



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

ATABAQUES: PRÁTICAS EDUCATIVAS E A LINGUAGEM MUSICAL
NUM TERREIRO DE CANDOMBLÉ

Dulce Edite Soares Loss¹

INTRODUÇÃO

Não é, todavia Exu, o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: O “Rum”, que é o maior; o “Rumpi”, de tamanho médio; e o “Lé”, que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores “pagãos”; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos por água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. (...). Compreende-se por que razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio de músicas fazem baixar os deuses nas carnes dos fiéis (BASTIDE, 2001, p.34).

O universo mítico cultural das religiões afro brasileiros tem na musicalidade o expoente-mor na interligação com o sagrado. A música africana é ritmo, ritmo de tambor (PRANDI 2005). O som é movimento, é comunicação. Cada toque, cada ritmo é parte da

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCCG), onde desenvolve a pesquisa intitulada Hungbè: As Práticas Educativas no Terreiro de Candomblé “Ilê Axé Omilodé”, em João Pessoa-PB sob a orientação do Prof. Dr. Matheus da Cruz Zica. E-mail: dulceloss@hotmail.com.

identidade dos deuses e deusas do panteão africano e os adeptos desta religiosidade identificam, por meio destes sons, as divindades que estão sendo louvadas ou estão presentes no transe de seus iniciados, durante as cerimônias. Os tambores trazem os ancestrais do passado para o presente, são fonte de movimento, de energia e condutores do axé, a força sagrada, por isto são sacralizados a um orixá e recebem anualmente oferendas votivas como afirma Roger Bastide (2001). Portanto, estes três tambores, Rum, Rumpi e Lé, denominados atabaques, cobertos com panos brancos ou vestidos com um ojá, faixa larga de tecido, nas cores do seu patrono, são os responsáveis por trazer o Orixá a terra, até à cabeça do iniciado a ele dedicado. Desta forma, ao lado de Exu, que é o Orixá senhor da comunicação, mensageiro e princípio ativo da transformação e movimento, a música, através dos sons dos tambores, exerce a função de intermediária entre os homens e os deuses.

A função dos tambores, enquanto sagrados, também é bem conhecida na cultura africana. Segundo Lucas (2003) os tambores já eram revestidos de significação mágica para os negros africanos, quando associados com meios de comunicação e contato com os antepassados, ou seja, a comunicação mágica dos tambores acessa contatos com o mundo dos ancestrais.

A História Cultural, campo historiográfico que se torna preciso e evidente a partir das últimas décadas do século XX, é nossa referência para este estudo, pois nos propicia em seu seio um rico espaço para a formulação historiográfica conceitual. Centrada no conceito de cultura como objeto de investigação, a história cultural trata das representações sociais, das práticas culturais e do processo de apropriação, áreas em que a participação dos sujeitos que as vivenciam é fundamental. Roger Chartier (1988) esclarece que a História Cultural é importante para identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, apresentada e apropriada. Neste sentido, pensar nos atabaques como linguagem musical num terreiro de candomblé é assentir uma realidade sócia cultural, onde os atabaques são apropriados pelos filhos de santo, iniciados na religiosidade, e por meio de seus toques, ritmos e cantigas fulgura na representatividade dos deuses presentes em uma cerimônia festiva de candomblé.

A compreensão semiótica do antropólogo Clifford Geertz analisa as formas culturais fundamentalmente como processos comunicativos. Para o autor, culturas são sistemas entrelaçados de signos interpretáveis que se mensuram como métodos comunicativos que tornam consensuais sistemas simbólicos e que se define nas formas

de pensar e nas maneiras de agir dos sujeitos sociais. Nestes termos, o conceito de cultura revela um padrão de significados transmitido historicamente e incorporado em símbolos, “por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 1989, p.66). Geertz define símbolo como qualquer ato, objeto, acontecimento ou relação que representa um significado.

