



## Uma musicologia em “ferro” e “couro”: uma revisão candomblé-orientada dos “toques” da nação *ketu*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

ST-5. Música e pensamento Afrodiaspórico

*Ferran Tamarit Rebollo*

UNIRIO – ferran.tamarit@edu.unirio.br

**Resumo.** Com base no que chamei de “pensar tocando” apresento uma proposta de revisão da nomenclatura e classificação dos “toques” do candomblé de nação *ketu* a partir do conceito de “núcleo estruturante” sugerido pelo musicólogo Luís Ferreira (2005; 2020). Partimos assim para a caracterização do “ferro” e do “couro” como abstrações surgidas de conceitos e saberes ancestralizados que servem como pontos de ancoragem sensitivos para uma percepção “candomblé-orientada” da performance ritual.

**Palavras-chave.** Saberes ancestralizados. Pensar tocando. Musicologia Candomblé-orientada. Artes Musicais. Religiosidades Afrolatinoamericanas.

**Title.** An “Iron” and “Leather” Musicology: A Candomblé-Oriented Review of the “Toques” of *ketu* “nação”

**Abstract.** Based on what I called “thinking by playing”, I present a proposal to revise the nomenclature and classification of the “toques” of *ketu*'s Candomblé “nação” based on the concept of “structuring nucleus” suggested by musicologist Luís Ferreira (2005; 2020). We thus characterize the “iron” and the “leather” as abstractions arising from ancestralized concepts and knowledge that serve as sensitive anchoring points for a “candomblé-oriented” perception of ritual performance.

**Keywords.** Ancestralized knowledge. Thinking by Drumming. Candomblé-Oriented musicology. Musical arts. Afrolatinamerican Religiosities.

### 1. Introdução

Antes de começar quero pedir licença aos meus mais-velhos e mais-velhas e situar minha posição e lugar de fala: sou um candomblecista, doutorando, homem, branco, cisgênero, heterossexual e nascido fora do Brasil – quase todos marcadores com amplo valor simbólico e material por estarem alinhados com o ideal hegemônico de “humanidade” e que, por conta disso, influenciam minha experiência de trânsitos e potenciais diálogos num espaço majoritariamente negro como o candomblé; e ao mesmo tempo marcam, quase sempre positivamente, minha passagem e experiências na academia. Assim, desde uma perspectiva interseccional<sup>1</sup>, não posso deixar de apontar como incidem e cruzam sobre mim diversos fatores de privilégio dentro da estrutura socio-racial supremacista que pauta nossa sociedade. Tudo o que for apresentado a partir daqui, deve, portanto, ser lido a partir desse marco.

Dentro da religião, sou *ogã* “suspenso” de um terreiro de candomblé e *tamborero* de um *tambor de fundamento* afro-cubano<sup>2</sup>. Este é um outro ponto importante para situar meu lugar, pois metodologicamente produzo minhas reflexões no decurso do que chamei de “pensar tocando”. Assim, antes de cogitações somente intelectuais, minhas propostas emergem de uma práxis vivencial que parte do contato íntimo, sensível, atento e continuado com meus mestres e irmãos através da prática ritual e instrumental, o qual é consubstanciado pelo diálogo teórico com autoras e autores que escrevem ou já escreveram sobre as músicas das religiões afrolatinoamericanas.

A presente comunicação nasce desse trânsito entre a prática ritual, instrumental e acadêmica: mesmo reconhecendo certos avanços realizados nos últimos anos (como veremos a seguir), percebo que ainda reproduzimos desde a academia um olhar fetichizado sobre a religião, sua performance e seus agentes, decorrente de uma perspectiva majoritariamente branco-ocidental e não-candomblecista. Diante disso, iniciei no meu doutoramento uma pesquisa em volta do que venho chamando de “saberes musicais ancestralizados<sup>3</sup>” da nação *ketu*<sup>4</sup>, a partir dos quais tentar produzir uma proposta de musicologia “candomblé-orientada<sup>5</sup>”, ou seja, uma musicologia que situe no centro aquilo cultural e ritualmente significante para (n)os candomblecistas para pensar nossas “artes musicais<sup>6</sup>” (NZEWI, 2012; 2017; 2020).

