

ENTRE AS LINHAS 14 E 15: HISTÓRIAS, TRAJETÓRIAS, CONTEXTOS E INTERCÂMBIOS DE MESTRES ALABÊS SOTEROPOLITANOS*

Rafael Souza Palmeira  

Universidade Estadual de Campinas

Olodumare mandou Orunmilá trazer para o Aiê os instrumentos, os tambores que os homens chamaram de ilu e batá, os atabaques que eles denominaram rum, rumpi e lé, o xequerê, o gã e o agogô e outras pequenas maravilhas musicais. Para tocar os instrumentos, Olodumare ensinou os *alabês*, que sabem soar os instrumentos que são a voz de Olodumare. E os enviou, instrumentos e músicos, pelas mãos de Orunmilá. [...] Desde então a música e a dança estão presentes na vida dos humanos e são uma exigência dos orixás quando eles visitam nosso mundo.¹

O excerto acima compreende trecho de um mito coletado por Rita de Cássia Amaral e compartilhado por Reginaldo Prandi, que narra o momento em que Olodumare, o Ser Supremo, encarrega Orunmilá de enviar para a Terra (Aiê) a música, o ritmo e a dança. A narrativa, entre outros aspectos e minúcias, apresenta uma característica amplamente conhecida no universo das religiões afro-brasileiras: a centralidade e importância da música. É significativo que o soar dos instrumentos musicais seja

* Este artigo compreende capítulo de tese em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço ao meu orientador, professor José Alexandre Leme Lopes Carvalho, e ao meu coorientador, professor Cacá Machado, pelas leituras, comentários e ponderações, bem como a Iuri Passos, Neilton do Santos e Ueslei Cruz – alabês entrevistados, sem os quais não seria possível produzir este texto. Agradeço também a Mariana Fontenele, pela revisão do manuscrito inicial, e aos pareceristas anônimos da *Afro-Ásia* – pelos comentários, críticas e valiosas sugestões.

1 Reginaldo Prandi, *Mitologia dos Orixás*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 446-447.

a voz do Ser Supremo; no mesmo sentido, o mito enfatiza que as visitas dos orixás ao nosso mundo estão vinculadas à música e à dança.

No caso do candomblé baiano, esta importância é corroborada, em grande medida, pela bibliografia especializada; diferentes obras, desde os primeiros escritos até trabalhos contemporâneos, enfatizam o protagonismo da música neste ambiente religioso. Nina Rodrigues, um dos pioneiros neste campo de estudo, indicou a importância da música, quando, após descrever os instrumentos musicais, mais especificamente “tabaques” e “cabaças”, relacionou diretamente a “música e canto” com a “invocação do santo”.² Contemporâneo de Rodrigues, Manuel Querino, ainda na segunda década do século XX, dissertou não apenas sobre os atabaques e agogô (o que viria a ser denominada a “orquestra do candomblé”, termo cunhado pela primeira vez por Rodrigues), citando também outros instrumentos sonoros, como adjá e xerê – instrumentos que viriam a ser conhecidos como “instrumentos de fundamento”.³

É certo que se acrescentou um “a” nos “tabaques” e atualmente as cabaças são praticamente inexistentes nas festas públicas, mas o termo “orquestra de candomblé” se estabeleceu. A tradição em descrever os instrumentos musicais do candomblé e sua relevância neste contexto é mantida por Edison Carneiro, quando, também na primeira metade de século XX, enfatizou a centralidade do tambor no âmbito religioso afro-baiano: “Sem o atabaque, a festa [de candomblé] perde 90 por cento do seu valor, pois

2 Nina Rodrigues, *O animismo fetichista dos negros baianos*, Salvador: P55 Edições, 2014, pp. 58-59. Sempre importante reiterar que os equívocos e preconceitos de Rodrigues e alguns de seus pares e sucessores não apagam suas contribuições no que concerne ao compartilhamento de preciosas informações sobre o candomblé entre fins do século XIX e início do século XX.

3 Manuel Querino, *A raça africana e seus costumes na Bahia*, 2ª ed., Salvador: P55 Edições, 2014, pp. 83-84. Sobre instrumentos de fundamento, ver Angela Lühning, *A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia*, Salvador: EDUFBA, 2022. pp. 47-48; Ângelo Nonato Natale Cardoso, “A linguagem dos tambores”, Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, pp. 47-51 .

esse instrumento é considerado o meio de que se servem os humanos para as suas comunicações e para as suas invocações aos orixás”.⁴

Ao longo do século XX, diferentes autores e autoras apontaram para esta condição. Bastide afirmou que “somente por meio das músicas fazem baixar os deuses na carne dos fiéis”.⁵ Verger complementou: “Os atabaques desempenham um duplo papel, essencial nas cerimônias: o de chamar os orixás no início do ritual e, quando os transe de possessão se realizam, o de transmitir as mensagens dos deuses”.⁶ Juana Elbein dos Santos, por sua vez, estabelece a relação entre os instrumentos musicais rituais enquanto agentes sonoros, sendo o som “resultado de interação dinâmica, condutor do àse [...]”.⁷ Axé que, utilizando as palavras da própria autora, “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e devir”.⁸

Aqui, é importante um retorno às primeiras linhas. Em poucas palavras o trecho do mito compartilhado nos fornece importantes e valiosas informações sobre o protagonismo da música neste universo, identificando alguns de seus elementos e personagens. Como os autores citados acima, a narrativa anuncia instrumentos característicos, a exemplo do quarteto instrumental – rum, rumpi, lé e gã/agogô. Além disso, apresenta um importante personagem: o alabê. Considerando o lugar primordial que a música ocupa neste ambiente, torna-se lógica a conclusão de que primordiais também são as pessoas responsáveis por produzir esta música. Não à toa, de acordo com o mito, o próprio Olodumare ensinou os alabês. Este trabalho visa identificar alguns trânsitos e interações destes músicos que, em última instância, são responsáveis por fazerem soar a voz do Ser Supremo na Terra.

4 Edison Carneiro, *Candomblés da Bahia*, 9ª ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p. 92.

5 Roger Bastide, *O candomblé da Bahia: rito nagô*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 35.

6 Pierre Fatumbi Verger, *Orixás*, 2ª ed., Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018, p. 77.

7 Juana Elbein dos Santos, *Os Nãgô e a morte: Pàde, Asèsè e o culto Égun na Bahia*, 14ª ed., Petrópolis: Vozes, 2012, p. 49.

8 Santos, *Os Nãgô e a morte*, p.40.

“Alabê” é um termo que designa cargo específico, exercido por indivíduo com reconhecido saber no universo musical do candomblé; termo que pode ser interpretado como “chefe dos tocadores de atabaques”.⁹ Acerca das funções características do cargo, Júlio Braga informa: o alabê tem “a obrigação principal de conduzir os toques [ritmos] durante as festas públicas”.¹⁰ Eis um termo que pode ser interpretado, tomando emprestados conceitos fornecidos pelo próprio Braga, como uma “especialização funcional” do posto de ogã – posto este que, *grosso modo*, é composto por indivíduos do sexo masculino que não entram em transe.¹¹ Neste sentido, cabe um breve adendo: alabê é cargo que diz respeito aos mestres dos tambores em terreiros de tradição nagô-ketu; cargos análogos têm, frequentemente, outras nomenclaturas em Casas associadas a outras nações, a exemplo de Huntó na tradição jeje, e Xikarongoma, na tradição congo-angola.¹²

É preciso mais uma pequena consideração, apontando outra acepção de “alabê”: comumente o termo é utilizado também para referenciar músicos que se destacam na arte de tocar atabaques, mas que não necessariamente tenham o cargo de alabê em alguma Casa de candomblé – e esta é a acepção predominantemente adotada neste texto.

9 Verger, *Orixás* p. 77.

10 Julio Braga, “A cadeira de Ogã” in *A cadeira de Ogã e outros ensaios* (Rio de Janeiro: Pallas, 1999), p. 82. No âmbito do candomblé, os ritmos são conhecidos por “toques”. Neste trabalho adoto as duas nomenclaturas como sinônimas.

11 Braga, “A cadeira de Ogã”, pp. 80-88. Além de Braga, Vivaldo da Costa Lima indica o cargo de alabê como uma especialização do posto de ogã: “É entre os ogãs confirmados que a mãe de santo escolhe o seu ‘estado maior’ masculino, que pode ser reduzido a 2 ou 3 cargos considerados indispensáveis à estrutura do grupo: o pejiã e axogum e alabê” (Vivaldo da Costa Lima, *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intergrupais*, Salvador: Corrupio, 2003, p. 94). Para maior aprofundamento sobre o posto de ogã, além dos trabalhos citados aqui (Braga e Costa Lima), ver Rafael Soares de Oliveira, “Feitiço de Oxum: um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros”, Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005, pp. 29-30.

12 Luis Nicolau Parés, *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*, Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 203; Iuri Ricardo Passos de Barros, “O alagbê: entre o terreiro e o mundo”, Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017, p. 117.

Este artigo apresenta e discute histórias, trajetórias e dinâmicas de alabês soteropolitanos, suas conexões e contextos. Assim, são apresentadas informações advindas de entrevistas realizadas com três mestres dos atabaques da contemporaneidade – entrevistas semiestruturadas, objetivando um maior aprofundamento acerca desta realidade. É certo que num universo de, talvez, centenas de mestres dos atabaques, três é um quantitativo pequeno. Entretanto, as informações fornecidas por Iuri Passos, Neilton de Abreu Bispo dos Santos (conhecido como “Neném”) e Ueslei dos Santos Cruz (conhecido como “Totó”) – alabês que serão apresentados logo mais – fornecem pistas que revelam diferentes espectros de uma coletividade, uma comunidade afroreligiosa musical soteropolitana.¹³ Neste sentido, cabem algumas considerações, tanto sobre os perfis dos entrevistados, quanto sobre seus contextos.

Iuri, Neilton e Ueslei, além de contemporâneos, têm estreitos vínculos com terreiros que estão localizados na região circunscrita pela Av. Vasco da Gama e o bairro da Federação, em Salvador, Bahia – área que concentra considerável quantidade de templos afroreligiosos. Esta região, entre fins do século XIX e início do século XX, era margeada por duas linhas de bonde: linha 14 e linha 15.¹⁴ Esta última apelidou um grupo de alabês que atuava em diversos terreiros da mencionada região.¹⁵

Os três mestres, ao longo de suas entrevistas, mencionaram alabês que consideram importantes em suas formações musicais – direta e indiretamente. Não à toa, grande parte destes mestres foi citada por dois ou três dos entrevistados – é o caso de Vadinho, Erenilton e Geraldo Macaco; da mesma forma, algumas destas personalidades foram diretamente ligadas ao grupo da linha 15. Ao longo do texto, além de apresentar dinâmicas dos processos formativos dos três entrevistados, compartilho alguns destes

13 As entrevistas com Iuri Passos e Neilton dos Santos foram realizadas por videoconferência. Já a entrevista com Ueslei Cruz foi realizada em espaço sugerido pelo alabê, localizado nas proximidades do terreiro da Casa Branca.

14 Angela Elisabeth Lühning e Silvanilton Encarnação da Mata, *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger*, São Paulo: Arole Cultural, 2020, pp. 35-36.

