

# Os timbres dos atabaques do candomblé ketu em Santa Catarina: categorização, aprendizagem e modos de articulação

GTE 23 - Relações-Étnico Raciais, perspectivas afrodiáspóricas e decolonialidade em Educação Musical

## Comunicação

*Luciano da Silva Candemil  
Universidade Federal do Paraná  
lucianocandemil@hotmail.com*

**Resumo:** Trata-se de um estudo sobre os timbres dos atabaques que são tocados nas cerimônias do candomblé ketu em Santa Catarina, especialmente, na região entre Itajaí e Florianópolis. O candomblé ketu é uma manifestação religiosa, de tradição oral, iniciática, que cultua divindades de origem africana, estabelecido inicialmente na Bahia e atualmente difundido pelo Brasil. O trabalho objetivou identificar, categorizar e detalhar os timbres produzidos pelos tambores, com destaque para o atabaque *rum*, visando fornecer subsídios para a aprendizagem dos ritmos. A metodologia se inclinou para uma etnografia da performance, procurando levar em conta aspectos musicais e contextuais. Apesar do foco na aprendizagem, foi adotado como referencial teórico autores da etnomusicologia. Além disso, a pesquisa se apoiou no trabalho de campo dando atenção especial à colaboração dos percussionistas locais. Os timbres foram categorizados segundo o modo de articulação e são apresentados com descrições, fotos e com transcrição alternativa.

**Palavras-chave:** Candomblé Ketu. Timbres dos atabaques. Modos de articulação.

## Introdução

Nos dias atuais, a produção sonora encontrada nos terreiros de candomblé ketu é o resultado da combinação da música das várias “nações”<sup>1</sup> africanas que vieram para o Brasil. Em terras brasileiras, as famílias negras foram separadas e misturadas com pessoas de outras etnias também escravizadas (COSTA, 2010, p. 19-20). Nesse processo, cada um contribuiu com a sua cultura, com parte de seu repertório musical e religioso (BAMBARÉ<sup>2</sup> in LIMA, 2018, 44:14). Por isso, nas cerimônias do candomblé ketu são tocados ritmos considerados de origem ketu e

<sup>1</sup> Aqui refere-se aos grupos étnicos.

<sup>2</sup> Ogã Gilmar Bambaré.

jeje, estes tocados com *aguidavis*<sup>3</sup>; e ritmos de origem ijexá e angola, tocados com as mãos.

Para a música popular brasileira, uma das principais influências oriundas do candomblé ketu é a estrutura musical, caracterizada por seu caráter circular e por uma base rítmica orientada por um padrão sonoro. No entanto, enquanto em boa parte dos ritmos populares os instrumentos de percussão tocam uma base para a execução de “outros discursos” musicais, no candomblé ketu, o atabaque *rum*, o maior tambor e de som grave, é o principal responsável em contar (ou recontar) uma narrativa mitológica, o que está intrinsecamente relacionado a variedade de timbres tocados neste instrumento.

Nesse contexto, a música tem função comunicativa, de direção e sustentação dos cultos, sendo um meio de interação com as divindades, e, portanto, tem a sua própria linguagem e estética (PRANDI, 2005), da qual os timbres da percussão são fundamentais. Sendo assim, sabendo da importância do conhecimento e do domínio da percussão para estabelecer um diálogo com a dança dos orixás, o presente trabalho objetivou identificar, categorizar e detalhar os timbres que são gerados pelos atabaques nas cerimônias do candomblé ketu em Santa Catarina, principalmente na região entre Itajaí e Florianópolis. Ao mesmo tempo, procura contribuir e facilitar o processo de aprendizagem dos ritmos, em especial, para atender as regiões com carência de percussionistas aptos para essa finalidade.

