



Som, Corpo e Ancestralidade em comunidades de terreiro: Contribuições da Etnomusicologia de Terreiro ao Debate Acadêmico Musical

Gabriel Ribeiro Sanches
Pereira

Programa de Pós-
Graduação em Música da Universidade
Federal da Bahia

bipexpereira@hotmail.com
GT 8- Cosmossonoridades
afrodiaspórico e
Etnomusicologia de
Terreiro

Resumo: Até 250 palavras.

Este artigo propõe uma reflexão sobre os modos de preservação e transmissão dos saberes tradicionais no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador/BA, destacando a música, os atabaques, as palmas e o corpo como operadores da memória e da aprendizagem ritual. A pesquisa, de abordagem qualitativa e interpretativa, investiga os processos pedagógicos intergeracionais mediados pela corporeidade e pela oralitura — conceito desenvolvido por Leda Maria Martins — entendida aqui como corpo-oralidade em ação. Dialogando com Kofi Agawu e J. H. Kwabena Nketia, compreende-se a música como linguagem e estrutura de pensamento na cosmovisão africana e afro-diaspórica. Além disso, retoma-se a noção de escrevivência cunhada por Conceição Evaristo, reconhecendo os relatos corporificados das experiências vividas como método e fonte de conhecimento. As práticas performáticas observadas configuram uma epistemologia própria, fundada na ancestralidade, na convivência e na escuta sensível dos corpos. Ao considerar os saberes de mestres e mestras como notórios saber, como propõe José Jorge de Carvalho, e ao dialogar com a perspectiva de Angela Luhning sobre a etnomusicologia de terreiro como campo crítico e situado, o trabalho oferece contribuições significativas para o desenvolvimento de metodologias anticoloniais e afroreferenciadas no ensino superior e na pesquisa musical. Neste contexto, destaca-se o projeto “Orin Afonjá – Onã Ayó”, que investiga e potencializa a corpo-oralidade de crianças do terreiro, reafirmando práticas comunitárias de cuidado, transmissão e resistência por meio da musicalidade.

Palavras-chave: Etnomusicologia de terreiro; Corpo-oralidade; Escrevivência; Candomblé; Ilê Axé Opô Afonjá.

SOUND, BODY, AND ANCESTRALITY IN TERREIRO COMMUNITIES: Contributions from Terreiro Ethnomusicology to the Academic Debate in Music

Abstract: Até 250 palavras.

This article reflects on the modes of preservation and transmission of traditional knowledge at Ilê Axé Opô Afonjá, in Salvador, Brazil, emphasizing music, sacred drums, hand claps, and the body as agents of memory and ritual learning. The research, based on a qualitative and interpretative approach, explores intergenerational pedagogical processes mediated by corporeality and oraliture — a concept developed by Leda Maria Martins — understood here as body-orality in action. Engaging with Kofi Agawu and J. H. Kwabena Nketia, music is interpreted as both language and cognitive structure within African and Afro-diasporic worldviews. The notion of *escrevivência*, coined by Conceição Evaristo, is also used to value embodied narratives of lived experience as both method and knowledge source. The performative practices observed constitute a distinct epistemology, rooted in ancestry, conviviality, and attentive bodily listening. By considering the knowledge of community elders as *notório saber* (recognized knowledge), as proposed by José Jorge de Carvalho, and by engaging with Angela Luhning’s perspective on terreiro ethnomusicology as a critical and situated field, the research contributes significantly to the development of anticolonial and Afro-referenced methodologies in higher education and music studies. In this context, the project Orin Afonjá – Onã Ayó is highlighted as it investigates and empowers the body-orality of terreiro children, reaffirming community-based practices of care, transmission,



and resistance through musicality.

Keywords: Terreiro ethnomusicology; Body-orality; Escrivivência; Candomblé; Ilê Axé Opô Afonjá.

Introdução

Meu nome é Gabriel Ribeiro Sanches Pereira, sou homem cisgênero, heterossexual, pardo, baterista, percussionista, produtor musical e candomblecista. Sou filho de santo do Ilê Axé Opô Afonjá¹, localizado no bairro de São Gonçalo do Retiro, em Salvador, onde quem governa é a Iyalorixá Mãe Ana de Xangô.

Nasci em Salvador, mas fui criado no Recôncavo baiano, na cidade de Santo Antônio de Jesus. Essa infância interiorana moldou um modo contemplativo e brincante de ser permeado pela escuta, pelo ritmo e pelo convívio comunitário. Sou filho de Edson Pereira Filho, nascido em Salvador e Ogã de Oxalá confirmado na casa do Afonjá, e de Maria Eugênia Ribeiro Sanches Pereira, também soteropolitana, com ascendência nas regiões de Nossa Senhora da Saúde e da Costa do Dendê. Carrego, assim, uma linhagem que une heranças indígenas, africanas e orientais, expressando a pluralidade identitária que marca o povo baiano e o povo de santo.

Sou graduado em Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade Federal da Bahia (2023), estudante de Música Popular na Escola de Música da UFBA (desde 2024) e mestrando em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição (2025).

Durante o mestrado, tenho aprofundado as dimensões teóricas e metodológicas que sustentam minha pesquisa, cursando disciplinas que ampliam o diálogo entre música, religiosidade e cultura afro-brasileira. Entre elas, destaco Metodologia de Pesquisa em Música (PPGMUS0112), Introdução à História da Etnomusicologia (PPGMUS0082), Introdução aos Estudos de Gênero, Relações Étnico-Raciais, Corpo e Sexualidades (PPGMUS0106), além das disciplinas atualmente cursadas neste semestre de 2025.2: Música, Religiões e Sociedade –

¹ Ilê Axé Opô Afonjá, em língua yorubá, pode ser traduzido como “Casa de axé com a força de Xangô Afonjá”, indicando a centralidade régia e energética do Orixá Xangô como princípio organizador da comunidade.



Práticas Musicais do Sagrado (PPGMUS0107) e Perspectivas Contemporâneas da Etnomusicologia (PPGMUS0083).

Essas experiências têm sido fundamentais para o amadurecimento do projeto, pois fortalecem o olhar interdisciplinar e a escuta sensível sobre as práticas musicais do Candomblé do Ilê Axé Opô Afonjá, reafirmando que o conhecimento nasce também da convivência, da corporeidade e da fé.

Localizada no Bairro do São Gonçalo do Retiro, região do Cabula - Salvador, BA, a comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá foi fundada em 1910 por Eugênia Anna dos Santos (1869-1938), carinhosamente chamada por seus filhos de Mãe Aninha, ou Obá Biyi². Dentre as muitas heranças e os ensinamentos deixados por ela, há uma frase de Mãe Aninha que é repetida de geração em geração: “Quero meus filhos, com anel de doutor no dedo, aos pés de Xangô³”. Essa frase ressalta sua preocupação com o crescimento intelectual e social de seus filhos e, ao mesmo tempo, com a posição de humildade e crescimento espiritual, representados pela posição prostrada em frente ao Orixá⁴ governante da casa. A minha vivência no Ilê Axé Opô Afonjá, inicialmente como simpatizante e posteriormente como filho de santo, despertou o desejo de desenvolver uma pesquisa que unisse a música e o universo do Candomblé em uma abordagem participativa e respeitosa. Desde a adolescência, acompanho os Xirês⁵, celebrações e rituais da casa, observando como o toque, o canto e a dança funcionam como mediadores entre o humano e o divino.

Em 2024, fui iniciado na religião, aprofundando minha relação com os fundamentos simbólicos e sonoros do Candomblé. Essa passagem marcou uma virada pessoal e epistemológica: compreender a música não apenas como expressão estética, mas como forma de conhecimento, resistência e transmissão ancestral.

Entrar no terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá é adentrar um tempo outro, no qual corpo, som e memória costuram uma pedagogia ancestral que não se ensina por explicação, mas se aprende

² Nome iniciático que Mãe Aninha recebeu de Xangô.

