O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu

The sound's axé and the axé's sound: sound multiplicities in a candomblé terreiro of the ketu nation

Érico de Souza Brito

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/5716>

DOI: 10.4000/pontourbe.5716

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Érico de Souza Brito, « O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu », *Ponto Urbe* [Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 01 maio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5716> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.5716>

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 maio 2020.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu

*The sound's axé and the axé's sound: sound multiplicities in a candomblé
terreiro of the ketu nation*

Érico de Souza Brito

- 1 O presente artigo¹ pretende apresentar alguns dos diversos aspectos da dimensão acústica dentro de um terreiro de candomblé de nação ketu e suas múltiplas formas de manifestação. Sendo o candomblé uma religião e um sistema de pensamento tão complexo e com tantos temas a serem estudados e discutidos, pouca foi a atenção dada a uma questão fundamental dentro dele: a relação entre o que chamaremos aqui de “som” – a saber, as diversas emissões sonoras que compõem uma paisagem acústica² dos terreiros – e as cerimônias. E é em torno do som, sua multiplicidade e sua importância nos rituais públicos e privados que se dará a nossa discussão.
- 2 Entendemos que nosso trabalho se insere dentro de uma definição de antropologia sonora ou acustemologia³, já trataremos de um tema que vai além da abordagem musical. Mas mesmo que trabalhássemos somente a música neste artigo, ainda assim entenderíamos este trabalho como acustemologia, e não como etnomusicologia. Steven Feld, em entrevista concedida a Rita de Cácia Oenning da Silva, nos faz uma provocação sobre este termo, provocação esta com a qual concordamos integralmente:

Etnomusicologia é um conceito colonial – e devo dizer que não gosto da palavra. Na minha opinião, é quase racista. A palavra veio nos anos 1950, durante a Guerra Fria. A palavra “etnomusicologia” chegou nos anos 50. Depende da ideia do Ocidente versus não Ocidente. O Ocidente tem musicologia; o não Ocidente tem etnomusicologia. Etnomusicologia é a música dos outros, musicologia trata dos 400 anos da música europeia, e etnomusicologia de tudo o mais. É louco. Por que seguir com este tipo de coisa?

[...] Suponhamos que você é japonês e estuda a música do Japão. Você é musicólogo ou etnomusicólogo? Ou um brasileiro que estuda música do Brasil: é um musicólogo ou etnomusicólogo? Etnomusicólogo porque Brasil forma parte do etno? Ou musicólogo porque você está estudando a música que está lá? [...] (Silva 2015:449).

