

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE MONTENEGRO
GRADUAÇÃO EM MÚSICA: LICENCIATURA**

**ORALIDADE E EDUCAÇÃO MUSICAL:
Estudo de Caso em Espaço de Cultura Afro-Brasileira**

JULIANA ROCHA DE SOUZA DAVID

MONTENEGRO

2019

JULIANA ROCHA DE SOUZA DAVID

**ORALIDADE E EDUCAÇÃO MUSICAL:
Estudo de Caso em Espaço de Cultura Afro-Brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para conclusão do curso de Graduação em Música: Licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. EDUARDO GUEDES PACHECO

MONTENEGRO

2019

Catálogo de publicação na fonte (CIP)

D249o David, Juliana Rocha de Souza

Oralidade e educação musical: estudo de caso em espaço de cultura Afro-Brasileira/ Juliana Rocha de Souza David. – Montenegro, 2019.

59 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Música (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco

1. Educação Musical. 2. Centros de Cultura Afro-brasileira. 3. Oralidade. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Pacheco, Eduardo Guedes. II. Curso de Música (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2019. III. Título.

CDU 78

JULIANA ROCHA DE SOUZA DAVID

**ORALIDADE E EDUCAÇÃO MUSICAL:
Estudo de Caso em Espaço de Cultura Afro-Brasileira**

Monografia apresentada como recurso parcial para a obtenção do título de licenciatura em música na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco
Aprovada em: / /

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs

Prof. Dr. Igor Simões
Doutor em Artes Visuais - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul / Uergs

Janine Maria Veigas Cunha - Nina Opa Fola
Egbomi da Comunidade Terreiro Ilê Asé Iyemonjá
Socióloga e Mestranda em sociologia - UFRGS

Prof. Alysson Custódio do Amaral
Doutor em Educação- Universidade Federal de Santa Maria/ UFSM

Pedro Fernando Acosta da Rosa
Doutorando em Etnomusicologia/ Musicologia - UFRGS

Ao meu pai Xangô e minha mãe Oxum

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Oxalá e aos meus Orixás: Xangô e Oxum, que me auxiliaram a chegar até aqui com saúde mental e física.

Agradeço a minha mãe Vera da Rocha, que está sempre me ajudando, de todas as formas possíveis e a meu pai Edeimar de Souza David, que já não está entre nós, mas que possibilitou a minha chegada nesta terra.

Agradeço a minha Iyá, a minha Mainha Gézica Amorim, que apareceu em minha vida, no momento que eu mais precisava.

Agradeço às Mulheres que choraram e sorriram comigo, que me sacudiram e me fizeram enxergar a pessoa que eu sou hoje.

Agradeço a Comunidade Morada da Paz, que de certa forma possibilitou o meu encontro com a Música.

Agradeço a meu irmão Eduardo Teixeira, que me possibilitou através de nossas conversas, outras formas de ver a vida.

Agradeço a meu grande amigo João Alberto, que mesmo com a distância me faz rir e refletir sobre a vida.

Agradeço as amigadas que fiz durante esses quatro anos de curso: Belsane Mâcedo, Rosemari Fiuza, Lucas Braga, Laura de Paula, Camila Lunna, João da biblioteca e o Gilmar da secretaria da Uergs, estas foram as pessoas, pessoas que marcaram minha trajetória na universidade.

Agradeço ao professor Daltro Keenan, que me ajudou muito a desenvolver a técnica com o violão.

Agradeço ao meu amigo, meu orientador Eduardo Guedes Pacheco, que me preenche com seu otimismo, sempre me dizendo: -Tamo grande, Jú! e por aturar meu nervosismo.

E finalizo agradecendo ao espaço de minha pesquisa Terreiro Ilê Axé Oyawoyê, que através de Iyá Isabel de Oyá e o Ogan Thiago de Ossain, possibilitaram a realização deste projeto.

“És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo
Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo”...
Oração ao Tempo -Caetano Veloso

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar sobre as possíveis relações entre a oralidade e os processos de Educação Musical em um espaço de educação informal. Assim, contamos com as questões que nos auxiliaram no decorrer da pesquisa: Como se dá e quais são as formas de ensino de música em um centro de cultura afro-brasileiro? Quais são as práticas musicais empregada nesses espaços? Como o ensino/aprendizagem em espaços informais podem possibilitar a ampliação do ensino de música nos espaços formais? Investigamos a partir do estudo de caso a importância de ensinar música sobre os aspectos da oralidade em um centro de cultura afro-brasileira: Terreiro Ilê Axé Oyawoyê, que fica localizado no município de São Leopoldo/RS. Foram realizadas observações e entrevistas que possibilitaram a coleta de dados para a análise a partir das contribuições advindas da experiência e prática dos entrevistados. Para embasamento teórico foram utilizadas as reflexões e conceitos de Lilian Pacheco (2006), Margarete Arroyo (1999), Wallace Lopes Silva (2015), entre outros. Os resultados apresentam e problematizam sobre as práticas musicais e seus modos de ensino tendo como principal foco a oralidade.

Palavras-chave: Oralidade; Educação Musical; Centros de Cultura Afro-brasileira.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the possible relations between orality and the processes of music education in an informal education space. Thus, we have the questions that helped us during the research: How are you doing and what are the ways of teaching music in an afro-brazilian culture center? What are the musical practices employed in these spaces? How teaching and learning in informal spaces can enable the expansion of music teaching in formal spaces? We investigate from the case study the importance of teaching music about the aspects of orality in an Afro-Brazilian culture center. Terreiro Ile Axe Oyawoye, which is located in the municipality of São Leopoldo, RS. Observations and interviews were carried out, which enabled data collection for analysis based on contributions from the experience and practices of the interviewees. For theoretical basis, the reflections and concepts of Lillian Pacheco (2006), Margarete Arroyo (1999), Wallace Lopes Silva (2015), were used. The results present and problematize about the musical practices and their teaching modes having as main focus the orality.

Keywords: Orality; Musical education; Centers of Afro-Brazilian Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ANCESTRALIDADE.....	13
1.1 ORALIDADE.....	13
1.2 MEMÓRIA CULTURAL	14
1.3 MUSICALIDADE AFRO - CANDOMBLÉ	15
2 CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO - IIÊ AXÉ OYAWOYÊ.....	18
3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	20
4 REFERENCIAL TEÓRICO	24
4.1 TRADIÇÃO ORAL.....	24
4.2. ESPAÇOS DE CULTURA AFRO-BRASILEIRA	26
4.3 ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL	29
5 METODOLOGIA.....	31
5.1 ESTUDO DE CASO	31
5.2 INSTRUMENTOS DE COLETAS DE DADOS	32
5.3 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE DE DADOS.....	33
6 ORIN MÌMO	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERENCIAS.....	40
APÊNDICE A: ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	43
APÊNDICE II: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA	44
ANEXO I - TERREIRO ILÊ AXÉ OYAWOYÊ.....	55
ANEXO II: GLOSSÁRIO	56

INTRODUÇÃO

Agora me peguei com a caneta na mão para falar um pouco sobre mim e o porquê da escolha do tema de pesquisa. Esta tarefa em um primeiro momento não me parece muito fácil, mas vamos lá.

Filha de Xangô¹ com Oxum², força, doçura, justiça, verdade e amor por tudo que acredito e faço. Perseverança também é um dos meus nomes e por isso cheguei até aqui, (em uma universidade pública, cursando licenciatura em música, como exatamente almejei).

Entretanto, o que eu não havia pensado era no contexto que encontrei. Eu, uma aluna negra, já com 31 anos, ou seja, não tão jovem em comparação aos colegas de sala, deparo-me com uma sala de aula predominantemente branca e “adolescente”. Fiquei reflexiva, porém imaginei que seria um desafio, ou pelo menos uma nova experiência para mim.

E no decorrer do curso, o que era de se esperar, surgiram as indagações: Onde estão os alunos e os professores negros deste curso? E os compositores e teóricos negros da Arte-Música? Essas questões me atravessavam todos os dias que eu adentrava em sala de aula e os olhares me fitavam, nesses momentos eu me observava e me questionava, o que eu estou fazendo aqui?

Como já mencionei, Perseverança é meu outro nome, e assim continuei, com certas dificuldades, porém em mim ainda existia uma certeza, a de que eu iria encontrar respostas para meus questionamentos, e no ano de 2017 encontro duas respostas de representatividade através dos professores Eduardo Pacheco e Igor Simões, mas ainda esperava mais e as indagações não foram saciadas.

Então suspirei profundamente e mesmo com olhares me atravessando, assumi minha posição de estar naquela sala, com a timidez que em mim ressoava, a minha verdadeira essência assumiu seu papel. Não foi fácil, mas entendia que minha voz precisava ser ouvida.

Esta relação foi bem conturbada, me fazer ouvir e vencer a timidez. E dentre isso muitas coisas aconteceram nesses 4 anos, uma delas foi aprender a sobreviver sozinha, mas também encontrei um professor/amigo que me fez ver essa relação com olhos de grande aprendizado, e a partir daí me vi como responsável e mantenedora de um conhecimento que em mim habitava.

Por estes motivos e questionamentos que me transpassavam durante o curso, vi-me decidida a falar sobre a cultura negra e as religiões de Matriz Africana, que é um assunto visto

¹ Xangô: Orixá dos reis, dos justos e dos poderosos. Ele próprio foi um rei guerreiro que conquistou reinos e enriqueceu seu povo.

² Oxum: Orixá das águas do rio.

pelo ambiente acadêmico com certos equívocos, todavia é o que me representa, que faz parte de mim, da minha essência, da minha ancestralidade, da minha verdade. E como este campo de conhecimento é muito vasto, foco a pesquisa em *Oralidade/Ancestralidade*.

Proponho investigar sobre a importância do ensino de música sobre os aspectos da oralidade. Através dessas possibilidades busco referências a partir das práticas vividas no centro de cultura afro-brasileira: Terreiro Ilê Axé Oyawoyê, onde os processos de educação musical acontecem, sobretudo, de forma oral.

Diante de uma sociedade em que o ensino se dá, predominantemente, por meio da escrita, trago essa necessidade de refletir sobre o desenvolvimento das práticas musicais que são embasadas na tradição oral, com a principal intenção de buscar referências para pensar sobre a Educação Musical em espaços não formais de ensino. Ainda, ao estudar sobre este espaço que se utiliza da oralidade como uma das formas de ensino musical, busco contribuir para que esta tradição continue a propagar conhecimento.

Com base nesses questionamentos, início o desenvolvimento da pesquisa: Como se dá e quais são as formas de ensino de música nos centros de cultura afro-brasileira? Quais são as práticas musicais empregada nesses espaços? Como o ensino/aprendizagem em espaços informais podem possibilitar a ampliação do ensino de música nos espaços formais?

Ao longo das minhas vivências com a cultura afro-brasileira, percorri um caminho que fundamenta esta pesquisa que acontece junto ao centro de cultura afro-brasileira: Terreiro Ilê Axé Oyawoyê, que está localizado no município de São Leopoldo/ RS.

Destaco neste trabalho a importância de priorizar o ensino de música através da tradição oral e de uma cultura que é propagada através da ancestralidade.

Esta pesquisa é realizada através da metodologia de Estudo de Caso, onde o *Centro* será tratado como um caso a ser investigado.

Após este mergulho inicial no centro de cultura afro-brasileira, no primeiro capítulo discorro sobre a tradição ancestral e a sua relação com a oralidade, a memória cultural e musicalidade.

No segundo capítulo apresento pesquisas que discutem sobre a Oralidade da cultura afro-brasileira em espaços informais. No terceiro capítulo utilizo os conceitos de teóricos como Lillian Pacheco (2006), Margarete Aroyo (1999), Wallace Lopes Silva (2015), entre outros, a fim de embasar a pesquisa.

No capítulo seguinte apresento os processos metodológicos que, através do estudo de caso, irão aprofundar as respostas e as questões dos fenômenos estudados.

No penúltimo capítulo trago o Terreiro, relato sobre a importância de ensinar música sobre os aspectos da oralidade. E no último capítulo demonstro os resultados apresentados por

esta pesquisa e as questões problematizadoras sobre as práticas musicais e seus modos de ensino, tendo como principal foco a Oralidade.

1 ANCESTRALIDADE

A ancestralidade deu o início ao processo de escrita desta pesquisa, remetendo à africanidade, ao passado, à cultura, à história e à memória.

Segundo Sodré (2010), ancestral teria como defini o básica “as pessoas de quem se descende”, ou seja, nossos ancestrais ou de forma mais simples os nossos antepassados do ponto de vista de uma linhagem biológica, num campo individualizado.

O ancestral   uma ponte de conexão entre o visível e o invisível,   um prolongamento da existência e da valoriza o da nossa cultura. Seus ensinamentos são considerados tão sagrados, a fim de possibilitar a continuidade da nossa história. “A ancestralidade   nossa via de identidade histórica, sem ela, não sabemos o que somos e nunca saberemos o que queremos ser”. Nina Barbosa³

Quando tratamos das questões africanas, o ancestral tem grande importância, uma vez que são cultuados e venerados, e jamais esquecidos. Eles se transformam em uma herança espiritual sobre a Terra e contribuem para a evolu o da Comunidade, pois são eles que constituem nossas histórias de conhecer, reconhecer e pertencer ao processo de resistência .

No que remete   educa o, diz Sodré (2010)

A ancestralidade na Educa o como meio de transmissão do saber tem como suporte a tradi o oral; a tradi o escrita; a tradi o histórica; o repertório de mitos e lendas; aspectos linguísticos; o campo do lúdico; parlendas; o campo musical; o campo das artes, etc. Em resumo: a ancestralidade na educa o atuará no campo da memória individual ou coletiva.

