denominadas Companhia das Índias Ocidentais. Ainda que essas invasões tenham mudado os povos dominadores, mantiveram-se os mesmos territórios e povos dominados.

[...] Com os holandeses já estabelecidos no Nordeste brasileiro, chega em 1637 ao Brasil o conde holandês Maurício de Nassau, que percebe logo a necessidade de incrementar cada vez mais a importação da mão de obra escrava para que daqui se possa tirar cada vez mais açúcar. À época, o reino de Angola era o grande manancial abastecedor dos engenhos brasileiros. [...] Então a Companhia das Índias Ocidentais resolve conquistar Angola (VICENTINO; DORIGO, 2002, p.222).

Conseqüentemente, as invasões criaram um contexto de conflito que durou aproximadamente essas três décadas, envolvendo 1) Holanda; 2) os territórios brasileiros; 3) os territórios africanos; 4) Portugal; em que todas as partes enfrentaram perdas, mesmo que de diferentes proporções, além das perdas humanas.

1) À Holanda coube como perda sua expulsão dos territórios brasileiros – principalmente em 1654 na *Insurreição Pernambucana* promovida pelos senhores de engenho brasileiros. 2) Nas terras de domínios coloniais luso-brasileiros, a luta contra a Holanda favoreceu que grande parte dos negros nos engenhos se aproveitasse dos conflitos e fugisse para terras independentes, formando os quilombos – como exemplo, o conhecido *Quilombo dos Palmares* na capitania de Pernambuco. 3) Nos territórios africanos, “a rainha Jinga, que formara uma coligação entre o reino de Ndongo e Matamba, se alia às tropas holandesas para expulsarem os portugueses”, (LOPES, 2011, p.135) contudo, empreendeu perdas definitivas e o território continuou sendo de domínio lusitano. 4) Por fim, aos portugueses a expulsão da Holanda das terras de seu domínio fez com que os colonizadores holandeses fossem para as Antilhas e lá comesçassem a produzir açúcar em larga escala, tendo vantagens na concorrência com o açúcar brasileiro, intensificando a crise no Brasil colonial português e gerando uma decadência econômica na região Nordeste.

1.4 – O aumento das rotas pela África e pelo Brasil e os desfechos da Rota de Angola

Nos últimos anos do século XVII ocorreram as primeiras descobertas de ouro no Brasil, por meio das expedições dos bandeirantes em direção ao interior da colônia, que tinham a finalidade de expansão e ocupação territorial, culminando na extração de recursos naturais locais e na redefinição das fronteiras coloniais portuguesas.

As notícias dessas descobertas de ouro atraíram milhares de portugueses e colonos luso-brasileiros de outras regiões para a região Centro-Sul do Brasil – especialmente da região Nordeste em função da decadência da economia açucareira. Tais descobertas provocaram um surto demográfico, em que “a população colonial passou de cerca de 300 mil habitantes no fim do séc. XVII para 3,3 milhões no final do séc. XVIII” (VICENTINO; DORIGO, 2002, p. 233), ou seja, crescendo aproximadamente do início ao fim da Mineração em onze vezes.

Esse surto demográfico provocou um grande deslocamento em direção às regiões onde se encontravam as minas de ouro – compreendendo os atuais estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e alteraram o caráter rural da colonização com o surgimento de diversas vilas e cidades. Conseqüentemente, as regiões litorâneas dos atuais estados de Rio de Janeiro e São Paulo também se tornaram mais importantes econômica e geograficamente, pois foram utilizadas como zonas portuárias para escoarem a produção de ouro (e em menor escala de diamantes) para o reino português. A esse respeito, o pesquisador Renato Guimarães Dias lembra que,

Ao longo do século XVIII cresce o número de cidades em todo o país, particularmente na região mineradora, em parte devido às características dessa atividade econômica. Devido a esse fato, surge uma situação nova em todo o território colonial: o aumento de negros e mulatos alforriados circulando com relativa liberdade nessas áreas urbanas. (DIAS, 2009, p.29)

O aumento do poder econômico por parte da elite colonial luso-brasileira, assim como o surto demográfico provocado pela Mineração fizeram com que a escravidão tivesse o seu período de apogeu, pois nesse mesmo contexto havia as más condições de trabalho nas minas, a diminuição do tempo de vida útil dos escravos e a fuga de muitos deles para os quilombos. A conseqüente necessidade de um número maior de escravos em virtude desses fatores leva ao estabelecimento de novas rotas pelo Atlântico.

Tudo isso estimulará no séc. XVIII o deslocamento do principal eixo escravista para a região do Golfo da Guiné [compreendendo os atuais países: Nigéria, Gana, Togo e Benin – no mapa 1.1 a rota em verde] onde se supunha que os habitantes fossem mais experientes no trabalho das minas determinando também no Brasil a inclusão dos principais portos de desembarque de escravos para locais como a costa sul do Rio de Janeiro e litoral norte do estado de São Paulo. (LOPES, 2011, p.167).

Dessa forma, durante o século XVIII houve por parte da metrópole portuguesa uma necessidade de aumentar a mão-de-obra escrava nas minas. Para isso, os povos da África ocidental eram supostamente mais experientes, e as regiões conhecidas pelos europeus como “Costa do Ouro” e “Costa da Mina” no Golfo da Guiné já haviam sido exploradas por eles anteriormente. De acordo com a historiadora Sandra Lauderdale Graham,

Um forte português foi construído em 1482 e denominado de São Jorge da Mina [que veio a dar o nome da atual cidade de Elmina, em Gana] tendo por objetivo explorar ouro e demais recursos naturais [...] Na Costa da Mina, também conhecida como Costa dos Escravos, foi construída a feitoria portuguesa de Ajudá em 1580, e em 1721 foi reconstruída e nomeada de forte de São João Batista de Ajudá [que corresponde à atual cidade de Uidá, no Benin]. (GRAHAM, 2012, p.29).

Embora o presente capítulo relacione os contextos que trouxeram os diversos povos bantos ao Brasil, que mais adiante vieram a compor determinadas religiões afro-brasileiras (nesta pesquisa abordando especialmente o candomblé de nação angola), o reconhecimento da presença dos povos sudaneses – vindos ao Brasil pela região do Golfo da Guiné mencionada acima – é de fundamental importância: tanto para a compreensão da diversidade de descendentes africanos vindos ao Brasil pela Diáspora, como pelo trânsito presente nas trocas entre povos bantos e sudaneses de aspectos culturais, musicais e religiosos, que com suas diferentes nações vieram a compor diferentes religiões, especialmente a que conhecemos no Brasil sob o nome de candomblé, como veremos no capítulo seguinte.

Segundo o historiador Reinaldo Silva, o aumento das travessias do Atlântico com as rotas das Minas que desembarcaram no Brasil, não foi um fator isolado, no qual Portugal buscou privilegiar seus interesses econômicos novamente. A situação conflituosa entre os povos daomeanos e iorubanos do Golfo da Guiné favoreceu o tráfico, pois “os Fon, ocupando territórios do atual Benin, eram inimigos históricos dos iorubas, especialmente dos subgrupos que viviam entre suas fronteiras, como os Ketu, travando muitas guerras entre eles que resultaram na escravidão dos inimigos vencidos das duas partes” (SILVA, 2012).

Conseqüentemente, os milhões de africanos escravizados que chegaram ao Brasil procedentes do Golfo da Guiné – do século XVIII para o século XIX – passaram a predominar numericamente sobre escravos de outros grupos como os bantos dos séculos

anteriores, já que os colonizadores nos contextos acima descritos, aproveitaram-se das relações conflituosas e disputas territoriais que vinham acontecendo em diferentes locais e épocas da África. Segundo Roger Bastide,

De 1803 a 1810 partiram vinte navios da Costa da Mina com 47.114 sudaneses e 31 navios de Angola com 11.494 bantos. É evidente que os traços culturais trazidos nos sécs. XVII e XVIII fossem mais perdidos que as civilizações dominadas mais recentemente. (BASTIDE, 1974, p.12).

Nos primeiros anos do século XIX o Brasil começou a enfrentar uma decadência econômica na produção mineradora. Além das dissidências entre colônia e metrópole (como os impostos abusivos cobrados pelos portugueses por meio da Derrama e os movimentos de independência, como a Inconfidência Mineira), o período foi marcado também por conflitos internacionais que vieram a influenciar diretamente o Brasil colonial.

Nessa época aconteciam na Europa as Guerras Napoleônicas, marcadas pelos confrontos entre a nova ordem burguesa contra os regimes monárquicos absolutistas, ou seja, franceses contra ingleses, assim como os espanhóis do lado dos franceses e os portugueses do lado dos ingleses. “Isso desencadeou que o governo português dependesse da proteção britânica diante da ameaça napoleônica e, na prática, conseguia subordinar os interesses lusos aos seus” (VICENTINO; DORIGO, 2002, p. 317). Segundo os historiadores, as ameaças das tropas napoleônicas invadirem Portugal fizeram com que a família real portuguesa se transferisse por quase quinze anos (1808 – 1821) para a colônia brasileira.

Durante esse período a capital do império português foi transferida para o Rio de Janeiro e trouxe uma série de melhorias econômicas, infraestrutura e mudanças tributárias para a nova sede. No entanto, após o final das guerras napoleônicas e a necessidade do regresso da família real à Europa, Portugal instaurou o retorno dos tributos, monopólios e privilégios sobre a colônia, [...] e as consequentes dissidências entre o Rei [D. João] e o Príncipe [D. Pedro I], configuravam-se em um cenário impossível de se recolonizar, culminando com a independência do Brasil de Portugal (VICENTINO; DORIGO, 2002, p.318).

No entanto, as transformações políticas e administrativas no novo Brasil independente ainda não provocariam mudanças na mão-de-obra escrava. Essas mudanças nas relações trabalhistas só vieram a acontecer mais adiante no século XIX.

Os ingleses, sob o pretexto de pôr fim à escravidão por ser considerado um entrave na economia capitalista após a Revolução Industrial, buscavam na verdade remanejar os gastos na América “trocando a compra de escravos por produtos manufaturados já confeccionados”. Da mesma forma, ao condenar o tráfico de africanos, “os britânicos desejavam preservar na África a mão de obra necessária aos empreendimentos que então o Reino Unido estava iniciando nesse continente” (VICENTINO; DORIGO, 2002, p. 320). Assim, sancionou leis que impunham diretamente ao Brasil o fim do tráfico negroiro:

- Bill Aberdeen em 1845: lei que permitia à marinha inglesa se apoderar de qualquer navio negroiro cruzando o Atlântico em direção ao Brasil.

- Lei Eusébio de Queirós em 1850: encerrando (formalmente) o tráfico de escravos.

No entanto como diz a famosa expressão surgida por meio desse contexto “para inglês ver”, na prática as Rotas de Angola e as Rotas das Minas foram sendo extintas, mas o tráfico continuou sendo realizado clandestinamente:

Para escapar ao controle britânico na maior parte do Atlântico, muitos traficantes se voltaram para uma rota até então pouco explorada, que partia da África Oriental. Os navios saíam principalmente dos portos de Lourenço Marques (atual Maputo), Inhambane e Quelimane, em Moçambique, e se dirigiam ao Rio de Janeiro. Africanos embarcados nesses portos pertenciam a uma diversidade de povos, entre os quais macuas, swazis, macondes e ngunis, e ganhavam no Brasil a designação geral de “*Moçambiques*”. Entre 18 a 27% da população africana no Rio de Janeiro do século XIX era de moçambiques. No entanto, nem todos vinham da colônia portuguesa e sim, de regiões vizinhas – onde hoje estão Quênia, Tanzânia, Malauí, Zâmbia, Zimbábue, África do Sul e Madagascar. O grupo linguístico majoritário era o banto.¹⁸ [No mapa 1.1 a rota identificada em rosa].

Somadas às imposições inglesas e ao tráfico clandestino, os riscos assumidos por senhores de terras adquirirem essa mão-de-obra tornaram os escravos mais caros, tanto pela

¹⁸Disponível em <www.sohistoria.com.br/ef2/culturaafro/p5.php> Acesso em 13 de maio de 2017.

crescente escassez, como pelo próprio método irregular de obtenção. Esses fatores se somaram às fugas e rebeliões, às atuações de forças políticas (militares e republicanas) e sociais contrárias à escravidão e, principalmente, o estímulo à imigração de italianos, alemães e eslavos para fornecer uma nova classe de trabalhadores, no entanto, assalariados.

Com isso, a segunda metade do Século XIX teve como principais fatores que encerraram a mão de obra escrava regulamentada no Brasil: 1) Guerra do Paraguai durante os anos 1864 a 1870; 2) Lei do Ventre Livre em 1871; 3) Lei dos Sexagenários em 1885 e 4) Lei Áurea em 1888.

Por fim, vale ressaltar que de acordo com as oficinas ministradas por Rafael Galante¹⁹ e a tabela na página seguinte de Luís Felipe de Alencastro²⁰, os números de indivíduos africanos escravizados no Brasil mostraram que durante quase todos os mais de 300 anos de regime escravista foi o país que mais explorou esse tipo de mão-de-obra em todas as colônias pela América.

Estimativa do número de africanos desembarcados em cada região
(em milhares de indivíduos)

Período	América Espanhola	Brasil	Antilhas Britânicas	Antilhas Francesas	Antilhas Holandesas	América Britânica e EUA
1501-1550	12,5	-	-	-	-	-
1551-1600	62,5	50,0	-	-	-	-
1601-1650	127,5	200,0	20,7	2,5	-	-
1651-1700	165,0	360,0	243,0	153,3	40,0	-
1701-1740	180,8	605,1	358,8	357,2	200,0	70,2
1741-1800	331,9	1.095,2	897,2	1.074,0	197,6	321,0
1801-1830	367,0	1.000,4	105,8	93,7	0,1	168,3
1831-1850	261,6	712,7	10,2	0,6	0	0
1851-1870	153,6	6,4	0	18,4	0	0,3
Total geral	1.662,4	4.029,8	1.635,7	1.699,7	437,7	559,8

Figura 1.4 – Estimativa do número (em milhares) de indivíduos africanos escravizados pela América durante a Diáspora

¹⁹ Oficina sobre Diásporas musicais centro-africanas e a formação das musicalidades do Atlântico. Ministrada por Rafael Galante no Centro de Pesquisa e formação, SESC-SP, Out. 2016.

²⁰ ALENCASTRO, Luís Felipe de. O tratado dos viventes: *formação do Brasil no Atlântico-Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

2 – SOBRE O CANDOMBLÉ

Os processos escravistas, vistos no capítulo anterior, por mais de três séculos distribuíram diferentes povos africanos para diversas regiões do território brasileiro por meio da Diáspora. Uma vez estabelecidos no Brasil, as organizações familiares dos indivíduos africanos, bem como suas hierarquias, tribos e os vínculos existentes anteriormente, de um modo geral foram perdidos.

Num contexto em que os negros recém-libertados já não possuíam as relações sociais que tinham anteriormente na África – nem mesmo seus próprios nomes – e procuravam sua inclusão na sociedade brasileira após o período abolicionista, a crescente urbanização provocou uma nova forma de organização desses indivíduos.

Em fins do século XIX e início do XX, embora excluídos dos centros urbanos em crescente formação, os imigrantes africanos e seus descendentes se estabeleciam nas regiões periféricas das cidades, residindo em casebres, cortiços e locais de moradias comunitárias. Como demonstra a monografia de Marcelo Claudino Henrique sobre o início da formação das favelas no Rio de Janeiro, “a esmagadora maioria da população que habitavam os cortiços e favelas eram negros e mulatos”. Sobre a condição dessas pessoas, ele complementa:

Grande parte desse contingente recém-liberto ocupara a cidade, talvez por ser um ambiente menos hostil. Ocuparam espaços onde pudessem expressar os seus costumes e firmarem-se na sociedade. Assim nasceu a favela. Uma alternativa, até hoje, aos pobres na luta pela sobrevivência. Um lugar onde a sua identidade poderia ser exercida [...]. Desde então, esses bairros foram se estabelecendo em favelas que se multiplicaram como solução que a população encontrou para morar e sobreviver. Sempre sob a permanente ameaça de serem erradicados ou expulsos. (HENRIQUE, 2012)

O antropólogo Wagner Gonçalves da Silva, em sua obra publicada *Orixás da Metrópole*, afirma que nessa época “a cidade era vista como espaço propício para a reunião de negros que circulavam com relativa liberdade pelas ruas e que se agrupavam em confrarias étnicas, profissionais ou religiosas” (SILVA, 1995, p.33). Assim, tal reconfiguração nos meios urbanos favoreceu a formação desses novos grupos por meio de suas semelhanças. Foi nesse contexto que surgiu na Bahia a religião denominada de *candomblé*. Como demonstra Renato Henrique Guimarães Dias:

É a partir das residências dos negros e mulatos livres, localizadas em sua grande maioria em casebres e cortiços, que as manifestações religiosas de origem africana encontraram condições mínimas para se desenvolverem, locais onde os afrodescendentes poderiam realizar suas festas com certa frequência e construir e preservar os altares aos seus deuses. São nessas residências que surgem uma manifestação brasileira, que ficou conhecida na Bahia como Casas de Candomblé. Devido a servirem como moradia e também como local de culto, as Casas de Candomblé se estruturaram com base nas famílias-de-santo, que estabeleceram entre seus adeptos uma espécie de parentesco religioso, característica que foi um importante legado a outras religiões sincréticas que se originaram a partir dela. (DIAS, 2009, p.29)

Durante o período que compreendeu a realização da presente pesquisa, desde seu projeto até a dissertação, muitas foram as fontes consultadas que atribuíram ao termo *candomblé* significados semelhantes de sua etimologia, porém sem nunca coincidir integralmente.

Em livros, dicionários, sites e monografias de pesquisadores e adeptos, alguns autores afirmaram que a palavra *candomblé* é um termo de origem banto, que deriva do idioma quimbundo – assim como centenas de vocábulos presentes na língua portuguesa do Brasil atual. Entretanto, outros também falaram que este termo carrega a fusão de palavra de origem banto empregada com outra do termo iorubá. A respeito dessa etimologia, diversas explicações foram encontradas, como os exemplos a seguir de Thomas Ewbank, Fernando D’Osogiyán, Antônio Geraldo da Cunha e Ieda Pessoa de Castro:

O termo *candomblé* apareceu no Rio de Janeiro desde cedo, na metade do século XVII, e significa principalmente objetos de culto aos orixás, culto este que tem tudo das suas características atuais (EWBANK²¹ apud PRANDI, 1991, p.46).

É uma expressão que surgiu na Bahia e veio do quimbundo *Ka Nzo Ndombe* e significa pequena casa de nativos/negros, que posteriormente foi sendo dito como *Ka Ndombe* e por fim popularizou-se em fusão com a língua portuguesa na escrita e na fonética como *Candomblé* [...] Embora em outros estados recebem outras denominações como Xangô, em Pernambuco, e Batuque, no Rio Grande do Sul²².

²¹EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

²²D’OSOGIYAN, Fernando apud CANDOMBLÉ A ORIGEM DO NOME, 2015.

Junção do termo quimbundo *candombe*²³ (dança com atabaques) com o termo iorubá *ilé* (que significa casa). Portanto, casa de dança com atabaques.²⁴

“Louvar,” “rezar” e “invocar”. (CASTRO²⁵ apud CARDOSO, 2006, p.01).

Apesar das diferentes fontes consultadas não descreverem de maneira uniforme essa etimologia, no entanto, a atribuição de seu significado para a religião aparece com maior conformidade:

As religiões reagruparam os africanos em terras americanas e constituíram centros de organização de resistência cultural, onde puderam recriar algumas estruturas sociais africanas e inventar outras. [...] como resultado, o contato entre essas diferentes religiões e culturas, convencionou-se chamar no Brasil de *candomblé*. Por isso, pode-se dizer que o candomblé é uma “invenção” brasileira que contém africanidades (BOTÃO, 2007, p.15).

Candomblé é um nome genérico utilizado para designar religiões afro-brasileiras que compartilham de características em comum, como por exemplo, o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais [...] (CARDOSO, 2006, p. 02).

O candomblé, nascido no Brasil, não se assenta sobre estruturas sociais como as de caráter tribal africanas de onde se originou como culto aos antepassados. [...] Mas firmou-se sobre a ideia da origem mítica da pessoa conforme sua tradição. [...] Ninguém pode escapar de uma ancestralidade mítica que de certa forma dá sentido à existência e rege a ação de cada um [...] (PRANDI, 1991, p.25).

Os surgimentos dos candomblés espelham a tentativa de reconstituição da ordem social africana. Seus adeptos africanos e seus descendentes participavam de dois universos: um africano, restrito ao mundo dos candomblés e estes formando um casulo na sociedade brasileira abrangente. (SILVA, 1995, p.46).

Um movimento de resistência cultural, signo de protesto contra a cristianização forçada, contra a assimilação dos valores e do mundo dos brancos, o testemunho da vontade de permanecer africano. [...] O americano

²³Este termo também é aplicado a manifestações culturais presentes na América do Sul como o candombe do Uruguai e o candombe de Minas Gerais. Mesmo tratando-se de diferentes atribuições musicais e ritmos distintos, ambos são baseados em tambores cuja influência também é bantófona.

²⁴CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2ªed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982. p. 146.

²⁵CASTRO, Ieda Pessoa de. *Das línguas africanas ao português brasileiro*. Salvador: CEAO, 1983, p.83.

afrodescendente vive em dois mundos, cada um deles com suas regras próprias; adapta-se à sociedade circundante e mantém, por outro lado, num outro domínio, a religião dos seus ancestrais. (BASTIDE, 1974, p.47-119).

A partir dessas definições, como também de acordo com suas possíveis etimologias, é possível notar que o *candomblé* é uma religião brasileira cujas matrizes são africanas. Logo, através da heterogeneidade dos imigrantes africanos vindos ao Brasil, os diferentes cultos com seus respectivos idiomas, rituais, divindades, toques dos atabaques, encontraram condições de se legitimarem e serem reconhecidos em um novo território como religião, perpetuando-se como movimento de resistência cultural e preservação de fundamentos e tradições de seus ancestrais.

Porém, não é somente de resistência e preservação que vivem os adeptos do candomblé. Essa religião também carrega outros fatores importantes que são comuns aos diversos cultos de origens africanas que são denominados como tal:

- Promove o autoconhecimento por meio de uma identidade religiosa descoberta através de sua *incorporação*;
- Desenvolvem a espiritualidade através da comunicação do adepto com a(s) divindade(s) *mítica(s)* por intermédio de sua fé;
- Permite, através da *vivência*, transmitir conhecimentos que só se aprendem dentro do terreiro para também proceder fora do terreiro;
- Tem na *oralidade* um dos seus principais métodos de ensino-aprendizagem, como também metodologia protetora de segredos e tradições;
- Tem na linguagem do *ritual* a ocasião pela qual o adepto se encontrará com a divindade para se levar ao momento do transe;
- Os cargos e as relações hierárquicas no terreiro são baseados na *senioridade* – o tempo de iniciação do adepto na religião.

Desse mesmo modo, os diferentes cultos – que sob diversas características compõem uma mesma religião denominada de *candomblé* – carregam também outras qualidades que são de natureza comum àqueles indivíduos que buscam no “mercado de religiões” (PRANDI, 1991), soluções e explicações para seus problemas, angústias e anseios. É evidente que um

adepto de religião qualquer tenha na figura de seu(s) líder(es) cultuado(s) um modelo exemplar das atividades humanas; como também busca na religião respostas para lidar com as dificuldades do cotidiano e da vida em sociedade; da mesma forma que busca aprender com ela ensinamentos e valores que possam reger a sua conduta, de acordo com os preceitos que lhe foram ensinados. Entre outras qualidades que podem ser esperadas nas religiões.