- 3 Foram questões como essa e outras surgidas a partir de nossa etnografia⁴ que nos levou a pensar o candomblé a partir do fenômeno acústico, para tentarmos compreender como o conhecimento se constrói e é transmitido através do som.
- 4 Um dos rituais mais conhecidos e estudados do candomblé são as festas públicas, chamadas de *xirê*. A beleza deste ritual realmente salta aos olhos (e aos ouvidos), pois é através da música tocada e cantada pelos *ogãs* (homens com funções específicas dentro do culto, sendo uma delas a de cantar e tocar os atabaques) que os *orixás* se manifestam em seus “filhos de santo” e vêm à *terra* para dançar e distribuir a sua força vital (o *axé*). A música é parte fundamental deste rito, e a “orquestra ritual” é regida pelos *ogãs*. Mas apesar dos *ogãs* serem os responsáveis por “puxarem” as cantigas corretas de acordo com o *orixá* que está na *terra*, a comunidade também é parte fundamental do êxito da festa. Isto porque os *ogãs* cantam a cantiga, e a comunidade responde, ou repete. Ou seja, não existe um solista, aquele que canta sozinho as cantigas. É o princípio da complementaridade (como entendido por Kazadi Wa Mukuna)⁵, dentro do qual as cantigas são feitas para que haja uma participação de todos os membros da comunidade.
- 5 Este modo de cantar, no qual as duas partes (orquestra de *ogãs* e a comunidade – os “filhos de santo”) se complementam, evidencia também a noção de troca de *axé*: é o dar e receber a energia vital, mantendo sempre um movimento que proporciona o fluxo desta energia. O *orixá* não vem distribuir *axé* se algo não é dado a ele; ao mesmo tempo, as pessoas não doam algo ao *orixá* (seja algo material como comida, ou sua energia em forma de canto) se o *orixá* não lhes devolver algum *axé* em troca.
- 6 Mas o aspecto sonoro não é somente importante durante o *xirê*; o som permeia toda e qualquer atividade dentro do candomblé, seja ela ritual, seja ela mais cotidiana. Em todas as atividades internas de um terreiro, o som é tido como instrumento fundamental para a realização do contato entre diferentes realidades, a *terra* (*Aiyê*) e o plano dos *orixás* (*Orun*). Diferentemente de outras religiões, como o cristianismo e o budismo, nas quais existem aspectos meditativos onde o silêncio é fundamental para ser um ponto de contato com o chamado “sagrado”, o candomblé não concebe o silêncio como ferramenta de conexão com o *Orun* (Barros 2010:13).
- 7 O instrumento líder da orquestra do candomblé é, por excelência, o atabaque, chamado de *ilú*. Em todo candomblé, o número de *ilú* é sempre o mesmo, três. O maior e mais grave é chamado de *Rum*, o médio de *Rumpi*, e o menor e mais agudo é chamado de *Lé*. Como os *ilú* são os instrumentos que trazem maior significado e são os mais sagrados dentro do candomblé, os três *ogãs* mais velhos da casa são os responsáveis por tocá-los. A vareta com a qual os *ogãs* tocam os *ilús* se chama *aguidavi*. Acompanhando estes *ilús* há um *ogã* tocando o *gã*, ou *agogô*. A diferença entre os dois instrumentos é que o *gã* é composto de somente uma campânula de ferro, enquanto o *agogô* tem duas campânulas.
- 8 Nossa pesquisa nos revelou que, além destes instrumentos acima descritos (e que são os utilizados pelos *ogãs* durante o *xirê*) existem alguns outros instrumentos utilizados pelos “filhos de santo” durante a cerimônia, como *adjarim* (uma sineta feita de metal com três campânulas e que tem relação com o *orixá Oxalá*), o *xére* (que é utilizado exclusivamente no culto a *Xangô*, e tocado quando ele se manifesta em um *xirê*) e dois

chifres de búfalo, que são tocados batendo-se um contra o outro (utilizados exclusivamente para o *orixá Oxóssi*).