³ Orixá patrono de Ilê Axé Opô Afonjá

⁴ *Orixá* (do yorubá *Òrìṣà*) designa princípio divino e força da natureza na cosmologia yorubana, associado a elementos, qualidades e dimensões específicas da existência. No Candomblé, os Orixás não são “deuses” no sentido teológico ocidental, mas potências ancestrais que articulam ética, natureza, história e energia vital (axé), manifestando-se por meio da música, da dança e da incorporação ritual.

⁵ Xirê no contexto afro-brasileiro — designa a roda ritual realizada para os Orixás na nação Ketu, obedecendo ordem específica de invocação e repertório musical estruturado, articulando canto, toque e dança como atualização performática da cosmologia yorubana.

por atravessamento. Minha caminhada enquanto filho de santo e pesquisador me inscreve em uma posição ética e epistêmica específica: não observo para interpretar; vivo para compreender. A música, aqui, não é objeto: É axé, liturgia espiritual que orienta corpos, organiza afetos, regula passos e funda mundos. Ao longo do calendário religioso de 2025, transitei, em corpo e espírito, pelos ciclos de Oxóssi, Xangô, Oxalá e Omolu, deixando que cada Orixá esculpisse em mim uma camada de aprendizado sensível. Esta escrita nasce da corpografia e da escrevivência (EVARISTO), em diálogo com Leda Maria Martins (oralitura), Angela Lühning (etnomusicologia de terreiro), Agawu e Nketia (música como linguagem e cosmologia).

Em diálogo com a pesquisa, desenvolvo o projeto social “Orin Afonjá – Onã Ayó” (Música do Afonjá – Caminho da Alegria), idealizado em parceria com a Iyalorixá Mãe Ana de Xangô. A iniciativa visa formar um grupo de percussão com crianças e jovens do terreiro e do bairro do São Gonçalo do Retiro, estimulando a musicalidade, a corporeidade e o pertencimento através dos ritmos afro-baianos e da música afro-brasileira.

As aulas serão ministradas todos os sábados pela manhã, no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, no espaço onde se localiza a fonte de Oxum⁶. Usaremos instrumentos percussivos como atabaques, berimbaus, pandeiros, tambores, maracas, agogôs e muitos outros, proporcionando uma experiência completa e imersiva na musicalidade afro-brasileira.

Este projeto também busca fortalecer a tradição musical do Ilê Axé Opô Afonjá e ampliar as referências musicais negras, além de abordar as musicalidades africanas, explorando a vasta riqueza dos conhecimentos orais e escritos dessas comunidades. Vamos estudar os cânticos, as histórias dos Orixás, os Itans⁷, Orikis⁸ e toda a sabedoria ancestral que molda nossa identidade cultural.

O projeto convida e une mestres e mestras do terreiro – ogans, egbomis e alagbês – em oficinas e rodas de conversa, promovendo o diálogo intergeracional e a valorização dos saberes

⁶ Orixá da fertilidade e das águas doces

⁷ *Itans* são narrativas míticas da tradição yorubana que relatam feitos, conflitos, ensinamentos e princípios cosmológicos dos Orixás. No contexto do Candomblé, funcionam como fundamento ético e pedagógico, orientando práticas rituais, comportamentos e interpretações simbólicas da vida comunitária. Não se tratam de “mitos” no sentido ficcional moderno, mas de estruturas narrativas que organizam conhecimento, memória e cosmologia.

⁸ *Orikis* são fórmulas poéticas e elogios sagrados que evocam qualidades, genealogias e feitos dos Orixás, pessoas ou linhagens. Operam como tecnologia verbal de invocação e atualização da presença espiritual, condensando história, identidade e poder em estruturas sintéticas e performáticas. No Candomblé Ketu, os orikis integram o repertório cantado e constituem forma sofisticada de preservação da memória ancestral.

tradicionais. Busca, assim, fortalecer a tradição musical do Ilê Axé Opô Afonjá, ao mesmo tempo em que amplia o repertório de referências negras e afro-diaspóricas na formação musical dessa nova geração.

A transmissão dos saberes ocorre na informalidade do convívio. Crianças e jovens aprendem observando, repetindo e participando das tarefas rituais. Não há aula formal de música; há convivência. Expressões em iorubá arcaico, como 'mó b'osán mó b'orun' (aprendo jovem, aprendo velho), revelam que o aprendizado é contínuo e relacional.

A presente pesquisa, portanto, nasce do encontro entre experiência, formação e ancestralidade. Por meio de uma etnomusicologia participativa, propõe compreender a música do Candomblé como campo de partilha, espiritualidade e construção coletiva de saberes. O Ilê Axé Opô Afonjá, casa matriz da nação Ketu fundada por Mãe Aninha, é aqui tomado como território de memória e de axé, onde o som é palavra, o corpo é arquivo e a música é vida.

Assim, este projeto é também um gesto de devoção e devolutiva, reafirmando o papel da música na preservação da fé, na resistência cultural e na continuidade das epistemologias negras no Brasil contemporâneo.

1. Desenvolvimento e suas subdivisões

1.1. Música como Fundamento do Axé e Linguagem Cosmológica

O Candomblé constitui-se como um sistema filosófico, artístico e espiritual no qual a música representa o fundamento do axé⁹, a base da oralidade e o eixo da memória ancestral. Como afirma Edison Carneiro, o toque é “a língua dos deuses” (CARNEIRO, 1947, p. 63), mediando a comunicação entre o mundo material e o espiritual. Essa mediação não se limita a uma função simbólica ou decorativa; trata-se de uma mediação ontológica. O som, no Candomblé, não apenas acompanha o rito: ele o instaura, organiza e legitima.

Nas práticas do culto, o som é força vital, portador de energia e conhecimento. A música estrutura o tempo ritual, regula os movimentos corporais e distribui papéis

⁹ axé (do yorubá *àṣẹ*) refere-se à força vital que anima o universo. No Candomblé, constitui princípio ontológico que legitima ações rituais e regula a comunicação entre Orun (mundo espiritual) e Aiyê (mundo material) (THOMPSON, 1983; VERGER, 1981).

hierárquicos dentro da comunidade. Cada toque convoca uma presença específica; cada cantiga atualiza um Itan; cada sequência rítmica estabelece uma ordem cosmológica. A música, portanto, não é apenas expressão artística, mas linguagem estruturante da vida comunitária e da cosmologia afro-brasileira.

1.2 Música como epistemologia

Essa compreensão rompe com perspectivas que reduzem a música a elemento estético isolado. No contexto do terreiro, música é epistemologia — um modo de conhecer, organizar e habitar o mundo. Ela articula ética, espiritualidade e organização social, constituindo-se como estrutura cognitiva viva.

2. Continuidade Atlântica e Estrutura Filosófica da Tradição Ketu

2.1 Recriação diaspórica e resistência

As práticas musicais da tradição Ketu, herdadas dos povos de Oyó, Ifé e Ketu¹⁰, foram recriadas na Bahia por meio da performance, da oralidade e da coletividade. Essa recriação diaspórica não é simples reprodução histórica, mas atualização contínua da memória africana em contexto de deslocamento forçado.

Como descreve Thompson (1983, p. 13-20; 2011, p. 45-52), essa continuidade constitui uma estética atlântica de resistência¹¹, em que ritmo, gesto, corpo e fé se entrelaçam como expressões de uma cosmopercepção africana viva. O conceito de “flash of the spirit” evidencia que o que atravessou o Atlântico não foi apenas forma musical, mas uma estrutura filosófica inteira (THOMPSON, 1983, p. 5-8). A permanência não é superficial; é estrutural.

2.2 Materialização no Ilê Axé Opô Afonjá

No Ilê Axé Opô Afonjá, casa matriz da nação Ketu fundada por Mãe Aninha, essa filosofia materializa-se nas sonoridades dos atabaques, nas cantigas em yorubá¹² arcaico, nas danças e nas corporeidades rituais. O terreiro torna-se território de atualização da memória africana e espaço de resistência simbólica frente às tentativas históricas de apagamento cultural.

¹⁰ Oyó, Ifé e Ketu foram importantes centros políticos e religiosos do território yorubano na África Ocidental, cujas estruturas cosmológicas influenciaram a formação do Candomblé Ketu na Bahia.