No entanto, os cultos afro-brasileiros não pressupõem a conversão de quem os busca. Segundo Prandi,

A expansão do candomblé, em tempos recentes, só pode significar ser ele capaz de oferecer para demandas da população atual práticas e concepções, que podem em certos momentos e circunstâncias dar respostas alternativas convincentes para problemas que escapam dos controles racionais da vida moderna ou da interpretação de outras religiões. [...] No candomblé a felicidade não faz sentido após a morte. (PRANDI, 1991, p.24).

Por fim, dentre outras similaridades encontradas nos cultos, o candomblé possui na consulta ao oráculo – o jogo de búzios – um dos seus principais ritos, que tem por objetivo descobrir a identidade do indivíduo, tendo na figura de sua(s) divindade(s) o modelo de ação que irá reger a conduta de cada um.

A primeira coisa que se faz no candomblé é descobrir, através do oráculo, qual é o santo da pessoa; não só do orixá principal, mas também outros que tomam parte do destino desse indivíduo. Essa leitura é a primeira e decisiva ponte lançada para se chegar à identidade de cada um, desvendando forças e fraquezas, vantagens e fardos, talentos e misérias. O homem não é apenas filho ou protegido espiritual do orixá – é parte dele, e dele carrega qualidades e defeitos. (PRANDI, 1991, p.26).

Embora existam essas semelhanças presentes no candomblé, a heterogeneidade dos africanos vindos ao Brasil – somados aos novos cenários e contextos que os diversos povos e seus cultos passaram através dos locais e dos tempos – deixaram como legado características particulares que compuseram por meio de seus idiomas, etnias, música, liturgia e divindades cultuadas, o que no candomblé foi denominado de *nações*.

2.1 – As etnias e a formação das nações

Conforme mencionado no capítulo anterior, o termo nações já era utilizado pelos traficantes de escravos no período colonial. Os negros trazidos ao Brasil que recebiam a denominação coletiva do porto de embarque, ou do seu grupo étnico ou do seu local de origem foram mantendo algumas dessas denominações com o passar do tempo, porém com um novo significado. Num primeiro momento esses nomes empregados pelos dominadores tinham a finalidade de classificá-los como mercadorias. Posteriormente em terras brasileiras, esses nomes foram utilizados pelos próprios indivíduos com a finalidade de distinguir suas religiões, idiomas e aspectos culturais. Muitas dessas denominações são utilizadas até hoje com a finalidade de classificar as diferentes nações de candomblé.

Nesse contexto, Cardoso (2006, p.02) afirma que “a manutenção da tradição é colocada como uma prioridade no candomblé”. Assim, as diferentes nações permaneceram utilizando o idioma de seus ancestrais, como também preservaram muitas de suas características particulares, dentre elas, os ritmos e os toques dos atabaques. Desse modo, durante a pesquisa bibliográfica e de campo a respeito das principais nações estudadas e/ou visitadas, foi possível encontrar muitas correspondências entre os grupos étnicos mencionados na Diáspora (abordados no capítulo 01) com os cultos de candomblé atuais. Dentre os principais estão:

- Nação Ketu-Nagô: “falam o idioma Iorubá; cultuam orixás; formados inicialmente por sudaneses de etnias iorubanas, como os quetos, os ijexás, entre outros povos que vieram das regiões da atual Nigéria e do Benin”. (DIAS, 2009, p.36)

- *Nação Angola, Muxicongo ou Angola-Congo: falam idiomas quimbundo e/ou quicongo; cultuam inkices; formados inicialmente por bantos de etnias como bacongos, ambundos, ovimbundos e outros povos que também habitaram a atual Angola e os Congos.*

- Nação Jeje²⁶: “cultuam voduns; formados inicialmente por sudaneses de etnias daomeanas como os ewe e fon, ou sudaneses fanti-ashanti assim como também é o nome de

²⁶Designação aplicada pejorativamente aos daomeanos. Djedje significa “estrangeiros/estranhos” em ioruba, que era a forma como esses classificavam os povos rivais presentes tanto na África como no Brasil. (CACCIATORE, apud CANDOMBLÉ JEJE, 2017)

seus respectivos idiomas. Vieram das regiões dos atuais países Benin, Gana, Togo e Nigéria”. (DIAS, 2009, p.38)

- Nação de Caboclo: “falam o português brasileiro; cultuam boiadeiros, marujos, caboclos e índios dos antepassados brasileiros; também reverenciam em seus rituais os orixás e nkises, além de cultuar outros elementos de Ketu e Angola”. (DIAS, 2009, p.40)

- Batuque, no Rio Grande do Sul: “resguarda com mais firmeza traços Iorubá, Fon e Banto. Improvável é a filiação de suas origens e o seu local de nascimento. [...] Diferentes modalidades do Batuque conhecidas como Cabinda, Jêje, Ijexá e Oyó.” (BRAGA, 2003, p. 123-126).

- Xangô de Pernambuco: segundo Renato Henrique Guimarães Dias, também é conhecida como “Xangô do Nordeste, Xangô do Recife ou Nação Nagô Egbá.” É uma nação de origem iorubana, que cultua orixás assim como na nação Ketu. Porém “além das diferenças em sua ritualística, a diferença mais clara está presente nas festas, nas formas como os orixás se manifestam e dançam durante os xirês. [...] Os orixás homenageados em rituais abertos ao público – o toque – são em número menor do que na nação Ketu, treze orixás” (DIAS, 2009, p.43).

- Tambor de Mina no Maranhão: cultuam voduns e orixás; é uma religião composta tanto por sudaneses “Mina Jêje” como por “Mina Nagô”. Segundo Dias, “a diferença marcante entre a tradição Mina Jêje e a Mina Nagô é que no Tambor de Mina cultuam-se os Voduns e também são cultuados os Orixás em seus rituais e os cantos são em iorubá” (DIAS, 2009, p. 45).

Ainda que haja outras casas de cultos menores ou manifestações sincréticas de grande expressão em locais específicos como o Batuque, o Xangô e o Tambor de Mina, as principais nações de candomblé nomeadas acima são as de candomblé Keto, Angola-Congo, Jeje e Caboclo, pois essas predominam em diversas regiões do território nacional.

Conforme destacado, a nação angola é o modelo de culto que será abordado nos capítulos seguintes. Embora a pesquisa em questão tenha como seu objeto uma única casa de uma única nação, é essencial ressaltar que existe um trânsito presente entre as casas de candomblé, cujas nações podem ser diferentes, permitindo trocas recíprocas de elementos rituais, divindades cultuadas assim como a música que é executada.

2.2 – Candomblé de nação angola

Aos modelos de culto de candomblé cuja origem tem influência predominante dos povos bantos convencionou-se chamar de *nação angola*; *nação congo*; *nação muxicongo*; ou *nação angola-congo*.

Sobre estas diferentes denominações e suas aplicações, o pesquisador Mário César Barcellos relembra que em terras africanas os territórios dos reinos de Angola e Congo eram fronteiriços e afirma ser “comum os angolanos falarem o quicongo – desde aquela época – e os congoleses falarem o quimbundo. Ambos são muito semelhantes, daí a facilidade de assimilação por parte deles” (1998, p.17). A respeito “daquela época” ele refere-se aos períodos coloniais, e para expor como essa denominação foi sendo ressignificada através da história, dos territórios africanos para o Brasil, ele diz que:

Os escravos desses dois países africanos passaram a conviver em senzalas como filhos da mesma terra, com idioma, rituais e costumes bastante parecidos. Em maior número, os angolanos fizeram predominar seus fundamentos religiosos e mesmo seu dialeto mais conhecido – o quimbundo – e com o passar dos tempos, angolanos e congoleses não eram mais diferenciados, bem como seus rituais religiosos. Em linhas gerais, tudo que se referia aos negros bantos era conhecido como parte do ritual da Nação Angola (BARCELLOS, 1998, p. 17).

O pesquisador Renato Dias, concordando com esta afirmação, aponta que “existe uma grande semelhança entre os rituais, o que faz com que atualmente alguns pesquisadores considerem todas as nações fundidas na nação angola” (DIAS, 2009, p. 32). Dessa forma, mesmo pertencendo a diferentes casas e famílias, ainda que com origens e idiomas similares, convencionou-se chamar no Brasil os adeptos desses candomblés de *angoleiros*. Ainda de acordo com esse autor, as casas e famílias consideradas angoleiras são encontradas predominantemente “nos estados de BA, RJ, SP, MG, GO, DF, PE e RS” (2009, p. 32). Essa predominância coincide com as principais regiões onde os bantos eram desembarcados ao chegarem ao Brasil (vide mapa 1.1 da Diáspora no cap. 1 – Rota de Angola) e coincidem também com importantes fluxos migratórios internos. Ou seja, a religião desenvolveu-se de forma concomitante a outros aspectos sociais e históricos ao longo desses períodos e territórios, em decorrência desses fatores.

Visto que resistência cultural e preservação dos fundamentos são fatores de extrema importância para o candomblé, os cultos foram ganhando reconhecimento (principalmente a partir da 2ª metade do século XX em diante) e a adesão de cada vez mais seguidores, por meio da procura de conhecimentos sagrados que foram perdidos no trânsito África-Brasil, num movimento de reconstituição religiosa por parte de líderes e adeptos. Esse movimento foi denominado de *(re)africanização* (BOTÃO, 2007) e buscou romper com outras religiões brasileiras e se aproximar dos cultos africanos. Nesse contexto, Reginaldo Prandi também expõe o resgate desses conhecimentos por parte dos líderes de terreiros angoleiros em seu trabalho “*Os Candomblés de São Paulo*”, afirmando que

Minha pesquisa de campo [60 casas de candomblé estudadas] mostrou que são raríssimos os sacerdotes chefes de terreiros de São Paulo que permanecem filiados ao axé de feitura (terreiro onde foram iniciados), ocorrendo sequências de rupturas e refiliações que já vem desde a Bahia. [...] Entre 1960 e 1970 houve a tendência de maior filiação ao Angola, sobretudo de Joãozinho da Gomeia e seus descendentes. (PRANDI, 1991, p.105).

Ainda que as casas de angola também fossem se reconfigurando, permaneceram determinadas características dessa nação que as diferenciam das demais religiões afro-brasileiras, como é o caso do uso dos idiomas quimbundo e quicongo em seus rituais, como também o culto aos inkices.

Os inkices²⁷ correspondem aos “antepassados divinizados, cujos atributos têm ligações com as forças da natureza” (BOTÃO, 2007, p. 74). De acordo com esse pesquisador, assim como DIAS (2009), BARCELLOS (1998) e LOPES (2011), alguns dos principais inkices cultuados encontrados no candomblé de angola foram:

- *Nzambi*: Deus supremo. (Conforme citado no cap. 1, Nzambi é o Deus cujos povos bacongos e bundos cultuam em Angola e Congo em determinadas regiões e religiões).

- *Aluvaiá*: Inkice mensageiro, guardião das encruzilhadas, dos templos e dos caminhos (está associado ao orixá nagô Exu).

- *Roxi Mucumbi*: Inkice que está ligado à guerra, à metalurgia e aos ferreiros (está associado ao orixá Ogun).

²⁷Muitas grafias foram encontradas para o termo inkice. Entre elas inkisse; nkisi; inquice; inkise; pois o termo “deriva do quimbundo” (BOTÃO, 2007, p. 15) e acabou assumindo diversas grafias pelos diversos autores que o empregaram. Ao longo deste trabalho optei pela grafia inkice, pois é a forma como constatei grafado pelo Redandá.

- *Mutakalambo*: Inkice da caça e da fartura. De acordo com os autores acima mencionados, constatou-se que pertence também à família do inkice Cabila (corresponde ao orixá Oxóssi).

- *Katendê*: Inkice das folhas e dos segredos das ervas medicinais (corresponde ao orixá Ossaim).

- *Nzazi*: Inkice dos raios, trovões e da entrega da justiça aos humanos (corresponde ao orixá Xangô).

- *Angorô*: Inkice do arco-íris, auxilia na comunicação entre os humanos e os inkices (corresponde à orixá Oxumaré).

- *Kaviungo/Nsumbu/Kingongo*: Inkice da saúde, protetor das pestes, doenças e da morte (corresponde aos orixás nagô Obaluaiê/Omolu).

- *Kitembo/Tempo*: Inkice do tempo, dos ventos e das estações (não possui correspondência com orixás ou voduns).

- *Gongobila*: Divindade protetora dos pescadores e caçadores (não possui correspondências com orixás ou voduns).

- *Nvunji*: Inkice da justiça, da felicidade, da juventude e do nascimento (corresponde à orixá Ibejí).

- *Matamba*: Divindade do fogo, dos furacões, ciclones, tufões, vendavais (está associada à orixá Iansã).

- *Ndanda Lunda*: Inkice da água potável, das águas calmas, da Lua e da fertilidade (corresponde à orixá Oxum).

- *Kaiaiá/Kaya/Kisimbi*: Inkice dos mares e dos oceanos (é associada à orixá Iemanjá).

- *Gangazumba*: Inkice dos pântanos, das terras molhadas (é associada à vodun Nanã).

- *Lembá*: Divindade ligada à fecundidade; é patrona do casamento (corresponde à orixá Oxalá).

Esses mesmos inkices foram cultuados nas cerimônias públicas do *lunzó* (casa) *Redandá*, como também foram reverenciados no álbum gravado pelo projeto “Turista Aprendiz”, do grupo “A Barca”, como veremos mais adiante. A seguir, alguns dos inkices:



Figura 2.1.– Alguns inkices do candomblé angola

²⁸Disponível em <vodunabeyemanja.blogspot.com.br/ervas-e-suas-funcoes> Acesso em 24 de agosto de 2017.

²⁹Disponível em <tamboresdeangola08.wordpress.com/candomble-angola> Acesso em 24 de agosto de 2017.

³⁰Disponível em <paimutalengunzo.blogspot.com.br/o-rei-de-angola-kitembo> Acesso em 24 de agosto de 2017.

³¹Disponível em <casaiemanjaiassoba.com.br/xango> Acesso em 24 de agosto de 2017.

³²Disponível em <bamburucemaconfecoes.blogspot.com.br> Acesso em 24 de agosto de 2017.

³³Disponível em <guardioesdaluz.com.br/nacao-angola> Acesso em 24 de agosto de 2017.

Segundo os adeptos do templo Redandá entrevistados nessa pesquisa – mencionados mais adiante no capítulo 3 – os inkices do candomblé angola são ancestrais biológicos dos orixás do candomblé ketu. De acordo com eles, são familiares de gerações anteriores, ainda que o povo-de-santo das casas de ketu não os reconheçam assim.

Nesse contexto, as pesquisas de campo realizadas nessa pesquisa, assim como os relatos de estudiosos das religiões afro-brasileiras, possibilitaram notar a importância da palavra dos adeptos, capaz de contradizer a literatura e ainda sim prevalecer no sentido de sua veracidade.

Logo, as pesquisas de campo comprovaram que oralidade nesse meio é o principal método de transmissão dos conhecimentos. De acordo com Prandi, há que se “valer da memória oral do povo-de-santo. Memória muitas vezes reelaborada; o que é de se esperar quando se estuda uma religião cujo corpo narrativo é constituído sobretudo de mitos, as lendas das divindades” (PRANDI, 1991, p. 90).

Em vista disso, conhecer as divindades mencionadas nesse estudo – os inkices – torna possível contextualizar mais precisamente o papel da música como meio de comunicação nos rituais do templo Redandá, assim como a forma que organiza as cantigas, conduzindo o desenvolvimento e a série de acontecimentos dos rituais públicos.

Por fim, para identificar o Redandá (templo escolhido na presente pesquisa) como *lunzó* de grande representatividade no candomblé de nação angola, faz-se necessário conhecer seu contexto e sua ascendência familiar, que com outros terreiros de angola, compõem o conjunto de casas pertencentes a esta nação.

2.3 – As famílias de nação angola

O conceito de família para os adeptos do candomblé é muito parecido com o qual temos nas famílias biológicas. É muito comum termos em nossas relações familiares, determinados parentes e ancestrais cuja origem é proveniente de outras cidades, estados ou países. Como também, temos parentes próximos que habitam o mesmo local e que por motivos diversos deixam a casa que convivem para formar outra casa e estabelecer novos grupos. De modo semelhante, o candomblé cria entre seus adeptos, laços e rupturas que

proporcionam inúmeras filiações e deslocamentos, fazendo com que uma casa considerada “tradicional” dê origem a diversas outras descendentes, promovendo assim a criação de novas.

Consequentemente, a formação de novos locais pode aproximar ou distanciar-se das características da casa de formação, levando a noção de *tradição* a tornar-se um fator subjetivo. Renato Botão traz questões pertinentes sobre uma relativa noção de legitimidade por meio da tradição e cita importantes reflexões de Gerd Bornheim³⁴ acerca do conceito dessa, dizendo que a tradição é um produto da modernidade.

Toda realidade seria entendida pela oposição dos contrários: continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Neste sentido, quando pensamos em tradição, implicitamente, evocamos a ruptura (BORNHEIM apud BOTÃO, 2007, p. 89).

Eric Hobsbawn e Terence Ranger contrapõem essa ideia de transformação contínua, entendendo as tradições como:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras implícitas ou abertamente aceitas; tais práticas visam manifestar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado³⁵.

Embora essas questões possam não concordar integralmente com o mesmo significado empregado à tradição, a manifestação da continuidade é ponto comum – parcial ou totalmente – para a existência de uma tradição. Nas questões familiares, essa continuidade também se vê presente nos terreiros, representada através do convívio no cotidiano do terreiro. A antropóloga Claude Lépine em artigo publicado “*O candomblé ‘africanizado’ no campo religioso paulistano*” expõe como a vida em comum entre os adeptos vai estabelecendo relações tradicionais – bem como de hierarquia através da senioridade, outra tradição – e como as atividades religiosas e cotidianas criam vínculos, que tornam um terreiro um ambiente familiar e de convívio.

Os novos adeptos vão absorvendo através de sua convivência com os membros mais velhos do grupo de culto, pelo exemplo e a imitação, procedimentos rituais, orações, receitas de ebó, o valor das plantas, mitos e lendas, passos de dança, ritmos, cantigas, valores coletivos, uma visão de

³⁴BORNHEIM, G. O conceito de tradição. In: *tradição-contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

³⁵HOBBSBAWN, E; RANGER, T. *A invenção das tradições*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

mundo, crenças sobre a vida e a morte, uma concepção de pessoa humana. Esta visão de conjunto do sistema religioso só se obtém ao longo da experiência total de inserção no cotidiano da vida no terreiro. (LÉPINE, 2002, p. 176)

Assim o candomblé também segmenta-se na senioridade, tendo sempre na figura de seu líder – *pai/mãe-de-santo; babalorixá/ialorixá; tata/mametu de inkice* – o sacerdote que corresponde ao chefe do terreiro.

No entanto, Prandi também demonstra como a *coletividade* é responsável por estruturar uma das principais bases da convivência no ambiente do terreiro, assim como reflete sobre as relações humanas que fortalecem os laços ou geram rupturas, dando uma breve noção de como pode ocorrer um trânsito dos adeptos entre um terreiro e outro.

O candomblé como grupo organizado está restrito ao terreiro. O conjunto dos terreiros forma o povo-de-santo, dividido em ritos e ascendência familiar-religiosa, reunidos ou separados por toda sorte de alianças e conflitos que podem surgir no interior de uma prática institucional que não separa a vida privada da vida pública dos seus membros, num espaço que é ao mesmo tempo sagrado e profano, que é social como forma de representação e físico enquanto local de culto — o terreiro, onde cada ego é mais que um (PRANDI, 1991, p.30).

A literatura consultada sobre esse assunto (Prandi, 1991; Silva, 1995; Lépine, 2002; Botão, 2007; Sacramento, 2009; e Paula, Rivas, 2015) assim como as conversas com membros do Redandá, mencionaram ou referiram-se às principais famílias consideradas tradicionais no candomblé de nação angola como as seguintes:

- Bate-Folha
- Inzo Tumbensi
- Tumba Junçara
- *Gomeia*

Conforme mencionado anteriormente, como a oralidade é o principal meio de transmissão dos conhecimentos, as pesquisas de campo tanto por parte dessa pesquisa como por parte das feitas pelos autores acima podem não ter esgotado todas as famílias dessa nação; porém, é possível afirmar que não foram mencionadas outras raízes de angola com a mesma frequência. De tal forma que essas famílias acima são nomeadas representativamente como “modelos de culto das casas matrizes angoleiras da Bahia” (BOTÃO, 2007, p. 74).

A partir de tal definição, a legitimidade conferida à Bahia quando são levantadas questões pertinentes ao candomblé também é fator de discussão. Segundo o autor referido acima que estuda sobre a (re)africanização em alguns dos terreiros de nação angola em SP, em conversa com Tata Katuvanjesi, chefe do terreiro Inzo Tumbensi, o entrevistado diz que

O Vaticano está para o catolicismo assim como a Bahia está para o candomblé. Se por um lado a Bahia conserva uma tradição, por outro lado ela cria uma impossibilidade de um avanço na busca da identidade do povo de candomblé de nação angola-congo. (KATUVANJESI apud BOTÃO, 2007, p. 88).

Embora não entremos na questão mais aprofundada das respectivas casas sobre uma compreensão dos motivos que relacionam candomblé e tradição sempre à Bahia, veremos como as famílias da nação angola acima mencionadas tem um histórico semelhante, de origem baiana com direção a uma expansão especialmente para a região sudeste.

- Bate-Folha: “[...] o rito angola foi trazido a São Paulo por outras importantes linhagens como a da baiana Samba Diamongo, do famoso Terreiro do Bate-Folha, fundado por Manuel Bernardino da Paixão em 1916, em Salvador” (SILVA, 1995, p. 83). “Por volta de 1930, Tata (João) Lesenge mudou-se para o Rio de Janeiro e no início dos anos 40 comprou um terreno com aproximadamente 5mil metros quadrados, fundando ali o Bate-Folha no Rio” (SACRAMENTO, 2009, p. 16).

- Inzo Tumbensi: “[...] a respeito do terreiro Inzo Tumbensi de Salvador, local onde se iniciou, Tata Katuvanjesi não sabe a data de sua fundação [...] afirma que atualmente é liderado pela mametu Lembamuxi. [...] O sacerdote ficou com terreiro aberto até 1987, em Salvador, quando após essa data migrou para o estado de Goiás e, logo depois, para São Paulo, mas deixou família e terreiro na Bahia.” (BOTÃO, 2007, p. 101-102).

- Tumba Junçara: “Fundado em 1919 em Santo Amaro da Purificação – BA. Por dois irmãos, Manoel Rodrigues do Nascimento e Manoel Ciríaco de Jesus [...] Algum tempo depois foi transferido para Salvador. [...] No Rio de Janeiro, Ciríaco fundou uma casa de culto em Vilar dos Teles (não se sabe a data de fundação). [...] Dentre as pessoas iniciadas por Manoel Ciríaco, ainda existe essa casa em Vilar dos Teles, além de [outra casa] em Brasília - DF, [mais duas] em Belo Horizonte - MG e outros filhos iniciados do Tata Talagy, iniciado por Ciríaco” (SACRAMENTO, 2009, p. 17).

- Gomeia: Por fim a última raiz citada pela bibliografia como tradicional, na nação angola, é a família iniciada no candomblé por Joãozinho da Gomeia³⁶, na qual está situada a casa pesquisada Redandá.