- 9 Quando o *orixá* se manifesta na *terra*, ele emite um grito ritual, ou um som específico dele, chamado *ilá*. O *ilá* do *orixá* é o sinal de que o *orixá* está na *terra*, e de que aquela pessoa que manifestou o *orixá* não está mais ali, mas sim a divindade digna de adoração. O *ilá* tem também a função de legitimar o transe, pois o *orixá* que não o emite pode ser tido como uma fraude. Ao emitir o *ilá*, o *orixá* recebe de volta os *orikis* emitidos pelos presentes na cerimônia. Os *orikis* são frases que se referem à louvação do *orixá* manifestado, é como os presentes cumprimentam o *orixá* e o louvam. Vemos também neste movimento de emissão de som mais um aspecto da reciprocidade citada anteriormente, mas desta vez não ocorrendo em um sentido horizontal, ou seja, entre os participantes da comunidade, mas vertical, entre homem e divindade, entre *Aiyê*, o plano terreno, e *Orun*, o plano divino.
- 10 Os instrumentos utilizados tanto no *xirê* quanto nas cerimônias internas do culto não são simples instrumentos; eles se tornam entidades vivas, porque eles próprios têm a capacidade de dar vida, trazendo os *orixás*. Todo o instrumento deve ser sacralizado, e esta sacralização traz vida a ele. Principalmente no caso dos *ilús* e dos *aguidavis*, que são quem trazem os *orixás* para a *terra* no *xirê*. Após serem confeccionados (comprados ou produzidos pelos próprios *ogãs*) os atabaques passam por um processo de “nascimento” através de ritos específicos. Os atabaques “comem”, ou seja, recebem o sacrifício de animais e de outros elementos para que ganhem vida. Assim como o ser humano que recebe um *orixá* ao nascer que vai ser o responsável por cuidar dele durante toda a vida terrena, ao se transformar em um *ilú* o atabaque também recebe um *orixá* que será seu dono, que tanto pode ser um *oboró* (*orixá* masculino) ou uma *iyabá* (*orixá* feminino).
- 11 Todo rito sacrificial necessita do som para se concretizar. Não podemos imaginar um *ogã* imolando um cabrito, uma galinha ou um pombo sem a cantiga correta em um ritual de sacrifício (*Ibossé*). O som também tem outras funções fundamentais: a de transformar e a de conectar elementos do *Aiyê* com o *Orun*. A conexão se dá no rito do sacrifício. Ao imolar um animal, o som é o que vai conectar o sangue (*ijé*) ao *orixá* ou aos elementos que estão recebendo o *ijé* (que podem ser os elementos do *igbá*, o assentamento do *orixá*).
- 12 A função de transformação que o som adquire se dá em ritos como o *ebó*. O *ebó* pode ser definido como um ritual de cura, tratamento, retardo ou aceleração de boas ou más fases da vida, são múltiplos os seus objetivos. O *ebó* é uma combinação numérica de uma série de elementos materiais, com uma infinidade de propósitos. Cada um destes elementos tem uma cantiga específica que o transforma em um tipo de remédio ou em algo para retirar más energias ou doenças físicas do corpo do beneficiário do ritual, atuando como uma esponja. Mas para que isto ocorra, estes elementos não podem ser administrados no silêncio. A ordem correta e o número exato dos elementos devem ser respeitados, mas a cantiga correta do elemento é o que vai transformar uma simples bola de farinha em um *ekurú*, pipoca em *doburú*, canjica em *ebô*, e assim por diante. Ou seja, a cantiga vai sacralizar e transformar um determinado elemento em um remédio para o benefício daquele que o recebe.
- 13 Mas existe também um outro aspecto do som que pode ter o efeito contrário, um *contra-axé*, que traz uma força contrária àquilo que se pretende. São sons proibidos dentro de um terreiro de candomblé, e vamos citar alguns exemplos destes sons. Vale esclarecer que muitas vezes este ensinamento de que um determinado tipo de som é um interdito

não é ensinado diretamente para o “filho de santo”, mas é ao cometer um determinado deslize que ele aprende que não pode emitir aquele som. Os exemplos que iremos citar foram realizados por mim durante minha etnografia, e fui repreendido por tê-los cometido.