A Nova História Cultural (NHC), vertente surgida com o advento da Terceira Geração dos Anales, torna possível um estudo sistemático dos atabaques, fonte sonora de uma cultura afrodescendente, implicando na compreensão de mecanismos socioculturais nos quais estes objetos símbolos se inserem, e deve, em especial, ter medida de seu legítimo significado nas expressões de sua ocorrência. Dotada de pressupostos teóricos metodológicos que lhe são próprios, a NHC é reconhecida pela utilização de determinados conceitos, como o de representação e o de imaginário empregado de modo a compreender as práticas culturais das sociedades (FONSECA, 2003).

Para Robert Darnton (1987) as noções de representação se expressam em comportamentos e práticas sociais pelas quais as pessoas comuns organizavam uma determinada realidade em suas mentes. Assim são os terreiros de candomblé, uma representação e apropriação de uma cultura africana histórica, rica e milenar onde as mesmas estão intrinsicamente ligadas ao meio social, à cultura egressa da diáspora africana, circulada por motes de símbolos, mitos e ritos. Quando uma representação se liga a um circuito de significados fora de si e já bem entronizado em um determinado grupo sócio cultural, esta representação começa a se avizinhar de outra categoria importante para a História Cultural que é o símbolo (BARROS, 2005). O símbolo ligado a esta representação abarca um dos recursos mais importantes da comunicação humana.

Para Paul Ricoeur, o símbolo é sempre linguagem, não tem existência antes da fala do homem, mesmo que o seu poder esteja arraigado em algo mais profundo. Nas palavras do autor: “Entenderei por símbolo (...) as significações analógicas formadas espontaneamente, que nos transmitem imediatamente um sentido” (RICOEUR, 1982, p. 181). Uma palavra, imagem ou objeto é considerado simbólico no instante em que implica algo além do significado expresso, algo que brota de uma realidade não racional e sim dos sentidos que vem do íntimo de cada indivíduo. Uma forma de sensibilidade que segundo Sandra Pesavento (2007) apreende um mundo que transcende o conhecimento científico, refletindo um posicionamento “do *ser* no mundo e de *estar* no mundo”

(PESAVENTO, 2007, p.12), tendo como parâmetro uma percepção individual à uma sensibilidade partilhada no coletivo. Sendo assim, os atabaques para os adeptos de um terreiro de candomblé, carregam um “som provido de sentido”, retratam a palavra, a tradição e a magia.

Este estudo é de caráter qualitativo exploratório, sendo escolhido devido à flexibilidade, criatividade e informalidade que nos permitiu uma busca maior de conhecimento da temática proposta e, por nos levar a uma formulação mais precisa de um problema ainda vagamente identificado nos meios acadêmicos. Como qualquer pesquisa, ela depende também de uma pesquisa bibliográfica, pois mesmo que existam poucas referências sobre o assunto pesquisado, nenhuma pesquisa hoje começa totalmente do zero. Portanto os autores enfocados foram: Lody & Sá (1982), Alvarenga (1977), Prandi (2005), Simas & Rufino (2018) e outros. Dentre os conceitos utilizados: representação, cultura e símbolo. O trabalho aplicou a técnica conhecida como informante chave (*Key informant technique*) ou levantamento de opinião de especialista (*Expert-opinion survey*) o que nos foi muito útil visto que os informantes, pessoas especialistas nesta percursão, possibilitaram respostas mais completas sobre a temática. Foram entrevistados quatro (04) ogãs (tocadores de atabaques), numa faixa etária de 20 a 40 anos oriunda do Ilê Axé Omilodé, Ilê Axé Adagawrá, Ilê Axé Odé Tá Ofá Si Iná, na cidade de João Pessoa-PB.

QUANDO OS DEUSES FALAM.

“Maria, Pai Cido, vai bater candomblé hoje, vamos?”

Esta frase constantemente ouvida no decorrer de uma vida dos adeptos de matriz africana é uma expressão comum entre os filhos de santo. Bater candomblé carrega a dimensão ritualística de uma crença africana ressignificada na diáspora negra, cujo significado entoa um encontro festivo entre seres humanos para se louvar deuses e deusas ancestrais, presentes em uma cultura onde a fé e a crença dos negros foram caminhos de resistência no período escravocrata.

