

Uma perspectiva analítica da música de Candomblé, visando os seus processos rítmicos: da ancestralidade africana a exemplos musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SIMPÓSIO: MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Vinicius Amaro

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) – vbamaro@uefs.br

Resumo. Este trabalho propõe uma discussão sobre a música de Candomblé atenta aos seus modos de interação rítmica, a partir de um viés musicológico e composicional, fundamentado em teorias do ritmo e da composição (COPPER e MEYER, 1960; KRAMER, 1988; HESTY 1997), mas sem perder de vista o seu contexto sociocultural (CARNEIRO, 2008; LÜHNING, 1990; KUBIK, 2010; BRANDA LACERDA, 2014; e AGAWU, 2013 e 2016). Neste sentido, três processos rítmicos são problematizados — ressignificação, dissociação e sublimação — considerando suas noções conceituais e exemplificações, através de excertos do *Ogum Corrido*, do Terreiro do *Gantois*.

Palavras-chave. Música. Composição. Etnomusicologia. Processos rítmicos. Candomblé.

An Analytical Perspective of Candomblé Music, Focusing on its Rhythmic Processes: From the African Diaspora to Musical Examples

Abstract. This work proposes a discussion about Candomblé music approaching its rhythmic interaction modes, through a musicological and compositional perspective, based on theories of rhythm and composition (COPPER and MEYER, 1960; KRAMER, 1988; HESTY 1997), but attentive to its sociocultural context (CARNEIRO, 2008; LÜHNING, 1990; KUBIK, 2010; BRANDA LACERDA, 2014; and AGAWU, 2013 and 2016). In this sense, three rhythmic processes are problematized — resignification, dissociation and suspension — considering its conceptual notions and exemplifications, based on parts from *Ogum Corrido* by Terreiro do *Gantois*.

Keywords. Music. Composition. Ethnomusicology. Rhythmic processes. Candomblé.

1. Contextualização

A jornada que se inicia aqui objetiva uma problematização sobre a música de Candomblé, numa perspectiva contextual e composicional, visando um entendimento das expressões rítmicas associadas à função do atabaque *Rum* no quarteto instrumental desta tradição. Com isto, pretende-se estabelecer diálogos entre o universo cultural em questão e o meio acadêmico-musical, a partir da apreensão dos princípios musicais identificados, seja no campo da composição, da performance, da etnomusicologia ou da própria teoria da música.

Isto posto, é preciso evidenciar que este trabalho baseia-se no reconhecimento de uma pluralidade epistemológica, que envolve a percepção da existência de alternativas múltiplas e igualmente valorosas às perspectivas científicas, tecnológicas e artísticas legitimadas pela Europa (BOAVENTURA, 2009), e responde a um movimento em torno duma concepção intercultural, enquanto possibilidade de descolonização do saber e oxigenação do imaginário que o sustenta (QUIJANO, 2005).

Nesta direção, uma questão de impulso investigativo se apresenta: quais artifícios compositivos envolvem a música de Candomblé e como apreendê-los? Na tentativa de responde-la, e num traçado entrelaçado entre composição e etnomusicologia, atitudes metodológicas que perpassam por entre etnografia e análise musical foram tomadas, sempre amparadas por uma interlocução com o Terreiro do *Gantois*¹, através do *alagbê*² Iuri Passos. Tal empreitada passará por uma breve discussão acerca da relação ‘África – Candomblé’, chegando à apreensão processos rítmicos típicos desta cultura, demonstrados em trechos transcritos duma expressão musical do terreiro de referência.

2. Generalidades sobre o Candomblé e especificidades de sua música

Não há dúvidas sobre a descendência africana atrelada ao Candomblé — fato que está para além de relações étnico-raciais. O que talvez não seja tão trivial é a ideia de que o aspecto de ancestralidade relativo à África e o Candomblé não é uniformizado. Tal como a América, o continente africano é plural e composto de diversificadas cosmovisões. Destarte, é preciso reconhecer que a economia mercantilista europeia do século XVI incluiu o ser humano em condição escrava como mercadoria, e no âmbito deste interesse econômico iniciou-se uma forçada diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil, reunindo diferentes etnias, estágios culturais, sistemas sociais e religiosos (CARNEIRO, 2008, p. xiii).