- 14 Um primeiro exemplo se dá logo na entrada do terreiro de candomblé. No terreiro estudado não há campainha para chamar alguém para atender, e o que manda a tradição é chamar verbalmente alguém que está do lado de dentro. Uma das primeiras vezes que fui ao terreiro eu não chamei verbalmente, mas bati palmas no portão do terreiro. Imediatamente uma “filha de santo” da casa surgiu furiosa para abrir o portão para mim, e eu não entendi o porquê daquela recepção incomum. Conversando com o “pai de santo” (*babalorixá*), foi-me informado que o bater de palmas dentro do terreiro é o *paó*, e que este serve para “chamar” uma força. Quando oferecemos algo para um *orixá*, a oferenda é finalizada sempre com o *paó*, que é o convite para que o *orixá* venha comer e aceitar a oferenda. Ao bater palmas no portão, dois aspectos são revelados: o primeiro é que se está louvando a rua, o profano, e não o terreiro, já que as palmas estão sendo emitidas do lado de fora. Um segundo aspecto é que há um risco de se chamar alguma força ou energia não desejada para você mesmo, visto que na rua circulam entidades desencarnadas (chamadas de *aparaká*) que podem ser atraídas.
- 15 O *paó* tem função fundamental dentro do culto. Ele é capaz de invocar forças, e faz também com que determinado ato se concretize, ou ganhe ainda mais força. A maneira ritual de ser executado é diferente do bater de palmas comum. No *paó* as mãos são batidas em um formato de concha, de modo que o som das palmas soe oco. É sempre emitido em um ritmo determinado, e em um número determinado (em uma sequência de 3 vezes de maneira mais lenta, e depois 7 vezes de uma maneira mais rápida, e isto se repete três vezes. Então, o *paó* seria 3-7-3-7-3-7). Interessante notar o que diz Hampaté Bâ sobre a fala, mas que nesse caso se aplica também ao *paó*: “Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números” (Bâ 2011:173-174). Ou seja, som, ritmo e números criam uma relação “mágica” com o *Orun*.
- 16 O assobio seria também um som proibido, porque ele está relacionado a *Exu*. De acordo com a tradição oral, *Exu* morava originalmente em canaviais, e o vento que passava assobiando entre as plantas era *Exu* se movimentando. Quando se quer chamar *Exu*, principalmente para a proteção diante de algum perigo iminente, se assobia. Ou seja, assobiar é invocar *Exu*. Sua invocação, sem que haja motivo ou sem nada para ele fazer, pode trazer graves consequências para aquele que o invocou, pois *Exu* é dado a brincadeiras que são violentas na maior parte das vezes, conforme nos relatou o *babalorixá* do terreiro.
- 17 O amolar de facas também é um interdito mais especificamente para os filhos do *orixá Oxoguiã*. Isto porque o som do atrito da lâmina com a pedra é um tipo de assobio, um chamamento para a guerra. Este tipo de som faz um filho de *Oxoguiã* (considerado o *orixá* pai da guerra, aquele que ensinou o *orixá Ogum* a guerrear) assumir um comportamento bélico, o que seria prejudicial dentro de um terreiro onde os membros devem manter relações amistosas entre si.
- 18 Outro som proibido é o som do sino, elemento que se encontra dependurado em frente à casa de *Babá Egun* (ancestral). Esta casa fica sempre no lado mais oposto da entrada do terreiro, pois do mesmo modo que o início é a vida, o movimento, e *Exu* se encontra

logo na entrada, o final é a morte, o silêncio. O sino dependurado significa o término das coisas, ele é utilizado somente em cerimônias fúnebres. Seu som remete à agonia e à morte e invoca forças ligadas a ela, e o objetivo do candomblé é cultuar a vida, tanto que muitas cerimônias e objetos são feitos para afastar *iku* (a morte).