2.4 – João da Gomeia, o candomblé angola em SP e sua urbanização

Além dos deslocamentos provocados no trânsito entre Bahia para os demais estados estarem associados com frequência ao conceito de tradição e legitimidade no candomblé, um estudo aprofundado acerca dessa questão também compreenderia diversos casos particulares associados a fatores históricos e religiosos, que analisados individualmente não apresentariam capacidade de esgotá-los na presente pesquisa. No entanto, o exemplo de *Joãozinho da Gomeia* tem uma estreita relação com esse fluxo migratório, que com a presença desse sacerdote teve uma grande influência em um movimento de expansão para a região sudeste, iniciando milhares de pessoas no candomblé do rito angola na segunda metade do século XX.

Os candomblés de origem banto, hoje mais conhecidos pela designação generalizada de candomblé de angola, se espalharam por quase todos os estados brasileiros e tiveram e têm na Bahia nomes tão expressivos como o candomblé queto. [...] Talvez o mais famoso pai-de-santo de todos os tempos, Joãozinho da Gomeia, importantíssimo na popularização do candomblé no RJ, para onde se transferiu nos anos 40, tem lugar significativo na memória dos candomblés paulistas (PRANDI, 1991, p. 15).

De acordo com Prandi (1991) e Silva (1995), que abordaram diversos contextos do candomblé no sudeste, tal qual o seu movimento de expansão, ambos apontam a *urbanização* como um dos principais fatores desse crescimento. Segundo Silva, “hoje em dia raras são as cidades brasileiras em que não haja pelo menos um terreiro” (1995, p. 33). No entanto, outro fator fundamental que esteve em conjunto com essa urbanização associada à expansão do candomblé é a religião *umbanda*.

³⁶ Segundo os entrevistados o nome provém de Rua da Gomeia no bairro chamado Ladeira da Pedra em Salvador

Dos meados dos anos 50 até o começo dos anos 60, Joãozinho da Gomeia transferira sua roça de Salvador para Caxias-RJ e visitava constantemente São Paulo, onde era amigo de influentes líderes umbandistas. Por volta de 1960, havia um trânsito importante entre Rio e São Paulo, trânsito que trazia o candomblé para dentro da umbanda e o Rio para dentro de São Paulo. (PRANDI, 1991, p. 91).

Neste trabalho, o autor afirma não tratar-se somente de um caso particular relacionado a Joãozinho da Gomeia, mas sim um trânsito recorrente em diversos terreiros, com sacerdotes de ambas as religiões.

O passado mais recente do candomblé de São Paulo é a própria umbanda. Dos 60 terreiros de candomblé estudados nessa cidade, 45 tem como chefe espiritual um pai ou mãe-de-santo com passado umbandista. [...] Quando o candomblé chega em São Paulo capital, nos meados da década de 60, a cidade também já é bem outra daquela onde aportara a umbanda mais de vinte anos antes (PRANDI, 1991, p. 66-85).

Os autores citados demonstraram como a umbanda foi uma religião que adquiriu considerável popularidade, ganhando espaço principalmente na primeira metade do século XX, pois dialogava com o Modernismo (que buscava uma inclusão do índio, do branco e do negro para comporem uma identidade nacional, que se manifestou na literatura, na música, na pintura e em outras correntes artísticas); dialogava também com a Industrialização (pois com a formação de cidades, a religião se adaptou e expandiu seus ritos com os fluxos migratórios e processos de urbanização); como também, ampliou-se através do Sincretismo como meio de legitimar o culto umbandista (fundindo diferentes crenças), pois entre outras razões, “basta lembrar que algumas décadas atrás os adeptos das religiões afro-brasileiras, sofriam uma forte discriminação social, muitas vezes somada à violência policial resultando frequentemente na invasão de terreiros e na prisão de seus membros.” (SILVA, 1995, p. 15).

Desse modo, a umbanda foi tornando-se uma religião “democrática” e “palco do Brasil” (PRANDI, 1991, p. 85-87), cuja fusão de elementos do kardecismo, com os orixás do candomblé ketu, *com os toques dos atabaques provenientes do candomblé angola*, as crenças nos espíritos dos ameríndios e caboclos, o uso da língua portuguesa nos rituais e a adoração de santos da religião católica com o cristianismo fizeram deste culto sincrético, uma “religião genuinamente brasileira” (1991, p. 55).

Logo, referir-se a essa religião é fundamental para contextualizar como o candomblé de angola cresceu e se popularizou no rastro da umbanda em São Paulo. Nessa cidade,

No Final da década de 1940 os registros em cartórios acusavam a presença de 1097 centros kardecistas; 85 centros umbandistas; nenhum centro de candomblé. [...] No final da década de 80, chegamos a cerca de 17 mil terreiros de umbanda; 2,5 mil terreiros de candomblé; 2,5 mil centros kardecistas. (PRANDI, 1991, p. 22)

Portanto, segundo Prandi e os demais autores que buscaram traçar esse histórico, tanto entre o resgate dos conhecimentos perdidos entre África-Brasil – (re)africanização – como os contextos das religiões afro-brasileiras cultuadas em território nacional – que tiveram grande crescimento por meio da urbanização do século XX – é possível traçar dois movimentos de migração nessas religiões.

O *primeiro movimento* compreendeu um momento histórico de migração do *candomblé para a umbanda*, na qual essa última teria sido uma forma de dissimular uma origem que era culturalmente hostilizada. Para tanto, encontrou nas práticas sincréticas um meio de adquirir espaço nos ambientes urbanos e combater uma repressão (ora explícita, ora velada) por parte das autoridades ou por outras religiões, muitas vezes por meio do disfarce de suas divindades. Segundo Silva, “a cidade é apontada como principal elemento desagregador do candomblé no período pós-abolição (1888) de um modo de vida urbano – principalmente a partir dos anos 1930 [...]” (1995, p. 34). Em função da forte repressão encontrada, o teólogo Ricardo de Paula afirma que, “com o intuito de instituir sua religiosidade, os adeptos [das religiões afro-brasileiras] num primeiro momento eram camuflados da sociedade para posteriormente fundar espaços próprios”. (PAULA, 2016, p. 21).

Já o *segundo* propiciou um movimento contrário, que é da *umbanda para o candomblé*. Segundo Prandi, “é da umbanda que saem, esmagadoramente, os adeptos que vão se inscrever na fileira do candomblé. Religião que já encontra um mar de adeptos formados pela expansão da umbanda – água que navegará, mas não a única.” (1991, p. 23). Esse movimento contrário também foi decorrente da dessincretização, cujos ideais de ruptura com outras religiões – (re)africanização – resultaram numa expansão que o candomblé foi conquistando em São Paulo, motivada por adeptos que alegam que “é preciso recuperar um passado perdido”. Tanto é que, segundo Prandi, houve “casos em que um chefe de terreiro ao passar da umbanda para o candomblé arrastaram consigo toda ou boa parte de uma comunidade de fiéis organizada em torno dele” (1991, p.79).

Embora existam esses dois movimentos de grande expressão no trânsito das religiões afro-brasileiras – bem como suas exceções, particularidades e razões pessoais de diversas naturezas – existem também, paralelamente, outros contextos que atraem novos adeptos para o candomblé, especialmente os que foram vistos em Angola. Dentro das etnografias realizadas foi possível notar, de maneira imprevista, a presença de muitos colegas músicos nas “fileiras do candomblé”, como também mestres de capoeira, dançarinos e pesquisadores das áreas de ciências humanas. Acerca desse fato, o pesquisador Renato Botão apontou semelhante recorrência:

Atualmente no Brasil, a (re)africanização parece florescer com intensidade na região sudeste – mais precisamente no RJ e SP – onde o Candomblé instala-se não mais como uma religião apenas de negros, mas agora voltada para todos, independente de etnia e classe. Ao vir para o Sudeste e abrir-se para a classe média escolarizada e com nível superior, o Candomblé encontra as condições propícias para poder atravessar o Atlântico em busca dos conhecimentos perdidos. (BOTÃO, 2007, p. 16).

Com isso, tal ampliação também contribuiu para uma reciprocidade na busca dos conhecimentos perdidos por parte dos religiosos com os pesquisadores. Segundo Claude Lépine,

Com esta intelectualização as tradições vão sendo sistematizadas e adquirem novos contornos. Certas práticas e conceitos que se verificam hoje nos candomblés de São Paulo parecem ter se formado em virtude do acesso dos religiosos à literatura científica, acadêmica, aos relatos dos viajantes ou missionários da África, aos de etnógrafos, pesquisadores. (LÉPINE, 2002, p. 177).

Portanto, no sentido da reconstituição da presença do candomblé em São Paulo, de acordo com as literaturas mencionadas, não houve indícios que possibilitassem encontrar formas dessa religião antes da segunda metade do século XX.

É neste contexto que se insere o sacerdote *Joãozinho da Gomeia*, (também conhecido como Tata Londirá) tendo em sua trajetória no candomblé uma série de rupturas e casos que geraram polêmica entre o povo-de-santo.

De acordo com as fontes consultadas, muitas eram as discussões em torno de suas ações: “criou polêmica quando gravou cantos de terreiro em LP’s” (A BARCA, 2005); como também foram descritas outras situações na monografia de Andréa Nascimento, que

realiza em seu trabalho intitulado “*De São Caetano à Caxias*” um estudo de caso sobre a trajetória de Joãozinho da Gomeia.



Figura 2.2 – LP de “Joãozinho da Gomeia” intitulado “Rei do candomblé”: contendo 12 faixas e lançado em 1958 pelo selo Todamérica³⁷

Incorporava ao candomblé a entidade indígena do Caboclo Pedra Preta [...] adepto de angola numa cidade de predomínio jêje-nagô [...] foi pai-de-santo jovem, ativando despeito das tradicionais Ialorixás da Bahia [...] chefe de terreiro que alisava os cabelos por vaidade e que não se envergonhava de ser homossexual na homofóbica Bahia do séc XX [...] (NASCIMENTO, 2003, p.74)

As ações de Joãozinho incomodavam outros líderes religiosos do candomblé, pois esse sacerdote também foi ganhando notoriedade e popularidade na divulgação da religião. Segundo matéria intitulada “Cem anos de um rei negro: pai de santo derrubou preconceitos e popularizou o candomblé”, publicada pelo Jornal “O Globo”, a jornalista Dandara Tinoco apresenta uma trajetória de Joãozinho da Gomeia, que tem episódios como:

³⁷Disponível em <www.discosdeumbanda.blogspot.com.br> Acesso em 13 de dezembro de 2017

O pai-de-santo fez história no candomblé ao colocar a religião em páginas de jornais, revistas e também na agenda de celebridades e autoridades da época. Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Dorival Caymmi figuram na lista dos que teriam conhecido o seu terreiro [...] fora das atividades religiosas também era artista e participou de diversos shows folclóricos como dançarino no Cassino da Urca, mostrando aos desconhecidos, as danças sagradas das divindades. Sempre muito elogiado como bailarino. (TINOCO, 2014)

Foi assim, na sequência de sua linhagem familiar, que os muitos filhos-de-santo iniciados por Joãozinho (1914-1971) foram fundando seus próprios terreiros, especialmente em SP e RJ. Silva (1995, p. 82-83) relacionou em uma lista, muitos líderes de terreiro no sudeste com a nação que pertenciam e de quem procedia a sua filiação. Nessa lista foram encontrados filiados ao Tata Londirá nomes como: Mona Kisimbi; Oya Tolu; Cateçu; Yatogun; Toloquê; Ogum Cilé; Paulo Monukue; e o *Tata Gitadê*. Segundo esse autor,

A importância que o rito angola assumiu na composição do candomblé em São Paulo, demonstrada pela grande extensão de sua família religiosa, levou recentemente Tata Gitadê, filho-de-santo de Joãozinho da Gomeia, há mais de duas décadas residindo em São Paulo, a se proclamar herdeiro do axé da Gomeia, trazendo os fundamentos da Gomeia do Rio de Janeiro. Este fato revela a interessante rota de migração e de reconhecimento público desta nação que, partindo da Bahia, local de origem de Joãozinho, prossegue com sua transferência para o Rio e finalmente com a ‘Gomeia paulista’. A morte de Joãozinho da Gomeia em 1971 parece, contudo, coincidir com o início do declínio da supremacia e do prestígio do rito angola, enquanto outros modelos de culto começaram a lhe sobrepor (SILVA, 1995, p. 84).

Por fim, Tata Gitadê é pai de *Tata Guiamazzy* (PRANDI, 1991, p.116) que é o chefe do terreiro e Tata de Inkice (pai de santo) do Templo Redandá, casa pesquisada e abordada nos capítulos seguintes.

3 – SOBRE O TEMPLO REDANDÁ

3.1 – Sua História

Segundo o seu site oficial, o “Templo de Cultura Bantu Redandá é uma casa de candomblé de nação angola, com raízes gomeanas³⁸” (REDANDÁ). Ficou conhecida como Redandá, pois significa “Reino de Dandalunda, devido ao Tata Guiamazy ser iniciado para este inkice”. Neste mesmo website encontramos as seguintes informações sobre o sacerdote,

Tateto Mona Guiamazy foi confirmado no culto afro-brasileiro por Tata Gitadê, aos 10 anos de idade. Conviveu ao seu lado por muitos anos e conheceu seu avô Tata Londirá – Joãozinho da Gomeia – onde aprendeu por vivência, na cidade do Rio de Janeiro, os ensinamentos que a nação angola exige. Nesta caminhada, Pai Guiamazy conquistou respeito na comunidade de santo, além de plantar em seus filhos a fé e a raiz dos cultos afros, trazendo no sangue o orgulho de ser angoleiro. (REDANDÁ)

Tendo vindo a São Paulo com Tata Gitadê, Pai Guiamazy recebeu o sacerdócio do Redandá “por volta de 1978”. Porém, segundo o mesmo site, o lunuzó já havia sido fundado anteriormente em 1970, cuja sua matriarca foi Mametu Kafumungongo, “senhora de raízes nagôs que dedicou sua vida ao culto com muita fé e mãos de ferro. É lembrada até hoje por seu filho, netos e bisnetos pela rigidez nas questões ritualísticas e grandes fundamentos, mas também por ser uma mãe carinhosa”. (REDANDÁ)

De acordo com os textos do álbum gravado pelo projeto “Turista Aprendiz”, do grupo “A Barca” em parceria com o Redandá, “a casa foi fundada em 1958 por Mametu Kafumungongo que em 1975, entregou a Tata Guiamazy a função de Tata de Inkisse do Lunuzó” (A BARCA, 2005).

Logo, percebida essa discordância entre as datas, me reportei ao Lembá Ojy que confirmou algumas das histórias que ouvi nas visitas a campo. Segundo ele, antes do atual local onde se situa o lunuzó – em Cipó-Guaçu – a casa situava-se na zona norte da capital de SP, no bairro de Imirim, sendo fundada pela mesma Mametu Kafumungongo. Portanto, de 1958 até 1970 estiveram sediados em São Paulo; a partir do ano de 1970 até hoje estão no distrito de Cipó-Guaçu; e desde 1978 a casa é liderada por Guiamazy sob o nome de Reino de

³⁸Referente a Joãozinho da Gomeia

Dandalunda (Redandá).

Segundo Lembá Ojy “o lunuz também recebia outra denominação cujo nome era *Tenda de umbanda e candomblé Pai Roque de Angola.*” Assim, após consultar a bibliografia utilizada nessa pesquisa, especialmente dos autores que fizeram estudos aprofundados sobre as famílias do candomblé angola (conforme mencionados no item 2.3), assim como sites de busca e demais fontes, notei que não foi possível encontrar referências sobre o antigo nome e sobre a mametu Kafumungongo, somente estas que foram mencionadas diretamente ao Templo Redandá, apresentadas neste capítulo. A esse respeito, interroguei Lembá Ojy sobre tal falta de informação sobre ela, e Lembá concordou afirmando que “difícil achá-la em qualquer literatura, a única referência dela será por meio do pai mesmo [Guiamazy]”.

Embora existam poucas fontes sobre a mametu – que conforme mencionado anteriormente, tinha raízes nagôs – foi possível verificar no candomblé cultuado no Redandá determinadas influências de raízes nagôs, sejam elas presentes nos ritmos (mencionados no próximo capítulo) ou nas correspondências entre inkisses e orixás (como mencionados no capítulo anterior).

Em conversa com o makota Mecybonan, interroguei a ele qual era o motivo da correspondência entre os inkices e orixás, conforme verificado nos títulos das faixas musicais do Redandá disponibilizadas na internet; nos escritos dos presentes que os visitantes recebiam após as festas; nos depoimentos do povo de santo; entre outros. Segundo ele, essa correspondência era intencional, visto como importante para que fosse feita tal associação.

Para que todos possam entender. Para que o conhecimento seja passado adiante. Pois de nada adianta só o pai da casa saber incorporar. Se só ele se comunicar com as divindades, a cultura morrerá junto com o momento da morte dele. É importante os mais novos participarem para perpetuar esta cultura. (MECYBONAN)

Foi a partir dessa conversa que fui informado da relação de ancestralidade biológica presente entre os inkices com os orixás (conforme mencionada no capítulo 2.2). Além do makota, alguns autores como Mário Barcellos que estudaram o candomblé angola, também reforçam essa correspondência, apontando o idioma ioruba como fator influente.

O tempo passou e as misturas de ritos e costumes foram acontecendo. Nada mais natural. Entretanto, chegou-se a um ponto que as Casas de Angola, as mais tradicionais, se fecharam em concha e as remanescentes destas passaram a assumir terminologias iorubanas. [...] Daí em épocas mais contemporâneas, tantas casas de Angola usarem terminologias do Ketu e do

Ewefon, como por exemplo, os nomes das divindades como Exu, Ogun, Oxóssi, Oxum, Xangô, Oxalá em vez de Aluvaiá, Nkosi-Mukumbi, Kabila, Kissimbi, Kambaranguanji, Lembá. (BARCELLOS, 1998, p. 18).

No entanto, segundo os textos do álbum gravado com o grupo A Barca, “o Redandá, em seus ritos e obrigações, segue a mesma tradição bantu iniciada por seu avô”. Logo, essa preservação dos cultos e dos fundamentos de origem gomeana foram fatores que proporcionaram reconhecimento ao Tata Guiamazy entre os adeptos do candomblé. É por meio desse reconhecimento que, segundo o site oficial, o Redandá conta com “mais de 600 iniciados espalhados por todo o Brasil e pela Europa, com inúmeras casas abertas por seus filhos” (REDANDÁ).

A imagem publicada por Sandero Reis a seguir³⁹ mostra à esquerda o Tata Guiamazy e à direita o Tata Gitadê.



Figura 3.1 – Tata Guiamazy e Tata Gitadê

³⁹Disponível em: <<http://espacoijobadanda.blogspot.com.br/2011/09/meu-pai-tata-monaguiamase-e-meu-avo.html>> Acesso em 10 de setembro de 2017.

3.2 – Sua localização

Situado em Embú-Guaçu, distrito de Cipó-Guaçu na Estrada Henrique Schunk, região da Grande São Paulo, o Redandá “ocupa uma área preservada de seis alqueires [pouco mais de 140 mil metros quadrados] de mananciais e vegetação nativa, em meio aos quais erguem-se as construções que abrigam os inkisses” (A BARCA, 2005).

A figura 3.2 a seguir mostra o mapa⁴⁰ em que se localiza o Redandá, onde o principal acesso era por meio de uma estrada de terra que ligava-se à Cipó-Guaçu. Por sua vez esse distrito, a 7 km de Embu-Guaçu, ligava-se à cidade de São Paulo pela Rodovia SP-214, num percurso de pouco mais de uma hora, em condições normais, se feito de carro.

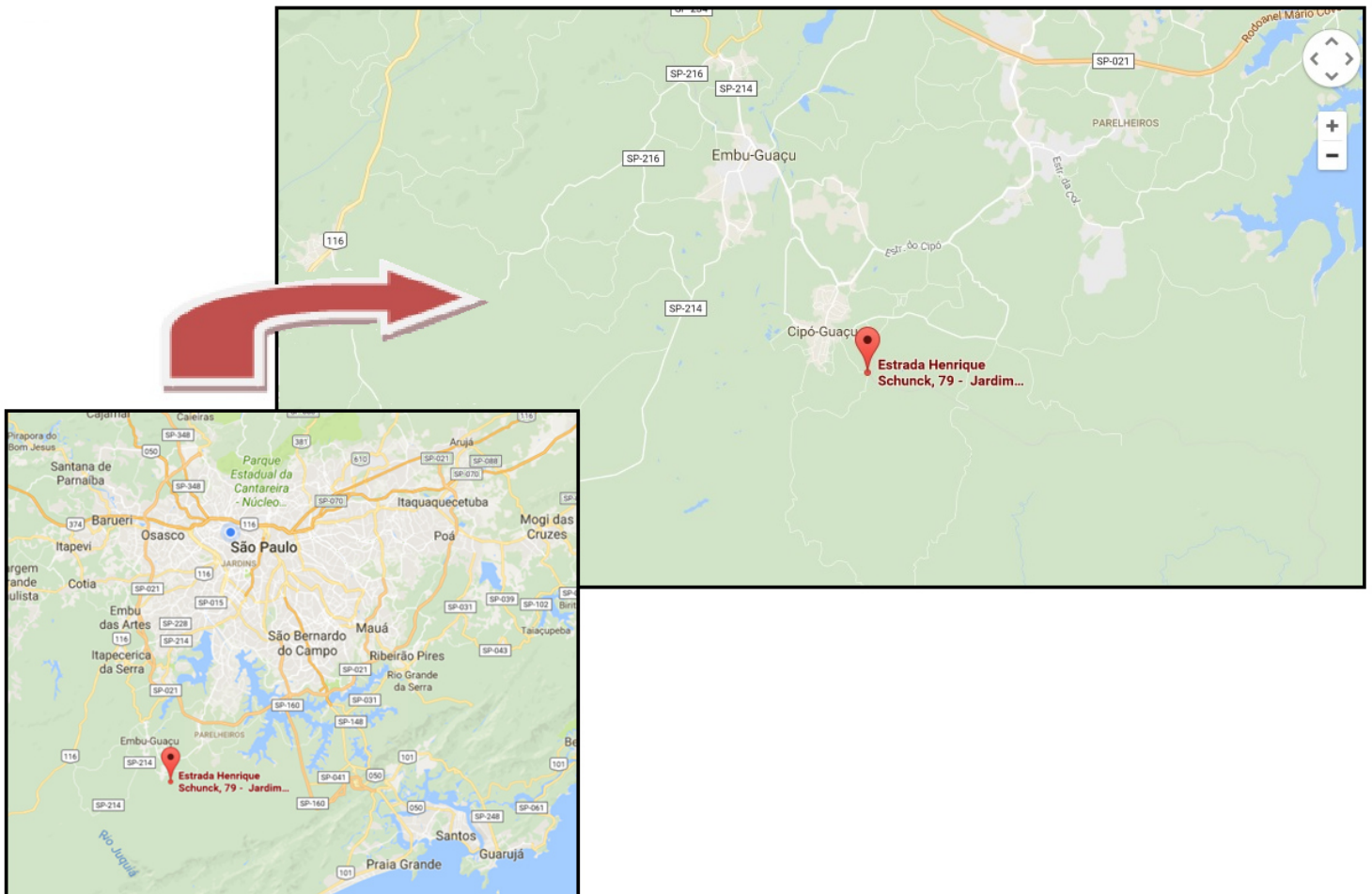


Figura 3.2 – Localização do Redandá próximo à região metropolitana de São Paulo e no distrito de Cipó-Guaçu, no município de Embú-Guaçu

⁴⁰Google Maps

Nota-se que o Redandá se localiza numa grande área verde conforme o mapa, que ilustra como a vegetação circunda o terreno. Durante minhas visitas, notei que as pessoas que frequentavam o terreiro também o chamavam de roça, tanto que nesse local viviam também muitos animais como patos, galinhas e cachorros, além de um grande lago situado próximo às construções. Além disso, próximo ao terreno, existe também uma linha ferroviária em que passam, ao longo das noites e madrugadas, trens de transporte de cargas.

