

# OUTRAS EPISTEMOLOGIAS: PRÁTICAS MUSICAIS E DIVERSIDADE CULTURAL NOS CANDOMBLÉS KETU-NAGÔ NO RIO DE JANEIRO

Edilberto Fonseca  
*Universidade Federal Fluminense*

**Resumo:** Neste artigo, pretendemos tratar as práticas musicais presentes nos complexos culturais do candomblé Ketu-Nagô na cidade do Rio de Janeiro, compreendendo esses espaços como territórios de acolhimento de práticas ligadas a outras formas e modalidades de saberes epistemológicos diversos daqueles cultivados hoje no âmbito acadêmico. Metodologicamente apoiado pela etnografia de algumas dos “terreiros-comunidades”, este estudo pretende trazer contribuições para um debate mais qualificado tanto em relação ao conceito de “nação” dentro desses candomblés quanto ao alcance epistemológico da categoria “música” nesses contextos culturais. Este estudo tem como objetivo central a descrição de algumas das principais práticas rítmicas e vocais presentes nesses candomblés, a partir do esboço de um amplo panorama do repertório musical. O objetivo principal aqui é discutir aspectos do repertório musical face aos seus contextos rituais de ocorrência, propondo inserir essas questões no atual debate acadêmico sobre música.

**Palavras-Chaves:** candomblé, música afro-brasileira, etnomusicologia.

## OTHERS EPISTEMOLOGIES: MUSICAL PRACTICES AND CULTURAL DIVERSITY IN KETU-NAGÔ CANDOMBLÉS IN RIO DE JANEIRO

**Abstract:** In this article, we intend to treat the musical practices present in the cultural complexes of the Ketu-Nagô candomblés in the city of Rio de Janeiro, understanding these spaces as territories of reception of practices linked to other forms and modalities of epistemological knowledges that are diverse from those cultivated today in the academic scope. Methodologically supported by the ethnography of some of the “terreiros-communities”, this paper intend to bring contributions to a more qualified debate, both in relation to the concept of “nation” within these candomblés and about the epistemological reach of the “music” category in these cultural contexts. This study has as its central object the description of some of the main rhythmic and vocal practices present in these candomblés, starting from the outlining of a broad panorama of the musical repertoire. The main purpose here is to discuss aspects of musical repertoire face to their ritual contexts of occurrence, proposing to insert these issues in the current academic debate about music.

**Keywords:** candomblé, afro-brazilian music, ethnomusicology.

O processo colonial moderno fez confluír para o território brasileiro uma enorme diversidade de povos e etnias de matrizes culturais muito distintas, tanto europeias, particularmente a portuguesa, como africanas, por meio dos grupos para cá trazidos como mão-de-obra escravizada. Esses contingentes humanos que para cá vieram, voluntariamente ou não, encontraram por sua vez milenares universos culturais de grupos indígenas dispersos por todo território sul americano. Pelo menos durante os últimos cinco séculos, o que tem sido chamada de “cultura brasileira” vem sendo forjada a partir de uma complexa rede de intercâmbios, trocas e interações simbólicas expressas em saberes, fazeres e visões de mundo desses grupos e povos que para aqui trouxeram suas heranças culturais.

O processo escravista colonial no Brasil deixou marcas profundas não somente nos corpos daqueles homens e mulheres escravizados mas também na própria cultura brasileira. No entanto, o reconhecimento e aceitação de toda essa diversidade cultural aqui historicamente construída enfrenta ainda enormes desafios na conquista de espaços de legitimação simbólica para esses saberes e práticas aqui presentes. Ainda hoje, vemos algumas das expressões culturais que resistiram a séculos de preconceito, especialmente em relação a grupos afrodescendentes e indígenas, gozarem de descrédito junto à população, principalmente pela desinformação e ignorância que historicamente cercou o discurso oficial, sendo o espaço acadêmico um dos mecanismos sociais de reprodução dessa realidade. Frente a essa realidade, e para o âmbito desse artigo, trataremos especificamente aqui do caso das práticas musicais presentes nos complexos culturais dos candomblés *ketu-nagô* na cidade do Rio de Janeiro, comunidades-terreiro que se constituem em territórios de acolhimento de práticas e saberes liga-

dos a outras formas e modalidades de conhecimentos, em muito diversas daquelas cultivadas no âmbito acadêmico.

Pouco mais de um século depois da abolição da escravatura, o candomblé tornou-se uma das práticas religiosas mais difundidas e populares do país. Historicamente, suas práticas têm sido objeto de preconceito e perseguição<sup>17</sup>, seja por parte de organismos e instituições oficiais seja por discursos formados a partir do chamado senso comum, dentro e fora do espaço acadêmico. A extraordinária resistência oposta pelas religiões africanas às formas de alienação e de extermínio ainda hoje demonstram sua força e surpreendem seus detratores. Durante o período colonial essas práticas musicais eram toleradas porque os cantos, danças e batuques eram sempre tidos como simples divertimentos de negros nostálgicos, entendidos muitas vezes como úteis para que, cultivando a lembrança de suas origens, tornassem-se elemento de apaziguamento de legítimos ânimos de revolta. Os candomblés tornaram-se aos poucos espaços de cultivo de saberes e fazeres musicais, especificamente, ligados a práticas espirituais que, claramente, estruturaram o que se chama hoje de música popular no Brasil.

Apoiado metodologicamente na etnografia de alguns terreiros dos candomblés *ketu-nagô* do Rio de Janeiro<sup>18</sup>, este artigo pretende trazer aportes ao debate sobre o alcance epistemológico da categoria “música” nesses contextos sociais, tendo como objeto de estudo, principalmente, uma descrição de algumas de suas práticas rítmicas e vocais. Buscando jogar luzes sobre o tema e procurando ressignificar conceitos e estereótipos, discutiremos aspectos dos repertórios musicais em função de seus contextos rituais de ocorrência, tentando inserir mais esses temas no debate acadêmico sobre música.

<sup>17</sup> “Nova Iguaçu, no RJ, tem mais um ataque a terreiro de candomblé - Imagens e objetos usados em cultos foram queimados. O município possui o maior número de centros religiosos de matriz africana no RJ.” Ver em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/nova-iguacu-no-rj-tem-mais-um-ataque-a-terreiro-de-candomble.ghtml>

<sup>18</sup> Ver mais em “O toque do Gã: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro” (DOUTORA, 2003).

## O CANDOMBLÉ NO RIO DE JANEIRO - UM BREVE HISTÓRICO

*Havia o candomblé e neste vinha o jêc, nagô e angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a sessão recreativa, depois vinha a parte religiosa. Os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda<sup>11</sup> (João da Baiana, depoimento à LOPES, 1981: 16-17).*

Candomblé é resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, fruto de variadas linhagens e matrizes culturais existindo, portanto, vários candomblés. Os grupos étnicos que conformaram o que hoje é chamado de complexo cultural *Ketu-Nagô* foram introduzidos mais intensamente em solo brasileiro no final do século XVIII e início do século XIX, em especial nos estados do Maranhão, Pernambuco e Bahia, tendo vindos, prioritariamente, das regiões da África correspondentes aos atuais países da Nigéria e Benin.