15 Lima, *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia*, p. 97.

nomes que protagonizaram e protagonizam este ambiente, suas dinâmicas e movimentos, desde fins da primeira metade do século XX, reforçando, assim, a existência desta comunidade.

Este panorama fica mais evidente quando tais informações são cruzadas com dados, histórias e referências – não apenas dos grandes mestres na arte de tocar atabaques, mas também histórias e relações entre os terreiros com os quais os três alabês têm vínculos. Para tanto, às entrevistas serão acrescentados elementos fornecidos pela bibliografia especializada, seja sobre os alabês, seja sobre os templos com os quais nossos entrevistados têm vínculos – templos predominantemente associados à tradição nagô-ketu. Esta combinação entre dados coletados através de entrevistas com dados bibliográficos revela importantes aspectos deste contexto; adianto alguns.

(1) São significativas as estreitas relações preexistentes entre as respectivas famílias de Iuri, Neilton e Ueslei com terreiros com os quais têm vínculos – condições estas que, como será mostrado, proporcionaram os primeiros contatos destes mestres com a religião. (2) Suas atuais atividades profissionais e musicais convergem: os três têm a música (dentro e fora dos terreiros) como atividade profissional principal. (3) Chama a atenção que, para além da proximidade geográfica entre os terreiros com os quais os mestres entrevistados têm vínculos, as histórias e dinâmicas dessas Casas e de algumas de suas personalidades se cruzam e se complementam em diversos momentos. Iuri é filho de santo do terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyámassê, popularmente identificado como terreiro do Gantois; Neném e Totó têm estreitas relações, respectivamente, com os terreiros Ilê Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó, conhecido como Casa de Oxumarê, e do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, popularmente conhecido como Casa Branca. Estes três terreiros, Casa Branca, Casa de Oxumarê e Gantois, estão localizados na citada área em que outrora passavam os bondes das linhas 14 e 15.

Todo este contexto revela uma comunidade que, adaptando uma expressão de Lisa Castillo, constitui uma rede socioreligiosa de mestres

na arte do tocar atabaque.¹⁶ Apresentando diferentes sacerdotes afroreligiosos, atuantes principalmente entre a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, suas dinâmicas, parcerias e relações, Castillo utiliza o termo “rede sociorreligiosa”.¹⁷ Aqui, ajusto a expressão proposta pela autora, transpondo e reduzindo os alcances e personagens: enquanto Castillo foca principalmente no século XIX, o recorte temporal aqui proposto tem o século XX e primeiras décadas do século XXI como período central; a autora apresenta e evidencia diferentes sacerdotes da afrodiáspora no Brasil, enquanto o presente texto tem como foco mestres alabês do candomblé soteropolitano e alguns de seus trânsitos.

Das trajetórias e dinâmicas dos alabês soteropolitanos às histórias e conexões dos terreiros com os quais estes personagens possuem vínculos; do particular para o universal, o intuito é demonstrar como estes processos se sobrepõem, sendo, ao mesmo tempo, constituídos e constituintes deste universo, identificando e discutindo diferentes alcances e atuações desta rede sociorreligiosa.

Feitas as devidas e importantes considerações, vamos às apresentações dos três personagens principais.

Iuri, Neilton e Ueslei: três integrantes da rede sociorreligiosa de mestres alabês

Chamo-me Iuri Ricardo Passos de Barros, nascido em 10.05.1979 [...]. Minha família é originária de Simões Filho até ser hospedada pela Família Gantois [...]. E de acordo com informação oral, de alguns membros do terreiro, minha avó materna Esther Mattos chegou no terreiro com o senhor Álvaro Macdowell de Oliveira, marido da ialorixá Mãe Menininha.¹⁸

16 Lisa Earl Castillo, “Entre memória, mito e história: viajantes transatlânticos da Casa Branca” in João José Reis e Elciene Azevedo (orgs.), *Escravidão e suas sombras* (Salvador: EDUFBA, 2012), pp. 65-110.

17 Castillo, “Entre memória, mito e história”, p. 89.

18 Barros, “O alagbê”, pp. 20-21.

Este é um trecho da dissertação de mestrado de Iuri Ricardo Passos de Barros, mais conhecido como Iuri Passos, alabê do terreiro do Gantois – Casa de candomblé localizada no bairro da Federação, Salvador, Bahia. Além de alabê, Iuri atua em outros universos musicais, para além dos terreiros: seja como músico percussionista, acompanhando diferentes artistas e grupos musicais, ou mesmo no âmbito acadêmico – atualmente é professor de percussão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Como afirmado na introdução, alguns aspectos da trajetória de Iuri Passos serão compartilhados e comparados às trajetórias de outros dois mestres dos atabaques da contemporaneidade e seus contextos: Neilton de Abreu Bispo dos Santos (Neném) e Ueslei dos Santos Cruz (Totó). As entrevistas forneceram alguns dados que ratificam a ideia de rede sociorreligiosa musical. Estes aspectos serão explorados ao longo do texto, em momentos oportunos. Por ora, retomo a apresentação dos três personagens principais, compartilhando um pouco mais da trajetória do mestre alabê vinculado ao terreiro do Gantois.

Sobre a conexão de sua família com o terreiro do Gantois, e já discorrendo sobre sua estreita relação com o universo musical do candomblé, Iuri Passos afirma: “Meu primeiro contato [com o candomblé] já foi na barriga de minha mãe. Ela dançando nas festas de candomblé, já gestante”.¹⁹ A seguir, enfatizando os aspectos musicais, o alabê relata seus contatos iniciais com o fazer musical, ainda na primeira infância:

Eu lembro que, com 5 para 6 anos as nossas referências com o “tocar” era ficar imitando os mais velhos tocando, junto com as outras crianças. A gente fazia pequenos candomblés de brincadeira ali no fundo [do terreiro], tocando nas latas, nas cabaças [...]. Sempre tinha um mais velho como referência; aqueles caras que tocavam pra caramba e você queria tocar o rum [como eles].²⁰

19 Iuri Passos, *Entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira*, 20 dez. 2020. Diferentemente de quando cito sua Dissertação (situações as quais fica evidenciado o seu último sobrenome, “Barros”), nos momentos que referencio a entrevista de Iuri, opto por evidenciar o sobrenome pelo qual é mais conhecido – “Passos”. Vale ressaltar, porém, que se trata da mesma pessoa.

20 Passos, *Entrevista*.

Aqui, Iuri Passos aborda um tema que diz respeito aos primeiros momentos de seu processo de aprendizagem. Tocar em latas, cabaças, fazer “candomblé de brincadeira” foram atividades citadas por outro alabê entrevistado, Neilton de Abreu Bispo dos Santos.

Neilton é ogã da Casa de Oxumarê. Sua história com o terreiro vem de família, de ambos os lados: sua mãe é Ebome da Casa, enquanto a família por parte de pai é a linhagem que vem assumindo a liderança do templo nas últimas décadas.²¹ O atual babalorixá do terreiro, Silvanilton Encarnação da Mata, Babá Pecê, é primo consanguíneo de Neném.²²

Na infância e adolescência, Neilton residia nas proximidades da Casa de Oxumarê, que está localizada entre a Avenida Vasco da Gama e o bairro da Federação, em Salvador. Morando inicialmente com seu avô, as visitas aos parentes domiciliados no terreiro eram constantes, até chegar ao ponto do alabê sentir a necessidade de estar mais próximo a este ambiente. Sobre isso, ele relata:

Aí chegou um certo tempo que eu falei para minha mãe: “poxa, posso morar lá com meu pai? Lá na roça [terreiro]”. Estava sentindo essa coisa já, me chamando muito. A necessidade de estar ali, perto de meus irmãos, meus primos, todo mundo. Minha mãe falou com meu avô, com minha avó; e fui para lá. [...] Comecei a ficar sempre lá [no terreiro].²³

Entre 13 e 14 anos, Neném já morava na roça (como adeptos do candomblé também chamam o terreiro) e nesse período começou uma relação mais estreita com o fazer musical:

Ali comecei a criar curiosidade em ver meus tios tocando, meus primos tocando; os grandes alabês que iam nas festas lá em Casa [no terreiro] [...]. Então, vendo todo aquele processo, dos orixás, dos cânticos, eu comecei a ter uma relação com aquela coisa. Comecei a tocar na lata com meus primos [...]. O galão de tinta era o rum e a lata de leite ninho

21 Ebome “Significa ‘irmão mais velho’. É um título dado a quem já cumpriu sua obrigação de sete anos, ou seja, o dever ritual que se deve realizar após sete anos de iniciado na religião” (Cardoso, “A linguagem dos tambores”, p. 395).

22 Neilton de Abreu Bispo dos Santos, *Entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira*, 4 jan. 2021.

23 Santos, *Entrevista*.

fazia o rumpi e lé. E tocava o gã, que era em uma garrafa. Coisa de brincadeira de primo, de adolescente.²⁴

Essas brincadeiras revelavam um processo de iniciação, de aprendizagem da música do candomblé. O alabê relata que um de seus primos, Gildo (que, de acordo com Neilton, atualmente é Babalorixá no Rio de Janeiro), ensinava os demais:

Esse primo, Gildo, ensinava a gente. Ele tinha muita paciência, chamava a gente para fazer candomblé para ele; que era uma brincadeira para ele. Vendo meus outros primos, meu irmão... ali aquela coisa começou a crescer dentro de mim.²⁵

Interessante observar que algumas linhas atrás Iuri também relatou a prática do “candomblé de brincadeira”, feito em latas. A mesma expressão aparece na literatura.

Roger Bastide cita os “candomblés de brincadeira” em dois contextos. O primeiro diz respeito a pedidos feitos a Iemanjá para que a pescaria seja favorável realizados pelos pescadores de Itapuã (bairro soteropolitano). O autor relata ofertas de presentes à rainha do mar, além da celebração do “candomblé de brincadeira”. O segundo contexto diz respeito às agremiações carnavalescas afro-baianas. Bastide afirma que “candomblé de brincadeira” é “um candomblé sem transe e sem possessão das filhas de santo pelos respectivos orixás”,²⁶ completando na sequência:

O termo “candomblé de brincadeira” não tem outro significado. Não se trata de uma brincadeira, nem de uma falta de respeito, nem de um sinal de ceticismo religioso; trata-se, ao contrário, de uma homenagem na qual os homens permanecem sós, sem receber a visita divina.²⁷

O pesquisador francês não relatou as brincadeiras de crianças e jovens, tocando os ritmos do candomblé em latas e garrafas, como outra

24 Santos, *Entrevista*.

25 Santos, *Entrevista*.

26 Bastide, *O candomblé da Bahia*, pp. 98-100.

27 Bastide, *O candomblé da Bahia*, p. 100.

dimensão do termo “candomblé de brincadeira”, mas certamente suas definições são válidas também para as situações retratadas por Iuri e Neném: para além da ludicidade característica destas ocasiões, o que os mestres descreveram foram momentos de formação de futuros músicos de candomblé que, entre outros alcances, não deixavam de ser homenagens às divindades.