Para realizar este trabalho a metodologia se inclinou para uma etnografia da performance percussiva e procurou considerar as questões musicais, contextuais e organológicas, com ênfase para a produção sonora dos timbres. Embora, o interesse final seja a aprendizagem dos ritmos, foi adotado como referencial teórico autores da etnomusicologia (MERRIAM, 1964. BLACKING, 1995. CARDOSO, 2006. FONSECA, 2003), bem como, a pesquisa se apoiou nas informações coletadas no trabalho de campo (observações, registros fotográficos, de áudio e de vídeo, entrevistas, conversas, aulas particulares, etc.), dando atenção especial à colaboração dos percussionistas locais (CAMARGO, 2020. BOEMER, 2020. SILVA, 2019). Por fim, os timbres foram categorizados quanto ao modo de articulação e são apresentados com uma breve descrição, fotografias da articulação e com um

---

<sup>3</sup> Varetas artesanais.

trecho da Tablatura para Percussão, um tipo de notação musical alternativa elaborada para percussionistas.

## Os instrumentos de percussão

### Categorização e estrutura rítmica

Nas cerimônias do candomblé ketu são utilizados diversos tipos de objetos sonoros. Segundo Cardoso, levando em conta a frequência com que são usados e a organização rítmica, estes instrumentos podem ser categorizados em dois grupos: “instrumentos de fundamento” e o “quarteto instrumental”, onde o primeiro reúne os instrumentos específicos de um orixá e, no segundo, os instrumentos de uso coletivo (CARDOSO, 2006, p. 46-48).

Independentemente da sua função sonora no contexto do ritual e do tipo de comunicação que cada instrumento executa, para as pessoas do candomblé ketu catarinense, todos estes instrumentos são musicais, a diferença é que alguns instrumentos são de uso exclusivo de um orixá, enquanto outros são tocados para todas as divindades. Sendo assim, partindo da perspectiva êmica<sup>4</sup> proponho categorizar os instrumentos musicais em dois grupos: os instrumentos individuais e os instrumentos coletivos.

Embora, todos os instrumentos sejam considerados objetos musicais sagrados, do ponto de vista rítmico foi observado que os instrumentos de caráter individual não possuem uma relação estrutural com a *clave*<sup>5</sup> rítmica. Por outro lado, em relação aos instrumentos coletivos, a instrumentação tradicional é formada pelos três atabaques, *lé* (agudo), *rumpi* (médio) e *rum* (grave); e pelo *gã*<sup>6</sup> (ou agogô) (CARDOSO, 2006, p. 46). Estes instrumentos possuem uma estrutura padrão, na qual o *gã* e os atabaques *lé* e *rumpi* são responsáveis pela base rítmica, enquanto o atabaque *rum* executa uma narrativa musical. Por conta disso, os instrumentos coletivos se relacionam mais com a dança, podendo interferir na mudança de atos, e vice-versa, enquanto os instrumentos individuais estão mais associados à promoção do transe ou como representação simbólica.

<sup>4</sup> Nativa.

<sup>5</sup> Termo de origem cubana, porém, muito utilizado por parte dos percussionistas dos terreiros.

<sup>6</sup> A diferença entre o agogô e o *gã*, é que o primeiro tem duas campânulas e o segundo apenas uma (CACCIATORE, 1977, p. 41, 130).

Na maioria dos ritmos, a base musical tem como referência um padrão sonoro, que se repete constantemente, que é tocado pelo *gã* e reforçado pela mão direita<sup>7</sup> nos atabaques *lé* e *rumpi*, enquanto nestes a mão esquerda executa notas complementares. Este padrão rítmico, conhecido no meio acadêmico por *timeline* (NKETIA, 1974. AROM, 2001), linha-guia<sup>8</sup> (FONSECA, 2003) ou *clave* (PEÑALOSA, 2009), tem papel determinante na formatação da identidade dos ritmos e na sequência de aprendizagem musical do candomblé ketu.

## Aprendizagem

Aconselha-se que a aprendizagem dos toques comece pelo *gã*, depois passe-se aos atabaques de base e finalmente chega-se ao atabaque *rum*. Esta sequência é explicada pelo nível de complexidade e de importância de cada instrumento. Por exemplo, não adianta aprender a tocar o *rum* de um toque sem o *ogã*<sup>9</sup> iniciante conhecer a base e, para tocar a base tem que saber tocar a *clave* no *gã* ou no *agogô*.

