



Luciano da Silva Candemil

# A APRENDIZAGEM DOS RITMOS NO CANDOMBLÉ KETU

### DA ÁFRICA PARA O BRASIL

Durante o período colonial em virtude dos interesses mercantilistas de Portugal, o Brasil recebeu uma grande quantidade de africanos escravizados que foram embarcados nos portos situados na costa ocidental da África, principalmente no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo. Essa região litorânea do continente africano ficou “conhecida pela triste denominação de ‘Costa dos Escravos’, cujo porto principal era Uidá” (VERGER, 2002, p. 23). Lody aponta que essa região africana foi “alvo de uma série de investidas que, da segunda metade do século XVI à primeira metade do XIX, serviram de cenário para o transporte de milhares de homens e mulheres da África para o Brasil, reunindo diferentes etnias (...)” (LODY, 1987, p. 7).

Por uma questão de estratégia política da corte portuguesa, que pretendia anular as heranças culturais dos seus escravos, estes foram inicialmente misturados ainda em terras africanas e depois no Brasil, onde posteriormente foram espalhados para diversos pontos do litoral brasileiro, principalmente para as cidades de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. “Para melhor controlar seus contingentes de escravos, os senhores agregavam africanos de diversas etnias em cada senzala e em cada lavoura” (BIANCARDI, 2006, p. 301). Prandi informa que “os africanos foram aos poucos se adaptando a uma nova língua, novos costumes, novo país” (PRANDI, 2005, p.175).

Nesse entrelaçamento de culturas distintas aconteceram processos de mistura nos quais as línguas, os costumes, músicas e religiões de diferentes povos entraram em contato entre si tendo como resultado o surgimento de novas formas de sobrevivência em território brasileiro. Os africanos que estavam no Brasil precisaram se reinventar culturalmente, adaptando “a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças” (VERGER, 2002, p. 23).

Inúmeras adaptações foram necessárias para a vida cotidiana, das quais destacamos as práticas musicais com suas fusões de ritmos e reconstrução dos instrumentos musicais e, a resignificação dos cultos religiosos da África para o Brasil. “Nas diferentes grandes cidades do século XIX surgiram grupos que recriavam no Brasil cultos religiosos que reproduziam não somente a religião africana, mas também outros aspectos da cultura na África” (PRANDI, 2005, p. 164).

Em relação aos cultos religiosos que deram origem ao candomblé, na costa ocidental africana era muito comum cada deus estar “originalmente vinculado a uma cidade, a uma região ou a um país” (BIANCARDI, 2006, p. 304). Assim, enquanto do outro lado do Atlântico era cultuado uma divindade (*orixá*<sup>1</sup>, *vodum*, ou *inquite*) em cada comunidade, no Brasil elas foram reunidas dentro de uma mesma casa de santo<sup>2</sup>, dando origem as religiões afro-brasileiras, como o candomblé *ketu*, candomblé *jeje*, candomblé congo-angola, Xangô do Recife, batuque e o tambor de mina.

Essa variedade de tipos de candomblé encontrados em terras brasileiras é consequência da hibridização das diversas etnias africanas que vieram forçadamente para o Brasil. Sobre essa diversidade, Carneiro (1991) identificou, durante sua pesquisa na União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia (1937), a existência de dezessete tipos diferentes de candomblés. Segundo o autor, os candomblés de nação<sup>3</sup> angola, caboclo e *ketu* eram os que apresentavam maior quantidade de terreiros, seguidos pelos candomblés de nação *jeje*, *ijexá* e *congo* (CARNEIRO, 1991, p. 44).

Tomando como ponto de partida as semelhanças linguísticas, Lody lista as diferentes nações encontradas no Brasil no final da década de oitenta do século passado, que são: *ketu-nagô* e *jexá* ou *ijexá*, da língua iorubá; *jeje* da língua fon; angola, congo e angola-congo, da língua banto e; a nação de caboclo, como um modelo afro-brasileiro (LODY, 1987, p.11.).

---

1. Divindades iorubás cultuadas nos candomblés. São ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza (BARROS, 2009, p.22).

2. O mesmo que terreiro ou casa de candomblé.

3. Para o povo de santo tem o mesmo sentido de religião. “A identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé”, sendo “expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra e interétnico” (LODY, 1987, p. 11).