No Redandá, além do chamado Barracão (salão principal), das cozinhas, varandas e compartimentos destinados ao culto, há também diversas “casas de diversas famílias de iniciados que, como num verdadeiro quilombo, moram no sítio do Redandá.” (A BARCA, 2005).

3.3 – O calendário e as pesquisas de campo

Minha presença nos eventos do Redandá só foi permitida nas cerimônias públicas, em datas específicas. Esses eventos consistiam nos rituais, em que eram celebrados os inkices conforme as ocasiões do calendário, o qual era denominado de *Kizomba*.

Sempre realizadas aos sábados, as cerimônias públicas nas quais estive presente começavam aproximadamente às 22 horas, tendendo a terminar por volta de 4 horas da madrugada do domingo – variando em determinadas situações – mas sempre nos períodos noturnos.

Também chamadas de festas⁴¹, essas cerimônias eram realizadas sempre no local chamado de Barracão, em que participava o povo de santo do Redandá – cujos homens vestiam-se de bata branca usando o quipá na cabeça e colares de miçangas, e as mulheres de vestido branco, usando saias rodadas, os colares e indumentárias variadas na cabeça – como também havia sempre a presença de muitos visitantes, facilmente identificáveis pelas roupas coloridas (era solicitado que se evitasse utilizar muitas roupas pretas). Assim, em média, os eventos compreendiam 70 a 90 pessoas, em que 2/3 aproximadamente, eram compostas pelo povo de santo.

⁴¹Houve também as festas informais como a “Feijoada do Sr. Igomar”, realizadas no Aricanduva (Zona Leste de São Paulo) em determinados domingos, tendo roda de samba, nas quais também foi possível conversar com muitas pessoas do Redandá de maneira descontraída.

Dessa forma, minhas visitas ao Redandá durante os anos de 2016 e 2017 aconteceram na Kizomba conforme a seguir, cuja minha presença ocorreu nos eventos em destaque, além das observações abaixo sobre as cerimônias para Ungira e Pai Marujo.

KIZOMBA (encontros) nos anos de 2016/2017

Ungira (2016)

Pai Marujo (2016)

Dandalunda: fev/2017

Cura: abr/2017

Roxi Mukumbi: jun/2017

Kingongo: ago/2017

Vunge: set/2017

Ungira: nov/2017

Pai Marujo: dez/2017

As cerimônias públicas de Ungira e Pai Marujo não foram realizadas em novembro e dezembro de 2016 por motivos de dois falecimentos de pessoas importantes para a casa: o Tata Gitadê, pai de Guiamazzy, e a mãe do tata Yabadan, importante membro da casa.

Além disso, é importante ressaltar que a cerimônia do Pai Marujo é uma festa que se faz para Caboclo. Seu Marujo é “o caboclo chefe da casa, que tem mais de 400 anos, guerreiro quilombola que viveu em Palmares, que traz suas histórias e cantigas” (A BARCA, 2005).

Durante as outras cerimônias em destaque – à exceção do ritual da Cura mencionado mais adiante – a música executada presencialmente pelos ogãs nos atabaques e no *Gã* (gonguê) no Redandá foi tocada durante praticamente a totalidade dos rituais.

Em conversa com Meczybonan, fui informado que *Jamberesu* – “sequência das cantigas rituais entoadas para saudar os inquices, segundo a tradição de angola” (BARCELLOS, 1998, p. 19) – segue uma ordem que inicia do inkice mais novo para o inkice

mais velho. Lemba Ojy também concorda com essa informação complementando que “essa ordem ritual pode variar conforme a ocasião”. De acordo com ele,

Por exemplo, se inicia com Exú [Aluvaiá], Ogum [Roxi Mucumbi], Oxóssi [Mutakalambo], Katendê, Xangô [Zazi]. Posterior a eles, canta-se para Oxalá [Zambi] que é o último e mais velho na hierarquia, mas podendo por causa da ocasião, retornar a cantar para o inkice louvado em determinados momentos do ritual. (LEMBA OJY)

Mário Barcellos reforça essa afirmação feita por Meczybonan e Lembá Ojy em seu livro *Jamberesu*, dizendo que,

Fazer o *Xirê* é quando se canta e toca para os orixás iorubanos, numa ordem determinada. Os angoleiros conhecem e praticam o *Jamberesu*, que é o ritual de invocação dos inquices [...] Ao contrário dos iorubanos que cultuam os orixás através de ritmos determinados, os bantos diferentemente cultuam seus inquices de acordo com a ocasião. (BARCELLOS, 1998, p.19-20)

Essas ocasiões a que Barcellos se refere, compõe no Redandá o calendário mencionado na página anterior. Segundo Ricardo de Paula e Maria Elisa Rivas no artigo *Um olhar sobre o candomblé de nação angola na roça Redandá*, “o calendário se encontra relacionado aos aspectos rito-litúrgicos e nele é ressaltada a prevalência da inkise patrona da casa (Dandalunda) e outros inkises que tenham alguma afinidade com o terreiro”. (PAULA; RIVAS, 2015, p. 10).

Nas festividades que presenciei – Dandalunda, Roxi Mucumbi, Kingongo e Vunge, à exceção da Cura – as cerimônias se iniciavam com o som do gonguê, que tocado pelo ogã *Alá Ibi Orô* chamava aos demais instrumentos (os atabaques), e cujo toque específico de início será mencionado mais adiante. Assim, os filhos de santo já dispostos mais à frente do Barracão, sentados nos bancos ou no chão, como também os visitantes dispostos nos bancos ao fundo ou em pé percebiam que, sempre por meio da música, o ritual estava se iniciando.

Da mesma forma que o artigo acima mencionado, após esse início, entrava nos rituais os iniciados (as). “O mais velho da casa puxa os demais, que o seguem ordenados de maneira hierárquica, ou seja, em ordem decrescente por tempo de iniciação” (2015, p. 12). Citando Reginaldo Prandi, os autores afirmam que nos candomblés “ser mais velho é saber fazer certo, fazer mais e melhor” (PRANDI apud PAULA; RIVAS, 2015, p. 12), desse modo, os rituais tem os mais velhos à frente da cerimônia.

Após a entrada, o ogã Alá introduzia as *zuelas* (as cantigas) orientando a sequência dos rituais. Vindos de um cômodo conjugado ao Barracão, situado à esquerda de quem assistia à cerimônia, os mais velhos apareciam sob a imagem dos inkices cultuados vestindo a indumentária característica – semelhante aos apresentados na seção 2.2 – assim como suas cores correspondentes, os adornos e gestos característicos de cada inkice.

Junto a eles, vinham as *Zambas*⁴² que tocavam os *adjás*⁴³ e os participantes do ritual dançavam em círculo sobre o centro do barracão, onde havia um “objeto sagrado, escondido e tampado por um círculo cimentado e enfeitado com búzios. Ninguém pisa ou passa por cima desse objeto que é denominado de assentamento” (PAULA; RIVAS, 2015, p. 13).

Ao longo dos rituais eram frequentes os momentos em que os inkices manifestavam-se nos iniciados quando invocados pelas *zuelas*, levando-os ao estado de transe, em que todos cantavam e louvavam com frases de saudações próprias ao inkice e os reverenciavam levando uma mão sobre o chão e em seguida à cabeça. Como também era comum que todos os participantes erguessem a palma da mão direita aos inkices manifestados nos iniciados.

Durante as cerimônias, frequentemente, o Tata cambando (ogã) Alá Ibi Orô anunciava intervalos nos rituais que duravam alguns minutos e chamava o retorno ao barracão por meio do som do gonguê e com o início de novas *zuelas* aos inkices, seguindo a sequência da cerimônia. Nesses intervalos os participantes e espectadores dispersavam-se do Barracão para outras dependências, como a casa, a cantina, os sanitários ou a área externa. Em uma conversa num desses intervalos com Lembá Ojy fui orientado a reparar nas danças durante os rituais para as divindades e suas particularidades, fato que não havia feito ainda tal associação.

Dandalunda, divindade das águas tem além das *zuelas* [cantigas] como representação na dança, ela se banhando nas águas, gestos lentos e delicados. Roximukumbi, quando dança, tem uma espada e “vai à guerra”. [...] A memória dentro dos cultos de tradição oral são marcados por rituais, dança e melodia, pois dessa forma eles são mais internalizados (LEMBÁ OJY).

Ao término dos rituais, os visitantes e adeptos antes de partirem eram convidados a fazer uma refeição que havia sido preparada por mulheres integrantes da casa, pois acreditava

⁴²Segundo Lemba Ojy, as *Zambas* correspondem às *Ekedis*. É o equivalente feminino dos ogãs/cambandos. Essas mulheres também não entram no transe, mas tem a função de zelar, acompanhar, dançar e conduzir os inkices. É delas a função de “desvirar” os filhos de santo.

⁴³ Definição de *adjá* mais adiante no capítulo 4 deste trabalho, na página 75.

-se que os alimentos ali oferecidos carregavam o *axé*⁴⁴, e dessa forma eram servidos e compartilhados, demonstrando sinal de boas energias aos que vieram ao Redandá.

Diferentemente dos outros rituais que presenciei, cujas ocasiões celebravam os inkices e eram acompanhados praticamente em sua totalidade pela música, o ritual da *Cura* tratava-se da passagem do ano para o povo do Redandá, em que a música do quarteto instrumental percussivo não se fazia presente. Celebrado durante o feriado da Páscoa na sexta-feira, sobre esse evento Meczybonan me explicou que “Páscoa não é uma data originalmente cristã, é uma passagem de um novo ciclo, de renovação, na qual as religiões aglutinaram as datas”.

Realizada em outro horário, ao cair da tarde, a celebração começava com o ritual de “Fechamento de Corpo”, em que os indivíduos (adeptos do Redandá ou não) formavam uma grande fila e realizava procedimentos rituais com o Tata Guiamazzy por aproximadamente 05 minutos. Terminados esses procedimentos com cada um, os indivíduos iam ocupando o salão, de modo que os adeptos sentavam-se no chão em esteiras de palha, enquanto os visitantes sentavam-se nos bancos. Terminados esses procedimentos, foi tocado o Adjá e feito um grande silêncio, em que Tata Guiamazzy entrou no Barracão informando a todos que iria realizar a reza da mesma forma que ele foi ensinado, mostrando que a tradição que ele aprendeu estava sendo passada à diante.

Essas rezas foram cantadas no idioma do Redandá (que será explicado no próximo capítulo) sob a forma de *Ngorsys* – segundo Lembá, termo correspondente às rezas – com participação daqueles que sabiam cantá-las (praticamente a totalidade dos presentes, formando um grande coro). Mesmo sem nenhum toque dos instrumentos, notou-se que os inkices se manifestaram em determinados adeptos, que eram levantados e retirados pelas Zambas. Foi possível notar, além da feição característica, que os indivíduos que recebiam suas divindades não cantavam. Assim, depois de encerrados os cânticos, o Tata deu feliz ano novo a todos e encerrou o ritual.

Ao longo das pesquisas de campo realizadas no Redandá, foi possível verificar a posição de destaque ocupada pela música. Mesmo numa celebração em que não havia os toques característicos dos instrumentos, a música permaneceu sendo o principal meio de comunicação entre os indivíduos e seus inkices. Além desse ritual, nos demais ela esteve pre-

⁴⁴*Axé* significa “força vital, energia, princípio da vida” (PRANDI, 1991, p. 103). Segundo Juana Elbein dos Santos “é o princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS apud CARDOSO, 2006, p. 47).

sente praticamente durante a totalidade das cerimônias. Logo, devido a essa importância dada à música, a discussão a respeito dela ali observada e escutada, compreende o próximo capítulo contendo o principal objeto dessa pesquisa, os ritmos do candomblé angola.

Com o intuito de ilustrar essa posição de relevância ocupada pela música, a figura 3.3 demonstra como é o Barracão no Redandá momentos antes de uma festa, em que verifica-se os atabaques dispostos na parte frontal do salão. Observam-se também como esses tambores são enfeitados com folhas e laços feitos em tecidos antes das cerimônias (assim como o chão, o teto e os troncos nas laterais são decorados). Além disso, esses atabaques ficam erguidos numa estrutura de concreto – como um altar – em que são encaixados sobre três grandes orifícios, fazendo com que os músicos fiquem sentados em frente a eles. Abaixo desses atabaques nesse altar, há uma área propositalmente vazada que produz acusticamente uma projeção do som desses tambores, permitindo que nessa estrutura semifechada se ouça o som naturalmente amplificado deles por todo o Barracão.



Figura 3.3 – Foto do barracão no Templo Redandá⁴⁵

⁴⁵Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Templo-De-Cultura-Bantu-Redanda>> Último acesso em 2017.

Por fim, é importante ressaltar que não era permitido o registro de celular e câmeras nas dependências do Redandá. Durante minhas visitas ao terreiro não coletei imagens e áudios, em respeito às exigências dos adeptos, ainda que fossem feitas anotações e coletadas informações durante os rituais e as conversas. Portanto, a exemplo da foto acima exposta, os áudios coletados no capítulo seguinte também compreendem um material que foi publicado em nome do Redandá com prévia autorização.

4 – A MÚSICA NO REDANDÁ

4.1 – Aspectos gerais e semelhanças

Como visto no capítulo anterior, durante as visitas ao Redandá foi relatada a posição de relevância ocupada pela música. Sempre desempenhada nos rituais públicos e compreendendo praticamente a totalidade da duração desses, a música tinha o poder de conduzir a série de acontecimentos das cerimônias e as ações dos participantes. Em entrevista ao projeto Turista Aprendiz, Tata Guiamazzy diz que “A música é a alma. Você busca dentro do canto toda a sua energia e põe pra fora. Aquilo é verdadeiro, é gostoso, é limpo.” (GUIAMAZY).

No presente capítulo, acerca das pesquisas de campo realizadas e das referências bibliográficas – cujos temas abordaram de alguma forma a música no candomblé – muitas diferenças e semelhanças foram encontradas entre as *zuelas* (cantigas) presenciadas no Redandá com demais trabalhos publicados que buscaram classificar o repertório desempenhado em outros terreiros – fossem esses trabalhos de outras épocas, regiões do Brasil, nações do candomblé ou compreendendo outros objetos de estudo (ritmos diferentes, cantos ou aspectos que não tiveram como cunho principal uma ênfase dada à música).

Assim, por meio de abordagem comparativa entre tais trabalhos e esta pesquisa, nesta seção 4.1 são mencionados aspectos gerais sobre música no candomblé encontrados em outras literaturas que permitem detectar características semelhantes com o Redandá, como demonstrados a seguir.

4.1.1 - Cantigas responsoriais

No estudo “Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano”, Gerard Behágue afirma que os padrões de estrutura musical no candomblé – as formas musicais – carregam uma herança tipicamente africana. Essas formas presentes nas cantigas são denominadas de *responsoriais*, ou seja, significa que possuem um integrante à frente (solista)

que conduz a música cantando um verso e que há um coro atrás que, ou repete esse verso, ou complementa o fim da frase dele, num modelo de pergunta e resposta.

O caráter estilístico mais claro dos tipos de cantigas mais tradicionais, novas ou heterogêneas, se encontra na prática de canto responsorial que predomina em todos os grupos de candomblé. O solista cantor é muitas vezes o babalorixá / ialorixá ou ainda o alabê nas chamadas dos santos nas festas públicas. O coro geralmente canta de modo monofônico, entretanto, em alguns grupos a heterofonia pode aparecer, consistindo, sobretudo em terças paralelas nas frases corais (BEHAGUE, 1976, p.132).

Mais adiante ele complementa a procedência dessa herança e sua estrutura de alternância,

É comum o solista e o coro se sobreporem, um elemento tipicamente africano. Dentro da configuração do solo e coro alternados, a estrutura da cantiga é baseada na repetição de uma só frase, com algumas variantes menores. (BEHÁGUE, 1976, p.133)

Assim como o autor observou nos candomblés baianos, o Redandá também possui esse modelo de canto responsorial. No caso do *lunzó* o solista era o Tata Guiamazy ou o *cambando* (ogã) Alá Ibi Orô – e no álbum de 2005 também cantaram os *cambandos* Kavunjítá e Ibadan. A afirmação de Behágue na frase “em alguns grupos a heterofonia pode aparecer [...], sobretudo, em terças paralelas nas frases corais”, também foi observada no Redandá, tanto no álbum quanto presencialmente. Assim, tais aberturas de terças eram cantadas por alguns homens do povo de santo, enquanto algumas mulheres também abriam vozes, cantando oitava acima do solista ou oitava acima das terças (região mais aguda e confortável para a voz delas). Comprovando tal semelhança vocal entre o Redandá e outros terreiros pesquisados em outros trabalhos e gravações.

4.1.2 – O(s) idioma(s)

José Jorge de Carvalho em seu estudo *Um panorama da música afro-brasileira* diz que “na tradição musical afro-brasileira, praticamente todos os gêneros musicais são ao mesmo tempo gêneros cantados” (CARVALHO, 2000, p. 04). De fato, como pesquisado no Redandá, os ritmos também só se faziam presentes nos rituais se acompanhando as zuelas. A

única exceção é o toque Arrebate que sempre foi presenciado de forma instrumental, que será mencionando mais adiante. No entanto, os demais toques estiveram sempre acompanhando a presença das zuelas.

Em conversa com Alá Ibi Orô o interoguei a respeito do idioma cantado nessas zuelas no Redandá, se elas por acaso sempre eram cantadas em quimbundo. Segundo ele,

O quimbundo sofreu influências do quicongo, do muxicongo, do kassanje. A fusão de línguas é inevitável. Diferente do Bate-Folha, que diz ser uma casa angola legítima que só fala quimbundo. Na verdade isso é impossível de afirmar. O Redandá assume [abertamente] suas influências e raízes diversas e isso não é problema para nós. Aqui cultuamos África (ALÁ IBI ORÔ).

Tal afirmação feita por Alá a respeito da impossibilidade de um idioma ser legítimo é procedente. Semelhante situação pode ser traçada na língua portuguesa, tanto a falada em Portugal, quanto falada no Brasil ou Angola. Em todos os casos, o idioma não é exatamente o mesmo, pois está sujeito a diferentes influências, sejam de ordem cronológica (como novos vocábulos ou expressões em desuso); sejam influências internas (regionalismos, sotaques); ou influências externas, como estrangeirismos; entre outros. Logo, torna-se subjetivo afirmar que o português falado em Portugal seria o único idioma legítimo, pois o próprio país que originou tal idioma também já sofreu (e ainda sofre) modificações ao longo do tempo e do contato com outras línguas.

A afirmação de Alá também relaciona-se com a do autor Mário Barcellos, que fez em seu livro *Jamberesu* das cantigas do candomblé de angola, a seguinte afirmação ao reportar sobre a história do país de Angola: “o quimbundo destaca-se como o mais antigo e o segundo idioma nacional angolano pelas grandes proporções apresentadas, embora existam até os dias de hoje 43 dialetos diferentes em Angola” (BARCELLOS, 1998, p. 24).

Para demonstrar essa dificuldade em legitimar a questão do idioma, segue abaixo um exemplo de uma cantiga encontrada no candomblé de angola. A primeira é uma dentre as *zuelas* transcritas no encarte do CD do projeto Turista Aprendiz feito no Redandá (faixa 05) pelo grupo A Barca, e a segunda é a mesma que acompanha a tradução por Mário Barcellos no livro *Jamberesu*. A cantiga chama-se Ô Ki Pembê:

<u>Redandá (A Barca, 2005)</u>	<u>Jamberesu (1998 p.30)</u>	<u>Tradução de Barcellos (1998 p.30)</u>
<i>O KI PEMBÊ</i>	<i>O KEPEMBE,</i>	<i>EU TE SAÚDO,</i>
<i>Ô Ki pembawiza</i>	<i>O ke pema o iza</i>	<i>Eu te saúdo em sua chegada,</i>
<i>Kassangewiza de Angola</i>	<i>Kasanji o iza d'angola</i>	<i>Oh Kasanji, sua chegada de Angola</i>
<i>O ki pembê samba Angola</i>	<i>O kepembe, sambangola</i>	<i>Eu te saúdo, bendita Angola</i>

Tais diferenças de pronúncias e de grafias na mesma cantiga podem ter a mesma interpretação e a mesma semântica, fazendo com que ambas as formas de grafia estejam corretas, não havendo diferenças significativas. No entanto, o estudo da legitimidade do uso de um idioma em uma casa em relação à outra casa torna-se objeto distante, um estudo para uma pesquisa sobre o(s) idioma(s) usados nas casas de candomblé angola com suas variações.

4.1.3 - Os toques dos atabaques com as mãos

Sonora e visualmente uma das principais diferenças musicais dos candomblés de origem banto (angola e suas variações, como visto no capítulo 2.2) em relação aos de origem sudanesa (ketu, jêje e suas variações, no capítulo 2.1) é a forma de se tocar os atabaques. Dentro dos exemplos pesquisados – sejam nas casas visitadas, nas performances assistidas, nas vídeo-aulas ou na literatura – é possível afirmar que sempre houve muita obediência ao culto dessa tradição e, inclusive, uma unanimidade nas fontes consultadas. Tal tradição corresponde aos toques de angola nos atabaques serem executados sempre com as mãos; enquanto nos toques de ketu ou jêje toca-se com o uso dos aguidavis⁴⁶ em uma ou nas duas mãos (à exceção do ritmo Ijexá, tocado somente com as mãos e explicado mais adiante).

Embora existam fórmulas e padrões rítmicos – explicados nas seções 4.2 e 4.4 – no gonguê (*Gã*) que são muito semelhantes ou mesmo idênticos em diferentes ritmos, a identificação sobre a procedência de tais ritmos torna-se facilitada por meio da presença ou

⁴⁶Segundo Ângelo Nonato Cardoso “aguidavis são galhos de árvores com o comprimento entre 30 a 40 centímetros e com largura, mais ou menos de um lápis. [...] são escolhidos os galhos mais resistentes, tais como de goiabeira” (CARDOSO, 2006, p. 58).

ausência desses aguidavis nos atabaques. Tal respeito a essa tradição perpetuou-se também em outras manifestações afro-brasileiras como o candomblé de caboclo e a umbanda, como aponta a pesquisadora Mackely Borges em seu estudo *Umbanda e candomblé: Pontos de contato em Salvador – BA*, citando o Diretor-Secretário da Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro (FENACAB), Antoniel Bispo.

Nós da nação queto utilizamos para tocar nos nossos atabaques os aguidavis, as baquetazinhas. O toque de angola é um toque de mão e também é muito utilizado na umbanda e no candomblé de caboclo. [...] É muito mais fácil para a umbanda e os cultos aos caboclos ficarem similares aos [toques] de angola do que os [toques] de queto (BISPO apud BORGES, 2006, p. 227).

Essa característica foi constatada no Redandá, em que os toques foram executados praticamente na totalidade das cerimônias com as mãos, conforme a tradição de angola, e em raríssimos momentos tocados com os aguidavis, conforme a tradição ketu, nos toques de origem nagô.