Antigamente a aprendizagem acontecia somente por meio da oralidade, mas, com o passar dos anos novas possibilidades foram surgindo, sem é claro, eliminar o processo oral que ainda é o mais importante, os demais são complementares, digamos assim. Sinteticamente, via oralidade, os meios mais comuns são a observação, escuta, repetição, memorização e a “incorporação”<sup>10</sup>. É como disse o *alabê*<sup>11</sup> Peterson, do Terreiro do Pai Jean. Ele contou que aprendeu com os *ogãs*<sup>12</sup> André Boemer e Willian Camargo, do Terreiro do Pai Ednilson, e que quando era menino ficava observando eles tocarem, que aprendeu olhando (SILVA, 2019<sup>13</sup>).

---

<sup>7</sup> Este exemplo é para os destros.

<sup>8</sup> As linhas-guia são frases musicais curtas e circulares que ordenam a execução do conjunto instrumental e auxiliam a entonação das cantigas (KUBIK, 1979, p. 109. CARDOSO, 2006, p. 148).

<sup>9</sup> Nesse contexto é o percussionista.

<sup>10</sup> No sentido de corporalidade e da relação da percussão com a dança.

<sup>11</sup> Regente dos músicos, o chefe dos atabaques.

<sup>12</sup> Neste caso refere-se aos percussionistas.

<sup>13</sup> Anotação. Itajaí, 09/10/2019.

Neste processo da oralidade, embora muitas crianças tenham aprendido a tocar os ritmos em materiais alternativos, como baldes, latas, almofadas, cadeiras, etc, em algum momento torna-se extremamente fundamental o contato com os atabaques, que por sua vez, nem sempre estão disponíveis para todos. De fato, o contato com a “pele” do tambor é importante para garantir a qualidade dos timbres e para adquirir resistência física, até porque tem rituais que duram muitas horas. Nesse sentido, todos os rituais restritos e públicos tornam-se espaços de oportunidade para a aprendizagem, tanto para aprender “olhando”, quanto para aprender tocando no “couro”.

Esta aprendizagem dos ritmos por meio da oralidade é considerada como a forma tradicional, no entanto, esta não é a realidade de alguns contextos, como o estado de Santa Catarina. Por exemplo, ainda hoje, a região situada entre as cidades de Florianópolis e Itajaí tem um cenário caracterizado pela carência de percussionistas, *ogãs* e/ou *alabês*. Pela falta da oportunidade de aprender presencialmente com grandes mestres, alguns músicos locais tiveram que recorrer a outros recursos, inicialmente com fitas cassete, depois Cds e agora com as diversas possibilidades tecnológicas (BOEMER, 2020<sup>14</sup>. CAMARGO, 2020<sup>15</sup>), o que sugiro chamar de “oralidade tecnológica”.

Se antigamente talvez fosse impossível imaginar que um repertório de sons, imagens, textos, símbolos, receitas culinárias e gestos estariam compartilhados em livros, seria muito menos provável imaginar que todo este repertório cultural estaria disponível nos diferentes espaços que a internet oferece hoje em dia e, principalmente, por ser disponibilizado pelas próprias pessoas da religião, não sendo mais uma especificidade de alguns poucos pesquisadores. Neste sentido, tornam-se relevantes todas as tentativas de colaborar para o processo de aprendizagem dos ritmos do candomblé ketu.

---

<sup>14</sup> Entrevista. São José, 20/05/2020.

<sup>15</sup> Entrevista. São José, 13/05/2020.