### O QUE É O CANDOMBLÉ?

A respeito da definição do termo candomblé podemos encontrar diferentes significados conforme cada ponto de vista analisado. No que tange a questão de território social, em seu livro *Candomblés da Bahia*, Carneiro esclarece que o nome candomblé define o lugar “em que os negros da Bahia realizam as suas características festas religiosas”, mas que, “antigamente significou somente as festas públicas anuais das seitas africanas, e em menor escala os nomes de terreiro, roça, ou aldeia” (CARNEIRO, 1991, p. 33).

Levando em consideração a etimologia<sup>4</sup> e as origens étnicas, para Biancardi “o termo candomblé, de origem banto (de *Kandombile*, que quer dizer culto, oração), designa um modelo ritual-religioso fortemente influenciado pelas religiões daometana e iorubá” (BIANCARDI, 2006, p. 304). Barros explica as origens do candomblé como sendo “o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários Candomblés (Angola, Congo, Efan etc)” (BARROS, 2009, p.17). Já para Teixeira “o candomblé surge no Brasil como produto de [re]invenções – de adaptações e de síntese – dos vários sistemas de crenças provenientes do continente africano durante mais de três séculos do período da escravidão”. (TEIXEIRA, 1999, p.133-134). Biancardi (2006) acrescenta que os africanos “ao chegarem ao Brasil, começaram a recriar aqui os seus tambores tradicionais, seja para uso ceremonial, como no candomblé, seja para utilização profana, como no samba” (BIANCARDI, 2006, p. 29).

Considerando a função social da música e sua relação com eventos extra-sonoros, para Cardoso o termo candomblé é utilizado genericamente para denominar as religiões afro-brasileira que compartilham certas características, entre elas, a importância da música e o fenômeno da possessão em seus rituais (CARDOSO, 2006, p. 1). Sobre o fenômeno da possessão no candomblé explicamos que: “diversamente do que acontece nos demais cultos e religiões existentes no Brasil, a divindade se apossa do crente, nos cultos negros, servindo-se dele como instrumento para a sua comunicação com os mortais” (CARNEIRO, 1991, p. 20).

---

4. Ciência que estuda a origem das palavras.

Apesar das modalidades de candomblés apresentarem características em comum, por outro lado, podemos encontrar diferenças entre suas músicas e entre elementos que fazem parte do contexto musical, como por exemplo, os nomes e tipos de divindades adoradas: “santos ou orixás designam as divindades pertencentes ao candomblé de queto; *inquiries*, as de candomblé de angola; *voduns*, as de candomblé de jeje; e caboclos e marujos, as de candomblé de caboclo” (CARDOSO, 2006, p.2).

As diferentes nações de candomblé também podem ser reconhecidas pelas matrizes linguísticas de origem africana que são utilizadas em seus cânticos: “os de *ketu* cantam em iorubá, os de *jeje* cantam em *ewe*, os de angola-congo em *baongo*, *ambundo* e *ovibundo* e os de *caboclo* fazem uma soma de português com termos indígenas e palavras do sistema linguístico banto” (LODY, 1987, p. 62).

No que tange aos instrumentos de percussão, cada modalidade de candomblé utiliza uma denominação particular: “nos candomblés de angola e do congo, e na maioria dos candomblés de caboclo, o atabaque tem o nome de engoma (do quimbundo *angoma*) e o seu tocador o nome de *cambondo*” (CARNEIRO, 1991, p.87). No caso do candomblé *ketu*, os atabaques são denominados conforme o tamanho e timbre do instrumento, sendo do mais grave (maior) para o mais agudo (menor), *rum*, *rumpi* e *lé*.

Além dos atabaques receberem nomes diferentes, os diversos tipos de rituais de candomblé apresentam grande variedade de ritmos e seus tambores possuem formas diferentes de articulação, ou seja, não são manipulados da mesma maneira. “Além dos tamanhos dos atabaques e dos diferentes toques, são as formas de percutir o couro, segundo os estudiosos, que proporcionam uma melhor compreensão etnográfica desses instrumentos” (BIANCARDI, 2006, p. 311). Por exemplo, enquanto na nação congo-angola os atabaques são tocados com as duas mãos nuas na membrana, ou seja, sem uso de baquetas, na nação *ketu* os tambores são percutidos predominantemente com varetas chamadas de *aguidavis*<sup>5</sup>.