Visto como símbolo sagrado, os atabaques são os expoentes da cultura negra e do candomblé. Agregador da coletividade, no candomblé é no toque dos atabaques que todos são tocados pelos deuses. Trazido pelos negros sudaneses ou bantus (Alvarenga, 1977) os atabaques têm na sua expressividade “uma gramática própria, eles contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam

os horizontes do mundo” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 58). Para os adeptos desta religiosidade quando o atabaque fala a alma escuta e o corpo responde.

Periodicamente, geralmente em fins de semana o som dos atabaques ecoa nos espaços conhecidos como terreiros de candomblé em todo território brasileiro, entoando palavras não ditas, contando histórias que os livros não podem contar e as línguas não poderiam exprimir. No candomblé toda festividade se inicia a partir do toque dos atabaques. Eles são essenciais para o culto e servem para manter a unidade litúrgica. Os atabaques têm vida e dão vida, possui lugar de honra no interior dos barracões, salão onde são realizadas as festividades, são reverenciados, e podemos dizer que, estas festividades e, em alguns atos ritualísticos, não acontecem sem os seus toques e ritmos, porque é ao som dos atabaques que os deuses e deusas chegam a terra para universalizar a vida, segundo os filhos de santo.

Com um corpo feito geralmente de madeira de lei como o jacarandá, cedro ou mogno os atabaques quase sempre são ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro sendo em seu aspecto uma caixa de ressonância afunilada. Na parte superior, a mais larga, são colocada “travas” que prendem um pedaço de couro de boi bem curtido e muito bem esticado por um sistema de cravelhos para os Nagôs e os Gegês, e por cunhas de madeira para os tambores denominados Ngomas, nos Congos e Angolas. Segundo Lody e Sá (1989) as caixas de ressonância raramente são substituídas por incorporar uma série de motivos rituais.

Denominados Rum, Rumpi e Lé, (em África Hun, Hunpi e Hunlé) estes instrumentos membranofônico, percutido, de som indeterminado, apresentam registros graves (Rum), médios (Rumpi) e agudo (Lé) (BORBA & GRAÇA, 1962) e com tamanhos diferentes. Cada um tem em sua representatividade uma frase rítmica individualmente, perfazendo, no conjunto um polirritmo, cuja marcação é dada pelo Rum, som grave e o maior deles. Os toques do Run são os mais complexos entre os três atabaques, exigindo habilidade, destreza e estudos de seus tocadores. Quem está à frente do Rum é o ogã alabê, ou seja, “O Grande Mestre dos Atabaques”. Anos de estudos e dedicação são necessários a estes indivíduos, pois há centenas de variações rítmicas, sendo necessário para um bom andamento do culto ter o conhecimento de todas, e suas respectivas sequencias.

É o Rum o responsável pelo "repique" ou "dobrado" (floreio), que dão a música um caráter diferencial acentuado e alterado conforme os ritmos de cada orixá. A sua

importância encontra eco na expressão "dar o rum no orixá", no qual o orixá em incorporação fará diversos atos coreográficos representativos de sua energia, presentes na cantiga entoada. O Rum também será o primeiro a ser saudado pelo pai/mãe de santo, seus filhos e fiéis presente num festejo, com um toque das mãos em seu corpo, levando-a em seguida a cabeça em sinal de referência e respeito. Também cabe a ele dobrar o couro, um toque específico, para anunciar a chegada de visitantes ilustres no espaço sagrado do terreiro. Destacamos que receber o dobrar dos couros, por ocasião de uma festa é sinal de grande prestígio na sociedade do santo.

O Rumpi seria o segundo atabaque maior, tendo como importância responder ao atabaque Rum dando cadência rítmica para que o Run execute suas variações, a sua frente se encontra o Ogã Inilu. Já o Lé², o menor dos atabaques, apresenta um som agudo e acompanha o Rumpi, sendo que em algumas execuções, tais como Ijexá, o Lé faz marcação distinta.

Os toques dos atabaques estão integrados à organização religiosa do candomblé, havendo toques próprios para identificar os tipos de "Nações" (modelos étnicos) dos candomblés. Os músicos responsáveis pelos modelos dos rituais Keto, denominados yorubas, são chamados de ogãs alabês; entre os adeptos dos rituais Jeje (fon), são chamados de runtós; e entre os seguidores do ritual Angola Congo (Banto), são chamados de xicaríngomes. A questão etimológica também é interessante. "O termo alabê deriva do yoruba alagbê – o dono da cabaça; runtó deriva da língua fongbé, dos vocábulos houn (tambor) e tó (pai), formando o sentido de pai do tambor; já xicaríngomo, vem do quicongo nsika (tocador) + ngoma (tambor) = o tocador de tambor" (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 59).