Como uma espécie de agenciamento dessas diferenças, legitimado enquanto estratégia de sobrevivência, que o Candomblé se estabeleceu como um sistema cultural cuja função se associa à “manutenção de uma memória reveladora de matrizes africanas ou já elaboradas como afrodescendentes, criadoras de modelos adaptativos ou mesmo *embranquecidos*” (idem, p. xvi), nos casos e situações onde a religião brasileira oficial (catolicismo) demarcou influências.

Considerando que a fundamentação religiosa norteia o que o homem africano testemunha, seja materialmente ou em seus diversificados microssistemas de poder temporal e ritual-religioso (idem, p. xiv e xv), é preciso destacar que três grandes modelos sociorreligiosos, com suas complexas derivações, ditaram tendências identitárias (em termos de memórias tradicionais e mitológicas) nas formações de grupos de Candomblé da Bahia para o Brasil: os reconhecidos nas nações Ketu, Jêje e Angola. Por isto, é natural que cada Candomblé demarque publicamente a sua nação de ascendência³. O Terreiro do *Gantois* (campo de observação deste trabalho) se autodeclara de nação Ketu (*Aláketú*).

Somada à equivocada noção de homogeneidade referente à ancestralidade africana na formação da cultura Brasileira e na organização dos candomblés, também deve ser

superada a ideia de que um ideário rítmico atrelado a padrões métricos e percussivos é o que alicerça o todo da expressão musical africana. Christopher Ehret pondera:

A música e a dança polirrítmica são frequentemente consideradas como essencialmente africanas. De facto, parece ser uma característica das culturas particularmente associadas aos povos niger-congoleses. Ela se espalhou tão amplamente porque tais sociedades, especialmente as Bantu, cobriram grande parte do continente, e isso teve um enorme impacto na música popular e dança ocidentais modernas, visto que muitos dos escravos africanos transportados pelos europeus eram desta origem. Fora das regiões de propagação destes povos, outros estilos musicais, frequentemente baseados em instrumentos de cordas, tendem a prevalecer, juntamente com estilos de dança bem diferentes (EHRET, 1981, p. 28).

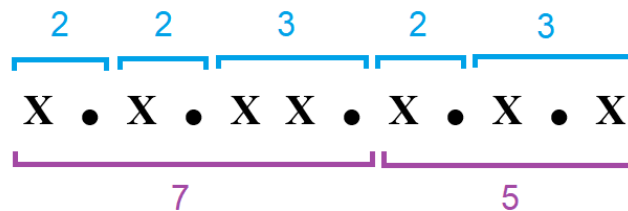
Já Agawu acredita que o racismo, em feição cristalizada e implicações políticas, corrobora o apagamento de genuínas perspectivas harmônicas e sofisticadas estratégias de tratamento melódico, em nome da concepção de ‘*African Rhythm*’ e, com esta, de um “tipo de mitologia que permitiu a alguns europeus reivindicarem a harmonia e negá-la aos africanos, ou a alguns asiáticos reivindicarem a melodia elaborada e negá-la aos africanos” (2003, p. 60).

Tal problemática nos serve para evidenciar que a identidade africana impressa no Candomblé é muito bem localizada. Kubik mostra que é possível apontar traços únicos ou grupos de características na música/dança afro-americana relativos a regiões africanas específicas. Para ele, “no Brasil, a música dos cultos religiosos do ‘Candomblé’ está diretamente ligada ao século 18/19 de adoração ao *orixá* Youruba, da Nigéria Ocidental e do Dahomé, incluindo os padrões de sinos associados a *orixás* individuais” (2010, p. 20).