Particularmente no Rio de Janeiro, específicos contingentes negros baianos para cá vieram como função de processos internos de migração que ocorreram no final do século XIX com o declínio das colheitas de café do vale do rio Paraíba. Essas levas de migrantes estabeleceram-se próximo ao cais do porto, tendo modificado, substancialmente, a fisionomia de parte da configuração urbana da cidade. Fundaram o que ficou conhecido com a "A Pequena África" (MOURA, 1995), trazendo para o Rio de Janeiro o culto aos orixás. O conhecido e já falecido *Oluô* (adivinho) Agenor Miranda da Rocha (1994) enumera em suas memórias, vivenciadas ao longo de mais de noventa anos, a localização das primeiras casas de santo da cidade: Mãe Aninha de *Xangô* abre sua casa-de-santo no bairro da Saúde em 1886, para depois

transferi-la para o bairro de São Cristóvão, e, finalmente, instalar-se definitivamente em Coelho da Rocha; já Pai João Alabá (*Omolu*) abre sua casa-de-santo na rua Barão de São Félix, Saúde; Cipriano Abedé (*Ogum*) abrirá na rua João Caetano e Benzinho Bamboxê (*Ogum*) na rua Marquês de Sapucaí.

Dentre todos os terreiros do início do século XX, o mais famoso era mesmo o de *Tia Asseata*, à rua Visconde de Itaúna. A legitimação alcançada pelo terreiro junto às autoridades locais tornava muito mais fácil a obtenção de permissão policial para a realização de cerimônias religiosas e mesmo de rodas de samba. O relacionamento que mantinha com as mais importantes figuras políticas da época não impediu, no entanto, que o terreiro tivesse que ser realocado, o mesmo ocorrendo com outros grupos e candomblés.

No início do século XX, os contingentes negros, escravizados ou forros, se dividiam segundo a maior ou menor aproximação simbólica com as chamadas "nações". No âmbito das comunidades-de-terreiro, o conceito "nação" é determinado por um conjunto de manifestações e práticas expressivas cultivadas por grupos étnicos africanos que, ao longo do período colonial, por aqui aportaram. O historiador Carlos Eugênio Libano Soares lembra, no entanto, que as *nações*

não podem ser consideradas representações de identidades étnicas como algo "essencializado", isto é, natural, quase cristalizado. É imprescindível vislumbrarmos nestas narrativas sobre as "nações" as construções do tráfico negreiro, das lógicas senhoriais e também das invenções africanas as mais diversas (SOARES, 2005: 50).

Edison Carneiro argumenta que durante o período colonial o conceito de *nação* referenciava aspectos mais propriamente étnicos e não somente religiosos, contudo aos poucos passou a ser

<sup>11</sup> Todas as citações dessa dissertação preservam a escrita originalmente encontrada nas edições transcritas.

o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes sim, fundados por africanos *angolas, congos, jejes, nagôs*, – sacerdotes e iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vem transmitindo através dos tempos e a mudança nos tempos (1978: 33, grifos do autor).

No Rio de Janeiro, em torno do núcleo central da cidade, se estabeleceram negros da nação *Efon*, subgrupo *Nagô*; *Opó-Afonjá*, subsidiária da casa com a mesma denominação em Salvador (Coelho da Rocha, Raiz da Serra, Nova Iguaçu, São João de Meriti); comunidades *Ketu*, originadas de tradicionais casas-de-santo baianas; do *Alaketu* da Bahia (Miguel Couto, Nova Iguaçu, Ilha do Governador, entre outras); e aqueles ligados ao culto dos ancestrais *Babá-Egum*, estritamente masculino, em Villar dos Teles e Caxias.

Em relação à chamada nação *Angola* de origem *bantu*<sup>12</sup>, também originárias da Bahia e para cá transferidas, vieram as comunidades de Bernardino do Bate-Folha; Ciriaco do Tumba-Jussara e o pioneiro dessa modalidade religiosa, e mais famoso, Joãozinho da Goméia. Aqueles ligados a talvez a mais tradicional casa-de-santo da Bahia, a *Casa Branca do Engenho Velho*, se estabeleceram em Nova Iguaçu, Guadalupe, Villar dos Teles, São João de Meriti e Coelho da Rocha. Já aqueles do chamado *Engenho Velho de Cima*, fundaram sua casa-de-santo em Jacarepaguá, Cabuçu e Villar dos Teles.

A maioria dessas casas-de-santo estão localizadas hoje na região do Grande Rio e Baixada Fluminense. Já na década de 1990, a revista *Isto É*, na reportagem “*Um Rio de Atabaques*” (10/12/97), afirmava que no Rio de Janeiro existiriam mais terreiros do que na Bahia, contando na ocasião com mais de três mil e oitocentas casas de candomblé de diversas origens e nações.

## ASPECTOS DA COSMOGONIA NAGÔ

O mais importante polo de irradiação do modelo Nagô foi a Bahia, mas também, em escala numérica menor, o Maranhão e Pernambuco. Os chamados negros Angola predominavam nos trabalhos agrícolas e os nagôs nas funções domésticas e, primordialmente, urbanas. Já no Século XIX, a Bahia determinava o modelo de culto que iria vir a se expandir até o Rio Grande do Sul. Com a fundação do terreiro de linhagem nagô da Casa Branca do Engenho Velho em Salvador, inaugurada, provavelmente, em 1830, é que se inicia uma nova etapa na existência dos cultos organizados de origem africana.

Pierre Verger argumenta que:

No estágio atual de nossos conhecimentos é difícil determinar se existe um fundo cosmogônico muito antigo e coerente, comum a essas populações, e se esse sistema foi encoberto por tradições locais. (...) Os pontos comuns e as diferenças entre os diversos rituais precisam ser recuperados por estudos paralelos sobre as mesmas cerimônias em diferentes lugares. (...) Uma visão de conjunto, no atual estado das coisas, não faz ressaltar uma mitologia com um panteão harmonioso e hierarquicamente organizado (2000: 15).

