

## Musicalidade e ancestralidade:

### a educação musical na memória oral do Ilê Asè Dana Dana<sup>1</sup>

#### Comunicação

*Aline Débora de Souza Silva*  
Universidade do Estado da Bahia - UNEB  
alinedebora.ss@gmail.com

*Zoraíde Portela Silva*  
Universidade do Estado da Bahia - UNEB  
zoraideportela.s@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho traz um encadeamento entre educação musical e ancestralidade, pautando os aprendizados musicais na memória oral das comunidades religiosas de matriz africana, entendendo o terreiro como um espaço de educação não formal. Deste modo, temos por objetivo analisar o contexto da educação musical do terreiro de candomblé Ketu através da memória oral com ênfase no Ilê Asè Dana Dana, terreiro situado da cidade de Caetité, interior do estado da Bahia. Embasada em uma pesquisa de campo, este estudo de caso, contou com entrevistas de quatro integrantes do terreiro, com distintas funções, entre elas: *ogã*, *yawô*, *ekedji* e *babalorixá*. Como resultados entende-se o terreiro como um território de saber relevante, aberto a comunidade social e acadêmica, para então se desmitificar a tão temida *macumba*. Local onde os aprendizados musicais se dão na transmissão oral, através da observação, imitação e repetição, em uma língua deixada pelos nagôs - yorubas, sempre remetendo aos ancestrais a tradição. Como também se compreende o *ogã*, o percussionista dos atabaques, como um professor de música. Conclui -se que os *orins*, os cânticos, são entendidos como um elo de comunicação. E são a base de toda liturgia, conectando com os antepassados de uma diáspora forçada, mantendo a tradição de sua cultura no cantar, tocar e dançar, onde *se reza cantando e se canta rezando*.

**Palavras-chave:** educação musical ancestral, candomblé, memória oral.

#### Introdução

No presente trabalho, pontuamos a emergente relação entre educação musical e ancestralidade, buscando relacionar os aprendizados musicais pautados

---

<sup>1</sup> Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado que se encontra em andamento, sob orientação da profa Dra Zoraíde Portela Silva.

na memória oral das comunidades religiosas de matriz africana, o candomblé Ketu, considerando o terreiro como um espaço de educação não formal.

O candomblé é uma religião de matriz africana que surge no século XIX na Bahia, formado por povos africanos escravizados que em diáspora forçada foram divididos em duas grandes categorias, os negros bantos e negros sudaneses. CARNEIRO (1936, p. 21) divide os povos nestas duas categorias: bantos de Angola/Moçambique/Congo e os sudaneses vindos do Níger, na África Ocidental. Os povos sudaneses nagôs - yorubas sendo em maior número, tiveram seus costumes, cultura e ritos mais acentuados entre outros povos, resultando no culto que conhecemos hoje como candomblé.

O candomblé de nação Ketu cultua divindades representadas por elementos da natureza chamado de orixás. Para entender sobre o termo nação LÜHNING (2022) descreve da seguinte forma:

Nem todas as nações correspondem necessariamente a grupos étnicos determinados - em verdade, algumas nações parecem ter sido batizadas com o nome do porto de embarque, e não com o de um grupo étnico...umas das nações mais importantes cujo nome de fato se refere a um grupo étnico, é a dos iorubá, que vivem hoje no sudoeste da Nigéria e na limitrofe República Popular do Benin, outrora Reino de Daomé. (LÜHNING, 2022, p. 33.)