A ancestralidade nos encaminha a uma fantástica singularidade de aprender novos valores, sabores e afetos. Os ensinamentos dos mais velhos   como um entrelaçamento que envolve um reencontro com o passado e a memória dos antepassados. Ela nos faz emergir a novos valores e linguagens, formas e comunica es, a qual cria mudanças e adapta es importantes de tempo/espao de nossa territorialidade.

1.1 Oralidade

Oralidade, na sociedade africana,   responsável por transmitir e preservar a cultura. Na tradi o africana, as palavras são tão importantes a ponto de conectar os sujeitos.

³ Sagrado Feminino e Masculino Angola. Disponível em: <<https://www.facebook.com/SagradoFemininoAngola/posts/2100346386934565/>>. Acesso em: 10/09/2021.

Segundo Hampaté Bâ (1982, p. 182), “o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” e acrescento Vansina que afirma que “oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 1982, p. 157).

A palavra em uma sociedade oral vai além da sua função na comunicação cotidiana: representa um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições chave, isto é, tradição oral (VANSINA, 1982).

A palavra é um processo que está aliado com o ritmo do corpo e seus gestos, a tradição oral na sociedade contemporânea se mantém através das gerações, mesmo com o uso da escrita, das imagens e das novas tecnologias.

A tradição oral é um centro de construção da concepção humana. Por este motivo trago novamente Hampaté Bâ,

A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite à Unidade primordial. (BÂ, 1982, p. 183)

A cultura da oralidade é algo que traz a palavra falada como essência, a força criadora que se relaciona com a atividade humana. Assim, a tradição oral é de fundamental importância para o processo de educação das crianças, através dos provérbios, charadas, jogos de palavras, histórias, mitos e lendas.

Logo, os ancestrais ao se utilizarem da oralidade como transmissão do conhecimento, reconheciam que as falas não eram apenas um meio de comunicação, mas sim um meio de preservar a memória, a sabedoria dos mais velhos, por isso a tradição passou a ser definida como uma herança transmitida de geração para geração.

1.2 Memória cultural

A memória na tradição oral é o meio de preservação de uma cultura desenvolvida, sendo a principal fonte de ligação com o passado.

Hampaté Bâ (1982) nos lembra que a memória tem uma forte ligação com a palavra, pois através dela é que se mantêm a tradição. A Cultura africana e sua memória tem a capacidade de reconstruir os acontecimentos, trazendo-os para o presente através das narrativas. Segundo Bâ “o passado se torna presente. A vida não se resume jamais” (BÂ, 1982. p.215).

Cada vez que se transmite uma história, que se narra fatos, quem a conta sabe que serão repassados, e com aquilo que foi captado, sentido e ouvido pelo receptor, que precisa rememorar o que ouviu para passar adiante. Assim, o ontem se torna o hoje. Deste modo as funções da memória se tornam a garantia de ser algo autêntico para a tradição oral.

As sociedades de tradição oral são regidas pelo respeito à palavra falada, que no ato de contar, mantém o respeito à história narrada por seus ancestrais. Como guardiões da palavra, os anciãos são testemunhos vivos dessas sociedades que carecem por garantir o ato de contar e socializar a história e guardar a memória de seus antepassados.

O povo só existe através da memória, assim, sempre que o mais novo ouve com atenção o que lhe é contado, ele guarda o conhecimento e torna-se o zelador da história contada e da memória do contador.

1.3 Musicalidade afro - Candomblé

A musicalidade no Candomblé é vista como um meio de se relacionar com as divindades. Sendo ela considerada uma linguagem privilegiada no diálogo com os orixás, em que através dos toques podem ser compreendidos como um chamado ou uma prece.

A música vem carregada de influências africanas, pois está dentro de um horizonte de igualdade e conhecimentos que percorrem desde a elite até os mais simples brasileiros. A partir do século XVII, as notícias de bandas musicais de negros são frequentes no Brasil colônia e essa atividade vem se alastrando dentro dos anos que se seguem, para termos uma ideia ampla dos acontecimentos, os negros cantavam dentro dos navios negreiros para manifestar a sua indignação à escravidão e também para manifestar a sua saudade da terra que havia sido deixada para trás devido ao cativo. Esse canto preenchia os porões dos navios e se elevavam as brisas do mar e se perdiam pelo oceano. (GOMES, 2010, p.16)

No que tange ao candomblé, as festividades são sempre animadas, pois elas valorizam uma cuidadosa formação instrumental que é constituída por uma série de instrumentos: agogô (de uma ou duas bocas), o xquerê, também chamado de abê e três atabaques de tamanhos diferentes. No candomblé o músico mais experiente é chamado de Ogan⁴ Alabê⁵ e este toca o Run (o atabaque maior) que é o tambor solista que comanda o grupo de músicos. Os outros Ogans tocam os outros dois atabaques menores que são chamados de Rumpi e Lê.

⁴ Ogan - É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual.

⁵ Alabê - Músico instrumentista responsável pelos toques, rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

São utilizados também outros instrumentos que fazem parte da “orquestra” que têm suas funções específicas, é o caso do Adjá (um sino que varia de uma a sete bocas) cuja função é provocar o transe.

No Candomblé os sons graves assumem um papel de protagonista. As frases que são tocadas pelo Run (atabaque solista) não são improvisadas, mas sim em consonância com os movimentos dos Orixás.

Seja na música ou no culto aos orixás, o candomblé se descreve pela sua complexidade entre os incontáveis ritmos que fazem parte deste universo. Nessa circunstância vale a pena destacar o ritmo Alujá,⁶ que não foi incorporado à música popular brasileira, mas que com seu swing provoca um movimento interpretativo na dicção das semicolcheias que dá a base dos ritmos brasileiros e cubanos e que ao ser interpretado nos leva a um sentimento que é expressado através do corpo.

A música é uma ligação quase que inseparável com o fenômeno de Virar no Santo, tendo como papel de grande importância chamar os orixás para o Aiyê.⁷

Nos Xirês⁸ a música tem suas diferentes funções para o desenvolvimento da festa, mas também é importante ressaltar que cada festividade tem um Orixá que é predominante. No decorrer da festa, todos as filhas e filhos de santo dançam em forma circular e cantam as cantigas do orixá homenageado.

O círculo segue uma idade de iniciação: Egbomis e Ekedis na frente e Yaôs atrás, os movimentos de dança para os orixás são suaves, neste momento os filhos também cantam e expressam os movimentos de cada orixá. Após esta homenagem, canta-se uma cantiga em especial com o objetivo de trazer o orixá para o Aiyê.

As cantigas para chamar o Santo variam para cada orixá, enquanto se canta, eles se manifestam em seus filhos e filhas. Sendo assim, o xirê é realizado com uma variedade de cantigas para cada entidade quando esta se faz presente e esta quantidade depende de como o Santo está dançando.

Depois de ter entoado todas as cantigas para cada orixá, as manifestações começam a se despedir, seguindo uma ordem: dos convidados, filhos e filhas de Santo e dos atabaques.

Angela Luhning (1990) nos traz que há diversos tipos de cantigas utilizadas apenas em movimentos específicos e não em outros. Elas obedecem a uma certa ordem temporal:

⁶ Alujá: Ritmo consagrado aos Orixás Guerreiros (Ogum, Yansã, Sangô)

⁷ Aiyê: é uma palavra da língua yorubá que, na mitologia iorubá, é a Terra ou o mundo físico, paralelo ao Orun, mundo espiritual.

⁸ Xirê: É uma festividade estruturada com cantigas para todos os orixás cultuados no terreiro de candomblé.

- As cantigas que se cantam no xirê, e dançadas pelas filhas de santo (enquanto não há manifestação dos orixás);
- As cantigas para chamar o santo, o que o obriga a vir (trata-se de um tipo de cantiga de fundamento especial);
- A “primeira de dar rum” para o orixá se apresentar e ser saudado;
- A cantiga de entrada para os orixás vestidos, conjuntamente com uma sequência de três cantigas de saudação;
- Cantigas de rum para os orixás manifestados;
- Cantigas de fundamento, que têm o poder de fazer com que outros orixás se apresentem;
- “ Cantigas de Maló” para despedir os orixás. (LUHNING, 1990. P.119)

Luhning (1990) traz também que existem cantigas ligadas a momentos raros que só ocorrem em festas especiais:

- Cantigas para servir certas comidas dentro do barracão;
- Cantigas para tirar apetrechos (depois de ter-se servido a refeição);
- Cantigas que se cantam durante as procissões através do terreiro todo (fazem parte de algumas poucas festas);
- Rezas que se cantam em algumas festas muito especiais;
- Cantigas para suspender um Ogan ou uma Ekede;
- Cantigas para entregar o deká (quando é público).

Além dessas cantigas a autora nos diz que existem outras que se cantam durante as festas públicas onde há um número variado para serem cantadas em rituais preliminares das festas ou em ocasiões que não são públicas:

- Cantigas da matança;
- Cantigas da folha;
- Cantigas do padê;
- Cantigas de bori;
- Cantigas específicas de iniciação;
- Cantigas do axexê.

A música no Candomblé é o coração dos xirês, onde a vida cotidiana do Ilê se constrói, por meio de cada soar de tambores ou corpos em movimento.

2 CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO - ILÊ AXÉ OYAWOYÊ

Terreiro Ilê Axé Oyawayê, espaço de resistência. Casa de santo de origem Ketu, que tem o comando da Iyalorixá Isabel de Oyá e a regência dos orixás Ogum e Yansã. Localizada em um espaço urbano no município de São Leopoldo.

Lugar público que, em princípio, é aberto a todos que procuram ajuda.

Ao bater ao portão, fui recepcionada pelo Ogan Thiago de Ossain (um dos mais velhos do Ilê), no qual fui recebida com um rito denominado por ele de (Esfriar a Terra⁹), logo após este movimento nos encaminhamos até a cozinha, denominada pelo Ogan como Coração do Axé, onde alguns filhos de Iyá Izabel estavam preparando o almoço, de forma alegre e descontraída. Após a refeição iniciamos o movimento de conhecer os espaços do terreiro.

A construção do Ilê é dividida em: barracão, os quartos de santo, cozinha e espaço das refeições e roça.

Nossa primeira parada foi no barracão, onde são realizadas as festas. Este fica localizado em frente ao portão de entrada, no centro do terreiro. Com piso e paredes brancos e uma grande porta marrom, a qual é aberta nos momentos das festividades públicas. É o espaço onde os atabaques ressoam, onde os orixás vêm receber e dar o seu axé, onde o Axé da casa está plantado e a Ancestralidade está presente.

Após este movimento, foram-me apresentadas as firmações¹⁰ de frente da casa de santo. Ao lado esquerdo do portão está localizada a casa dos Baras, é ali que começa a musicalidade no terreiro, pois quando os filhos de santo chegam, a fim de avisar aos Orixás que estão presentes, eles batem o Paó. Ao lado direito do portão tem a firmação de Ogum Ajô, é quem filtra as energias de todos que entram no Ilê, como diz Ogan Thiago: Ele é o porteiro! Caminhando um pouco mais, foi-me apresentada a casa dos catiços, também conhecido como quarto designado aos exus e as pombagiras.

Prosseguindo, entramos pela porta de trás do barracão, onde pude conhecer as firmações que ficam na parte interna, a primeira parada foi no quarto de Yansã, um dos maiores quartos da casa, pois ela é uma das responsáveis pelo Ilê, logo após entramos no quarto de Xangô, o patrono do candomblé no Brasil, dentro de barracão além dos quartos de santo, temos

⁹ Na fala de Ogan Thiago, este rito é um processo normal para quebrar energias negativas. Pois ao sairmos de casa absorvemos energias dos lugares onde passamos, então ao entrar no terreiro, nós fazemos este rito, pegamos a água, que foi previamente preparada e esfriamos a rua.

¹⁰ Espaços importantes dentro do terreiro, onde o axé dos orixás é guardado.

o quarto de resguardo; o quarto onde são guardadas todas as vestimentas dos Orixás e o quarto de Oxalá que em respeito a sua ancestralidade é feito o maior silêncio possível.

Saindo do barracão, ao lado esquerdo, temos um congá¹¹ com as imagens de Umbanda de Iyá Isabel, pois em respeito a sua trajetória antes de ser iniciada no Candomblé, a mãe de santo se iniciou na Umbanda, então ali ela reverencia sua caminhada.

Caminhando mais um pouco pelo terreiro encontramos a casa das Yabás (Oxum, Iemanjá), entrando em um corredor, encontramos ao lado direito a casa de Ogum, também conhecido como senhor dos ferros. E para finalizar com as firmações, o Ogan me apresentou o quarto de Omulu e Nanã. Essa é uma firmação diferente, pois os santos que representam esta casa são ligados ao elemento Terra, então o chão é rústico, e por eles serem orixás mais velhos, eles prezam pelo silêncio.

Saindo dos quartos de santo, passamos pela cozinha do Ilê, um espaço amplo e iluminado, onde são feitas as comidas das festividades, os ebós para os orixás e alimentação dos filhos e filhas de santo.

Encerrando a visitação, passamos em frente à cozinha, onde podemos visualizar a roça, neste espaço amplo, temos um galinheiro e a plantação de árvores frutíferas e medicinais, que são raras na região sul do Brasil, como por exemplo, o dendezeiro. As folhas são elementos necessários para o candomblé e suas festividades, pois como disse Ogan Thiago: Não existe candomblé sem folha!

¹¹ A palavra “congá” é de origem banto e é utilizada no ritual de umbanda para denominar o “altar sagrado” do terreiro.

3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste capítulo apresento pesquisas que discutem sobre oralidade na cultura afro-brasileira em espaços informais, com especial atenção para os trabalhos que tratam da Educação Musical.