## Os timbres<sup>16</sup>

O timbre é um dos aspectos importantes da execução musical dos atabaques, em especial do atabaque *rum*, que é o tambor que toca a maior variedade de sons. É justamente por conta dos timbres que é possível dialogar com a dança dos orixás. Na pesquisa realizada por Cardoso (2006) foram identificadas “onze formas diferentes de se tocar o atabaque”, sendo que estas maneiras foram “divididas em duas classes: as “puras” e as “mistas”, sendo “puras aquelas realizadas com apenas uma das mãos” e “mistas” quando “exigem a participação de ambas” (CARDOSO, 2006, p. 74).

No entanto, como o resultado timbrístico dos três atabaques está diretamente associado ao uso das *aguidavis* proponho outra classificação: “timbres com *aguidavis*” e “timbres sem *aguidavis*”. Adotando esta categorização pelo tipo de resultado sonoro eu identifiquei dezesseis timbres diferentes. Para facilitar o entendimento, haverá para cada grupo de timbres uma explicação preliminar para os atabaques de base, *lé* e *rumpi*; e uma específica para o *rum*.

Antes de apresentar os timbres, é importante destacar que nos atabaques de base ambas as mãos sempre articulam do mesmo jeito, ou seja, no *lé* e no *rumpi*, ou as mãos vão estar usando *aguidavis* ou as mãos vão estar tocando diretamente na “pele” do tambor. Por outro lado, no atabaque *rum*, no primeiro modo de articulação, uma mão toca direto no “couro”, enquanto a outra toca com a *aguidavi* na “pele” ou na “madeira”<sup>17</sup>; enquanto no segundo tipo as duas mãos tocam na “pele”. Cabe ressaltar que a articulação preponderante é os atabaques de base tocados com *aguidavis* e, o atabaque *rum* com uma *aguidavi* e mão.

---

<sup>16</sup> Em paralelo a execução da pesquisa, foi realizado um projeto de gravação fonográfica dos toques. A captação de áudio foi feita por um estúdio móvel no barracão do Ilê Asé Omim Babá Oxaguian. Os toques estão inteiramente disponíveis nos canais do YouTube dos participantes: Alagbe Willian Camargo, CleytonPercussão e Luciano Candemil.

<sup>17</sup> No casco do tambor.

## Timbres sem aguidavis

Em relação aos ‘timbres sem *aguidavis*’ nos atabaques de base são tocados cinco tipos<sup>18</sup>: “som aberto” ou *open*<sup>19</sup> (médio) (Fig. 3), “*slap*”<sup>20</sup> (agudo) (Fig. 4), “*slap* abafado” (Fig. 5), *finger* (Fig. 6) e “kaka” (Fig. 7). O jeito de tocar o *finger* é um pouco parecido com o tipo de *slap* tocado nos atabaques da umbanda, tocado no centro da pele; é quase um *slap* de ponta de dedos, sendo levemente mais que um preenchimento. O “kaka” é semelhante ao *bass* tocado nas tumbadoras cubanas, mas sutilmente diferente. É preciso esclarecer que o termo “*slap*”, normal ou abafado, é referente a técnica de execução do tipo “cubana”, com a mão em formato de concha tocada na borda do tambor.

Os cinco timbres tocados nos atabaques *lé* e *rumpi* também são tocados no atabaque *rum*, porém, com algumas diferenças. Por exemplo, o timbre *finger* tem no *rum* realmente a função de preenchimento, tipo *ghost note*. No atabaque *rum*, o timbre “*slap*” também é muito utilizado, inclusive quando se pretende “atacar”<sup>21</sup>, “acentuar”; mas, quando se quer obter um timbre agudo com “menos brilho” ou com “menos ataque”, ou seja, um som “mais fechado” e com menos intensidade, toca-se o timbre *ketu* (Fig. 8), que é um jeito de tocar o timbre agudo no centro da “pele” do tambor, muito semelhante aos atabaques da umbanda e capoeira. Em termos de timbre agudo, podemos dizer que no *rum* há três níveis de intensidade, da menor para maior: *finger*, *ketu* e *slap*.