## 2. Os “toques” desde a perspectiva acadêmica

Levando tudo isso em consideração, quero no presente trabalho propor – a modo de apontamentos iniciais – um exercício nessa linha e repensar a forma de caracterizar os “toques” do candomblé *ketu* a partir desse olhar “candomblé-orientado”, no qual seja a combinação da “base” do atabaque *rum* junto do tema desenvolvido pelo *gã* ou *agogô* – e não somente esse último – aquilo que caracteriza cada “toque”. No entanto, acredito que seja necessário situar inicialmente alguns pontos sobre o olhar acadêmico sobre os “toques”.

Entre final do século XIX e durante todo o século XX (especialmente a partir da década de 1940) se deu um significativo incremento no interesse acadêmico sobre o candomblé e as religiões afro-brasileiras. Com poucas exceções, a maioria dos trabalhos pioneiros reproduziram toda sorte de prejuízos e abordagens emprestadas das ideologias e teorias do racismo científico, eugenista e culturalista de seus predecessores. Gerações posteriores partiram de um contato mais atento, próximo e continuado para produzirem seus estudos, abandonando os paradigmas explicitamente racistas e procurando uma abordagem mais antropológica – se quisermos, etnográfica – dos candomblecistas.

O estudo da música no candomblé não foi diferente: esta foi sistematicamente ignorada nos trabalhos pioneiros ou “clássicos”, ou desconsiderada por representar um elemento caótico, exótico e geralmente acessório – o que fez com que em geral, esta ficasse relegada a pequenas notas ou comentários, ou simplesmente ausente dos estudos e monografias<sup>7</sup>. Autores como Cardoso (2006) ou Braga (2013) procuraram explicar este aparente desinteresse: a falta de capacitação dos pesquisadores diante da suposta “complexidade” dos elementos musicais; possíveis restrições rituais e impossibilidade de acesso; a predominância de concepções que relegavam a música e a arte a simples elementos ilustrativos em volta dos grandes “temas” das ciências sociais; ou o uso e abuso de abordagens que priorizaram o “texto” e o “contexto” como elementos de ordem superior a aquilo simbólico/sonoro/perfomático.

No entanto, não deixa de ser surpreendente como diante da predominância da dimensão sonora nas religiões afro-brasileiras – a ponto de ter sido descrita como “o coração do candomblé” e um aspecto fundamental na comunicação e interação com os ancestrais e o plano espiritual<sup>8</sup> (LÜHNING, 1990b) – diversas gerações de estudiosos e pesquisadores (até bem pouco tempo atrás) tenham lhe dado pouca ou nenhuma importância mesmo considerando sua presença maciça e indispensável nas práticas e discursos dos próprios candomblecistas.

Para explicar esta ausência nas pesquisas – do meu ponto de vista – por um lado devemos destacar como a imposição nas escolas e faculdades de música do eurocentrismo como matriz única de legitimação do conhecimento válido implicou uma operação (velada, mas não menos intensa) de esquecimento de todo um conjunto de ontologias, cosmologias e epistemologias que regiam as sociedades que ficaram “do outro lado da linha abissal” imposta pelo colonialismo/capitalismo/patriarcado (DE SOUZA SANTOS, 2009; 2018). Por outro lado, isso configurou uma matriz racializada e heteronormativa hierárquico-institucional que situou a academia ocidentalizada e seus agentes como únicos *loci* de produção de conhecimento válido – apagando as violências e silenciamentos que nela operam (como bem nos alerta KILOMBA, 2010). Podemos pensar ainda numa colonialidade cosmológica que relegou as relações espirituais e sagradas não ocidentais ao ostracismo, ao “paganismo” e a simples “superstições” sem fundamento – obviamente como um desdobramento mais da matriz racial do poder colonial (WALSH, s.d., p. 3).