---

5. *Aguidavi*: “vareta usada para percutir atabaque em rituais de candomblé. Tem entre 11” e 13” de comprimento e é feita de um pedaço de galho flexível de árvore, sendo bastante comum o de goiabeira” (FRUNGILLO, 2003, p.7).

Almeida ressalta que antigamente o atabaque era um instrumento comum em todos os terreiros de candomblé, mas que havia características particulares quanto ao formato e forma de execução. No entanto, por conta de questões sociais “nos candomblés que se localizavam no centro da cidade, o atabaque pouco a pouco foi sendo substituído por caixa e tambor, como em Recife, por exemplo, e, em alguns casos, perdeu-se o costume desse instrumento” (ALMEIDA, 2009, p. 41).

### O CANDOMBLÉ *KETU*

O candomblé *ketu* é uma das modalidades de religião afro-brasileira que está alicerçada no culto de divindades de origem africana mediante processos de transes míticos promovidos pelo som dos instrumentos de percussão. Esses instrumentos musicais são utilizados para executar música sacra e “transformam as rotinas ordinárias do cotidiano dos adeptos do candomblé em um mundo extraordinário, onde habitam os deuses e ancestrais” (BARROS, 2009, p. 71).

Levando em conta a mistura cultural e religiosa das etnias africanas que vieram para o Brasil, Prandi define o candomblé *ketu* como sendo a “religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados *jejes*, e residualmente por grupos africanos minoritários” (PRANDI, 2005, p. 20-21).

Dando atenção para a formação dos terreiros, Verger informa que foram os negros oriundos de *Ketu* que estabeleceram as primeiras casas de candomblé no Brasil (VERGER, 1999, p.33). Especificamente sobre a definição do nome *Ketu*, para Lühning é o “nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benim” (LÜHNING, 1990, p.233). Segundo Prandi o candomblé *ketu* é uma “nação de candomblé de predominância iorubana e que se constituiu nas casas mais conhecidas da Bahia” (PRANDI, 1991, p.249).

## A APRENDIZAGEM DOS RITMOS NO CANDOMBLÉ KETU

A identificação do candomblé *ketu* pode ser dada pelos diferentes ritmos praticados em seus rituais, pelo caráter organológico e pela forma de articulação musical dos tambores, bem como pela maneira de nomear os seus músicos:

Os atabaques apoiam importantes funções do homem no candomblé, sendo o cargo de músico denominado na nação kétu de alabê; na nação jeje de runtó e na nação angola-congo de xicaringome. E é pelo uso da música que as distinções étnicas são notadas, revelando o tipo de nação que o terreiro está seguindo nos seus rituais religiosos (LODY, 1987, p. 61).

Os rituais do candomblé *ketu* acontecem em locais específicos denominados terreiros ou casas de santo, e a música executada pelos instrumentos percussivos nesses espaços assume uma função comunicativa. “O culto aos orixás é celebrado nos terreiros, que são templos da religião dos orixás, sempre com cantos e danças ao som de tambores” (PRANDI, 2002, p. 58). A percussão e o canto também fazem parte de outros rituais secretos. Portanto, a percussão é um elemento fundamental, que possui códigos, regras e normas de execução próprias.

(Instrumentos de percussão) Ocupam um lugar especial, destinado a eles por sua importância no barracão, local onde ocorrem as cerimônias públicas. Encontram-se, geralmente, separados do espaço destinado às danças e à assistência, por pequenas muretas ou, mais raramente por cordas. É particularmente um espaço sagrado. Cumprimentado pelos visitantes, quando chegam, e por orixás e iniciados, em muitos momentos do xirê (BARROS, 2009, p.71).

Para Almeida (2009) o candomblé *ketu* “é uma religião cujo culto se caracteriza pelos ritmos pulsantes dos atabaques e agogôs, por danças, cantigas e rituais para que os orixás sejam reverenciados e homenageados” (ALMEIDA, 2009, p. 37). Os ritmos executados nos terreiros de candomblé *ketu*, chamados de toques pelos seus adeptos, assumem papel significativo durante a realização dos rituais. A principal função destes instrumentos é estimular os fenômenos de possessão, estabelecendo a comunicação com as divindades africanas. Conforme apontam Lühning (1990, p.46) e Garcia (1996, p.65) os toques dos atabaques têm a força de chamar os orixás, provocando a incorporação destes nos membros da comunidade religiosa que participam do ritual.