Assim, identifica-se a decisiva influência niger-congolesa na concepção da música de Candomblé. Uma relação fundamentada em princípios gerais da noção de temporalidade musical africana (KUBIK, 2010, p. 42 – 46), dentre outros bem específicos da referida região, como a existência de estruturas rítmicas cíclicas temáticas de formatação agrupacional⁴ assimétrica, que norteiam todas as ações musicais e são fundamentalmente executadas por instrumentos específicos de sonoridades marcantes e incisivas:

Em certas áreas, há ainda um outro princípio de tempo a ser encontrado: os chamados *time-line patterns*. Estes constituem uma categoria específica de padrões de movimentos acelerados, caracterizados por uma estrutura interna assimétrica, como 5 + 7 ou 7 + 9. Eles são padrões de notas únicas, tocados num instrumento musical de qualidade sonora penetrante, como um sino, um som alto de percussão, a borda de um tambor, o corpo de madeira de um tambor, uma cabaça de garrafa [...] ou uma tecla aguda de um xilofone (KUBIK, 2010, p. 44 – 46).

‘Padrões de sino’, *time-lines* e ‘claves’ são termos distintos destinados a este mesmo conceito. Kubik (2010, p. 44 e 45) destaca o que ele considera como as cinco mais importantes configurações de *time-line* do continente africano, presentes em expressões musicais da costa oeste da África, na África central ocidental e numa faixa larga do vale do Zambezi, em Moçambique. Eles são encontrados nas partes da África cobertas pelos subgrupos Kwa e Benue-Congo, da família de línguas niger-congolesas, mas com a notável exceção de não serem encontrados na maioria das áreas da África Oriental e do Sul. Quatro destes, tal como o ilustrado no exemplo 1, são apreciados, seja de modo idêntico ou variado, no Candomblé, de acordo com Lühning (1990, p. 120), sob o nome de ‘marcações básicas’, e Cardoso (2006, p. 274 – 373), enquanto ‘toques’.



Exemplo 1: *time-line* ‘a’ (KUBIK, 2010, p. 44)

O exemplo 1 revela uma clave de 12 pulsos agrupados assimetricamente (2 + 2 + 3 + 2 + 3 ou 7 + 5), muito difundida na África, na música Yorubá, Fon, Ewe, e também em Zaïre, Angola e Zambia, mas que também aparece no Candomblé como base de vários padrões rítmicos, tais como o *alujá*, o *avaninha*, e o *ibí*.

Da ascendência niger-congolesa também vem o hábito da formação de grupos musicais constituídos de instrumentos percussivos de altura indefinida, que podem servir a expressões musicais instrumentais ou serem tomados como base de acompanhamento para vozes. É o que ocorre na cultura do povo Fon, um dos mais importantes grupos étnicos e linguísticos da África Ocidental, situado no sul do Benin. Em seu estudo musicológico ligado à música instrumental no Benin, Branda Lacerda (2014) mostra que parte expressiva do repertório Fon é performada a partir de um conjunto de cinco instrumentos: o *Hunda Ho*, um tambor grave de aplicação solista; o *Alekle 1*, um tambor com função de acompanhamento, de registro médio-agudo; o *Alekle 2*, também com função de acompanhamento, de registro médio-grave; o *Assan*, uma espécie de chocalho; e o *Gan*, um idiofone, com função de campana.

Esta idiosincrasia “orquestral” parece estritamente espelhada no conjunto musical do Candomblé, que apresenta formação instrumental máxima restringida a um

quinteto, constituído de três atabaques, uma campana e um instrumento de chocalho (mais raramente). Os três tambores também possuem afinações, funções e nomes distintos. O atabaque *Rum* é o maior, mais grave e de utilidade solística, enquanto os outros dois, o *Rumpi*, de registro médio, e o *Lé*, o mais agudo, obedecem ao papel de acompanhamento. A campana, neste caso chamada de *Gã*, está sempre encarregada de repercutir padrões específicos de *time-line*, os quais podem ser dobrados, em uníssono, num instrumento de chocalho (xequerê ou caxixi), quando utilizado — a orquestra, como é chamado o conjunto musical de Candomblé, em geral, é mais frequentemente vista sob a configuração de um quarteto, sem chocalho.