Na África Ocidental, país da Nigéria, essas divindades são cultuadas individualmente em cada família ou em comunidade, levando o nome do seu culto de acordo a essa divindade. No Brasil, especificamente na Bahia, essas divindades são cultuadas como um panteão, coexistindo vários orixás em um mesmo terreiro, ou seja, o candomblé brasileiro, se torna um sincretismo cultural. “Apesar dos esforços em contrário do governo, por temer que a união religiosa levasse a união política e social, fomentando rivalidades (...) assim algumas nações deixaram de existir ou foram absorvidas pelas que se mantiveram” (BENISTE, 2001, p. 24)

Em terreiros de candomblé, também chamados de roças ou *llê* (casa), consegue-se perceber símbolos, costumes, ritos e a língua ioruba, que coexistem atualmente com o português no cotidiano no *llê*. Todos esses elementos carregam consigo o legado dos antepassados aos quais vão sendo transmitidos por meio da



tradição oral a quem for se iniciando no culto de axé, assim a ancestralidade fica preservada na memória oral.

Com organização hierárquica, cada terreiro funciona como um organismo, desenvolvendo sua própria identidade a partir das raízes ancestrais, ou seja, as raízes da casa em que o (a) sacerdote escolheu seguir suas tradições. LÜHNING coloca que um “único terreiro se revela tão complexo em suas estruturas e características específicas, apresentando um conjunto de conhecimento de rituais extensos e diversificados” (LÜHNING, 2022, p. 61.). Com o mesmo ponto de vista CARDOSO (2006) menciona da seguinte forma:

O líder procura manter a tradição de seu terreiro, passada pelos líderes que o antecederam, mas, por vezes ele vê obrigado a adaptar as tradições em função da realidade que cerca sua casa. Provavelmente por isso, é muito comum escutarmos o povo-de-santo falar de sua religião de forma pessoal:” no meu candomblé fazemos assim”, “na minha casa aprendi desta forma” e “lá na roça se dança assim”. (CARDOSO, 2006, p. 3-4).

Com este breve histórico, surge o questionamento de como o candomblé assume seu lugar educacional, visto que não há o arquivamento de sua cultura como é feito em outras religiões. Deste modo, temos por objetivo analisar o contexto da educação musical do terreiro de candomblé Ketu através da memória oral com ênfase no Ilê Asè Dana Dana, terreiro situado da cidade de Caetité, interior do estado da Bahia.

Conceitos relevantes para construir a compreensão do campo estudado, pautam-se nos trabalhos de BARROS (2017), BENISTE (2001), CARDOSO (2006), CARNEIRO (1936), GILROY (2001) e LÜHNING (2022). Como metodologia, este estudo de caso, contou com entrevistas semiestruturadas de quatro integrantes do terreiro, com distintas funções, entre elas: *ogã*, *yawô*, *ekedji* e *babalorixá*. A coleta de dados das entrevistas está enumerada de E1 a E4, sendo E1 (Yawô), E2 (Ekedji), E3 (Ogã) e E4 (Babalorixá)<sup>2</sup>. A entrevista, foi gravada em um aplicativo de celular e contou com as seguintes perguntas: 1. Fale um pouco sobre o terreiro. 2. Você considera o terreiro como um espaço de educação? 3. O que é a música no

---

<sup>2</sup> Para saber mais sobre essas funções, ver o livro *Religiões Negras: Notas de etnografia religiosa*, Edison Carneiro, 1936, págs. 72 - 83 (ver referências).



candomblé? 4. como se aprende a música no candomblé? 5. Você considera o *ogã* como um educador musical?

Mediante o exposto prossegue-se a apresentação dos dados desta pesquisa: a trajetória social, religiosa e histórica do Ilê Asè Dana Dana; A musicalidade no candomblé: um espaço de educação musical e o aprendizado na memória oral; Do Ogã educador musical à transmissão oral e conclusão.

