

**CANTIGAS, TOQUES E NARRATIVAS: ASPECTOS SOCIAIS E COSMOPERCEPTIVOS DAS SONORIDADES AFRO-AMERÍNDIAS**

**CHANTS, RITUAL RHYTHMS AND NARRATIVES: SOCIAL AND COSMOPERCEPTIVE ASPECTS OF AFRO-AMERINDIAN SOUNDSCAPES**

**Lucas Gomes de Medeiros**

PPGCISH/ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

[alucasgm@gmail.com](mailto:alucasgm@gmail.com)

**Guilherme Paiva de Carvalho**

PPGCISH/ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

[guilhermepaiva@uern.br](mailto:guilhermepaiva@uern.br)

**Resumo:**

Com o texto que segue pretendemos analisar aspectos relacionados à sonoridade nas religiões afro-ameríndias. Pontuamos que esses aspectos serão perscrutados a partir de uma mirada social (analisando a função social da musicalidade; os cargos sacerdotais a ela associados; as mobilidades dos sujeitos e outras questões) e cosmoperceptiva (contemplando o sentido mítico das cantigas, a função teológica dos sons de terreiro e a finalidade das cantigas no estabelecimento de contatos com o sagrado). O texto apresenta um caráter ensaístico e formula-se a partir de um conjunto de experiências prévias dos/as autores/as junto aos terreiros da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Para tanto, se fez necessário um entrecruzamento metodológico que associa etnografia e história oral.

**Palavras-Chave:** Sonoridades; Cosmopercepções; Candomblé; Jurema Sagrada.

**Abstract:**

With the following text, we aim to analyze aspects related to sound in Afro-Amerindian religions. We emphasize that these aspects will be examined from both a social perspective (analyzing the social function of musicality; the priestly roles associated with it; the mobility of subjects, among other issues) and a cosmoperceptive perspective (considering the mythical meaning of the songs, the theological function of the terreiro sounds, and the purpose of the songs in establishing contact with the sacred). The text takes on an essayistic character and is formulated based on a set of prior experiences of the authors within terreiros in the states of Paraíba and Rio Grande do Norte. For this purpose, a methodological intersection that combines ethnography and oral history was necessary.

**Keywords:** Sonorities; Cosmoperceptions; Candomblé; Sacred Jurema.

**1. Introdução**

Entre os séculos XVI e XIX, milhares de negros/as escravizados/as foram trazidos/as forçadamente para o Brasil no contexto do tráfico transatlântico. Os números desses indivíduos

variam, mas alguns/mas autores/as avaliam que o quantitativo ultrapassa quatro milhões de pessoas. Como bem se sabe, as condições desses deslocamentos foram as mais desumanas possíveis: negros/as de diferentes origens étnicas foram misturados nos portos africanos como forma de se evitar motins, uma vez que a reunião de culturas e línguas diferentes dificultava as relações interpessoais e as possíveis revoltas.

Esses/as negros/as eram comprados/as em portos como os de Luanda na Angola e Ouidah no Benin, posteriormente depositados/as em massa nos porões dos navios negreiros, os quais não dispunham das mínimas estruturas de saneamento, além da precária alimentação. As mortes ocasionadas por doenças eram comuns e, ao padecerem, os corpos eram descartados no mar. Essa realidade converge para o entendimento de que na visão dos colonizadores, os/as escravizados/as eram mercadorias vivas, logo, podiam ser tratados/as como objetos e não como vidas. Os/as negros/as escravizados/as que chegavam inteiros/as e aptos/as ao trabalho eram destinados às labutas forçadas e executavam as mais variadas funções: agricultura, extração de minérios, manutenção das casas grandes e afins. O historiador Boris Fausto informa que os quatro principais ciclos de africanos/as trazidos/as para o Brasil podem ser ordenados do seguinte modo:

1 O ciclo da Guiné – segunda metade do século XVI; 2. O ciclo de Angola e do Congo – ápice no século XVII, mas com continuidade menor até o final do tráfico; 3. O ciclo da Costa da Mina – três primeiros quartos do século XVIII; 4. O ciclo da baía de Benim – entre 1770 e 1850, estando incluído aí o período do tráfico clandestino (FAUSTO, 2006: p. 51-52).

Esses quatro grandes momentos trouxeram ao Brasil africanos/as das mais variadas origens territoriais e étnicas. A historiografia e a produção antropológica clássicas costumam analisar as influências linguísticas, culturais e sociais desses povos. Preferimos, em vez disso, apontar que essa herança africana é constitutiva do nosso país e permeia as mais variadas faces da nossa complexa e contraditória identidade nacional.

Portanto, evocamos a noção de cosmopercepção desenvolvida pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) para a realização do debate em questão. No entendimento de Oyěwùmí, a cosmopercepção é uma alternativa política, conceitual e epistemológica ao conceito de cosmovisão. A cosmovisão – ao passo que evoca metaforicamente a visão como manifestação sensorial para compreensão do mundo – reitera o entendimento de que a visão se sobrepõe à audição, ao tato e demais manifestações sensoriais. A visão, na longa duração da história ocidental, esteve historicamente ligada à descrição do eu e do outro, à construção de verdades

que se pretendiam irrevogáveis, à separação entre sujeitos e objetos do conhecimento etc. Para o entendimento das religiões de terreiro, a noção de cosmopercepção se mostra mais apropriada exatamente pelo fato de que tais religiões valorizam o ouvir, o tocar, o cheirar e afins. O caráter sagrado da preparação de comidas votivas, das músicas rituais, dos banhos cerimoniais e das oferendas de alimentos são prova disso<sup>1</sup>.

As diásporas forçadas e outras relações de poder inerentes ao domínio colonial resultaram na dissolução de inúmeras práticas e representações dos/as escravizados/as, enquanto outras foram refeitas no chamado Novo Mundo graças a mecanismos variados de resistência. No que concerne às práticas religiosas, por exemplo, as fontes escritas do período colonial mencionam os batuques em um primeiro momento e, em seguida, o termo “calundu” de origem angola-congolesa (LIGIÉRO, 2023: p. 29). Essas expressões, anteriores ao termo Candomblé<sup>2</sup>, dizem respeito aos exercícios de cura, rezas, produção de unguentos e remédios. O termo calundu – corruptela de *Kilundu*, de origem quimbundo – designa a condição da pessoa em estado de transe (LOPES, 2012), o que mostra que os “rituais de possessão” já integravam o complexo religioso do calundu entre os séculos XVII e XVIII.

Após a divulgação de expressões como “batuque” e “calundu” difundiu-se a expressão Candomblé, “nome dado à religião dos orixás, formada na Bahia no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes, e residualmente por grupos africanos minoritários” (PRANDI, 2005: p. 21). O termo também pode significar “ação de orar”, “um substantivo derivado da forma verbal *ku-dom-ba* ou *kulomba*: orar, saudar ou invocar (LIGIÉRO, 2023: p. 30). Dessa forma, a expressão Candomblé passa a ser gradativamente utilizada a partir do século XIX para nomear as religiões de origem africana que no Brasil se voltam ao culto de divindades como orixás, voduns e inquices.