O que levará a uma diferenciação etnográfica é justamente a forma de percutir o couro, Nos candomblés Jeje e Keto para o toque dos atabaques Rumpi e Lé os músicos usam duas baquetas intitulada aguidavi, feitas de pedaço de goiabeira medindo aproximadamente 30 cm, enquanto que para o Rum o uso é feito com uma única baqueta de 40 cm, mais grossa e a mão do instrumentista. No candomblé Angola-Congo os atabaques são percutidos com as mãos (LODY e SÁ, 1989).

² Originalmente na África, esse atabaque mede poucos centímetros de altura, daí a razão do nome, Lé, vem de ilé, que significa terra em yoruba, ou seja, Tambor de Terra. No Brasil sua confecção geralmente alcança 80 cm.

Como citado, os atabaques têm locais especiais num terreiro, sendo um dos pontos detentores de axé, existente no barracão de um candomblé. Em algumas casas ocupa um tablado feito de madeira ou tijolos, protegidos ou não por um pequeno muro ou qualquer outro aparato que dá ideia de privacidade aos músicos e que ao mesmo tempo mostra, em destaque, cercados por folhas de mariô, folhas de dendezeiro desfiadas, o local onde a música religiosa é produzida nas festividades da comunidade. Essas práticas de cumprimento e diálogo com o sagrado estabelecido pela música reafirmam o forte significado do espaço dedicado aos atabaques, que é o principal local a ser reverenciado no barracão, seguido do dirigente da casa e do corpo hierárquico da mesma.

A sua importância é tal que se o atabaque cair durante a cerimônia, ela é interrompida e procedimentos únicos terão que ser tomados pelo líder espiritual da casa para o reinício do culto. Assim como se acontecer uma queda e o responsável for um alabê, na situação que acontecer, ele deverá se comprometer com os rituais necessários que deverão ser oferecidos para apaziguar os deuses. Importante destacar que os atabaques de um terreiro não saem para as ruas ou vai a outros espaços como afoxés. O seu domínio é restrito ao Ilê no qual foi consagrado e sem o consentimento do líder espiritual da casa, em uma cerimônia festiva, eles não podem ser tocados por ogãs vindouros de outros axés. Os atabaques têm em sua representatividade os orixás e sua pertença é determinada em jogo de búzios por cada casa, sendo que o tambor é objeto feminino e toda sua potencia mística são extraídas por mãos masculinas. No candomblé mulher não toca atabaque.

Segundo antigos alabês em sua representatividade os três atabaques são uma só coisa: o Rum é a cabeça, o Rumpi o corpo e o Lé as pernas: é só um corpo. Os três atabaques, símbolos, falam entre si, completam-se enquanto linguagem musical, formando por justaposições polirrítmicas os toques provenientes da cultura dos deuses africanos. No decorrer das práticas educativas em um terreiro, os alabês apreende que cada toque de um atabaque apresenta um ritmo, preserva um determinado discurso, passa mensagem definida, relata alguma história. São exatamente vinte modalidades de ritmos tocados nas cerimônias, cada um dedicado a uma divindade ou a uma situação ritual específica (PRANDI 2005). Os instrumentistas para invocar os deuses e deusas e os agradar, antes de qualquer coisa devem conhecer estes ritmos, a letras das músicas e o propósito de cada um, visto que a religião é fundamentada no poder da fala, Ofó, tudo que é falado, cantado tem poder de invocar, agradar e até mesmo desagradar o orixá.