## O Ilê Asè Dana Dana - seu lugar na cidade de Caetité

O terreiro de candomblé, Ilê Asé Dana Dana, de nação Ketu, está situado na Rua São João, no centro da cidade de Caetité, do Estado da Bahia, sendo seu sacerdote o Babalorixá Marcos Venício de Odè, carinhosamente chamado de Pai Marcos. É um caso atípico este terreiro estar localizado no centro da cidade, sendo que em sua maioria os terreiros de candomblé estiveram ou estão na zona rural. Segundo E2 (Ekedji):

O Dana Dana, que é em Caetité, alto sertão da Bahia, é um terreiro que fica no centro da cidade. Caetité é uma cidade que foi colonizadora, né? É uma cidade que teve um baronato, então, um terreiro no centro da cidade ofendia a imagem da cidade, assim, não era uma coisa boa de ser vista, porque um terreiro, normalmente, ele é recantado, ele é na periferia, ele não fica no centro, no coração da cidade. E o interessante do Dana Dana, é que é paralelo da rua em que residiu o Barão de Caetité, fica no fundo da rua da Igreja de São Benedito, que é um santo preto. E ao longo dos anos o Dana Dana sofreu todo tipo de preconceito, de perseguição, de racismo religioso, racismo institucional e sofreu...teve muitos processos na justiça e que foram derrubados um a um e hoje o Dana Dana se fortaleceu institucionalmente falando, porque religiosamente já era. (E2 (Ekedji))

O terreiro tem história com a intolerância e preconceito religioso, sofrendo agressões que chegaram até a justiça, diante disto, o terreiro abre suas portas para desmitificar a tão temida *macumba*, um termo usado em sentido pejorativo. E2 (Ekedji) conta como ao longo dos anos, filhos de santo estiveram unidos contra o preconceito:

Hoje tem utilidade pública municipal, ponto de cultura do estado, o Dana Dana faz parte de quatro conselhos no município que é o de desenvolvimento social, os de direito da mulher, de igualdade racial, e o conselho municipal do direito da criança e do



adolescente. É fonte de pesquisa, de estudo, tem uma parceria com a universidade que traz os professores... os professores trazem os alunos para terem aulas de campo no terreiro, essas aulas são certificadas. Vem alunos de Igaporã, de Guanambi, daqui do município, também para fazer visita. Para combater o preconceito, a gente abriu as portas do terreiro para desmistificar, porque o preconceito é uma coisa muito feia, pré-concebido, é uma ideia que foi passada e isso não tem fundamento. Então a gente abriu as portas do terreiro para a comunidade para as pessoas entenderem o que é um terreiro de axé, o que você é louvar o orixá, o que você é louvar a natureza. (E3 (Ekedji).

Como descrito acima, o terreiro está uma rua atrás da Igreja de São Benedito, uma igreja que pertenceu a família do Barão de Caeté. Sua estrutura física é composta por lugares públicos, sendo o barracão, cozinha, quarto, banheiros e lugares sacros, sendo ao fundo, quintal, quarto do babalorixá, cozinha de santo e quartos de santo, além de assentamentos, árvores, plantas e um galinheiro. No quintal há um poço artesiano coberto por uma tampa branca de ferro e suas águas são sacralizadas de Oxum. O barracão é onde acontece as festas públicas, reuniões sociais, eventos, como também serve como dormitório pós funções religiosas.

Neste Ilê a devoção é ao Orixá Oxóssi, um orixá da caça e da fartura, porém há outros orixás que prevalecem consagrados, os orixás femininos são *Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã, Ewa e Obá* os orixás masculinos são *Exu, Ogum, Osain, Xangô, Omolu, Iroko, Oxoguan, Omolu<sup>3</sup> e Oxalá*. Alguns são louvados em festas públicas, de acordo o calendário anual.

Como mencionado por E2 (Ekedji), o Ilê tem trabalhado para o combate ao preconceito e intolerância religiosa. Promoveu em 2015 a “I Conferência sobre Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira”, abrindo suas portas para a comunidade acadêmica/social, com debates, palestras e oficinas. No ano de 2016 sediou o IV Leitura de Áfricas e leituras, evento da Universidade do Estado da Bahia, como também neste ano foi declarado de utilidade pública pela gestão municipal.