Além do Candomblé, outra expressão religiosa comum aos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte – onde as pesquisas que resultaram nesse texto foram desenvolvidas – é a Jurema

---

<sup>1</sup> No âmbito da discussão que segue, a noção de cosmopercepção está relacionada a um conjunto de práticas e representações nos terreiros, espaços onde as relações de ensino, aprendizagem, e a manutenção das tradições de forma geral, perpassam as experiências sensoriais de modo geral. Portanto, a sonoridade, o cheiro das comidas votivas, as cantigas etc. se integram na construção de um complexo onde todas as manifestações sensoriais são evocadas para a construção de sentidos de mundo. As observações participantes que resultaram na produção desse artigo evidenciam as múltiplas formas como as expressões corpóreas são mobilizadas para além da visão, o que mostra a apropriação do conceito em questão.

<sup>2</sup> No decorrer do texto, o nome das expressões religiosas será grafado com inicial maiúscula e a expressão “candomblés”, com inicial minúscula e no plural, deve ser compreendida como sinônimo de terreiros.

Sagrada ou Catimbó: tradição de origem indígena da qual falaremos melhor adiante. O encontro entre o Candomblé e a Jurema Sagrada forja uma modalidade de culto específica e uma tipificação para os terreiros que comportam ambas as práticas: são os chamados terreiros traçados (AZEVEDO; MEDEIROS, 2020). Desse modo, analisaremos as múltiplas dimensões da sonoridade, suas manifestações em ambos os cultos e os modos como se processa a salvaguarda de princípios africanos e indígenas nos espaços religiosos do Nordeste brasileiro. Interessa-nos analisar a sonoridade como esse aspecto que, entre tantos outros, faz as ancestralidades – subalternizadas desde as diásporas forçadas – permanecerem vivas nas comunidades de culto à revelia das continuidades coloniais.

Como sinalizado, exploraremos a questões a partir de uma associação entre etnografia e história oral em terreiros de Jurema Sagrada, Candomblé e Umbanda. A história oral, aqui, foi pensada como operação metodológica no sentido apresentado por autores como Meihy e Seawright (2020); Janaína Amado e Marieta Ferreira (2006): eleição dos/as interlocutores/as; construção de um roteiro semiestruturado de questões; gravação das entrevistas; transcrição das narrativas; conferência das informações junto aos/as interlocutores/as e análise dos dados. A escolha dessa abordagem metodológica não está ligada apenas à economia de fontes de outras naturezas, como os documentos escritos, por exemplo, mas à necessidade de se valorizar as narrativas forjadas pelos próprios sujeitos da experiência em tradições onde os saberes são produzidos e transmitidos de forma majoritariamente oral.

Foram realizadas cinco entrevistas densas baseadas em um roteiro semiestruturado de questões. O roteiro continha doze perguntas amplas que foram aplicadas às lideranças dos templos com quem mantínhamos contatos prévios. A escolha dos/as sacerdotes e sacerdotisas diz respeito à necessidade de se compreender como as pessoas que ocupam os mais altos graus na hierarquia sacerdotal formulam suas compreensões sobre a sonoridade e outros aspectos explorados no texto. Além disso, dois ogãs foram contactados, mas as agendas de ambos impediram a gravação das entrevistas. Desses/as interlocutores/as, três são da Paraíba e dois do Rio Grande do Norte: Rose Nascimento (Ilê Asê Iê Iê Adê Okò, Campina Grande-PB); Genésio Nascimento (Ilê Asê Iê Iê Adê Okò, Campina Grande-PB); Jorge Lucena (Ilê Azoani, João Pessoa-PB/Ilê Axé Omi Akinjolé, Cajazeiras-PB); Pai Wellington (Tenda Espírita de Umbanda Corta Embarço, Mossoró-RN) e Pai Francisco (Não informado, Mossoró-RN).

Evidentemente, as entrevistas em história oral não foram exploradas em sua integridade em decorrência da extensão do artigo. Porém, sempre auxiliam no processo de observação dos espaços, possibilitam reformulações nos roteiros e evidenciam o que é conveniente ser questionado ou não. As entrevistas foram associadas à prática etnográfica por meio de observações participantes desenvolvidas nos terreiros supracitados no ano de 2025.

No que diz respeito à etnografia, sua importância consiste na necessidade de aproximação com o campo de investigação. Essa aproximação permite ao/a pesquisador/a integrar-se às atividades do terreiro; observar aspectos que muitas vezes não são apontados nas entrevistas; orientar as perguntas que são ou não viáveis no momento das gravações das narrativas e compreender como os saberes são formulados e transmitidos junto às comunidades de culto. Analisando a potência do fazer etnográfico e da antropologia, Marisa Peirano considera que:

a despeito da confiança na excelência de sua aparelhagem conceitual, no seu método de pesquisa de campo e na sua tradição disciplinar, a antropologia não se reproduz como uma ciência normal de paradigmas estabelecidos, mas por uma determinada maneira de vincular teoria-e-pesquisa, de modo a favorecer novas descobertas. Estas ficam sujeitas à possibilidade de que a pesquisa de campo possa revelar, não ao pesquisador, mas no pesquisador, aquele resíduo incompreensível, mas potencialmente revelador, que existe entre as categorias nativas apresentadas pelos informantes e a observação do etnógrafo, inexperiente na cultura estudada e apenas familiarizado com a literatura teórico-etnográfica da disciplina. As impressões de campo não são apenas recebidas pelo intelecto, mas têm impacto sobre a personalidade do etnógrafo (PEIRANO, 1995: p. 22-23).

Conforme a autora, é necessário que o fazer etnográfico venha a surtir efeitos nos modos como os/as investigadores/as compreendem o campo – nesse caso, os terreiros – dentro de suas lógicas próprias de simbolização e representação. Medeiros (2024) também tem mostrado a importância da aproximação entre a história oral e a etnografia nos estudos das religiões de terreiro, posto que a elaboração de entendimentos mais contundentes a respeito das cosmocepções afro-ameríndias se dá mediante uma profunda articulação entre as vivências/observações nos terreiros e a acurada escuta dos sujeitos da experiência.

Algumas conversas informais com sacerdotes/isas e praticantes experientes foram de fundamental importância, além da análise de algumas narrativas míticas e dos pontos cantados que são facilmente encontrados em páginas da internet. Dito isso, a seção seguinte se debruça sobre a apresentação e análise das sonoridades no Candomblé seguida do mesmo movimento em relação à Jurema Sagrada.