Outra diferença é sobre o “*slap*” abafado. Nos atabaques de base, enquanto uma mão executa o “*slap*” na borda, a outra faz o abafamento mais ao centro da “pele”, do tipo com a “mão para dentro” (Fig. 5). Por outro lado, no atabaque *rum* a “mão que abafa”, “abafa” na borda, como se fosse um *mute*. Portanto, a técnica de “tirar” o som agudo é diferente entre os atabaques de base e o atabaque *rum*.

---

<sup>18</sup> Daqui para frente, os termos entre aspas são aqueles oriundos do contexto pesquisado.

<sup>19</sup> Termos empregados por vários percussionistas populares: som aberto, *open*, *bass*, *slap*, *slap* abafado, *ketu*, *finger*, *heel*, *mute*, *flam* e *ghost notes*.

<sup>20</sup> Termos utilizados pelos percussionistas dos terreiros: médio, *slap*, *slap* abafado, *kaka* e *glub*.

<sup>21</sup> Expressões nativas: atacar, acentuar, mais fechado, etc.

Além disso, há uma sonoridade que é peculiar do atabaque *rum*, que é tocada tanto com as duas ‘mãos nuas’<sup>22</sup> quanto com uma ‘mão nua’ e outra com *aguidavi*. Inclusive, acredito que esta técnica foi adaptada dos ‘timbres com *aguidavis*’ para os ‘timbres sem *aguidavis*’. Trata-se do “glub”, como é chamado pelo *ogã alabê* Willian (CAMARGO, 2020<sup>23</sup>). Para extrair este som, uma mão toca o “som aberto”, o *open*, e imediatamente depois a outra mão faz um abafamento na borda do tipo *mute*. Vale frisar que não se trata de um *flam*, mas sim, de duas notas tocadas rapidamente em sequência.

Portanto, em se tratando de ‘timbres sem *aguidavis*’, no atabaque *rum* são tocados sete tipos diferentes de timbres, dois a mais que nos atabaques de base. No *rum*, toca-se o “som aberto” ou *open* (médio) (Fig. 3); o “*slap*” (agudo) (Fig. 4); o “*slap* abafado” (Fig. 5); o *finger*, agora com função de preenchimento (Fig. 6); o “*kaka*” (Fig. 7); o *ketu* (Fig. 8) e; o “glub” (Fig. 9), também chamado de “glub com som aberto”.

### Timbres com *aguidavis*

Outro conjunto de sons são gerados nos atabaques quando são usadas as varetas *aguidavis*, porém, agora haverá uma grande diferença entre os timbres dos atabaques de base e o atabaque *rum*, fato que está relacionado a articulação dos tambores. É bom lembrar que no atabaque *rum* é usado apenas uma *aguidavi* enquanto no *lé* e *rumpi* são utilizadas duas. Por conta disso, em todas as bases rítmicas tocadas com *aguidavis*, no *lé* e no *rumpi* haverá apenas um timbre, o qual chamarei de ‘som de *aguidavi*’ ou apenas ‘*aguidavi*’.

A diferença sonora ficará por conta da afinação de cada peça, no *lé* o timbre será mais agudo e no *rumpi* mais para o médio. Tomando como exemplo um *ogã* destro, na maior parte dos casos, na “base” a mão direita toca o mesmo padrão da “*clave*” e a mão esquerda faz o complemento, que por sua vez é sutilmente “mais baixa”<sup>24</sup> que o som da mão direita. Este tipo de articulação configura o estilo “*ketu*” de tocar os atabaques.

---

<sup>22</sup> ‘Mão nua’ é quando a mão toca diretamente na “pele” do tambor.

<sup>23</sup> Anotação. São José, 17/06/2020.

<sup>24</sup> No linguajar dos terreiros, tocar mais baixo significa tocar com menos intensidade.