Uma aproximação mais adequada ao candomblé de brincadeira citado por Neilton e Iuri é apresentada por Rafael Soares de Oliveira, em seu trabalho que tem como foco as relações existentes na Casa Branca. Ao discorrer sobre o que denomina “educação de axé”, Oliveira cita, entre outros aspectos, os processos de aprendizagem da música do candomblé, vivenciados por crianças vinculadas ao referido terreiro. O autor enfatiza a maior facilidade, por parte das crianças cujas famílias têm relações prévias com o terreiro, em participar destes processos de aprendizagem:

Nisto se confirma o valor do parentesco consanguíneo e da vizinhança, já que os parentes e vizinhos é que participam, desde a infância, das brincadeiras no Terreiro. (Mas não só de pessoas que cresceram no espaço do Terreiro ou no seu entorno se compõe o grupo).²⁸

Interessante perceber a convergência das afirmações de Oliveira, se comparadas às condições e situações apresentadas por Neném e Iuri. As famílias de ambos os alabês têm estreitos vínculos com os terreiros Casa de Oxumarê e Gantois, respectivamente; condições totalmente em consonância com as declaradas pelo pesquisador, quando da análise das relações no terreiro da Casa Branca. Este fato por si só é outro forte indício desta coletividade, da rede sociorreligiosa dos mestres alabês. Aqui cabe uma rápida antecipação: o terceiro mestre alabê entrevistado, além de possuir fortes vínculos com o terreiro da Casa Branca, compartilha o fato de ter residido (e no seu caso, ainda residir) no espaço deste terreiro. Porém, antes de apresentar este terceiro personagem, vale a pena citar outra convergência, enunciada por Iuri e Neném, em seus processos de

28 Oliveira, “Feitiço de Oxum”, p. 224

aprendizagem, que contribuiu significativamente em seu desenvolvimento enquanto alabês.

Os momentos de formação extrapolavam as situações de “brincar de candomblé”. A inserção da prática musical em atividades várias do cotidiano de um terreiro revela também o contexto formativo de um alabê:

E [participava] também nos orôs, nas matanças. Ali comecei a tocar; tocar primeiro nas matanças. Eu nem tocava no xirê, nas festas. Não tocava porque só tinha fera! Eu só... o máximo que eu fazia era puxar um gã.²⁹

Semelhantemente a Neilton, o alabê do Gantois também descreve situações – que não as festas públicas – em que começou a participar mais intensamente das atividades do terreiro:

Como o Gantois tem muitos filhos de santo, tem muitas obrigações internas que precisam ser tocadas. Mas tinha dia que não tinha ninguém, porque estava todo mundo trabalhando [os alabês mais velhos]. E precisava que os mais novos tocassem. E aí a gente vai sendo imerso na tora, né? De acordo com a necessidade.³⁰

Não é difícil vincular os relatos dos entrevistados com as condições identificadas por Rafael Soares de Oliveira. Atividades, que não as festas públicas, demandam, por vezes, acompanhamento musical; nesses momentos, na ausência de alabês mais experientes, os “meninos” eram acionados. Assim, além de possibilitarem que as obrigações e as atividades fossem realizadas sem prejuízos, tais situações consistiam em momentos formativos para os jovens alabês. Neste contexto, os aprendizes que moravam no terreiro ou nas proximidades tinham natural predileção.

Assim, é possível considerar que, ao menos para parte de seus integrantes, o contexto doméstico – mais especificamente a residência – é um fator importante, que atravessa as características desta rede socior-religiosa. Como revelado acima, no período de sua adolescência Neném

29 Santos, *Entrevista*.

30 Passos, *Entrevista*.

se mudou para as dependências da Casa de Oxumarê; já Iuri Passos residiu os primeiros vinte e seis anos de sua vida no terreiro do Gantois. Esta condição também é compartilhada pelo terceiro entrevistado.

Ueslei dos Santos Cruz teve o primeiro contato com o candomblé aos 4 anos, quando sua mãe se iniciou no terreiro do Cobre – Casa de candomblé localizada na mesma região dos três terreiros aqui abordados.³¹ Como relatado na introdução, entre fins do século XIX e início do século XX, esta região era margeada por duas linhas de bonde: linha 14 e linha 15.³²

Em sua entrevista, o alabê enfatiza outras situações de ensino e aprendizagem, que não o “brincar de candomblé” e a participação em atividades cotidianas do terreiro, citado pelos outros entrevistados. Totó menciona um acontecimento marcante em sua formação inicial, as aulas conduzidas pelo ex-companheiro da Ialorixá do Terreiro do Cobre, Mãe Valnizia: “Em 1997, o ex-marido de mãe Val deu uma escolinha lá dentro do terreiro [do Cobre] de atabaque. Eu lembro que eu tinha dez anos de idade”.³³ Não consegui mais informações sobre as aulas de atabaques que aconteciam no terreiro do Cobre, frequentadas por Ueslei. Mas é interessante notar a existência de outras dinâmicas de transmissão de conhecimento da música instrumental do candomblé, semelhantes às enunciadas pelo alabê.

Um exemplo neste sentido é o “Rum Alagbê”, projeto social idealizado e coordenado por Iuri Passos. O próprio Passos nos traz informações sobre o projeto:

Fundado em 2001, o projeto vem realizando um trabalho com crianças, jovens e adolescentes, não só do terreiro, mas da comunidade em torno do Gantois. Com respeito, coragem e pioneirismo, vem ensinando o público em geral, incluindo também várias meninas e mulheres a tocarem os instrumentos sagrados em suas aulas.³⁴

31 Ueslei dos Santos Cruz, *Entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira*, 11 nov. 2020.

32 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, pp. 35-36.

33 Cruz, *Entrevista*.

34 Iuri Ricardo Passos de Barros, “Elas podem tocar atabaque?”, *XII ENECULT*, 2016, p. 4 .

No trecho acima, Iuri aborda questões de gênero, mais especificamente o aprendizado, por parte de mulheres, dos ritmos do *candomblé*. Essa questão será aprofundada um pouco mais à frente. Neste momento é importante compartilhar mais algumas informações acerca do projeto. As aulas do Rum Alagbê são gratuitas e acontecem nas dependências externas do terreiro do Gantois. Em vídeo institucional, Passos afirma que o projeto tinha um cunho inicial de preservação dos ritmos do *candomblé*; este objetivo se ampliou, incluindo preocupações relacionadas à autonomia e empoderamento dos participantes.³⁵

Ambos os exemplos citados são atravessados pela dinâmica de transmissão dos conhecimentos musicais do *candomblé* a partir de aulas. No caso das aulas que Ueslei participara quando criança, ainda que não saibamos os objetivos do curso, fica claro o quanto foram importantes nos períodos iniciais de sua formação. No caso do Rum Alagbê, a intencionalidade na transmissão do conhecimento fica evidente, a partir das citações de Iuri Passos. É interessante observar que ambos os alagbês, Ueslei e Iuri, têm transposto estes processos de ensino-aprendizagem para a realidade digital. Em suas redes sociais, Ueslei Cruz compartilha conteúdos relacionados ao ensino dos toques de *candomblé*; idem para Iuri Passos que, através das redes sociais do referido projeto, apresenta diferentes ritmos.³⁶ A inserção das tecnologias digitais da informação e comunicação (TDCIs) nos processos de ensino-aprendizagem da música instrumental do *candomblé* revela uma adequação das dinâmicas e práticas destes mestres à contemporaneidade e suas peculiaridades.

Um aspecto citado pelos três entrevistados, apontado como auxiliar em seus processos formativos, é a audição de registros fonográficos da música do *candomblé*. Ueslei, quando perguntado sobre mestres que são suas referências na arte de tocar atabaques, menciona, entre outras personalidades, Gamu da Paz. Na próxima seção este e outros mestres serão devidamente apresentados; mas aqui cabe um breve adiantamento.

35 Rum Alagbê, “Vídeo institucional – Rum Alagbê”, *Youtube* .

36 Totó Cruz, “Totó Cruz”, *Youtube* ; Rum Alagbê, “Rum Alagbê”, *Youtube* .

Ao citar Gamu da Paz, Totó menciona o álbum *Odum Orim: Festa da Música de Candomblé*, do grupo Ofá,³⁷ registro fonográfico cuja execução do rum ficou sob a responsabilidade de Gamu: “Aquele *Odum Orim*? Eu tomava café e almoçava com aquele CD [ouvindo o álbum]”. Na sequência, perguntado se ouvia outros álbuns deste universo, o alabê indica: “Teve outros CDs também. O de Edinho, lembra que ele gravou? Que tocava ketu, jeje e angola. Eu ouvia muito esse CD”.³⁸ O álbum ao qual Ueslei se refere é *Música Sacra do Candomblé – projeto Alabê*, obra produzida por Jaime Sodré e Carlos Maguari, na qual o rum também ficou sob a responsabilidade de Gamu da Paz; Iuri Passos e outros alabês vinculados ao terreiro do Gantois também participaram das gravações, como *performers*.³⁹ O Edinho citado por Totó é Edinho Carrapato, outro protagonista da música instrumental do candomblé, também citado por Iuri e Neilton em diferentes momentos de suas entrevistas. Na referida obra, Edinho assume função central: além de cantor solo, divide a seleção do repertório com o professor e pesquisador Jaime Sodré.

É significativo o fato de Ueslei mencionar registros fonográficos quando perguntado sobre suas referências na música instrumental do candomblé, sugerindo, assim, uma contribuição deste recurso em sua formação. Os outros dois entrevistados também citam obras deste universo musical, enfatizando seus alcances pedagógicos.

Iuri Passos aponta dois álbuns como referências suas: *Candomblé*, produzido por Djalma Corrêa, e o álbum *Mãe Menininha do Gantois*.⁴⁰ Estas obras contam com performances de três irmãos, alabês vinculados ao Gantois: Vadinho, Dudu e Hélio.⁴¹ A seção seguinte será dedicada à

37 Grupo Ofá, ““Odum Orim: Festa da Música de Candomblé”, *Spotify* .

38 Cruz, *Entrevista*.

39 Jaime Sodré e Carlos Maguari, *Música Sacra do Candomblé – projeto Alabê*, Produção independente, 1998, CD.

40 Djalma Corrêa, *Candomblé*, Phonogram, 1977, LP; *Mãe Menininha do Gantois*, Continental, 1974, LP.

41 Vadinho participou de ambas as gravações; Dudu contribuiu no álbum produzido por Djalma Corrêa, enquanto Hélio participou do LP *Mãe Menininha do Gantois* (Barros, “O alagbê”, pp. 124-126).

apresentação dos mestres dos atabaques do universo aqui investigado. Mas, vale ainda outra antecipação: os irmãos Vadinho, Dudu e Hélio também foram importantes protagonistas desta cena ao longo do século XX. Sobre a relevância destas duas obras, Passos afirma:

Esses dois discos foram referências [para mim]. Eu lembro que ficava ouvindo, ouvindo... [...]. Até hoje eu ainda ouço. Há pouco tempo, há dois anos, antes de gravar o disco *Obatalá*, eu ficava ouvindo direto esses discos. Para poder ver o que é que eu tinha deixado de fazer. Porque vamos criando vícios, né? Quando não temos essas referências.⁴²

No trecho acima, Passos destaca a função pedagógica dos fonogramas em suas dinâmicas enquanto alabê: através da audição dos álbuns lapida suas abordagens performáticas. O alabê vinculado à Casa de Oxumarê apresenta relatos análogos: quando perguntado sobre a importância dos registros fonográficos em sua formação, Neilton do Santos também indica o álbum produzido por Djalma Corrêa:

Eu tenho uma grande referência de estilo, um disco muito maravilhoso do finado Vadinho. Aquele disco que Djalma Corrêa produziu, *Candomblé*. Um disco maravilhoso [...]. E eu me inspirei muito naquele estilo de tocar, daquela maneira [...]. Me deu muito aprendizado. É um disco simples, tocado de forma maravilhosa, 100% tradicional.⁴³

Assim, é possível inferir que as gravações, registros das performances de grandes mestres do passado, orientam os mestres da atualidade em suas práticas – inspirando, relembrando. Importante salientar que parte dos fonogramas mencionados foram gravados antes dos entrevistados nascerem – ou mesmo quando estes eram crianças ou adolescentes. Ueslei nasceu em 1987, Iuri e Neilton, em 1979. Já os referidos álbuns foram gravados nas seguintes datas: *Mãe Menininha do Gantois* (1974); *Candomblé* (1977); *Música Sacra do Candomblé – projeto Alabê* (1998); *Odum Orim: Festa da Música de Candomblé* (2001).