A respeito dos nomes dos atabaques do candomblé *ketu* suas origens confirmam que houve no Brasil uma fusão de culturas diferentes de matriz africana. Segundo Parés *rum* e *rumpi* são deformações das palavras

*hun* e *lumpevi*, respectivamente, ambas oriundas da nação *fon*; enquanto *Ié* é originária da palavra nagô *omelê* (PARÈS, 2006, p. 320). Nesse contexto “os ogâns são os músicos responsáveis pela execução dos toques nos atabaques, durante as festas públicas e mesmo durante as cerimônias secretas quando o ritual assim o exige” (ALMEIDA, 2002, p. 29). Esses percussionistas são orientados pelo *ogân* regente, que recebe o nome de *alabê*, o “chefe dos tocadores de atabaques” (LÜHNING, 1990, p.222).

No candomblé *ketu* tanto o *alabê* quanto os *ogâns* precisam entender que cada divindade cultuada possui um arquétipo, um conjunto de características relacionadas à sua mitologia, que reflete em movimentos coreográficos específicos, influenciando diretamente na execução dos toques dos tambores, principalmente nas frases musicais do atabaque *rum*, o tambor mais grave, responsável pelo diálogo com a dança.

Os ritmos, por sua vez, têm estreita ligação com o canto e com a dança: o canto louva, enumera e qualifica os passos do Orixá; o ritmo identifica, possibilitando a dramatização por intermédio da dança e das narrativas míticas. Existem variados tipos de ritmos e cada um tem funções específicas, às vezes invocatórias, anunciando a chegada de *laôs*, o começo de rituais ou o louvor a um Orixá específico (SILVA & VICENTE, 2008, p.19).

Nesse tipo de manifestação de tradição oral existe uma estreita relação entre o ritmo, o canto e a dança, que estão presentes em todas as cerimônias públicas. “As cantigas do candomblé são chamadas de *orin* ou *oro* (...), onde a força das junções rítmicas, melódicas e poéticas retratam feitos da mitologia dos orixás, coreografia e gestual, além das características de cada divindade” (BIANCARDI, 2006, p. 308).

Para estabelecer e garantir a comunicação com os deuses africanos é de extrema necessidade que os percussionistas saibam as características particulares que estão relacionadas com a mitologia de cada orixá. Portanto, cada divindade terá uma manifestação gestual diferenciada que irá influenciar diretamente na escolha e execução dos toques, e que, portanto, existem ritmos específicos para cada orixá e para momentos pontuais dos rituais.

*Ôxalá*, nas suas duas formas, dança quebrando o corpo, com ligeira flexão dos joelhos; *Xangô*, com as mãos para cima, os braços em ângulo reto; *Yansã*, como que afastando alguma coisa de si; (...); *Ôgún*, traçando espada, com movimentos de esgrimista; *Óxóce*, com as mãos

imitando uma espingarda, apontando para atirar, *Óxún*, sacudindo a mão direita, como se fosse um leque; *Yemanjá*, curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo ventre (...) (CARNEIRO, 1991, p. 78).

Todos esses aspectos coreográficos devem ser respeitados durante a execução musical. Além disso, os fundamentos da performance interativa entre música e dança devem ser repassados durante a transmissão dos conhecimentos musicais. No candomblé *ketu* normalmente a aprendizagem dos ritmos ocorre sem a mediação de uma notação musical, no entanto, por conta da vida contemporânea, novas formas de ensino têm sido utilizadas por terreiros tradicionais para suprir as necessidades dos seus músicos iniciantes, principalmente aqueles que não residem na sua proximidade.

### FORMAS DE APRENDIZAGEM DOS RITMOS

Se a música no candomblé é a língua oficial durante seus rituais, sendo assim um recurso essencial e presente em todos os eventos religiosos, podemos dizer que seu aprendizado não deve ser dado de forma desordenada e sem estruturação. Em termos de organização, Lima afirma que o conhecimento no candomblé “é transmitido oralmente em estágios específicos para cada filho(a)-de-santo” (LIMA, 2005, p.60). Biancardi informa que a música sacralizada dos candomblés *ketu* de Salvador (BA) “foi preservada e se transmitiu oralmente, de geração a geração, desde que os primeiros escravos nagôs foram trazidos para o Brasil até os nossos dias” (BIANCARDI, 2006, p. 307).