Assim como qualquer sistema religioso, é preciso compreender o complexo sistema nagô dentro da dinâmica do conjunto de procedimentos e práticas culturais que visem integrar os membros da comunidade a uma dada realidade transcendental. Os estudos sobre a cosmogonia nagô e o conjunto de ritos de integração dos indivíduos às representações míticas presentes nes-

<sup>12</sup> “As etnias da África Negra são genericamente classificadas como bantos e sudaneses, segundo critérios linguísticos. Os sudaneses predominam na faixa central africana, indo da Etiópia à Nigéria e Benin, passando pelo Tchad. Os bantos espalham-se pela faixa meridional africana, indo praticamente até a parte sul do continente” (FONSECA, 2003:7).

ses rituais já foram bastante estudados e descritos por estudos de pesquisadores como Santos (1977), Bastide (1978) e Verger (2000), alguns dos pilares definidores do mapeamento da cosmogonia Nagô<sup>13</sup>. A compreensão do lugar daquilo que poderia ser denominado “música” nesses contextos passa então necessariamente pelo entendimento do papel simbólico de práticas rítmicas, vocais e corporais como formas expressivas dessa intenção de comunicação entre duas instâncias: o mundo natural e o sobrenatural. Como afirma Muniz Sodré:

A cultura negra é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências – os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos se encadeiam sem relações de causa e efeito (não há um signo determinado), mas, por contigüidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços (SODRÉ, 1983: 178).

Para os nagôs, o universo é sagrado e concreto. De um lado está o Orun, o mundo sobrenatural, e de outro, o Aiê, o mundo físico; sem equivalência com o que o senso comum define quase sempre como “céu e terra”. Tudo que existe nesse plano físico é manifestação física do outro mundo, sobrenatural. Os procedimentos ritualísticos têm a função de estabelecer, manter e ampliar as relações entre esses dois mundos, condensando e distribuindo o axé, poder da transformação e força sagrada presente em todos os seres animais, vegetais e minerais. Olorum, deus supremo dono do Orun, é o senhor

do princípio da existência e da perenidade. No Brasil, o panteão de deuses ancestrais divinizados foi reduzido a praticamente 16 orixás, podendo variar de acordo com cada terreiro<sup>14</sup>. Considera-se assim que cada pessoa é ligada a uma divindade específica, sendo sua origem divina representada pela cabeça (ori), constituindo-se esta sua parte mais importante.

Polo de convergência dos ritos de passagem, o ori é o ponto de interseção de concentração das forças sagradas, junção do coletivo e do pessoal. Os ritos sacrificiais aos deuses são oferecidos, primeiramente, à sua cabeça. Essas trocas, no entanto, são mediadas pelo orixá Exu, representante do princípio dinâmico que permite o intercâmbio entre os diversos aspectos do mundo, tais como coletivo e individual, ou físico e sobrenatural. Por isso que se crê que todos os ritos propiciatórios devam, primeiramente, render sua homenagem a este orixá, sob risco de não alcançarem os objetivos pretendidos.

Ao oráculo do jogo dos búzios cabe definir o papel de cada um para o benefício da coletividade e guiar todos os passos e rumos tomados pela comunidade-de-santo e seus membros nas ações a serem implementadas. A comunidade-de-santo precisa dos ancestrais e eles dela, para que a corrente de axé se mantenha, sendo que os procedimentos rituais celebram essa troca entre homens e deuses, assegurando que tudo siga seu rumo normal.

São comuns durante o ano acontecerem rituais em louvor às divindades, tanto nos terreiros nagô como de todas as outras nações. Segundo a tradição, os deuses do candomblé têm origem em ancestrais divinizados há mais de 5.000 anos por uma infinidade de clãs e grupos étnicos africanos. Acredita-se que tenham sido homens e

<sup>13</sup>Há uma vasta literatura a respeito do tema e não são poucas as divergências sobre o assunto entre os pesquisadores das religiões afro-brasileiras, estando ainda distante qualquer consenso sobre o assunto.

<sup>14</sup>É interessante notar que as pesquisas etnográficas de campo nem sempre confirmam essa descrição presente da literatura acadêmica sobre o candomblé. A diversidade de nações e linhagens dos candomblés, a ausência de uma hierarquização hegemônica centralizada e também o fato dos processos de transmissão de conhecimentos se darem por meio da oralidade, faz com que não se criem “dogmas” ou normatizações padrões que devam ser seguidas e/ou obedecidas por todas as casas de santo. Cada casa criou, e dinamicamente recria, a tradição segundo suas próprias heranças culturais e idiossincrasias, o que faz da diversidade uma riqueza característica das manifestações religiosas de matriz africana no Brasil.

mulheres capazes de manipular as forças da natureza ou que trouxeram para o grupo os conhecimentos básicos para a sobrevivência, como a caça, o plantio, o uso de ervas na cura de doenças e a fabricação de ferramentas. Na África Ocidental, existem mais de 200 orixás, mas, na vinda dos grupos escravizados para o Brasil, grande parte dessa tradição se perdeu. Hoje, o número de orixás conhecidos no país está reduzido a cerca de dezesseis<sup>15</sup>. Desse pequeno grupo, apenas doze são mais frequentemente cultuados, os outros quatro - *Obá*, *Logunedé*, *Ewa* e *Irôco* - raramente se "manifestam" nas festas e rituais (PESSOA DE BARROS, 1999a).

## CANTOS, RITMOS E DANÇAS

As trocas simbólicas entre os planos natural e sobrenatural se dão por meio do transe místico ou da "descida" dos orixás, que tomam a cabeça dos adeptos, manifestando-se durante os rituais públicos e privados, e têm nas práticas musicais um elemento estruturante para essa realização. O saber iniciático repassado aos adeptos apoia-se na tradição oral, sendo esta a base da veiculação de um conjunto de instâncias expressivas como o canto, a entonação das palavras, os gestos, a dança e, de modo particular, a prática percussiva dos tambores sagrados.

Os rituais têm época propícia para acontecer, porém as datas variam de terreiro para terreiro, em função da disponibilidade e das possibilidades de cada comunidade. Contudo, de maneira geral, o que importa é comemorar o orixá na sua época adequada. O calendário litúrgico, geralmente, louva orixás em particular ou conjunto relacionados, por exemplo, durante as festas de Xangô também acontecem louvores às suas esposas míticas, ou ainda, durante a cerimônia dedicada a Oba-

luaiê (denominada Olubajé), podem ocorrer louvações a Nanã, Oxumarê, Ossain, considerados, respectivamente, sua mãe e irmãos míticos.

Os repertórios que animam todo o ciclo de festividades permanecem vivos unicamente na memória dos membros das comunidades-terreiro por meio da tradição oral, cultivando uma memória ancestral transmitida de geração à geração, por meio de seus cantos, percussão e movimentos corporais, entre outras expressões. Sem esse conjunto expressivo de fazeres musicais, a cerimônia, simplesmente, não pode se realizar.

São três os atabaques que fazem soar os toques durante os rituais, sendo eles também responsáveis pela evocação dos deuses que irão, por meio do transe, manifestarem-se no seio da comunidade. Cada casa-de-santo pode cultivar até mesmo mais de 500 cantos litúrgicos. Os versos e as frases rítmicas têm o poder de "captar" o mundo sobrenatural e trazer a presença dos orixás para a comunidade. Aprender a cantar corretamente, dançar bem e pronunciar com precisão as diferentes saudações dirigidas aos mais velhos e aos orixás é uma prerrogativa essencial para aqueles se iniciam nas práticas religiosas ligadas aos deuses africanos. A transmissão de conjunto de saberes musicais é passada dos mais velhos para o mais novos, momento no qual os primeiros reconhecem nos últimos sua capacidade e mérito em preservar a tradição, passando-os a considerar socialmente identificados com os preceitos que regem determinada comunidade, podendo desta forma se tornarem portadores transmissores desses saberes.