42 Passos, entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira, 20 dez. 2020. O disco *Obatalá*, citado por Passos, está disponível em [📄](#).

43 Santos, entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira, 4 jan. 2021.

Aqui, vale salientar detalhes contidos nos relatos dos três entrevistados, que talvez tenham passado despercebidos. Ueslei, ao mencionar os álbuns *Odum Orim: Festa da Música de Candomblé* e *Música Sacra do Candomblé – projeto Alabê*, alude diretamente a Gamu da Paz e Edinho Carrapato; idem para Iuri e Neilton, quando mencionaram os registros fonográficos, destacando a presença dos mestres *performers*. Longe de diminuir a contribuição dos produtores/mediadores destas obras, o que fica evidente é o reconhecimento e reverência, por parte dos entrevistados, às grandes personalidades, mestres dos atabaques.

Cabe ressaltar que os três entrevistados afirmaram durante suas entrevistas o papel auxiliar destes registros; as falas de Neilton, Iuri e Ueslei foram permanentemente atravessadas pela importância e necessidade das vivências no dia a dia do terreiro, enfatizando a relevância do fazer. Isso fica claro, entre outros exemplos, a partir do relato de dois dos entrevistados, quando aludem à importância formativa dos momentos, que não festas públicas, em que participaram tocando – relatos mencionados páginas atrás.

Ainda sobre alguns processos e dinâmicas formativas desta rede sociorreligiosa dos mestres alabês soteropolitanos, e retomando o papel das mulheres neste contexto, compartilho mais um pouco da trajetória de Totó. No ano de 2000, com idade entre treze e catorze anos, o alabê e sua família passam a morar dentro do terreno da Casa Branca:

Aí a casa está pronta em 2000 e a gente vem morar aqui no terreiro [Casa Branca]. Daí eu fui suspenso na Casa Branca para Ogum [...]. Com o tempo, na Casa Branca, conheço Mãe Nitinha de Oxum, uma pessoa muito importante na minha vida [...]. Ela tinha aquela preocupação: “venha cá, sente aqui; responda, é assim que se canta”. Ela fazia questão de ensinar.⁴⁴

44 Cruz, *Entrevista*. Nesta citação, Ueslei traz uma informação sobre o processo formativo (iniciático) de um ogã alabê, a suspensão e a confirmação, que Iuri descreve assertivamente em sua dissertação: “O Alagbê passa por dois estágios, sendo o primeiro o período de suspensão, ou seja, quando ele é primeiramente “suspenso”, quer dizer, escolhido e indicado por um Orixá da casa durante uma festa pública e, segundo, o da confirmação, quando ele passa pelas obrigações, sendo depois apresentado ao público na festa à noite” (Barros, “O alagbê”, pp. 49-50).

Em 2015, Ueslei foi confirmado, não na Casa Branca, mas sim no Pilão de Prata, terreiro localizado no bairro da Boca do Rio em Salvador; fora, portanto, do perímetro cruzado pelas antigas linhas 14 e 15. Atualmente, Totó continua morando no terreno da Casa Branca, além de estar vinculado ao terreiro Pilão de Prata.⁴⁵

Na citação acima, o alabê relata a importância de Mãe Nitinha nos seus processos de aprendizagem.⁴⁶ Ainda que seja proibido às mulheres tocar atabaques durante as festas públicas, o fato de Mãe Nitinha ter sido personagem importante na formação musical do alabê indica um amplo conhecimento neste campo por parte da Ialorixá. No mesmo sentido, em sua entrevista, Iuri descreve os conhecimentos e ensinamentos transmitidos pelas senhoras do Gantois; entre elas, Mãe Menininha, Ebome Cidália e Tia Delza. Sobre esta última, o alabê relata:

Tia Delza tocava cabaça e era responsável pelos cantos também [...]. Ela tocava agogô muito bem também, e tinha essa facilidade de solfejar as variações que a gente tinha que fazer no rum [...]. [Ela dizia] “Você tem que fazer essa variação do rum. Bate aí do lado ó: tum tchatchá, tum, tchatchá. Agora quebra!”. Ela sempre cantava essas variações para a gente fazer.⁴⁷

Ambos os alabês, Ueslei e Iuri, enfatizam o papel das mulheres em suas formações musicais; papel este que Iuri Passos assertivamente resumiu:

a verdade é que em todo processo de ensino dos Ogãs no terreiro do Gantois, como em outros terreiros também, há uma importante presença das mulheres, dado que elas, ao introduzirem as nuances devidas, orientam os músicos com as marcações que os atabaques devem fazer quando os orixás estiverem dançando no salão, fazendo com que os Alagbês e Ogãs absorvam essa cultura e sensibilidade acústica.⁴⁸

45 Cruz, *Entrevista*.

46 Importante personagem do candomblé, Mãe Nitinha foi Mãe pequena da Casa Branca, além de ter fundado e liderado o Axé Iyá Nassô Oká Ilê Oxum, na cidade de Nova Iguaçu, bairro de Miguel Couto, no estado do Rio de Janeiro (José Beniste, *História dos candomblés do Rio de Janeiro: o encontro africano com o Rio e os personagens que construíram sua história religiosa*, Rio de Janeiro: Bertrand, 2019, pp. 319-324).

47 Passos, *Entrevista*.

48 Barros, “O alagbê”, p.23.

Aqui, relembro citação compartilhada algumas páginas antes, quando, ao discorrer sobre o projeto Rum Alagbê, Iuri Passos ressalta a inclusão de meninas e mulheres nas aulas. Para além da discussão sobre se as mulheres podem ou não tocar atabaques – tema que extrapola o alcance deste texto – fica clara a atuação das mulheres na formação dos alabês, tecendo assim mais um fio desta rede sociorreligiosa.

A contribuição das mulheres neste universo extrapola os limites dos terreiros, alcançando outros contextos musicais. Dois dos alabês entrevistados, Iuri e Neilton, ao compartilharem suas experiências e vivências musicais fora dos terreiros, citam Mônica Millet – mestra percussionista, neta de Mãe Menininha do Gantois. Ao discorrer sobre a conjuntura musical do Gantois na década de 1990, Iuri Passos cita a “Banda Ebá” – grupo musical fundado por Mônica Millet. O alabê afirma que esta foi uma das suas primeiras oportunidades no que concerne ao contato e atuação com instrumentos e musicalidades fora do terreiro.⁴⁹ No mesmo sentido, Neilton, quando perguntado sobre suas experiências musicais fora do terreiro, relembra sua participação na Banda Ebá.⁵⁰

Essas trajetórias, processos e histórias que até aqui foram brevemente narradas indicam a existência de uma certa convergência nas formações e percursos destes três alabês, reforçando, assim, a ideia de rede sociorreligiosa. Isto fica evidente quando conhecemos as referências dos três – principalmente suas influências musicais. Nesta seção algumas importantes personalidades já foram brevemente apresentadas. A seguir, aprofundo tais apresentações.

O universo do alabês soteropolitanos

Após discorrer sobre Mônica Millet e o contexto musical do terreiro do Gantois na década de 1990, Iuri Passos destaca outros dois mestres

49 Passos, *Entrevista*.

50 Santos, *Entrevista*.

percussionistas, alabês vinculados ao referido templo, que eram atuantes no mercado musical profissional não religioso: Gabi Guedes e Gamo da Paz (como é conhecido Evilásio da Paz).

Gabi, então construindo carreira internacional (durante a década de 1990 integrou a banda de Jimmy Cliff), tinha pouco contato com as atividades musicais diárias do terreiro.⁵¹ Gamo, personalidade citada na seção anterior, foi, por outro lado, o principal mestre, principal formador do futuro alabê Iuri Passos. Sobre esta etapa, Iuri relata:

Gamo sempre passava por lá [pelo terreiro] e via a gente tocando conga – porque não podia tocar nos instrumentos sagrados. E um desses dias ele passou e me viu tocando lá no quarto, tentando tirar os ritmos [do candomblé]. Ele me olhou e fez “não, cara, é assim”. Pegou minha mão, pegou no aguidavi e começou a me dar uma referência do que era estudar e não só tocar, como eu ficava tocando [...]. Então, Gamo foi fundamental nesse processo.⁵²

Um momento marcante na trajetória de Iuri e outros jovens ogãs de sua geração no Gantois foi a mudança de Gamo da Paz para os Estados Unidos:

Nesse processo aconteceu um fato muito importante que é a ida de Gamo para São Francisco, Califórnia, onde fica um buraco [de alabês do terreiro] [...]. Demora um pouco, finado Hélio vem a falecer e a gente meio que vai assumindo; tanto eu, quanto Cacau... A gente foi assumindo na tora, por necessidade. E isso eu contei com a participação e o apoio de Yomar [Passos], meu tio Yomar Assobá [...]. Primeiro a gente foi aprendendo com ele, com Nadinho também. Assobá vem desde a geração de Vadinho; ele vem acompanhando essa inovação e a forma desse renovar dos mestres.⁵³

Aqui são citados outros personagens; então, vamos às apresentações. Cacau foi um alabê do Gantois, contemporâneo de Iuri, falecido em 2016. Além dele, no trecho acima são citadas outras quatro pessoas:

51 Passos, *Entrevista*.

52 Passos, *Entrevista*.

53 Passos, *Entrevista*.

Hélio, Yomar, Nadinho e Vadinho. Como explícito, Yomar Passos é tio de Iuri e Assobá do Gantois;⁵⁴ Nadinho é o alabê mais antigo do terreiro do Gantois, responsável pela condução do Xirê nas festas do templo. Hélio e Vadinho foram dois irmãos, também mestres vinculados ao Gantois – brevemente citados na seção anterior. Este último, conhecido “Vadinho Boca de Ferramenta”, é considerado por Iuri (não só por ele) um dos maiores mestres na arte de tocar atabaque. Nas palavras do próprio Iuri:

Vadinho, sem dúvidas, foi o Alagbê que levou o atabaque ao limite, tocando esse instrumento como poucos, tornando-se muito conhecido e respeitado por sua arte. Naquela época já fazia coisas incríveis neste instrumento e não é à toa que ele é considerado um dos maiores tocadores de atabaques de todos os tempos.⁵⁵