No candomblé *ketu* a maneira consagrada da transmissão musical ocorre de forma oral/aural, mediante observação, ouvindo, cantando e repetindo. “O acesso aos saberes é longo, gradual e acumulativo” (ALMEIDA, 2009, p.32). Nesse processo de passagem dos conhecimentos de geração para geração, típico das sociedades de tradição oral, a atenção e a imitação são pontos determinantes.

Durante pesquisa no terreiro soteropolitano da Casa Branca<sup>6</sup>, Cardoso (2006) relata que a possibilidade de conviver de perto com a música do candomblé *ketu* favoreceu sua compreensão e que, para aprender verdadeiramente esse tipo de prática musical e suas organizações sonoras, foi preciso conhecer uma gama de informações extramusicais. “Entrar para o candomblé impõe a necessidade de aprender grande quantidade de cânticos e danças, palavras e expressões, modos de se comportar e relacionar com os deuses, com os humanos e com os objetos sagrados” (PRANDI, 2005, p. 10). “A transmissão dos conhecimentos é oral e acompanhada da prática, vivenciando-se todas as etapas de cada atividade” (LODY, 1987, p.24).

Para Cardoso (2006), “a música do candomblé se encontra tão emaranhada com eventos extra-sonoros que ao abordá-la, inevitavelmente, somos impelidos a extrapolar o âmbito sonoro” (CARDOSO, 2006, p.3). Segundo seus relatos, a convivência com o povo-de-santo em seus espaços sagrados é a melhor forma de aprendizagem, porém existem situações específicas. As formas de aprendizagem no candomblé são múltiplas e complementares, sendo desenvolvidas principalmente por meio da observação, pelos questionamentos típicos da tradição oral e pela incorporação comportamental, formando assim, os alicerces da transmissão musical (CARDOSO, 2006, p.207-213).

“Ainda hoje nos candomblés do Brasil, procura-se ensinar que a experiência é a chave do conhecimento, que tudo se aprende fazendo, vendendo, participando” (PRANDI, 2005, p. 44). O mais importante é que cada um aprende no seu tempo e do seu jeito, e que essas maneiras diferenciadas de aprendizado não são excludentes, são na verdade processos acumulativos de conhecimento:

Pode se dizer que a principal forma de aprendizagem no candomblé se dá por meio do contato com o terreiro e com seus adeptos. Visto que as pessoas se ligam à religião nagô de várias formas, em diferentes faixas etárias e mantêm uma proximidade em vários níveis, é natural

---

6. Segundo Cardoso o terreiro da Casa Branca é considerado uma referência, pois foi a primeira casa de candomblé fundada em Salvador. Segundo ele autores como Béhague, Lühning e Carneiro, apontam a data de 1830 como a mais provável para a sua fundação. A importância dessa casa se reafirma ao procurar preservar suas tradições e, por ter dado origem à duas outras casas de extrema relevância no cenário afro-religioso soteropolitano: a *Iyá Omí Axé Iyámase*, conhecido como terreiro do *Gantois*; e o terreiro Centro Cruz Santa do *Ilê Axé Opô Afonjá* (Cardoso, 2006, p.16-18).

que as formas de aprendizagem não sejam únicas. A Casa Branca, por exemplo, é ladeada por várias moradias. Nelas há pessoas que já na barriga da mãe frequentavam os rituais; há aqueles que apesar de morarem nos arredores só entraram em contato com a religião depois de homens feitos, mas, por morarem perto, mantêm contato constante com a casa; há outros que se iniciaram adultos e moram longe, portanto não têm condições de manter uma proximidade regular com o terreiro. As situações são bem variadas, o que acarreta buscas de aprendizagens distintas (CARDOSO, 2006, p.207).

A inserção do aprendiz no universo ritualístico é fator fundamental para a consolidação dos conhecimentos, sendo que o caminho do aprendizado “pode levar uma vida inteira, tanto são os detalhes, sutilezas e informações que só se transmitem após o cumprimento de novas obrigações religiosas, quando as pessoas passam a ganhar confiança, intimidade e, por conseguinte, conhecimento da religião” (LODY, 1987, p. 24). No que tange à transmissão dos saberes no candomblé, incluindo os conhecimentos musicais, também são encontrados processos de iniciação, como se fossem cursos de aperfeiçoamento. “Os mais jovens devem aprender ouvindo, observando e imitando os mais velhos, numa rigorosa disciplina baseada na hierarquia iniciática” (PRANDI, 2005, p. 10).