Outros detalhes importantes a serem observados: os atabaques ocupam posição de destaque, pois são considerados essenciais para a invocação dos Orixás — tais instrumentos funcionam como ferramentas de mediação entre as dimensões humana e espiritual. Dentre eles, o *Rum* ainda ocupa uma posição hierárquica superior, afinal é a partir do seu desempenho que a entidade de culto em questão (o orixá) é gradualmente manifestada, e depois de manifestada desenvolve um diálogo intenso a partir da dança. Neste sentido, numa concepção de subserviência ao teor improvisatório do *Rum* (em diálogo com a dança do orixá), os outros dois atabaques (em uníssono ou com variações rítmicas sutis), juntos ao *Gã* (e ao chocalho, quando presente), tendem a implementar uma atmosfera rítmica cíclica e com características agrupacionais e de acentuação condizentes com a individualidade e personalidade do orixá ao qual a música é dedicada, sempre determinada por uma clave⁵ específica que se mantém inalterada durante toda a canção.

Essa filosofia musical pode ser melhor entendida a partir das ideias contidas no capítulo 4 (*The Rhythmic Imagination*), de *The African Imagination in Music*, uma produção Agawu (2016). Neste, o autor destaca três recursos fundamentais referentes à expressão musical da África: além dos comentados por Kubik (2010), uma tendência à construção rítmica narrativa de instrumentos assumidos como tambor principal — *the lead drummer's rhythmic narratives*.

É do antagonismo entre a perspectiva temporal não linear (KRAMER, 1988), cíclica ou circular (ou espiral), imposta pelos *time-lines* e o consistente perfil de temporalidade linear (KRAMER, 1988) referente à trajetória direcional que envolve o desenvolvimento rítmico narrativo dos tambores principais, que as situações de polirritmia se afloram. Ademais, Agawu ainda considera outro antagonismo que contagia o tecido da música africana: os ritmos da fala (*rhythms of speech*) versus o ritmo do corpo (*rhythm of the body*). Neste sentido, enquanto os *rhythms of speech* são resultantes (metaforicamente

espelhados para o contexto musical) das construções silábicas, padrões de acentuação, implicações timbrísticas e tonais sentidas nas assimetrias de seguimentos performados nas variadas línguas africanas, o *rhythm of the body* é o ritmo da dança que, nutrido pela repetição, acompanha os movimentos do corpo e contribuem para a sensação métrica⁶. Ou seja: “ao passo que os *rhythms of the body* são modos de expressão comunitária, os *rhythms of speech* são modos de expressão individual” (2016, p. 159).

Pela justa razão da ancestralidade, essa dualidade entre as duas modalidades de concepções rítmicas descritas se mostra presente na música de Candomblé, sobretudo nos modos de interação do *Rum*, que tende aos *rhythms of speech*, com o restante do quarteto instrumental, que tende aos *rhythm of the body*. Foi a partir da observação desses modos de interação que cinco processos de desenvolvimento rítmico foram identificados enquanto estratégias compositivas recorrentes no tipo de música referido, dentre os quais três (os mais recorrentes) serão explicados e demonstrados em excertos analíticos do *Ogum Corrido*⁷, do Terreiro do *Gantois*.

3. Apreendendo os processos rítmicos em excertos analíticos do *Ogum Corrido*, do Terreiro do *Gantois*

Os cinco processos rítmicos comuns à música de Candomblé — ressignificação, dissociação, sintonização, suspensão e sublimação rítmica — têm suas bases teórico-metodológicas em Amaro e Lima (2016). Três deles, talvez os mais recorrentes — ressignificação, dissociação, e suspensão — serão discutidos e exemplificados aqui, em excertos transcritos do *Ogum Corrido*, do Terreiro do *Gantois*. Antes, é necessário ponderar que a observação dos mesmos se deu no contexto de uma pesquisa de doutorado em composição, que envolveu uma experiência etnográfica no referido contexto, audição, transcrição e análise de expressões musicais do próprio e de outros lugares, além de uma interlocução adensada com o *alagbê* Iuri Passos. A pesquisa ainda gerou cinco obras musicais que problematizam tais processos conceitualmente, composicionalmente e artisticamente.