4.1.4 – O Andamento

Outra das características gerais semelhantes entre a literatura pesquisada e também verificada no repertório do Redandá é a variação do andamento das cantigas. Gerard Behague em seu trabalho sobre a música do candomblé baiano afirmou que,

De uma casa de candomblé a outra, o andamento ou o tempo das cantigas varia consideravelmente. Encontramos bastante frequentemente a aceleração gradativa do tempo em muitas cantigas e exclusivamente da percussão, dependendo da função desempenhada por cada uma. (BEHAGUE, 1976, p.134)

Da mesma forma que apontado por Behague, no Redandá houve também momentos de “aceleração gradativa do tempo”, assim como essa aceleração se fazia presente em zuelas e instrumentos da percussão em momentos específicos. Para identificar essas alterações, diversos fatores influenciaram essa percepção quando o foco foi dirigido ao andamento.

Primeiramente, como a entrada sucessiva dos instrumentos sempre respeitava uma ordem pré-determinada, o início das cantigas era marcado pela voz do solista (Tata ou Ogã), sem acompanhamento de nenhum instrumento, apresentando assim um andamento mais livre

por parte desse solista ao cantar para o inkice que era invocado. Em seguida, o coro entrava repetindo ou complementando o início da cantiga, juntamente com o primeiro instrumento do quarteto percussivo do candomblé, o gonguê (*Gã*) que dava a marcação do andamento e o ritmo executado. Sequencialmente entravam o atabaque menor, pouco depois o médio, depois o atabaque maior e por fim as palmas completando o conjunto. Nessas palmas alguns membros do povo de santo chamavam os visitantes a interagirem, sempre acenando para baterem junto e com a maior participação coletiva possível, puxando levemente a marcação rítmica para frente com o intuito de que a música tivesse energia suficiente para manifestar os inkices nos seus filhos. Assim, do primeiro instrumento (voz) ao último (as palmas) era possível verificar frequentemente o gradativo crescimento no andamento à medida que eles iam se apresentando, seja pela própria função desempenhada pela zuela – de invocar os inkices durante o ritual – ou pela função dos instrumentos como serão vistos na seção 4.4.

Outra característica a respeito de fatores que influenciaram o andamento é de caráter individual. Cada ogã tinha uma forma específica de tocar e que variava também de acordo com o momento do ritual. A intenção de tocar mais forte em intensidade por determinados membros, tendia a aumentar o andamento, elevando a dinâmica do toque como um todo. Outros integrantes, especialmente os mais novos, mantinham uma dinâmica mais regular, concentrados em executar os toques da forma correta ao mesmo tempo em que cantavam, interagindo a voz e seus instrumentos com o coletivo. Já os mais experientes eram capazes de projetar mais som tanto de sua voz como de seu toque. Embora houvesse essa variação individual, uma característica presente no conjunto dos ogãs do Redandá é que não havia uma intenção de um integrante se sobressair perante os demais. O coletivo sempre era privilegiado em relação ao individual, independentemente dos integrantes. Como diz Ângelo Nonato Cardoso, “O bom instrumentista no candomblé não é aquele que elabora variações mirabolantes, mas aquele que consegue melhor interagir com o orixá [inkice]” (CARDOSO, 2006, p. 120).

Por fim, os ritmos mais frequentemente tocados no Redandá – que serão apontados na seção 4.6 – também variavam em andamento de uma cantiga para outra, mesmo que sutilmente. Portanto, ainda que esses ritmos tenham andamentos característicos que reforcem suas particularidades, estão sujeitos a variações diversas que podem ou não ser relevantes e intencionais para os adeptos. Como afirmou o cambando Alá Ibi Orô dizendo que é reconhecível essa variação crescente no andamento, dizendo que “fazem parte mesmo da manifestação musical durante o ritual”.

4.2 – Métodos de ensino e aprendizagem musical no candomblé, as transcrições etnomusicológicas e outras diferenças

Conforme mencionado na introdução, como este trabalho tem por objetivo contribuir para a literatura etnomusicológica abordando um assunto ainda pouco estudado – os toques do instrumental do candomblé de nação angola – a transcrição musical torna-se parte imprescindível da metodologia empregada na presente pesquisa.

De acordo com as fontes consultadas na etnomusicologia⁴⁷, diferentes autores fizeram uso de diferentes tipos de transcrição, descrevendo manifestações musicais diversas mundo afora. Da mesma forma, nos estudos de autores que trataram de alguma forma sobre música no candomblé, o uso de um modelo unificado de transcrição também nunca se fez presente. Porém, como veremos a seguir, por meio da contextualização dessas transcrições musicais no candomblé, ficam claras as razões que justificam a ausência desse modelo único.

4.2.1 – Os métodos de ensino-aprendizagem

Em primeiro, a metodologia de ensino utilizada nos terreiros de candomblé não foi sempre a mesma acerca das fontes consultadas – seja nas etnografias ou nas fontes bibliográficas. Como exemplo, o autor Edilberto Fonseca em seu trabalho “Toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro” apresenta em seu texto mais de um método utilizado para transmissão dos conhecimentos musicais.

Os ogãs iniciantes aprendem os ritmos a serem executados com os mais velhos por meio de fórmulas silábicas mnemônicas [auxiliares de memória] que reproduzem a estruturação rítmica dos toques, como também por meio da imitação dos gestos dos tocadores. Nesse processo, a observação da gestualidade e a oralidade constituem-se as principais ferramentas de aprendizagem (FONSECA, 2002, p. 11).

⁴⁷Ver em referências bibliográficas: John Blacking (1974), Helen Myers (1992), Tiago de Oliveira Pinto (2001), Glaura Lucas (2002), Hugo Ribeiro (2003), Bruno Nettel (2005).

Nessa metodologia verifica-se a utilização de dois procedimentos: tanto *oral*, que vale das sílabas mnemônicas, quanto *visual* que vale da observação dos gestos. Dessa mesma forma e em outra situação, estive realizando etnografias no 2º semestre de 2015 no Festival Internacional de Percussão São Batuque, em Brasília, nas quais participei de oficinas do ogã Gabi Guedes intituladas “Os toques do terreiro”, presenciando o ogã ensinar crianças de comunidades do entorno da capital, no DF. Nessas oficinas, as crianças eram convidadas a tocar os atabaques e aprendiam os procedimentos pelos mesmos métodos: sílabas mnemônicas e imitação dos gestos. Logo, presumi que a metodologia para o ensino dos toques no candomblé valesse sempre dessas duas maneiras.

No entanto, acerca das etnografias no Redandá nas conversas com Alá Ibi Orô, como também com o ogã Thales Rivas no candomblé de caboclo, além dos estudos de autores sobre essa temática, verifiquei que não há um modelo uniforme no ensino musical no candomblé. Embora a metodologia *oral+visual* fosse utilizada em algumas situações como as descritas acima, nas situações descritas a seguir as sílabas mnemônicas, por exemplo, não foram empregadas, mas apareceram outros métodos.

Tanto Alá quanto Thales afirmaram que seus aprendizes assimilam as informações que lhes são passadas por meio da audição e da observação (*aural+visual*); e que por meio dos *ensaios* – que segundo eles também são parte da vivência – os aprendizes têm a oportunidade de praticar e aprimorar os toques. Segundo Alá Ibi Orô, “o aprendiz pode ficar anos aqui vindo sempre de pouquinho, aprendendo sempre de pouquinho. Ou pode viver intensamente os ensinamentos, acompanhando de perto o dia-a-dia”. Essas metodologias dos ogãs vão de acordo com a afirmação feita pelo pesquisador Ângelo Cardoso que diz que “as formas de aprendizagem no candomblé são múltiplas e complementares. [...] o convívio e a observação ainda são imprescindíveis para se aprender candomblé” (CARDOSO, 2006, p. 213).

Portanto, indiretamente, a primeira razão pela qual não existe uma uniformidade nas transcrições consiste nas diferentes formas de ensino-aprendizagem musical dos ogãs no candomblé, o que gera situações que podem variar de casa para casa, ou de nação para nação, e que são passadas do informante ao pesquisador com diversas particularidades, estando sujeitas a diferentes interpretações por parte de ambos. Como afirma Ângelo, “cada ser humano aprende a perceber o mundo à sua volta (incluindo o universo sonoro) de acordo com sua condição física e cultural” e cita três importantes formas de ensino-aprendizagem, que acabam adquirindo contornos bem específicos.

Assim como qualquer forma de aprendizagem humana, a *observação*, a *tradição oral* e a *assimilação comportamental* são mecanismos importantes na aprendizagem musical no candomblé. Essas 03 formas têm sido o pilar do ensino nessa religião (CARDOSO, 2006, p. 207).

4.2.2 – Transcrições etnomusicológicas

Em segundo, outro fator que dificulta a uniformidade no modelo de transcrição musical no candomblé é por parte dos pesquisadores. Diferentes metodologias foram adotadas por diferentes estudiosos. Edilberto Fonseca em *Dar Rum ao Orixá* (2006), por exemplo, utiliza um método de Gerhard Kubick⁴⁸ em que “X” vale de articulação de som e “.” vale de ausência de articulação usando um fluxo constante de batidas, chamando o conjunto de “notação de impacto” (FONSECA, 2006, p. 112). Por exemplo,

O toque Aguerê possui 8 Batidas assim representadas: XX..XXX.

e seria representada na notação ocidental por:

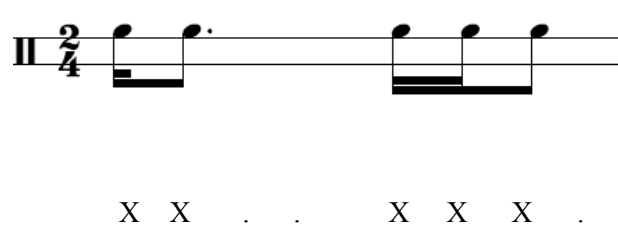


Figura 4.1: Linha-guia do toque Aguerê na notação ocidental e na escrita de Kubik.

Outros pesquisadores, como José Alexandre Lopes Carvalho em sua tese *O ensino do ritmo na música popular brasileira*, utiliza das notações ocidentais em partitura transcrevendo em uma ou duas alturas as *linhas-guia*⁴⁹ de diversos ritmos brasileiros, cubanos, africanos e estadunidenses com o propósito de contextualizar intercâmbios existentes entre eles e propor metodologias para o ensino do ritmo para estudantes de música.

⁴⁸KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

⁴⁹Citando Jones (1961) ele diz que Linha-Guia é um “padrão rítmico realizado pelas palmas, pelos gongos ou até mesmo em algumas situações por tambores, sempre mantendo esse único padrão. Amplamente encontrado na África Ocidental, Central e Oriental [...] é também chamado de ‘African Signature Time’ [...] em outros locais ‘Time Line Pattern’ ou ‘Clave’”. (CARVALHO, 2011, p. 57).

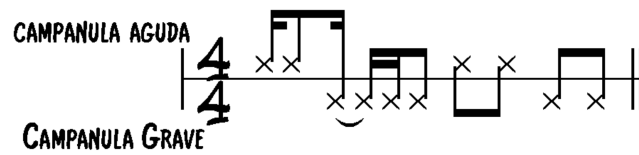
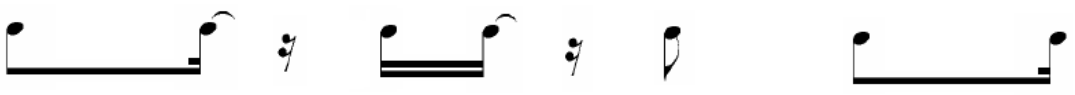


Figura 4.2: Linha-guia do toque Ijexá (com campânulas invertidas) na notação ocidental transcrita por Carvalho (2011, p. 96).

Já o pesquisador Gerard Behague ao estudar as manifestações musicais no candomblé baiano transcreveu em partituras as linhas melódicas do canto do solista e coro em um pentagrama (omitindo propositalmente a letra das canções) e acrescentou linhas-guia distribuídas em apenas uma altura do agogô, assim como dos atabaques menor e médio – *lé* e *rumpi* – e transcrevendo somente em alguns casos o atabaque maior – *rum* – também em uma altura.

Figura 4.3: Transcrição de uma cantiga no candomblé ketu por Behague (1976, p. 137).

Por último, o pesquisador Ângelo Nonato Cardoso transcreveu os padrões *melo-rítmicos* utilizados no agogô, no atabaque menor e médio (*Gã*, *Lé* e *Rumpi*) em poucos compassos, assim como a letra de determinadas canções. Porém, enfatizou sua transcrição no *rum* por toda a extensão dos toques que ouviu e registrou no Engenho Velho em Salvador no candomblé ketu-nagô. Afirmando que “os atabaques no candomblé não criam apenas estruturas rítmicas, mas sim estruturas melo-rítmicas” (CARDOSO, 2006, p. 168); e utilizou onze tipos diferentes de articulação nos atabaques, conforme o uso das mãos e/ou aguidavis.

Gã $12/16$ 


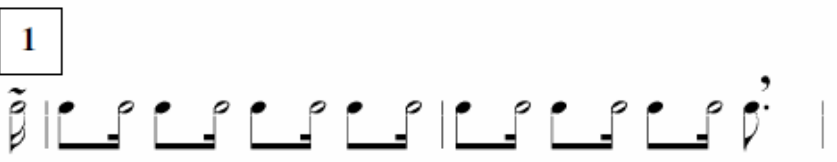
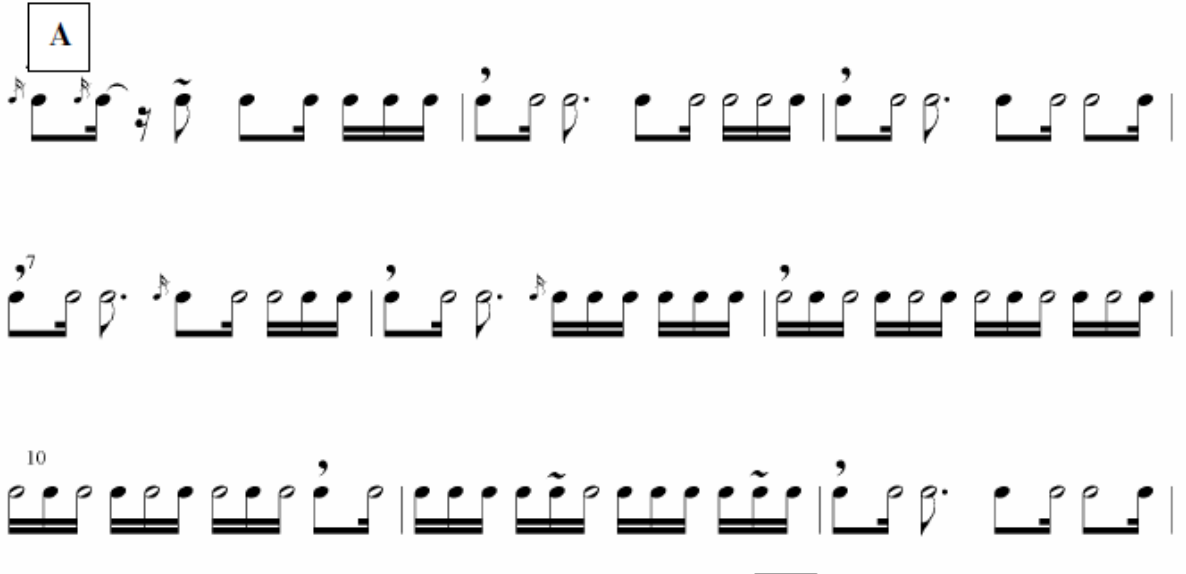
Lé $12/16$ 

Figura 4.4: Transcrição do toque Alujá por Ângelo Cardoso, na primeira parte da pesquisa.

Rum $12/16$ 

A 

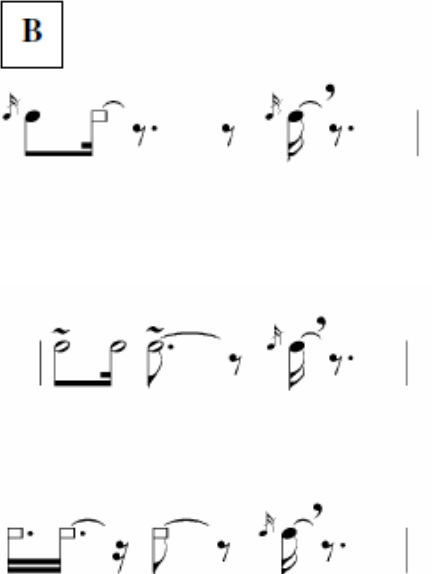
B 

Figura 4.5: Transcrição do Rum no mesmo toque Alujá por Cardoso na segunda parte da pesquisa (2006, p. 317) – o toque do Rum continua, sendo identificado em padrões A, B e C, entre outros.

O intuito do levantamento dessas diferentes transcrições não é apontar melhor ou pior metodologia, mas sim de exemplificar que cada transcrição procurou dar uma ênfase ao principal assunto abordado, que poderiam consistir em diferentes objetos: o canto, os padrões rítmicos ou o discurso do(s) tambor(es) que comunica(m) com a divindade, ou até mesmo todos eles, na medida do possível. De acordo com o pesquisador Hugo Ribeiro em seu estudo “A análise musical na etnomusicologia”, baseado na citação de Charles Seeger⁵⁰, esses métodos de escrita são caracterizados por um tipo de transcrição, a transcrição *descritiva*.

A relação entre notação e o som propriamente dito está explícito na dicotomia de Seeger. Para ele, a notação musical tem dois propósitos: fornecer um mapa de informações para uma possível performance (prescritiva); ou descrever o que está ocorrendo no som (descritiva). De uma maneira simples, a notação prescritiva seria basicamente uma obra musical composta (escrita) por um compositor, cujo fim é uma performance musical. Já uma notação descritiva, em geral, está associada com uma pesquisa etnomusicológica, como um meio para ajudar o ouvido e obter diferentes ideias sobre determinado complexo sonoro. [...] A notação descritiva corre o risco de ficar tão complexa que ninguém a não ser o próprio pesquisador a entende (RIBEIRO, 2002, p. 71).

Em minha pesquisa – cujas transcrições estão na seção 4.6 – procurei atender um pouco de cada metodologia descrita acima, levando em conta as colocações dos pesquisadores e meu orientador, Hugo Ribeiro, que também considera que,

Um problema surge quando cada pesquisador tenta inventar uma nova forma de transcrição [...] O resultado é uma série de textos os quais somente os próprios autores e seus discípulos entendem. A individualidade de cada contexto deve sim ser preservada, mas já passou da hora de entrarmos em consenso, pelo menos quanto à linguagem musical utilizada, e os objetivos claros da pesquisa etnomusicológica (RIBEIRO, 2002, p. 75).

Por esses motivos, e através dos exemplos nessas pesquisas, busquei uma forma de transcrição mais clara possível acerca dos toques utilizados no Redandá, sabendo da impossibilidade em se transcrever “tudo”, pois como afirma Cardoso em contexto semelhante vivido no candomblé, e que também se aplica a outras formas de expressão musical,

O som musical faz parte de uma rede de eventos que apenas vistos em conjunto se pode tentar decodificá-lo. Por esta razão, a etnomusicologia busca o estudo da música ligada a um contexto, pois transcrever os elementos sonoros ignorando seus elementos vizinhos resulta em ignorar o próprio significado da música (CARDOSO, 2006, p. 71).

⁵⁰SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Assim, nas transcrições etnomusicológicas desses elementos sonoros, ele também menciona que,

Desde as primeiras transcrições a notação musical europeia tem sido utilizada. Entretanto, ela era transcrita assim, pois esta era a única tecnologia disponível, não por qualquer razão científica. (ELLINGSON⁵¹ apud CARDOSO, 2006, p. 65) [...] A notação musical europeia está presente, com variações ou não, na maioria dos trabalhos etnomusicológicos. A razão disso reside que o etnomusicólogo é um tradutor, e quem traduz realiza uma conversão de linguagem para fins de entendimento [...], ou seja, para um sistema que será de domínio mais amplo: a notação tradicional (CARDOSO, 2006, p. 66).

Por meio dessa colocação também considerei a importância da notação “tradicional” para atender aos fins dessa pesquisa, contribuindo para a literatura com a notação musical de domínio mais amplo, a partitura. No entanto, a partir das conversas com o ogã Alá Ibi Orô, utilizei duas alturas para a transcrição dos atabaques – que consistem nos toques somente com as mãos – compreendendo as batidas:

1) *aberta* na linha inferior, que corresponde à batida de som mais *grave* geralmente executada mais à borda da pele do atabaque;

2) *fechada* na linha superior, que corresponde à batida de som mais *agudo*, geralmente executada mais no centro da pele do atabaque, especialmente com os dedos.

Além dessas duas notações, acrescentei dois tipos de articulação observados e escutados nos atabaques, que foram:

a) “*ghost notes*”, as notas-fantasma, que davam fluência aos toques, na qual uma das mãos abafa a pele do tambor enquanto a outra percute a pele, produzindo um som mais fraco e com menor intensidade, escritas nas notas com “x”. Esses sons fracos articulados em contexto com os sons fortes produziam maior dinamicidade, conferindo um balanço no fraseado rítmico que era percutido nos atabaques.

b) *as convenções*, que simbolizadas por “>” acima das notas, indicaram os momentos que esses sons eram tocados juntos com as frases de outros instrumentos, promovendo uma acentuação (fosse batida aberta ou fechada), cujo toque conferia maior volume, indicando a mesma frase rítmica executada por todo o conjunto.

⁵¹ELLINGSON, Ter. Transcription. MYERS, Helen. (Ed.) *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 110-152.

4.2.3 – Nomes diferentes/frases iguais; frases diferentes/nomes iguais

Por fim, ainda que possa não terem sido esgotadas todas as possibilidades, o último fator que também não contribui para uma uniformidade num modelo de transcrição musical no candomblé, já não é por parte dos métodos de ensino-aprendizagem e seus informantes, nem por parte dos pesquisadores e seus objetivos na transcrição, mas sim pelo simples fato de que em determinadas situações, diferentes casas de religiões afro-brasileiras podem ter frases rítmicas “iguais” com nomes diferentes, ou vice-versa.

Durante os três anos que venho pesquisando os toques do instrumental do candomblé nos atabaques e no *Gã* fiz algumas tentativas de organizar, de um modo geral, esses toques para estudar e ensinar. Ao longo desse período, pude verificar determinados casos dessa divergência, seja consultando a literatura no assunto, ou em conversa com os ogãs e percussionistas, seja pelas discografias ou pela internet.

Como exemplo, o toque Arrebate que será demonstrado mais adiante, no Redandá possui um som particular e único – assim como suas funções – mas que em outras fontes não foi encontrado tal sonoridade. No entanto, foram encontrados outros toques que também eram chamados de Arrebate. Esses toques de outras fontes possuíam maior semelhança com o toque Congo de Ouro tocado no Redandá, resultando em nomes iguais (ou homônimas, no caso o Arrebate) e toques diferentes (Congo de Ouro / Arrebate).

Na tentativa de “passar a limpo” essas divergências nas nomenclaturas, interroguei os ogãs nas conversas mostrando minhas anotações. No caso do ogã Thales Rivas ele dizia “onde você ouviu isso? Na umbanda? Cuidado que de um lugar pra outro os toques mudam tudo”.

No caso de Alá Ibi Orô, sobre o mesmo ritmo ele disse, “esse que você está cantando é o Avamunha, um toque emprestado de ketu”. Em meio às divergências, encontrei situação semelhante na tese de Cardoso que aponta essa recorrência na música de candomblé.

Um ponto interessante a ser ressaltado na música instrumental do candomblé é a presença de frases musicais “homófonas”. São frases sonoramente iguais, mas possuidoras de significados diferentes, correspondendo a frases-coreográficas diferentes (CARDOSO, 2006, p. 105).