A constituição social do indivíduo, da pessoa, no âmbito dos “Terreiros de Candomblé”, é desenvolvida gradualmente a partir de um processo iniciático. A iniciação e a vivência num “terreiro” são responsáveis pela instauração lenta e paulatina de uma visão do mundo e uma maneira de serem peculiares em um sistema de crenças que privilegia o corpo humano e a vida (GAUDENZI, 2008, p.47).

Os processos educativos que estão presentes durante o período de iniciação consistem numa espécie de estágio para entrar oficialmente na religião, composto por etapas sequenciais de aprendizado e rituais específicos: “Quando se lida com uma religião como o candomblé, tem que se ter a consciência de que há determinados conhecimentos que não deveriam ser transmitidos a uma pessoa que não tenha passado pelo processo de iniciação ou que não tenha a intenção de se iniciar” (CARDOSO, 2006, p. 41).

Para aqueles que não participam com frequência dos rituais do candomblé *ketu* uma alternativa de aprendizado via tradição oral é a utilização de intensos questionamentos para sanar suas dúvidas que surgiram de suas buscas por informações fora do contexto do ritual. Por outro lado, os adeptos que são nascidos e criados

dentro dos terreiros têm seus processos de aprendizagem desenvolvidos ao longo do tempo, no dia a dia de suas atividades, mediante observação com a ajuda dos mais velhos ou mais experientes, principalmente durante a realização dos rituais, além de incorporar seus ensinamentos no seu comportamento da comunidade religiosa. Em ambos os casos, tendo em vista a maior facilidade de acesso à informação nos dias contemporâneos, por garantia, os praticantes do candomblé *ketu* adotam a casa a qual pertence como modelo de transmissão dos saberes. "As tradições orais são geralmente conservadas, transmitidas intergeracionalmente, isto é, de pai para filho" (BARROS, 2009, p.89).

Nos rituais públicos do candomblé *ketu* "podemos constatar a presença de várias crianças que acompanham seus parentes. Interessante notar que muitas delas se posicionam próximas aos instrumentos, o que, certamente, faz com que assimilem, pela exposição auricular, os sons executados" (CARDOSO, 2006, p.240). A respeito da participação das crianças nos rituais, Braga (2005) aponta a imitação como uma forma divertida de se aprender a música do candomblé, como segue:

As atividades de ensino/aprendizagem dos tamboreiros começam por iniciações religiosas dentro das casas, onde as crianças não são privadas de nenhum momento dos rituais. Assim, os mais jovens buscam se inteirar de tudo que acontece na casa, então na fase exploratória, geralmente as crianças improvisam instrumentos com latas ou ganham pequenos tambores, confeccionados especialmente para elas. Através das brincadeiras de imitar os adultos, as crianças memorizam os toques e aprendem a cantar e tocar entre si. (BRAGA, 2005, p. 101).

Sobre a participação da família e da utilização da imitação como um recurso de aprendizagem, Lunelli comenta que:

A maior parte dos interessados no aprendizado dos rituais teve, nas suas genealogias, familiares que participavam ou participam das cerimônias. O processo ocorre com a socialização e com a inserção dos aprendizes no universo dos rituais e dos tambores. Antigamente, a relação baseava-se na troca de favores entre aprendizes e mestres através da vivência e imitação. Atualmente, foram incorporados ao processo, a utilização de gravações e manuscritos. Porém, a base do ensino continua sendo a experiência e a imitação, enquanto as leituras e escutas auxiliam e aceleram o processo de memorização do repertório, contudo ocorrem após a experiência (LUNELLI, 2015, p.8-9).

A respeito do uso da imitação como uma forma de aprendizagem, Cardoso (2006) ressalta que para compreender a música do candomblé foi necessário aprender a tocar lá, conhecer a dança e a mitologia dos orixás, e que basicamente o alabê, o seu professor, utilizava a imitação como principal recurso para o aprendizado das frases musicais:

Basicamente, a forma de ensino era a imitação, ou seja, o professor tocava e, depois, eu repetia o que ele acabara de tocar. O aspecto a ser ressaltado é que meus professores me ensinavam por frases. Eles nunca tocavam mais de uma frase ou partes de frase. Em outras palavras eles tocavam organizações sonoras capazes de estabelecer diferença de significado. Por intermédio dessa forma de ensino, várias foram as frases que pude identificar (CARDOSO, 2006, p. 105).