Acrescenta-se ainda, que ano de 2018 recebe o Prêmio Leandro Gomes de Barros pelo Ministério da Cultura e proveniente deste prêmio, no mesmo ano coloca em ação um projeto sociocultural intitulado “Tambores da Magia -

---

<sup>3</sup> Pra conhecer e saber mais sobre estes orixás ver livro *Águas de Oxalá*, José Beniste, pág. 97 - 104, 2001. (Ver referências)

dialogando com a ancestralidade”<sup>4</sup>, que tem por objetivo o resgate da cultura afro-brasileira, valorizando o empoderamento, a autoestima, a valorização da identidade, com oficinas de canto africano/samba de roda/ yoruba, percussão e dança afro.

No ano de 2020 é reconhecido pelo Governo do Estado da Bahia como ponto de cultura e em 2021 foi assinado pela gestão municipal o tombamento e registro de salvaguarda como bem material e imaterial de relevante interesse histórico, arquitetônico e cultural do município de Caetité.

Obviamente há muito a acrescentar sobre a história deste terreiro, considerando um espaço de educação não formal que atrai não só adeptos da religião, mas a sociedade civil, escolar e acadêmica. Desta maneira não poderia abster desses feitos antes de adentrar as questões da educação musical, que será tratada no próximo tópico.

## A musicalidade no candomblé: da educação musical ao aprendizado na memória oral

Àyàfi máa dide

Láti kó, enití ti jókó

Lati kékó.

Só se levanta para ensinar

Aquela que sentou para aprender

(Provérbio yoruba)

A musicalidade está intrinsecamente conectada aos atos litúrgicos no candomblé, interligando a comunicação entre o sagrado e o humano. Ela é a

---

<sup>4</sup>A autora possui um artigo de relato de experiências sobre Projeto Tambores da Magia, que se encontra nos anais da Abem de 2022. Disponível em [http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_ernd/v5/papers/1291/public/1291-5582-1-PB.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v5/papers/1291/public/1291-5582-1-PB.pdf) acesso em 23/06/23.

estrutura quando palavras não conseguem significar. E4 (Babalorixá) menciona que “a função da música é o meio de comunicação espiritual, meio de comunicação de harmonia, meio de comunicação entre o corpo e a alma”. Deste modo a música é chamada de cantiga, que em yoruba é *Orin*,

LÜHNING (2022) menciona que o repertório é bastante extenso e de riqueza sonora, podendo dividir em dois grandes grupos: as cantigas de fundamento, que pertencem a rituais não públicos ou semi públicos e as de *xirê/rum*<sup>5</sup> que se fazem presentes em festas públicas “é difícil determinar a quantidade exata de cantigas que compõem o repertório, mesmo que de apenas um local de culto (...) o repertório completo de todas essas cerimônias pode ser estimado em mais de 500 cantigas” (LÜHNING, 2022, p. 135). Considerando o contexto musical afro GILROY (2011) menciona que africanos em diáspora tiveram o silenciamento da palavra e a perda de suas línguas:

É importante lembrar que o acesso dos escravos a alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (GILROY, 2011, p. 160)

Portanto, as cantigas que são cantadas na língua yoruba, contam suas histórias na diáspora, histórias dos orixás, podendo ser sobre alegria, tristezas, guerras, doenças, traições e etc. E4 (Babalorixá) complementa que as cantigas elevam o espírito: “a música dos orixás, ela fala da nossa vida, fala da vida e da morte, ela fala de como vivemos, como os orixás vivem. Então a música retrata a realidade e a atualidade de hoje”.

Então a transmissão de uma cantiga advém do “falar a ouvir”, sendo as cantigas aprendidas oralmente e principalmente a partir da observação, os adeptos que estão mais presentes no terreiro, aprendem mais, funcionando como um laço

---

<sup>5</sup> *Xirê* é a roda de baianas e *Rum* é o momento da dança do orixá em festas abertas ao público.

de confiança. Quanto mais velho de iniciação, mais conhecimento se obtém. Essas cantigas carregam o legado da ancestralidade e não possui composições atuais, seguindo uma tradição.