Diante desse panorama, achei interessante revisitar a questão da organização e classificação dos “toques” do candomblé – nome que damos à seção instrumental, assim como uma forma genérica de se referir às festas e cerimônias públicas (mostrando de novo a

centralidade que o som tem na cosmovisão ritual). Diante da literatura disponível me pergunto: quais os elementos diacríticos utilizados para singulariza-los e agrupá-los?

### 3. Os “toques” desde uma perspectiva candomblecista

Antes de responder a esta pergunta, devemos procurar entender o que são os “toques”: tal como os entendemos nos terreiros não são simplesmente “música”, mas formam parte de uma complexa performance multissensorial que combina estímulos diversos e um extenso e variado leque de objetos materiais e simbólicos.

Um segundo aspecto importante guarda relação com a conformação da seção instrumental e sua organização interna. A chamada “orquestra do candomblé” está formada por um conjunto de, no mínimo, quatro instrumentos “com fundamento” e de outros instrumentos “ritualísticos” (como aponta BARROS, 2017, p. 43).

Os primeiros configuram os elementos indispensáveis e fundamentais para a conformação desta “orquestra” presente nas cerimônias públicas. Estes instrumentos “com fundamento” não são meramente objetos, mas são entendidos como sujeitos e atores comunitários ativos durante a dinâmica ritual. Recebem nomes, são vestidos, alimentados, passam por diversos processos de sacralização e são consagrados às entidades regentes de cada comunidade. Já o segundo grupo de instrumentos são também sacralizados, mas tem uma função pontual – mas em nenhum caso menos importante – como ferramentas invocatórias ou como elementos necessários para o bom direcionamento de momentos específicos do ritual. No meu terreiro, os chamados instrumentos “com fundamento” são: um “terno” de atabaques e um “ferro”.

O termo “ferro” designa de forma mais ou menos genérica um instrumento idiófone formado por uma ou duas campânulas – chamado de *gã* ou *agogô* respectivamente. Este desenvolve “[...] um tipo de padrões musicais que se mantêm (relativamente) invariável ao longo de uma canção, peça ou performance musical, com características tímbricas estáveis [...]” (FERREIRA, 2020, p. 4). Sua função é ser o “regente” (BARROS, 2017, p. 74) do candomblé e junto dos dois *atabaques* menores (chamados de *lé* e *rumpi*), desenvolvem um *ostinato* cíclico – com poucas ou nenhuma variação – que faz de “guia” para o resto dos elementos da performance.

Já os atabaques (também chamados de *ilu*, ou nos terreiros de candomblé congolano, de *ngoma*) são instrumentos membranofones feitos de madeira com uma caixa tubular cilíndrica em forma de fuso, aberta, com uma membrana de couro esticada por um aro e

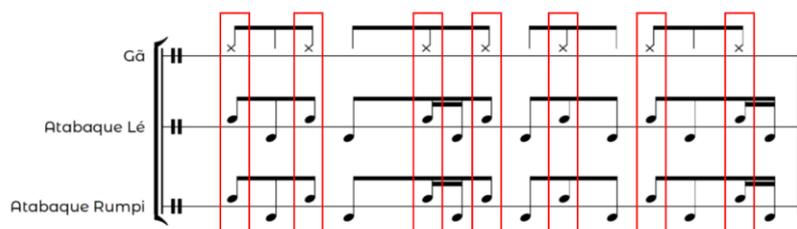
algum sistema de tensão em um dos seus extremos abertos. Como comentamos, os atabaques se encontram em conjuntos de três instrumentos e por isso são chamados de “ternos” – cada um com um tamanho, tom e função específica. Em relação à seus nomes, nos terreiros da nação *ketu* o menor e mais agudo é chamado de *lé*; o intermédio é chamado de *rumpi*; enquanto o maior e de tom mais grave é o *rum*.