## 2. Sonoridade e cosmo percepção no Candomblé

No Candomblé, a música e o toque dos atabaques assumem papel central. As cantigas estão presente em praticamente todas as cerimônias, enquanto os instrumentos musicais não fazem parte dos momentos nos quais a força do silêncio se faz necessária. Nos rituais de imolação animal, por exemplo, as cantigas são reproduzidas em som baixo e quase nunca acompanhadas pelos atabaques; já nas giras – como são chamadas as cerimônias mais comuns – as batidas no couro com mãos habilitadas e preparadas simbolicamente para isso se entrelaçam às vozes dos/as praticantes. As músicas cerimoniais, em linhas gerais, remontam os itans<sup>3</sup>, ou seja, os enredos sagrados são cantados e dançados na companhia do som dos atabaques. Esses enredos versam sobre os feitos do orixá que está sendo cultuado, sobre os atos inaugurais sagrados como a criação do mundo e dos humanos e sobre a relação que as divindades mantêm umas com as outras.

Nas cerimônias, essas histórias são recontadas e acompanhadas por danças e toques que lhes dão sentido. Por exemplo, existe um itan que narra uma disputa entre Obá e Oxum<sup>4</sup> pelo amor de Xangô, onde Oxum, persuadindo Obá, lhe orienta a cortar as próprias orelhas, o que causa ojeriza em Xangô. Quando esse mito é contado/cantado em louvação a Obá, as pessoas que estão na roda dos/as dançantes, fazem movimentos semicirculares com o corpo e revestem as orelhas com as mãos para simbolizar o acontecido. Diz o mito:

Obá corta a orelha induzida por Oxum

Obá e Oxum competiam pelo amor de Xangô.  
Cada semana, uma das esposas cuidava de Xangô,  
fazia sua comida, servia à sua mesa.  
Oxum era a esposa mais amada  
e Obá imitava Oxum em tudo,  
inclusive nas artes da cozinha,  
pois o amor de Xangô começava pelos pratos que comia.  
Oxum não gostava de ver Obá copiando suas receitas  
e decidiu vencer definitivamente a rival.  
Um dia convidou Obá à sua casa,  
onde a recebeu usando um lenço na cabeça,  
amarrado de modo a esconder as orelhas.  
Oxum mostrou a Obá o alguidar onde preparava uma fumegante sopa,  
no qual boiavam dois apetitosos cogumelos.  
Disse à curiosa Obá que eram suas próprias orelhas,  
orelhas que ela cortara, segredou cúmplice.  
Xangô havia de se deleitar com a iguaria.  
Não Tardou para que ambas testemunhassem o sucesso da receita.  
O marido veio comer e o fez com gula, se fartou.  
Elogiou sem parar os dotes culinários da mulher. Obá quase morre de ciúme.

<sup>3</sup> Narrativas míticas das divindades.

<sup>4</sup> Ambos orixás de arquétipo feminino e ligados aos rios.

Na semana seguinte, Obá preparou a mesma comida,  
cortou uma de suas orelhas e pôs para cozinhar.  
Xangô, ao ver a orelha no prato, sentiu engulhos.  
Enojado, jogou tudo no chão e quis bater na esposa, que chorava.  
Oxum chegou nesse momento, exibindo suas intactas orelhas.  
Obá num segundo entendeu tudo, odiou a outra mais que nunca.  
Envergonhada e enraivecida, precipitou-se sobre Oxum  
e ambas se envolveram numa briga que não tinha fim.  
Xangô já não suportava tanta discórdia em casa  
e esse incidente só fez aumentar a sua raiva.  
Ameaçou de morte as briguentas esposas, perseguiu-as.  
Ambas tentaram fugir da cólera do esposo.  
Xangô procurou alcança-las, lançou o raio contra elas,  
mas elas corriam e corriam, embrenhando-se nos matos,  
ficando cada vez mais distantes, mais inalcançáveis.  
Conta-se delas que acabaram por ser transformadas em rios.  
E de fato, onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá,  
a correnteza é uma feroz tormenta  
de águas que disputam o mesmo leito.  
(PRANDI, 2003: p. 314-316)

Mitos como esse são comumente mencionados nos terreiros através das cantigas acompanhadas dos toques. Cantigas e toques são, a um só tempo, meios de comunicação com o sagrado, de celebração de datas importantes e de manutenção das narrativas míticas. As cantigas também são executadas de acordo com a personalidade sagrada da divindade e acompanhadas por ritmos específicos: o ritmo de Xangô é chamado alujá, é frenético por estar associado a um deus cujo elemento é o fogo e que muitos dos itans remontam às guerras nas terras do império Oiô onde Xangô foi rei; o toque para Oxum recebe o nome de ijexá e é mais lento, posto que esse orixá está mais associado ao mistério e calmaria das águas doces. Do mesmo modo, Ogum (adarrum), Oxossi (agueré), oxalá (igbin), Obaluaiê (opaniyé) e outros orixás também possuem seus ritmos. Existem também os ritmos que não se ligam a orixás específicos como a vamunha que serve para convocar ou conduzir o orixá a desincorporar dos/as fiéis.

O personagem no espaço religioso responsável pelo toque dos atabaques é o ogã. O cargo do ogã não demanda apenas conhecimentos rítmicos, noções de sonoridade e afins. Trata-se de um cargo ritual de singular importância. O ogã é submetido a ritos iniciáticos, ocupa postos sacerdotais dentro da hierarquia dos tocadores, auxilia os/as sacerdotes/isas nas mais diversas atividades, zela pela manutenção do terreiro e é indispensável no processo de iniciação (feitura do santo) de novos/as neófitos/as. Os ogãs são submetidos a banhos rituais antes de tocarem os atabaques, não só pelo caráter sagrado dos instrumentos, mas para que sua voz e os sons emitidos pelas suas mãos sejam reconhecidos pelas divindades. O ogã não entra em transe durante os

rituais, assim como as ekedis. Enquanto eles tocam e cantam, as ekedis cuidam das pessoas tomadas pela força do sagrado. É de suma importância que existam cargos aptos e não aptos ao transe, pois não há como imaginar um ritual onde todas as pessoas se entregam momentaneamente à força da divindade, bem como, o fato de ninguém entrar em transe em determinado culto pode significar a inexistência do orixá junto à comunidade de praticantes.

Além do toque, os ogãs também se responsabilizam pela manutenção dos atabaques e pela troca do couro quando esse se desgasta. O couro é geralmente o de caprinos que foram utilizados em rituais de imolação do próprio terreiro, mas é facilmente encontrado nos mercados públicos em lojas especializadas em objetos ligados às religiões. Após a imolação ritual, o couro é colocado para secar, em seguida fixado ao atabaque, podendo o pelo do animal ser retirado ou não a depender da tradição de cada casa. Para além das atividades musicais, os ogãs são indispensáveis em práticas que demandam força como a manutenção do espaço físico dos templos, o despacho das oferendas e outras.