Junto com seus dois outros irmãos – o já mencionado Hélio e Dudu –, compunha um “trio de ouro”.⁵⁶ Na sequência do seu texto, Iuri reforça a importância dos três irmãos para o universo percussivo do candomblé: “Vadinho é tão importante para as gerações seguintes que, junto com seus irmãos Dudu e Hélio, eles dão início àquilo que se torna referência para as outras gerações”.⁵⁷

Um mestre sempre tem seus mestres; alguns contribuem diretamente, outros atuam de forma indireta, como inspiração, ou mesmo referência de nossas referências. Ainda sobre a dissertação do alabê do Gantois, em diferentes momentos ele cita importantes mestres da arte de tocar atabaques, como o ogã Ubaldo e o pai de Gamo da Paz, Manuel da Paz – conhecido como Paizinho Pai Preto.⁵⁸ Sobre este último, Iuri afirma:

Sobre o pai de Gamo, Manuel da Paz, é importante lembrar que ele foi o famoso Paizinho Pai Preto, mestre de grandes Alagbês de diversas casas, como, por exemplo, de Edinho Carrapato, Mestre Geraldo do Nascimento, mais conhecido como Geraldo Macaco, do terreiro

54 Assobá é o “supremo sacerdote do culto de Obaluaiyê” (Barros, “O alagbê”, p. 21).

55 Barros, “O alagbê”, p. 73.

56 Barros, “O alagbê”, p. 70.

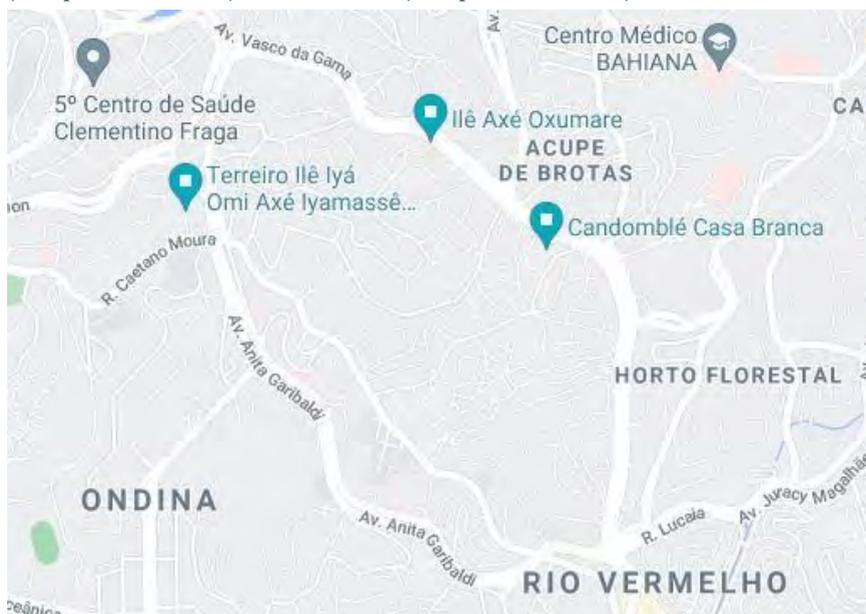
57 Barros, “O alagbê”, p. 74.

58 Barros, “O alagbê”, pp. 71-72.

do Gantois, Mestre Erenilton e Cidinho da Casa de Oxumarê, Léo e Geninho da Casa Branca, ambos filhos da Iyalorixá Nitinha.⁵⁹

Agora estamos nos deslocando do bonde da linha 14 (que atravessava a atual avenida Garibaldi – cujo início faz fronteira com o terreno do Gantois) para o bonde da linha 15, que passava pela Av. Vasco da Gama – onde estão localizados os terreiros da Casa Branca e a Casa de Oxumarê.

Figura 1
Localização geográfica dos três terreiros, entre as avenidas Anita Garibaldi (onde passava a linha 14) e Vasco da Gama (onde passava a linha 15)



Fonte: Google Maps.

Iuri cita diferentes mestres alabês; não apenas de seu terreiro. Vários destes personagens são também apontados por Neilton. Ao descrever a primeira vez em que tocou em um rum numa festa de candomblé, Neném cita alguns destes mestres:

59 Barros, “O alagbê”, p. 72.

Nesse dia só tinha fera! Meu tio Geraldo Macaco, vários... Sr. Januário e alguns que já se foram. Meu pai [Milton Bispo do Santos], meu tio Erenilton, Sr. Urbano e meu tio Edinho Carrapato. Tinham vários lá! E aí eu simplesmente subi, dei rum ao Orixá, como tinha que dar.⁶⁰

Na sequência, Neném relata suas visitas a outras casas de candomblé da região:

Comecei a andar também nos candomblés ali da Vasco da Gama; eu andava naqueles candomblés todos na Vasco da Gama. Ia muito no Gantois também, ficava sempre por lá. Ia ver Iuri, os meninos [alabês do Gantois]. Ia na Casa Branca, ia no Jeje [Zoogodô Bogum Malê Rundô, conhecido como Terreiro do Bogum], ia no [terreiro do] Cobre. Nesses candomblés todos eu andava. Tanto no Ketu, como no Angola também.⁶¹

Neném cita também o mestre de Iuri: “Até mesmo Gamo, quando ia lá na roça, eu já estava tocando rum, mas puxava para ele. Às vezes ele descia do rum lá de Casa, aí eu subia para tocar”.⁶² O alabê da Casa de Oxumarê continua reverenciando os mestres de gerações anteriores:

Agora, meu tio Erenilton e meu pai falavam muito desses grandes tocadores de candomblé. Que eram praticamente Vadinho, os [seus] irmãos Hélio e Dudu; Paizinho Preto, Paizinho da Casa de Oxumarê, Sr. Manoel Alabê, e vários outros. Muitos outros!⁶³

É importante uma rápida observação, no intuito de não confundirmos dois mestres que tiveram apelidos semelhantes. Na citação acima, Neilton menciona ambos: “Paizinho Preto” e “Paizinho da Casa de Oxumarê”. Como vimos linhas atrás, “Paizinho Preto”, conhecido também como “Paizinho Pai Preto”, era Manuel da Paz, pai de Gamo da

60 Santos, *Entrevista*. Expressão utilizada por adeptos do candomblé, “dar rum ao orixá” pode ser entendido, *grosso modo*, como tocar o rum para louvar o orixá.

61 Santos, *Entrevista*.

62 Santos, *Entrevista*.

63 Santos, *Entrevista*.

Paz. “Paizinho da Casa de Oxumarê”, ou simplesmente “Seu Paizinho”, era Lourenço Franklin Gomes.⁶⁴

Alguns dos nomes até aqui citados são também mencionados por Ueslei, como Gabi Guedes, Gamo da Paz, Geraldo Macaco, Leo e Erenilton. Além destes, Ueslei cita Jorge Alabê, Edvaldo Araújo, conhecido como Papadinha, e outros alabês de gerações mais recentes, como Kainã do Jeje, Lucas Maciel e Tonsele.⁶⁵ Na sequência, perguntado sobre mestres do passado, Totó cita alabês das gerações anteriores:

Aí são as referências de minhas referências. Porque o mestre de todos foi Cipriano, filho de Manoel do Bonfim. Manoel do Bonfim foi filho de Santo de Felisberto [Sowzer], que era avô de meu pai [de santo – Air José] [...] Cipriano, Boca de Ferramenta [Vadinho], os três irmãos maravilha: Hélio, Dudu e Vadinho; aqueles caras... Ave Maria! Revolucionaram!⁶⁶

Ângelo Nonato Natale Cardoso nos traz significativas contribuições sobre esta comunidade – mais especificamente personalidades vinculadas ao terreiro da Casa Branca. Baseado em conversas informais com Edvaldo Araújo, ou Papadinha, Cardoso nos apresenta uma sucessão de mestres vinculados ao referido terreiro. Após afirmar que Papadinha teve como principal mestre Jorge Vasconcelos, Cardoso discorre:

Vasconcelos, falecido em 1998, com 65 anos, por sua vez, aprendeu com Cipriano, alabê anterior a Vasconcelos que, segundo Edvaldo, faleceu por volta de 1982, com cerca de 86 anos. Cipriano aprendeu a tocar com o alabê anterior, seu pai Manoel Bonfim, sendo que esse aprendeu com Paisinho Pai-preto.⁶⁷

Na sequência, o autor apresenta outra importante pista sobre esta rede de mestres alabês, a partir de outra conversa informal, desta vez com

64 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 119.

65 Cruz, *Entrevista*.

66 Cruz, *Entrevista*.

67 Cardoso, “A linguagem dos tambores”, p. 22.

Erenilton: “Segundo ele [Erenilton], Paisinho Pai-preto teria aprendido com Posidônio da casa de Oxumarê e Mousinho Assobá, do Gantois”.⁶⁸

É interessante observar as convergências em relação aos nomes citados pelos três entrevistados, revelando e reafirmando diferentes fios desta rede sociorreligiosa – muitos nomes, muitos mestres que forjaram e forjam não apenas a história da música instrumental do candomblé, mas da própria religião. Não é possível, neste trabalho, aprofundar devidamente as histórias e relações de todos. Porém, a penúltima citação indica alguns pontos que serão ligados mais à frente, sendo importante enfatizá-los.

Ueslei cita Cipriano como “o mestre de todos”. Cipriano era neto de santo de Felisberto Sowzer, popularmente conhecido como Benzinho. Benzinho, por sua vez, era neto de uma importante personalidade do candomblé: Bamboxê Obitikô. Nas próximas páginas serão compartilhadas algumas informações sobre Bamboxê e sua relevância neste universo; por enquanto, vale salientar que a história da música do candomblé e seus mestres está estreitamente imbricada na história e dinâmicas do candomblé como um todo.

Ainda sobre os grandes mestres alabês e suas relações, a partir dos relatos e depoimentos de Iuri, Neném e Totó, fica evidente de que se trata de uma comunidade. É importante não esquecermos a cronologia; os mestres aqui citados muitas vezes fizeram parte de gerações diferentes. Inclusive, é bom ressaltar os anos de nascimento e períodos de maior atuação de alguns destes personagens.

Como relatado anteriormente, Iuri e Neilton nasceram no ano de 1979, enquanto Ueslei nasceu em 1987. Os irmãos Hélio, Dudu e Vadinho foram muito atuantes nas décadas 1960 e 1970; neste período, mais especificamente no ano de 1964, nasceu Gamo da Paz.⁶⁹

Outros importantes alabês, em especial mestres vinculados à Casa de Oxumarê, participaram, em dezembro de 1958, das gravações produzidas por Pierre Verger. Os registros só foram publicizados há poucos

68 Cardoso, “A linguagem dos tambores”, p. 23.

69 Barros, “O alagbê”, p. 78.

anos, acompanhados do livro *Casa de Oxumarê – Os cânticos que encantaram Pierre Verger*.⁷⁰

Em um trecho do citado livro, importantes informações acerca dos participantes das gravações, suas histórias e trajetórias são apresentadas.⁷¹ Não à toa, alguns nomes já foram mencionados pelos alabês entrevistados neste artigo; a seguir, compartilho algumas informações básicas, no intuito de clarificar a cronologia, apresentando os possíveis períodos de atuação de cada alabê.