Luciana Prass (2004) explica a importância da imitação para a transmissão dos saberes musicais: “a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna do aprendiz, que interpreta o que é visto, sentido e ouvido, e desenvolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais exatamente igual ao que imitou (PRASS, 2004, p.151).

No que tange especificamente a aprendizagem dos ritmos do candomblé, Oliveira e Vicente (2008) enfatizam a importância da tradição oral, a ausência de escrita musical sistematizada para esse tipo de música, diga-se de passagem, e sugere que as pesquisas etnomusicológicas forneçam contribuições para a educação musical:

O Vassi, o Batá, o Foribalé, o Ijexá, o Tonibobé, o Korin Ewe, o Agdabi, o Huntó são alguns ritmos dedicados a orixás em momentos específicos. Cabe ao *ogan/alagbê* conhecer cada um deles e o momento de tocá-los. Esse conhecimento é adquirido durante toda a vida e é transmitido oralmente até hoje. Não existem registros de escrita musical sistematizada com esses ritmos ou com essas cantigas. Alguns importantes estudos de etnomusicologia têm se desenvolvido no Brasil, porém não abarcam, ainda, a diversidade, nem a complexidade dos ritmos rituais (SILVA & VICENTE, 2008, p.19).

Nesse sentido, Cardoso (2006) aponta a transcrição musical como um elemento mediático entre o campo musical do candomblé com o meio acadêmico e, ressalta sua condição de objeto de representação, ou seja, a transcrição não é a música, mas pode contribuir na sua difusão: “como uma representação dos elementos

significativos de um sistema musical, descobertos através de uma pesquisa de campo, a transcrição auxilia, entre outras coisas, na comunicação entre o universo abordado e o meio acadêmico” (CARDOSO, 2006, p.46).

Embora o candomblé *ketu* mantenha seus alicerces na tradição oral, a partir das últimas décadas a escrita e outras formas de transmissão musical estão sendo utilizadas para a manutenção do conhecimento, contribuindo assim para a preservação de sua tradição, mesmo acontecendo certas adaptações, o que é característico de qualquer tipo de cultura. Se a cultura é dinâmica as formas de aprendizagem também seguem o mesmo caminho.

Alguns autores como Barros (2009) e Bastides (2001) informam que de acordo com pesquisas realizadas em décadas passadas, a escrita e novas tecnologias têm sido usadas como ferramentas didáticas para auxiliar na memória dos conhecimentos adquiridos mediante os processos tradicionais, e que comprovaram a existência de cadernos de fundamento. “A condição principal para o indivíduo ser *babalaô*<sup>7</sup> é possuir boa memória. Mas, para auxiliá-la, conserva-se a lista dos sacrifícios, e as historietas sagradas registradas em cadernos escolares” (BASTIDES, 2001, p.122). Em relação à escrita, Silva (1995) registra a utilização dos cadernos de fundamentos:

Uma das formas de sistematização do conhecimento é a utilização, pelo povo de santo, dos chamados ‘cadernos de fundamentos’ escritos por eles mesmos para reter de maneira segura os conhecimentos que são adquiridos com o decorrer do tempo e que são utilizados cotidianamente nas inúmeras e minuciosas tarefas religiosas que devem ser executadas numa ordem necessária e com elementos definidos (SILVA, 1995, p.247 apud CARDOSO, 2006, p. 208).