As figuras do ogã e a da ekedi também então envoltas em questões complexas acerca das dinâmicas de gênero e sexualidade nessas religiões (Medeiros, 2024; Birman, 1995). Em linhas gerais, os ogãs são necessariamente homens, e as ekedis, mulheres. Homem e mulher costumam ser pensados nas comunidades de culto em termos de diferença sexual. Desse modo, as mulheres não costumam tocar os atabaques sagrados, bem como os homens não cuidam das pessoas em estado de transe. A naturalização desses papéis vem sendo problematizada e esses debates têm causado uma infinidade de disputas de memória em torno da legitimidade das tradições. Para alguns/mas praticantes o que define ser homem ou mulher é uma formação biológica específica e isso implica na ocupação dos cargos rituais; outros/as religiosos/as afirmam que as distinções entre homens e mulheres nos terreiros não pode permanecer refém dos ditames coloniais. Talvez essa seja uma das questões mais problemáticas no perímetro das religiões de terreiro. O certo é que os modos como essas questões são colocadas podem causar contendas das mais variadas formas e intensidades. Em alguns terreiros a presença das mulheres no toque dos atabaques é permitida, mas essas não podem ser consideradas ogãs, enquanto os homens que não entram em transe e venham, porventura, a acompanhar alguém em transe, não podem ser chamados de ekedis<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> O debate sobre a divisão dos cargos sacerdotais está diretamente relacionado à menstruação (MEDEIROS, 2024).

Retornando ao debate sobre a figura do ogã e a finalidade dos toques rituais, podemos afirmar também que as sonoridades sagradas estão entre os aspectos que mais ligam o Candomblé à comunidade externa ao terreiro, o mesmo acontece com a confecção das vestes, com as festas acompanhadas de danças e cânticos, entre outras questões. Muitas pessoas não necessariamente religiosas ou crentes em manifestações sagradas frequentam terreiros em decorrência dessas manifestações: o Candomblé é também espaço onde se aprende a tocar os instrumentos, a costurar, a admirar as danças dos deuses. Essa realidade faz com que pensemos os terreiros para além de um espaço sagrado, pois se trata também de um circuito de sociabilidades e manutenção de práticas culturais que se expandem para além do religioso.

É comum escutar que o terreiro é uma escola (pelos valores morais e ancestrais que se aprende); um hospital (pelas práticas de cura realizadas pelos sacerdotes/isas ou pelas próprias divindades e entidades); uma farmácia (pela produção de chás, unguentos e banhos a partir das plantas, além dos conhecimentos etnobotânicos) ou uma casa (dado o fato de que os sujeitos se articulam socialmente na composição de um núcleo social, a chamada família de santo). Não esqueçamos também do caráter político-institucional desses espaços no enfrentamento a diversos processos hegemônicos da política formal brasileira. Edison Carneiro – etnólogo, historiador e intelectual baiano estudioso dessas tradições –, por exemplo, permaneceu refugiado no terreiro Opô Afonjá de Salvador quando perseguido pela ditadura varguista.

Quanto aos instrumentos musicais utilizados nos rituais é possível afirmar que esses ocupam os mais complexos conjuntos de objetos da cultura material das tradições africanas no Brasil. A musicalidade de terreiro ocupa diversos âmbitos da vida social do país, mas houve um tempo no qual as batidas policiais eram realizadas sob ordem do Estado e muitos instrumentos eram apreendidos<sup>6</sup>. No caso dos alguidares que contêm os assentamentos das divindades, da estatuária e outros, seu caráter maléfico, aos olhos do poder público, chamava a atenção da polícia, mas foram, sem dúvidas, os instrumentos musicais que mais atraíram perseguições aos terreiros, sob o pretexto de que o barulho desestabilizava a ordem pública. Em termos de cultura material, enquanto os assentamentos são muitas vezes discretos e acessados apenas pelos

---

<sup>6</sup> A ideia de vadiagem – associada à capoeira, aos candomblés e outros exercícios de origem africana no Brasil – constou como crime no Código Criminal de 1830 e no Código Penal de 1890. Com isso, os terreiros foram legalmente perseguidos antes da segunda metade do século XX. Não pretendemos afirmar que as manifestações de racismo religioso cessaram, mas que hoje têm contornos menos institucionais.

praticantes aptos, os atabaques anunciam a existência de um terreiro ou comunidade de culto em determinada localidade.

Esses instrumentos são muitas vezes confeccionados nos próprios espaços como já pontuado. Nos candomblés de nação ketu e angola, os atabaques são três: rum, rumpi, lé. Eles demandam tocadores específicos; variam de acordo com o tamanho (do maior para o menor, respectivamente) e produzem sons diferentes. Quanto a essas duas tradições, uma diferença importante deve ser pontuada: nos candomblés de angola, os atabaques são tocados com a mão, enquanto no ketu, com varetas chamadas aguidavis. Já nos candomblés de nação nagô egbá – cuja casa matriz se localiza em Recife – os atabaques recebem o nome de ilú, eles são mais baixos e mais largos e são tocados com as mãos. Em algumas casas de nagô egbá, o som dos atabaques é acompanhado pelo agogô e pelo xequerê (também chamado de agbê), enquanto nas casas de angola e ketu, apenas o agogô costuma aparecer.

Além dos instrumentos mais usuais, alguns orixás também dispõem de instrumentos específicos, por exemplo, o xeré (espécie de maraca de cobre ou outro metal usado nas louvações a Xangô); a sineta (sino pequeno de metal que acompanha as cantigas de Oxalá); o caxixi (usado nos cultos ao orixá Obaluayê em algumas casas); o alacorô (dois cones de metal ligadas por uma corrente e que é usado no culto ao orixá Ogum). Batidas em chifres de búfalo (no culto a Oyá) e de boi (no culto a Oxossi) também são comuns em terreiros de nação ketu. Esses instrumentos costumam ficar no assentamento do orixá de onde são retirados em circunstâncias específicas na louvação individual da divindade. Têm-se ainda o adjá, um chocalho com uma ou mais estruturas cônicas que é utilizado pelos/as praticantes iniciados/as para invocar e conduzir os orixás durante os festejos. Talvez o adjá seja o mais comum desses instrumentos, ele aparece em praticamente todos os rituais de Candomblé e só pode ser manuseado pelos/as sacerdotes/isas ou ekedis mais antigas. O adjá era bastante comum no antigo reino de Daomé, de onde foi trazido para o Brasil no contexto do tráfico transatlântico. Evidentemente, os modos de confecção desses instrumentos e as suas finalidades rituais se modificaram, mas salvaguardam muito dos sentidos africanos primordiais.

Alguns outros instrumentos como o clarinete e o trompete vem sendo inseridos nos terreiros, comumente em cerimônias honoríficas como entregas de títulos sacerdotais. Alguns/mas religiosos/as – como Pai Jorge em conversa informal – demonstram certa preocupação na utilização desses instrumentos apontando que de utilizados nessas cerimônias

menos convencionais eles podem ser introduzidos no culto às divindades propriamente. O uso dos instrumentos está relacionado a uma infinidade de questões que perpassam os discursos sobre os permitidos e os interditos nos terreiros. A crença de que os instrumentos musicais e outros objetos da cultura material são dotados de sentido sagrado foi chamada pela Antropologia clássica de animismo<sup>7</sup>, o que omitiu a complexidade das práticas e representações associadas a tais instrumentos.