Os atabaques tem uma função fundamental, na música, que é feito no xire, que se traz a música nas festas, nas festividades, cada ritmo, cada toque representa um orixá, ou um grupo de orixás e até mesmo uma nação, tendo uma função específica com cada orixá, traz um elemento significativo, que vemos nas danças que representa a essência do orixá. O rum que compõe um dos instrumentos dos atabaques ele traz no seu toque é o responsável no seu toque pelo desenho, a dança de um orixá, o ritmo e a história daquele orixá, está ali naquela dança que é desenhada pelo rum E eles trazem uma função que norteia toda prática do candomblé. Ronaldo Jesus Santos (Ronald), 30 anos Ogã Onilu, Ilê Axé Akueran.

Entre os principais toques que formam o elenco da música sagrada Rita Amaral e o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2009) assim especifica: adarrum: ritmo característico de Ogum, orixá da guerra, rápido e contínuo pode ser executado sem canto, apenas pelos atabaques; aguerê ritmo de Oxóssi, orixá da caça, acelerado, cadenciado e exige agilidade na dança, do mesmo modo que a caça exige agilidade do caçador; opaninjé, ritmos de Oabaluaye, senhor da terra, pesado, quebrado por pausas e lento; bravum, que embora não seja atribuído a algum orixá é usado para saudar Oxumarê, senhora do arco íris, Ewá e Oxalá, senhor da criação do mundo, rápido, bem dobrado e repicado; alujá ritmo de Xangó, senhor da justiça, quente, rápido, que expressa força e realeza; ijexá, ritmo de Oxum, senhora das águas doces, calmo, balanceado, envolvente e sensual; agó, ilu ou aguerê ritmo de Oyá, senhora dos ventos e tempestades, rápido, repicado e dobrado, considerado o ritmo (quebra-prato) mais rápido do candomblé; sató, ritmo de Nanã, senhora do barro, vagaroso, pesado e lento; vamunha, avamunha, avaniha, é um ritmo tocado para todos os orixás e em situações específicas como a entrada e saída dos filhos de santo no barracão e a retirada do orixá da sala em direção ao quarto de santo, durante os festejos.

Raul Lody e Leonardo Sá ainda nos trazem o ritmo do igbin, dedicado a Oxalá, ancião dotado da sabedoria, um ritmo lento e ao mesmo tempo contínuo. Igbin é o nome do caramujo africano que ao lado do milho branco é a principal oferenda feita a Oxalá, portanto este ritmo se assemelha ao lento caminhar do caramujo que carrega sua casa nas costas, assim como Oxalá carrega a criação do mundo. Reginaldo Prandi sobre os ritmos e deuses afirma, “cada Deus, uma dimensão da vida; cada Deus, um ritmo” (PRANDI, 2005, p. 177).

Os toques citados são característicos do rito na cultura Ketu, sendo que a representatividade destes ritmos são tão personalizados dos orixás que podem dispensar

as letras ou mesmo a dança como elemento de identificação. É o caso do *alujá*, do *opanijé* e do *agó* (quebra-prato), consagrados a Xangô, Oabaluayê e Oyá, respectivamente. No rito Angola, o repertório rítmico é denominado cabula, congo e barravento, do qual a variação mais conhecida é a muzenza que é composto por três polirritmos básicos e algumas variações sobre estes. Todos são ritmos rápidos, bem "dobrados", repicados e tocados "na mão" (sem varinha).

O processo de aprendizado musical e aquisição de repertório empregado nas práticas educativas, geralmente acontecem no âmbito do próprio terreiro, o aprendiz surge da "suspensão" (indicação pública feita pelo orixá do pai de santo, em incorporação) de alguém que tenha demonstrado (ou não) interesse ou habilidades musicais, "O cargo na religião do candomblé é escolhido pelo orixá, confirmado através do jogo de búzios e dito pelo babalorixá". Adailson Regis, 35 anos, alabê do Ilê Axé Tá Ofá Si Iná.

O novo "alabê" submete-se ao aprendizado com os ogãs mais velhos, sendo este um processo realizado de modo lento e gradativo. Ressaltamos que as observações e vivências são muito importantes para o futuro alabê para uma continuidade do aprendizado. O trânsito pelos vários terreiros permite aos alabês, o contato com culturas de nações variadas, com as diferentes modalidades de rito (Ketu, Angola, Jeje...) possibilitando, por vezes, que os próprios pais-de-santo usufruam deste conhecimento genérico. Quando isso não é possível, porque a casa não possui seus próprios alabês ainda, será preciso que o pai-de-santo providencie de outro modo estas aulas, frequentemente pagas, com alabês que se disponha a ensinar.