Não podemos pensar no conceito de tradição como algo contrário da modernidade, a tradição revive e mantém as memórias ancestrais, nos mostrando que o legado africano não teve início nem fim no processo de escravidão. GILROY (2011) coloca que avançando neste conceito é ir contra a supremacia branca que insistia em apagar a história, desta forma ficando assim:

A ideia de tradição é compreensivelmente invocada para sublinhar as continuidades históricas, conversações subculturas, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a noção de urna cultura negra distinta e autoconsciente. (GILROY, 2011, p. 356).

Paralelamente a este conceito podemos pensar no terreiro como um espaço de educação, E3 (Ekedji) e E4 (Babalorixá) mencionam o porquê que consideram o espaço do Ilê Asè Dana Dana como um espaço de educação

Sem sombra de dúvida que o terreiro é um espaço de educação. Porque o candomblé é uma escola, quando você vai para a casa de candomblé, você tem regras, hierarquias, dogmas, você tem limitações, então você entra sim em um espaço de educação, você precisa em estar em harmonia com toda a comunidade e dentro das regras. (E4 (Babalorixá))

A forma como são passadas as coisas no terreiro, que é através da oralidade, que é toda uma ancestralidade, ela é trabalhada, vai passando de geração em geração, do mais velho para o mais novo. Então, quer forma de educar melhor do que pegar a sabedoria dos mais velhos e ter isso repassado, ter essa joia preciosa de aprendizado na mão, candomblé é isso aí. (E3 (Ekedji))

Percebe-se que há uma preocupação com a transmissão deste legado, sempre mencionando a palavra tradição, aprendendo através dos mais velhos em processo gradual, perpetuando também o respeito por essa sabedoria. As relações religião, vida e cotidiano seguem entrelaçadas com o funcionamento da música, da dança e do ritmo.



## Do ogã educador musical a transmissão oral

Seguindo a tradição, a música é apoiada por instrumentos de percussão, não havendo instrumentos melódicos e harmônicos. Os instrumentos podem ser divididos em duas categorias: instrumentos que acompanham rituais específicos de participação restrita, sendo eles: o *Adjá*, *Xerê*, *Arô* e *Cadacorô* e a orquestra percussiva composta por três atabaques, *agogô*, *xequerê* e *gã* que iremos apresentar a seguir.

O atabaque é feito de madeira, ferro e pele de animal, geralmente carneiro, possuindo três tamanhos diferentes, sendo chamados de *rum*, o atabaque maior, *rumpi* o atabaque médio e *lé* o atabaque pequeno. Estes nomes são de origem da nação *jeje* em língua *fon*, sendo adotados pela nação Ketu. São percutidos com a mão ou com baquetas chamadas de *aguidavi*.

De acordo com BENISTE (2009) o *rum*, tem maior destaque “marcando passos de dança com repiques e floreios (...) ele ainda dobra o couro avisando da chegada de visitantes mudando o ritmo do momento para bater um compasso descompassado” (BENISTE, 2009, p. 74 -75). E em consonância BARROS (2017) coloca o atabaque como um ser de elo entre humano e divino:

O atabaque não é apenas um instrumento musical dentro do terreiro, ele representa uma divindade, como os orixás, com isso tem seus rituais e fundamentos secretos, suas oferendas, suas vestimentas para cada festa, assim como os orixás e seu nome, que só pessoas autorizadas tem o direito de chamar e participar de tais rituais. (BARROS, 2016, p. 43)

Quem tem a função de tocar um atabaque dentro do terreiro é o *ogã*, cargo masculino e que não entram no transe. “Os *ogans* são importantes, pois eles são sócios do *candomblé*” (CARNEIRO, 1936, pág. 66). O *ogã alagbê* <sup>6</sup>é considerado o maestro dos atabaques, ele possui a responsabilidade de conduzir as cantigas, tocar o *rum*, como também a manutenção dos instrumentos e de repassar seus