#### 4. Apresentando a proposta: definindo o “ferro” e o “couro”

Retomando então a questão formulada anteriormente sobre os elementos diacríticos na hora de caracterizar cada “toque”, concordo com Ferreira (2005) que é necessário atender à relação dos instrumentos no contexto de interação em lugar de comparar e descrever “padrões” de forma isolada – para assim poder compará-los. Para isso, levando em consideração sua proposta de “núcleo estruturante<sup>9</sup>”, tenho definido a partir da minha experiência prática três elementos que caracterizariam cada “toque”: a “base”, a “dobra”, e o “pé de dança/cantiga”. Vou a seguir tentar definir cada um desses elementos:

Chamo de “base” a junção dos padrões melorrítmicos<sup>10</sup> do “ferro” e dos dois atabaques menores, os quais em conjunto “seguram” ou “puxam” esta “base” que se configura como um *ostinato* cíclico. Esta “base”, funciona como “[...] um ‘chão’ para que o rum possa ‘caminhar, ou em outras palavras, um ‘suporte’ para que o rum possa ‘falar’” (CARDOSO, 2006, p. 57). Este “falar” do atabaque *rum* é comumente denominado de “dobra”, a qual está em comunicação dinâmica e constante com o “pé de dança” (ou seja, os passos ritualmente coreografados) – ambos, por sua vez, acompanhando o universo temático proposto por cada “cantiga”. Esta comunhão estreita entre o “ferro” e os atabaques que seguram a “base”, por um lado, e por outro a “dobra” do *rum* e o “pé de dança/cantiga”, faz com que possamos considera-los como dois conjuntos que denominei de “ferro” e “couro”, respectivamente.

Como vemos na próxima figura (Figura 1), no caso do “ferro”, essa agrupação se sustenta no fato que os padrões rítmicos dos atabaques *lé* e *rumpi* são, na nação *ketu*, quase sempre reiterações do *ostinato* realizado pelo *gã/agogô*. O *babalorixá*<sup>11</sup> Dofono D’Omolu deixa isso claro na seguinte fala: “o toque do *gã* está sempre na mão direita dos atabaques que ‘puxam’. Está tudo envolvido na mão direita” (TAMARIT, 2017, p. 130):



**Figura 1.** “Base” do “toque” *varsi*, mostrando a interrelação polirrítmica entre o *gã/agogô* e os atabaques menores (*lé* e *rumpi*). É mostrada a “manulação” habitual a partir da altura das notas no sistema – neste caso, a mão direita é representada por cima do sistema e a mão esquerda abaixo. Marcamos com caixas vermelhas os “golpes” coincidentes entre os três padrões (elaboração própria)

Em relação ao segundo conjunto, o “couro”, essa junção se justifica pelo fato que a “fala<sup>12</sup>” do atabaque *rum* quando está sendo “dobrado” (entenda-se, tocado) adquire e complementa performaticamente o sentido ritual expresso pelos passos “dançados” – e ambos seguem o “fundamento” de cada “cantiga”. Podemos dizer que é uma relação recíproca de inteligibilidade: todos os elementos guiam e se deixam guiar pelos outros. É por isso que, para fins analíticos, penso que ambos conjuntos podem ser considerados como esses elementos que denominei de “ferro” e “couro”.

Aprofundando mais um pouco esses conceitos do ponto de vista instrumental, o elemento “couro” se expressa a partir do atabaque *rum*, a função do qual é ser o diretor geral da orquestra “costurando” a performance como um todo – integrando assim todos os elementos das “artes musicais”: “toque”, canto, dança e drama. As “falas” do atabaque *rum* constituem assim um “código” que encapsula musicalmente uma miríade de sentidos e significados extramusicais e que respondem pela organização formal de cada etapa do ritual. Estas frases melorítmicas são constituídas pelas múltiplas possibilidades de variação tímbrico-melódica deste instrumento – geralmente codificada nos terreiros em forma de sons onomatopaicos. O conjunto de todas as combinações de “golpes” se denomina comumente de “estilo”, “pancada” ou “porrada” de cada tocador e está composto por três elementos:

- i. As “bases” ou “marcações” são padrões rítmicos cíclicos, mais ou menos curtos (geralmente coincidentes com um ciclo da base do “ferro”) que codificam sonoramente as distintas “bases” coreográficas a partir das quais estas religiões expressam e dramatizam os atributos ou feitos significativos de cada entidade ou grupo de entidades. Na nossa proposta, são estas “bases” da “dobra” do atabaque *rum* as que utilizamos como marcadores diacríticos para caracterizar, junto do “ferro”, cada um dos “toques”.