Os tambores, por sua vez, são provavelmente os instrumentos percussivos mais perpassados por narrativas sagradas. No caso dos candomblés de origem iorubá fala-se em “Ayan Angalu” que significa tocador de tambor e é também uma divindade personificada na imagem do próprio tambor cujo culto foi praticamente esquecido no Brasil. Algumas tradições de origem banto, por seu turno, citam as narrativas sagradas de “Ngoma”, o tambor primordial. No disco “Assim Tocam os MEUS TAMBORES” do rapper brasileiro Marcelo D2 encontra-se uma parceria com o rapper, também brasileiro, Crioulo na faixa intitulada “Tambor, O Senhor Da Alegria”:

Os mais velhos dizem que um dia, cansado da solidão do poder, Zambiapungo, o Ser Supremo dos cultos angolo-congolenses foi tomado pela tristeza e cogitou desistir da criação do mundo. Os inquices, seus filhos, resolveram alegrá-lo, para que a criação não fosse interrompida. Katendê, o Senhor da medicina da floresta, macerou as folhas e preparou um banho para refrescar Zâmbi. Zaratempo criou as estações do ano, o calor do verão, os dias amenos do outono, o frio do inverno e as floradas da primavera. Matamba, a dona do balé espantoso dos relâmpagos, foi a próxima a tentar alegrar o Pai maior. Vunji trouxe as crianças, que começaram a dar cambalhotas e subir nas árvores. Angorô inventou o arco-íris depois da chuvarada. Gomgobira coloriu os rios com peixes coloridos. Dandalunda mostrou as forças das cachoeiras. Mutalambô caçou um pássaro gigante com sua destreza de flecheiro. Nkosi forjou ferramentas diversas. Lebarenganga preparou um cortejo de pombas, cabras e caramujos. Zambi agradeceu os esforços dos inquices, mas continuou triste. Finalmente restava Zazi, o senhor do fogo. Saberá ele de alguma coisa que pudesse acabar com o banzo do pai? Zazi consultou o oráculo para saber como alegrar Zâmbi. Seguindo as ordens do adivinho, sacrificou um bode branco, retirou a pele do bicho e repartiu a carne entre os inquices. Em seguida, usou o fogo para tornar oco o pedaço de um tronco seco da floresta. Sobre uma das extremidades do tronco Zazi esticou o couro do animal e inventou Ngoma – o primeiro tambor. Zazi começou a percutir o couro com toda força e destreza. Aluvaia, aquele que os iorubás conheciam como Exu e os fons como Legbá gingou ao som do tambor de Zazi. Em seguida, todos os deuses do Congo ao batuque sincopado do Ngoma fizeram a primeira festa na manhã do mundo. Zambiapungo alegrou-se com o fuzuê, deu a Zazi o título de Xicarangomo, expressão oriunda do quicongo nsika + ngoma = O tocador de tambor. E anunciou que a criação não ia parar, que viessem crianças, mulheres e homens para escutar Ngoma cantar, dançar e alegrar a vida. É por isso que os bacongos dizem que Ngoma, o tambor, será pai de todos que transgridam a dor em desafios de

<sup>7</sup> Em linhas gerais, o animismo é a crença da existência de uma âlma (princípio vital) nos objetos inanimados. Edward Tylor – antropólogo britânico – foi responsável pela cunhagem e divulgação do conceito no final do século XIX.

---

festa e liberdade. Sua benção, Ngoma, nosso pai tambor. Nós estamos no mundo para celebrá-lo!<sup>8</sup>

A narrativa cita a existência e pertinência do tambor no momento da criação do universo – o que mostra a relevância da musicalidade para as cosmopercepções bantos. No enredo, a divindade suprema dos bantos, Zambiapongo, é acometido por uma tristeza indescritível após a criação do mundo que só é sanada graças as artimanhas de Nzazi e Elegbara. Essa narrativa nos faz perceber o caráter festivo e alegre dos episódios localizados na origem do mundo; mostra que o som e a dança são sinônimos de vida e que somente suas expressões podem aniquilar a tristeza que assola os deuses e o mundo. Isso nos faz compreender a importância dos estímulos que vivificam o corpo em contraposição às práticas religiosas nas quais a negação e mortificação do corpo servem para aproximar os humanos do sagrado. O mito de Ngoma serve para, entre tantas outras coisas, elucidar sobre como as expressões sonoras estabelecem a alegria, sentimento indispensável à vida em sua plenitude. ‘

A sonoridade das religiões de terreiro, sobretudo o Candomblé, são constantemente levadas à rua em circunstâncias que manifestam a herança africana em nosso país como o maracatu e o carnaval com suas escolas de samba que frequentemente apresentam os enredos míticos das divindades. As telenovelas e as obras de artistas ligados/as à música popular brasileira – como Clara Nunes, Dorival Caymmi, Maria Bethânia, Gal Costa, Mariene de Castro, Rita Beneditto – também evidenciam como as sonoridades de origem africana e indígena são elementos constitutivos da cultura brasileira. As sonoridades associadas às divindades de origem africana comumente ganham espaço fora dos espaços do terreiro, o que não deve ser compreendido como manifestação secular de exercícios considerados sagrados. As religiões de terreiro não se pautam na ideia de pecado e superam consideravelmente dicotomias caras às cosmologias ocidentais como sagrado/profano. Luiz Antônio Simas, historiador e educador, que aposta na emergência das cosmologias africanas na realização de enfrentamentos contra-coloniais, considera que:

[...] escolas de samba e terreiros são, em larga medida, extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negra impôs. O tambor é talvez a ponte mais sólida entre o terreiro e avenida (SIMAS, 2024: p. 32).

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLq0E0F7Da8>. Acessado em 03 de maio de 2025.

O autor nos convida a uma importante reflexão: a sonoridade se expressa como elemento de resistência de fazeres e saberes comumente soterrados pelo domínio colonial. Simas não só informa que a sonoridade é um dos elementos que mais apresenta as heranças nativas e afro-diaspóricas no nosso país, mas alerta para o fato de que as cantigas e toques se mostram como instância de resistência às dinâmicas de poder que pretendem reduzir as culturas afro-ameríndias à ludicidade e ao folclore. Desse modo, analisamos e discutimos os modos como o Candomblé convoca os nossos corpos a sensibilidades que somente a poética do som pode proporcionar. Considerando que outras religiões de terreiro operam efeitos similares no perímetro territorial estudado, nos dedicamos na seção seguinte a compreender o lugar e a potência da sonoridade na Jurema Sagrada.