A língua utilizada nos rituais nagô é um *Iorubá*<sup>16</sup>, antigo e litúrgico, como o caso do latim utilizadas muitas vezes nas missas. O som tem importância fundamental já que é o elemento portador, condutor e que proporciona o axé. O processo de aprendizagem desses versos e expressões vocais (invocações, mitos, cantos) ocorre por meio de práticas segundo sistemáticas ain-

<sup>15</sup> Os orixás mais cultuados no Brasil são: Exú, Ogum, Oxóssi, Oxum, Ojá, Oxumarê, Xangô, Obaluaiê, Ossaim, Iemanjá, Nanã e Oxalá.

<sup>16</sup> O *Iorubá*, e suas variantes dialetais, é uma língua comum àqueles que "se consideravam descendentes de um único progenitor mitológico, Oduwá, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilé Ifè" na região das atuais Nigéria e Benin. (SANTOS, 1977: 69)

não totalmente descritas e/ou estudadas e que perdura por todo o tempo de existência do iniciado.

As cantigas rituais possuem características muito particulares que denotam suas singularidades e especificidades, sendo percebidas por meio dos variados padrões melódicos e rítmicos que apresentam. Uma de suas marcas está no canto em estilo responsorial ou antifonal, com a sustentação da cantiga pelo solista e a resposta feita em uníssono ou salmodiado em preces. As cantigas, que podem ser ou não acompanhadas de instrumentos musicais, geralmente apresentam estrofes curtas, de fácil memorização e tessitura melódica não muito ampla. O solista comanda a execução e produz variações sobre o tema cantado, sendo, no entanto, desencorajadas inovações muito fora dos padrões rítmicos. Já as preces e evocações aos deuses ocorrem em momentos rituais específicos e, embora muitas vezes cantadas, quase sempre ocorrem como solos.

Esses cantos obedecem a uma sequência inscrita na lógica própria expressa pelos mitos e que não pode ser alterada sob o risco de perderem sua eficácia simbólica. As evocações e enunciados orais possuem diversas formas de apresentação correspondentes às finalidades a que se destinam no contexto ritual: *Orikis* - evocações, *Orin* - cantos de louvação, *Adura* - preces, *Iba* - saudações, e *Ofó* - encantamento das espécies vegetais. Durante o *xirê* (celebrações) esses diferentes estilos podem estar presentes, evocando, louvando e saudando os orixás e os ancestrais. Podem apresentar pequenas alterações no teor da louvação aos orixás e mais raramente em sua estrutura melódica, mudanças essas que estão sempre associadas à virtuosidade dos mestres tocadores que comandam a orquestra ritual dos tambores sagrados, os *alabês* ou *ogãs*.

A orquestra é composta por instrumentos de percussão, três atabaques: *run* - responsável pelos solos, *rumpi* e *lê* - responsáveis pela condução rítmica, todos percutidos com baquetas também chamadas de *aguidavi*; podendo ainda, em alguns toques, serem tocados

também somente com as mãos. Além dos atabaques, há o *gã* (*agogô*), percutido, igualmente, com baquetas e que tem a função de "chamar" primeiramente o ritmo a ser executado por meio de um padrão curto e fixo. *Alabê* é um título honorífico dos mais respeitados dentro das comunidades, para aqueles que têm a função de comandar a entoação das cantigas, iniciar os neófitos e cuidar dos instrumentos que só podem ser tocados pelos já iniciados, conservando minuciosamente a afinação dos tambores. As mulheres que possuem conhecimento e permissão podem também tocar os atabaques, e são as chamadas *iatabetexé*. Normalmente, a execução musical dos tambores é feita pelos *alabês*, porém elas também podem exercer essa função na ausência ou impedimento deles. No momento das festas, celebrações e rituais os atabaques devem estar "vestidos", adornados com laços cujas cores identificam a cerimônia e a que orixá está dedicado. Os instrumentos musicais transformam o *xirê* (celebração) em um mundo extraordinário, onde habitam deuses e ancestrais.

Em seu livro *The Music of Africa* (1974), o musicólogo ganense J. Kwabena Nketia, desenvolve a noção de *timeline* ou *linha-guia*. Linha-guia, como utilizarei aqui, é a tradução proposta por Carlos Sandroni (2001) para o conceito criado por Nketia. Para este, *timeline* (também chamado de *referente de densidade*) são fórmulas de organização rítmica executadas, geralmente, por instrumentos idiofônicos ou palmas - no caso do *candomblé* o *gã* ou *agogô* - dentro dos conjuntos orquestrais percussivos, servindo de ponto de orientação aos tocadores.

Em minha pesquisa, identifiquei dezoito ritmos executados pelo *gã*, nos diversos contextos rituais e litúrgicos das comunidades-terreiro pertencentes ao complexo cultural *Ketu-Nagô* no Rio de Janeiro. São eles: *Ilú*, *Foribalé*, *Bata*, *Aguéré*, *Ijexá*, *Adarrum*, *Alujá*, *Igbim*, *Opanijé*, *Avamunha*, *Huntó* ou *Runtó*, *Sató*, *Adabi*, *Bravum*, *Tonibobé*, *Kakaka-Umbó*, *Korin Ewe*, *Oguelê*. Transcrevo então essas linhas-guia a partir notação proposta por Nketia para *timelines*<sup>17</sup>. No caso da notação por sinais

<sup>17</sup> Simha Arom chamará as linhas-guia (*timelines*) pela expressão "figura rítmica" (*figure rythmique*) (Arom, 1985, p. 413).

tradicionais, mesma adotada por Nketia, uso aqui a figura da semicolcheia - ♪ - como valor rítmico referencial mínimo na representação do somatório de *batidas*, valores mínimos que compõem o ciclo rítmico. Os toques envolvem a polirritmia dos três tambores e se diferenciam pelo número de *batidas*, mas também em relação à “nação” de origem e ao contexto ritual de ocorrência. Além do *gã*, estão descritos aqui somente os toques dos tambores *lé* e *rumpi*, já que as variações do tambor mais grave, o *rum*, se relacionam com a dança dos orixás no contexto dos rituais. As *timelines* ou linhas-guias serão aqui classificadas e agrupadas segundo seu ciclo de recorrência rítmica.

Em *Gi Dunu, Nyekpadudo, and the Study of West African Rhythm*, Kofi Agawu (1986, p. 66) mostra um esquema já bem conhecido de segmentação de música africana, que leva em conta as fontes sonoras e resume trabalhos propostos por vários pesquisadores<sup>18</sup> sobre a música dos povos *Ewe*. Nele, o conjunto orquestral é dividido de acordo com três padrões funcionais:

- (1) Padrão básico,
- (2) Padrão cruzado e
- (3) Padrão improvisatório.