Nesse caso, as frases homófonas correspondem às linhas-guia do Congo de Ouro – candomblé de angola, no Redandá – e do Avamunha, também chamado de Ramunha ou

Avaninha, (CARDOSO, 2006, p. 260) – candomblé de ketu, no Engenho Velho. Logo, frases “iguais” com nomes diferentes. Tanto o toque Arrebate, quanto o toque Congo de Ouro do Redandá serão vistos na seção 4.6.

Portanto, acerca dessas seções, a 4.1 tratou das considerações gerais da música de candomblé, apresentando semelhanças entre casas ou nações com o Redandá; enquanto na seção 4.2 foram apresentadas situações distintas de métodos, ensinamentos e transcrições no candomblé que diferem a música de outras casas e nações com o Redandá. Na seção 4.3 veremos casos que semelhanças e diferenças se misturam na música desse terreiro, como a composição do quarteto instrumental.

4.3 – Organologia, nomes e funções

Em relação aos instrumentos musicais, o Redandá possui a tradição comumente encontrada nas casas e rituais de candomblé, que consiste em utilizar três atabaques⁵² e o instrumento de campânula metálica⁵³, além de outros instrumentos com usos e funções específicas.

O primeiro deles que compõe o quarteto instrumental principal é a campânula – também chamado de gonguê ou agogô – é conhecido majoritariamente no candomblé como *Gã*, cuja função é de tocar as linhas-guia. Embora muitos músicos dentro e fora do candomblé utilizem a denominação de agogô, Edilberto Fonseca e Nei Lopes afirmam que “agogô consiste de duas campânulas metálicas” (FONSECA, 2006, p. 102) ainda que existam com frequência agogôs com três ou quatro campânulas, especialmente nas escolas de samba⁵⁴. Sendo assim, no presente trabalho procurou-se evidenciar mais a correspondência entre gonguê⁵⁵ com o *Gã*, pois ambos tratam de um instrumento de campânula metálica única e de dimensões maiores, assim como visto e ouvido nos toques rituais no Redandá.

⁵²Segundo o “Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais” de Hornbostel-Sachs, os atabaques são instrumentos membranofônicos, que são categorizados como ‘tambores cônicos’.

⁵³ Neste mesmo sistema de classificação, as campânulas metálicas são instrumentos idiofônicos de cones ocos.

⁵⁴Segundo Nei Lopes “agogô é instrumento musical da tradição afro-brasileira constante de duas campânulas metálicas unidas por um cabo comum e tocadas com uma vareta. Historicamente um instrumento ritual do candomblé, que popularizou-se com as baterias das escola de samba cariocas dos anos 1940 para os 1950. A origem do vocábulo agogô está na língua ioruba” (LOPES, 2015, p. 17).

⁵⁵Segundo Mário Frungillo em *Dicionário de Percussão* “gonguê é um instrumento idiofônico cujo nome é dado à campânula de metal [em formato de sino] tocada com baqueta de madeira ou metal [...] o vocábulo deriva de *ngunga* do *Ambundo*” (FRUNGILLO, 2002, p. 141).



Figura 4.6 – Gã

O segundo instrumento é o atabaque menor, comumente chamado no candomblé de *Lé*. De acordo com Alá Ibi Orô, sua função é de “marcação”. O terceiro deles é o atabaque médio, mais conhecido no candomblé como *Rumpi*, cuja função é de “fazer o repique”. Por último vem o mais importante deles, o *Rum* que tem a função de “dobrar”, que será explicado a diante. Todos eles têm formas físicas bem semelhantes, tendo corpo oco de madeira que afunila-se na parte inferior com um círculo vazado e na parte superior consiste a pele dos tambores que é feita de couro, geralmente de vaca, amarrada e afinada com cordas.



Figura 4.7 – Rum, Rumpi e Lé⁵⁶

⁵⁶Disponível em: <<http://igiomoalaketu.blogspot.com.br/2011/08/os-toques-do-candomble.html>> Acesso em 10 de outubro de 2017.

Em conversa com Lembá Ojy a respeito do fato dessas nomenclaturas nos instrumentos não serem de origem banta, perguntei se por acaso seriam de origem iorubana. Segundo ele “na verdade há uma tendência em achar que tudo que é original no candomblé é iorubá. Mas, os nomes dos atabaques são de origem jêje, diferente do que se imagina.” Essa afirmação é reforçada e complementada por Renato Botão, que diz que,

As denominações dos atabaques para os jêjes são: Rum, Rumpi e Lé. [...] os adeptos do candomblé ketu mantiveram essa denominação da nação jêje. [...] Já os angoleiros, que tocam seus ritmos com as mãos, denominam seus atabaques genericamente de Ngoma (tambor em kimbundu). (BOTÃO, 2007, p. 37).

No Redandá foram também encontradas essas situações descritas. Quando se referiam a um tambor em específico, esses recebiam a nomenclatura jêje. No entanto, quando falavam do tambor genericamente, diziam *Ngoma*. Como disse Tata Guiamazy em entrevista ao Turista Aprendiz, “O *ngoma* é nossa comunicação do *lunzó* com o *inkice*. É o nosso correio, a nossa internet. O *ngoma* pro angola, como para qualquer nação, é tudo” (GUIAMAZY).

Acerca de outros instrumentos musicais presenciados nas manifestações no Redandá, havia dois itens de origem nagô: o *ilú* e os *aguidavis*. O *ilú* é um tambor grave, que tem uma sonoridade semelhante ao surdo.



Figura 4.8 – Ilú⁵⁷

⁵⁷Disponível em: <<http://www.institutotambor.com.br/instrumentos/ilu/>> Acesso em 10 de outubro de 2017.

De acordo com Cardoso, um dos dois significados de ilú no candomblé de ketu corresponde ao “nome antigamente dado a tipos de tambores” (2006, p. 397). No Redandá esse instrumento tinha um uso bem específico, que correspondia ao toque *Ijexá*, único toque em que esse instrumento era utilizado nas cerimônias. Em conversa com Alá Ibi Orô, o interoguei sobre esse toque e sobre o instrumento, cujas origens não são angola. Ele afirmou que,

O Ijexá é uma nação única, todas as outras nações tocam o Ijexá [com as mãos]. Em virtude do Vô Joãozinho [da Gomeia], temos raízes nagôs. Nossa casa é raiz nagô da Xambá, dali que aprendemos o Ijexá (ALÁ IBI ORÔ).

O outro item de origem nagô são os aguidavis, (as baquetazinhas, conforme a subseção 4.1.3) utilizados em momentos bem específicos e raros nos rituais. Apenas verifiquei esses itens nos atabaques no ritmo Aguerê, que segundo o ogã Alá “no caso do Aguerê nós também tocamos em virtude do vô Joãozinho, mas eu acho que como você está falando de angola, não deveria de mencionar esses [toques] na sua pesquisa”.

Por último, dos instrumentos utilizados nas manifestações é importante mencionar o *adjá*. Sempre presente nos rituais, embora não tivesse uma função musical pré-definida com ritmo ou melodia, é um “instrumento de fundamento cuja função tem poder de chamar ao orixá, tendo a finalidade de acelerar ou facilitar a manifestação” (CARDOSO, 2006, p.49).

Os instrumentos de fundamento não possuem organizações sonoras definidas como as existentes no quarteto instrumental, nem apresentam significados tão diversos como os cantos, mas isso não invalida sua capacidade de produzir sons como forma de linguagem. Seus sons correspondem (assim como qualquer emissão musical no candomblé) a uma mensagem. Os instrumentos de fundamento se equiparam a um chamado veemente à divindade [...], portanto, pode-se concluir que eles e os seus sons produzidos por eles são tão musicais quanto os outros instrumentos musicais que integram o universo do candomblé. (CARDOSO, 2006, p. 51)



Figura 4.9 – Adjá⁵⁸

⁵⁸Disponível em: <<https://candombles.blogspot.com.br/2014/07/adjá.html>> Acesso em 10 de outubro de 2017.

4.4 - *Gã varia nada, Lé varia pouco, Rumpi varia médio e Rum varia muito*

Com o objetivo de contribuir para um melhor entendimento de como é desempenhada a música nos rituais de candomblé, tendo por base o repertório do Redandá, as transcrições do quarteto instrumental da seção seguinte têm na frase acima uma descrição de como é desenvolvido o discurso musical por cada um desses instrumentos.

Dessa forma, o papel de cada um não é meramente de acompanhar as vozes durante as cantigas; como também eles têm funções no conjunto que se inter-relacionam para assim comunicar-se com as divindades, com os dançarinos e com os adeptos presentes.

Em primeiro, o *Gã* executa as linhas-guia – conforme mencionada na subseção 4.2.2 – que não são apenas padrões rítmicos, como também são entendidos pelos músicos no candomblé como a própria pulsação de todo o toque. Ou seja, diferentemente da noção de pulso equidistante, que está implícito em muitos ritmos ocidentais e nos indivíduos que os ouvem, dançam ou tocam, os autores Cardoso (2006) e Carvalho (2011, p. 135) apresentam essa forma de percepção desempenhada em ritmos cubanos, estadunidenses e brasileiros que possuem uma influência fortemente africana, como é o caso dos ritmos no candomblé.

A time line [linha-guia] é considerada como um acompanhamento rítmico e um meio pelo qual o movimento rítmico é sustentado. [...] Na música de candomblé essa *time line* está presente nos padrões executados pelo *gã* equivalendo ao pulso da música nessa religião [...] Mais de uma vez assisti *ogãs* batendo no pé os padrões melo-rítmicos do *gã* enquanto tocavam outras organizações sonoras no atabaque. [...] Quando passei a tomar o *gã* como referencial, isto é, como pulso, tudo ficou mais simples e mais fácil. [...] Para se tocar candomblé bem, deve-se ter como pulso os padrões executados pelo *gã* (CARDOSO, 2006, p. 149).

Tendo nesses padrões rítmicos a base de toda a pulsação, nota-se que o *Gã não varia nada* no discurso rítmico do toque. Os momentos de alteração acontecem somente nas chamadas finais, pois quando um mero deslocamento rítmico é executado no *Gã* os demais cambandos nos atabaques entendem como chamada para encerramento do toque, finalizando sempre em conjunto. No caso do Redandá, essa “mensagem” funcionou perfeitamente com os músicos e também com os dançarinos em todas as situações presenciadas.

Em segundo o *Lé* – que de acordo com o *ogã* Alá “faz a marcação” – é um instrumento que varia pouco nos toques. Será possível verificar que na maioria dos ritmos a seguir ele executa frases padronizadas para sua entrada nos toques (sempre após a entrada do coro e do

Gã) que tornam bem característico o toque que será desempenhado na cantiga. Logo em seguida, nos momentos de *base cheia* – que correspondem às situações em que todos os instrumentos tocam – ele faz pequenas variações da sua própria entrada, marcando todas ou quase todas as subdivisões da pulsação, evidenciando assim o nome atribuído de “base cheia”. Portanto, a marcação do *Lé* consiste somente dos fraseados de entrada, de base cheia e de responder à chamada final do toque executada pelo *Gã*.

O *Rumpi*, terceiro na ordem de entrada do instrumental, já é um instrumento que varia moderadamente. Como sua função segundo Alá, é de “fazer o repique”, será possível notar nas transcrições que em alguns momentos ele dialoga com a base (*Lé* e *Gã*), porém, frequentemente realiza mais fraseados do que somente um ou dois por toque, como os outros da base. Nas transcrições seguintes será possível constatar certas frases recorrentes nas entradas e nas bases cheias, no entanto, a incidência dessas frases já é menor em relação aos instrumentos anteriores e pode variar mais entre uma zuela e outra. A partir da explicação do ogã Alá, vemos que o *Rumpi* é um instrumento cuja função também é atribuída à base, embora tenha a ornamentação como característica fundamental para uma execução adequada.

Tem músico que gosta de florear no *Lé* e acabam saindo do que é o certo. Muitos pensam que estão no *Rumpi* e aí repicam, mas no *Lé* não se repica. A regra é só marcar. Quem repica é o *Rumpi*, porém ele floreia de uma maneira constante em cada toque. Por fim, o *Rum* é que tem a diversidade de mudar os toques. Isso é básico. (ALÁ IBI ORÔ).

Por último, o quarto instrumento é o *Rum*, que segundo Alá “tem a função de dobrar”. Essa dobra caracteriza-se pela sua função de diálogo com os elementos extra-sonoros – sejam a gestualidade característica da dança para o determinado inkice ou a comunicação com os próprios inkices manifestados em seus filhos.

O *Rum* dobra acompanhando a dança do inkice. Ele [*Rum*] é que tem a diversidade de mudar os toques, de mudar a dobra. Se o inkice está na sala e o músico que está no *Rum* entende isso, ele vai fazer a batida junto com ele, conforme a dança e conforme o enredo da cantiga. Se não tem ele [inkice] na sala, a dobra continua sendo feita mesmo assim. (ALÁ IBI ORÔ).

Acerca disso, durante as cerimônias no Redandá, pude notar em diversos momentos que o ogã que toca o *Rum* mantém o olhar fixamente aos movimentos do dançarino que

manifesta o inkice. A citação de Cardoso a seguir também possibilita compreender o significado dessa função desempenhada por esse instrumento.

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 do candomblé. Sendo assim, uma de suas funções essenciais é sua íntima ligação com as danças realizadas nos seus rituais [...] Imitando os caracteres dos seus deuses, os ritmos do rum são alternadamente suaves, arrebatados, agressivos, majestosos, ondulantes, dolorosos (CARDOSO, 2006, p. 57).

Portanto, da mesma forma que descrito por Cardoso, no Redandá o *Rum* também é o instrumento que varia mais. Assim, a recorrência das frases transcritas nos ritmos a seguir tornou-se menos frequente que os outros instrumentos, justamente pelo fato de que o *Rum* varia o tempo todo (ver exemplo na figura 4.5). Além disso, a sonoridade também variável de sua dinâmica com movimentos ora “suaves”, ora “agressivos” era sempre presenciada em contexto com os outros atabaques, o que tornava menos clara a percepção de muitos de seus toques, especialmente os mais agudos e com as notas-fantasmas, fazendo com que somente os mais graves fossem ouvidos com maior clareza, tanto nas gravações quanto vistos presencialmente no Barracão (pelo menos aos olhos e ouvidos de um pesquisador que não é adepto). No entanto, apesar das dificuldades encontradas e a menor padronização no fraseado, foi possível constatar nesse atabaque certa recorrência (mesmo que menos frequente) em algumas zuelas, seja na sua entrada ou no desenvolvimento das “frases base” – que serão explicadas mais adiante – intencionadas pelo *Rum*.

4.5 – As transcrições e o CD do grupo “A Barca”

As transcrições dos ritmos da próxima seção foram, majoritariamente, obtidas a partir do CD do grupo “A Barca” (ver figura 4.10) da coleção “Turista Aprendiz”, gravado durante os anos de 2005 e 2006 e comercializado até o presente no Redandá. O uso desse material nesta pesquisa se contextualiza ao que foi exposto no capítulo 3, cujo registro de celular e câmeras nas dependências do Barracão não era permitido.

Dentro dessas condições, utilizei o material sonoro presente nesse CD como principal ferramenta (embora não a única) para me familiarizar com os toques e as cantigas. Desse modo, após um primeiro contato com as zuelas do Redandá na plataforma do Youtube, fiz a

primeira visita a campo no ano de 2016, oportunidade na qual comprei o álbum, e em alguns meses depois nesse mesmo ano realizei o qualificativo do projeto do presente trabalho. Posteriormente, visitei o Redandá nos eventos descritos no capítulo 03, em que fiz diversas anotações sobre as zuelas, as conversas, os rituais e os toques presenciados. Ao comparar o que havia presenciado ao vivo no ritual com o que ouvia no CD, cheguei à conclusão que a gravação reproduzia fielmente um contexto semelhante ao que se assistia nas cerimônias públicas. Por essa razão, mesmo não sendo permitida a gravação dos rituais, a existência desse material do Redandá em boa qualidade e reconhecido por seus membros como oficial, preencheu essa lacuna.

Além disso, é importante ressaltar que o CD do Redandá enquanto ferramenta de consulta não excluiu, por exemplo, a necessidade das transcrições e anotações nas visitas, nem de presenciar o som em seu contexto ritual, nem de conversar com os adeptos sobre o entendimento dessa música por parte deles. Assim, a utilização dessas gravações do CD proporcionaram vantagens como: ouvir um material digital em boas condições; pausar, retornar e reproduzir quantas vezes fosse necessário para que se tivesse o entendimento completo do material sonoro analisado. Porém, desvantagens como: a maneira idêntica dos toques dos atabaques nas zuelas do CD (o que já pode variar de interpretação nos rituais); a audição apenas do coletivo, fazendo com que certas análises na linha de cada instrumento favorecessem, ou não, detalhes importantes de suas execuções; bem como a ausência do toque *Arrebate* no álbum, bastante presenciado nos rituais.

Apesar das demais ferramentas utilizadas e das vantagens e desvantagens citadas, pelo fato do CD (ver figura⁵⁹ 4.10) compreender uma importante parcela do grande acervo de cantigas presenciadas nos rituais do Redandá, as transcrições a seguir têm esse material como base, apontando as principais características de como os instrumentos, instrumentistas e toques se comportam em conjunto, para demonstrar os ritmos empregados no candomblé de nação angola.

⁵⁹Disponível em: <www.barca.com.br/discography> Acesso em 16 de outubro de 2017.



Figura 4.10 – CD do Grupo A Barca pela Coleção Turista Aprendiz (2006), contendo algumas zuelas gravadas *in loco* pelo Redandá

4.6 – Os ritmos

O tema principal, compreendendo o título da presente pesquisa, é o estudo abordado por esta seção 4.6. Dentre as contribuições pretendidas por meio deste trabalho, espera-se que uma das mais contundentes seja a partir das análises e interpretações das transcrições musicais sobre os ritmos a seguir. Em virtude da escassez de estudos nesse âmbito na literatura etnomusicológica, especialmente no candomblé angola (conforme mencionado na introdução), é por meio da observação, audição e descrição dos toques do quarteto instrumental no Redandá que também se espera colaborar com os conhecimentos compartilhados e aprendidos até aqui.

Sem deixar as fontes consultadas de lado, conforme verificado presencialmente no Redandá e em concordância com a pesquisa realizada por Renato Ubirajara Botão, os quatro principais ritmos encontrados foram: *Arrebate*, *Barravento*, *Cabula* e *Congo de Ouro*.

Alguns pais e mães-de-santo da nação angola-congo dizem que existem três toques em seu rito: Congo de Ouro, Barravento e Cabula. Porém outros dizem também que existe o Arrebate. Todos esses ritmos são tocados com as mãos. [...] Uma das características das nações Ketu e Jêje, além do uso dos aguidavis, é que cada orixá/vodun tem um ritmo próprio, o que já não acontece nos candomblés de origem bantu. (BOTÃO, 2007, p. 36)

4.6.1 – Arrebate

O Arrebate é o ritmo citado cuja execução é apenas instrumental, sem cantigas. Suas funções e momentos são bem específicos, podendo ser caracterizadas como situações de chamada e de anúncio. Sempre tocado no início e nos finais dos rituais, bem como na volta de determinados intervalos, o Arrebate anunciava aos presentes que alguém importante estava entrando no barracão e saudava a chegada dessa(s) pessoa(s). Frequentemente era tocado na entrada do Tata Guiamazy, como também para os iniciados no Redandá que entravam ou saíam em ordem decrescente (do mais velho para o mais novo), além de outras pessoas importantes da casa. Embora não esteja presente no CD mencionado acima, o Arrebate foi transcrito a partir das cerimônias que presenciei, em que os iniciados entravam e dançavam no barracão formando a roda e os espectadores marcavam nas palmas.

Com andamento moderado (em aproximadamente 115 bpm a semínima), era introduzido pelo *Gã*, que executava a seguinte frase:



Figura 4.11.1 – Introdução do Arrebate

Os atabaques *Lé* e *Rumpi* entravam juntos em seguida ao toque do *Gã*, realizando um uníssono bem característico:



Figura 4.11.2 – Uníssonos na base do Arrebate

Em seguida o atabaque *Rum* entrava executando movimentos variados sobre a base em uníssonos. As variações mais frequentemente constatadas nesse toque – denominadas por Cardoso de “frases base”⁶⁰ – compreendiam as variações 1 e 2 a seguir; com a frase 1 mais presenciada no início do toque, e a frase 2 mais durante o seu desenvolvimento:



Figura 4.11.3 – Variação 1 do *Rum* com a base do Arrebate

⁶⁰Segundo Ângelo Cardoso: “Nessa religião há certos padrões repetitivos, tanto no que diz respeito à dança, quanto aos aspectos sonoros da música instrumental. [...] Mesmo rum e a dança, que não se prendem o tempo todo ao mesmo padrão, realizam o que denominamos de frases-base, que após a introdução do instrumental, iniciam o toque e a coreografia. Essas frases musicais com seus gestos correlatos são repetidas mais vezes do que as demais” (CARDOSO, 2006, p. 134).



Figura 4.11.4 – Variação 2 do *Rum* com a base do Arrebate

Ao ser tocado repetidas vezes, com o uníssono em colcheias nos tempos 2 e 4 e a frase do *Rum* deixando o tempo 1 e 3 em semínima, sempre nos registros graves, o Arrebate ganhava uma sonoridade “majestosa”, ainda mais num contexto que compreendia funções de saudação e de anúncio de pessoas importantes no Redandá.

Ao fim do toque, seu encerramento era realizado sem uma chamada final específica, somente acompanhando a entrada ou saída dessas pessoas para a continuação do ritual.

4.6.2 – Barravento

O toque Barravento é um dos toques mais presentes nos rituais do Redandá e, como afirma Xavier Vatin (na figura 4.15) e Renato Botão, também é um dos ritmos originados no candomblé angola, sendo um dos quatro presentes nos rituais e também incorporado em outras religiões afro-brasileiras que utilizam toques de mãos, conforme apontado na subseção 4.1.3.

Sua subdivisão ternária e seu andamento sempre rápido são suas maiores características – tendo de 143 a 152 bpm; 149 a 154; 144 a 147 (aproximadamente) a semínima pontuada, como alguns exemplos. Assim, conseqüentemente, o Barravento fazia

com que as coreografias dos adeptos fossem sempre enérgicas, favorecendo a manifestação dos inkices nos filhos durante os rituais.

Após a introdução da zuela pelo pela voz do solista, o *Gã* executa a seguinte frase:



Figura 4.12.1 – Linha-guia do Barravento

Após a linha-guia, o *Lé* entra fazendo a seguinte frase abaixo, como na cantiga *Luango, Luango Zazi* (faixa 15). Na transcrição, é possível notar que a primeira nota é tocada com um flã⁶¹ e a pausa localizada no tempo 3 está escrita entre colchetes, pois na maioria das vezes a frase é assim tocada, porém em alguns casos como na zuela *Mavile Tango* (faixa 02) ela é substituída por uma nota fantasma (ghost-note) ou nota de intensidade menor.



Figura 4.12.2 – Frase de entrada do *Lé* no Barravento

Nos momentos de *base cheia*, ou seja, nas situações em que os quatro instrumentos já atuam em conjunto, como também com a dança e as palmas, o *Lé* executa uma frase que preenche as subdivisões ternárias. Como exemplo, a zuela *O Ki Pembê* (faixa 05).