### 3. Sonoridade e cosmopercepção na Jurema Sagrada

Como as práticas religiosas de origem africana – que resultaram de um processo histórico de acomodação social no Brasil desde o século XVI passando pela estruturação dos principais templos no início do século XIX – outras religiões, como as de origem indígena, também estão diretamente atravessadas por reformulações graças aos contatos coloniais. É o caso da Jurema Sagrada, Catimbó, ou Catimbó-Jurema, culto inerente às antigas populações nativas do Nordeste brasileiro e hoje amplamente executada nos terreiros. Essa religião se caracteriza pelo consumo de uma bebida psicoativa preparada a partir da acácia Jurema-preta (*Mimosa hostilis*). De acordo com Luiz Assunção (2010), obras como *Viagem à terra do Brasil* (1578) de Jean de Léry; *Duas viagens ao Brasil* (1557) de Hans Staden e *Natureza, Doenças, Medicina e Remédios dos Índios Brasileiros* (1844) de Von Martius, registraram entre os séculos XVI e XIX as ditas beberagens indígenas e a utilização de cachimbos e maracás em rituais sagrados, instrumentos que nos permitem compreender a origem indígena da Jurema Sagrada:

Culto muito antigo existente entre populações indígenas do século XVI, sobretudo em aldeamentos indígenas aparentemente submetidos ao poder português e supostamente cristianizados, registram-se manifestações mágico-religiosas com algumas características básicas do catimbó. A partir dessas aldeias com o nome de catimbó ou de Jurema, o culto se difunde pela região nordestina, sendo encontrado na área entre Recife e Natal (VANDEZANDE *apud* ASSUNÇÃO, 2010: p. 20).

O historiador Ronaldo Vainfas (2022) também colabora com a compreensão das práticas religiosas dos indígenas no contato colonial. Ancorado em vasta documentação inquisitorial que lhe serviu como fonte, ele empreende a análise daquele que foi o mais importante movimento

religioso-contestatório do século XVI: a Santidade de Jaguaripe. Jaguaripe localiza-se no sul do recôncavo da Bahia e Santidade foi o nome atribuído pelo padre Manoel da Nóbrega à cerimônia caraimonhaga (em língua tupi) "na qual, por meio de bailes, transes, cânticos e ingestão de tabaco, os índios encenavam e vivenciavam o mais caro de seus mitos: a busca da Terra sem Mal" (VAINFAS, 2022: p. 127). Os sistemas de crença e práticas da chamada Santidades de Jaguaripe vieram a se ressignificar consideravelmente a partir do contato entre indígenas e portugueses. Os indígenas zombavam dos padres, da Igreja Católica e dos seus ritos, ao passo que, paradoxalmente, chamavam de "Mãe de Deus" uma Caraíba de destaque no grupo e atribuíam nomes de santos aos membros importantes do movimento. Sátira e ressignificação: ingredientes fundamentais na construção do catolicismo tupinambá.

Os processos inquisitoriais da Primeira Visitação do Santo Ofício de Lisboa ao Nordeste (1591-1595), oferecem os elementos que permitem recontar a biografia de um poderoso senhor de engenho da região – Fernão Cabral de Taíde – que atraiu a Santidade para os seus domínios territoriais. Taíde não visava valorizar a credulidade nativa e as "crenças gentílicas", mas expandir seu poder perante outros donatários e perante os jesuítas, pelos quais, aliás, nutria antigas rivalidades. Ele convence o governador Teles Barreto de que seria melhor atrair a Santidade do que dizimá-la de imediato. Posteriormente, é fundada uma igreja da Santidade nas terras de Fernão Cabral e Vainfas nos oferece valiosas descrições dos ritos, das sociabilidades e dos objetos litúrgicos presentes no espaço de culto. Os mamelucos – como eram chamados – passaram aos poucos a integrar a Santidade e se tornaram numericamente superiores aos indígenas. O movimento foi sendo cada vez mais marcado por processos de circularidade cultural até sua definitiva destruição em 1586.

Voltando à Jurema Sagrada, sinalizamos que não existe uma pretensão aqui de estabelecer paralelos entre seus ritos e a Santidade de Jaguaripe: enquanto os indígenas remanescentes da Jurema Sagrada estavam mais associados ao litoral dos territórios que hoje conhecemos por Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, os integrantes da Santidade ocupavam o litoral da Bahia. Porém, algumas semelhanças são passíveis de comparação: a utilização de bebidas votivas; a complexidade dos sistemas de crença; a existência dos transes durante os cultos; as reformulações após o contato colonial e, no que diz respeito à sonoridade, a presença de músicas durante as cerimônias religiosas acompanhadas pelos maracás. Vainfas apresenta tal artefato da seguinte forma:

[...] instrumento mágico feito do fruto seco da cabaceira (*cohyne*), que funciona como chocalho nas danças tupis, furado nas extremidades, perpassado por uma seta feita de brejaúba, enchido com milho miúdo, sementes ou pedras, e adornado com penas ou plumas de arara. Esclareça-se que todo maracá (a começar pelo do caraíba como frisa Nóbrega) possui força mística produzida pelo som, energia que somente o mesmo caraíba lhe podia dar. Ressalta-se, especialmente, a representação humana do maracá, indicativa de um esboço de hidrolatria stricto sensu, ou seja, de culto de ídolos. É Métraux, quem o indica, comentando o culto dos maracás: “Dessas cabaças às verdadeiras estátuas, não faltava senão um passo” (VAINFAS, 2022: p. 65).

O historiador, a partir de relatos de intelectuais da época, informa que para os indígenas esse objeto tinha poder sagrado. Não se tratava apenas de um meio para convocar os deuses: o próprio maracá apresentava sua potência transcendental tal como os tambores para as religiões africanas ou de origem africana. Informar que faltava apenas um passo dos maracás para as estátuas, significa dizer que ambos eram objetos que personificavam o sagrado e que os segundos eram mais elaborados que os primeiros. O historiador prossegue:

– o transe do pajé ocorria por meio do fumo de uma erva, o petim ou petum (Staden escreve *bittin*); isto é, o tabaco. O pajé defumava cada maracá, chacoalhava-o e dizia: “Fala agora, e deixa-te ouvir; estás aí dentro?”. E, assim, fazendo-se de intérprete dos maracás (do seu e dos demais maracás), o pajé exortava os índios à guerra;

– o derradeiro rito da cerimônia era a transformação dos maracás em ídolos pelos pajés (palavras de Staden), os quais eram fincados no chão e presenteados com cabana e comida. Staden não mencionou, porém, a “figuração humana” que Nóbrega e outros viram nos maracás, nem a posse coletiva, exceto o transe do pajé. Tampouco utilizou a palavra santidade para qualificar algum aspecto do ritual ou do profeta índio (VAINFAS, 2022: p. 69).