Dentro da prática instrumental da orquestra ritual do candomblé, essas funções são preenchidas pelo *gã* ou *agogô*, e pelos três atabaques (*lé*, *rumpi* e *rum*), que formam esses diferentes padrões funcionais. A realização musical do conjunto é percebida como uma polifonia rítmica a quatro vozes.

## OS TOQUES E LINHAS-GUIAS<sup>19</sup>

O toque *Foribalé* manifesta simbolicamente o mesmo que o *paó*<sup>20</sup>. Sendo os tambores portadores da

voz dos deuses, a entrada no barracão de festas de um *ogã* ou pessoa ilustre e respeitada, é sempre saudada com esse toque, que expressa uma saudação dos deuses a esses membros da comunidade. Tendo como resultado final um rufar de tambor, e diferentemente dos demais, o *Foribalé* ou “dobrar o couro” como é chamado entre os *alabés*, não pode ser enquadrado dentro de uma proporção matemática fixa de *batidas*. Na verdade, o ambiente rítmico que se cria é o da perda da *pulsção*. Executado, de modo geral, em meio a outro toque, o *gã* executa golpes regulares sem, no entanto, ter uma *pulsção* como referência isócrona. Assim, não pode ser estabelecido um número de *batidas* (valores mínimos) para se analisar a execução dos atabaques menores, já que estes não seguem a marcação do *gã*. Embora qualquer tentativa de notação venha a ser sempre uma redução por demais esquemática do efeito conseguido na prática, proponho uma notação que representa mais o comportamento da linha-guia do que propriamente sua descrição.



Figura 1. *Foribalé* ou dobrar o couro.

### ▶ LINHAS DE 6 BATIDAS:

Nos toques de seis *batidas*, têm-se uma “sensação valsada”, devido ao apoio métrico se basear numa subdivisão da *pulsção* em três *batidas*. Os toques *Batá* e *Bravum* apresentam a mesma linha-guia. No entanto, no *Batá* o *rum* é tocado apenas com as mãos, e no *Bravum*, com o *aguidavi* numa delas.

<sup>18</sup> Agawu cita os trabalhos de Jones (1959: 51-71), Wilson (1974: 9-12), Locke (1982: 217-220), Kaufman (1980: 109-110)

<sup>19</sup> Os arquivos de áudio podem ser encontrados em <http://bit.ly/2zCejFj>

<sup>20</sup> Palmas utilizadas como comunicação quando as palavras não podem ser usadas, ou ainda tem o sentido de saudação, como orixás, isto é, uma espécie de aplauso. (Barros, 1999a, p. 178).



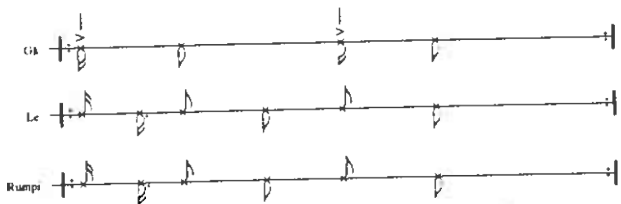


Figura 2. Batá / Bravum

O *Batá*, nome também utilizado para designar os tambores sagrados cubanos de duas membranas, é um toque dedicado a *Xangô*, embora possa “ser apresentado como louvação a outros *orixás*” (BARROS, 1999a: 66).

O *Bravum* é o toque especialmente dedicado a *Oxumarê* ou *Dan*, a serpente sagrada. Em sua dança ritual, de início, as mãos efetuam movimentos que lembram uma cobra, até que mudanças de andamento puxadas pelo *rum* fazem com que a coreografia passe a se efetuar no chão, onde as contorções da serpente são apresentadas.

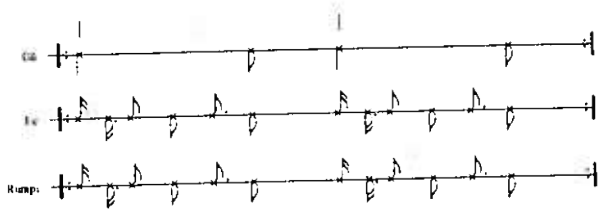


Figura 3. Sató

O *Sató* quando apresentado “sem canto é atribuído a *Oxumarê*” (BARROS, 1999a: 69) cumprindo papel invocatório. Acompanhando a lenta dança de *Naná*, a mais velha das *iabás*, as grandes mães do candomblé, é executado mais vagarosamente. Angela Lühning diz que é um “ritmo específico de lemanjá” (1990, p. 107) e o coloca entre um dos mais frequentemente executados. É também conhecido como *Jinká*, ou *ejiká*, que em Jêje quer dizer “ombro”, fazendo alusão aos movimentos executados pelo *orixá* durante sua dança ritual. Já Olga Cac-

ciatore, que o atribui a todos os *orixás*, o chama de *Ijika* que seria uma provável tradução do iorubá para “profundo, vigoroso” (1988, p. 143).

Uma das mais encontradas variações de sua linha-guia é assim representada:



Figura 4. Sató - Variação

▶ LINHAS DE 8 BATIDAS:

O *Daró*, *Ilu*, ou *Aguêre de Iansã*, é o toque dedicado à deusa *Oiá / Iansã*, senhora dos ventos e das tempestades. Sua dança é vigorosa e marcada por amplos movimentos dos braços, que acompanham a *pulsção* métrica. Quando sua execução se torna muito vibrante é comum que a audiência passe também a marcar as *pulsções* por meio de palmas. Pode, igualmente, ser executado acompanhando cânticos de louvação para outros *orixás*.

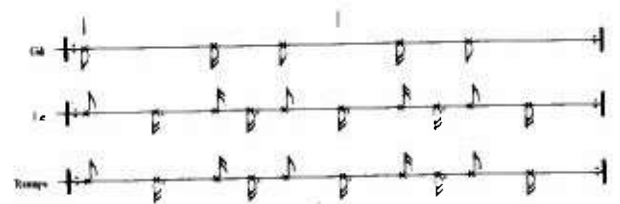


Figura 5. Daró

O *Aguêre de Oxóssi* é dedicado ao *orixá* da caça, protetor dos caçadores. O toque *Aguêre* é, juntamente com o *Sató* e os de 12 *batidas* (ver mais a frente), um dos mais executados tanto instrumentalmente quanto no acompanhamento de cantigas. Lühning menciona em seu estudo (1990, p. 107) que, fora do contexto de toque de *fundamento*<sup>21</sup> para *Oxóssi*, não possui um nome específico.

<sup>21</sup>Toques dedicados especificamente para determinado *orixá*.