Ressalta-se também a utilização de livros sobre a temática do candomblé pelos adeptos dos terreiros: “é frequente escutar os iniciados, em suas conversas, usarem como referência autores que escreveram sobre a crença nagô; e quando necessário, é comum buscarem os livros nas prateleiras para reforçar o que eles dizem” (CARDOSO, 2006, p.209). Além dos livros, a tecnologia tem sido usada como recurso adicional de aprendizagem possibilitando maior acessibilidade ao conhecimento: “materiais como fitas K-7, fitas de vídeo, CDs, discos de

---

7. O *babalaô* é o regente espiritual masculino de uma casa de candomblé *ketu*.

vinil, são intercambiados entre o povo-de-santo, não apenas como objetos ilustrativos, mas como fontes de conhecimento. Assim como esses materiais, a internet é utilizada como um meio instrutivo" (*ibid.*)

Tanto a escrita quanto às tecnologias são formas complementares de ensino, que surgiram como fruto da preocupação com a dinâmica da vida atual e de capacitar pessoas para manter a tradição dos ritmos do candomblé *ketu*. Outra inovação prática de ensino foi a criação de oficinas de toques de atabaques para crianças do terreiro da Casa Branca. "Saber a música vocal, saber os ritmos, chamados de toques, constitui um conjunto de conhecimentos que, somados aos demais fundamentos religiosos, fazem existir o candomblé" (LODY, 1987, p. 61).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do estudo da aprendizagem dos ritmos do candomblé *ketu* foi pensada a partir da necessidade de extrapolar os conteúdos tradicionais e cotidianos. Vimos que nesse modelo de religião afro-brasileira a transmissão musical ocorre de forma oral/aural, mediante observação, ouvindo, cantando, repetindo, perguntando e, normalmente sem a mediação de uma notação musical, porém novas alternativas estão sendo empregadas para dar conta da vida cotidiana na atualidade. Vale lembrar que, observar, ouvir, cantar e repetir, também são recursos muito empregados em outros contextos musicais.

Independente das afinidades religiosas e se direcionando para as questões culturais consideramos fundamental que as pesquisas etnomusicológicas transformem suas produções científicas em materiais educativos para serem utilizados em todos os tipos de aulas de música, principalmente naquelas que almejam extrapolar o ensino meramente instrumental e que se preocupam com o estudo contextualizado da música de outras culturas. Pesquisas dessa natureza podem trazer contribuições para refletirmos sobre nossa prática acadêmica e artística, resignificando as formas convencionais da transmissão musical nas escolas e universidades, bem como, os processos criativos e as performances.

No que tange as questões culturais e sua preservação, toda cultura é dinâmica e possui suas próprias características e organizações internas. Nesse sentido, podemos concluir que esse dinamismo é fruto das relações humanas que são dadas num espaço de tempo e local, e, portanto, toda cultura é dinâmica porque a vida é dinâmica. Sendo assim, a música também segue a mesma trilha e consequentemente isto se reflete na transmissão dos conhecimentos. A compreensão global dos processos de ensino/aprendizagem de outros modelos de educação musical podem trazer subsídios para o ensino musical nos espaços escolares tradicionais.

### REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. Ensino de música com ênfase na experiência prévia dos alunos: um experimento com grupos de percussionistas de Salvador. In: *Encontro Anual da ABEM*, 13º. Rio de Janeiro, out.2004.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei Olubajé*: uma introdução à música afro-brasileira. Rio de Janeiro: Intercom/Uerj, 2009.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.
- BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. In: *Revista da Abem*, n 12, março 2005. Porto Alegre: ABEM, 2005. p. 99 – 109.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese (Doutorado). UFBA. 2006.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés na Bahia*. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GARCIA, Sônia Maria Chada. *Religiões negras*: notas de etnografia religiosas e folclóricas. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- GAUDENZI, José Roberto. *Orixá uma história*. Salvador: Omar G. produções, 2008.
- LIMA, Fábio Batista. *Os Candomblés da Bahia*: tradições e novas tradições. Salvador: Arcádia, 2005.

## A APRENDIZAGEM DOS RITMOS NO CANDOMBLÉ KETU

- LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.
- LUNELLI, Diego Conto. *Processo de ensino/aprendizagem em casa de religião: um estudo de caso*.
- PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé*. História e ritual da nação Jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Música, Fé e Cultura*. PRANDI, 2005, p.175.
- PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2004.
- SILVA, Luiz Carlos de Oliveira; VICENTE, Tânia. *Ritmos do Candomblé*: songbook. Abbetira Arte e Produções. Rio de Janeiro. 2008.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da metrópole*. Petrópolis: vozes, 1995.
- TEIXEIRA, Marina Lina Leão. Candomblé e a (re)invenção de tradições. In: CAROSO, Carlos; BARCELAR, Jeferson, orgs. *Faces da tradição afrobrasileira*, Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 131-140.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 1999.