---

<sup>6</sup> O *ogã alagbê* é um cargo para quem toca o atabaque. Porém outros *ogãs* também são tocadores na falta dos *alagbês*.



conhecimentos a outros *ogãs*, sendo neste caso um educador musical. GILROY (2011) coloca a música negra como um “dom” que competia aos escravizados para além da insignificância das palavras, colocando seus músicos desta forma:

Desejo endossar a sugestão de que esses subversivos músicos e usuários de música representam um tipo diferente de intelectual, principalmente porque sua auto identidade e sua prática da política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existentes fora das letras. (GILROY, 2011, p. 165)

E3 (Ogã), apesar de ser filho de outro terreiro, se considera carinhosamente filho do terreiro do Dana Dana, vem exercendo o cargo de ogã alagbê “mesmo sendo africodé<sup>7</sup>, eu acabo desenvolvendo a parte do alagbê no Dana Dana, ajudar os meninos com a parte da música do candomblé, do *Orin*. A música acaba sendo uma parte forte”. Neste sentido, vendo o terreiro como um espaço de educação musical e o *ogã* como um professor de música E3 (Ogã) complementa:

É um lugar de educação sim, ninguém chega sabendo, sobretudo a parte da música no candomblé, porque é muito além de tocar, é muito além de cantar. Todo mais novo vai ser aluno e todo mais velho <sup>8</sup>tem algo pra passar, todo mais velho vai “tá” com ensinamento, mesmo que pouco, ele vai ser um professor de música sim, o mais novo vai depender do mais velho, em questão ate de hierarquia né, a gente tem que aprender com o mais velho. (E3 (Ogã).

Certamente o *ogã* é um educador musical para além da tradição da música ocidental, onde não há uma notação musical convencional ou uma partitura com toda sua teoria sistematizada. GUERREIRO (2010) descreve: “a linguagem percussiva é transmitida por observação e audição seguidas de imitação” (GUERREIRO, 2010, p. 271). A documentação desta música atualmente, provém de pesquisas nos meios científicos, alguns destes estudos feitos por pessoas

<sup>7</sup> *Africodé*, segundo o entrevistado- E3 (*ogã*), é um cargo responsável pela liturgia do orixá Oxóssi.

<sup>8</sup> No candomblé se refere a pessoa mais velha aquela que se iniciou primeiro, logo, pessoa mais nova é a que se iniciou depois.

de axé, como também da dispersão da cultura do candomblé para a música brasileira. Podendo, neste caso, mencionar a música baiana, carregada de simbologia litúrgica afro, palavras em yoruba e seus ritmos.

Como já evidenciado, as cantigas que buscam conexão com a ancestralidade através da memória. possuem uma forma de aprender. E1 (Yawô) nos diz como ele aprende “escute o que se fala, para que assim você pronuncie cantando” e complementa como ele compreende o aprendizado musical através da memória oral no candomblé:

O aprender vem do costume, né, o candomblé é tradição o que se é tradicional é repetitivo, o *ogum ajô* vai ser o *ogum ajô* em todas as cerimônias e aquilo fica na nossa mente, *ogum ajô* - ogum fez a união, ogum veio nos unir - e aquilo vai se tornando algo ancestral, aquele que cantava *ogum ajô* talvez não cantará amanhã, mas aquele que aprendeu hoje, vai cantar amanhã e depois, e vai passando para o filho, ao neto, ao bisneto e assim sucessivamente durante um longos anos. A sequência vai depender de cada casa, cada ritmo, mas a intenção é a mesma, trazer aquela energia ancestral, trazer a energia benéfica. (E1 (Yawô).