¹¹ A noção de continuidade atlântica refere-se à permanência estrutural de cosmologias africanas nas Américas, não como reprodução estática, mas como recriação dinâmica em contexto diaspórico, mantendo princípios ontológicos, rítmicos e epistemológicos (THOMPSON, 1983; AGAWU, 2016).

¹² O yorubá é idioma da família linguística nígero-congolesa, falado majoritariamente na Nigéria e em comunidades do Benim, Togo e Serra Leoa.

3. Música como Forma de Pensamento e Organização Social

3.1 Guardiões do saber musical

Os ogans¹³ e alagbes¹⁴, como observa Landes (1967, p. 89-93), são guardiões de um conhecimento musical e espiritual transmitido de forma oral e performática. Contudo, essa guarda não é meramente técnica. Tocar atabaque não é apenas dominar um instrumento; é assumir responsabilidade ritual e ética. O toque exige autorização espiritual, disciplina corporal e compromisso comunitário.

3.2 Organização social e liderança feminina

Segundo Landes (1967, p. 41-45), o Candomblé baiano consolida-se como espaço de liderança feminina e organização social. Mães-de-santo, egbomis e ogans articulam a vida ritual e musical, integrando corpo, fé e arte. Essa dimensão educativa confirma o papel do Candomblé como sistema completo de pensamento e arte, que une religião, ética, estética e pedagogia.

3.3 Estrutura cognitiva da música

Nketia afirma que, nas culturas africanas, “a música é função da vida social e espiritual” (NKETIA, 1963, p. 15). A música, portanto, organiza relações sociais e regula experiências espirituais. Kwasi Ampene complementa que os sistemas musicais africanos e afro-diaspóricos são “estruturas de pensamento” (AMPENE, 2024, p. 42). No terreiro e no barracão¹⁵, cada toque é categoria cognitiva; cada cantiga é narrativa filosófica condensada.

A música opera como dispositivo organizador da memória coletiva. Ela transmite valores, estabelece hierarquias e estrutura modos de convivência.

4. Tradição Matrilinear e Continuidade Epistemológica

4.1 Autoridade feminina como eixo estruturante

¹³ Ogans são cargos masculinos de destaque na hierarquia do Candomblé, responsáveis por funções rituais específicas, entre elas o sustento musical do Xirê, a preservação dos toques e o apoio organizacional da casa. Diferentemente dos iniciados que entram em transe, os ogans não incorporam Orixá, exercendo papel de sustentação estrutural e litúrgica da comunidade-terreiro.

¹⁴ O alagbe não é apenas executante musical, mas autoridade sonora responsável pela legitimidade ritual do toque, implicando domínio técnico, autorização espiritual e responsabilidade ética perante a comunidade (BARROS, 2020).

¹⁵ Barracão é o espaço central do terreiro onde ocorrem os rituais públicos, especialmente o Xirê, funcionando como núcleo litúrgico e comunitário.

A liderança feminina no Ilê Axé Opô Afonjá não é apenas administrativa; é epistemológica. A tradição matrilinear¹⁶ assegura a continuidade do saber ritual e musical. A Iyalorixá regula o calendário, autoriza os toques e estabelece a ponte entre Orun e Aiyê¹⁷.

4.2 Pedagogia da convivência

As Egbomis¹⁸ participam ativamente do processo formativo dos mais novos, garantindo que a transmissão do conhecimento ocorra na convivência cotidiana. A aprendizagem musical não se separa da formação ética e espiritual. O saber circula por meio da oralidade incorporada, na repetição ritual e na correção corporal.

Essa estrutura confirma que o Candomblé não é apenas religião, mas sistema pedagógico próprio, cuja metodologia se baseia na convivência intergeracional e na ambiência ritual.

5. Corpo como Arquivo e Oralitura

A tradição musical do Ilê Axé Opô Afonjá constitui espaço de elaboração de saberes e de resistência simbólica. Através da oralidade, a música torna-se arquivo, e o corpo, repositório vivo da história.

Como ressalta Martins (2002, p. 72), o corpo negro é território de memória e performance, onde “a oralitura reatualiza o passado no presente”. A memória não é apenas narrada verbalmente; ela é performada. O gesto atualiza o mito. O ritmo reinscreve a ancestralidade no agora.

Nesse sentido, a música no terreiro não preserva o passado como relíquia; ela o reinventa continuamente. A tradição é dinâmica, mas estruturada pela ancestralidade.

6. Etnomusicologia Participativa e Produção de Conhecimento

Do ponto de vista etnomusicológico, compreender a música do Afonjá implica reconhecer a inseparabilidade entre arte e espiritualidade. Lühning propõe uma etnomusicologia participativa pautada na convivência e na construção coletiva do

¹⁶ Matrilinear refere-se ao princípio de organização social em que a descendência, a herança simbólica e a transmissão de pertencimento são reconhecidas prioritariamente pela linhagem materna. No contexto das comunidades-terreiro, o caráter matrilinear manifesta-se na centralidade das ialorixás e na continuidade do axé por meio da sucessão ritual feminina.

¹⁷ Orun designa a dimensão espiritual da existência, enquanto Aiyê refere-se ao mundo material. Na cosmologia yorubana, ambas se articulam na circulação do axé, mediando a relação entre humanos e divindades.

¹⁸ Egbomis significa “irmã ou irmão mais velho” em yorubá fala-se Egbón, designando posição hierárquica de orientação e responsabilidade ritual no Ilê.

conhecimento (LÜHNING, 2001, p. 45-48). O pesquisador não observa à distância; ele se insere, aprende e se transforma.

A pesquisa ancora-se também nas proposições de Santos e Meneses (2010, p. 19-23), que defendem as Epistemologias do Sul como reconhecimento dos saberes produzidos nas margens. O terreiro, nesse sentido, constitui epistemologia contra-hegemônica¹⁹. Sua legitimidade manifesta-se na prática, na oralidade e na espiritualidade.

Reconhecer o Ilê Axé Opô Afonjá como espaço de produção de conhecimento é deslocar o eixo da validação acadêmica. O saber não está apenas no texto escrito; está no toque, na dança, no canto e na disciplina ritual.

7. Som, Poder e Colonialidade do Saber

Pensar a música do Candomblé como epistemologia implica confrontar a colonialidade do saber²⁰ que historicamente deslegitimou os conhecimentos produzidos por populações afro-diaspóricas. A tradição acadêmica ocidental privilegiou a escrita como principal forma de registro e validação do conhecimento, relegando à oralidade um estatuto secundário ou folclórico. No entanto, no contexto do Ilê Axé Opô Afonjá, a oralidade não é ausência de escrita, mas outro regime de inscrição.

A música, nesse cenário, funciona como sistema de registro e transmissão de conhecimento. Cada toque codifica princípios cosmológicos; cada cantiga condensa narrativas míticas; cada repetição ritual consolida fundamentos. Não se trata de memória frágil, mas de memória disciplinada pela repetição e pela hierarquia.

A colonialidade operou não apenas na perseguição religiosa, mas na produção de um imaginário que associou religiosidades afro-brasileiras à irracionalidade. Reconhecer o terreiro como espaço de pensamento estruturado é também gesto político. O saber produzido no barracão não é alternativo ao conhecimento acadêmico — é paralelo, autônomo e historicamente anterior às categorias modernas de ciência.

¹⁹ A noção de epistemologia contra-hegemônica dialoga com perspectivas decoloniais que questionam a universalização do modelo científico moderno como única forma legítima de conhecimento. Ao afirmar o terreiro como espaço epistemológico, reconhece-se a existência de regimes autônomos de produção e validação do saber, estruturados pela ancestralidade, pela hierarquia ritual e pela corporeidade performática (SANTOS; MENESES, 2021).

²⁰ Colonialidade do saber designa a hierarquização epistemológica que privilegia a escrita ocidental como forma exclusiva de validação do conhecimento, subordinando saberes orais, corporificados e tradicionais (SANTOS; MENESES, 2021).

Assim, a música do Candomblé desestabiliza a dicotomia entre arte e conhecimento. Ela opera como ciência do sensível, organizando experiências espirituais e sociais por meio da forma sonora.