“Quem assume a função de alabê numa casa está sempre aprendendo, sempre compreendendo as coisas, porque, veja bem, o candomblé é muito infinito, são muitos detalhes, são muitas coisas. São minúcias que você tem e que vai aprender com o tempo, apesar de ler, buscar conhecimento, apesar de você escutar os mais velhos, de pessoas com já idade na religião e de você perguntar as pessoas. A vivência é muito importante, principalmente para quem assume a função de cantar, de invocar os orixás através da reza, da música, da cantiga e dos atabaques é claro. Então o aprendizado é muito contínuo, você vai para uma reza, você vai para um ritual e você vai aprendendo com aquilo.” (Adailson).

“No axé Omilodé nós realizamos oficinas para ogãs, atualmente são só toques, muitos já aprenderam conosco, não é nada pago, porque nós não estamos com aulas ministradas como algum projeto é apenas para passar conhecimento, para nossos irmãos, porque conhecimento foi feito para ser passado”. Lucas Walace Batista da Fonseca, 20 anos, ogan Onilu do Ilê Axé Omilodé.

Diferentemente da prática educativa musical formal, a música, no candomblé, é aprendida por meio da oralidade, exemplificada durante as práticas educativas. Sem necessidade da escrita musical, sem o aprendizado dos conceitos universais, caracteriza um processo onde a intuição musical, o ouvido "exato", o ritmo inato adquire maior importância. Nesse sentido, a socialização musical acompanha a socialização religiosa.

“O que é que se aprende? uma cantiga, uma música, porque se usa esta cantiga, para quem se usa esta cantiga e a preparação vem muito daquilo que a gente aprende dentro do cotidiano de nossa casa, dentro da nossa oralidade, da nossa vivência”. (Adailson Regis).

“Antes de eu ser suspenso, há oito anos, eu já me encantava pelos toques e cânticos do candomblé, e eu sempre me esforcei para aprender com meus mais velhos. Alguns ogãs me ensinaram porque eu sempre tive um ouvido muito bom, eu sou capoeirista, (...) e sempre tive afinidade com a musicalidade. Eu aprendi o que muitos sabiam nesta época, só o básico do básico, mas aí meu avô de santo José Erivaldo da Silva com o alabe do seu axé, veio até minha casa num determinado candomblé e nos conhecemos e já marcamos as aulas e pronto. Começamos a aprender e em questão de três meses a gente já estava fazendo candomblé”. (Lucas)

A música sempre é representativa e alusiva a momentos significativos do rito, norteia e liga o homem aos deuses ancestrais, estabelece uma identidade cultural entre os que partilham as cerimônias festivas nesta religiosidade. Ela alimenta a fé, revigora energias e ordena os acontecimentos e o próprio tempo.

“Vejo a música no candomblé como um elemento que liga diretamente os deuses a nós mortais. Não temos uma Bíblia, alimentamos nossa fé de crenças e cultos onde tudo o que se processa, tudo que se realiza aos “pés” do sagrado exige ritos que neles estão contidos cânticos, rezas e de certa forma, toda a história dos orixás está nesses cânticos. A música chama os deuses para a terra, de fato”. Jorge Daniel Lucena de Santana, 36 anos, alagbê do Asé Adagawrá.

“A música no candomblé traz o transe, o orixá em terra. Todos os rituais feitos no candomblé vão música também, são cantadas músicas específicas que tem a finalidade de preparar o ambiente, como orações, uma espécie de mantras, que emana a energia do orixá, a música tem até uma relação de vida porque quando se nasce tem cantos, músicas específicas e quando se morre canta também, tudo está ligado à cosmogonia do candomblé”. Ronaldo Jesus Santos (Ronald), 30 anos Ogã Onilu, neto do Ilê Axé Odé Ta Ofá Sí Ina).