Para se aprender uma cantiga é preciso que esteja presente no terreiro participando das funções da casa e nas festas de orixá. É a partir do elo de confiança, da observação, da repetição, imitação que vai se aprendendo a cantar. Nem sempre a tradução é aprendida, é muito comum os adeptos saberem cantar uma cantiga, mas não saber seu significado, visto que, não é o costume traduzir palavras. E4 (Babalorixá) explica sobre a importância de o filho de santo estar presente no dia a dia da comunidade:

A música do candomblé se aprende na convivência diária do terreiro de candomblé, daí, por isso a importância de matriz, a importância de um candomblé tradicional, a importância de estar com essas pessoas mais velhas de terreiro, porque são elas que podem passar para a gente o conhecimento e aos poucos a gente ir aprendendo tanto a tradução, o significado e o sentido da música na nossa vida de candomblé. (E4 (Babalorixá).

Por fim, consegue-se vislumbrar todo esse aprendizado pautado na memória musical no cotidiado, onde a culminância se dá nas festas aberta ao



público, que se inicia com um *xirê*, sendo constituído por mulheres, adornadas com suas roupas, fios de conta, pés no chão, que cantam e dançam em uma roda de sentido anti-horário simbolizando a volta aos antepassados e a manutenção da ancestralidade. E4 (Ekedji) complementa sobre esse momento feliz no candomblé:

A música é uma coisa alegre, porque se canta rezando e se reza cantando, é um ritual muito feliz, muito alegre, você está sempre louvando. Você tem a dança, você tem o canto, você tem a palma, você tem o atabaque e não precisa ser da religião pra você sentir o atabaque batendo em sincronia com o coração.

O coro de vozes acompanhado pelos atabaques e demais instrumentos constituídos de ritmos sincopados, capazes de chamar a atenção de qualquer pessoa, nos remete a simbologia de tempos ancestrais. A memória cultivada no decorrer das gerações e seus ensinamentos passados dos mais velhos aos mais novos se firma na sobrevivência de cantigas cantadas na língua dos antepassados. A resistência do candomblé permanece.

## Conclusão

Para concluir procuramos reflexionar acerca da história do candomblé, a diáspora e seu início no Brasil, no Estado da Bahia, trazendo uma linha de raciocínio para compreensão das particularidades de organização de cada terreiro, além de recortar acerca do conceito de nação.

Buscamos caracterizar o espaço do Ilê Asè Dana Dana, um terreiro no centro da cidade de Caetité, carregado de estigmas de intolerância religiosa, que mantém relações de abertura com a sociedade, abrindo suas portas para desmistificar os pré-conceitos, assim se considerando como um território de educação.

Como também, analisamos mediante a perspectiva dos entrevistados a musicalidade presente na memória oral deste culto, com suas cantigas em língua yoruba, seus instrumentos percussivos e consideramos o *ogã* como um educador



musical. Assim, a musicalidade que está presente no cotidiano, é aprendida através da oralidade, na base da hierarquia, por meio do ouvir, imitar e reproduzir.

Portanto, percebeu-se um panorama do quanto esta religião faz permanência acerca do legado africano pós diáspora, mantendo uma tradição de sua cultura e de suas raízes, seja na dança, no tocar, no rezar e no cantar. Escutar o batuque dos atabaques através das mãos de seus tocadores, ouvir as diversas vozes, entoar cantigas centenárias em língua africana, que significa a conexão com seus ancestrais, faz perceber que a música é um diálogo da fé.

## Referências

BARROS, Iuri Ricardo Passos. *O Alagbe: entre o terreiro e o mundo*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 127. 2007.

BENISTE, José. *Águas de Oxalá*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2001.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 412. 2006. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9112> > Acesso em: 26/06/23.

CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras: notas de etnographia religiosa*. Civilização Brasileira S/A: Rio de Janeiro, 1936.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores*. A música afro pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.



LIMA, Henrique Duarte. *A vozes e tambores do sagrado: um registro documental da música dos rituais de candomblé*. TCC (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 34. 2013.

LÜHNING, Angela Elisabeth. *Etnomusicologia do Ilê Axé Opô Aganju, Bahia*. Edufba: Salvador, 2022.