Figura 6. Aguerê de Oxóssi

O *Aguerê* de *Ossain*, ou *Korin Ewe*, como o próprio nome já diz, guarda muita similaridade com o *Aguerê* de *Oxóssi*. As linhas-guia de um e de outro podem muitas vezes ser encontradas como equivalentes e se comutarem em contexto ritual, pois ambos se apresentam como possibilidades de execução intercambiáveis. A diferenciação entre um ritmo e outro estaria principalmente nas diferenças de execução dos padrões executados pelos tambores *rumpi* e *lé*.

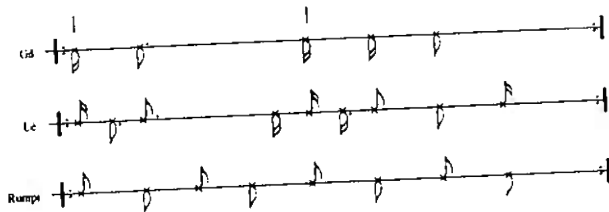


Figura 7. Aguerê de Ossain

O *Adarrum* tem como finalidade quebrar a resistência dos iniciados durante as cerimônias públicas, desencadeando o transe místico nos filhos-de-santo. Apesar de uma pretensa notação sua ser sempre muito limitada, preferi enquadrá-lo no grupo de oito *batidas*, por apresentar uma certa regularidade e circularidade. É um toque marcado pela subdivisão das *pulsações* em quatro *batidas* e que, gradativamente, vai sendo acelerado até transformar-se num rufar de tambor, para ser, então, interrompido e retomado do início.

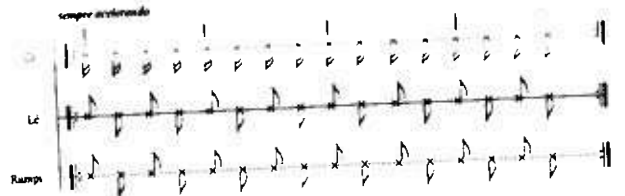


Figura 8. Adarrum

*Runtó* é o título dado, dentro da nação *Jêje*, aos tocadores dos tambores sagrados. Por pertencer a essa nação, é também chamado, como me informaram alguns *alabês*, simplesmente de *Jêje*. Dedicado a *Oxumarê*, pode ser executado também para *Obaluaie* e *Xangô*.



Figura 9. Runtó

#### ▶ LINHAS DE 12 BATIDAS:

Os toques de 12 *batidas* são os mais executados dentro do repertório do candomblé *Ketu-Nagô*. Podem ocorrer com quatro ou com sete golpes. Diferenciam-se quanto aos tipos de execução de *rum* a eles associados e também quanto à função litúrgica. Devido às semelhanças de execução, é comum, por exemplo, ouvir alguns *alabês* se referirem ao *Agabi* como um *Alujá* de *Ogum*.

O *Agabi* é também conhecido como *Egó*. De andamento rápido e vigoroso (130 MM), nele o tambor *rum* é tocado com as mãos, subdividindo a *pulsação* em três *batidas*. Os atabaques *rumpi* e *lé* são, de modo geral, percutidos com *aguidavis*.

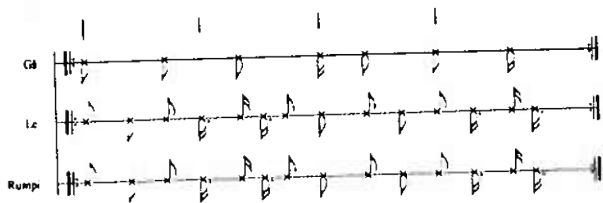


Figura 10. *Agabi com aguidavis*

É igualmente comum que, no *Agabi*, todos os atabaques sejam tocados com as mãos. Nesse caso (Figura 11), seguindo uma notação que diferencia o tapa “surdo” do “sonoro” no couro do atabaque, a divisão feita pelos atabaques *rumpi* e *lé*, é diferente da anterior.



Figura 11. *Agabi com as mãos*

Essa linha-guia é, dentre todas, a mais comumente encontrada e funciona como uma estrutura intercambiável entre os toques de 12 batidas. A inversão das batidas da linha-guia, como mostrado na Figura 12, é comum durante os rituais, já que a inversão não compromete a sincronia entre os tocadores, embora determine relações distintas entre o padrão cruzado e o padrão básico em cada um dos toques.



Figura 12. Linha-guia *Agabi* invertida

O *Ibim*, que quer dizer caracol em iorubá, é um toque que representa os lentos passos de *Oxalá*, o mais velho dos *orixás*, senhor da criação. Barros o cita também como denominação para um tipo de tambor (1999a: 68). *Oguelê* ou *Kelê* é o nome do toque de *Obá*, sendo que para alguns *alabês* não possui nome especial. Mostra a velha *iabá* cobrindo uma das orelhas que foi cortada, segundo os mitos, em uma desavença com *Oxum* pelo amor de *Xangô*. É também o nome de um tambor falante africano, cujo som cria “uma atmosfera de tensão e de angústia” (Verger, 2000: 167). A aparição de *Obá* nos rituais é rara e quando ocorre sua dança é marcada por esse lento toque.

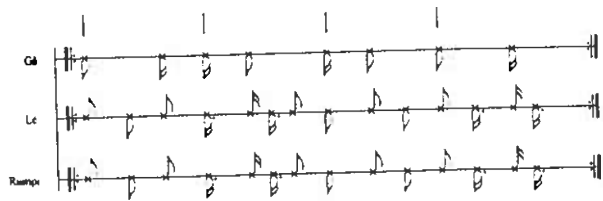


Figura 13. *Ibim e Oguelê*

O *Ibim* de *Oxalá* e o *Oguelê* de *Obá* diferem, basicamente, quanto aos toques de *rum*. É importante observar, no entanto, que a representação da linha-guia, tanto de um quanto de outro, pode variar em função da forma de interpretá-la no momento do ritual. Pode ocorrer uma variação no golpe do quarto toque do *gã*, que acompanhará os passos claudicantes desses *orixás* mais velhos, e poderá variar de acordo com a representação das suas danças. A linha-guia será tocada da seguinte maneira:

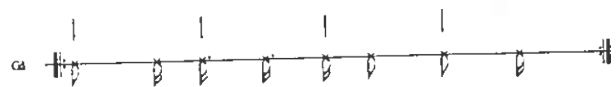


Figura 14. *Ibim* variação

A linha-guia de 12 batidas invertidas (Figura 12) e as linhas-guia dos toques lentos, como o *Ibim* de *Oxalá*<sup>22</sup>, o *Oguelê* de *Obá*, e o *Kakaká-umbó* de *Xangô* e

<sup>22</sup> *Oxalá*, *orixá* da criação, possui duas representações: *Oxalufã*, um velho e sábio ancião curvado sobre seu cajado, e *Oxaguã*, um jovem e valente guerreiro.