- 19 A importância da oralidade no processo de aprendizagem no candomblé é um tema que se destaca em todas as obras dos autores estudados. O que vimos em nossa etnografia é que a oralidade é sim um aspecto presente, mas a cultura escrita está muito mais presente no dia a dia dos praticantes do candomblé do que os autores relatam. Nossa hipótese pode ser corroborada pela obra de Lisa Earl Castillo (Castillo 2010), na qual ela relata sobre os “cadernos de fundamento”, cadernos nos quais os “filhos de santo” anotam coisas relativas às suas atribuições religiosas. Isto foi confirmado por nós no terreiro estudado, e curiosamente poucos autores se referem a este tema.
- 20 O candomblé é uma religião que nasceu em um ambiente urbano, apesar da ironia de muitas vezes o terreiro ser chamado de “roça”. A galopante urbanização das regiões onde eles se localizam nos interessa pelo impacto que este processo causa na paisagem sonora destes terreiros.
- 21 Um grande problema urbano vem se apresentando como um enorme desafio para a comunidade na qual realizamos nossa etnografia, que são os areais que surgiram nos arredores do terreiro. A extração de areia na região de Seropédica - RJ se deu inicialmente para o fornecimento às empreiteiras que estavam construindo os estádios da Copa do Mundo do Brasil em 2014 e da Olimpíada do Rio de 2016. Mas mesmo após estes eventos, a extração continua e causa severos danos aos moradores da região.
- 22 No que se refere ao impacto na paisagem sonora do terreiro, os areais causam grandes prejuízos. Muitos animais sumiram da região, como diversos pássaros e micos, muito comuns em anos anteriores. Uma diminuição do conjunto sonoro de diversos animais veio junto com uma grande extensão de áreas descampadas, o que propicia uma maior propagação sonora de sons vindos de locais mais distantes.
- 23 Mas um problema que afetou inclusive a realização de um ritual de iniciação no terreiro foi a constante passagem de caminhões carregados de areia na rua do terreiro. Nunca cheguei a medir a frequência de maneira exata, mas só na parte da manhã já cheguei a contar mais de 10 caminhões passando pela rua. Durante o mês de agosto de 2016 um *abiã*, estágio anterior ao *iaô* (noviço), seria recolhido para ser iniciado. Mas o tráfego incansável dos caminhões levou o *babalorixá* a cancelar todo o processo iniciático do *abiã*, alegando que naquelas condições seria impossível o garoto permanecer recolhido devido aos sons externos que iriam interferir nos ritos de iniciação. O ruído indesejado que invadiu o espaço sonoro do terreiro transformou toda a rotina do calendário litúrgico.
- 24 Após nosso trabalho de campo, ainda ficou uma questão a ser estudada: se o som é parte fundamental de um sistema de relação com o sagrado, como poderiam ser inseridas dentro da religião pessoas com deficiência na fala ou na audição? Certamente que a impossibilidade de falar ou de ouvir não permitiria uma experiência completa dentro do candomblé.
- 25 Infelizmente não tivemos contato em nossa pesquisa de campo com nenhum praticante de candomblé que tivesse alguma deficiência na fala ou na audição, e mesmo questionando os membros do terreiro em questão, nenhum deles soube de algum praticante que tivesse este tipo específico de deficiência.

- 26 O máximo que encontramos sobre o assunto foi um vídeo no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=Bh1GusvgiCA>) no qual membros de um projeto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB demonstram um glossário em LIBRAS de como são representados os *orixás* na língua de sinais. Mas não fica claro se estes sinais são de fato utilizados por portadores de deficiência que fazem parte do candomblé, ou se os sinais foram criados para que haja uma divulgação da religião dentro das comunidades surdas.
- 27 Por fim, pudemos perceber que o som não é o único aspecto dos rituais do candomblé, mas é um dos mais importantes. O candomblé é a relação que existe entre as pessoas e o sagrado através do *axé*. O *axé* tem muitas traduções e conceitos, mas ele pode ser traduzido também como “força”. E o som emitido pelos praticantes, tanto pela fala quanto através dos instrumentos, se torna força, *axé*. Para se produzir o *axé*, a força sagrada, a energia dos *orixás*, é necessário o som. Mas para que esse som seja produzido é necessário *axé*, o *axé* dos rituais, seja ele envolvendo sacrifícios animais ou o sumo de folhas e ervas para a sacralização dos instrumentos e das pessoas que emitirão os sons. O som precisa do *axé*, e o *axé* precisa do som.
-

BIBLIOGRAFIA

- BÂ, Amadou Hampaté. 2011. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. (coord.), História Geral da África I – Metodologia e Pré-história da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO. pp. 167-212.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. 2010. Na Minha Casa: preces aos orixás e ancestrais. Rio de Janeiro: Pallas.
- BASTIDE, Roger. 2001. O Candomblé da Bahia: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARNEIRO, Edison. 2008. Candomblés da Bahia. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- CASTILLO, Lisa Earl. 2010. Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA.
- FELD, Steven. 2012. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Duke University Press.
- GOLDMAN, Marcio. 1985. “A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé”. Religião e Sociedade 12 (1): 22-54.
- KRAUSE, Bernie. 2013. A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar.
- LÜHNING, Angela. 1990. “Música: coração do candomblé”. Revista USP Setembro-Outubro-Novembro 1990: 115-124.
- OLIVEIRA, Rafael Soares de. 2005. Feitiço de Oxum: Um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros. Salvador: Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UFBA.
-