O trabalho intitulado **Educação musical e cultura: Singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música** de Queiroz (2004) trata sobre a educação musical e a cultura com o objetivo de analisar diferentes dimensões do ensino e aprendizagem da música dentro de uma realidade social. Através de sua pesquisa nos diz que a proposta de educação musical é contemplar todos os universos musicais existentes em uma cultura, pois ainda estamos em um processo de compreensão de qual é o real papel da cultura afro-brasileira no contexto do desenvolvimento musical dos espaços formais. (p.103)

O artigo intitulado **A valorização da cultura Afro brasileira: Música e literatura**, de Ramos e Pacheco (2017) procura debater e refletir sobre as diferenças étnico-raciais e a importância de cada um dos processos de construção do nosso país, estado e comunidade. Ao apresentar seu trabalho nos diz que a população negra brasileira encontra dificuldades para permanecer e ter sucesso no processo de formação e educação que possibilite ter acesso ao conhecimento historicamente produzido no que diz respeito à educação brasileira.

É possível perceber e vivenciar as distorções sobre os negros em materiais didáticos pedagógicos. (p.169). Podemos compreender por meio dos autores que ainda habita nos espaços formais a falta de conhecimento e preconceito perante aos negros, a sua história e cultura.

O artigo **“Sim, sou negra! ”: As aulas de música e a construção da identidade afro-brasileira** de Donato (2017) tem por objetivo identificar que as mudanças podem ocorrer na perspectiva dos alunos sobre as raízes africanas e afro-brasileiras que carregamos, tanto como indivíduos como coletividade. E nas questões da identidade afro-brasileira, o trabalho é desenvolvido mediante o contato com expressões artístico-musicais das populações pretas do Brasil no contexto das aulas de música. O objetivo é contribuir para a construção de novas práticas pedagógicas em música e também o comprometimento com a pluralidade da cultura brasileira e especificamente sobre as relações étnico-raciais, visto que o trabalho da herança africana precisa ser pesquisado para além dos espaços informais. (p.29)

A tese **Capoeira Angola, Educação Musical e valores civilizatórios afro-brasileiros** de Candusso (2009) tem como objetivo compreender e refletir sobre a contribuição dos valores civilizatórios afro-brasileiros no ensino e aprendizagem musical da Capoeira Angola. Trazendo em seu ensino e aprendizagem musical o contexto de tradição oral, em espaços não formais.

Segundo a autora, a educação “não formal”, no âmbito musical abrange um grande espectro de ambientes, contextos, modalidades de fazeres e saberes dos mais tradicionais às novas formas de associativismo, que poderiam ser agrupadas em manifestações populares de tradição oral, como rodas de choro, capoeira, candomblé, samba de roda, blocos afros, escolas de samba, igrejas, clubes, grupos de hip hop, Djs, entre outro, e mais recentemente projetos comunitários assistenciais ligados ao terceiro setor, atividades extraescolares, atividades voltadas para a educação continuada, formas de autoeducação onde, em muitos casos, a tecnologia informática torna-se um diferencial muito importante, entre tantas outras possíveis. (P. 39,40).

A realidade dos espaços formais na ótica das questões raciais é um produtor e reprodutor de uma educação racialmente excludente, pois ainda temos uma cultura que não preza pelos ensinamentos das populações africanas e afro-brasileiras.

O ensino de música comprometido com a supressão das discriminações e da desigualdade nas escolas figura como um campo fértil para a construção de uma identidade positiva do negro. (DONATO, 2017, p. 38)

O artigo **Como se aprende a ser um Alagbê? Reflexões a partir do olhar de três jovens alagbês** de Gonçalves (2015) contribui com informações e reflexões sobre a trajetória de aprendizagens diversas que compõem o saber de um alagbê. Conforme o autor, o universo de aprendizagem musical da tradição afro-brasileira é ainda muito escasso. Dentre suas pesquisas, apenas dois livros faziam referência direta às tradições e à resistência cultural no Brasil (p.18)

Por isso destaco os centros de cultura afro, como propagadores de um conhecimento cultural, onde são construídos processos de manutenção da identidade de matriz africana no Brasil.

O trabalho **Areal do Futuro: O ensino de música na Comunidade Quilombola Areal da Baronesa** de Lemos (2018), que tem como objetivo analisar os processos de educação musical de um projeto social inserido em uma comunidade quilombola, diz que o ensino musical ocorre na forma do fazer coletivo, sendo a oralidade uma forte ferramenta de transmissão de conhecimento. (p.33)

Então o que podemos analisar é que existe uma complexidade na diversidade musical brasileira e que este assunto tem sido discutido em várias áreas que se dedicam ao estudo de música que se relaciona com o homem e seu contexto cultural.

Observando as questões de contexto cultural podemos analisar através do artigo **O mito, memória e história: A música sacra** de Barros (2000), que é resgatada a herança dos afro-descendentes e a música sagrada do Candomblé do Rio de Janeiro. Os cantos litúrgicos

representam importantes fontes na compreensão dos rituais do ‘povo-de-santo’. A história dos mitos e dos ritos são auxiliares na compreensão da música sagrada afro-brasileira, que nos fala sobre os estudos, sobre as tradições africanas e seus espaços, que nos remete a outros olhares sobre como se dá este aprendizado, pois existem várias conexões em relação a este ensinamento, neste caso podemos considerar que no ambiente de cultura africana existem funções. (P. 01). Dentro dos terreiros os que representam a musicalidade são denominados alagbês, que são os sacerdotes músicos que tocam os atabaques (tambores, instrumentos percussivos) nas cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira. (GONÇALVES, 2015. p.11)

Podemos constatar que existem recursos organizacionais dentro dos espaços de tradição africana, proporcionando um sensibilizar e um despertar através da musicalidade para seus aprendizes, por meio de um ensinamento que prioriza a vivência do aprender a tocar de forma quase despercebida.

O artigo **Mundos musicais locais e educação musical** de Arroyo (2002) visa levantar e discutir algumas implicações para a educação musical desse cruzar de mundos musicais locais. Propõe refletir sobre as consequências das experiências musicais vivenciadas nesses mundos para a prática musical escolar. Nos traz que são pressupostos desta reflexão que em qualquer prática musical que estão implícitos o ensino e a aprendizagem de música, e que nenhuma prática é melhor que outra, mas cada uma deve ser compreendida em seu contexto de construção e ação (p.98).

Pesquisadores em educação musical poderiam procurar novas ideias e práticas para apropriadas situações, estando cientes de que há múltiplas maneiras de se inserir a educação musical.

Se as ações musicais forem consideradas envolvendo um complexo de aspectos, desde os produtores das ações, o que eles produzem, como e por quê, e todo o contexto social e cultural que dá sentido às próprias ações musicais, a expressão ‘prática musical’ carece de uma definição mais densa. (ARROYO, 2002 p.102)

Na pesquisa **Música em trânsito: Cartografando experiências de músicos-docentes no território da cultura popular religiosa**, Rezende (2017) traz como ponto de partida o contexto de alguns espaços religiosos afro-brasileiro-cristãos, encontrando aqui um território para problematização sobre possibilidades de relação com o conhecimento musical. As manifestações culturais populares se apresentam e se fundem de tal maneira que nos provocam a pensar se realmente é mito o seu fundamento ou se a cultura popular é que oferece subsídio para a realização mística dos ritos. Isso porque é possível encontrar diversas influências da

cultura regional, especialmente musical e corporal presentes na criação dos rituais e seus espaços. (p.21)

Sobenes (2013), em **Candomblé e resistência cultural** tem como objetivo analisar a prática do candomblé como fator de resistência cultural ao capitalismo ocidental. Diz que o candomblé é uma religião cujos conhecimentos são transmitidos pelos mais velhos. Não adianta ter pressa para aprender, pois o aprendizado ocorre como resposta às situações que surgem no cotidiano. (p. 05)

4 REFERENCIAL TEÓRICO

Para fundamentar esta pesquisa considere importante dialogar com autores que pesquisaram sobre questões relativas à Oralidade, Espaços de Cultura Afro-brasileira e Educação Musical. Foram pesquisados os autores:

Líllian Pacheco que apresenta propostas que partem de um processo de construção de um conhecimento e envolvimento comunitário, associando a cultura tradicional com processo educacional de valorização da cultura no âmbito local e indo mais além, abrindo novos horizontes tanto para os mais jovens quanto para os mais velhos.

Wallace Lopes Silva que traz em seu livro, o interesse filosófico somado ao interesse pelo samba, ressalta a importância da cultura afro-brasileira que fornece como parte indispensável da identificação nacional e o pensar sobre a filosofia afro perspectivista, trazendo o significado de deseuropeizar a filosofia para fazer dela uma aliada do compasso binário do samba. Diante desse quadro, o nosso recorte é intercultural, interdisciplinar, com caráter anti-racista e em favor da equidade étnico-racial. A respeito do título SAMBO, LOGO PENSO, traz como pretensão a não produção de uma sentença verdadeira e coerente, clara e distinta, mas sim assegurar um rigor lógico do princípio de identidade e não de contradição.

Margarete Arroyo, fala acerca das práticas de ensino e aprendizagem musical a partir da vivência do estranho e do estranhamento familiar, promovendo o processo central da pesquisa e transformando através do olhar da pesquisadora os cenários de estudo.

4.1 Tradição oral

Uma vez que a sociedade está fundamentalmente baseada no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre comunidades ou grupos étnicos, os griôs são agentes ativos e naturais nessa conversação. (HAMPÂTE BÂ, 1982 p.204)

Inicialmente escolhi como referencial para a realização deste trabalho a Pedagogia griô de Líllian Pacheco (2006), a qual nos propõe um processo de compreensão da tradição oral. De acordo com a autora isso nos exige uma pesquisa e uma vivência afetiva e cultural que nos transpõe a um papel de um antropólogo ou de um educador, historiador ou educando.

Segundo Pacheco (2006) a tradição oral compromete completamente o mundo simbólico da história de vida de quem a estuda, porque só é compreensível por meio de cada palavra que ouve e de rituais iniciatórios. Portanto é preciso aprender com a tradição oral brasileira. Reconhecer e reinterpretar a tradição oral através de uma política pública e

pedagógica que possibilite aos brasileiros uma aprendizagem vivencial e reflexivamente profunda de sua própria ancestralidade.

Para que possamos chegar nesse propósito é necessário ter estratégia de diversos projetos culturais que falem do resgate e de quem vai resgatar e conhecer sua ancestralidade. É preciso questionar quem educa quem? Quem é incluído, quem quer se incluir e qual é o processo de inclusão? Este é um processo de desafio que inverte papéis sociais e desenha relações de igualdade e diversidade.

Para reconhecer a tradição oral é importante considerar que o patrimônio cultural brasileiro não se reduz ao que está escrito nos livros, portanto, não é propriedade das pessoas alfabetizadas e letradas. É importante considerar que o patrimônio cultural é também formado por um tesouro vivo de bens imateriais que são transmitidos oralmente de geração em geração em diversas áreas do conhecimento, não apenas nas artes e na religião. Por isto existe um sistema de educação informal, uma cultura que resiste ao ciclo intergeracional da pobreza preservando e produzindo uma riqueza cultural e identitária no Brasil.

A autora nos faz questionamentos para entrarmos em processo de reflexão como: Que padrão de cidadão da cidade, de cidadão consumista e de estilo de vida capitalista o pesquisador/educador tem no olhar para ler a pobreza ou a riqueza, o estilo de educar e de viver dignamente para trabalhar com o empoderamento de um mestre de tradição oral e com os projetos de vida de uma comunidade?

A partir deste questionamento é importante visualizar que a concepção do saber de tradição oral passa por princípios indissociáveis de práticas, os quais expressam os próprios modos de viver, e para que a política e os programas de educação e cultura do Brasil reconheçam a tradição oral é preciso reler e reinterpretar seus princípios e práticas.

Para que possamos visualizar esta concepção a autora nos traz uma sistematização da pedagogia griô, abordando em tópicos os princípios e práticas da tradição oral:

1. A ligação sagrada entre o ser e sua palavra;
2. A responsabilidade sagrada do ser em relação à vida na Terra e à harmonia do universo;
3. A função e o desenvolvimento da memória (afetiva, cognitiva e corporal);
4. A importância do conhecimento total da vida, aquele que religa e interage a brincadeira (e a festa), a arte, a ciência, o mito e a religiosidade;
5. A importância dos rituais na educação;
6. A vivência da rede de transmissão oral;
7. A valorização das artes e ofícios de tradição oral;

8. O lugar político, cultural, social, educativo e econômico dos griôs e mestres de tradição oral;
9. A convivência Inter geracional para o desenvolvimento da consciência ética;
10. A história de vida como fonte do conhecimento total;
11. O saber e a palavra como propriedade e autoria da grande cadeia ancestral de transmissão oral (um patrimônio cultural público e coletivo).

A partir desta sistematização a autora observa que existem diversos programas e projetos que buscam valorizar a tradição oral através da pesquisa e registro escrito ou audiovisual de seus saberes e produções culturais, levando a uma estratégia relevante. No entanto, esta é uma estratégia emergencial para as comunidades que vivem a fome da cultura e a reinventa daquilo que parece invisível.

Para isto Pacheco nos traz que estratégias de médio e longo prazo de valorização da tradição oral precisam priorizar seus princípios e práticas. Para registrar por escrito seus saberes, é necessário potencializar a rede de transmissão oral e seus autores - os griôs e mestres - possibilitando-lhes um vínculo e reconhecimento diante das novas gerações e dos sistemas formais de ensino e aprendizagem.

Os principais registros da tradição oral são a memória vivencial e dialógica afetiva cognitiva e motora. É uma memória dançante, cantante, contadora de histórias e conversadora, que entrega sua corporeidade, sua pele, sua voz, seus sentimentos, sua palavra divina para gravar a continuidade da história viva da tradição oral. Um caminhante que se entregue à caminhada para ligar os fios familiares e comunitários das redes de transmissão oral.