Como é possível compreender, os maracás são mais que instrumentos musicais. As observações sobre eles, inclusive, pouco versaram sobre sonoridade, ritmos e modos como eram tocados. O que interessou foi o seu caráter mágico. Os relatos sugerem que os maracás eram dotados de uma potência sagrada conferida pelo sacerdote indígena responsável pela sua fabricação e sacralização. É comum perceber em terreiros de Jurema contemporâneos, alguns rituais realizados pelos/as sacerdotes/isas que, no usufruto de suas forças, convertem objetos em repositórios de energia sagrada. Algo semelhante acontece com as pedras que no Candomblé são usadas para simbolizar os deuses. A depender da divindade, essas pedras podem ser coletadas em rios, cachoeiras, pedreiras, encruzilhadas etc. O/a sacerdote/a as submetem a rituais como a imolação de animais para que a sacralização se concretize.

Os “rituais de beberagem” citados e as práticas religiosas dos povos indígenas foram massivamente descritas por viajantes, naturalistas e etnólogos que se aventuraram por terras brasileiras entre os séculos XVI e XIX. Evidentemente, esses registros são marcados pelo

etnocentrismo daqueles que operaram a partir de distinções entre civilizações e barbáries no exercício de descrição das cerimônias dos nativos. Um desses viajantes foi o mercenário alemão Hans Staden (1525-1576) que esteve duas vezes no Brasil durante o século XVI. Conhecido por ter sido capturado e mantido prisioneiro pelos indígenas tupinambás, Staden, posteriormente liberto, relata o que viu, viveu e sentiu em obras como *Duas viagens ao Brasil* de 1557. Luiz Assunção, um dos principais estudiosos da Jurema Sagrada, revisitando a obra de Staden, discute como o maracá – instrumento indígena bastante utilizado nos terreiros de Jurema – foi descrito pelo mercenário:

Elles acreditam em uma cousa que cresce como uma abobora e do tamanho de um meio pote. É oco por dentro e lhe atravessam um páo. Fazem, depois, um buraco em forma de boquinha e põem pedrinhas dentro, para que chocalhe. Chocalham com isso quando cantam e dansam e chamam-no Tammaraka” (STADEN *apud* ASSUNÇÃO, 2010: p. 52).

Apesar das inúmeras reformulações, a Jurema Sagrada permanece resistindo e salvaguardando práticas, saberes, objetos da cultura material e cosmpopercepções que aqui já estavam antes do contato colonial. O maracá, enquanto um desses objetos sagrados, é, para os praticantes da Jurema Sagrada, mais do que um instrumento musical: trata-se de um poderoso artefato que permite a comunicação com forças sagradas. Além do maracá, outros instrumentos como o já citado tambor ilú do Candomblé nagô egbá, também são comuns nos terreiros de Jurema. Essa presença está relacionada ao encontro entre diferentes práticas afro-ameríndias, que, no caso da Paraíba e do Rio Grande do Norte, se intensificou nas décadas de 1950 e 1960, quando sacerdotes ligados ao terreiro Ilê Iemanjá Ogunté passaram a iniciar praticantes em outras cidades fora de Recife promovendo a formação de uma modalidade híbrida de culto: terreiros que comportam o Candomblé nagô egbá e a Jurema Sagrada no mesmo espaço e, por isso, recebem a alcunha de “terreiros traçados” (AZEVEDO; MEDEIROS, 2020).

Além do ilú, outros instrumentos sonoros comuns aos rituais de Jurema Sagrada são os apitos (facilmente encontrados em lojas especializadas). Esses são utilizados por caçadores para atrair aves e nos terreiros estão relacionados aos ancestrais brasileiros. Os apitos são usados em rituais de louvação aos caboclos pela relação que essas entidades mantêm com as matas e com a caça.

Informamos que as sonoridades do Candomblé são comumente levadas aos espaços exteriores aos terreiros em ocasiões como o carnaval. Movimento semelhante acontece com a Jurema Sagrada: muitas de suas cantigas são reproduzidas no coco-de-roda: dança típica do

Nordeste brasileiro. Em alguns terreiros, o final das celebrações é marcado por um coco no qual os/as religiosos/as se divertem. Nesses momentos, são comuns algumas cantigas intituladas “Samba de Coco” como:

Xô Xô Meu Sabiá  
Xô Xô Meu Sabiá  
Meu sabiá tem o bico dourado  
o capim que ele come é capim de alagado  
o capim de alagado é o comer que ele come  
meu sabiá tem o bico dourado  
Xô Xô Meu Sabiá  
Xô Xô Meu Sabiá  
(Autoria desconhecida)

Após a década de 1960, a Jurema Sagrada nordestina também passou a se hibridizar com outra religião de terreiro como a Umbanda que nasceu nas primeiras décadas do século XX no sul-sudeste do país (SIMAS, 2021). O estabelecimento de aproximações entre a Umbanda e a Jurema foi rápido e complexo. Essas práticas religiosas compartilham algumas características: o culto às entidades/ancestrais de origem indígena e a práticas de transe mediúnico são as principais. Após os contatos, algumas entidades da Umbanda como os pretos velhos, os exus e as pombagiras passaram a ser cultuada em terreiros de Jurema, mas não necessariamente no núcleo do culto, “fora a parte”, como pontuam os/as juremeiros/as.

Apesar das contínuas modificações, alguns aspectos nas religiões de terreiro permanecem inegociáveis, a importância das músicas e outras sonoridades estão entre eles. As toadas, cantigas, pontos cantados, ladainhas, zuela (palavra comum no Candomblé de nação angola), linhos e outras expressões apresentam relevância central. No contexto da Jurema Sagrada, os pontos costumam ser informados pelas entidades. É comum que durante o processo de iniciação os/as mestres/as incorporados/as em seus médiuns profiram suas músicas rituais. Essas músicas acompanharão o médium durante toda a vida religiosa e devem ser cantadas durante os rituais.

Algumas cantigas são mais gerais e podem ser reproduzidas para todas as entidades de uma mesma ordem. Em suas lógicas, os pontos são repositórios de fundamento (expressão que significa sentido litúrgico e potência sagrada). Assim como as cantigas do Candomblé que se voltam às narrativas dos orixás, os pontos de Jurema relembram a história de vida das entidades, seus lugares de origem e formas de atuação. Muitos/as sacerdotes/isas demonstram preocupação com os pontos que vêm perdendo o seu fundamento. Os pontos “sem fundamento” são cantigas que mesmo sendo produzidas na esfera do universo religioso não foram ditadas pelas entidades

e, portanto, não são totalmente condizentes com a ritualística. Outros pontos carecem de fundamento não só porque não foram ditados pelas entidades, mas porque suas letras estão fora de qualquer sentido sagrado.

Os pontos e rituais dedicados às pombagiras são, sem dúvidas, os mais passíveis de invencionices, práticas que para os/as religiosos/as comprometem a legitimidade dos rituais e as tradições como um todo. Mesmo que as pombagiras, oriundas da Quimbanda e da Umbanda, e outras entidades tenham tido uma experiência “mundana” na existência terrena, isso não deve ser usado como justificativa para comportamentos execráveis nos terreiros: usos excessivos de bebidas alcoólicas; pontos que citam palavras consideradas de baixo calão etc.