Seu Paizinho, ou Lourenço Franklin Gomes, citado anteriormente por Neném, desempenhou importante papel durante as gravações, sendo o “responsável por puxar as cantigas como solista”.⁷² Não há informações sobre a data de seu nascimento; só sabemos que era irmão mais velho de Seu Januário (Januário Terêncio Gomes), também citado por Neném em sua entrevista. Seu Januário nasceu em 1926.⁷³

Outros dois alabês participantes das gravações de Verger, e citados por nossos entrevistados, foram Erenilton Bispo dos Santos (nascido em 1943) e Geraldo do Nascimento, conhecido como Geraldo Macaco (nascido em 1934).⁷⁴ Papadinha nasceu em 1970; já Jorge Vasconcelos e Cipriano faleceram, respectiva e possivelmente – no caso deste último –, em 1998 e 1982.⁷⁵

Não é intenção aqui realizar uma “genealogia” dos grandes mestres alabês de Salvador – se é que essa tarefa seja possível. Mas, sem dúvida, as páginas acima apresentam algumas pistas sobre a música instrumental do candomblé e seus personagens, desde meados do século XX aos dias atuais.

Mais uma vez é perceptível a existência de uma rede de alabês; rede esta que ultrapassa os limites de cada terreiro, proporcionando trânsitos diversos entre estes indivíduos, implicando (re)conhecimento, admiração,

70 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020.

71 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, pp. 117-151.

72 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 119.

73 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 120.

74 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, pp. 124-128; Barros, “O alagbê”, p. 72.

75 Cardoso, “A linguagem dos tambores”, p. 22.

referências e trocas em variados espectros. Um exemplo emblemático deste contexto é o caso de Geraldo do Nascimento, Geraldo Macaco, participante da gravação mediada e produzida por Verger. O texto de Lühning e Mata nos informa: “Geraldo frequentava muito a Casa [de Oxumarê], embora nunca houvesse ocupado cargo. Mais tarde foi suspenso como ogã na Casa Branca, mas se confirmou anos depois no Gantois”.⁷⁶

Além das movimentações de Geraldo Macaco entre os terreiros Casa de Oxumarê, Gantois e Casa Branca, uma citação de Neném, linhas atrás, lembra suas constantes idas a outros terreiros da região, além de relatar visitas de Gamo ao terreiro Casa Oxumarê. Somado a isto, compartilho uma citação de Vivaldo da Costa Lima que reforça esses trânsitos de alabês por diferentes terreiros: “Um bom alabê dá notoriedade e aumenta o prestígio do terreiro e são conhecidos e convidados pelas casas menores ou filiadas aos grandes terreiros”.⁷⁷

Estes movimentos são divergentes, quando comparamos os trânsitos e presenças dos alabês em diferentes terreiros às diretrizes comumente adotadas por outros membros de uma comunidade religiosa – ao menos por grande parte dos membros, nos terreiros mais conhecidos. Ao discorrer sobre o saber e sua transmissão neste universo, Lisa Castillo afirma:

O saber sagrado no candomblé é um saber esotérico, necessariamente de difícil acesso e divulgado apenas para um grupo restrito de pessoas. Nesse sentido, os fundamentos religiosos constituem, e devem constituir, um mistério, um enigma. Portanto, a democratização do saber, um dos valores fundamentais promovidos pelo Iluminismo e pela modernidade ocidental, choca, fundamentalmente, com o caráter essencialmente secreto do saber no candomblé.⁷⁸

Considerando este panorama, levando em conta a relevância do segredo neste universo religioso, é lógico inferir que estas preocupações ocorrem tanto nos níveis internos, próprios a cada terreiro, como nas

76 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, pp. 124-125

77 Lima, *A família de Santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia*, p. 97.

78 Lisa Earl Castillo, *Entre a escrita e a oralidade: a etnografia nos candomblés da Bahia*, Salvador: EDUFBA, 2010, p. 32.

relações entre diferentes Casas de candomblé. Sobre este segundo nível, Castillo indica a existências de “regras que visam controlar as visitas de seus filhos a outros terreiros”.⁷⁹ Estas regras consistem na proibição de se realizar visitas individuais a outros terreiros; a autora comenta sobre as funções destas diretrizes:

De um lado, criava impedimentos ao uso de fontes externas de saber religioso, em prol da primazia da hierarquia interna. De outro, protegia o nome da casa, evitando o constrangimento de sofrer acusações de praticar espionagem sobre os segredos dos outros.⁸⁰

Convém enfatizar outro indício que reforça estas divergências. Em suas entrevistas, Ueslei, Iuri e Neilton não citaram apenas mestres vinculados aos seus respectivos terreiros; quando perguntados sobre suas referências, os três alabês mencionaram personalidades vinculadas a diferentes templos. Isto sugere que, no caso da música instrumental, suas práticas e dinâmicas, não há preocupações com uso de fontes externas de saber musical no âmbito de cada terreiro. Ao contrário: os três entrevistados indicaram influências de alabês de diferentes terreiros em suas formações. Tais fatos, além de reforçarem a existência da rede sociorreligiosa investigada neste artigo, indicam a interessante posição da música neste universo, operando nas dinâmicas de visibilidade e invisibilidade, democratização do saber e sua restrição.

Neste contexto, é preciso considerar diferentes gravações de cantigas e toques de candomblé, realizados desde meados do século XX.⁸¹ A existência destes registros sonoros reforça que, ao menos em alguma medida, as diretrizes restritivas, aplicáveis ao saber de uma forma geral, não são extensíveis às práticas musicais; visto que as gravações de cânticos e toques de candomblé, e sua posterior divulgação, contribuem, em parte, para a democratização deste saber. Este é um tema que foge do escopo

79 Castillo, *Entre a escrita e a oralidade*, p. 38

80 Castillo, *Entre a escrita e a oralidade*, p. 38

81 Na seção anterior, os entrevistados destacaram algumas obras. Na última seção deste artigo, cito outros destes registros.

deste trabalho, sendo necessário um maior aprofundamento em pesquisas futuras, que considerem os múltiplos aspectos contextuais – inclusive os aspectos históricos, bem como questões relativas às dinâmicas dos cargos e funções neste universo religioso, que por sua vez estão comumente vinculadas às questões de gênero.

Retornando às dinâmicas próprias da rede sociorreligiosa dos mestres alabês, é necessário pontuar que estes trânsitos também extrapolam o âmbito dos terreiros, alcançando o universo da música popular secular; e aqui vale outro adendo. As primeiras linhas da seção anterior revelaram as múltiplas atuações de Iuri Passos – alabê, *performer* atuante na música popular e docente universitário. Neilton e Ueslei também atuam no meio musical fora dos terreiros, seja como músicos acompanhantes, seja como educadores, no Brasil e no exterior. – Vale ressaltar que Neilton mora há mais de duas décadas na Itália, atuando como *performer* em diferentes gêneros musicais, como jazz, música popular italiana, entre outros.⁸² É preciso salientar que possivelmente essa não é uma condição predominante nas realidades dos mestres alabês da contemporaneidade (esta é uma hipótese que precisa ser confirmada ou refutada em futuras pesquisas). De certa forma, seria plausível supor que a atuação de mestres alabês em contextos não religiosos fosse um movimento recente, dos últimos anos, talvez impulsionado pelo crescente interesse do grande público em relação à musicalidade afrodiáspórica. Entretanto, dados sugerem que estas movimentações ocorrem há muito tempo; apresento alguns.

Ao discorrer sobre os irmãos Vadinho, Hélio e Dudu, Iuri Passos enfatiza a importância destes mestres para as gerações posteriores. Passos apresenta parte da extensa produção dos três irmãos que, além de gravações de diferentes discos, inclui contribuições em outros campos artísticos, a exemplo das participações no filme *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, bem como participações em turnês nacionais e internacionais, como

82 Santos, *Entrevista*.

integrantes de grupos musicais diversos.⁸³ Reforçando a atuação desses mestres em diferentes campos artísticos, Marco Aurélio Luz registra a presença dos irmãos Vadinho e Dudu nas “Semanas Afro-Brasileiras”, ocorridas entre 30 de maio e 23 de junho de 1974.⁸⁴

Décadas atrás, mais especificamente entre os anos de 1940 e 1950, um dos mestres já citados, Seu Januário, compunha umas das *jazz-bands* soteropolitanas: o conjunto “Brazilian Boys”.⁸⁵ No conjunto, Seu Januário tocava bateria – instrumento que aprendera com seu irmão, Seu Paizinho.

Elas [as *jazz-bands*] tocavam em festas, bailes, e ainda nas casas de candomblé após as festas religiosas da noite anterior, como se fosse a parte social e profana, bem como tocavam em aniversários de membros da casa [Casa de Oxumarê], como nos de Seu Hilário e Mãe Simplícia.⁸⁶

Assim, ao menos desde a metade do século XX até os dias atuais, os mestres dos atabaques atuam em ambientes musicais não religiosos. Digo “ao menos” porque as atividades de outro personagem, que será melhor apresentado mais à frente, Francisco Nazareth d’Etra, companheiro da fundadora do terreiro do Gantois, Maria Júlia da Conceição, sugerem ocorrências destes movimentos ainda no século XIX. Esse tema será explorado nas próximas páginas, mas vale uma antecipação: Francisco era barbeiro, profissão popular na urbanidade soteropolitana do século XIX que, entre outras funções diversificadas, abarcava a atividade de músico (inclusive, seu sobrenome, “Etra”, indica vínculo ao barbeiro José Antônio d’Etra, que foi dono de conhecida banda de música).⁸⁷ Indícios apontam a importância do marido de Maria Júlia nos primeiros tempos

83 Barros, “O alagbê”, pp. 73-77.

84 Marco Aurélio Luz, *Ilê Asipá: um terreiro na história*, Salvador: EDUFBA, 2022, pp. 200-203.

85 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 122.

86 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 122.

87 Lisa Earl Castillo, “O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX”, *Revista de História*, n. 176 (2017), p. 19 ; João José Reis, *Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 85.

do Gantois. Assim, fica difícil não imaginar que, assim como os mestres citados acima, Francisco atuasse musicalmente dentro e fora dos terreiros.

Então, mais uma vez, é possível supor que esta rede de mestres alabês vem sendo forjada concomitantemente à formação e consolidação do próprio candomblé, revelando este contexto musical afrorreligioso. Entretanto, melhor do que falar em “rede” e “contexto”, é falar sobre as linhas 15 e 14. Aliás, melhor que falar, é citar Vivaldo da Costa Lima. Após afirmar a importância de um bom alabê, o autor destaca dois dos personagens mencionados acima:

É o caso de Vadinho, alabê do Gantois e Paizinho, alabê do Oxumarê, que têm seu grupo, sua “bancada” afinada e sempre atenta à resposta, ou à entrada da cantiga tirada pela mãe de santo de suas Casas... são muitos os grupos organizados de tocadores, que tocam, por convite, em terreiros conhecidos. Existe um grupo muito requisitado, liderado pelo alabê Paizinho, do candomblé do Oxumarê, que toca no Engenho Velho e em terreiros ligados a essas Casas, grupo esse que tem um apelido de “Linha 15”, devido ao número dos antigos bondes que passavam na Vila América, residência da maioria dos membros do grupo.⁸⁸

Não existia o grupo da “Linha 14”; mas, sem dúvida alabês vinculados mais estreitamente ao Gantois (como Vadinho e Geraldo do Nascimento) também protagonizaram a cena musical afrorreligiosa soteropolitana ao longo do século XX. Essa proximidade geográfica, somada aos interesses em comum (musicalidades do candomblé) por si só explicariam esses trânsitos, trocas e diálogos por parte desses mestres do atabaque. Mas, será que esses movimentos diziam respeito apenas aos músicos do candomblé? Será que as demais personalidades destes (e de outros) terreiros não mantiveram e mantêm contato?