4.2. Espaços de Cultura Afro-Brasileira

Pensando nos Espaços de Cultura Afro-brasileira, busquei o autor Wallace Lopes Silva (2015) que aborda as rodas de samba através de uma afro perspectiva filosófica, por meio de um compilado de autores. Assim, destaco Sylvia Helena de Carvalho Arcuri (2015), que nos traz que as roda de samba se mostram como um espaço de uma interpretação do mundo e por trás de cada inserção, de cada instrumento, de cada palavra, de cada som está o olhar, a vivência, a personalidade e a história de cada um que a compõe e que testemunha o seu tempo. Fazer parte desse “círculo sagrado” é apropriar-se do que está sendo proferido. Significa estabelecer com o mundo uma relação determinada que parece conhecimento e, por- -tanto, poder.

Chegamos a pensar e até mesmo propor que para a problemática do tempo e da memória e o que percebemos é que o tempo não pode estar desassociado do espaço,

os dois estão intimamente ligados de um modo complexo e os discursos sobre a memória estão cada vez mais presentes para tentar nos ajudar a entender a cultura contemporânea. (ARCURI, 2015. p.88)

Tentar pensar as rodas de samba como um texto a ser lido e um território a ser explorado, onde aparecem escritos: “africanidades”, o negro (a) com voz, liberto (a) da estética proposta pela sociedade, que se intitula hegemônica da nação, território de afirmação da identidade e do resgate da memória, um território que funciona como ato de libertação de costumes tradicionais do povo afro-brasileiro.

Por isto a autora nos faz pensar que não cabe mais deixar de fora esse olhar, essa leitura, que por um lado denuncia a falta de dignidade impingida a essa voz, e por outro, mostra essa voz que narra, revela e escreve de maneira ativa as suas qualidades, os seus feitos, a sua presença que não pode mais deixar de ser percebida, vista e respeitada.

Arcuri nos fala também que os indivíduos percebem o mundo como uma sucessão de acontecimentos e a história como um bom fio condutor onde se juntam destinos humanos. Dentro dessa lógica, as rodas de samba seriam um espaço do instante que se perpetua, capaz de juntar fatos, histórias e pessoas diferentes. Um espaço que, muitas vezes soa como fora do lugar, que não combina com a realidade, pois o mundo e as pessoas não possuem uma trajetória definida, mas ao mesmo tempo importante e necessário, porque possui uma capacidade singular de mostrar e eternizar momentos, histórias, cotidianos e a popularidade de pessoas anônimas e comuns que não fazem parte de nenhum cenário considerado de “peso”.

A autora também nos fala sobre as proposições de identidade e de identidade cultural, podendo propor uma aproximação das questões relacionadas com a memória. Os espaços guardam uma memória, através das rodas, servindo para um fortalecimento de ações e pensamentos propostos pelas vivências, além disso nesses espaços a comunhão com os outros se instala e cada um que participa traz uma cor, um tom, uma harmonia que combinadas culminam com uma grande festa de respeito e liberdade.

Pois hoje, com os bombardeios de músicas descartáveis, a roda de samba nos proporciona algumas leituras, que não deixa espaço para alienação, que te leva a um propósito que ultrapassa a diversão, que apresenta no seu centro uma reflexão, originariamente religiosa e cultural e depois passa a ter um cunho político e estético. Além de estar ligada e comprometida com uma causa maior, a consolidação dos espaços está impregnada pelo espírito da ancestralidade, que pode ser carregada para qualquer lugar, por isso um espaço não pode ser definido como um lugar fixo, mas também aquele que está desenhado nas mentes e nos corpos.

Além disso, para estar inserido nesse espaço implica-se mostrar uma realidade que se desdobra em outra, semelhante a que está diante dos olhos, mas mediada pelas palavras, sons e ritmos. Os indivíduos mudam e passam a perceber que entre o real e o ilusório existe um simulacro que pode ser reutilizado e reinterpretado.

Os espaços onde acontecem as rodas podem parecer paradoxais, mas não são, pois todos que ali estão pertencem, naquele momento, ao mesmo, pois a rua, o quintal de casa, os terreiros, os círculos religiosos, caminham em uma mesma direção, esses espaços têm um discurso constituído e mostram o aparente paradoxo que implica nas suas regras que todos são bem-vindos desde que cumpram com o estatuto estabelecido, que não está, de fato escrito, mas parece cunhado pelas palavras e gestos.

Dentros dos territórios, todos os que estão ali não percebem que estão na fronteira, mas intuem que o pertencimento e o não pertencimento passam a ser uma experiência que ajuda na busca do equilíbrio, que é necessário para a linguagem fundar um espaço de identidade constituída de essências prévias. O lugar, o tempo e subjetividade se fixam nesses espaços para designar o verdadeiro ponto de enunciação, levando a uma capacidade de ser o outro, que se constrói diante das diferenças, das lacunas e brechas.

Esses espaços evidenciam uma mensagem repleta de códigos, com um discurso povoado de referências. Não são um simulacro de uma memória coletiva e nem de estereótipos e sim vidas e desejos colocados em uma dimensão ideológica e através de uma dimensão crítica.

As rodas podem ser uma possibilidade de mostrar o mundo esquecido e revelar a “verdade”. Essas atitudes perpassam pelos deslocamentos destas capacidades de mostrarem as “verdades”, de como podemos alcançar a realidade interna, que está para além das aparências e dos códigos de representação.

Por isso as rodas passam a ser vistas como um constante ir e vir, que não podem ser percebidas somente sob uma única perspectiva, seja ela cultural, poética, ética, moral, social ou estética, mas o conjunto de todas essas abordagens.

Além disso, as rodas e os espaços onde elas acontecem servem para estabelecer uma relação estreita do outro com um eu vinculado com a memória e com sua representação, que junto de um povo marginalizado, apontam para possibilidades de ser e existir.

Ao se inserir dentro desses territórios de tradição é necessário pensar sobre o processo de representação que nos exige refletir, conhecer e aceitar que nas rodas se filtra os elementos que resgatam de forma individual e coletiva, fragmentos da cultura, do cotidiano e da história, assim como os medos, sonhos e desejos.

É a partir destas perspectivas e entendimentos que busco, neste trabalho, construir um olhar para os espaços afrocentrados que fazem parte da pesquisa. Todos os lugares participantes tem na cultura afro-brasileira seu guia de atuação, os quais, de acordo com a suas realidades e formas de atuação, e assim como na roda de samba, tem a roda como prática a ações musicais, foco desta pesquisa.

4.3 Ensino e aprendizagem musical

Para abordar esse conceito trago Margarete Arroyo (1999), que nos diz que a prática musical coletiva é por excelência, o contexto de ensino e aprendizagem musical. Observando esse processo que nos permite perceber como este método condensa a prática musical, pois seu ensino e aprendizagem e suas mensagens rituais, desvelam uma articulação entre fazer musical, entre o ensino e aprendizagem e o contexto sociocultural.

Esta prática permite apreender, neste condensado, as representações sociais que dão sentido ao ritual, que dão sentido à vida deste grupo de pessoas, ao seu fazer musical e ao ensino e aprendizagem de música.

Outra dimensão de ensino e aprendizagem nesse contexto coletivo de produção musical é que a situação não é apenas de aprender a nova música, mas de “encaixar o batido”, recriando-a coletivamente para a performance.

Apreender e como aprender a música e os batidos que são elementos que delimitam e marcam os espaços do ritual, trazem implícita uma mensagem: a construção de identidade cultural. Essas situações e processos têm como papel transcender a aquisição de competência técnico-musical. Estes processos participam ativamente da reprodução e atualização das mensagens rituais, do que confere um sentido a esta prática cultural e à existência de um grupo de pessoas.

A partir destas articulações que Arroyo nos leva a situações e processos de ensino e aprendizagem musical como situações culturais e situações enredadas por uma teia de significados.

Estas articulações são situações e processos de ensino e aprendizagem descritos que refletem em dimensões significativas do contexto ritual. Como no ritual e na produção musical local, a forma cíclica é ressaltada também no ensino e aprendizagem de música.

A autora julga ser a relação entre aprendizes e fazeres musicais central em qualquer prática de educação musical. Fundamentada nos estudos antropológicos e sociológicos, aventou que o conceito de representações sociais-saber conceitual e prático construído e compartilhado

coletivamente nas interações sociais - baseando aquela relação. Desta maneira as representações sociais tornaram-se o foco da investigação.

As relações entre aprendizes e fazeres musicais acontecem em contextos histórico-sócio-culturais particulares. Neste sentido Arroyo determina que é necessário definir o conceito cultural, pois ele sustenta o estudo.

Para ela é necessário focalizar o desvelamento de representações sociais sobre os fazeres musicais nos contextos de ensino e aprendizagem de música concentrando a atenção nas articulações entre os fazeres musicais e os cenários socioculturais.

Tendo como suposições:

1. A estreita relação entre o fazer musical e ensino e aprendizagem de música constituídos localmente, transmitindo esse fazer e sustentando sua dinâmica;
2. As representações sociais como aquilo que dá sentido às ações sociais e culturais, Arroyo considera como aspecto fundamental para compreensão de ensino e aprendizagem de música a reconstituição das representações sobre o fazer musical em cada cenário.

5 METODOLOGIA

Esta pesquisa tem um cunho qualitativo, a qual Zanella (2006) afirma ser: um método que não emprega a teoria estatística para medir ou enumerar os fatos estudados. Preocupa-se em conhecer a realidade segundo a perspectiva dos sujeitos participantes da pesquisa, sem medir ou utilizar elementos estatísticos para análise dos dados. O método qualitativo de pesquisa não é empregado quando o pesquisador quer saber quantas pessoas têm preferência por um produto, portanto, não é projetado para coletar resultados quantificáveis.

Este é um método que surge nos espaços das ciências sociais e humanas, tendo como objetivo o estudo sobre o outro, principalmente em países de circunstâncias socioculturais distantes.

Este tipo de pesquisa não pertence a uma única disciplina, sendo utilizada em diversas áreas de conhecimento. Por isso, a prática metodológica é realizada através de uma pluralidade de métodos e procedimentos, de acordo com o campo e área que vai ser utilizada.

Segundo Pedro Demo citado por Flávia Candusso (2009) que nos relata os critérios formais de uma proposta científica que devem ser: a) coerente, já que o texto deve fluir em maneira lógica, sem desencontros ou contradições; b) sistemática, dando conta do assunto com profundidade; c) consistente, ou seja, mostrar argumentos válidos; d) original, trazendo inovação para o tema em questão; e) objetivada, ou seja, tentar captar a realidade da melhor maneira possível; f) discutível, ou seja, fazer com que o texto estimule a discussão, argumentação e contra argumentação.

A partir destas pressuposições, a pesquisa qualitativa não pode ser vista como uma prática inocente, mas sim dinâmica e pedagogicamente política, pois os materiais coletados, a interpretação e o pesquisador dão vida a um contexto social.

5.1 Estudo de caso

O estudo de caso é um método qualitativo, que geralmente consiste em aprofundar as respostas e as questões que o pesquisador não tem muito controle sobre os fenômenos estudados.

A escolha do estudo de caso foi motivada pelo desejo de concentrar meu olhar no contexto da ORALIDADE e assim responder ao objetivo de investigar sobre as possíveis relações entre a oralidade e os processos de Educação Musical em espaço de educação informal.

Estes fatores fizeram com que escolhesse por este método, fazendo com que a pesquisa esteja centrada no seu contexto natural e fazendo do pesquisador um assistente dos acontecimentos.

Nas bibliografias, o estudo de caso tem um posicionamento central, como na educação, na história, na saúde e entre outros, sendo que na educação, o estudo é frequentemente voltado para grupos de pessoas e programas.

Gerring (2007) começa por definir o termo “caso” para, em seguida conceituar “estudo de caso”. Segundo ele, “um caso envolve um fenômeno espacialmente delimitado (uma unidade) observada em um determinado momento ou durante um período de tempo. Compreende o tipo de fenômeno que uma inferência procura elucidar” (GERRING, 2007, p. 19). “Um estudo de caso” – contínuo – “pode ser entendido como um estudo intensivo de um único caso onde o propósito daquele estudo é – pelo menos em parte – dar luz a uma categoria mais ampla de casos (uma população)” (p. 20).

Yin (2003) afirma que o estudo de caso continua sendo uma forma essencial de investigação nas ciências sociais. É uma metodologia apropriada quando o pesquisador pretende abordar um tema de pesquisa de forma ampla, refletir sobre realidades contextuais plurais e não somente variáveis isoladas, e se apoiar em fontes e dados múltiplos (YIN, 2003, p. 11).

Segundo Stake (1995), um caso deve ser de especial interesse por si, portanto, “um estudo de caso é um estudo relativo à particularidade e à complexidade de um único caso, chegando a compreender a sua atividade dentro de circunstâncias importantes” (STAKE, 1995, p.11). Desta forma, o que importa é o foco do estudo e não a metodologia de investigação, sendo que ele ganha credibilidade através da triangulação das descrições e interpretações realizadas ao longo do tempo (STAKE, 1995, p. 443).

No que diz respeito a realização desta pesquisa, a escolha do estudo de caso possibilita que através dos instrumentos de coletas de dados possam ser encontradas novidades, respostas inesperadas, movimentos não previstos, os quais ajudam a compor as respostas que as questões de pesquisa almejam problematizar.

5.2 Instrumentos de coletas de dados

No estudo de caso existem vários procedimentos para elaborar a coleta de dados, que podem variar de acordo com as circunstâncias ou com o tipo de investigação, sendo elas: (1) coleta documental, (2) observação, (3) entrevista, (4) questionário, (5) formulário, (6) medidas de opinião e de atitudes.