3.1. Ressignificação rítmica

Na música de Candomblé há um fenômeno de experimentação objetiva: a despeito de sempre ouvir-se uma repetição contínua de seus materiais principais — lembremos da concepção de *time-line* que, com sua perspectiva cíclica, chega ao Candomblé enquanto ‘toques/claves’, enquanto elementos basilares de expressão sonora —, há uma

sensação constante de renovação. É como se tais materiais não fossem estritamente repetidos (embora sejam), e sim recapitulados e, neste sentido, rerepresentados sob novas feições.

No exemplo 2, temos três feições distintas (de várias identificadas) do material rítmico apresentado pelo *Gã*, no *Ogum Corrido* — em ‘a’, num contexto polirrítmico, com o *Rum* reforçando os seus pontos principais de acentuação (ressaltando seu início e fim, fortalecendo a ciclicidade que a sua repetição impõe); em ‘b’, com o *Rum* subvertendo a sua tendência métrica, fazendo com que ela soe como se estivesse em quiálteras; e em ‘c’, como se estivesse deslocada no tempo e com novas intenções rítmicas, a partir da contraposição de um agrupamento de quatro pulsos imposto pelo *Rum*, estranho à sua estrutura de três pulsos.



Exemplo 2: Resignificação rítmica

Dada a regularidade e consistência da atuação do *Rum* na promoção das diversificadas “versões” intuitivas do toque em questão neste exemplo, parece prudente afirmar que estamos diante de um processo compositivo de ‘ressignificação rítmica’, o qual pode ser definido como a transformação ou, simplesmente, mudança da perspectiva intuitiva de um evento rítmico de grande evidência, desencadeada pela ação de outro evento de menor expressão, cuja função é, exatamente, promover novas feições e expectativas.

3.2. Dissociação Rítmica

No Candomblé há situações musicais frequentes que respondem a metáfora ‘juntos vs separados’⁸, isto é: dinâmicas sonoras onde o quarteto instrumental atua como uma unidade sintônica — onde os materiais musicais tocados por todos os instrumentos se retroalimentam —, e outras marcadas pela contraposição de materiais rítmicos, que podem

gerar polirritmia, desencadeadas exclusivamente pela ação do *Rum*. Muitas vezes, entre o ‘junto’ e o ‘separado’ existe uma graduação paulatina, possivelmente explicada pela noção de ‘dissociação’, exatamente como ocorre no exemplo 2.