Alguns indícios apresentados – a exemplo das dinâmicas e desdobramentos envolvendo Francisco Nazareth d’Etra e Bamboxê – sugerem um contexto mais amplo do que o estritamente musical. Além disso, nas páginas anteriores vimos que um dos entrevistados, Totó, foi suspenso na

88 Lima, *A família de Santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia*, p. 97.

Casa Branca, mas foi confirmado no Pilão de Prata, terreiro localizado no bairro da Boca do Rio – localidade com distância aproximada de 10 km da região dos três terreiros aqui investigados. As histórias e dinâmicas destes terreiros e personagens indicam que possivelmente esses laços tenham sido constituídos não apenas através da música, e não apenas na região das linhas 14 e 15.

Histórias e trajetórias cruzadas: dos alabês aos terreiros

Tentei demonstrar acima como os diálogos e trânsitos entre os alabês dos terreiros investigados (desde, pelo menos, fins da primeira metade do século XX) constituem aspecto importante deste universo. Principalmente no que se refere aos três entrevistados, suas relações e referências, é marcante a proximidade entre seus contextos. Algumas informações a respeito das conexões destes ambientes (Casa Branca, Gantois, Casa de Oxumarê e Pilão de Prata) ilustram melhor este panorama.

A primeira diz respeito às relações consanguíneas de alguns personagens citados anteriormente – neste caso, relações entre pessoas vinculadas às Casa de Oxumarê e Casa Branca.

Entre 1927 e 1948, a Casa de Oxumarê ficou sob a liderança de Maria das Mercês, conhecida como Mãe Cotinha de Iyewá. Cotinha “administrou o terreiro com auxílio de Jacinto Manuel Gomes, conhecido como Seu Jacinto, ogã do terreiro da Casa Branca e pai dos ogãs Paizinho e Januário, dois importantes alabês da Casa de Oxumarê”.⁸⁹ Aqui temos duas importantes informações: Seu Jacinto, ogã da Casa Branca, auxiliou a administração de Mãe Cotinha à frente da Casa de Oxumarê, a partir da segunda metade da década de 1920. Um ogã da Casa Branca contribuindo com a Ialorixá da Casa de Oxumarê só reforça a existências destes trânsitos. A segunda parte da citação informa o parentesco entre dois

89 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 51.

alabês já conhecidos nossos: Seu Jacinto era pai de dois alabês que participaram das gravações produzidas por Verger, em 1958.

Ainda sobre esta gravação, e reforçando os vínculos religiosos, familiares e musicais (aqui em especial, os da Casa de Oxumarê), vale aprofundar um pouco a análise sobre a família consanguínea de Mãe Simplícia, sucessora de Mãe Cotinha de Iyewá na administração do terreiro.⁹⁰ Simplícia contou com o apoio do companheiro, Seu Hilário, para gerir a Casa de Oxumarê. Juntos, Mãe Simplícia e Seu Hilário tiveram quatro filhos: Milton, Erenilton, Tania e Jutahy.⁹¹ Como vimos, Erenilton foi um importante personagem do universo da música instrumental do candomblé desde início da segunda metade do século XX. Citado por nossos três entrevistados, o alabê também participou das gravações produzidas por Verger. Outro filho de Mãe Simplícia e Seu Hilário foi Milton Bispo do Santos, pai de um dos alabês aqui entrevistados – Neilton de Abreu Bispo do Santos.

Saindo da Casa de Oxumarê, caminhando no sentido do Rio Vermelho, logo encontraremos a Casa Branca. Se o caminhar for no sentido oposto, chegaremos nas proximidades do terreiro do Gantois. De certa forma, as histórias destes terreiros revelam parte importante da constituição do próprio candomblé de tradição nagô-ketu em Salvador, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Assim, vale apresentar alguns aspectos das histórias destes dois últimos templos. Começamos pelo Gantois, acompanhando as relações de importante personagem dos períodos iniciais do terreiro: Francisco Nazareth d’Etra, marido de Maria Júlia da Conceição, fundadora do Gantois.

Lisa Castillo, a partir das atuações de Francisco, nos fornece possíveis pistas sobre a cena musical deste período: a autora informa que

90 Antes mesmo da morte de Mãe Cotinha, Mãe Francelina foi escolhida para sucedê-la. Mas, após o falecimento de Cotinha, “Em virtude de sua idade avançada, Mãe Francelina renuncia ao cargo e recorre aos Orixás que, no jogo de búzios, indicam Simplícia de Ogum como nova ialorixá da Casa” (Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 51).

91 Lühning e Mata, *Casa de Oxumarê*, 2020, p. 54.

o marido de Maria Júlia da Conceição, quando escravizado, pertencia ao próspero barbeiro músico José Antônio d’Etra.⁹² Seguindo a profissão de seu senhor, e posteriormente patrono, Francisco Nazareth d’Etra foi barbeiro.⁹³ A autora ainda nos fornece algumas informações sobre as atuações musicais da banda de música da casa d’Etra, seus escravos e forros vinculados, indicando conexões de alguns destes personagens com o terreiro do Gantois.⁹⁴

Iuri Passos, em sua dissertação, tendo como base as informações apresentadas por Castillo, e após citar os barbeiros músicos da casa d’Etra, afirma: “os músicos acima mencionados faziam parte da banda de barbeiros que era do Gantois, sendo eles provavelmente os Alagbês da época, responsáveis pela orquestra ritualística do candomblé”.⁹⁵ Não é difícil imaginar que Francisco Nazareth, após “matar um cachê” em evento que teve a participação da banda da casa d’Etra, fosse louvar os Orixás, tocando rum.⁹⁶ Ainda sobre o marido de Maria Júlia, aqui cabe outra pequena digressão.

Segundo as tradições orais do Gantois, Francisco era africano Jeje e teve importante papel nos tempos iniciais do terreiro.⁹⁷ Também baseada nas tradições orais, Castillo aponta para a atuação do africano também no terreiro Zoogodô Bogum Malê Rundô, popularmente conhecido como terreiro do Bogum:

As tradições orais sustentam que Francisco Nazareth estava envolvido no Bogum. No Gantois, fala-se de uma árvore plantada por ele no Bogum que abrigava o assentamento do vodum Azonodô. As memórias do Bogum concordam, com um detalhe a mais: ele teria trazido a árvore da África.⁹⁸

92 Castillo, “O terreiro do Gantois”, p. 17.

93 Castillo, “O terreiro do Gantois”, p. 19.

94 Castillo, “O terreiro do Gantois”, pp. 21-37.

95 Barros, “O alagbê”, p. 68.

96 “Matar cachê” é uma expressão utilizada pelos profissionais da música para fazer referência à realização de um trabalho e o posterior pagamento pelo serviço.

97 Castillo, “O terreiro do Gantois”, pp. 3-35.

98 Castillo, “O terreiro do Gantois”, p. 46.

Este fato indica trânsitos entre terreiros de diferentes nações: o Bogum, diferentemente dos terreiros Casa Branca, Casa de Oxumarê e Gantois – que são identificados, predominantemente, como terreiros de nação nagô-ketu –, é um terreiro de tradição jeje. Desta forma, é lógico supor que estes trânsitos ocorriam também no âmbito musical. Difícil não imaginar que, quando no Bogum, Francisco não tocasse no rum para louvar os Voduns.

Everaldo Conceição Duarte, em obra dedicada à história do terreiro do Bogum, apresenta outros indícios desta rede sociorreligiosa dos mestres alabês: ao discorrer sobre os mestres na arte de tocar atabaques neste terreiro, o autor destaca as atuações do ogã Amâncio. Duarte enfatiza a predisposição de Amâncio em transmitir seus conhecimentos musicais: “Não fazia segredo do seu tocar. Tocava e mostrava o que estava tocando para quem possuía o dom de entender os sinais e os sons”. Na sequência o autor cita outros mestres dos tambores, que foram “herdeiros do mestre” Amâncio; entre os discípulos, Duarte menciona “Vavá Boca de Ferramenta” – certamente, nosso conhecido Vadinho.⁹⁹

Estes cruzamentos indicam que a rede sociorreligiosa dos mestres alabês ultrapassa os limites referentes aos distintos modelos de cultos – pelo menos no que diz respeito às nações ketu e jeje. A citação de Neném, quando afirmou visitar também terreiros da nação angola, sugere a inclusão deste último modelo de culto nas atuações desta rede. Entretanto, este é um caminho investigativo que precisa ser explorado e aprofundado em trabalhos futuros.

Talvez para alguns leitores não tenha ficado clara a escolha de Totó (um alabê atualmente vinculado ao terreiro Pilão de Prata) como um dos entrevistados. A história do próprio Totó, sendo suspenso na Casa Branca, e até hoje residindo dentro do terreno deste terreiro – além de sua relevância no contexto atual da música instrumental de candomblé – já sustentaria a adequação da entrevista. Possivelmente, a dúvida é outra,

99 Everaldo Conceição Duarte, *Terreiro do Bogum: memórias de uma comunidade Jeje-Mahi*, Lauro de Freitas: Solisluna, 2018, pp. 78-79.

sendo provavelmente esta a pergunta: “Mas, qual a relação do Pilão de Prata com os outros terreiros?”. Portanto, cabe compartilhar alguns fios que tecem essa grande e complexa rede que envolve terreiros soteropolitanos e suas conexões. E, para analisar essa relação, é importante discorrer sobre Rodolfo Manoel Martins de Andrade, nome brasileiro do babalaô Bamboxê Obitikô.¹⁰⁰

Relevante figura no contexto religioso afro-brasileiro ao longo do século XIX, Bamboxê foi personagem importante nos tempos iniciais do candomblé baiano, sendo considerado um dos fundadores do terreiro da Casa Branca, além de ser reverenciado também no padê do terreiro do Gantois; “não como ancestral fundador, mas por ter sido importante no período formativo do candomblé de modo geral”.¹⁰¹ O babalaô foi um dos personagens da comunidade que Castillo denominou “rede sociorreligiosa de viajantes”. Estabelecendo conexões e diálogos com os dois lados do atlântico – entre a costa brasileira e a costa ocidental africana –, Bamboxê, juntamente com outras personalidades, como Eliseu do Bonfim, Eduardo Américo de Souza e Joaquim Vieira, realizou diversas viagens; não apenas pela costa africana, mas também por importantes cidades brasileiras, como Salvador, Recife e Rio de Janeiro.¹⁰²

Obitikô deixou descendentes nos dois lados do Atlântico. Do lado de cá, seu legado religioso foi mantido por seu neto, citado anteriormente por Ueslei Cruz: Felisberto Sowzer, conhecido como Benzinho.¹⁰³ Fruto da união da filha primogênita de Bamboxê, Maria Júlia Martins, com o também babalaô Eduardo Américo de Souza (outro membro da denominada “rede sociorreligiosa” de viajantes), Benzinho

100 Babalaô é o “Pai (Senhor) dos Segredos”: ‘sacerdote’ no culto de Ifá, o culto dos oráculos” (Lühning, *A Música no candomblé*, p. 260)

101 Castillo, “Entre memória, mito e história”, p. 79.; e “O terreiro do Gantois”, p. 41. A autora, em “Entre memória, mito e história”, p. 79, assim define o padê: “ritual semiprivado, realizado antes de todas as cerimônias públicas, em homenagem ao orixá Exu e a homens mortais que exerceram papéis de destaque nos primeiros tempos do terreiro”.