- ii. Os “movimentos” são frases musicais sem duração determinada que codificam sonoramente sequências de gestos mais ou menos longas que reproduzem, neste caso de forma mais enfática, extratos ou momentos singulares da narrativa mítica de cada entidade. São a forma ritualizada para expressar os “fundamentos” daquela entidade, e geralmente coincidem com o clímax energético de cada “toque” e “cantiga”. Correspondem geralmente a ações (verbos) como lutar, caçar, tomar banho, amassar, espalhar, curar, etc.
- iii. Os “floreios” são pequenas licenças interpretativas, mais ou menos livres. É neste elemento em que se expressa melhor outro dos “fundamentos” musicais da nação *ketu*, o da comunalidade, no qual é esperado que cada membro imprima sua personalidade e criatividade na performance, mas respeitando os consensos ancestralizados coletivamente – expressar a individualidade dentro dos moldes da coletividade. Geralmente os “floreios” consistem em adição ou subtração de “golpes” ou pequenas sequências destes.

### **5. Aplicando a proposta: os “toques” desde um olhar candomblé-orientado**

Durante minha pesquisa de mestrado, realizei um levantamento (não exaustivo) de alguns dos estudos que trabalharam, direta ou indiretamente, sobre o repertório musical do candomblé baiano – especificamente do que foi denominado de “complexo cultural jeje-nagô” (BARROS, [1999], 2009), que engloba a nação *ketu* da qual sou membro. A partir do que fui consultando, pude confirmar como não existe um consenso nesta literatura sobre o enfoque, a nomenclatura, a tipificação ou a quantidade e origem dos “toques” executados (ou nomeados) pelos informantes/candomblecistas.

Assim, por exemplo, o extenso estudo de Ângela Lühning (1990a) sobre o terreiro *Ilê Axé Opó Aganjú* centrou sua atenção nas “cantigas” e seus distintos tipos. No entanto, não adentrou nos repertórios instrumentais. No total, chega a mencionar dezesseis “toques” para a nação *ketu*. Já o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (1992), identifica no seu estudo realizado no terreiro *Ylê de Eruma-fã*, no Recôncavo baiano um total de quinze “toques”. Por sua vez, o etnomusicólogo francês Xavier Vatin (2001), comparando o repertório das três principais nações do candomblé baiano, recolhe dezesseis “toques” no caso do candomblé *ketu*. Edilberto Fonseca (2003) e José Flávio Pessoa de Barros ([1999] 2009) – os quais trabalharam junto em diversos projetos – recolhem até dezoito “toques” para esta mesma nação. Finalmente, Ângelo Nonato Cardoso (2006), em seu profundo estudo sobre os