⁶¹Segundo Cardoso “Flã é o nome dado na percussão à nota tocada rapidamente seguida de outra com duração maior”. (CARDOSO, 2006, p. 67) Essas notas são percutidas quase simultaneamente, porém com possível distinção de que correspondem a duas notas.



Figura 4.12.3 – Frase do *Lé* na base cheia do Barravento

Conforme dito na seção 4.4 “*Gã* varia nada, *Lé* varia pouco, *Rumpi* varia médio e *Rum* varia muito”, as frases transcritas dos atabaques vão tornando-se menos frequentes à medida que avançamos para os instrumentos mais graves. Nesse caso, a entrada do *Rumpi* no Barravento foi constatada com incidência regular, embora não tão raramente, também não era sempre a mesma frase de introdução. Por exemplo, a zuela *Catendê De La Digina* (faixa 12).



Figura 4.12.4 – Exemplo de frase de entrada do *Rumpi* no Barravento

Nos momentos de *base cheia* – com todos em conjunto – o *Rumpi*, assim como o *Lé*, executa repiques que preenchem as subdivisões ternárias. Conforme a transcrição, é possível notar uma união do *Rumpi* com o *Lé* com notas abertas e fechadas na primeira colcheia do tempo 1, nas duas primeiras do tempo 2, na primeira e terceira do tempo 3 e na primeira e terceira do tempo 4, verificando também que o *Rumpi* reexpõe a frase de entrada. O exemplo é a zuela *Singanga Ê* (faixa 16).

The image shows a musical score for three instruments: Gã, Lé, and Rumpi. The score is for a 'Base Cheia' and shows a rhythmic phrase. The Gã part starts with a measure rest (5) followed by a series of eighth notes. The Lé and Rumpi parts play a similar rhythmic pattern with eighth notes and rests, indicated by 'x' marks.

Figura 4.12.5 – Exemplo de frase do *Rumpi* na base cheia do Barravento

Os momentos de entrada do *Rum*, por sua vez, consistem de variações frequentes. Por ser associado aos movimentos da dança e do inkice cultuado, o rum também pode compreender frases de durações maiores. Dessa forma, nas transcrições a seguir, os seis primeiros compassos compreendem uma frase introdutória, realizada na zuela *Mavile Tango* (faixa 02) e em semelhança, a zuela *Ô Zambi Zambi* (faixa 43).

Na faixa 02, o *Rum* toca os seis primeiros compassos conforme a transcrição entre colchetes. Na faixa 43 a primeira semibreve dura os dois primeiros compassos e segue da mesma forma no 3º, 4º e 5º compassos, pulando do compasso 6 e indo diretamente para o compasso 7 e 8. Ambas foram mencionadas no mesmo contexto, pois nota-se que as duas zuelas têm motivos rítmicos semelhantes: a frase de entrada do *Rum*, que nesse caso vai aumentando a quantidade de notas realizadas na mesma frase.

The image displays three systems of musical notation, each representing a different measure. Each system consists of four staves labeled Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The first system is marked with a '6' at the beginning. The second system is also marked with a '6'. The third system is marked with a '7'. The Gã staff in all systems shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Lé and Rumpi staves show rhythmic patterns with 'x' marks indicating specific notes. The Rum staff shows a bass line with dotted and eighth notes.

Figuras 4.12.6 – Exemplo de frases de entrada do *Rum* no Barravento

Adotando a terminologia usada por Cardoso, as “frases base” tocadas no *Rum*, dentre muitas e específicas variações, repetiam “mais vezes que as demais” executadas por esse instrumento (2006, p. 134). A zuela *Ainé, Ainé* (faixa 19) contém um exemplo de *frase base*

do *Rum* após todos os instrumentos já terem entrado no toque. Nota-se no uníssono entre *Lé* e *Rumpi*, que eles variam em relação aos exemplos anteriores, embora variem menos.

Figura 4.12.7 – Exemplo de frase base do *Rum* no Barravento

Ao término da zuela, conforme mencionado na seção 4.4, quem altera é o *Gã*, de forma que um simples deslocamento realizado nessa linha-guia já fosse suficiente para avisar aos demais nos atabaques que o toque estava encerrando, fazendo então a *chamada final* com os instrumentos todos em uníssono. Como exemplo, as zuelas *Zinguê No Cangulê* (faixa 11), *Angorô Ta No Meuango* (faixa 19, após *Ainé Ainé*) e *Singanga Ê* (faixa 16).

Sobre as chamadas finais, vale ressaltar a colocação de Cardoso que mesmo pesquisando o candomblé de ketu, tem igual aplicabilidade no candomblé angola: “as frases finais por serem sonoramente diferente de todo o restante funcionam como aviso a todos de que o toque vai terminar. Sua peculiaridade sonora facilita o seu reconhecimento e permite que os integrantes do conjunto e dançarino finalizem juntos” (2006, p. 110).

Figura 4.12.8 – Exemplo de chamada final no Barravento

4.6.3 – Cabula

O toque Cabula também é um dos toques mais presentes nos rituais do Redandá. Conhecido, além de Cabula, por outros nomes como Cabila ou Samba de Cabula em outras referências (PEÇANHA, 2013, p. 85) e terreiros (como adota o ogã Gabi Guedes), não possui diferenças sonoras significativas quanto a esses diferentes nomes. Como demonstra Xavier Vatin (2001, p. 12) – essa tabela também está disponível na figura 4.15 (p. 100 desta dissertação) – assim como o Barravento, é um dos ritmos originados no candomblé angola e também é incorporado em outras religiões afro-brasileiras que utilizam toques de mãos. A seção 4.6 abordará algumas discussões de autores sobre os empréstimos dos ritmos do candomblé angola em outros contextos e veremos que o Cabula é o principal deles.

Quanto ao Redandá, esse ritmo de subdivisão quaternária possui um andamento moderado, mais cadenciado no início, porém dentre todos os ritmos pesquisados, é o que mais tendia a acelerar durante as cantigas. Da mesma forma, as zuelas que tinham o ritmo Cabula eram as que mais variavam em andamento de uma para outra. No CD, em determinadas zuelas os andamentos cresciam de 88 a 101 bpm; de 95 a 105; de 108 a 117; de 112 a 120 (aproximadamente) a semínima em cada uma. Embora os números pareçam expressivos não se percebia tão severamente, ou de forma explícita, uma aceleração no toque. Esse crescimento ocorria de forma natural, acompanhando e dialogando com outros fatores como as palmas ou as danças presentes nos rituais.

Nessas zuelas, após a introdução com o canto do solista, o *Gã* executa a seguinte frase:

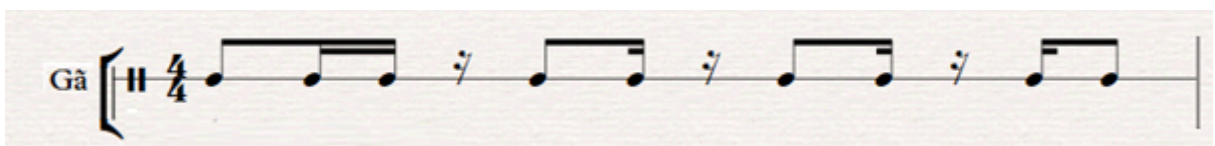


Figura 4.13.1 – Linha-guia do Cabula

Após a linha-guia, o *Lé* entra fazendo a seguinte frase abaixo, como na cantiga *Óia Gira Mucongo* (faixa 01). Na transcrição, é possível notar entre colchetes que a primeira nota é tocada com o flã, que é feito em determinados casos, porém em outros como na zuela *Dendê Sanga* (faixa 08), o flã é omitido entrando a primeira nota simples.



Figura 4.13.2 – Frase de entrada do lé no Cabula

Nos momentos de *base cheia*, com os quatro instrumentos em conjunto, a dança e as palmas, o Lé executa uma frase semelhante, porém acrescentando timbres agudos dentro dos tempos 1 e 3 e outras de intensidade menor nos tempos 2 e 4, conferindo maior balanço e articulação no fraseado. Como exemplo, a zuela *Ara, Ara Ara Ê* (faixa 22).



Figura 4.13.3 – Exemplo de frase do Lé na base cheia do Cabula

Conforme visto, à medida que avançamos nas transcrições para os instrumentos mais graves, as frases dos atabaques vão tornando-se menos frequentes. Nesse caso, a entrada do *Rumpi* no Cabula é exemplificada na zuela *Paluanguê* (faixa 03). Nota-se que essa entrada tem motivos rítmicos semelhantes, o que compreende um caráter da linguagem e da função do instrumento no quarteto, como nas palavras de Alá Ibi Orô, o *Rumpi* realiza “a função de repique”.

Figura 4.13.4 – Exemplo de frase de entrada do *Rumpi* no Cabula

Nos momentos de *base cheia*, o *Rumpi* preenche as subdivisões quaternárias com as semicolcheias e, geralmente, o fraseado no compasso tem uma nota-fantasma ou pausa de semicolcheia, fazendo com que a frase tenha um “respiro” melo-rítmico que dialoga com o *Lé*. Mantendo sua função de repique, o *Rumpi* faz variações dentro de motivos rítmicos como a transcrição a seguir. É possível notar que as últimas semicolcheias dos tempos 1, 2 e 3 estão entre colchetes, pois sua altura pode ser tanto grave como aguda (aberta ou fechada), variando frequentemente, principalmente em relação às três primeiras semicolcheias que as antecedem. A zuela *Ô Zambi Apongo Munã* (faixa 42) exemplifica esse fraseado.

Figura 4.13.5 – Exemplo de frase do *Rumpi* na base cheia do Cabula

Nos momentos de entrada do *Rum*, as variações são ainda menos frequentes. Assim como no Barravento, as frases também têm durações maiores e são fortemente associadas com os movimentos da dança e do inkice. A transcrição a seguir, corresponde à entrada do *Rum* na zuela *Samba Monameta* (faixa 33).

O motivo melo-rítmico nos tempos 3 e 4 do compasso 1 encontra-se em colchetes, pois é retomado com frequência não somente nessa zuela, mas em outras como *Ôi Nroxi Ô Roxinkê* (faixa 07). Além disso, o uso do flã no *Rum* é bem comum, dialogando com os gestos da dança do inkice em diversos momentos.

The image shows a musical score for Cabula, consisting of four staves: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The score is marked with a '6' at the beginning. The Gã staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Lé and Rumpi staves are labeled 'Base Cheia' and show a similar rhythmic pattern. The Rum staff shows a sequence of notes, with a bracketed section indicating a specific rhythmic motif.

Figuras 4.13.6 – Exemplo de frases de entrada do *Rum* no Cabula

Determinadas “frases base” tocadas no *Rum* do Cabula também repetem mais vezes que as demais. A função de dobra do *Rum* é reforçada quando esse instrumento executa a última semicolcheia e a primeira nota longa do próximo tempo, da seguinte forma: primeiro esse motivo rítmico é tocado com menos frequência, e em seguida aumenta-se tal frequência do motivo tocando repetidamente até preencher todo o compasso como é mostrado a seguir. As zuelas *Vungea Vungea* (faixa 28) e *Ainda Cangira* (faixa 09) contêm esse exemplo de *frase base* do rum.

Figura 4.13.7 – Exemplo de frase base do *Rum* no Cabula

Ao término da zuela, a variação do *Gã* no tempo 3 e 4 avisa aos demais que o toque está encerrando e faz a *chamada final* com os instrumentos todos em uníssono. A primeira nota do *Gã* com a acentuação (2ª semicolcheia do tempo 3) tem o uníssono em razão de todos os demais instrumentos também tocarem neste tempo, embora ainda não estejam fazendo a chamada final. O simples deslocamento na subdivisão seguinte (tocando ou não a nota em colchete) faz com que os três atabaques entendam o final do toque e realizem a nota do tempo 4 no grave e a 1ª nota do compasso seguinte no agudo. Em algumas zuelas como *Aê Gongobila Dilê* (faixa 25), a nota em colchete do *Gã* é tocada, no entanto em outras como *Quebra a Cabaça* (faixa 18) e *Paluanguê* (faixa 03), ela é omitida.

Figura 4.13.8 – Exemplo de chamada final no Cabula

4.6.4 – Congo de Ouro

O toque Congo de Ouro fecha os principais toques presenciados nos rituais do Redandá. Como afirmam Vatin (2001) e Botão (2007), esse ritmo também foi originado no candomblé angola, tendo sido incorporado em outras religiões afro-brasileiras, assim como em outros contextos mencionados mais adiante. Em algumas situações pesquisadas, o Congo de Ouro envolvia uma linha-guia do *Gã* diferente, conforme apontado no item 4.2.3. No entanto, a forma como foi presenciado no Redandá (além da maioria das referências de candomblé angola encontradas) é a que será mencionada a seguir.

Esse ritmo de subdivisão quaternária possui no Redandá um andamento moderadamente rápido, de modo que em determinadas zuelas foi constatado (aprox.) de 118 a 125 bpm a semínima; de 118 a 125 novamente em outra zuela; e de 123 a 126 em outra, em determinadas situações.

Após a entrada da voz do solista na zuela, o *Gã* executa a seguinte frase:



Figura 4.14.1 – Linha-guia do Congo de Ouro

Após a linha-guia, o *Lé* entra fazendo a seguinte frase abaixo, como na cantiga *Zazi Luanda* (faixa 14). De acordo com as gravações e a transcrição, é possível notar que a primeira nota é a única em semínima e sempre é tocada com flã. Em seguida, a entrada continua alternando nas colcheias agudas ou graves.

Figura 4.14.2 – Frase de entrada do *Lé* no Congo de Ouro

Nos momentos de base cheia o *Lé* permanece nas colcheias executando a mesma frase que alterna entre duas colcheias no grave nos tempos 1 e 3 e duas no agudo nos tempos 2 e 4 – em poucos momentos uma semínima no grave era tocada ao invés de duas colcheias, porém essa variação era menos frequente. Como exemplo, a zuela *SinSim Acokeiaia* (faixa 26).

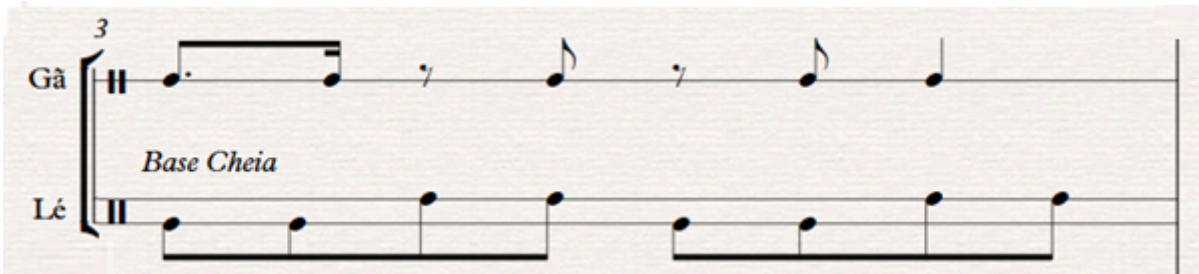


Figura 4.14.3 – *Lé* na base cheia do Congo de Ouro

A entrada do *Rumpi* no Congo de Ouro foi extraída da zuela *Inkisse Navuru* (faixa 30). Conforme a afirmação de Alá Ibi Orô, o *Rumpi* realiza o repique, de modo que as frases de cada zuela do toque Congo de Ouro têm relativas semelhanças na entrada, no entanto, não foi constatado nenhum repique igual. Assim esse instrumento começa, na maioria dos casos, com o flã também realizado pelo *Lé* anteriormente, porém ao invés das colcheias como o *Lé*, o *Rumpi* fraseia mais, tendo as últimas semicolcheias precedendo os tempos 1, 2 e 4, além de notas de menor intensidade. É importante notar que o *Rumpi* na maioria dos casos acentua os primeiros tempos – no 1, 2, 3 e 4 – na mesma altura que o *Lé*.



Figura 4.14.4 – Exemplo de frase de entrada do *Rumpi* no Congo de Ouro

Na base cheia, o *Rumpi* preenche determinadas subdivisões com semicolcheias e com notas-fantasma, de menor intensidade. Mantendo sua função de repique, o *Rumpi* faz variações especialmente no tempo 4 com as semicolcheias e mantém em colcheias as primeiras notas do tempo 1, 2 e 3 no motivo rítmico como na transcrição a seguir. A zuela *Ingueno Aia* (faixa 21) exemplifica esse fraseado.

Figura 4.14.5 – Exemplo de frase do *Rumpi* na base cheia do Congo de Ouro

Por fim, as maiores variações estão novamente no *Rum*. Nos momentos de entrada desse instrumento no Congo de Ouro, as frases também têm correspondência com sua função de dobra, além de durações maiores e fortemente associadas com os movimentos da dança e do inkice. A transcrição a seguir corresponde à entrada do *Rum* – em colchetes – na zuela *É um Simbi ieiê* (faixa 39). Na zuela *Ingueno Aia* há também a recorrência das tercinas conforme a transcrição da faixa 39.

Figuras 4.14.6 – Exemplo de frase de entrada do *Rum* no Congo de Ouro

No Congo de Ouro as frases do *Rum* que repetem mais vezes que as demais, além das frases tercinadas acima – cujos toques não estão presentes somente nas entradas, como em outros momentos das zuelas – são as que compreendem as frases base 1 e 2 conforme a transcrição a seguir. Esses motivos melo-rítmicos tocados no *Rum* do Congo de Ouro foram transcritos a partir da zuela *Gongobila Mutalê* (faixa 27), mas também são utilizadas em outras cantigas, como a zuela *Vunge Monamê* (faixa 29), entre outras que contêm esses exemplos de *frases base* do *Rum*.

The musical score for Figure 4.14.7 consists of four staves: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a '7' above the Gã staff. The Rumpi staff has 'x' marks above some notes. The Rum staff is labeled 'Frase Base 2' and contains a specific rhythmic pattern.

Figura 4.14.7 – Exemplo de frases bases do *Rum* no Congo de Ouro

Ao término do toque Congo de Ouro, a variação do *Gã* demonstrada a seguir comunica aos demais para fazerem a *chamada final* com os instrumentos em uníssono. Embora existam diferentes variações do *Gã* nos finais desse toque, o exemplo demonstrado a seguir refere-se ao final mais frequente. A alteração da linha-guia na célula do tempo 3 faz com que todos finalizem com a nota do tempo 4 no grave e a 1ª nota do compasso seguinte no agudo. As zuelas *SinSim Acokeiaíá* (faixa 26), *Gongobila Mutalé* (faixa 27), *Vunge Monamé* (faixa 29) contêm esse final abaixo.

The musical score for Figure 4.14.8 consists of four staves: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The score is marked with an '8' above the Gã staff. The Gã staff has a final note with a 'v' above it. The Lé, Rumpi, and Rum staves have final notes with 'v' above them, indicating a unison ending.

Figura 4.14.8 – Exemplo de chamada final no Congo de Ouro

4.7 – Os empréstimos e outros contextos dos ritmos de nação angola

4.7.1 – Os empréstimos

Ao encaminhar para a parte final da pesquisa, algumas considerações são importantes a respeito dos trabalhos de outros autores que pesquisaram sobre música de candomblé. Com a influência desses trabalhos para nortear a presente pesquisa, o diálogo entre as experiências obtidas no Redandá com as referências bibliográficas faz-se necessário, na intenção de contribuir para estruturar os conhecimentos levantados aqui com diferentes pesquisas sobre essa(s) música(s).

A partir de um levantamento feito por Xavier Vatin intitulado *Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa*, o autor relata que para obter um conjunto de dados representativos teve que “investigar minuciosamente dez comunidades religiosas e frequentar mais outras vinte” (VATIN, 2001, p. 09). A partir desses dados obtidos, o etnomusicólogo construiu uma tabela sinóptica de toques que constatou nas suas visitas a campo em diferentes terreiros baianos. Além disso, levantou questões importantes em seu trabalho que podem ser debatidas com outros trabalhos mais recentes e com as etnografias e análises acerca dos toques do Redandá.

Na página seguinte, é possível verificar que a tabela de seu estudo aponta os toques pesquisados nos terreiros, em que a letra O representa na legenda que o toque tem a *origem* correspondente à nação pesquisada, que no caso de angola como vimos na seção 4.6, também corresponde aos toques: Arrebate, Barravento, Cabula e Congo de Ouro. No caso dos toques que são *empréstimos*, a identificação é pela letra E, além do uso dos parênteses representando sua rara utilização. A partir das pesquisas de campo e gravações obtidas com o Redandá, foi possível encontrar muitas semelhanças com as afirmações feitas por Xavier Vatin: o ritmo Aguerê foi raramente constatado no Redandá – ouvi apenas três vezes e em rituais distintos – assim como em outros terreiros de angola que o autor pesquisou. O ritmo Ijexá foi observado com pouca frequência no Redandá assim como os terreiros angoleiros de suas etnografias – observar que nesse toque ele classifica todas as nações com letra E, o que reforça o argumento de Alá Ibi Orô na seção 4.3, que dizia que “Ijexá é uma nação que originou esse ritmo, logo todas as nações emprestaram do Ijexá esse toque em seus rituais”. Por fim, o único ritmo que o autor constatou em terreiros de angola que não foi verificado no Redandá foi o Adarrum.

Em outro terreiro visitado ao longo da presente pesquisa, o templo Ordem Iniciática do Cruzeiro Divino, que realiza cultos aos *Caboclos*, foi verificada também a semelhança com a tabela abaixo, tendo nesses cultos os ritmos de Angola emprestados conforme a tabela. Nesse terreiro outros ritmos eram tocados em momentos antecedentes ao ritual dos caboclos, cultuando orixás, portanto também tocando os ritmos de origem Ketu, o que reforça a interpretação de Vatin sobre sua própria tabela:

As nações de candomblé têm entre elas laços estreitos demais para não serem estudados em detalhes. A realidade cotidiana dos candomblés não permite considerá-los como um bloco estável e monolítico. [...] O mergulho na diversidade de práticas rituais me fez descobrir realidades plurais onde as ideologias ortodoxas de uns enfrentam a flexibilidade heterodoxa de outros. [...] Em alguns casos é difícil afirmar com certeza a origem dessas práticas, tão profundas e múltiplas foram as interpenetrações (VATIN, 2001, p. 8-9).

As fórmulas rítmicas (toques) usadas nas nações Ketu, Jêje e Angola e no culto aos caboclos: origens e empréstimos

CULTO TOQUE	KETU	JÊJE	ANGOLA	CABOCLOS
<i>Adarrum</i>	(E)	O	(E)	
<i>Agabí</i>	O			
<i>Aguerê de Oxossi</i>	O		(E)	
<i>Alujá</i>	O			
<i>Arrebate</i>	(E)		O	
<i>Avaninha</i>	E	O		
<i>Barravento</i>			O	E
<i>Batá</i>	O			
<i>Bravum</i>		O		
<i>Cabula</i>			O	E
<i>Congo</i>			O	E
<i>Daró</i>	O			
<i>Ibí</i>	O			
<i>Ijexá</i>	E	(E)	(E)	
<i>Jincá</i>	E	O		
<i>Opanijé</i>	O			
<i>Ramunha</i>	E	O		
<i>Sató</i>	E	O		
<i>Tonibobé</i>	O			
<i>Vassa</i>	E	O		

Legenda: «O» significa «Origem»: o toque é originário da nação em questão; «E» significa «Empréstimo»: o toque provém de outra nação; Os parênteses significam que o empréstimo é raramente utilizado; quando o toque não é utilizado na nação em questão, não tem nenhuma letra.