8. Linguagem, Síntese Filosófica e Complexidade no Yorubá Arcaico

No yorubá arcaico utilizado nos terreiros Ketu, observa-se a presença de expressões que condensam narrativas inteiras em estruturas sintéticas. Termos e ditos funcionam como contrações de histórias do repertório oral. A expressão “mó b’osán mó b’orun” exemplifica essa lógica: aprende-se de manhã, aprende-se à tarde; aprende-se jovem, aprende-se velho. A frase comunica simultaneamente temporalidade, ética do aprendizado e continuidade geracional.

Essa densidade semântica não é mero recurso poético; é tecnologia de preservação do pensamento. A língua opera como arquivo comprimido de cosmologia. Da mesma forma, os orikis e itans sintetizam genealogias, feitos e qualidades dos Orixás, funcionando como textos filosóficos performados.

O aprendizado desses fundamentos não se dá por tradução literal, mas por convivência e repetição ritual. Compreender um cântico não significa apenas decifrar sua gramática, mas experienciar sua função dentro do rito. O sentido emerge da prática.

Essa estrutura linguística desafia concepções ocidentais de linguagem como sistema exclusivamente representacional. No terreiro, linguagem é ação. Cantar é fazer acontecer. Nomear é convocar.

9. Pedagogia Implícita e Ambiência Ritual

A transmissão dos saberes no Ilê Axé Opô Afonjá ocorre predominantemente na informalidade do convívio. Crianças e jovens aprendem pela inserção progressiva nas tarefas da roça. Não há aula formal de música, mas há ambiente musical permanente.

A aprendizagem acontece na tarefa de fazer: varrer, carregar folhas, organizar o barracão, repetir cantigas, observar os mais velhos. Um olhar corrige; um gesto ajusta; um silêncio ensina. Trata-se de pedagogia implícita, estruturada pela hierarquia e pela repetição.

Esse modelo desafia concepções escolares de ensino baseadas em explicação verbal e sistematização teórica prévia. No terreiro, teoria e prática não se separam. O saber emerge da participação.

A ambiência ritual integra música, culinária, dança e liturgia em sistema indissociável. A formação não é fragmentada. Aprende-se ritmo ao mesmo tempo em que se aprende respeito, postura e responsabilidade espiritual.

Essa pedagogia evidencia que a transmissão não depende da formalização escrita para ser complexa. Pelo contrário, sua complexidade reside na integração entre corpo, ética e cosmologia.

10. Tradição Matrilinear como Estrutura Política e Epistemológica

A matrilinearidade no Ilê Axé Opô Afonjá não é apenas sucessão administrativa, mas estrutura política e epistemológica. A continuidade da linhagem assegura coerência ritual e estabilidade identitária. A autoridade da Iyalorixá organiza o calendário, legitima os toques e garante que a atualização da tradição ocorra sem ruptura com seus fundamentos.

As Egbomis desempenham papel central na formação dos mais novos. Ao acordar yaôs durante processos iniciáticos, ao ensinar cantigas e orientar gestos, elas asseguram que o conhecimento não se fragmente. O saber circula sob vigilância ética.

Essa estrutura desafia modelos patriarcais de organização religiosa e acadêmica. A liderança feminina no Candomblé constitui contraponto histórico à marginalização das mulheres negras nos espaços de poder institucional.

A tradição matrilinear, portanto, não é apenas característica organizacional; é mecanismo de resistência histórica e de continuidade epistemológica.

11. Corpo, Performance e Reatualização do Mito

A dança do Orixá não executa coreografia fixa, mas percorre mapas corporais que condensam episódios míticos. Cada gesto corresponde a traços reconhecíveis de sua “natureza”. O corpo constrói texto visível.

A performance instaura um tempo fora do tempo. Ao repetir narrativas míticas na roda, passado e presente se sobrepõem. O mito deixa de ser narrativa distante e torna-se experiência encarnada.

Como afirma Martins (2002), o corpo em performance é memória ativa. No contexto do terreiro, a repetição ritual não é redundância, mas reatualização. A tradição se mantém porque se move.

Essa dinâmica demonstra que o conhecimento no Candomblé não é estático. Ele é continuamente recriado na performance, preservando fundamentos e adaptando-se às circunstâncias históricas.

12. Vivência Situada e Experiência Corporal do Saber

Minha vivência enquanto filho de santo, músico e pesquisador inserido na casa permite compreender esses processos a partir de dentro. Nos ciclos dos orixás, o corpo aprende por repetição, por escuta e por presença.

Como destaca Manuel Falefá, “o tambor fala porque é ancestral” (FALEFÁ, 1988, p. 12). O tambor fala porque carrega memória, ética e filosofia. Cada toque executado pelos ogans e alabês não é mero gesto técnico; é atualização de narrativas e reafirmação da continuidade do axé que vem da música e da ancestralidade.

O corpo que toca é o corpo que aprende. O corpo que dança é o corpo que transmite. O corpo que participa é o corpo que teoriza.

12.1. Delimitação do objeto e “problema” de pesquisa

Neste artigo, tomo a música no Candomblé Ketu²¹ — e, especificamente, no Ilê Axé Opô Afonjá — não como “acompanhamento ritual”, mas como tecnologia de mediação, organização e produção de mundo. Esse deslocamento tem consequência direta para a etnomusicologia: se a música é linguagem cosmológica e fundamento do axé, então ela opera como estrutura de pensamento e como regime próprio de inscrição de memória. Em outras palavras, a questão não é apenas “como a música é executada”, mas “o que a música faz” — e como ela faz.

O problema que atravessa o texto pode ser formulado assim: por que, mesmo diante de vastas evidências de complexidade pedagógica, filosófica e estética nas comunidades-terreiro, a universidade ainda tende a enquadrar essas práticas como “expressões culturais” ou “folclore religioso”, raramente reconhecendo-as como pensamento organizado, metodologia e epistemologia? A colonialidade do saber, ao privilegiar a escrita e o arquivo documental, frequentemente rebaixa oralidade, performance e corporeidade ao estatuto de “informal”, ignorando que há aí disciplina, hierarquia, repetição e rigor. Essa crítica é

²¹ *Ketu* designa uma das principais nações do Candomblé na Bahia, de matriz yorubana, vinculada historicamente ao antigo Reino de Ketu, localizado na região atualmente correspondente ao sudoeste da Nigéria e parte do Benim. No contexto afro-brasileiro, a nação Ketu consolidou-se como sistema ritual, musical e cosmológico estruturado, preservando elementos linguísticos, hierárquicos e litúrgicos da tradição yorubá recriada na diáspora.

coerente com a defesa do terreiro como epistemologia contra hegemônica que você já estabelece: não se trata de “incluir” o terreiro como objeto, mas de aprender com seus regimes de conhecimento.

Ao tratar música como epistemologia, o texto também recusa uma separação moderna (e colonial) entre arte e conhecimento. No Afonjá, música é prática de transmissão, mecanismo de preservação e dispositivo de atualização: ela conserva fundamentos e, ao mesmo tempo, reinventa o passado no presente por meio do corpo em performance — ponto que dialoga com a noção de oralitura e com a centralidade do corpo enquanto arquivo.

12.2. Procedimentos metodológicos e ética de campo

A pesquisa se insere no campo de uma etnomusicologia participativa e situada, na qual presença e convivência são parte constitutiva do método. A participação aqui não é “instrumento” para alcançar dados, mas condição epistêmica: aprende-se a ouvir e a compreender o toque na medida em que se aceita que o saber não circula apenas por explicação, e sim por tarefas, temporalidades rituais, responsabilidades e hierarquias. Isso exige reconhecer que o campo tem suas regras de acesso, seus limites de visibilidade e seus regimes de segredo²² — não como impedimento acadêmico, mas como ética do cuidado e proteção do axé.