*Oguiã* (Barros, 1999a: 71), estão mais sujeitas ao princípio da comutação, já que podem ser substituídas uma pela outra, embora ocorram em contextos diferenciados.

No *Alujá* de *Xangô*, o *gã* marca, estritamente, as quatro *pulsações*. Os atabaques *rumpi* e *lé* formam o padrão cruzado reforçando a linha-guia de sete golpes numa das mãos, complementando-a com uma outra linha na mão oposta. Pode ocorrer em versão instrumental, tendo, nesse caso, forte apelo ao transe místico. Quando o *orixá* dança em movimentos fortes, lançando seus raios e trovões, o toque atinge um andamento muito rápido (*pulsção*=160 MM), e é sempre um dos momentos mais vibrantes e comentados nas cerimônias públicas.



Figura 15. *Alujá*

O *Kakaká-umbó* é um tipo de toque onde o *gã* marca a linha de 12 *batidas* com sete golpes e os atabaques *rumpi* e *lé* fazem a mesma base do *Alujá*. De andamento lento, vem logo depois de outro toque dedicado a *Xangô*, o *Tonibobé*.



Figura 16. *Kakaká-Umbó*

A linha-guia de sete golpes em 12 *batidas*, apresentando essa configuração entre o padrão cruzado (*rumpi* e *lé*) e o padrão básico (*gã*), é a que mais ocorre dentre todos os toques que acompanham cantigas, sendo encontrado

no repertório de praticamente todos os *orixás*. Neste caso, não possui um nome específico e consensual, embora eu tenha encontrado nomes como *Corrido*, *Massá* ou *Onisá*, tanto na literatura como por meio de meus informantes.

#### ▶ LINHAS DE 16 BATIDAS:

A *Avaninha* pode ser enquadrada em dois tipos diferentes de números de *batidas*. Pode ser classificada tanto tendo 12 como 16 *batidas*, já que os dois tipos de abordagem foram consideradas válidas pelos *alabês* entre os quais pesquisei. Esse registro é apenas uma de suas possíveis variações de execução. Na forma de 16 *batidas* seria escrito com a seguinte notação:

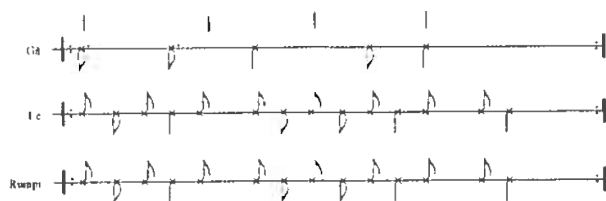


Figura 17. *Avaninha 16*

E na de 12 *batidas*:

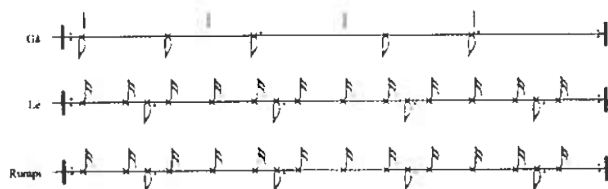


Figura 18. *Avaninha 12*

É o toque que normalmente abre e fecha as cerimônias públicas do candomblé. Nesse contexto, o principal papel desse toque, com características de marcha, é, segundo alguns autores, apresentar uma amostra dos vários tipos de toques de *rum* executados para cada *orixá*, fazendo, dessa maneira, uma capitulação dos diferentes toques do *xirê* (VOGEL et alli, 1998, p

196). A caracterização da forma como ocorre essa capituloção pediria ainda um estudo mais aprofundado, pois não há nenhuma descrição dela na literatura.

A raiz etimológica iorubá de *Avania* quer dizer à- eles, *wá-* mover para, *nihá-* em direção a (CACCIATORE, 1988, p. 56). Seria possível supor uma relação simbólica entre o sentido etimológico da palavra e sua ocorrência nas cerimônias públicas nos terreiros. Ao se posicionarem para o início das cerimônias públicas, os *alabês*, como que experimentando os atabaques, executam a linha-guia da *Avaninha*. Esses golpes no *gã* ou mesmo no couro ou no corpo do *rum* têm uma função simbólica tão forte que, ao ouvirem os toques, todos imediatamente se mobilizam e adentram o barracão de festas em busca dos melhores lugares para assistir à celebração. Nesse sentido, aos primeiros golpes do toque da *Avaninha*, toda a comunidade fica ciente do anúncio do início da cerimônia e, assim, da chegada dos deuses. A cerimônia pública abrirá necessariamente com esse toque, que pode ocorrer na forma instrumental ou acompanhando os cânticos aos *orixás*.

O *Ijexá*, proveniente da nação de mesmo nome e especialmente dedicado a *Oxum* é, provavelmente, o toque mais conhecido do candomblé, tendo sido popularizado por meio dos *afoxés*<sup>23</sup>. O vai-e-vem do movimento lateral dos braços marca, juntamente com os passos da dança, a *pulsção* do período. É um toque de andamento moderado que revela toda a graça da mais vaidosa deusa-mãe do candomblé.

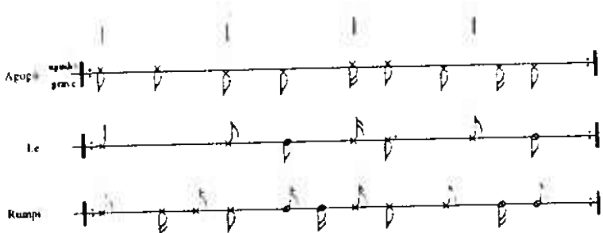


Figura 19. *Ijexá*

O *Opanijé* é o toque de *Obaluaiê*<sup>24</sup>, senhor da terra, *orixá* das doenças e da cura. Por ser um *orixá* que apresenta o corpo coberto por ulcerações, advindas da varíola, cobre-se com uma roupa feita de palha da costa. Na dança do *Opanijé*, os passos dos fiéis acompanham as *pulsções* durante toda realização de um período. O corpo move-se diametralmente para a direita, marcando a *pulsção* com o pé direito, até completar o período, quando então passa a mover-se para a esquerda. Já a dança do *orixá* tem seu momento alto quando este rola pelo chão, com espasmos e convulsões, em decorrência da varíola.

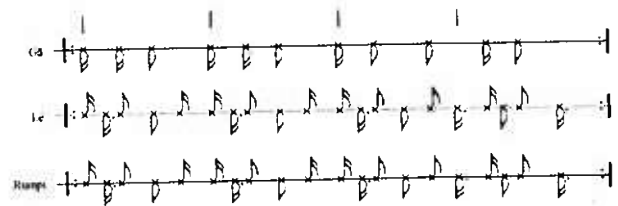


Figura 20. *Opanijé*

O *Tonibobé* é também chamado “de forma reservada e respeitosa” (BARROS 1999<sup>a</sup>, p. 70) de *Bolero de Xangô*, pela semelhança com esse ritmo. Durante os anos de pesquisa, não pude presenciar sua execução em nenhum momento, ouvindo somente por meio das gravações de estúdio. Pelas informações que colhi, vem sempre inserido numa sequência ritual definida, interligando-se a outros ritmos, especialmente os de sete golpes em 12 *batidas*, como o *Kakaká-Umbó* (Figura 16).