Segundo Marconi e Lakatos (2019) a coleta de dados é uma etapa da pesquisa em que se inicia a aplicação dos instrumentos elaborados e das técnicas selecionadas, a fim de efetuar a coleta dos dados previstos. (p.180)

Esta tarefa exige mais tempo, pois o pesquisador precisa ter paciência, perseverança, esforço e principalmente cuidado com os registros dos dados, e outro aspecto importante é quanto mais planejamento, menos desperdício de tempo haverá no trabalho de campo propriamente dito. (MARCONI e LAKATOS, 2019. p.180)

A partir das técnicas da coleta de dados, inclinou-se para as entrevistas semiestruturadas, pois a partir de um roteiro elegeram-se temas a serem questionados durante a entrevista, já que foram direcionadas, principalmente, a um educador musical responsável pelo espaço de cultura afro-brasileira. A entrevista dá ao entrevistado a possibilidade de apresentar suas variadas interpretações sobre os pontos de vista dos objetos de pesquisa.

Após a organização das entrevistas partiu-se para as formas que serão registradas estes dados e as imagens do (s) participante (s) da pesquisa, sendo que através do consentimento dos participantes serão captadas imagens, áudios que irão extrair as ideias principais expostas pelos entrevistados.

Além das entrevistas elegeu-se também as observações dos participantes, que possibilitaram uma maior aproximação com os indivíduos e seus contextos, o que permitiu conhecer as formas dos objetos de pesquisa, ou seja, como eles desenvolvem o ensino e a aprendizagem no espaço.

5.3 Instrumentos de análise de dados

Um dos principais pontos da pesquisa é o momento da análise dos dados, pois é a partir deles que articulamos com os referências teóricas, que tem como intenção encontrar respostas que são baseadas nos objetivos da pesquisa. Uma das propostas indicadas por Marconi e Lakatos (2019) é envolver o processo em duas operações: (1) análise ou explicação que está subdividida em: (a) interpretação, (b) explicação e (c) especificação e a segunda operação é a (2) interpretação.

Pois segundo Marconi e Lakatos (2019), na análise, o pesquisador entra em maiores detalhes sobre os dados decorrentes do trabalho estatístico, a fim de conseguir respostas para suas indagações, e procura estabelecer relações necessárias entre os dados obtidos e as hipóteses formuladas. Estas são comprovadas ou refutadas, mediante a análise. (p.183)

Já no processo de interpretação dos dados da pesquisa é importante que eles sejam colocados de forma clara e acessível.

De acordo com Marconi e Lakatos (2019) existe dois aspectos importantes para que isso ocorra:

(a) construção de tipos, modelos e esquemas - que é o momento em que utilizamos o conhecimento teórico, a fim de obter os resultados previstos;

(b) relação com a teoria - que é o momento que pressupõe uma definição em relação com as alternativas disponíveis de interpretação da realidade social. (p.183)

E para proceder estas análises e interpretações é preciso levar em consideração dois aspectos:

(a) planejamento bem elaborado.

(b) complexidade ou simplicidade dos problemas que dão a abordagem adequada para a pesquisa.

6 ORIN MÌMO

A partir do objetivo principal da pesquisa que foi investigar sobre as possíveis relações entre a Oralidade e os processos de Educação Musical em um espaço de educação informal, observei que o Terreiro Ilê Axé Oyawayê e os conhecimentos de Ogã Thiago¹², fizeram-me compreender que, as formas de ensino estão permeadas pelas vivências e troca de saberes dos mais velhos para os mais novos.

Com base no questionamento, como se dá e quais formas de ensino em um centro de cultura afro-brasileira?

Constatedo através do relato do Ogan, que trouxe suas vivências quando criança no Axé, que aprendeu a cantar cantigas através da observação. Em seu relato podemos observar que prática oral, está relacionada nesta experiência.

.... Quando criança no Axé do Pai Juca, quem tocava no atabaque tomava uma varada, quando eu fui pro Pai Armando eu não tomava varada, mas os Ogan não queriam que eu tocasse, tinham muitos Ogãs lá. O que que eu fui fazer? fui cantar, aprender a cantar, eu já cantava alguma coisa, fui colocar a minha palavra, colocando uma palavra e outra e fui aprendendo e aprendendo, fiz amizades fora do meu Axé e construí um repertório bem grande de cantigas e hoje, eu não sei como é que eu gravo tantas assim, mas vai saindo, às vezes eu falo, tem uma cantiga assim,...qual é aquela cantiga? Daqui a pouco eu lembro, e eu vou cantando e eu fui aprendendo como me colocar. Meu pai nunca tocou atabaque, mas ele dizia: meu filho neste momento não cante essa cantiga, eu digo sempre, meu pai foi meu Ogan mais velho, Pai Armando, porque ele dizia neste momento não pode cantar isso meu filho, quando meu Oxossi chegar em terra cante assim, não cante assado, meu Oxossi é velho, então você já sabe se o meu é velho e se tiver outro Orixá velho cante assim..., não coloque tal palavra, dose o que você vai tocar e pergunte se o Orixá quer mais, então meu pai foi meu Ogan mais velho, então fui aprendendo... (**Ogan Thiago, em 02 de Novembro de 2019**).

Para embasar o relato de Ogã Thiago, trago Pacheco (2006) que nos fala que a tradição oral compromete completamente o mundo simbólico da história de vida de quem a estuda, porque só é compreensível por meio de cada palavra que ouve e de rituais iniciatórios. Portanto é preciso aprender com a tradição oral brasileira. Reconhecer e reinterpretar a tradição oral através de uma política pública e pedagógica que possibilite aos brasileiros uma aprendizagem vivencial e reflexivamente profunda de sua própria ancestralidade.

Toda a construção se dá através de vivências orais, repassadas pelos ancestrais que possibilita a conexão do mestre com seu aprendiz, mantendo uma ligação entre as gerações. Então podemos confirmar que o ensino se dá através da Oralidade, e essa pode ser repassada através de recursos audiovisuais. É importante destacar que estes recursos são utilizados na

¹² Ogan que se iniciou de fato para o orixá no ano de 2008, no Ilê Axé Olorofá, dirigido por Pai Armando, localizado em Agudos do Sul, no estado do Paraná.

contemporaneidade, uma vez que há avanços na forma de ensino. Esta aprendizagem também se insere na cultura do candomblé. Portanto, o ensino não se trata apenas de uma transmissão de conhecimento da religião, mas sim de diversas atividades que promovam o exercício de socializar a cultura.

Na questão: Quais as práticas musicais empregadas no espaço?

Ogan Thiago nos traz que, a música no Ilê acontece todos dias, pois a musicalidade é um caminho que percorre os ritos, desde o momento em que os filhos de santo chegam ao terreiro e realizam o Paó¹³, para o Ilê Axé Oyawayê estão concretizando uma prática musical.

Para abordar o relato de Ogan Thiago, trago Margarete Arroyo (1999), que nos fala que a prática musical coletiva é por excelência o contexto de ensino e aprendizagem musical. Observando esse processo que nos permite perceber como o ato condensa a prática musical, pois seu ensino e aprendizagem e suas mensagens rituais, desvelam uma articulação entre fazer musical, entre o ensino e aprendizagem e o contexto sociocultural.

As práticas musicais no Ilê são vivenciadas no dia a dia e ocorrem de forma integrada aos movimentos corporais, considerando-as um veículo poderoso durante os ritos.

A música no Ilê, ela acontece todos os dias...

Depois do processo de chegada, a gente procura se ajeitar, tomar nosso banho de axé que a gente diz que é um Omieró (água fria), que é um preparo de folhas frescas..., (...) tomado o banho vai cumprimentar os axés que eu te apresentei casa por casa. Cada casa que você chega você bate um paó, a música começa aí, o paó é onde tu avisa para o Orixá que você está ali, avisando para o Orixá que você chegou (123.123.1234567), faz esse processo, pra mim isso já música. Aí vai passando o dia e tem um Ebó pra montar, você monta o Ebó, tu vai tirar o Ebó, tu reza o Ebó, aí tu passa por alguém cantando uma cantiga, os Ogans estão sempre cantando uma cantiga por aí. As Yaôs novas estão cantando que escutaram, como o Yaô escuta muito pouco, porque de várias vezes está virada no Santo, eles escutam um pedaço errado digamos assim, que não tem o errado e o certo e vai falando é assim e vai corrigindo, daqui a pouco vira um candomblé só cantando e ensinando ali, o pessoal sentado em volta e cantando cantigas. (**Ogan Thiago-2 de novembro 2019**)

Neste momento trago Arroyo (1999) que diz que esta prática permite apreender, neste condensado, as representações sociais que dão sentido ao ritual, que dão sentido à vida deste grupo de pessoas, ao seu fazer musical e ao ensino e aprendizagem de música.

De acordo com a fala do entrevistado, é possível perceber que a musicalidade não está só no momento das festividades, mas sim em um movimento diário, de convívio entre os filhos, no preparo dos alimentos para os orixás, no momento de vestir o santo e também nas celebrações de vida e morte. Isto é a musicalidade, é parte importante no Candomblé.

¹³ Paó: é uma sequência ritmada de palmas, muito utilizada nos rituais de candomblé no geral, ou seja, em todas as nações e asé, ela é dada numa sequência de 3 palmas seguidas por 7 palmas, sendo repetidas 3 vezes.

Na questão: Como o ensino/aprendizagem em espaços informais podem possibilitar a ampliação do ensino de música nos espaços formais?

Como já foi abordado, o espaço Ilê Axé Oyawoyê possibilita um ensino e aprendizagem musical de forma vivencial, através da tradição oral, ritual e geracional. Sendo um espaço informal, compreendo que a educação está presente ali.

Os espaços informais possibilitam a interação entre o aprendiz e o lugar que ele ocupa, neste caso, o Ilê como espaço de tradição afro-brasileira, que além de compartilhar o saber dos mais velhos, exercem uma comunicação com os Orixás e esta vai além de um aprendizado, eles partilham um conhecimento ancestral.

Portanto, remeto a Arcuri (2015), que ressalta que ao nos inserirmos dentro desses territórios de tradição é necessário pensar sobre o processo de representação que nos exige refletir, conhecer e aceitar que nas rodas se filtram os elementos que resgatam de forma individual e coletiva fragmentos da cultura, do cotidiano e da história, assim como os medos, sonhos e desejos.

Este questionamento vem como uma provocação às formas de ensino de educação formal existentes, que acabam sempre por repassar conhecimentos de uma forma tradicional, nas quais as experiência e vivências do aprendiz ainda não são valorizadas.

Penso que este processo de construção nos possibilita novos caminhos de conhecimento, como nos diz Ogan Thiago: (...). Para aprender é preciso... a paciência do professor em primeiro lugar, a dedicação do aluno e tempo. Pra nós o tempo é o senhor de tudo, então você precisa ter dedicação, tempo, disciplina. O atabaque nos demanda muita disciplina...

Arcuri (2015) nos fala que os espaços guardam uma memória através das rodas, servindo para um fortalecimento de ações e pensamentos propostos pelas vivências, além disso nesses espaços a comunhão com os outros se instala e cada um que participa traz uma cor, um tom, uma harmonia que combinadas culminam com uma grande festa de respeito e liberdade.

Então relato essas vivências como um contexto a ser pensado pelos espaços formais, pois ao utilizarmos desse conhecimento que se dá através da Oralidade, podemos expandir novas formas de aprendizagem, que são formadas por lugares que exercem uma livre expressão de quem ouve e de quem compartilha.

Como nos diz Arcuri (2015), os espaços onde acontecem as rodas podem parecer paradoxais, mas não são, pois todos que ali estão pertencem, naquele momento, ao mesmo, pois a rua, o quintal de casa, os terreiros, os círculos religiosos, caminham em uma mesma direção, esses espaços têm um discurso constituído e mostram o aparente paradoxo que implica suas

regras de que todos são bem-vindos desde que cumpram com o estatuto estabelecido, que não está, de fato escrito, mas parece cunhado pelas palavras e gestos.

A educação informal, é uma atividade que está em construção, portanto, não tem uma identidade pronta e acabada. É uma área bastante diversa, e esse aspecto nos permite contribuir com várias áreas, compor com diferentes ambientes culturais, tendo a diversidade e a oralidade como ponto central desta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa no Terreiro Ilê Axé Oyawoyê, foi possível perceber que a ancestralidade e a tradição oral são de grande importância para o aprendizado. No início deste estudo, o que sabíamos sobre a oralidade e educação musical em um centro de cultura afro-brasileira era insuficiente.

Então fui buscar, no espaço religioso, as formas de ensino/aprendizagem musical que lá são construídas, procurando através dos questionamentos da pesquisa, problematizar as formas de transmissão de conhecimentos que podem colaborar com as discussões sobre o ensino de música em espaços formais e informais.

A intenção foi encontrar o meio de troca de saberes dentro de um centro de cultura afro-brasileira que pudesse servir como alimento aos espaços formais. Com as informações cedidas pelos entrevistados: Ogan Thiago de Ossain e a Iyálorixá Isabel de Oyá, percebi alguns pontos que são elementos importantes para os espaços informais, como a ancestralidade, a oralidade e a musicalidade afro-brasileira, que quase não são retratadas pelos espaços formais e podem contribuir de forma muito saudável para que possamos pensar sobre a Educação Musical em espaços formais. Ou seja, procurei aprender e compreender para poder compartilhar.

Possuindo algumas informações sobre Oralidade e educação musical, que foram de grande relevância para iniciar e estimular a importância deste tema, percebo, no decorrer deste estudo, que o ensino/aprendizagem em espaços não formais vem crescendo por parte das entidades culturais que estão ligadas a manifestações populares, pois é um processo que se dá através do convívio entre ancestrais e os aprendizes.