Desse modo, o trabalho privilegia: (a) observação participante em festas públicas e momentos de preparação (limpeza, decoração do barracão, confecção/organização de indumentárias, fluxos de chegada e de roda); (b) escuta atenta dos padrões de chamada e resposta entre canto, palmas e atabaques; (c) registro reflexivo em diário de campo, orientado por uma escrita de si que não substitui a coletividade, mas reconhece o corpo do pesquisador como instrumento sensível; e (d) conversas informais, escutas orientadas e aprendizagem por correção corporal (postura, silêncio, timing, entradas e saídas). Nesse desenho, o corpo é simultaneamente sensor e arquivo, e a escrita é um modo de traduzir parcialmente o vivido sem reduzir o rito à transparência descritiva.

Há ainda uma exigência ética específica: quando o texto menciona dinâmicas internas (como rituais restritos), ele o faz em nível de reflexão pedagógica e musical, evitando detalhamento que viole fundamentos, segredos ou pactos comunitários. A escrita acadêmica, portanto, precisa aprender a conviver com o “não dito” como parte do próprio método: não se trata de falta de dado, mas de respeito a um regime de conhecimento que é,

²² O regime de segredo nos terreiros não constitui ausência de transparência, mas tecnologia de preservação do axé, regulando a circulação do conhecimento por meio de hierarquia, tempo e autorização ritual.

ao mesmo tempo, espiritual, comunitário e político. Essa chave reforça sua crítica à colonialidade, que costuma exigir “prova” por exposição total, e não por responsabilidade e pertencimento.

12.3. Música, hierarquia e regime de aprendizagem

Um dos ganhos analíticos de tratar música como fundamento do axé é perceber que ela distribui funções e regula relações. A música organiza o tempo ritual e também organiza pessoas: quem pode cantar, quem puxa, quem responde, quem sustenta as palmas, quem toca, quem autoriza e quem aprende. Esse arranjo não é espontâneo; ele é pedagógico. A aprendizagem musical é também aprendizagem de hierarquia, postura, escuta e disciplina.

No cotidiano do terreiro, aprender não é “perguntar para entender”, mas viver para reconhecer. A pedagogia é implícita e se estrutura na repetição: um olhar corrige, um gesto ajusta, um silêncio ensina. Você já formulou isso com precisão ao apontar que o terreiro não depende de aula formal de música para formar músicos rituais — depende de ambiência permanente e de circulação intergeracional do saber.

Essa forma de transmissão desloca critérios escolares de avaliação (prova, explicação, conteúdo fragmentado) e evidencia um currículo integrado: música, dança, culinária e liturgia se co-ensinam porque são indissociáveis. O que se aprende é uma totalidade: ritmo junto com respeito, canto junto com responsabilidade, movimento junto com mito. Portanto, não é que “falta teoria”; a teoria está encarnada no modo de fazer, no modo de repetir, no modo de sustentar o fundamento.

12.4. Yorubá arcaico como arquivo comprimido e tecnologia de síntese

A presença do yorubá arcaico no repertório cantado dos terreiros Ketu opera como tecnologia de memória e condensação filosófica. Expressões sintéticas funcionam como “arquivos comprimidos”: poucas palavras guardam temporalidades, éticas e princípios. Você já trouxe um exemplo decisivo — “mó b’osán mó b’orun” — e ele é forte porque traduz uma epistemologia do aprendizado contínuo, intergeracional e relacional: aprende-se no tempo (manhã/tarde), aprende-se no ciclo da vida (jovem/velho), aprende-se na convivência (com os mais velhos e experientes).

O ponto central aqui é que compreender cantigas não é apenas traduzir palavras. É reconhecer funções: o canto convoca, organiza, disciplina, aquece, sustenta e atualiza narrativas. O sentido emerge do uso — da repetição e do contexto litúrgico. Isso desafia concepções modernas de linguagem como representação e fortalece uma concepção

performativa: nomear é convocar; cantar é fazer acontecer; sustentar o coro é sustentar uma presença e um fundamento.

Nesse quadro, orikis, itans e fórmulas poéticas não são adereços culturais; são modos de pensar e tecnologias de transmissão. O repertório oral, cantado e corporificado é uma “biblioteca viva” — mas uma biblioteca que não se acessa por consulta individual e silenciosa, e sim por participação, autorização e tempo.

12.5. Corpo, performance e reatualização do mito

A dança do Orixá não é coreografia fixa: ela é mapa de percurso — metáforas corporais que condensam episódios míticos e qualidades de “natureza” reconhecidas pela comunidade. Ao dançar, o Orixá não “representa” o mito; ele o reatualiza. A roda instaura um tempo fora do tempo: passado e presente se sobrepõem, e o mito se torna experiência em tempo real.

Esse entendimento aprofunda sua noção de corpo-oralidade: o corpo não é só meio para executar música e dança; ele é arquivo e escrita do sagrado. A oralitura, nesse sentido, não é mero “registro” simbólico: é operação de memória. A repetição ritual não é redundância; é método de manutenção do fundamento e de reinvenção contínua.

Ao reconhecer o corpo como lugar de memória, o texto também enfrenta um dilema acadêmico: como escrever sobre uma epistemologia que se inscreve principalmente no gesto, no ritmo e na convivência? A saída não é “traduzir tudo” para linguagem conceitual, mas construir uma escrita que aceite o sensível como método e que descreva relações — entre som, corpo, mito, hierarquia e tempo.

12.6. Tradição matrilinear e política do cuidado como continuidade epistemológica

A liderança feminina no Ilê Axé Opô Afonjá não é apenas administrativa: ela é eixo de continuidade epistemológica. A autoridade da Iyalorixá organiza o calendário, legitima os toques e sustenta a ponte entre Orun e Aiyê. Ao mesmo tempo, as Egbomis atuam como guardiãs do processo formativo: acordam *yaôs*²³, ensinam cantigas, orientam gestos, corrigem posturas, modos e garantem que o conhecimento não se fragmente.

Aqui, o ponto crítico é que a tradição matrilinear aparece como tecnologia política de resistência. Em um país marcado por colonialidade e patriarcado institucional, o

²³ *Yaôs* (do yorubá *Ìyàwó*) designa os iniciados recém-consagrados no Candomblé, que atravessam período específico de aprendizado, resguardo e formação ritual após a feitura de santo. O termo, que originalmente significa “noiva”, indica a condição simbólica de renascimento espiritual e dedicação exclusiva ao Orixá durante o processo de integração plena à hierarquia da casa.

Candomblé — com sua centralidade feminina — sustenta uma arquitetura própria de poder e cuidado, na qual disciplina e afeto caminham juntos. Essa forma de organização contrasta com o apagamento histórico das mulheres negras nos lugares formais de autoridade e, por isso, também opera como crítica viva a modelos acadêmicos e sociais que separam liderança de cuidado, e cuidado de conhecimento.

Assim, a matrilinearidade²⁴ não é detalhe sociológico: é infraestrutura epistêmica. Ela assegura continuidade e atualiza fundamentos sem “quebrar” a tradição, mantendo o equilíbrio entre repetição e reinvenção. Esse argumento reforça sua defesa do terreiro como sistema completo de pensamento, arte e pedagogia.

12.7. Implicações para a universidade: justiça cognitiva, currículo e notório saber

Ao afirmar que a música no Candomblé é epistemologia, o texto assume uma posição crítica frente ao modo como a universidade valida conhecimento. Se o saber está no toque, no canto, na dança e na disciplina ritual, então a escrita não pode ser o único critério de verdade. Esse é o ponto de tensão que você já formula ao discutir colonialidade do saber: o terreiro não é “objeto alternativo”, mas espaço autônomo de produção de conhecimento — historicamente anterior às categorias modernas de ciência e capaz de reorganizar o que entendemos por método.

Essa discussão tem consequências diretas para formação musical: (a) currículos podem incorporar regimes de escuta e aprendizagem baseados em repetição, convivência e ambiência; (b) a avaliação pode reconhecer performance, responsabilidade e presença como dimensões de saber; (c) a pesquisa pode ser desenhada com devolutiva real, e não apenas extração de dados; e (d) a universidade pode aprender a lidar com limites éticos e com regimes de segredo sem tratar isso como “falta de transparência”.