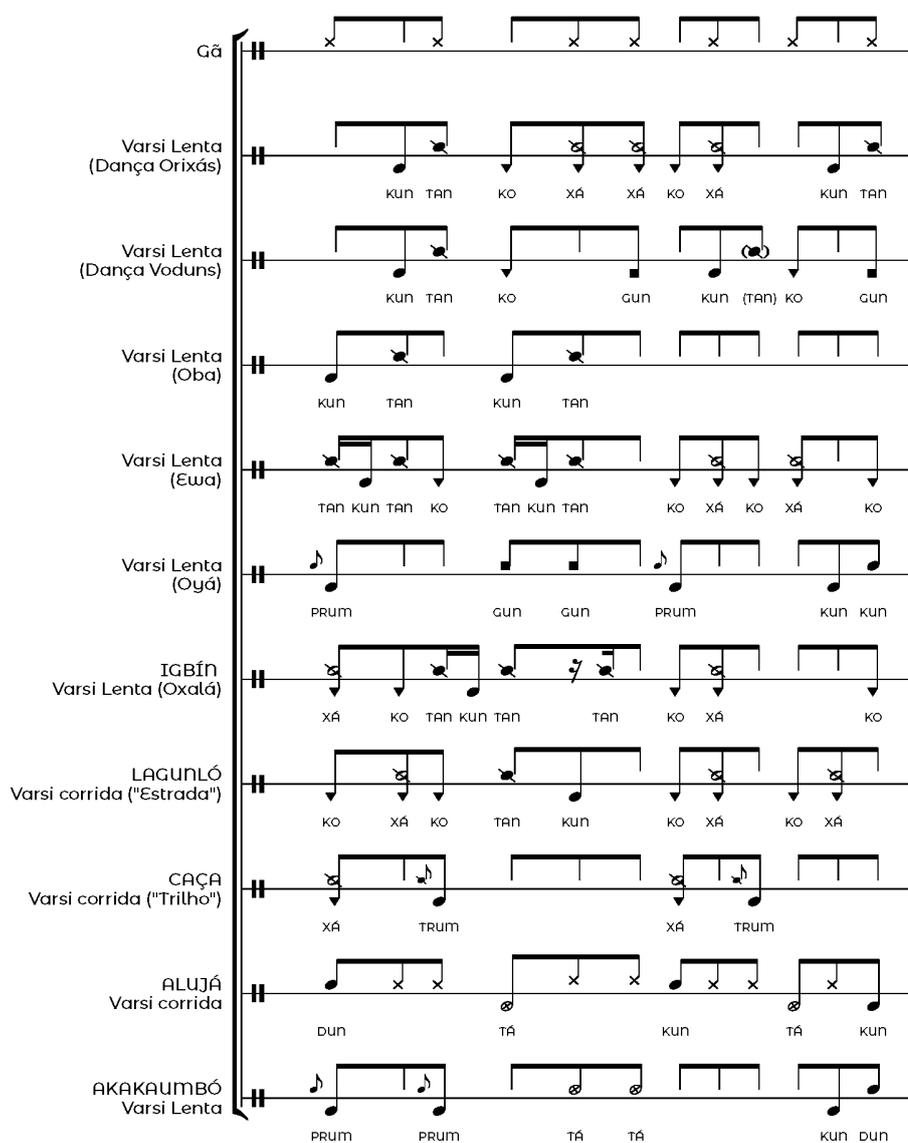
“toques” da casa *Ilê Axé Iyá Nassó Oká* (conhecida também como *Engenho Velho de Brotas* ou *Casa Branca do Engenho Velho*), contabiliza e analisa dezenove “toques”.

A partir da minha experiência e aplicando a minha hipótese sobre a tipificação dos “toques” a partir de um “núcleo estruturante” que engloba “ferro” e “couro”, realizei um primeiro levantamento e cheguei a trinta e um “toques” (dez mais dos que contabilizamos na minha dissertação de mestrado juntamente com o *babalorixá* Dofono D’Omolu). Mostro na seguinte tabela (Figura 2) a comparativa dos distintos levantamentos:

ORIXÁ DE FUNDAMENTO	MUSICOLOGIA EM FERRO E COURO	Tamarit (2017)	Lühning (1990)	Pinto (1992)	Barros (1999), Fonseca (2001)	Vatin (2001)	Cardoso (2006)
Oyá	Adaró	Adaró	Ilú / Agueré	Daró	Ilú	Daró	Ilú
Todos	Adarrum	Adarrum	Adarrum	Adarrum	Adarrum	Adarrum	
Ogum	Agabí	Agabí			Adabi, Agabi, Egó	Agabí	Agabí
Oxossi	Aguéré	Aguéré	Aguéré de Oxossi	Aguéré de Oxossi	Aguéré	Aguéré de Oxossi	Aguéré
Xangô	Akakaumbó	Akakaumbó			Kakaka-umbó, Bata cotó		Acacaumbó
Xangô	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá
Todos	Avamunha	Avamunha	Avamunha, Avaninha, Arrebate	Avaninha	Avamunha, Avania, Avaninha, Rebate, Arrebate	Avaninha, Ramunha (?)	Ramunha
Ogum	Avamunha de Ogum						
Ossanyin	Awô de Ossanyin						
Oxossi	Awô de Oxossi	Awô	Aguéré	Aguéré	Korin Ewe		Torin Eué
Iroko	Awô de Iroko						Xanxan cu rundu
***	Batá	Batá	Batá		Batá	Batá	Batá
Oxum / Logum	Barravento	Barravento					
Oxumarê	Bravum	Bravum	Sató	Bravum	Huntó / Runtó	Bravum	Bravum
Oxumarê	Bravum corrido	Bravum corrido			Bravum		Runtó
Oxalá	Igbin	Igbin	Ibí	Ibí	Igbim	Ibi	Ibim
Oxum	Ijexá de Oxum						
Ossanyin / Logum	Ijexá de Ossanyin/Logum	Ijexá	Ijexá, Jexá	Ijexá	Ijexá	Ijexá	Ijexá
Guerreiros	Ijexá dos guerreiros						
Yemanjá	Jinká de Yemanjá	Jinká	Jinká	Gincá		Jincá	Jicá
Especial	Jinká						
Omolu	Opanijé	Opanijé	Opanijé, Apanijeu	Opanijé	Opanijé	Opanijé	Opanijé
Voduns	Savalú	Savalú	Huntó, Runtó	Savalú	Sató	Sató	Sató
Xangô	Tonimobé	Tonimobé	Tanibobé, Bolero	Tonimobé	Tonimobé	Tonibobé	Tonimodé
Orixás	Varsi Lenta Exu						
Voduns	Varsi Lenta Omolu						
Obá	Varsi Lenta Obá	Varsi Lenta	Avaninha	Vassa	Oguelê, Guelê, Okelê, Kelê	Vassa	
Ewa	Varsi Lenta Ewa						
Oyá	Varsi Lenta de Oyá						
Guerreiros	Lagunló / Estrada	Varsi corrida	Corrido	Corrido			Aderejá
Caçadores	Trilho						Aderé
<b>TOTAL TOQUES</b>	<b>31</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	<b>19</b>

**Figura 2.** Tabela resumo com os nomes dos distintos “toques” levantados pelos autores consultados e sua entidade principal associada (elaboração própria)

Finalmente, e a modo de exemplo específico, apresento na Figura 3 todas as “dobras” do atabaque *rum* tocadas no *Ilê Axé Omolu Omim Layó* que poderiam ser consideradas baixo a epígrafe *varsi* numa concepção que considerasse só a linha de *gã/agogô*:



The figure displays ten musical staves, each representing a different 'varsi' rhythm. The staves are labeled on the left as follows:

- Gã
- Varsi Lenta (Dança Orixás)
- Varsi Lenta (Dança Voduns)
- Varsi Lenta (Oba)
- Varsi Lenta (Ewa)
- Varsi Lenta (Oyá)
- IGBÍN Varsi Lenta (Oxalá)
- LAGUNLÓ Varsi corrida ("Estrada")
- CAÇA Varsi corrida ("Trilhó")
- ALUJÁ Varsi corrida
- AKAKAUMBÓ Varsi Lenta

Each staff shows a rhythmic pattern with corresponding syllables below it:

- Gã: x x x x x x
- Varsi Lenta (Dança Orixás): KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KUN TAN
- Varsi Lenta (Dança Voduns): KUN TAN KO GUN KUN (TAN) KO GUN
- Varsi Lenta (Oba): KUN TAN KUN TAN
- Varsi Lenta (Ewa): TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO XÁ KO XÁ KO
- Varsi Lenta (Oyá): PRUM GUN GUN PRUM KUN KUN
- IGBÍN Varsi Lenta (Oxalá): XÁ KO TAN KUN TAN TAN KO XÁ KO
- LAGUNLÓ Varsi corrida ("Estrada"): KO XÁ KO TAN KUN KO XÁ KO XÁ
- CAÇA Varsi corrida ("Trilhó"): XÁ TRUM XÁ TRUM
- ALUJÁ Varsi corrida: DUN TÁ KUN TÁ KUN
- AKAKAUMBÓ Varsi Lenta: PRUM PRUM TÁ TÁ KUN DUN