Por fim, esse estudo busca contribuir com as discussões referentes às metodologias utilizadas na educação musical, tendo como intercessores as experiências musicais realizadas no espaço Ilê Axé Oyawoyê. Para isso, toma suas práticas de fazer musical para poder pensar sobre novas formas de aprender e ensinar música através de práticas pautadas na oralidade.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas e Salvador: Unicamp e Edufba, 2005. Disponível em: https://grupomel.ufba.br/sites/grupomel.ufba.br/files/capoeira_angola_cultura_popular_e_jogos_dos_saberes_na_roda.pdf Acessado em: 25 de maio. 2019

ARROYO, Margarete. **Mundos musicais locais e educação musical**. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/8533/0>. Acessado em: 20 de maio de 2019. EM PAUTA - v. 13 - n. 20 - junho 2002

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 1999.

BÂ, Hampatê A. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, J. (org.). História geral da África. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. Pp. 181-218. Disponível em: <http://www.casadasafricas.com/site/img/upload/553236.pdf> Acessado em: 25 de maio. 2019

BARROS, José Flávio Pessoa. **Mito, memória e história: A música sacra**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7228>. Acessado em: 25 de maio. 2019

DONATO, Priscila Hygino. **“Sim, sou negra”. As aulas de música e a construção da identidade afro-brasileira**. Disponível em: <http://cp2.g12.br/ojs/index.php/interludio/article/view/1824>. Acessado em: 03 de mai 2019.

FACEBOOK. **Sagrado Feminino e Masculino Angola**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/SagradoFemininoAngola/posts/2100346386934565/>. Acessado em: 08 de set de 2019.

GERRING, John. **Pesquisa de estudo de caso: princípios e práticas**. Nova York: Cambridge University. Press, 2007. Disponível em : https://www.researchgate.net/publication/232025128_Case_Study_Research_Principles_and_Practices_By_John_Gerring_New_York_Cambridge_University_Press Acessado em: 25 de maio. 2019

GOMES, João Carlos. **A voz africana na cultura brasileira e as culturas inversas entre Brasil e África**. SOLETRAS, ano X, n 19, Jan/jun. São Gonçalo:16 UERJ 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7037> Acessado em: 25 de maio. 2019

GONÇALVES, Reinaldo dos Santos. **Como se aprende a ser um alagbê? Reflexões a partir do olhar de três jovens músicos**. Universidade Católica do Salvador- Instituto de música 2015.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**/ Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos- 8 ed.São Paulo: Atlas, 2019.

LEMOS, Alexandre Rubin. **Areal do futuro: O ensino de música na Comunidade Quilombola Areal da Baronesa**/ Alexandre Rubin Lemos - Montenegro, 2018.

LUHNING, Angela. **Música: Coração do Candomblé**. Revista USP.1990

PACHECO, Lillian. **Pedagogia Griô: A reinvenção da roda da vida**. 1 edição. Lençóis, Bahia. 2006.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. **Educação musical e cultura: Singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/367/296> . Acessado em: 20 de maio. 2019. UFBA 2004

RAMOS, Jussára Terezinha Severo e PACHECO, Eduardo Guedes. **A valorização da cultura afro brasileira: música e literatura**. Disponível em : <http://seer.fundarte.rs.gov.br/> . Acessado em: 29 de mai 2019.

REZENDE, Adrielle. **Música em trânsito: cartografando experiências de músicos-docentes no território da cultura popular religiosa**/ Adrielle Rezende- Montenegro, 2017

SODRÉ, Jaime. **Educaxé: Ancestralidade na perspectiva da educação**. 2010. Disponível em: http://mundoafro.atarde.uol.com.br/educaxe-ancestralidade-na-perspectiva-da-educacao/?doing_wp_cron=1574001857.4440250396728515625000. Acessado em: 17 de nov 2019.

STAKE, Robert. **A arte da pesquisa de estudo de caso**. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1995. Disponível em : https://www.academia.edu/24432404/The_art_of_case_study_research_Stake_Robert_E_Thousand_Oaks_CA_Sage_Publications_1995. Acessado em: 25 de maio. 2019

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In KI-ZERBO, Joseph (org.). História Geral da África, vol. I. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. Pp. 157-179. Disponível em: <http://www.casadasafricas.com/site/img/upload/492979.pdf> Acessado em: 25 de maio. 2019

WALENT, Carol. **Vocabulário Ketu**. 2008. Disponível em: <https://cantoaprendiz.wordpress.com/2008/08/20/vocabulario-ketu/>. Acessado em: 10 de nov. 2019.

YIN, Robert K. **Projetos e métodos de pesquisa de estudo de caso**. 5.ed. Thousand Oaks, CA: Sábio. 2003. Disponível em:<https://evaluationcanada.ca/system/files/cjpe-entries/30-1-108.pdf> Acessado em: 25 de maio. 2019

ZANELLA, Liane Carly Hermes. **Metodologia de Pesquisa**/ Liane Carly Hermes Zanella- 2 ed. reimp- Florianópolis: Departamento de ciência da administração/ UFSC, 2006. Disponível

em:

http://arquivos.eadadm.ufsc.br/EaDADM/UAB_2006_2/Modulo_1/Metodologia/material_didatico/Livro%20texto%20Metodologia%20da%20Pesquisa.pdf Acessado em: 25 de maio. 2019

APÊNDICE A: ROTEIRO DE ENTREVISTA

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Semi estruturada

1. Comece falando de como foi sua iniciação na religião e como a música faz parte deste contexto?
2. Como aprendeu?
3. Como funciona a música no Ilê?
4. Quem pode tocar, o que é preciso para alguém tocar?
5. Como se ensina, como se aprende?
6. Quais os ritmos, quantidade de ritmos e o grau de complexidade?

APÊNDICE II: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

FALA DE OGAN THIAGO

Comece falando de como foi a iniciação na religião e como a música faz parte desse contexto:

Eu acredito que quando a pessoa que se inicia no candomblé ela renasce para o santo ou ela confirma o santo, mas no meu caso é um pouco diferente. Em abril de 86 eu nasço com uma desnutrição severa e minha mãe vivia comigo nos hospitais. Eu neguei leite, eu não me alimentava de nada, isto no hospital. Saindo do hospital minha alimentação era um caldo com o peito da galinha e com aquele caldo eu me alimentava, até que um dia minha mãe voltou comigo no hospital e disseram para ela me levar para morrer em casa, isso para uma mãe é algo inaceitável, então minha mãe procurou outros meios espirituais para encontrar uma solução para mim. E no meio disso tudo nós tivemos uma pessoa muito importante que ainda é viva, Dona Leonilda Bernardo, que era a tia da creche onde eu ficava, pois, minha mãe tinha 2 filhos mais velhos e precisava sustentar e eu ficava nesta creche com todos os cuidados especiais desta tia.

Então certo dia a dona Leonilda me tirou escondido da creche e me levou para casa de uma prima dela que trabalhava e dava consulta, no caso com o Exú tranca rua das almas da umbanda. Quando a tia Léo chega comigo nos braços e conta para minha mãe sobre a consulta com Exu, que manda avisar que ela estava no caminho certo, mas ela precisava ir longe para encontrar minha cura. Então minha mãe vai para casa e conversa com meu padrinho, que na época estava ciceroneando um babalorixá que estava vindo dar aulas de yorubá, então meu padrinho começou a entender sobre o recado, e diante disso tudo o Babalorixá já tinha deixado o endereço e disse: se vocês tem que me encontrar o endereço é esse. Então saímos, minha mãe. Meu padrinho e minha madrinha comigo no colo com toda aquela restrição e foram à Santa Catarina e chegaram no terreiro Sambaqui. Chegando lá, pai Juca não estava, então um dos vizinhos foi ao seu encontro e encontrou ele pedalando e nisso eles voltaram para a Roça, onde preparam as coisas para mim e a partir dali se deu início a minha jornada no Candomblé e de toda minha família, em consequência, que eu acho que foi no ano de 87, então de lá pra cá são 33 anos que eu vivo e respiro o Candomblé. Nesse período com o Pai Juca de Sambaqui, minha mãe se iniciou em 90, e eu fui crescendo no terreiro até que um dia o Pai decide fechar a casa.

Então minha mãe e meu padrasto partem por uma busca incessante pelo Candomblé onde encontram o pai Armando no ano de 2001. Voltando para a minha musicalidade, eu cresci

ouvindo atabaque, e as regras do Terreiro de Sambaqui eram bem rígidas, uma vez no mês você tinha que estar no Axé, não se importando se você tinha dinheiro ou não, tinha que estar presente, e eu como era pequeno e a associação do compromisso com o orixá tinha se dado através de mim, o pai de santo me cobrava que eu fosse junto e a maioria das vezes eu ia junto, então eu ouvia muito ele cantar, o toque do atabaque me fascinava, o toque do agogô até a palma da mão, então eu construí minha musicalidade através do que eu ouvia e escutava no terreiro. De lá pra cá e de um Oromimá até hoje fui aprendendo cantigas atrás de cantigas, não me importando com o significado, mas sobre a importância de como colocar elas no salão, pois muitas pessoas se apegam no que quer dizer a cantiga, o candomblé me proporcionou isso também, pois é importante também saber, mas o mais importante para mim é como e quando colocar ela, pois sei que tem momentos que não posso cantar aquela cantiga, e meus mais velhos também não sabiam o porquê, mas me diziam: não cante essa aqui agora (tal hora), se Xangô tiver em terra não canta: Aê jô oroko... o que quer dizer essa cantiga, um pedaço né, que quer dizer quem que é, quem pensa que é, não é ninguém, é mais ou menos algo nesse sentido, quem é o Rei desse espaço, quem pensa que é esse rei, se eu cantar isso para Xangô eu estou afrontando, então eu sei que essa cantiga eu não posso colocar, mas posso cantar antes como uma provocação para chamá-lo, mas com ele em Terra não, por isso é importante saber como se coloca os cantos, pois têm pessoas que são mestres em Yorubá, sabem tudo o que estão cantando, mas cantam essa cantiga para Xangô na Terra. Então eu fui crescendo e aprendendo as cantigas...

FALA DA IYÁ ISABEL

Às vezes as pessoas cantam até para ver se santo está ali, algumas pessoas têm muito isso de ver se o Santo é o Santo mesmo, eu nunca me importei com isso, eu não me importo, porque eu cultuo o Orixá, mas agora se ele é verdadeiro ou não, o problema é de quem está ali fingindo que tem o orixá, fechou o olho botou a mão pra trás é Orixá, está em mim em dizer se ele é verdadeiro ou não, eu vou respeitar o Orixá. A pessoa que se prestou a isso, tem que se prestar, aliás tem que ter coragem, se a pessoa teve a coragem de se fingir de Orixá é um problema dela, não é problema meu, eu estou cultuando o Xangô ou qualquer outro orixá, quem está prestando a fingir-se de Orixá, o problema é dele, é muito sério, porque eu sei o que eu estou tocando e eu sei o que eu estou fazendo. Eu não julgo, até porque eu levei na cabeça por julgar, porque a gente aprende as coisas às duras penas, na verdade a gente aprende olhando, na maioria das vezes criticando e eu aprendi que a gente não julga, porque eu fiz uma crítica

muito terrível mentalmente e a entidade me mostrou que era uma entidade verdadeira e não foi algo que eu associei que estava acontecendo, foi algo verídico, eu acredito muito no orixá, na entidade e pronto, sem pensar na intensidade se é menos se é mais, isso não me compete, eu vou cultuá-la, saudá-la e tratá-la como uma entidade verdadeira, a gente tem isso né, quiloxe (quem que é).

FALA DO OGAN THIAGO

Como aprendeu?

Desse momento pra agora que eu me iniciei de fato para o Orixá e me tornei Ogan de fato no ano de 2008, no Axé Olorofá do finado Babalorixá Armando, me confirmei Ogan na casa dele, já preparado, talvez Yansã e Oxossi sabiam muito o que estavam fazendo, talvez não certamente, confirmado com cargo direto pra cá de Alagbê, só que eu passei pela mesma dificuldade lá, que passei quando criança, porque quando criança no Axé do Pai Juca, quem tocava no atabaque tomava uma varada, quando eu fui pro Pai Armando eu não tomava varada, mas os Ogans não queriam que eu tocasse, tinha muito Ogan lá, o que que eu fui fazer, fui cantar, aprender a cantar, eu já cantava alguma coisa, fui colocar minha palavra, colocando uma palavra e outra e fui aprendendo, aprendendo, fiz amizades fora do meu Axé e construí um repertório bem grande de cantigas e hoje eu não sei como é que eu gravo tantas assim, mas vai saindo, as vezes eu falo tem uma cantiga assim, assim, qual é aquela cantiga daqui a pouco eu lembro e eu vou cantando e eu fui aprendendo como colocar, meu pai nunca tocou atabaque, mas ele dizia: meu filho neste momento não cante essa cantiga... eu digo sempre meu pai foi meu Ogan mais velho, Pai Armando, porque ele dizia neste momento não pode cantar isso meu filho, quando meu Oxossi chegar em terra cante assim, não cante assado, meu Oxossi é velho, então você já sabe se o meu é velho e se tiver outro Orixá velho cante assim..., não coloque tal palavra, dose o que você vai tocar e pergunte se o Orixá quer mais, então meu pai foi meu Ogan mais velho, então fui aprendendo a cantar, quando eu era menor eu assobiava as cantigas, tomava esporro, porque não assobia, porque o dono do assobio é Exu, é uma fase negativa que Exu tem, porque o assobio é uma forma negativa de evocar o Exu na mata, o Exu e alguns seres da mata são Baras também junto do Orixá Ossain, então a gente cuida muito o assobio, e até os ancestrais repelem, detestam o assobio por causa disso, então por isso a gente não usa, apesar de eu adorar assobiar, eu não assobio faz mais de 20 anos, se assobiava dentro de casa já tomava um tapão, pra não chamar pra dentro de casa.

FALA DO OGAN THIAGO

Como funciona a música no Ilê?