Nesse sentido, a pauta do notório saber (como reconhecimento institucional de mestres e mestras de tradições) aparece como chave política e pedagógica: não se trata de “homenagem”, mas de justiça cognitiva²⁵ — de admitir que há ciência do sensível, tecnologia de memória e pedagogias complexas sustentadas fora da escrita acadêmica. Essa

²⁴ Matrilinearidade refere-se ao sistema de organização social no qual a filiação, a herança e a transmissão de pertencimento são reconhecidas prioritariamente pela linhagem materna. No contexto das comunidades-terreiro, essa lógica manifesta-se na centralidade das ialorixás e na transmissão do axé por vínculos iniciáticos que reiteram a força simbólica e estrutural da ancestralidade feminina.

²⁵ Justiça cognitiva propõe o reconhecimento da coexistência de múltiplos regimes de produção de conhecimento, superando a exclusividade epistêmica da modernidade ocidental (SANTOS; MENESES, 2021).



perspectiva se alinha ao fechamento do seu texto, que já aponta a universidade aprendendo com o terreiro e reconhecendo som, corpo e ancestralidade como método.

12.8. O XII ENABET e a Experiência da Escuta Crítica

Conhecer o Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) constituiu um dos momentos mais marcantes de minha trajetória acadêmica. Participar do XII ENABET, realizado em Salvador, significou não apenas frequentar um evento científico, mas experimentar um espaço de circulação de pensamento, crítica e pertencimento epistemológico.

A presença do professor Kofi Agawu foi particularmente significativa. Sua fala na Reitoria, no dia 10 de novembro, provocou reflexões profundas sobre o lugar da Etnomusicologia no diálogo com comunidades tradicionais, terreiros e quilombos. Agawu enfatizou que a pesquisa etnomusicológica deve operar com respeito e reverência à ancestralidade, reconhecendo que o conhecimento não pertence a indivíduos isolados, mas é herança coletiva transmitida pelos ancestrais.

Ao afirmar que “o conhecimento não pertence a nenhuma pessoa” e que é preciso “respirar o ar da crítica para que uma nova consciência seja atingida”, Agawu desloca a Etnomusicologia de um campo meramente descritivo para uma prática ética e política. A crítica, nesse contexto, não é oposição destrutiva, mas exercício de maturidade intelectual, capaz de produzir novos horizontes de pensamento.

Durante sua exposição, Agawu apresentou exemplos sonoros que evidenciam a pluralidade dos mundos musicais africanos: música vocal Fulani da Nigéria (sem pulso métrico regular), minimalismos africanos de forte carga emocional, formações orquestrais pan-africanas, os tambores dundun dos yorubás e repertórios instrumentais do Oeste Africano, como a flauta e a kora da região da Guiné. Esses exemplos reforçaram a compreensão da música africana como lugar de memória coletiva e tecnologia ancestral de organização do pensamento.

Sua defesa da construção de novos arquivos sonoros — nos quais a música em si seja priorizada como objeto central de estudo — dialoga diretamente com a perspectiva desenvolvida neste artigo. Se linguagem e música estão intrinsecamente ligadas, então estudar música africana e afro-diaspórica implica reconhecer que ela não é mero objeto estético, mas estrutura cognitiva, arquivo de memória e fundamento epistemológico.



A vivência no XII ENABET ampliou minha percepção sobre o campo da Etnomusicologia e reforçou a urgência de alinhar pesquisa acadêmica e compromisso comunitário. A escuta atenta, a gentileza nas respostas e o interesse demonstrado por Agawu nas apresentações de pesquisadores brasileiros evidenciaram que a produção de conhecimento é, antes de tudo, exercício de diálogo.

Assim, o ENABET não foi apenas evento acadêmico, mas extensão metodológica desta pesquisa. Ele reafirmou que a Etnomusicologia de Terreiro deve respirar crítica, praticar escuta e reconhecer que ancestralidade, corpo e som são formas legítimas de pensamento.

13. Percurso Formativo e Vivências

Minha inserção no campo etnográfico ocorre por meio da vivência direta dos ciclos sagrados dos Orixás, regidos pelo calendário iorubano que organiza o tempo espiritual da comunidade. Cada Orixá possui seus rituais, obrigações e festividades, que constituem não apenas momentos de celebração, mas verdadeiras práticas de aprendizagem e pertencimento.

Como filho de santo e rodante do caminho de “Adosu²⁶”, participo intensamente desses ciclos, experimentando a corporeidade e a corpografia²⁷ que emergem das performances rituais. No Candomblé, a música é o eixo que sustenta a espiritualidade: ela é energia, memória e elo entre o mundo material e o espiritual. Cada toque e cada canto expressam uma narrativa ancestral — o Itan — que preserva a história e a filosofia dos Orixás. Assim, a música se torna o principal veículo da tradição, transmitida pelo corpo que sente, escuta e vibra o axé.

A música, a culinária, a dança e a liturgia compõem uma ambiência formativa totalizante. O calendário ritual organiza o tempo e consolida memórias corporais por meio da repetição cíclica.

Durante os Orôs²⁸, rituais internos, a música está presente em todos os gestos sagrados — nas oferendas, nas danças, nos sacrifícios e nas cantigas. A cada toque, uma força é evocada;

²⁶ Adosu designa iniciado que já passou pelos ritos fundamentais de consagração, estabelecendo vínculo direto com seu Orixá de cabeça e integrando-se progressivamente à hierarquia ritual.

²⁷ Corporeidade e corpografia são aqui compreendidas como categorias analíticas que reconhecem o corpo não apenas como suporte da experiência ritual, mas como operador de conhecimento. A corporeidade indica a dimensão sensível e performática da produção de saber, enquanto a corpografia designa a escrita simbólica inscrita no corpo pela repetição ritual, transformando gesto e ritmo em memória estruturada.

²⁸ Orôs designam rituais internos realizados no âmbito do terreiro, frequentemente restritos a iniciados e marcados por procedimentos específicos de consagração, renovação ou aprofundamento do vínculo com o Orixá.

a cada canto, um ensinamento é transmitido. Essa pedagogia sonora e corporal revela uma forma de educação ancestral, em que o corpo é instrumento de memória e o som é escritura espiritual.

13.1. Experiências de campo: O ciclo de Oxóssi

Entre as experiências vividas, o ciclo de Oxóssi²⁹, meu Orixá de cabeça, possui um significado singular. Esse ciclo inaugura o calendário festivo do Ilê Axé Opô Afonjá e é marcado pela consagração dos atabaques — instrumentos sagrados que abrigam a entidade Ayangalu³⁰, Orixá da música pelos Iorubás. Antes das festas, realiza-se a obrigação dos atabaques, conduzida pelos ogans alagbes e sacerdotes axoguns³¹, com oferendas e cânticos que consagram o poder sonoro como ponte entre o visível e o invisível.

O ciclo de Oxóssi se inicia com a alvorada, marcada pelos toques de agueré, o corrido e ijexá, ritmos que anunciam o tempo da fartura e da caça. Nos dias seguintes, ocorrem o Itá (terceiro dia) e o Eje (sétimo dia), momentos de intensa entrega e trabalho coletivo. Os filhos e filhas de santo limpam a casa do Orixá, participam das oferendas e sustentam a força ritual por meio da música.

A “Ajoye³²” Cátia Maria, nomeada por Mãe Stella, coordena a casa de Oxóssi sob comando da Iyalorixá Ana de Xangô. O ciclo inicia na alvorada com o toque do agueré³³ sendo batido nos tambores sagrados do Afonjá pelos ogans: o peito vibra, o chão respira. No itá e no eje, varre-se, prepara-se comida, carrega-se folha; o corpo aprende a leveza firme da mata e a arte da caça. O rum soa como flecha que abre caminho. A música educa: passo leve, olhar atento, silêncio ritual e sentimento de união na comunidade.

Diferentemente das cerimônias públicas, os Orôs operam em regime de maior resguardo, constituindo espaço de transmissão hierárquica do axé e de atualização dos fundamentos rituais da comunidade.

²⁹ Oxóssi é Orixá associado à caça, à fartura e ao conhecimento das matas na tradição yorubana e no Candomblé Ketu. Representa estratégia, inteligência e capacidade de prover sustento à comunidade, sendo frequentemente simbolizado pelo arco e flecha como metáfora de precisão, direção e foco espiritual.