Figura 4.15 – Tabela de Xavier Vatin em Música e Transe na Bahia (2011, p. 12)

4.7.2 – Outros contextos

Conforme mencionado nas análises dos toques do quarteto instrumental do Redandá na seção 4.6, os usos desses ritmos não se restringiram somente ao contexto do candomblé angola. Como visto anteriormente nesse capítulo 4, esses ritmos foram incorporados às práticas ritualísticas de outros cultos como o candomblé de caboclo e a umbanda, só para mencionar algumas das religiões afro-brasileiras que fizeram uso desses como “empréstimos”.

Xavier Vatin, que “mergulhou na diversidade das práticas rituais,” levanta questões fundamentais que podem ser exemplificadas (e respondidas, mesmo que parcialmente) por meio desta pesquisa com o Redandá e com o referencial bibliográfico que foi utilizado, para debater a importância de reconhecer as práticas musicais herdadas do candomblé angola em outros contextos.

Segundo ele, referindo-se aos terreiros de diferentes nações de candomblé pesquisados questiona, “como caracterizar o fenômeno de ‘mestiçagem musical’ que parece resultar dessas interpenetrações de civilizações? Existem lógicas mestiças que governam tal processo?” (VATIN, 2001, p. 08).

No âmbito dos ritmos do candomblé angola, quando me referi aos toques de *Cabula* e *Congo de Ouro*, afirmei que esses ritmos foram empregados, além das religiões acima, em outros contextos e práticas musicais.

O primeiro exemplo é o *Congo de Ouro*, que além de outras religiões, foi incorporado em grupos de música popular nos anos 1970 como Os Tingoãs, em canções como “Iansã mãe virgem”, “Deixa a Gira girar”, “Obaluaê” e muitas outras. Além de grupos de música popular brasileira, o Congo de Ouro também foi incorporado à prática da Capoeira, como aponta a antropóloga Maria Eugênia Dominguez em seu texto “O que a música faz na capoeira angola?”, dizendo que,

Os tocadores de berimbau muitas vezes introduzem os toques que remetem a outras tradições afro-brasileiras como o candomblé, a umbanda ou o afoxé (como o congo de ouro ou o ijexá). É frequente também que um mesmo toque receba distintas denominações por parte de diferentes mestres e capoeiristas. (DOMINGUEZ, 2010, p. 04).

O segundo exemplo mencionado é o *Cabula* cujo toque é um dos precursores de um ritmo que veio a tornar-se símbolo nacional na música popular: o *Samba*. Na tese de José

Alexandre Carvalho ele menciona um importante padrão rítmico do Samba, o *Telecoteco*. “Claramente onomatopaico e simula o som do toque do tamborim no samba” (2011, p. 120).



Figura 4.16: Linha-guia do *Telecoteco* transcrita por Carvalho (2011, p. 120). Uma das variações (samba do Estácio), na qual os compassos foram invertidos.

Este termo [Telecoteco] não é encontrado em livros, no entanto é utilizado por sambistas com alguma frequência e nos parece bem adequado. O termo adotado para Telecoteco também é a “clave de samba” e também “linha-guia do samba”. Encontramos mencionados por Sandroni (2001, p.34) as expressões “ciclo de tamborim” ou “padrão de tamborim”. (CARVALHO, 2011, p. 121).

A seguir, repito a figura 4.13.1, que compreende a linha-guia do toque Cabula:

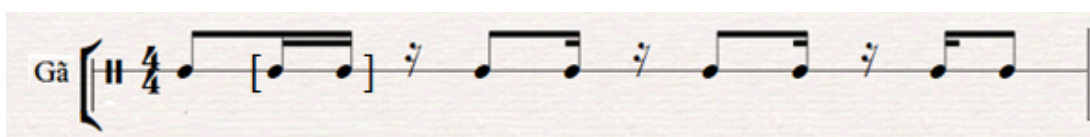


Figura 4.13.1 – Linha-guia do Cabula

Ao comparar as duas claves (dispensando também a ligadura das semicolcheias na figura 4.16), é possível verificar que a diferença está presente no trecho marcado entre colchetes. No Telecoteco, a segunda nota da frase é uma colcheia (no “contra” do tempo 1) e a próxima nota é tocada na “cabeça” do tempo 2. No Cabula, a segunda nota da frase é uma semicolcheia (também tocada no “contra” do tempo 1), no entanto, a próxima nota é tocada na quarta semicolcheia do mesmo tempo 1. A diferença dessas linhas-guia está entre a posição de uma semicolcheia e o restante permanece o mesmo. A seguir, o que dizem outros autores.

Na dissertação de João Carlos Peçanha, intitulada “A trindade da música popular (afro)brasileira - João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba”, o autor estuda o famoso ambiente da *Casa da Tia Ciata* que propiciou a convergência entre os compositores Pixinguinha (especialmente com o Choro), Donga (especialmente com o Samba) e João da Baiana (especialmente com a Macumba), realizando trocas musicais recíprocas frequentes que

esse ambiente proporcionava. Peçanha em sua pesquisa entrevistou os ogãs Elton e Rafael dos Anjos em busca de compartilharem seus conhecimentos sobre essa complexa e múltipla questão precursora do samba, dizendo que,

O Cabula (ou Cabila) é exatamente o Samba de Caboclo comum nos terreiros de Candomblé – toque apontado pelo ogã Elton como principal precursor da rítmica do Samba. [...] O Maxixe, enquanto música e corporalidade negra, apresenta suas ancestralidades e a referência ao Samba de Caboclo, ao Cabula e à Macumba, inscreve sua presença como um importante elo – indispensável para a compreensão da matriz afro-brasileira no Samba[...] (PEÇANHA, 2013, p. 85-87).

Peçanha reflete em sua pesquisa “O que possivelmente foi silenciado no Samba quando este fora eleito símbolo nacional por excelência?”, cuja dúvida também abrange os questionamentos de Vatin sobre um melhor entendimento da “mestiçagem musical”. A indagação de Vatin sobre uma possível lógica nessa “interpenetração de civilizações” encontra um exemplo de resposta na pesquisa de José Carlos Peçanha, que ao entrevistar o ogã Rafael dos Anjos, afirma que,

O samba tem grande influência dos ritmos africanos e é resultado sem dúvidas dos toques diversos de tambores vindos do continente africano na época da escravidão. O que vejo claramente e isso foi um fato aqui no Brasil é a tentativa de “se esconder” ou de colocar algo em primeiro plano que não seja de pronto entendimento de qualquer ouvinte que aquilo é uma cantiga de um culto afro-brasileiro. Trazer elementos como o cavaquinho, o pandeiro, violões, flauta (o nosso bom e velho regional de Choro) tornam a cantiga mais aceitável, popular e elimina qualquer tipo de preconceito para com os ouvintes em geral. Tentar dar aquela mascarada como aconteceu com o sincretismo para que não haja perseguições, me entende? (ANJOS apud PEÇANHA, 2013, p. 117).

Citando Gilbert Rouget⁶², Ângelo Cardoso explica também uma readequação dos tambores ritualísticos para outros contextos de instrumentação musical. Semelhante ao que aconteceu com o “regional” referido acima, cujos atabaques foram subtraídos, esses instrumentos sofreram uma readaptação em outros contextos, perdendo uma de suas principais funções: “Se o tambor é o instrumento mais usado para a música de possessão, é porque ele pode ser tanto melódico quanto rítmico, e quando cumpre somente a segunda dessas funções, ele é reconfigurado dentro de muitos conjuntos musicais diferentes” (CARDOSO, 2006, p. 170).

José Jorge de Carvalho complementa essa questão com o “mito fundador do samba”

⁶²ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

trazendo um capítulo sobre “os primórdios da música popular sob a influência da industrialização” em seu trabalho intitulado *Panorama da música afro-brasileira*.

Derivando-se do maxixe, do jongo, do samba de roda e de outros gêneros rurais, o samba representa esteticamente a assimilação urbana, ou passagem das massas pré-modernas para a condição de modernidade: arranjos com harmonia ocidental e inserção na indústria musical que estava nos primórdios com a comercialização do fonógrafo [...] O samba engloba essa história: uma classe média baixa podia aparecer como urbana, como participante socialmente legítima da cidade moderna através de trajes ‘adequados’, ‘aceitáveis’ e de passos ‘apropriados’ de dança (CARVALHO, 2000, p. 33).

Carvalho descreve a provável situação dos gêneros musicais, tratando especialmente as tradições de origem banta, exposta nesta seção sobre os “empréstimos” e as “interpenetrações”.

Existem 02 modelos bem distintos de tradições religiosas afro-brasileiras que refletiram 02 organizações musicais bem diferentes. O primeiro modelo, identifico como modelo do candomblé Ketu (como também, Xangô do Nordeste) que tem se mantido extraordinariamente coeso e fechado a influências externas. [...] O segundo estilo é a tradição religiosa de origem bantu (muito particularmente a angoleira) que foi organizada mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais. Trata-se de uma antiga discussão que exige uma pesquisa empírica para sua reformulação: a suposição de que a nação angola do candomblé possui uma liturgia mais mesclada de termos de seu material musical e linguístico. Dessa maneira, podemos realmente traçar a passagem de um repertório angola estritamente ritual e ortodoxo, primeiramente para o repertório dos cultos da umbanda, que constituem um tipo mais sincrético de culto; em seguida para gêneros seculares, tradicionais dos quais podemos chamar alguns de rurais ou comunitários como a capoeira, o maculelê, o samba de roda, o jongo e o maracatu; e chegando finalmente à variedade de gêneros de música popular (industrializada). Como se pode esperar, estudos da tradição angoleira têm maior probabilidade de enfatizar a dinâmica e tratar questões relativas à mudança, ambiguidade, polissemia, hibridização e assim por diante. Exercitar simultaneamente essas tendências teóricas é o que acredito que deveria ser feito para se chegar a um quadro geral da situação (CARVALHO, 2000, p. 05).

No panorama traçado por José Jorge Carvalho, esses possíveis caminhos que os toques dos terreiros de angola trilharam inserem o Redandá na categoria de “repertório estritamente ritual e ortodoxo”. As “práticas musicais seculares” e a “música popular industrializada” foram influenciadas por esses contextos religiosos – primeiramente pelo candomblé banto e posteriormente pela umbanda – herdando deles características musicais como apontadas nessa seção, em que a “mestiçagem” e a hibridização foram decorrentes desses processos.

5 – CONCLUSÕES

Ao ter como prioritário o culto à África antes de qualquer alegação de legitimidade ou “pureza” em relação a outras casas ou nações de candomblé, os adeptos no Redandá têm na sua música não somente um meio que favorece a continuidade desses cultos, como também ela própria é dotada de continuidade e de tradições. No dual antagônico “tradição x ruptura”, “mudança x continuidade” tão presentes na etnomusicologia, pode-se dizer que pelas próprias palavras do tata cambando Alá Ibi Orô, que a música “mantém-se da mesma forma”, ou seja, esta não muda enquanto cumpre uma função religiosa.

Além dos ritmos transcritos na pesquisa, espera-se também contribuir com o tipo de transcrição etnomusicológica para trabalhos futuros sobre o candomblé, pois ciente da impossibilidade (e ausência de necessidade) em transcrever “tudo”, procurei por meio desse trabalho enfatizar algumas das principais funções e usos dos padrões sonoros utilizados no quarteto instrumental no candomblé angola, concordando com a afirmação de Ângelo Cardoso: “certamente, outros pesquisadores que estudarem a música de candomblé terão visões diferentes das que apresentei no presente trabalho. Há tempos o candomblé vem suscitando interpretações e estudos distintos e, certamente, continuará.” (CARDOSO, 2006, p. 380).

Nesta conclusão também é importante lembrar que esta pesquisa nunca pretendeu nem pretenderá destituir a importância da vivência, da prática e dos fundamentos do candomblé para a melhor compreensão de sua música. Embora houvesse certas impossibilidades ou limitações gerais ou específicas de minha parte, espero por meio de meu estudo, com o levantamento de demais estudos relacionados, ter contribuído com uma organização de conceitos e exemplos de diversas origens para um melhor entendimento musical e outros aspectos relacionados neste trabalho. Como somente através da leitura não é possível compreender música de candomblé completamente, cito as palavras de Hugo Ribeiro, “a resposta está dentro do ser humano que produz e daqueles que vivenciam essa música.” (RIBEIRO, 2006, p. 06).

Vale ressaltar também que muitas das questões levantadas nesse trabalho como: a legitimidade do(s) idioma(s) na nação angola; a legitimidade sempre conferida à Bahia quando se trata de candomblé; a enorme diversidade de cantigas – contendo muitas outras

zuelas além das existentes no CD conforme presenciado nos rituais – que compõem o acervo ritualístico do Redandá; um estudo que desmitifique, como disse José Jorge Carvalho, “o mito fundador do samba” – como também outros gêneros – pesquisando a presença e contribuição do candomblé (especialmente o angola) para a música brasileira, seja ela folclórica ou popular; rural ou urbana; são assuntos que não se esgotaram na presente pesquisa, como também nas referências consultadas, e que também podem vir a ser aprofundadas em estudos futuros.

Ao final do trabalho espera-se que tenha sido possível alcançar o objetivo da presente pesquisa, com uma melhor compreensão dos ritmos adotados no candomblé de angola que foram presenciados e estudados no Templo Redandá. Espera-se também que alguns dos caminhos que precederam, sucederam e/ou estão intimamente ligados a esses toques, tenham sido contextualizados, de modo a reconhecer a importância e a influência da nação angola – e em menor escala, das religiões dos candomblés em geral – no que tange à música, sendo um instrumento de preservação, de continuidade e, principalmente, de comunicação dos adeptos com suas divindades, ou seja, a música como algo muito maior do que somente os aspectos sonoros.

Como visto no início, o objetivo desse trabalho foi contribuir para a literatura etnomusicológica a respeito desse assunto pouco abordado, mas espera-se que chegando a este final outro resultado possa se cumprir, semelhante ao que diz José Jorge de Carvalho em *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras*: “Trazer o etnomusicólogo mais próximo da sociedade, em que as suas pesquisas não sirvam somente no âmbito acadêmico, mas traga o conhecimento para a população através da valorização da cultura e da arte”. (CARVALHO, 2004, p. 69).

Por fim, expressando minha experiência pessoal, musical e profissional ao estudar e aprender sobre a música de candomblé, observando a importância da vivência, da execução presencial e da energia que deve ser manifestada para os seus ouvintes, compartilho o porquê devemos entender toda forma de música semelhante ao modo como o povo de santo entende sua própria música. Seja cantando, tocando, dançando, rindo, chorando ou qualquer outra forma de manifestação, “música serve para virar no santo”!

6 – REFERÊNCIAS

- BARCA. *Candomblé Angola*. Redandá: coleção Turista Aprendiz, 2005. CD.
- BARCELLOS, Mário César. *Jamberesu: as cantigas de Angola*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel, 1974.
- BEHAGUE, Gerard. *Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano*. Salvador: Afro-Ásia, 1976. p.129-136.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor. et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BERRUEZO, Luna Borges. Os Candomblés Angola – Ngoma e as sonoridades sagradas de matriz Banto no Brasil, p. 1-7. In: *Anais do VII Semana de Ciências Sociais UNIFESP - (des)Identidade Nacional [Blucher Social Science Proceedings, v.1, n.1]*. São Paulo: Blucher, 2014.
- BLACKING, John. *How Musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Umbanda e Candomblé: Pontos de Contato em Salvador - BA*. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). N.16, 2006, Brasília. Universidade Federal da Bahia, 2006. p. 226-231.
- BOTÃO, Renato Ubirajara dos Santos. *Para além da Nagocracia: A (re)africanização do Candomblé Nação Angola-Congo em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais UNESP, Marília, 2007.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Música e modernidade religiosa entre Tamboreiros de Nação: em torno de uma tradição musical moderna*. Porto Alegre, v. 14, n.23, p. 121-141, dezembro, 2003.
- CANDOMBLÉ. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Candombl%C3%A9&oldid=49559126>>. Acesso em: 11 ago. 2017.
- CARANCI, Carlos. *Portugueses no Congo: da aliança à opressão*. Disponível em: <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/portugueses-en-el-congo-de-la-alianza-a-la-opresion_9157/1> Último acesso em 15 de dezembro de 2017.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música e Etnomusicologia. Escola de Música UFBA, Salvador, 2006.
- CARDOSO, Marcos Antônio. *Projeto Brasil Afro Empreendedor: Matrizes culturais da África, história e cultura afro-brasileira*. Disponível em <<http://www.institutoiab.org.br/wp-content/uploads/2014/08/BRASIL-AFROEMPREENDEDOR-AFRICA-HISTORIA-DA-AFRICA-OS-BANTUS-ANGOLA-NZINGA.pdf>> Último acesso em 16 de dezembro de 2017.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes de. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Tese de Doutorado em música – Práticas interpretativas. Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas Afro-Brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. In: FUNARTE-IPHAN. Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.

_____. *Um panorama da música Afro-Brasileira*. Parte 1. Dos Gêneros tradicionais aos primórdios do Samba. Brasília: Série Antropologia, n. 275, 2000.

CORREIA, Arlindo. *Os Jagas de Angola*. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/020309.html>> Último acesso em 15 de dezembro de 2017.

COSTA, José Rodrigues da. *Candomblé de Angola: história, etnia, Inkises e dialeto litúrgico dos Kassanjes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Gracia, 2002.

DIAS, Renato Henrique Guimarães. *Sincretismos religiosos brasileiros: Estudo sobre Sincretismos Religiosos Surgidos no Brasil entre 1500 e 1908*. Rio de Janeiro [s.n.], 2009.

DOMINGUEZ, Maria Eugênia. *O que faz a música na capoeira angola? Arte e patrimônio em Florianópolis*. Florianópolis, p. 1-8, 2010. Disponível em: <https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/maria_eugenia_dominguez.pdf> Acesso em out.2017.

DORIGO, Gianpaolo; VINCENTINO, Cláudio. *História Geral e do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 2002.

D'OSOGIYAN, Fernando. *Candomblé a origem do nome*. Disponível em: <<https://ocandomble.com/2015/01/13/candomble-a-origem-do-nome/>> . Acesso 11 de ago. 2017

FONSECA, Edilberto José de Macedo. O Toque da Campânula: Tipologia Preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. *Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Música*. Centro de Artes e Letras UniRio. Rio de Janeiro, 2002. p. 8-19.

_____. *Dar Rum ao Orixá: Ritmo e Rito nos Candomblés Ketu-Nagô*. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, 2006.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. Ser Mina no Rio de Janeiro do século XIX. *Afro-Ásia*, Salvador, n.45, p. 25-65, 2012.

HENRIQUE, Marcelo Claudino. *O início das favelas no Rio de Janeiro*. Monografia de Especialização – Departamento de História – Simonsen, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <<http://labirintobrasil.blogspot.com.br/2012/05/o-inicio-das-favelas-no-rio-de-janeiro.html>> Acesso em 07 ago. 2017.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KUSCHICK, Mateus Berger; ZATTERA, Vilson. O Semba nos Musseques de Angola: estudos preliminares. In: *XXIII Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM*. n. 23. Natal, 2013. Instituto de Artes - Unicamp, Campinas, 2013.

LAGO, Jorgete Maria Portal. Notas e Reflexões a partir de escritas sobre a pesquisa de Campo e suas implicações na Etnomusicologia. In: *XXIV Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM*. n. 24. São Paulo, 2014. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. p. 8-16.

LOPES, Nei. *Bantus, Malês e Identidade Negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2015.

LUCAS, Glaura. *O ritual dos ritmos no Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MASSANGA, Joaquim Paka. *Diversidade Cultural em Cabinda: estudo sobre as identidades e práticas culturais dos Bawoio do Yabi*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Educação. Faculdade de Educação. UFMG, Belo Horizonte, 2014.

MYERS, Helen. Fieldwork. *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 21-49.

NASCIMENTO, Andréa. *De São Caetano à Caxias: um estudo de caso sobre a trajetória do Rei do Candomblé Joãosinho da Goméa*. Monografia. (Licenciatura em História) – Faculdade de Formação de Professores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 17, p. 11-34, 2006.

OLIVEIRA, Diovana Ferreira de. A reinvenção do candomblé: uma análise de ‘Fluxo e Refluxo’ de Pierre Verger. *Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?* Ouro Preto: Edufop, 2009.

OLIVEIRA, Leonardo. *Entrevista com Leonardo Oliveira*. Disponível em <<http://www.bibliotecaderitmos.com.br/videos/entrevista-com-leonardo-oliveira/>>. Último acesso em 05 de Julho de 2017.

PAULA, Ricardo Barroso de. *A reestruturação ritualística dentro do candomblé urbano*. Monografia (Graduação em Teologia). Faculdade de Teologia Umbandista. São Paulo, 2016.

_____; RIVAS, Maria Elise. *Um olhar sobre o candomblé de nação angola na roça Redandá*. (Comunicação). Faculdade de Teologia Umbandista. São Paulo, 2015.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A trindade da música popular (afro)brasileira- João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos e contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, Dezembro de 2013.

PONTE, Helder. *Introdução ao Estudo da História de Angola*. Disponível em: <<http://introestudohistangola.blogspot.com.br/2006/05/31-donde-vem-o-nome-angola.html>> Último acesso em 19 de dezembro de 2017.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 44 p. 223-286. Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo: A Velha Magia na Metrópole Nova*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *O que você precisa ler para saber quase tudo sobre as religiões afro-brasileiras*. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais. São Paulo: BIB-Anpocs, N.63. 2007. p.7-30.

PRISCO, Carmen S. *As religiões de matriz africana e a escola*. Disponível em: <www.acaoeducativa.org.br>. Acesso em 10 de outubro de 2017.

REDANDÁ. Disponível em <<<http://redanda.com.br/>>> Último acesso em 2017.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na Etnomusicologia. *ICTUS Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Salvador, v. 4, p. 69-76, dezembro 2002

_____. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: Uma tradição revista*. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

_____. Transcrições musicais: Qual sua importância, qual seu futuro? In: *Universos da Música: cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*, São Paulo, III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. p. 549-557. 2006.

ROCHA, Everardo. *O que é Etnocentrismo?* 5.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

SACRAMENTO, Laércio. Terreiro de Jauá. *Os povos bantus*. Camaçari, p. 1-18, 2009. Disponível em: <<https://terreirodejaua.files.wordpress.com/2009/06/artigo-tata-laercio.pdf>> Acesso em ago.2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*. São Paulo n.17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Reinaldo. *África no Brasil: os sudaneses do Golfo do Benin*. Universidade Federal da Bahia: Centro de estudos afro-orientais, 2012. Disponível em: <<http://www.mafo.ceao.ufba.br>> Acesso em 25 de julho de 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da Metrópole*. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Brasil Colônia. In: *Escravidão Indígena x Escravidão Africana*. Disponível em: <www.mundoeducacao.com.br> Acesso em 22 de maio de 2017.

TINOCO, Dandara. Cem anos de um rei negro: pai de santo derrubou preconceitos e popularizou o candomblé. *O Globo*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/cem-anos-de-um-rei-negro-pai-de-santo-derrubou-preconceitos-popularizou-candomble-14884003>> Publicado em 20 dez, 2014. Acesso em 09 set, 2017

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

TURCI, Érica. Bantos: Quatrocentos grupos étnicos falam línguas bantas atualmente. Educação Uol História Geral, publicado em 28 out. 2010 Disponível em <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/bantos-quatrocentos-grupos-etnicos-falam-linguas-bantas-atualmente.htm>> Acesso em 26 jun 2017.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VATIN, Xavier. *Música e Transe: As nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil*. Tradução de Daniela Costa e Allyson Mustafa. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Etnologia) —Paris, EHESS, 2001.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos: seus ritmos e modos*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música. Centro de Artes - CEART, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

7 – CD em ANEXO