A música no Ilê, ela acontece todos os dias, porque o seguinte, eu vou explicar, tu chega na casa, tu viu que eu esfriei a rua para você entrar, esse é um processo normal, pra tu quebrar o negativo, não teu, mas a gente é uma esponja, você saiu da tua casa, onde você estava protegida, tu cruzou portão, tem tudo na rua, tu pegou estrada, tu passou por encruzilhada, de repente você passou por um acidente, pode ter passado por alguém com uma energia ruim que esbarrou em ti, a gente tem isso. A gente pega aquele porrão ali, enche de água, bota algumas coisas dentro e esfria a rua, depois desse processo a gente procura se ajeitar, tomar nosso banho de axé que a gente diz que é um Omieró (água fria), que é um preparo de folhas frescas..., toma nosso banho, tomado o banho vai cumprimentar os axés que eu te apresentei casa por casa. Cada casa que você chega você bate um paó, a música começa aí, o paó é onde tu avisa para o Orixá que você está ali, avisando para o Orixá que você chegou (123.123.1234567), faz esse processo, pra mim isso já música. Aí vai passando o dia e tem um Ebó pra montar, você monta o Ebó, tu vai tirar o Ebó tu reza o Ebó, aí tu passa por alguém cantando uma cantiga, os Ogans estão sempre cantando uma cantiga por aí, as Yaôs novas estão cantando que escutaram, como o Yaô escuta muito pouco, porque de várias vezes estar virada no Santo, eles escutam um pedaço errado digamos assim, que não tem o errado e o certo e vai falando é assim e vai corrigindo, daqui a pouco vira um candomblé só cantando e ensinando ali, o pessoal sentado em volta e cantando cantigas...

A dificuldade hoje em dia é que aqui no axé tem pessoas de Gravataí, Guaíba, Porto Alegre, Canoas, Cachoeirinha, São Leopoldo e assim por diante e pra reunir todo mundo é bem difícil, pra sentar e aprender, todo mundo sabe as cantigas, mas vamos cantar um Candomblé dia tal, então vamos focar nas cantigas para cantar um candomblé bonito, porque aquela facilidade que se tinha antigamente do povo morar na Ebé, construir a Ebé (Comunidade de Santo), não existe mais, dificilmente morar no Terreiro a não ser que seja lá na Bahia e a não ser que seja uma necessidade, não tem condições hoje de formar uma comunidade de Santo, que vai morar no Axé em si...Então a gente vai utilizando o caminho da modernidade, a gente cultua Ogum que são orixás de vanguarda e eles trazem a modernidade e também a gente pode ocupar como um bem maior ao invés de estar fazendo fofoca do irmão como todo ser humano e sim para poder aprender um cantiga do seu Orixá, do orixá da casa, do orixá da festa usar para o bem né, então a música no axé se dá assim, às vezes a gente pega as crianças cantando uma

cantiga e aí que a gente vê que nosso legado está indo passado pra frente, uma criancinha cantando um OnisaUrê da vida, uma cantiga do Orixá da casa não há o que pague, ou até cantando cantigas de fundamentos fechados que elas nem entram para participar, mas ouvem, ouvido de criança não tem... Então em uma Comunidade como a nossa é importante que tem crianças que são da comunidade e perguntam o que ela é (MELANIE), às vezes ela tá na roda na frente de muita gente mais velha que ela, uma Ekedí e um Ogan, eles são uma hierarquia elevada na casa, um cargo independente de ter nascido ontem ou hoje para o Orixá, ela se destaca, assim como um mais velho, a gente diz que são as preciosidades da gente, mais velho que a gente vai cuidar como criança e a criança que também vai ser cuidada como crianças... Assim como a gente tem o oganzinho, que também é Thiago, só que ele é de ODÉ que também tem uma postura de Ogan com aquela curiosidade, com vontade de saber, de se colocar, se impõe, que é normal porque ele é um Ogan apesar de vir pouco, isso pra nós é o legado, é a certeza de que o Candomblé não morre, pode essa parede cair, mas se tiver alguém que remende uma parede com tijolo e cimento, o Candomblé segue e aqui também tem a vantagem de ser um axé de familiar, a Iyá é minha mãe carnal, a Iyákekere, que é minha mãe pequena, é minha irmã carnal, filha da minha mãe; tenho meu irmão que é feito no Santo, tenha minha irmã que é feita no santo, minha filha é iniciada de Santo, minha esposa é iniciada de Santo, meu padrasto ele é do Santo, a casa tem uma estrutura familiar e ela tende a se eternizar, o espaço Ilê Axé Oyawayô a se eternizar, talvez não nesse endereço.

FALA DE OGAN THIAGO

Quem pode tocar, o que é preciso para alguém tocar?

Inicialmente quem pode tocar são Ogans, na verdade não é só tocar, quem pode conduzir a festa é o Ogan, o condutor da festa é o Alagbê, as pessoas têm uma questão com o Alagbê, principalmente no Rio Grande do Sul, nos estados do sul, o Alagbê tem que saber tudo do atabaque, não é bem assim. O Alagbê é o condutor do Xirê (condutor da festa), não necessariamente ele vai ser o mestre ali no atabaque, ele vai tocar o seu xirê ali, pode sair e conduzir até o restante da festa, pode tocar um Abyan (aquele que teve o primeiro contato com o orixá) a partir do Bori e nem sabe se é um Ogan ou um Iyaô, ou uma Ekedí ou um Iyaô ele sabendo tocar e com a permissão dos Ogans ele pode tocar, meu irmão foi Abyan durante anos, se iniciou pra Oxossi, agora ele é rodante (é que vira no Santo), então ele pode tocar e quando for o orixá dele ele vai sair do atabaque pra prestar reverência, não tem manifestação do orixá

ali atrás, é desrespeitoso, não pode o orixá incorporar atrás do atabaque, enfim uma mulher não pode tocar atabaque, porque a história do atabaque no candomblé é o seguinte, o atabaque é um instrumento Árabe que se eu não me engano a tradução é cilindro de som. Nessas andanças de Exu pelo mundo, Exu descobriu um instrumento e levou isso muitos anos atrás, a gente tá falando de muito tempo mesmo antes de Cristo, quando os Orixás ainda andavam pela Terra, então achou e levou para cantar e brincar, só que Exu começou a tocar o atabaque e começou a ver que todo mundo se divertia menos ele, toca Exu, toca Exu, Exu (no sentido Bara), todo mundo se diverte menos eu, todo mundo bebe, menos eu, então Exu pegou três pessoas e ensinou, três homens (Exu é o Orixá mais masculino que tem), Exu chega ter um preconceito com a mulher, se a mulher não for dona do Bara, ela não mexe em Exu, nos demais só os Oguns podem mexer, são os homens consagrados por Exu. Então o Exu com essa aversão a mulher, é por não compreender como uma pessoa pode passar horas chorando, a questão do sangramento, exu tem essa ignorância, superioridade e coisa bem arcaica mesmo, os nossos orixás são arcaicos, a gente fala de 2019 anos de Cristo da morte de Cristo, mas Xangô por exemplo que foi que nasceu de fato na Terra, ele não foi um Orixá que pediu pra Olorum (Deus) pra descer aqui, Xangô tem família de seu sangue, pessoas de Oyó ainda vivendo hoje, Xangô a gente pode falar que essa dinastia dos Alafins Oyó dura mais de 5 mil anos talvez. Lá atrás mulher era inferioridade, mas não transporta isso para o Candomblé de hoje como um todo, né. O candomblé é totalmente matriarcal, o culto aos Orixás na África é patriarcal, o candomblé brasileiro, falando o candomblé é brasileiro, as pessoas tem que entender ele é matriarcal, porque foi através das mulheres que podemos manter o culto vivo, os negros estavam lá trabalhando, sendo açoitados ou acabados no final do dia, desacreditado da sua própria fé, que é que mantinha era a mulher que teve fibra, que teve inteligência e audácia de esconder os axés embaixo de uma Santa Bárbara e cantando pra Yansã, o que essa negra está cantando, deixa que está cantando pra Santa Barbara na língua dela, deixa ela, manteve o Orixá vivo na sua astúcia. Exu fez que a gente se livrasse quando o conto da libertação, se livrasse dos olhos maldosos e mercenários até dos africanos que vinham aqui uma vez ou outra por ano jogar o Ifá pra nós, as mulheres não jogavam o Ifá em suas de Santo, foi “Ana Soocá” que pegou um navio e foi reivindicar o seu direito de consultar o Ifá no Brasil, porque ela era uma princesa, então entregaram para ela 16 búzios, ela não consulta o Ifá como os africanos consultam e assim a gente chega nos dias de hoje, com a mulher empoderada, chegando aqui no Candomblé dos dias de hoje, quando a gente remonta Exu como o ser que repele mulher, a gente remonta Exu lá de 5 mil anos atrás, que é compreensível, mas voltando a história do Exu que tocava, tocava, Exu foi lá, pegou três homens de sua confiança e ensinou esses três homens a tocar e deu para

eles a missão de tocar e de conduzirem as festas quando os Deuses se reuniram, aí foi criados os Ogan, lá se vão mais de 5 mil anos, é primeiro cargo, o termo Ogan é um termo meio complexo, que quer dizer Pai (Ogan é Pai), mas no Ketu não se usa muito o termo Ogan e sim Oloyiê (significa senhor de cargo) e assim por diante, cada um tem um jeito de chamar, mas no Brasil utiliza-se Ogan de fato, a gente é chamado de Ogan graças a Exu, a partir daí Exu nos ensinou como consagrar os Orixás, sacralizar (Eu gosto de comer assim, Ogum assim, Oxalá assado). Exu fez essa proximidade conosco e quando os Orixás ascenderam a Orum de volta, porque naquela época os Orixás sentiram que a Terra estava podre, naquela época, imagina hoje. Então por isso que a gente fala que o Candomblé é sagrado, pra trazer o Orixá no salão mesmo que uma partícula de energia do seu Orixá, porque o incorpora nas pessoas não é um Deus, é importante deixar claro, um Deus incorporado em ti, te mata, então é uma partícula mínima daquela energia de um Deus, como o Deus do Trovão Xangô, no caso né, a gente não pode ser ingênuo de pensar, nossa eu incorporo Xangô, te imagina com Xangô no corpo te detona ... Então se não fosse, essa ascensão dos Orixás, hoje chamá-los seria praticamente impossível, toda essa preparação, essa proteção que tem com cada casinha não está ali por à toa, tá porque se não tiver não tem Orixá, então é isso...

FALA DO OGAN THIAGO

Como se ensina, como se aprende?

A minha história é como eu falei, eu fui ouvindo, eu batucava na mesa, eu estava na escola quando eu via eu estava com dois lápis tocando no caderno, o atabaque no Candomblé é tocado com atoris (agDavis), quando eu me via eu estava com duas canetas, canudo, qualquer coisa eu estava tocando, então eu tinha uma dificuldade imensa de me concentrar se não fosse uma matéria que eu gostasse tanto, por exemplo história, se não fosse história e geografia eu estava batucando atabaque e português eu também gostava, então eu sou suspeito, mas como se aprende tocar atabaque? Atabaque demanda muita dedicação, é instrumento, no momento pode ser fácil, ele também pode ser impossível, porque a primeira coisa que você tem que ter é dom, eu não posso pagar o melhor professor de piano, mas eu não nasci pra tocar piano, como eu vou tocar, mas de repente se você se esforçar muito, tu vai tocar piano, mas você não vai ter destaque, você não nasceu para aquilo ali... Mas para aprender é preciso de duas questões, a paciência do professor em primeiro lugar, a dedicação do aluno, tempo, pra nós o tempo é o senhor de tudo, então você precisa ter dedicação, tempo, disciplina, o atabaque demanda muita

disciplina, atenção, porque quando você começa a aprender a tocar o Rum, você vai dar muita varada na mão e as primeiras dói muito, e as primeiras doem na alma, que a gente pensa: que burro que eu sou... Eu fui tocar Rum por exemplo na obrigatoriedade, porque eu era de um candomblé onde as pessoas não deixavam eu chegar perto do atabaque, cada Ogan se posicionava, e um dia eu disse pra eles, um dia vocês vai tudo embora e vai ficar eu, é melhor vocês me predestinar que eu não vou embora nunca, e isso foi acontecendo, foram indo embora, e teve um dia que eu fiquei sozinho lá e eu tinha que comandar a festa sozinho, sozinho que eu falo é o único que tocava Rum (atabaque grande) e eu tinha que tocar e agora? Aí eu disse, eu tenho uma memória, pelo amor de Deus, e conduzi mais ou menos aquele Candomblé, mas eu falei eu não posso ser mais ou menos, eu tenho que ser Bom para o Orixá, era uma festa fechada, não tinha visitas, no próximo Candomblé, o Ogan da casa que era o Alagbê da casa foi, eu tocava no do meio (Rumpi), quando ele estava achando que ele estava escondendo a dobra eu estava vendo espelhado, aí eu pensei, que barbada, agora eu já sei, pra tirar som tenho que apertar e soltar o coro e bater com agdavi (assim, ali ou acolá) e eu comecei a treinar em casa, com um atabaque que eu não jogo fora por nada e eu comecei a aprimorar, bate em balde até encontrar o som perfeito... Então para aprender a tocar um atabaque tem que ter dedicação, paciência, vou te dizer eu não sou uma pessoa muito pacienciosa, mas eu sou compreensível, eu ensino eu dou dica, mando orientações, mando áudios, o meu ouvido é bom, às vezes eu quero pegar uma dobra tal (dobra é um compassado que você vai fazer no Rum), o fulano me manda, me manda uma dobra, peço pra um amigo ou outro, eu fiz muitos amigos fora do meu axé, porque eu tinha essa questão dos ogans que não me ajudavam, eu o cara de fora, o cara do Sul pra eles, então eles me mandam uma dobra, eu assisto alguns vídeos, eu não sou o melhor tocador de atabaque, tocador de Rum, os antigos diziam,... Aí eu fui aprendendo, ouvindo pra ensinar e pra aprender, é essa questão, paciência, dedicação e empenho, tem que se empenhar, de início é bem difícil, mas quem toca um ritmo, por exemplo no atabaque do candomblé tem um compasso que ele segue quase todos os outros (Momento que o Ogan toca o ritmo no agogô) este é um compasso que serve pra Egó, Mojubá, Aade daró, Agabin, Ibi, Alujá, conforme a intensidade, só vai acelerando, então se você aprende esse toque base eu posso tocar um monte de tempo ali no atabaque só sabendo esse ritmo, um Ijexá que você vai tocar com a mão, no atabaque, é um pra frente e um pra trás e dá pra tocar com uma mão só, eu procuro quando vou começar a ensinar a tocar esses pra pessoa se motivar, ah fulano vamos passar pra uma Ramunhá (é mais difícil), vamos passar pra um Ilu (é mais quebrado), são os toques mais tabu né, Ramunha, Ilu e agere de Oxossi, então são os toques mais tabus de se aprender.