³⁰ Ayangalu é reconhecido como Orixá ancestral dos tambores, representando o princípio espiritual que habita e legitima o toque ritual dos atabaques.

³¹ Axoguns são sacerdotes responsáveis pela condução dos rituais de sacralização e preparo dos animais ofertados aos Orixás no Candomblé. Exercem função de grande responsabilidade litúrgica, exigindo conhecimento técnico, autorização ritual e compromisso ético com o fundamento da casa.

³² Ajoye (também grafado Ajoie ou Ajoyê) é cargo ritual de senioridade e hierarquia no Candomblé. A função envolve responsabilidades específicas no manejo de elementos litúrgicos e na condução de procedimentos dedicados ao Orixá, integrando a hierarquia interna do terreiro e exigindo muito conhecimento dos fundamentos rituais.

³³ Toque característico e de irradiação do Orixá Oxóssi

Durante esses rituais, o toque do atabaque e o som dos chifres consagrados revelam a dimensão sonora do sagrado: eles chamam o Orixá, ativam a energia vital e reafirmam a comunhão entre comunidade e divindade. Nos osés³⁴ — rituais mensais de purificação realizados nas primeiras quintas-feiras de cada mês —, os toques e as cantigas acompanham a troca das águas das quartinhas, simbolizando a renovação do axé do Orixá e dos filhos de cabeça de Oxóssi.

Nas festas públicas (Xirês de Oxóssi), a música e a dança se tornam instrumentos de comunhão. O toque do Agueré, o trovejar dos tambores, o canto em iorubá, o bater de palmas e o movimento circular da roda recriam a mitologia dos Orixás em forma viva. A comunidade e as crianças do terreiro participam coletivamente, reforçando o caráter educativo e espiritual da música.

13.2. O Ciclo de Xangô

Xangô Afonjá é patrono do Ilê Axé Opô Afonjá; seu ciclo governa o tempo e afirma o axé, reativando a tradição do Império de Oyó³⁵. Os alagbês, em postura régia, tocam os atabaques e executam os toques “Alujá³⁶ e Agabi³⁷”, toques marcantes do Orixá Xangô: o Alujá, do ponto de vista estrutural, organiza-se por acentuações vigorosas distribuídas entre rum, rumpi e lê, criando tensão rítmica crescente que sustenta a performance corporal do Orixá. O rum conduz frases marcadas por ataques fortes, enquanto os tambores menores estabilizam a pulsação, instaurando hierarquia sonora que corresponde à própria hierarquia ritual. A dança responde à arquitetura rítmica, e não o contrário: o corpo lê o tambor como comando cosmológico. Essa organização rítmica distribui autoridade e disciplina, reproduzindo no plano sonoro a própria arquitetura hierárquica do terreiro. As oferendas multiplicam-se, reafirmando vínculo e respeito. Na fogueira de Xangô, o calor purifica e retifica; é ritual de renascimento,

³⁴ Ritual de limpeza na casa de cada Orixá.

³⁵ Oyó foi um dos principais reinos do território yorubano na África Ocidental, consolidando-se entre os séculos XVII e XIX como centro político, militar e religioso de grande influência. Sua organização estatal, estrutura régia e cosmologia marcaram profundamente a tradição Ketu no Candomblé baiano, especialmente nos cultos dedicados a Xangô, divindade associada historicamente ao império de Oyó

³⁶ Alujá é um dos toques característicos dedicados ao Orixá Xangô na tradição Ketu. Apresenta estrutura rítmica marcada por acentuações vigorosas e cadência afirmativa, associadas à ideia de justiça, autoridade e potência régia. No contexto ritual, sua execução articula música, dança e incorporação como atualização da força simbólica de Xangô.

³⁷ Agabi é toque associado a Xangô na tradição Ketu, frequentemente executado em articulação com o Alujá. Caracteriza-se por variações rítmicas que reforçam a dinâmica da performance corporal e a intensidade do momento ritual, contribuindo para a sustentação energética do ciclo dedicado ao Orixá.

limpeza espiritual e sustentação da força do Rei. O ciclo não imita Oyó: reatualiza-o. A música não acompanha o rito — estabelece-o.

O ciclo de Xangô Afonjá é o ápice político e espiritual da força régia do terreiro. A Iyalorixá Ana de Xangô comanda com firmeza e dignidade cada passo e ritual. Ao seu lado, na direção da festa está na frente a Egbomi Ângela de Xangô e os Obás de Xangô, figuras que sustentam o trono espiritual com disciplina e honra. Cada giro, cada palma, cada canto ecoava a grandeza do Império de Oyó, reverberando na comunidade o orgulho e a força de ser parte dessa linhagem.

São doze dias de obrigações, com rezas e cantigas ao nascer do dia, sacrifícios cantados para o Orixá Xangô, Tanassilê³⁸ ao pôr do sol e Xirê (festa pública). Os alabês tocam Alujá e Agabi com a marca do terreiro: o couro treveja, firma o chão e convoca o rei. Cultuam-se neste ciclo os Orixás e suas variações: Xangô Afonjá, Aganjú, Ogodô e Ajagbalá³⁹. O período traz fortalecimento espiritual e ensina justiça e firmeza.

13.3. O ciclo de Oxalá

O Ciclo de Oxalá⁴⁰: silêncio, pureza e renovação. Esse simbólico ciclo representa o tempo da criação e da renovação espiritual. É o período em que o terreiro se reveste de branco e a comunidade se dedica à introspecção, à humildade e à paz. Oxalá, ou Obatalá, é o criador do mundo e o pai de todos os Orixás; sua energia simboliza a pureza, a luz e o equilíbrio.

Nesse ciclo, o toque do “Igbin⁴¹” conduz os alabês em um ritmo lento e compassado, representando o caminhar sereno do caramujo — alimento e símbolo do Orixá. As palmas são suaves, as cantigas são pausadas e as danças se movem em harmonia com o tempo do espírito.

³⁸ Tanassilê é nome iniciático recebido no contexto ritual do Candomblé, relacionado à vinculação do iniciado ao seu Orixá e à sua nova identidade espiritual dentro da comunidade-terreiro. No caso referido, trata-se também de uma obrigação ritual dedicada a Xangô, na qual se realizam cânticos específicos e procedimentos litúrgicos voltados à renovação do axé e ao fortalecimento do vínculo com o Orixá. O nome ritual expressa pertencimento, ancestralidade e inserção hierárquica na casa.

³⁹ Qualidades do Orixá Xangô

⁴⁰ Oxalá é Orixá associado à criação, à ancestralidade primordial e ao princípio da brancura simbólica na cosmologia yorubana. No Candomblé Ketu, representa dimensão de origem, equilíbrio e senioridade espiritual, sendo frequentemente vinculado à ideia de organização do mundo e à ética da paciência e da retidão.

⁴¹ Igbin refere-se ao caramujo sagrado associado a Oxalá, utilizado em contextos rituais específicos. Sua presença simboliza calma, lentidão e continuidade vital, sendo elemento tradicionalmente vinculado aos fundamentos litúrgicos dedicados a esse Orixá.

Quando Oxalufã, o Oxalá mais velho, incorpora, ele dança devagar, coberto pelo Alá⁴², o pano branco que representa o céu e a sabedoria ancestral. O corpo do Adosu se move como extensão do mundo espiritual, incorporando a leveza e a lentidão do axé funfun⁴³.

Durante esse período, todos os filhos e filhas de santo se vestem de branco, consagram suas águas e renovam o axé através das três águas de Oxalá, colocadas sobre a cabeça em rituais de purificação. São realizadas três festas dominicais: o domingo de Odudua⁴⁴, que celebra a criação da terra e do universo; o domingo de Oxalufã, que representa a sabedoria e a velhice; e o domingo de Oxaguiã, o Oxalá jovem e guerreiro, símbolo da vitalidade e da continuidade.

A alimentação segue o mesmo princípio de pureza: comidas sem sal, leves e preparadas com calma, evocando o tempo da criação e o respeito à ancestralidade. O silêncio é cultivado como forma de oração, e o branco torna-se cor da harmonia e da transformação interior. O ciclo de Oxalá, portanto, é o momento em que a comunidade do Ilê Axé Opô Afonjá renova o axé e reequilibra a existência, refletindo sobre a importância da humildade, da paz e da sabedoria.