## Timbres do rum com aguidavis

Conforme já foi dito, de todos os instrumentos musicais do candomblé ketu, o atabaque *rum* é o que apresenta a maior variedade de timbres, fato que está relacionado a sua articulação, que se dá preferencialmente com uma *aguidavi* e com a outra mão “nua”. É esta forma diferenciada e combinada de tocar o tambor que permite extrair diversos sons. Tomando como princípio a performance rítmica, ou seja, as duas mãos do percussionista estão sempre participando do toque, para o atabaque *rum*, continuarei chamando de ‘timbres sem *aguidavis*’ para os sons gerados com uma mão e de ‘timbres com *aguidavis*’ quando for usada a vareta, mesmo quando combinada.

De fato, durante a performance rítmica alguns timbres são gerados com apenas uma das mãos e outros da ação conjunta das duas, que por sua vez pode ser antecedente, simultânea ou conseqüente. No modo ‘timbres com *aguidavis*’, quando tocadas individualmente, mão direita e mão esquerda tocam timbres diferentes. Para facilitar a explicação, também adotarei como modelo uma pessoa destra, ou seja, a mão direita toca com *aguidavi* enquanto a mão esquerda toca na pele. Por conta disso, veremos que, apenas a “mão esquerda” toca o timbre do “kaka” (*bass*), enquanto somente a “mão direita” toca na borda e na “madeira”.

Nesta configuração, a mão esquerda toca os seguintes timbres: “som aberto” ou *open* (médio) (Fig. 10); o “*slap*” (agudo) na técnica de atabaque (Fig. 14), também chamado de *ketu* por alguns percussionistas (GONÇALVES<sup>25</sup>, 1997, p. 11); o “kaka” (Fig. 17), que é um tipo de som grave usado para preenchimento, “que os antigos já batiam” (CAMARGO, 2020<sup>26</sup>), feito com a palma da mão numa técnica similar do *bass* dos congueiros cubanos; e o *finger* e o *heel* que são timbres com função de preenchimento, tocado de forma semelhante à das tumbadoras (Figs. 15-16). O *heel* é um som produzido com a “base” da mão, normalmente tocado combinado com o *finger* ou com o *ketu*, porém, depois de um destes, como se fosse um rebote.

Quando articulada de maneira independente, a mão direita, a mão que segura o *aguidavi* pode tocar os seguintes timbres: “som aberto” (Fig. 11), um

---

<sup>25</sup> Dinho Gonçalves, percussionista, baterista e professor.

<sup>26</sup> Gravação. São José, 10/06/2020.

timbre médio-grave feito com a vareta, e, portanto, tem outra textura do “som aberto” tocado com a mão na pele; “som de borda” (Fig. 19), que é tocado levemente com a parte central da vareta na borda do tambor, tem a função de preenchimento, servindo também como uma espécie de guia rítmico; e o “som da madeira” (Fig. 18), quando a *aguidavi* toca no “corpo”, no casco do atabaque *rum*. Este “som da madeira” pode ser produzido sozinho, mas, como é muito tocado em combinação com o “kaka” da mão esquerda, para facilitar a explicação passarei a chamá-lo de “kaka da direita”.

Na configuração de performance do tipo ‘timbres com *aguidavis*’, alguns sons são resultantes da ação combinada das duas mãos. Geralmente, quando o *alabê* está utilizando uma *aguidavi* para tocar o *rum*, os timbres de “slap” mais acentuados, mais “fortes”, que são os “slaps” que mais marcam a dança, são tocados pela mão direita, porém, em combinação com a mão esquerda. Há duas possibilidades: “slap” (Fig. 12) e “slap abafado” (Fig. 13). Para extrair o “slap” com a mão direita, a mão esquerda toca levemente com a ponta dos dedos na “pele” do tambor numa ação antecedente ou simultânea<sup>27</sup>, a depender da necessidade de cada toque. Para obter o “slap abafado”, a mão esquerda tem que “descansar” sobre a “pele” antes da mão direita fazer o seu movimento, o que no meio percussivo é chamado de *mute*. Raramente a “mão esquerda” toca o timbre do “slap” quando o *alabê* estiver utilizando uma *aguidavi* na mão direita.