“A música é tudo aquilo que o candomblé representa (...) a festa acontece com musica, nós louvamos os orixás e os orixás veem porque

eles estão agradados com aquela louvação, vem em terra para ser louvados. A música representa a harmonia, representa nossa felicidade, nossa devoção e também tudo aquilo que se passa ou foi passado na vida dos orixás, sua energia. Para você entender, a música que a gente chama de orin, são os cânticos em atos internos em que a gente canta o que está se passando naquele ato, naquele determinado fundamento, que está acontecendo naquele momento. Existe ainda o adurá, que é uma cantiga que é rezada sem toques, existem também cantigas de ire que são aquelas para os filhos dançar logo no começo do candomblé e existem as cantigas de rum que são aquelas cantigas nos quais os orixás dançam fazendo atos coreográficos”. (Lucas).

Mediante nossos interlocutores percebemos que os atabaques, símbolos no candomblé são os discursos da vida, em suas práticas educativas encontram-se em um idioma próprio um manancial educativo e elucidativo dos mundos sagrados que conduzem e motivam o ser humano nesses espaços denominados sagrados. Os atabaques são os livros e a vareta sagrada que percute o couro, é a caneta poderosa que relata as aventuras do mundo.

CONCLUSÃO PRELIMINAR

Os atabaques são a grande orquestra do candomblé e desempenham um papel fundamental nesses cultos. Para os adeptos desta religiosidade são muito mais que instrumentos musicais, pois são os intermediários entre os deuses e os seres humanos. Ocupam lugares de destaques em uma casa de candomblé, são objetos símbolos sagrados de culto e veneração.

Os atabaques em suas representatividades passam a ter um valor estético e sagrado, pois sem a música e aqui se lê sem os atabaques, não há Candomblé. São eles os responsáveis por manter vivo o “Axé” de um terreiro por meio de uma transfusão cósmica, fazendo aflorar as sensibilidades em indivíduos, trazendo o passado mítico africano para o presente, resultando em uma química especial que envolve corpo e espírito em uma dinâmica interativa com uma realidade que os toca.

O universo musical sacro do Candomblé em suas práticas educativas é infundo e complexo e cabe aos ogãs, tocadores dos atabaques e responsáveis pela condução musical das cerimônias religiosas, fazer a conexão, por meio da percussão, entre deuses e homens, sendo os toques, o código de acesso e a chave para o mundo espiritual. Há toques para expressar conquistas, alegrias, realezas, conflitos, harmonia, suavidades, combates e paz.

Os atabaques, enfim, são os instrumentos percussivos que propiciam o canto, a dança e a rememoração de histórias que modelam uma conduta de uma comunidade. Conduzem os homens na dimensão do sagrado, ao tempo dos mitos primitivos de invenção da vida. Afinal, ao som dos atabaques os deuses dançam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. et al. “**Atabaque**”. In: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. (São Paulo, 1977).

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. Editora Companhia das Letras. 2001.

BARROS, José D`Assunção. **A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier**. Diálogos – In Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História 2005. Disponível em: <http://agricola-www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526860014ISSN1415-9945>. Pesquisa realizada em 17 de setembro às 23h30min.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988, 244 p.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos**. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FONSECA, Thais Nívia e. **História da Educação e história Cultural**. In: FONSECA, T.N.L.; VEIGA, C.G. (Orgs.) *História e Historiografia da Educação do Brasil*. Belo Horizonte: Autentica, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1 ed., Livros Técnicos Editora; Rio de Janeiro 1926.

LODY, Raul e SÁ, Leonardo. **O Atabaque no candomblé baiano**. Funarte, Instituto Nacional do Folclore/Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1989.

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. **Atabale ou atabaque**. In: *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Cosmos, 1962.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Sensibilidade na História: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira**. Companhia das Letras. São Paulo, 2005.

RICOEUR, PAUL. **Finitud y culpabilidad: el hombre labil y la simbolica del mal**. Madrid-Itália: Taurus Ediciones, 1982.

SIMAS, Luiz Antônio e Rufino, Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Editora Mórula, Rio de Janeiro, 2018.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. **Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista**. NAU - Núcleo de Antropologia Urbana da USP[S.l: s.n.], 2009. Disponível em: <https://www.monografias.com/pt/trabalhos913/cantar-musica-ritual/cantar-musica-ritual.shtml>. Pesquisa realizada em 20 de setembro de 2018, às 21h00.