A vivência dos ciclos de Orixás no Ilê Axé Opô Afonjá confirma que a etnomusicologia participativa é uma prática que nasce da escuta, da presença e da vivência. O pesquisador-filho de santo é também corpo que aprende, toca, canta e sente.

A música, nesse contexto, é uma forma de pensamento e de escrita do sagrado. Ela narra a criação, o tempo e as memórias de um povo que resistiu e transmitiu seus saberes através do som. A etnomusicologia, ao reconhecer a força dos toques, das cantigas e das danças, torna-se um caminho para compreender o saber ancestral como epistemologia viva, onde corpo, som e espiritualidade se entrelaçam como modos de existir e de aprender.

⁴² Alá designa o pano branco utilizado nos rituais dedicados a Oxalá, simbolizando pureza, senioridade e respeito à dimensão ancestral do Orixá. No contexto do terreiro, o uso do Alá não é meramente estético, mas componente simbólico que expressa fundamento ritual e hierarquia.

⁴³ Branco em Yorubá

⁴⁴ Odudua (Odùduwà) é figura fundadora na tradição yorubana, associada à criação da terra e à origem dos reinos de Ifê. Na cosmologia e na memória histórica yorubá, representa princípio ancestral de organização territorial e linhagem régia, sendo frequentemente evocada como matriz mítica da constituição social e espiritual dos povos yorubanos.

13.4. O Ciclo de Omolu e os Orixás Jeje (Nanã, Oxumarê, Ewá)

O Orixá Omolu ensina pela terra e pelo silêncio profundo. O ciclo é conduzido pelo Assogbá⁴⁵ Codes e pelo Apokan⁴⁶ Thiago, junto aos demais filhos da casa Jeje⁴⁷, sob a autoridade da Iyalorixá Ana de Xangô. Dançar o Opanijé⁴⁸ com o rosto próximo ao chão e sentir a palha roçar o corpo foi uma experiência de humildade e cura profunda. No Olubajé⁴⁹, servi comida sagrada sobre a folha de mamona para a comunidade e o público que veio assistir o Xirê, aprendendo que alimentar o outro também é ritual de cura. O corpo pesa, o chão chama e a poeira levanta — e ao final, o renascimento se inscreve no peito como axé vivo.

No Olubajé, é servido os alimentos em folha de mamona — milho, feijão fradinho, batata-doce, banana da terra, frango, perna de galinha, pipoca e azeite. Dançando o Opanijé, entendi que cada passo cura e cada poeira levanta axé. Toques Jeje são tocados no barracão durante o Xirê e nas obrigações dentro do terreiro como: Avamunha⁵⁰, Opanijé, Sató⁵¹, Savalú⁵², e Bravum sustentam o corpo e a fé. Servir dançando é devolver vida à comunidade.

Conclusão ou Considerações Finais

As vivências nos ciclos de Oxóssi, Xangô, Oxalá e Omolu confirmam que a etnomusicologia participativa nasce da escuta, da presença e da vivência. O pesquisador-filho de santo é corpo que aprende, toca, canta e sente — parte inseparável do que estuda. A música

⁴⁵ Assogbá é título ritual atribuído a sacerdote ou sacerdote especializado no culto de Omolu, responsável pela guarda e condução de fundamentos específicos ligados a esse Orixá. O termo indica senioridade e autoridade dentro da hierarquia do terreiro.

⁴⁶ Apokan é designação ritual vinculada a funções específicas no culto de Omolu, associadas à condução ou sustentação de elementos litúrgicos durante cerimônias dedicadas ao Orixá. Sua atuação integra a organização hierárquica e o cuidado com o fundamento ritual.

⁴⁷ Jeje designa uma das matrizes formadoras do Candomblé no Brasil, vinculada historicamente aos povos de língua gbe (especialmente fon e ewé) oriundos do antigo Reino do Daomé, atual Benim. No contexto afro-brasileiro, a tradição Jeje preserva sistema ritual próprio, com organização litúrgica, terminologia e divindades específicas — os Voduns — articulando-se, ao longo do tempo, em diálogo e intercâmbio com as matrizes Ketu e Angola.

⁴⁸ Opanijé é toque e dança associados a Omolu na tradição Ketu, caracterizados por andamento grave e marcado, evocando processos de cura, transformação e relação com a terra. Sua execução integra canto, ritmo e gesto como atualização performática da força do Orixá.

⁴⁹ Olubajé é ritual coletivo dedicado a Omolu, marcado pela partilha de alimentos consagrados à comunidade. A cerimônia articula cuidado, cura simbólica e renovação do axé, assumindo dimensão pública e pedagógica dentro do calendário ritual do terreiro.

⁵⁰ Toque de abertura e fechamento do Xirê. Também Avamunha é expressão utilizada no contexto ritual para designar movimento circular específico executado durante cerimônias dedicadas a Omolu. O gesto integra a coreografia litúrgica do Orixá, articulando corpo, ritmo e fundamento simbólico.

⁵¹ Frequentemente associado ao Savalú, também sendo uma levada rítmica com uso de atabaques e aguidavis.

⁵² Considerado um toque profundo, fundamental e identitário da Nação Jeje.



é escrita do sagrado: rege o tempo, organiza o espaço, educa o corpo, constrói comunidade e faz existir o mundo afro-atlântico. Assim, a universidade aprende com o terreiro: com sua ética do cuidado, suas temporalidades rituais, sua pedagogia do corpo e sua ciência do axé. Som, corpo e ancestralidade constituem aqui um método e uma epistemologia viva.

A pesquisa reafirma a centralidade do corpo, do som e da ancestralidade como pilares da etnomusicologia de terreiro. Os ciclos vividos demonstram que o conhecimento não está apenas no discurso, mas na carne, no suor, no canto e no chão batido pelo tempo. A Iyalorixá Ana de Xangô, como autoridade máxima, conduz e autoriza cada passo, reafirmando que a tradição se sustenta na hierarquia, na disciplina e no respeito e convívio pacífico com o coletivo.

Reconhecer o Ilê Axé Opô Afonjá como território epistemológico implica deslocar o eixo da validação acadêmica e admitir que há regimes de conhecimento estruturados pelo corpo, pelo som e pela ancestralidade. A música, nesse contexto, não ilustra o mundo: ela o organiza. Som, corpo e axé não são apenas categorias culturais, mas tecnologias ancestrais fundamentais e indissociáveis da essência humana.

“O que não se registra, o vento leva.” — Mãe Stella de Oxóssi



Referências

- AGAWU, Kofi. *The African Imagination in Music*. Oxford University Press, 2016.
- AYOH'OMIDIRE, Félix. *Yorubaianidade: Oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.
- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O Alagbê: entre o terreiro e o mundo*. Salvador: Repositório UFBA, 2020.
- CARVALHO, José Jorge de. *Notório Saber para Mestres e Mestras dos Povos Tradicionais. Cadernos de Inclusão*, 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- FALEFÁ, Manuel. *O tambor fala porque é ancestral*. Salvador: [Editora], 1988.
- LANDES, Ruth. *Cidade das Mulheres: Uma releitura da antropologia do candomblé*. Salvador: Editora EDUFBA, 2019.
- LÜHNING, A. *A música no Candomblé: Etnomusicologia no Ilê Axé Opó Aganju*. Trad. Raul Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2022.
- LÜHNING, A. e TUGNY, R.P. de (Orgs.). *Etnomusicologia brasileira*. Salvador: Editora EDUFBA, 2016.
- MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória*. Santa Maria, Rio Grande do Sul: Editora Central de Periódicos da UFSM, 2002.
- NKETIA, J. H. K. *The Music of Africa*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *Poesia Akan*. In: ANYIDOH, Kofi; LAUER, Helen (org.). *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*. Brasília: FUNAG, 2016. cap. 10, p. 2231-2247. ISBN 978-85-7631-621-3
- SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2021.
- SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010
- VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Corrupio, 1981.