Além dos tipos de “slap” da mão direita e do som de “madeira”, outra possibilidade de timbre combinado chama-se “glub” (Fig. 20). O “glub” tem o mesmo jeito de tocar visto anteriormente, porém, agora na mão direita temos uma *aguidavi*. O “glub” é resultante de uma ação consequente da mão esquerda imediatamente depois da mão direita, ou seja, toca-se com a *aguidavi* no centro da “pele” para “tirar” um som aberto médio-grave e logo em seguida a mão esquerda faz um movimento de abafamento na borda da “pele”.

Sobre o timbre da “madeira”, o *ogã alabê* Willian explica que este som é tocado em alguns toques específicos com função de comunicação sonora associado a cantiga e a dança (CAMARGO, 2020<sup>28</sup>). Para alguns toques, o timbre da “madeira”

<sup>27</sup> No meio do “toque”, quando a ação da mão esquerda é antecedente, o movimento do braço direito parece uma “chicotada” e produz o som de um “tchuPÁ”.

<sup>28</sup> Gravação. São José, 12/11/2019.

não provoca a mudança do ato de dança, mas, ainda assim, tem ligação com os gestos corporais. Como para cada cantiga, o som da “madeira” tem uma função diferenciada, não é qualquer pessoa que está apta para tocar o atabaque *rum* numa cerimônia de candomblé ketu, o que enfatiza a importância do conhecimento dos timbres nesse contexto.

## Considerações finais

O presente trabalho teve como foco os timbres que são produzidos pelos atabaques durante as cerimônias do candomblé ketu nos terreiros situados em Santa Catarina, com destaque para a região entre Itajaí e Florianópolis. A pesquisa tinha como objetivo a identificação, categorização e detalhamento dos sons tocados por esses tambores, com o propósito de fornecer contribuições para a aprendizagem dos ritmos, considerados fundamentais para a realização dos rituais nesses espaços sagrados.

Por meio de uma etnografia da performance percussiva foi possível alcançar os objetivos propostos, na qual atuei de diversas formas: observando, anotando, conversando, fotografando, filmando, tocando, cantando, dançando, aprendendo, ensinando, ajudando ou simplesmente participando. É importante destacar que o processo foi favorecido pelo fácil acesso ao universo dos terreiros e pela experiência do campo acumulada nos últimos anos. Além disso, é preciso registrar a importância da colaboração dos percussionistas locais que ajudaram na compreensão de vários aspectos musicais e contextuais.

Embora a motivação inicial esteja voltada para a aprendizagem dos ritmos tocados nos atabaques, o que nesse contexto perpassa o conhecimento musical e ritualístico dos timbres, visualizo que o estudo apresentado é fruto do encontro de duas epistemologias da área de pesquisa em música em conjunto com os saberes dos mestres da percussão dos terreiros. Se, por um lado, a etnomusicologia focaliza as questões culturais, religiosas, as funções da música, os instrumentos e parâmetros rítmicos; a educação musical contribuiu com o olhar atento aos processos de ensino/aprendizagem, às dificuldades, desafios, materiais e sistematização.

No candomblé ketu permanece o senso de preservação da tradição, onde a oralidade é a base fundamental da transmissão dos conhecimentos. No entanto,

com o dinamismo das culturas e as mudanças na vida cotidiana, certas práticas religiosas acabam mudando com o tempo, entre elas, as possibilidades de ensinar e aprender, como por exemplo, a música tocada pelos atabaques. Se o aprendizado de música pode acontecer em qualquer espaço, espero que a proposta de categorização e sistematização dos timbres dos atabaques possa de alguma maneira facilitar a aprendizagem dos ritmos do candomblé ketu, especialmente para as regiões com carência de percussionistas aptos para conduzir os rituais.

Por fim, espero que este trabalho sirva de motivação para pesquisas futuras sobre a música afro-brasileira, em especial sobre os instrumentos de percussão e que os ritmos tocados nos terreiros continuem ecoando em diversos tipos de espaços e materiais. Aproveito estas últimas linhas para registrar a minha gratidão a todos os *ogãs* e *alabês* que participaram desse processo, bem como, pela oportunidade de realizar este trabalho.