Exemplo 3 - Dissociação rítmica

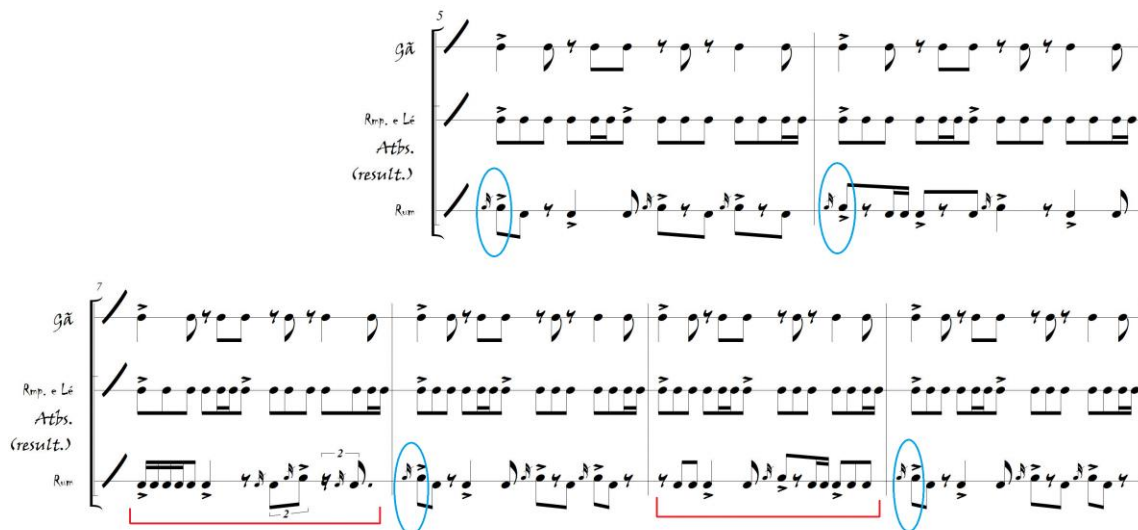
Neste, é possível perceber a recorrência de uma realização composicional que se consuma através duma progressão entre ‘juntos’ e ‘separados’. Observa-se um evento rítmico conciso (compassos 70, 71 e 72, marcados em azul) formado pela sobreposição de três materiais rítmicos afins, correspondente à junção das partes do *Gã* e dos atabaques *Rum*, *Rumpi* e *Lé*, ou seja: de todo o quarteto. Ao longo de poucos compassos que se sucedem, um membro do evento mencionado, o relativo ao material apresentado pelo *Rum*, desprende-se gradualmente do “todo” assumindo características próprias e, assim, constrói um caminho contrapontístico paralelo que interage com o evento primário, ainda sustentado pelos atabaques *Rumpi* e *Lé* e o *Gã*, que permanecem ciclicamente inalterados. Assim, o *Rum* desmembra-se ritmicamente do conjunto (base rítmica), assumindo progressivamente a função de solista, propondo, inclusive, dissonâncias rítmicas que enfatizam a polirritmia de todo o contexto, até que alcança certa independência no compasso 76 — o processo é repetido entre os compassos 77 e 79, com variantes significativas em termos de extensão e material. Vale destacar que o “afastamento” gradual do *Rum* é implementado por um desenvolvimento

compositivo linear e direcional, corroborando a ideia de *the lead drummer's rhythmic narratives*, veiculada por Agawu (2016), sob uma intensificação rítmica na qual a figuração inicial é pouco a pouco variada, promovendo diversificações agrupacionais e de acentuações, culminando numa “independência de discurso”.

Portanto, a dissociação rítmica é definida como um desprendimento, acompanhado por um progressivo desenvolvimento, do membro de um evento rítmico formado a partir de uma verticalidade (sobreposição de materiais rítmicos), resultando em dois ou mais caminhos rítmicos paralelos: o reminiscente do evento rítmico primário e o(s) resultante(s) do processo de desmembramento.

3.3. Suspensão Rítmica

Na música de Candomblé existe um mecanismo frequente de descontinuação de um dado sinal rítmico de grande importância, provocando um estado de imprevisibilidade e tensão, desencadeado pela ação do *Rum*. Isso pode ser ilustrado no exemplo 4, onde vê-se o *Rum* modelando um jogo de frustração da expectativa de recorrência de um evento rítmico de forte impacto — um toque de *agdavi*⁹ precedido de uma *apogiatura* (destacado em azul), que marca os pontos de iniciação do *time-line* —, a partir de uma supressão do mesmo, criando situações de suspensão (marcadas em vermelho) — tal como reconhecemos em empreendimentos compositivos da música tonal expressos em formulações cadenciais (meia cadência, etc.), construções cordais (4sus, etc.), artifícios de condução de vozes (*ritardo*, etc.), dentre outros — dada a imprevisibilidade rítmica que a sua ausência repentina gera.



Exemplo 4 - Suspensão rítmica

Este processo compositivo é chamado de suspensão rítmica, e definido como a construção de um estado de tensão provocado pela ausência de resposta a um estímulo ou impulso rítmico, resultante do não cumprimento de uma expectativa alimentada por evidências rítmicas precedentes.

Os processos rítmicos descritos não ocorrem em uma ou outra música de Candomblé, e nem de maneira arbitrária ou ocasional. Eles tendem a atuar como procedimentos composicionais fundamentais ao cumprimento das funções rituais do *Rum*, enquanto ferramentas constitutivas do seu discurso rítmico.