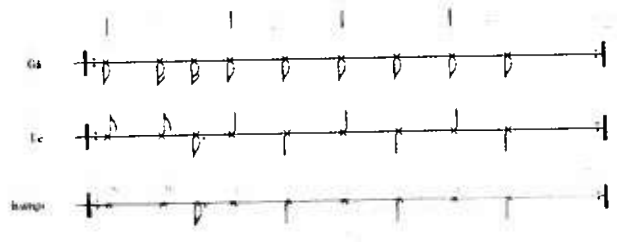


Figura 21. *Tonibobé*

<sup>23</sup> Rancho Negro, que sai durante o Carnaval da Bahia. É festa semi-religiosa, realizada como uma obrigação por elementos de certos candomblés. Sai todo Carnaval mas não se mistura com os outros blocos carnavalescos (CACCIATORE, 1988, p. 40). Cantam e tocam exclusivamente o ritmo *Ijexá*.

<sup>24</sup> É a forma jovem de *Xapanã*, cuja forma velha é *Omulu*. É também conhecido por *Onilé*.

Nas casas *Ketu-Nagô* mais tradicionais, ligadas por tradição aos candomblés mais antigos da Bahia, os toques Angola não possuem entrada em nenhum contexto ritual. Nos dias das festas públicas, é possível ouvi-los, caso algum visitante ilustre ou filho-de-santo de uma casa de candomblé Angola venha a entrar em transe durante a cerimônia. Nesses casos, eles serão tocados como uma forma de cortesia, reforçando os laços das comunidades-de-santo por meio da solidariedade entre as nações do candomblé. Isso mostra que o bom *alabê* deve saber tocar os toques de várias nações, pois essa é uma das formas de manter vivos os laços que unem, extensivamente, todas as comunidades, não importando a que nação esteja vinculada.

Algumas casas *Ketu*, entretanto, celebram o "Dia do Caboclo", quando alguns adeptos "recebem" um *caboclo*<sup>25</sup>, por meio do transe mediúnico. Nesse dia, então, podem ser ouvidos os toques Angola como o *Cabula*, o *Barravento* e o *Congo*, bem como suas variações. Nesses toques são usadas exclusivamente as mãos. O *Congo*, e suas variações, têm a mesma linha-guia do toque da *Avaninha* (Figura 18). O toque *Barravento* apresenta a mesma linha do *Agabi* (Figura 12). Já a linha-guia do toque *Cabula* não possui similar no *Ketu*:



Figura 22. *Cabula*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, é comum ouvirmos um discurso contra todas as religiões afrodescendentes que foi sendo construído ao longo de séculos de preconceito. Se por um lado existe uma ingênua admiração e um interesse

quase alegórico pelos cantos e ritmos, por outro toda essa musicalidade quase sempre é categorizada genericamente como "bataque" e vista muitas vezes como uma expressão musical exótica e desordenada, quando não caótica.

O que se coloca por trás dessa visão é um debate mais complexo a respeito de identidade cultural no Brasil e o constante e dinâmico jogo de acomodação social que se estabelece entre os vários sistemas culturais – e musicais – que hoje convivem dentro da realidade do país. Em outras palavras, a aceitação de si e também do outro, de uma alteridade que é, sistematicamente, negada e mantida oculta. Em outras palavras, o reconhecimento da diversidade cultural como a base de formação de toda a cultura brasileira. O que tentei mostrar aqui foi um pouco da riqueza e diversidade de um tipo de fazer musical que nunca teve a merecida e necessária atenção que devia.

Em culturas marcadas pela tradição oral, como é o caso dos candomblés, a realização musical está de modo geral relacionada a algum comportamento ritualístico religioso. Diferentemente do que ocorre nas culturas baseadas na tradição musical escrita, naquelas os rituais religiosos funcionam como momentos de cultivo de memórias ancestrais, sendo a prática musical veículo e expressão de visões particulares de mundo. O ritual passa a ser, assim, a encenação de uma saga, uma epopeia mítica, na qual está apoiada toda religiosidade, ordenando o funcionamento da comunidade. Tratar de música nesses contextos é pensar então de que forma se dá a interação entre o fazer musical e o contexto narrado em um dado momento histórico.

Como a música nesse contexto cumpre funções ritualísticas específicas, o que pretendi nesse artigo foi simplesmente traçar um panorama geral sobre alguns aspectos da realização rítmica-musical que ocorre nas festas públicas do candomblé de linha *Ketu-Nagô*. Estudos e pesquisas nessa linha poderiam fazer com que, aos poucos, o ambiente acadêmico fosse se tornando cada vez permeável e incorporasse as suas práticas outras epis-

<sup>25</sup> Nome genérico para espírito aperfeiçoado de ancestral indígena brasileiro, representando um orixá ou a si próprio, o qual "baixa" nos catimbois, terreiros de Umbanda e outros com influência ameríndia (CACCIATORE, 1988: 73).

temologias, outras formas de percepção, outros modos estético-expressivos, saberes e fazeres musicais diversos daqueles que têm sido historicamente reproduzidos dentro das universidades do país.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *Gi Dunu, Nyekpadudo, and the Study of West African Rhythm*. Ann Arbor: Ethnomusicology, Vol. 30, Nº 1, Winter 1986, p. 64-83.
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales D'Afrique Centrale*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1978.
- FONSECA, Edilberto. O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, Unirio, 2003.
- \_\_\_\_\_. Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962/RJ. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 86-108, 2013.
- LOPES, Ney. *O Samba na Realidade: a Utopia da Ascensão Social do Sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LUHNNING, Angela. *A Música no Candomblé Ketu-Nagô – Estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. Hamburgo: Alemanha, Tese de Doutorado, 1990.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1995.
- NKETIA, J.H. Kwabena. *The Music of Africa*, New York: Norton & Company Inc., 1974.
- PESSOA DE BARROS, José Flávio. *o banquete do Rei... Olubajé - Uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, Intercom, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *A fogueira de Xangô...O Orixá do Fogo. - Uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, Intercom, 1999b.
- ROCHA, Agenor Miranda da. *Os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro – A Nação Ketu: origens, ritos e crenças*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1994.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*, Petrópolis: Vozes, 1977.
- SOARES, Carlos Eugênio Libano et alli, *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- SODRÉ et alli, *Um Vento Sagrado - História de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Mauad. 1996.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Editora Corrupio, 6ª ed. 1997.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre o culto dos Orixás e Voduns*. São Paulo: Editora Edusp da Universidade de São Paulo, 2ª ed., 2000.
- VOGEL et alli. *Galinha D'Angola. Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1998.