## Referências

- AROM, Simha. Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral. In: *Las Culturas Musicales - Lecturas de Etnomusicologia*. Edição: Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta. Madrid, 2001.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995 [6. ed.: 2000].
- BOEMER, André. Entrevista: conversa informal. Gravação. São José, 20/05/2020.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CAMARGO, Willian Jefferson. Entrevista: aulas, entrevistas, conversas informais. Anotação e Gravação. São José, várias/2020.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemanjá: guia, cidadã, guerreira*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guias do candomblé Ketu-nagô no Rio de Janeiro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- GONÇALVES, Dinho. *Salsa explosiva: método de conga (tumbadora)*. Apostila. Conservatório Musical Souza Lima. São Paulo, 1997.
- KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*. São Paulo: FFLCH/USP, 1979.
- LIMA, Henrique Duarte. *Orin: música para os orixás*. Documentário, 74 minutos. 2018.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton & Company Inc., 1974.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- PEÑALOSA, David. *The Clave Matrix, Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe Inc. 2009.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SILVA, Jean Peterson Caetano da. Entrevista: conversa informal, anotação. Itajaí, várias/2019.



## Apêndice

**Figura 1:** Atabaques de base com *aguidavis*



Fonte: o autor (2020).

**Figura 2:** *Aguidavis*



Lado esquerdo: *aguidavis* do *lé* e *rumpi*. Lado direito: *aguidavis* do *rum*.

Fonte: o autor (2020).

**Figura 3:** [ O ] - “Som aberto” ou *open*



Fonte: o autor (2020)<sup>29</sup>.

**Figura 4:** [ X ] - “Slap”



Fonte: o autor (2020).

<sup>29</sup> Legenda: LG = linha-guia; ME = mão esquerda e MD = mão direita.

Figura 5: [ m - X ] - “Slap abafado”



Fonte: o autor (2020).

Figura 6: [ f ] - Finger



Fonte: o autor (2020).

Figura 7: [ ka ] - “Kaka”



Fonte: o autor (2020).

Figura 8: [ ke ] - Ketu



Fonte: o autor (2020).

Figura 9: “Glub”





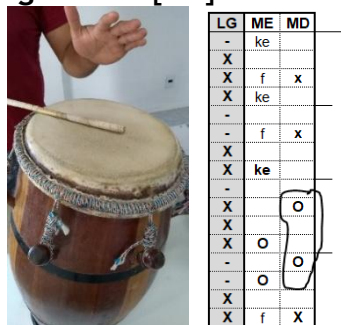
Fonte: o autor (2020).

Figura 10: [ O ] - “Som aberto”



Fonte: o autor (2020).

Figura 11: [ O ] - “Som aberto com baqueta”



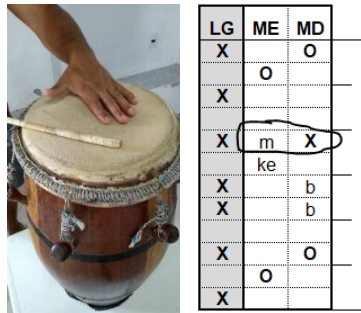
Fonte: o autor (2020).

Figura 12: [ f - X ] - “Slap”



Fonte: o autor (2020).

Figura 13: [ m - X ] - “Slap abafado”



Fonte: o autor (2020).

Figura 14: [ ke ] - *Ketu*



Fonte: o autor (2020).

Figura 15: [ f ] - *Finger*



Fonte: o autor (2020).

Figura 16: [ h ] - *Heel*



Fonte: o autor (2020).

Figura 17: [ ka ] - "Kaka"



Fonte: o autor (2020).

**Figura 18: [ ka ] - “kaka de direita”**



Fonte: o autor (2020).

**Figura 19: [ b ] - “Som de borda”**



Fonte: o autor (2020).

**Figura 20: “Glub”**



Fonte: o autor (2020).