102 Castillo, “Entre memória, mito e história”, p. 89/ 103-106.

103 Renato da Silveira, *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, 2ª ed., Salvador: Maianga, 2006, p. 406.

foi considerado por muitos “o último babalaô baiano da velha tradição iorubana”.¹⁰⁴ Este processo genealógico avança e no ano de 1961, o babalorixá Air José – neto de Benzinho, portanto, trineto de Bamboxê – fundou o Ilê Odô Ogê, conhecido como Pilão de Prata, terreiro ao qual Totó é vinculado. (Re)ligando alguns outros pontos: Benzinho, que era neto de Bamboxê, foi avô de santo de Cipriano; este último considerado por Ueslei o “mestre de todos” na arte de tocar atabaque.

Assim, ainda que afastado da área que em tempos passados era cruzada pelos bondes das linhas 14 e 15, ficam evidentes as conexões do Pilão de Prata com outros terreiros da Casa Branca, Casa de Oxumarê e Gantois. As movimentações de personagens como Bamboxê sugerem que, em termos geográficos, essas conexões ultrapassam em muito a região onde estão localizados estes terreiros – vide as visitas do babalaô aos estados do Rio de Janeiro e Pernambuco. Como vimos no caso de Francisco d’Etra, além da perspectiva geográfica, tais conexões são perceptíveis em outro espectro, que diz respeito às diferentes tradições religiosas, às diferentes nações. E como não poderia deixar de ser, a música sempre está presente nestas dinâmicas.

Considerações de maló¹⁰⁵

Nas páginas iniciais deste artigo propus uma aplicação do conceito de “rede sociorreligiosa”, apresentado por Lisa Castillo, para a realidade dos mestres dos atabaques. Ao longo do texto, alguns fios desta rede musical foram expostos e analisados, defendendo a adequação deste conceito para o universo dos alabês soteropolitanos. Mais do que comprovar a existência da rede sociorreligiosa dos mestres dos tambores na cidade de

104 Silveira, *O candomblé da Barroquinha*, p. 406.

105 Aqui apresento as considerações finais deste artigo fazendo uma referência à cantiga de maló, que é a “cantiga entoada na despedida do orixá” (Lühning, *A música no candomblé*, p. 262). “Maló”, segundo a autora, pode ser traduzido por “ele pode ir” (Lühning, *A música no candomblé*, p. 270).

Salvador, o objetivo deste trabalho foi compartilhar alguns cruzamentos e aproximações existentes entre as histórias de vida, percursos e referências dos três entrevistados e seus contextos.

As semelhanças em relação às condições, situações e trajetórias de Totó, Neném e Iuri são consideráveis. Seja a partir da estreita relação entre suas respectivas famílias e os citados terreiros – chegando ao ponto dos três terem morado, ou residirem até os dias atuais, no espaço físico destas Casas –, ou mesmo no que concerne a processos e momentos específicos em suas formações enquanto músicos de candomblé. Seja através dos personagens mencionados pelos três alabês quando da citação de grandes mestres na arte do tocar atabaques, a contribuição de fonogramas em suas formações, ou mesmo a proximidade geográfica entre os terreiros do Gantois, Casa Branca e Casa de Oxumarê.

Os dados das entrevistas, quando somados às informações bibliográficas, proporcionaram o puxar de alguns outros fios desta rede. Interessante perceber que os laços que unem estes terreiros extrapolam as relações entre os alabês, e muito provavelmente sejam anteriores – ou ao menos concomitantes – a estas relações. Basta lembrar o auxílio de Seu Jacinto, ogã da Casa Branca, à Mãe Cotinha, na administração da Casa de Oxumarê, na época em que o terreiro ficou sob sua responsabilidade (entre 1927 e 1948); ou mesmo as atuações de Bamboxê e alguns de seus descendentes, evidenciando as aproximações existentes entre os quatro terreiros mencionados – só para citar algumas das conexões apresentadas ao longo deste artigo. Alguns fios; não todos. Assim, são importantes algumas considerações.

É preciso lembrar que nossos entrevistados foram três, num universo de muitos outros mestres da percussão afrorreligiosa baiana na contemporaneidade. Além da Casa Branca, Gantois e Casa de Oxumarê, outros terreiros estão localizados nesta região, a exemplo dos já citados terreiros do Cobre e do Bogum, além do Tumba Junsara – só para citar alguns terreiros de outras nações, que não a nagô-ketu, e só para ficar entre as linhas 14 e 15. Em outras palavras, é necessário puxar diferentes fios desta rede, investi-

gando, pesquisando e aprendendo com outros mestres dos tambores, suas trajetórias e dinâmicas. Não apenas mestres da tradição nagô-ketu, mas também de diversas tradições, como jeje e congo-angola; não apenas da região que outrora foi cortada pelos bondes das linhas 14 e 15, mas também outras regiões da Soterópolis e demais cidades baianas, sem mencionar outras localidades brasileiras – talvez, seguir os passos de Bamboxê e seus companheiros seja um bom início.

Outra necessária consideração é em relação aos aspectos sonoros. Importantes fios desta rede socioreligiosa dos tambores são compostos pelo som. Assim, concomitantemente às trajetórias e dinâmicas dos mestres alabês, é preciso aprender, investigar e analisar suas práticas musicais. Neste sentido, cabe mencionar gravações efetuadas e viabilizadas por estudiosos do tema, desde fins da primeira metade do século XX – como as gravações que compõem a já citada obra *Casa de Oxumarê – Os cânticos que encantaram Pierre Verger*, registros de Lorenzo Turner, ou mesmo as gravações de Simone Dreyfuss-Roche, só para citar alguns dos primeiros e mais conhecidos registros; além, é claro, dos fonogramas mencionados pelos alabês em suas entrevistas.¹⁰⁶

No âmbito bibliográfico, é preciso pontuar que a grande maioria dos estudiosos dos temas próprios ao candomblé (para não dizer a totalidade), escreveram, em diferentes medidas e aprofundamentos, sobre a importância da música no candomblé, seus instrumentos e dinâmicas. Algumas obras se dedicam a uma investigação mais aprofundada da música do candomblé e seus aspectos sonoros – a exemplo dos trabalhos de Gérard Béhague, Angela Lühning e Ângelo Nonato Cardoso.¹⁰⁷

106 “Casa de Oxumarê – Os cânticos que encantaram Pierre Verger”, *Spotify* . Alguns dos registros efetuados por Lorenzo Turner estão disponibilizados em “Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner, Bahia, Brazil”, *Soundcloud* , enquanto as gravações realizadas por Simone Dreyfuss-Roche se encontram em “Brésil, Haut Xingu et Bahia; 1955”, *Centre de Recherche en Ethnomusicologie* .

107 Gerard Béhague, “Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano”, *Afro-Ásia*, n. 12 (1976) ; Lühning, *A Música no candomblé*; Cardoso, “A linguagem dos tambores”.

Aqui cabe uma reafirmação. O candomblé não é uma religião normativa, cujos procedimentos e diretrizes são universais, adotados uniformemente por todos os terreiros. No domínio da música isso quer dizer que é provável e esperado que cada Casa tenha suas próprias tradições no que concerne às abordagens e execuções dos ritmos, que neste universo são conhecidos por “toques”. Digo “provável e esperado” porque muito pouco foi investigado e publicado com o objetivo de identificar as possíveis diferenças performático-musicais entre dois ou mais terreiros ou mesmo linguagens características de cada alabê.¹⁰⁸

As trajetórias de cada alabê são acrescidas das histórias e dinâmicas de seus terreiros vinculados, passando pelas investigações e análises das suas características idiomático-musicais. Assim, cada fio desta rede vai sendo puxado, desvelando importantes espectros deste imprescindível elemento constituinte do candomblé, que é sua música. Afinal, parafraseando a conhecida expressão “sem folha não há orixá”, como todos sabemos, sem música não há candomblé.

Recebido em 8 maio 2023

Aprovado em 3 jul. 2023

doi: 10.9771/aa.v0i68.54314



108 Neste campo, além da citada tese de Ângelo Nonato Cardoso, trabalho que investiga as práticas musicais do terreiro da Casa Branca, mais especificamente práticas de Edvaldo “Papadinha” Araújo (mestre vinculado ao referido terreiro), cito o trabalho anterior de minha autoria, “Particularidades e universalidades do candomblé: a ‘unidade sem uniformidade’ aplicada à música ketu”, *Opus*, v. 27, n. 2 (2021) , cujo objetivo é comparar as diferenças e similaridades em relação às abordagens do toque Agueré nos terreiro do Gantois, Casa Branca e Casa de Oxumarê.

Este artigo apresenta e discute histórias, trajetórias e dinâmicas de alabês soteropolitanos, suas conexões e contextos, anunciando assim uma coletividade sociorreligiosa. Inicialmente são compartilhados dados provenientes de entrevistas realizadas com três mestres dos tambores, sendo enfatizadas algumas aproximações no que concerne aos seus processos formativos enquanto músicos de candomblé e condições socioculturais. Às informações fornecidas a partir das entrevistas, são acrescentados dados bibliográficos e etnográficos, fornecendo então um panorama desta coletividade de mestres alabês e seus entornos. Finalizando, os alcances desta coletividade religiosa são expandidos a partir da apresentação de trânsitos e afinidades existentes entre terreiros com os quais os entrevistados têm vínculos, demonstrando assim o quão imbricados estão a música de candomblé e seus personagens nos acontecimentos e dinâmicas da religião de uma forma geral. Do particular para o universal, o intuito é demonstrar como estas camadas se sobrepõem, sendo, concomitantemente, constituídas e constituintes deste universo.

Candomblé | Alabê | Música do candomblé | Música afrodiáspórica | Salvador

***BETWEEN TROLLEY LINES 14 AND 15:
HISTORIES, TRAJECTORIES, CONTEXTS
AND EXCHANGES BETWEEN ALABÊS IN SALVADOR***

This article presents and discusses stories, trajectories and dynamics of religious drum masters (Alabês) from Salvador, Bahia, their connections and contexts, announcing a socio-religious collectivity. Initially, data from interviews with three drum master are shared, emphasizing some approximations regarding their formative processes as candomblé musicians and sociocultural conditions. Bibliographic and ethnographic data are added to the informations provided from the interviews, thus providing an overview of this collective of Alabês masters and their surroundings. Finally, the scope of this religious collectivity is expanded from the presentation of transits and connections between religious temples to which the interviewees have ties, thus demonstrating how imbricated are the music of candomblé and its characters with the events and dynamics of religion in a general way. From the particular to the universal, the aims is to demonstrate how these layers overlap, being, at the same time, constituted and constituents of this universe.

Afro-Brazilian religion | Alabê | Afro-Brazilian music | Afro-diasporic music | Salvador, Brazil