4. Considerações finais

Ao longo deste artigo, a música de Candomblé foi abordada por meio duma via contextual e musicológica, que permitiu dois alcances precisos: 1) a constatação de sua ancestralidade africana, considerando aspectos musicais específicos que permitem a observação de elementos comuns, a despeito das intempéries diaspóricas, no caso, da África para o Brasil; e 2) a apreensão de alguns de seus processos rítmicos mais ligados ao que Blacking (2007) chama de ‘estrutura profunda’, de onde pode-se abstrair um pensamento composicional. Essas assertivas podem desencadear reverberações que urgem atualmente no progressivo interesse pelos saberes descolonizados dos limites impostos pela cosmovisão eurocêntrica, admitindo a importância de estudos mais adensados acerca da epistemologia musical do Candomblé, tangendo pontos que perpassam pela observação de como esses processos rítmicos são experienciados nos rituais religiosos e quais funções detém, a como eles podem ser úteis nos campos da composição, da performance ou da própria teoria da música.

Referências

AGAWU, Kofi. **Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions**. New York: Routledge, 2003.

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. New York: Oxford University Press, 2016.

AMARO, Vinicius; LIMA, Paulo C. O compor do Candomblé: uma abordagem analítica em direção a um diálogo com a música de concerto contemporânea. In: **Paralaxe 2: perspectivas de interpretação, teoria e composição musical**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 185 – 212.

BOAVENTURA, S. S. Meneses, M.P **Epistemologias do Sul**. Coimbra. Almeidina, 2009.

- BRANDA LACERDA, M. **Música instrumental no Benin: repertório Fon e Música Bâta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1995b, 5 ed. [1973]. 116 p.
- CARDOSO, Ângelo N. **A linguagem dos tambores**. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- COOPER, Grosvenor ; MEYER, Leonard. **The rhythmic structure of music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- EHRET, Christopher. Languages an Peoples. In: **Cultural Atlas of Africa**. Jocelyn Murray, Oxford : Elsevier Publisherd, Phaidon Press, pp. 24-30. 1981.
- HASTY, Christopher F. **Meter as Rhythm**. New York: Oxford University Press, 1997.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.
- KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. Volume 1. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Music**. Cambridge: MIT Press, 1987.
- LÜHNING, Ângela. Música: coração do candomblé. In: **Revista USP**, nº 7, p. 115 – 124, 1990.
- QUIJANO, A. A colonialidade do saber. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber Eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. São Paulo: Clacso Livros, 2005.
-
- ¹ Localizado na Rua Menininha do *Gantois*, no bairro da Federação, em Salvador - BA.
- ² Sacerdote (*ogã*) responsável pela música.
- ³ “A identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de *nações de candomblé*. Não são, em momento algum, transculturações puras ou simples: são expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra- e interétnicos, tanto nas regiões de origem quanto na acelerada dinâmica de formação da chamada cultura afro-brasileira” (CARNEIRO, p. XVI).
- ^{4 4} Referente à noção de ‘agrupamento’ vista nas teorias do ritmo (COPPER E MEYER, 1960; e LERDAHL e JACKENDOFF, 1987).
- ⁵ Há grande quantidade claves no Candomblé. Elas podem variar em número e execução a depender da nação de Candomblé. Parte desses toques e suas especificidades podem ser vistas em Cardoso (2016).
- ⁶ Uma métrica mais ligada à noção de ‘duração projetiva’ (HESTY, 1997).
- ⁷ Música instrumental relativa ao orixá Ogum. A gravação tomada para análise e transcrição foi concedida, em particular, por Iuri Passos, *alagbê* do Terreiro do *Gantois*.
- ⁸ Metáfora afeita à ideia de ‘modos de expressão comunitária vs são modos de expressão individual’, vista em (AGAWU, 2016). Pondera-se também que tais termos (bem como ‘desprendimento’) são utilizados didaticamente como indicativos da organização textural, e não como ilustrativos da experiência musical e ritual, visto que o quarteto instrumental de Candomblé, enquanto grupo musical e componente religioso, atua de modo integrado e conjunto.
- ⁹ Baqueta utilizada para tocar atabaque, no Candomblé.