FALA DO OGAN THIAGO

Quais os ritmos, quantidades de ritmos e o grau de complexidade?

Têm outros ritmos Sató, Aô, Corin euê que é o Aô mais compassado, tem o Batá que é um Sató menos quebrado, mais lento e é tocado no Rum só com as mãos, tem o Bravun...

Neste momento o Ogan, afina os atabaques... Eu vou ser bem franco, eu prefiro tocar o Candomblé, eu sou um cantador, e eu fico do lado tocando o Gan (agogô) pra eles, eu quero ensinar o Oganzinho a tocar o Agogô, foi assim assim que eu aprendi, quando eu era criança só o que dava era o agogô e quando tinha Ogan sobrando, nem agogô tinha, ficava tocando nas pernas.

Como um Alagbê você não pode só tocar, tem observar o todo, a gente quando monta o Candomblé, a gente abre as portas né, e monta a assistência do lado de fora, se uma pessoa bola (da passagem para o Santo) ali fora, quem tá rodando aqui na roda não vai ver, eu tenho que ver o todo, eu olho até quem está entrando no portão, às vezes tu vai ver que parece que eu estou viajando tocando o atabaque, mas eu estou de olho em tudo, isso é a função do Alagbê, conduzir o Candomblé pra que nada dê errado, ele é o responsável pela festa, de um Odu a um Ajô que é a primeira cantiga que abre um Candomblé.

Neste momento o Ogan canta uma cantiga para Ogum Ajô...

Essa cantiga esse remete aquele Ogum lá da rua, que o Ogum Ajô, que tradução é “venha comemorar com Ogum, venha fazer a comunhão com Ogum, a coroa do rei da comunhão, é um coqueiro que é o dendezeiro no caso, tu como traduzir não é tão importante...”

...O Alujá é tocado com as mãos, a base vai ficar normal até eu apurar o toque soltar o agdavi, o apurar o toque com as mãos para o Alujá, é quando Xangô começa a quebrar e trazer o trovão pra Terra.

FALA DA IYÁ ISABEL:

É que na verdade o Alujá começa a ser tocado pelo ritmo do coração.

FALA DO OGAN THIAGO:

O Alujá, a pessoa que vira no Santo, ela relata que pega no plexo cardíaco, porque tu tá muito bem dançando... (cantiga para Xangô), no momento que você sai do lento pro rápido, tu

traz Xangô pra seu espírito natural que é da força, da brutalidade em si, né. Xangô vem bem na manha o Rum todo, quando se diz o Rum a partir da dança, eu vou dar Rum em Xangô (eu vou tocar pra Xangô dançar), e Xangô tá tomando Rum (Xangô tá dançando) essas são as terminologias, Xangô tá tomando Rum bem na manha, até de uma forma exibicionista que ele tem de imponência e de empáfia com sua dança, e se mostrando como um Orixá mesmo novo, ele dança com a cabeça erguida porque é rei, ele e Oxossi são reis. Xangô é patrono do candomblé no Brasil, mesmo não sendo Rei de todas as nações, ele é o patrono do Candomblé no Brasil, até que ele que exporta pra cá herdeiros genéticos de Xangô, a contra a gosto ou não, a gente não sabe os acordos dos orixás, né, vêm como escravos mas são herdeiros de Xangô, então é nesse sentido aí que ele é o patrono do Candomblé, então é um Rei que dança com sua imponência e empáfia, de cabeça erguida, mesmo que tenha nascido ontem ou anteontem, não importa ele é Xangô, Oxóssi é a mesma coisa...O oxalá é curvado por natureza, é o maior rei da Terra, Oxalá e Omulu eles têm por e por sua natureza própria serem mais curvados, até por humildade.

Tem o Ilu de Yansã, que é o toque da dona da casa, que a gente chama de barra vento ou muita gente usa de quebra prato.

FALA DE IYÁ ISABEL:

(toque de Yansã)

Agora tu imagina, esse continua, com aquele toque em cima, os dois juntos cada em um ritmo mas se enquadram e se fecham perfeitamente .

FALADO OGAN THIAGO:

Tem o Agerê, que é o patrono da nação, nosso Rei da nossa vida que é Oxossi, remonta um toque de caça, onde Oxossi com sua dança ele vem ludibriando a caça, até tontear a caça e pegá-la. (Toque para Oxossi)

O atabaque, ele invoca o Orixá, a gente se arrepia, a gente soa, e parece que está vendo o Orixá dançar, só nós cantando pra te mostrar, que pra ti seja algo familiar, tocar pra Xangô, tocar pra Oxossi, tocar pra Oxum... Oxum nos remete ao nosso início mesmo, eu posso não falar muito, eu só estou vivo por causa de Oxum do Pai Juca, quando eu era pequenininho querendo tocar, eu muito Oro mi má (Cantiga de Oxum)... Ogum e Yansã são os reis da casa, mas os baluartes da nossa são Oxossi, Xangô, Oxum são os que nos conduzem até os dias de

hoje no Candomblé, por eles que eu estou vivo, por eles que minha mãe nunca desistiu da vida, sempre erguendo a cabeça e indo a luta acima de qualquer coisa, em qualquer maior dificuldade sempre se manteve centrada e no foco do que queria, mesmo quando se abateu, por esse orixás e pelo intermédio de seus filhos ela não desistiu de nada, se recuperou se recolocou no trilho do axé, porque ela é uma pessoa que tinha tudo para desistir dos orixás, mas nunca desistiu, então por ela e por esses orixás que minha caminhada no Santo tem muito chinelo pra gastar.

FALA DA IYÁ ISABEL:

Essa sensação é mais que corpo, se a gente fecha os olhos a gente sai dançando, é uma entrega sabe. Às vezes a gente quer se conter, mas é mais do que a gente.

FALA DO OGAN THIAGO:

É muito gratificante, tua pesquisa acabou sem querer, querendo ficar restrita a nós, né, é uma forma de se sentir lisonjeado e mantemos nossa porta aberta para esse trabalho e para outros que virão. As portas do Axé só são fechadas para aqueles que não querem o bem do próximo, para as pessoas de bem, as portas estão sempre abertas.

FALA DA IYÁ ISABEL:

Na realidade o que a gente deseja, né, é claro que nós não temos distinção, né, a gente não fala em cor e em raça, a gente fala de minorias, quando a gente fala em minorias, pra nós sempre foi e sempre vai ser um privilégio compartilhar dessa vitória, da tua conquista do seu canudo, da tua formação... A gente tem uma carência tão grande né de pessoas de conseguir entrar em uma faculdade, se manter e concluir, a gente sabe que todo o esforço, nesse caso que não é só teu, é nosso, a felicidade da Comunidade Ilê Axé Oyawoyê, mais uma irmã, mais uma pessoa de cor, está lá vencendo, se para os outros existe uma dificuldade, pra nós é triplicado...Parabéns, pode contar conosco e com a nossa casa quando você precisar, as portas estarão abertas.

ANEXO I - TERREIRO ILÊ AXÉ OYAWOYÊ

Declaração de instituição Co-Participante

Declaramos para devidos fins que concordamos e autorizamos o desenvolvimento da pesquisa “Oralidade e Educação Musical: Estudos de caso em um espaço de cultura afro-brasileira”, de autoria da pesquisadora Juliana Rocha de Souza David, vinculada a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul- Uergs, que será realizada no Terreiro Ilê Axé Oyawoyê junto com o ogan Thiago Passos dos Santos.

Cumpriremos o que determina as resoluções vigentes, resolução CNS 466/2012 e a resolução 510/2016, contribuiremos com a pesquisa mencionada, fornecendo informações sempre que necessário.

Antes do início da pesquisa no Terreiro Ilê Axé Oyawoyê o pesquisador deverá apresentar a esta instituição o Parecer consubstanciado devidamente aprovado, que é emitido por Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo seres humanos, credenciado ao sistema CEP/CONEP.

Sabemos que nossa instituição poderá a qualquer fase desta pesquisa retirar esse consentimento, e nesse caso informaremos ao pesquisador acima nominado. Além disso, concordamos que os resultados desse estudo poderão ser apresentados por escrito ou oralmente em congresso e/ou revistas científicas, garantindo o sigilo e a privacidade dos participantes envolvidos nesta pesquisa.

Colocamo-nos à disposição para qualquer dúvida que se faça necessária.

Atenciosamente

São Leopoldo, 23 de setembro de 2019

Ogan Thiago Passos dos Santos

Terreiro Ilê Axé Oyawoyê

ANEXO II: GLOSSÁRIO

Abyan: Posição inferior da escala hierárquica dos candomblés ocupada pelo candidato antes do seu noviciado; em yorùbá significa “aquele que vai nascer”.

Agdaví ou Atori: Varetas colhidas da goiabeira que servem para percutir os atabaques.

Agueré: Ritmo consagrado ao Orixá Oxossi divindade da caça que vive nas florestas.

Alagbê: Músico instrumentista responsável pelos toques, rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

Alujá: Ritmo consagrado ao Orixá

Aiye: é uma palavra da língua iorubá que, na mitologia iorubá, é a Terra ou o mundo físico, paralelo ao Orun, mundo espiritual.

Babalorixá: Pai-de-Santo. Sacerdote chefe de uma casa-de-santo. Grau hierárquico mais elevado do corpo sacerdotal, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto.

Ebé:sociedade

Ekedje: é um cargo feminino de grande valor, escolhida e confirmada pelo Orixá do Terreiro de candomblé.

Exu: É o orixá do movimento.

Gan: Conhecido também como Agogô

Ilê:Casa de candomblé; terreiro de candomblé; roça de candomblé.

Ilú: Ritmo consagrado e específico ao orixá Iansã.

Kêtu: É a maior e mais popular nação do candomblé uma das religiões afro-brasileiras.

Lé: O menor dos atabaques.

Nanã: também chamada de mãe ou avó, é uma Orixá presente desde a criação da humanidade. Ela é a memória do povo, pois vivenciou toda a magia da concepção do Universo.

Odé: Orixá filho de Iemanjá e Oxalá, de uma maneira geral é o deus da caça e vive nas floRestas, onde moram os espíritos dos antepassados.

Orixá: São deuses africanos que correspondem a pontos de força da Natureza e os seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças.

Omolu ou Xapanã: é o orixá da varíola e das doenças contagiosas, ele também é responsável pela catalepsia, epilepsia e pela convulsão. É ligado simbolicamente ao mundo dos mortos.

Ogan - É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual.

Ogum: Orixá, dono do ferro e do fogo. Ele é um guerreiro, um lutador que defende a lei e a ordem.

Oxum: Orixá das águas do rio.

Ossain: é o pai das plantas sagradas e milagrosas. Possui o poder sobre qualquer tipo de vegetação e delas consegue extrair as curas de todos os males. É o defensor da saúde e auxilia todos aqueles que buscam uma vida saudável.

Oxóssi: Orixá deus das matas e florestas.

Oxalá: Orixá ligado à reprodução humana. Em sua magnitude, sua cor é o branco, representando à paz, o amor, a bondade, a limpeza, a pureza espiritual, enfim, tudo aquilo que possa indicar positividade.

Paó: é uma sequência ritmada de palmas, muito utilizada nos rituais de candomblé no geral, ou seja, em todas as nações e asé, Ela é dada numa sequência de 3 palmas seguidas por 7 palmas, sendo repetidas 3 vezes.

Rum: Atabaque de som grave responsável em evocar os orixás.

Rumpi: Atabaque médio

Terreiro: Local onde são realizados as cerimônias de candomblé

Vamunha: Um ritmo com muitos nomes como: Avania, avaninha ou Avamunhia, tocado nas aberturas e nos encerramentos das festas para saudar as divindades.

Vassi: Ritmo utilizado para todos os orixás (Ogum, Xangô, Oxalá entre outros).

Xirê: É uma estrutura sequencial de cantigas para todos os orixás cultuados no terreiro de candomblé.

Xangô: Orixá dos reis, dos justos e dos poderosos. Ele próprio foi um rei guerreiro que conquistou reinos e enriqueceu seu povo.

Yalorixá: É uma sacerdotisa e chefe de um terreiro: a mediadora, o elemento de ligação entre o orixá e a comunidade.

Yaô: São os filhos de santo já iniciados na religião do candomblé.

Yakekerê ou Mãe pequena: é a substituta da mãe ou do pai de santo, seu sucessor eventual, lhe está imediatamente abaixo na escala da hierarquia, como administradora civil e religiosa do candomblé.

Yansã: Orixá dos ventos, dos raios e tempestades, que rege o espírito dos mortos.

Yemanjá: Orixá deusa dos oceanos.

Yoruba: é um idioma da família linguística congolesa.