Autores/as como José Jorge de Carvalho (1994) analisaram a dimensão transgressora dos rituais da Jurema Sagrada e da própria memória de algumas entidades. Esses/as intelectuais nos inspiram a refletir sobre a ética em religiões subalternizadas e a entender que mesmo em cerimônias onde são comuns o uso de bebidas alcoólicas, cigarros e a presença de entidades que tiveram existência marginalizada (prostitutas, rezadeiras, bêbados, cangaceiros), existem limites e interdições. Esses limites, porém, não são definidos e regulados por uma instituição que arregimenta todos os terreiros, mas pela memória coletiva dos/as praticantes.

Quanto aos sentidos e usos dos pontos, Pai Welington de Ogum, sacerdote de Umbanda da cidade de Mossoró-RN pontua que os pontos cantados são os exercícios mais perpassados por invencionices que não competem às tradições. Há, conforme ele, pontos que associam as pombagiras à prostituição e que servem tão somente para converter as religiões afro-ameríndias em festa, além de macular as tradições:

Tem muito ponto inventado hoje, mas tem muito ponto antigo também. Esses pontos mais antigos de fundamento são menores e eles sempre tem um mistério, uma coisa que precisa ser desvendada e que tá ligada diretamente à força daquela entidade. Aquele ponto que diz: “Vinha caminhando a pé, para ver se encontrava a minha cigana de fé. Vinha caminhando a pé, para ver se encontrava a minha cigana de fé. Parou e leu minha mão... Ela me disse toda verdade, e eu só queria saber aonde mora pombagira cigana... só queria saber, aonde mora pombagira cigana”. É um ponto que não tem muita coisa, mas ao mesmo tempo diz tudo porque fala da pombagira cigana que vive andando como os ciganos, que lê a mão e que sabe das coisas. Aí tem uns pontos sem fundamento que são do tamanho do mundo, que se cantar no terreiro ninguém acompanha porque além de grande fala de coisa que nem todo mundo conhece (Pai Wellington de Ogum. Entrevista realizada em 03 de julho de 2025).

A partir da fala do sacerdote podemos concluir que existem práticas condenadas pela comunidade de culto e que são associadas à sonoridade e a invenção de pontos cantados que carecem de fundamento ritualístico. Do mesmo modo que existem as sonoridades execráveis,

existem também as sonoridades interditas. As primeiras se relacionam com legitimidade das tradições e as invenções inconvenientes praticadas por alguns/mas religiosos/as. As segundas são expressões sonoras que por algum motivo podem desagradar as entidades e divindades, provocar desarmonia nos recintos sagrados e convocar forças contrárias nos espaços de culto.

#### **4. Conclusões:**

Analizamos e discutimos aspectos relacionados à sonoridade nas religiões afro-ameríndias, haja vista que o nosso propósito foi compreender como esses forjam sentidos de pertencimento e possibilitam a manutenção de tradições que são criadas nos terreiros e transmitidas de modo majoritariamente oral. Os terreiros tomam as sonoridades como espectros didáticos, pedagógicos e morais, uma vez que através delas os valores de um grupo são perpetuados. Observamos também algumas diferenças no que concerne às sonoridades do Candomblé e da Jurema Sagradas, estando essa última marcada por influência da Umbanda. Essas diferenças formulam as identidades dos grupos, pois as especificidades sonoras, rítmicas, os instrumentos utilizados, o sentido dos cânticos e das palavras são acionados de acordo com uma lógica própria de cada religião.

Um outro aspecto digno de destaque são as relações que as sonoridades promovem entre os terreiros e a comunidade exterior. Em muitas circunstâncias as pessoas são atraídas aos terreiros devido à sonoridade, de modo que o ensino dos toques de percussão, as cantigas e afins convertem os espaços sagrados em verdadeiros núcleos educativos. As sonoridades também conferem identidade aos espaços de culto, uma vez que elas informam as diferenças entre os terreiros e os espaços circunvizinhos. As cantigas, toques e narrativas garantem a conservação de saberes e valores muitas vezes lançados à abjeção.

Os terreiros e as manifestações sonoras se inscrevem como marcas de povos historicamente subalternizados, mas que nunca deixaram de afirmar seus ensinamentos, suas práticas e representações e suas formas complexas de atribuir sentido à existência. Por essas questões, e outras tantas, as religiões de terreiro se firmam como desafio à racionalidade ocidental (presente nas religiões hegemônicas) e se apresentam como manifestações incontestes de luta contra o racismo, contra as violências institucionalizadas e contra o desencantamento da vida.

#### **Referências:**

ASSUNÇÃO, L. C. *O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

AZEVEDO, N. D.; MEDEIROS, L. G. Espacialização do sagrado: construções espaciais e identitárias dos 'terreiros traçados' em Campina Grande – PB. *REVER: Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 275-291, mai/ago. 2020.

BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilo, criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edições UERJ/Relume Dumará, 1995.

CARVALHO, José Jorge. "Violência e caos na experiência Religiosa. A dimensão dionisiaca dos cultos afro-brasileiros". In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.), *As senhoras do pássaro da noite*. São Paulo: Axis MundiEDUSP, 1994, pp. 85-120.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12 ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. Apresentação. In: \_\_\_\_\_(Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. VII-XXV

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. 9 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MEDEIROS, Lucas Gomes de. *Bajé: Gênero, Interditos e Relações de Poder nas Religiões Afro-Ameríndias*, *Revista Religião e Sociedade*, vol. 44, nº 2, p. 1-26, 2024.

MEIHY, José Carlos Sebe B; SEAWRIGHT, Leandro. *Memórias e narrativas: história oral aplicada*. São Paulo: Contexto, 2020.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PRADI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

VAINFAS, Ronaldo. *A Heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\*\*\*

**Sobre os autores:**

**Lucas Gomes Medeiros:** Doutor em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Atualmente é bolsista da Fundação de Amparo e Promoção da Ciência, Tecnologia e Inovação do RN (FAPERN) no âmbito do Programa de fortalecimento da pesquisa na UERN e de redução de assimetrias no desenvolvimento científico e tecnológico regional no estado (Programa RN mais Científico) e atua como bolsista de Pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGCISH/UERN).

**Guilherme Paiva de Carvalho:** Pós-Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Évora (UÉvora). Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Filosofia pela UnB. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Investigador Colaborador do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da UÉvora.

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** 01 de julho de 2025.

**Artigo aprovado para publicação em:** 18 de outubro de 2025.

\*\*\*

**Como citar:**

MEDEIROS, Lucas Gomes de; CARVALHO, Guilherme Paiva de. Cantigas, toques e narrativas: aspectos sociais e cosmo-perceptivos das sonoridades afro-ameríndias. *Revista Transversos*. Dossiê: História e território, n.º. 312, 2026. pp. 130-150. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/92665>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2025.92665.