- RAMOS, Eurico. 2011. Revendo o Candomblé: respostas às mais frequentes perguntas sobre a religião. Rio de Janeiro: Mauad X.
- SANTOS, Juana Elbein dos. 2012. Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia. Petrópolis: Vozes.
- SCHAFER, R. Murray. 2011. O Ouvido Pensante. São Paulo: Ed. Unesp.
- SILVA, José Carlos Gomes da. 2013. Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africanas_e_afro-brasileira.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- SILVA, Rita de Cácia Oenning da. 2015. “Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld”. Revista de Antropologia USP, Vol. 58 n° 1: 439-468.
- SILVEIRA, Renato da. 2006. O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Edições Maianga.
- WA MUKUNA, Kazadi. 1985. “Aspectos Panorâmicos da Música Tradicional do Zaire”. África, Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, N° 8: 77-87.
- WISNIK, José Miguel. 2017. O som e o sentido: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras.

NOTAS

1. Este artigo foi a base para o desenvolvimento da monografia “O som guardado na quartinha: uma etnografia acustemológica de um candomblé de nação ketu”, disponível para consulta em <http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/49112>. Agradeço ao prof. Dr. Uirá Felipe Garcia (UNIFESP) pela orientação neste trabalho.
2. Tomamos o conceito de paisagem acústica do termo *soundscape*, que pode ser assim definido, segundo Bernie Krause:

A palavra *soundscape* [paisagem sonora] apareceu na língua inglesa em fins do século XX e se refere à totalidade dos sons que chegam a nossos ouvidos em determinado momento. A criação do termo é atribuída a R. Murray Schafer, entusiasta e estudioso da sonoridade de diversos habitats. Schafer buscava maneiras de enquadrar a experiência auditiva em novos contextos não visuais. Ao mesmo tempo, sua meta era nos incentivar a prestar mais atenção na tessitura sonora dos ambientes, onde quer que vivêssemos.

[...] cada paisagem sonora representa, de forma única, um lugar e um tempo por meio de sua combinação peculiar de vozes, sejam elas urbanas, rurais ou naturais. (Krause 2013:30-31)
3. O termo *acustemologia* foi forjado por Steven Feld, e se refere ao conhecimento do mundo através do som, no qual ele propõe um “[...] triângulo acustemológico que conecta o som à ecologia e cosmologia [...]” (Feld 2012:xxviii, tradução nossa). “Acustemologia junta a palavra acústica – fazer som, perceber som – com epistemologia – conhecimento. Então, a ideia era pensar o som como um modo de conhecer, som como um método de conhecimento do mundo, som como um *habitus*. Escutar como *habitus* – no sentido usado por Bourdieu –, escutar como prática cotidiana e social de estar no mundo e achar o nosso lugar nele” (Silva 2015:446).
4. A etnografia deste trabalho foi realizada em um terreiro de candomblé de nação ketu, localizado em Seropédica, cidade da região metropolitana do Rio de Janeiro, a cerca de 50 km da

capital do estado. O nome do terreiro é *Ilê Axé Edun Ará Obá Omô Iyá Nassô Oká* (cuja tradução poderia ser entendida como “casa cuja força vem da pedra-de-raio do rei, descendente de Iyá Nassô Oká”), conhecido na região por Sítio Araketu. O terreiro tem cerca de 24 anos de atividade, foi fundado e é dirigido pelo *Babalorixá* Eurico de Aganjú, também conhecido por Pai Eurico.

5. Sobre este princípio, José Carlos Gomes da Silva nos esclarece:

“O princípio da *complementaridade* (Wa Mukuna, 1985) pode ser tomado como expressão simbólica do fazer musical, que é também de natureza coletiva. A música não apenas possibilita e instaura formas de sociabilidade, o *música-evento*, mas é ela mesma uma criação coletiva. A repetição de um ciclo rítmico de base, normalmente executado por um idiofone possibilita na prática musical africana a participação dos demais instrumentos. Por meio de palmas, respostas vocais aos solistas, danças, improvisos, desafios, as noções de coletividade e *complementaridade* são atualizadas”. (Silva 2013:7)

AUTOR

ÉRICO DE SOUZA BRITO

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail : ericosbrito@gmail.com