**Figura 3.** Representação dos dez “toques” genericamente chamados de *varsi* (por compartilhar uma mesma “base” de *gã/agogô* e de atabaques *lé* e *rumpi*) com cada uma das “bases” do *rum* – que por sua vez, codificam uma “base” coreográfica específica. É mostrada a representação esquemática dos distintos timbres e sua mecânica. Seguindo o mesmo critério que na Figura 1, é mostrada a “manulação” em função da posição superior (mão direita) ou inferior (mão esquerda) dos ataques em relação à linha de base. É mostrada também, na base de cada impacto, uma reprodução dos sons tímbrico-mnemônicos que utilizamos para sistematizar e transmitir essas frases (elaboração própria).

## 6. A modo de fechamento

Diante dos efeitos do racismo e da colonialidade no silenciamento dos potenciais diálogos recíprocos entre a musicologia hegemônica e as musicologias próprias das religiões afro-brasileiras e afrolatinoamericanas, trouxe aqui uma proposta para tensionar e assim complexificar este contato. Instigado entre outras pela proposição do conceito de “núcleo estruturante” (FERREIRA, 2005; 2020), fui revendo algumas das classificações recolhidas na literatura sobre a música no candomblé de nação *ketu* que tomam predominantemente o padrão executado pelo *gã/agogô* como o elemento diacrítico na hora de definir os “toques”.

Se bem é certo considerar a função “regente” do “ferro” e seus padrões cíclicos, repetitivos e tímbricamente sobressalentes, não podemos esquecer a importância fundamental do registro grave e seu papel na interconexão/comunicação corpo-a-corpo entre *ogãs* e entidades. Se entendemos o “ferro” e o “couro” como abstrações daquilo sobre o qual tanto músicos como dançarinos aprendemos a focalizar nossa atenção, como nos propõe o conceito de “núcleo estruturante” ao qual nos referimos acima, penso que fica claro o potencial analítico em considerar a combinação de ambos elementos na caracterização dos “toques”<sup>13</sup>.

Quero também ressaltar como a prática e experiência direta com os tambores sagrados nos situa na ordem da práxis; da ação-reflexão integrada na cotidianidade. Os sentidos, significados, as análises e as teorias e discursos sobre a música e o som aqui apresentados não surgem de um processo de reflexão distanciada, mas do próprio processo de “tocar” candomblé. Como candomblecista, reivindico assim uma práxis musicológica vibracional, experiencial, em diálogo crítico com a “teoria”, mas não somente focada na racionalidade restrita do paradigma eurocêntrico. Uma musicologia do contato com o couro, com a madeira, com o ferro, com sua vibração e reverberações, da conexão profunda e da sintonização. Nos apreendemos e aprendemos coletivamente. É nesse sentido que “gira” meu processo de pesquisa e a presente proposta. Acredito que é dessa coletividade que surgirão novos rumos, críticas e considerações de grande valor para caminho que empreendi.

E é dessa constatação que surge a provocação de repensar esse dançar, cantar e tocar candomblé como um todo integrado. Obviamente, se trata de uma percepção embasada, mas pessoal e socio-racialmente situada dessa experiência, e não pretende ser uma visão sobre “o candomblé”, pois acredito que não exista tal entidade. Se trata de buscar caminhos que deem conta dos princípios musicológicos e filosóficos que experienciamos como tocadores, e de poder assim colocar ambas epistemes em diálogo crítico e honesto, a candomblecista e a acadêmica, tentando preservar e fortalecer seus olhares, conceitos, técnicas e termos próprios.

## 7. Referências bibliográficas

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O Alagbê: Entre o terreiro e o mundo*. Salvador, 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/3A2UXFn>. Acesso em: 15 jun 2020.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei – Olubajé: Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Pallas, [1999] 2009, 184 p.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: música e modernidade no extremo sul do Brasil*. 1ª Edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013, 214 p.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Salvador, 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/35YjsFN>. Acesso em: 15 set 2015.

DE SOUZA SANTOS, Boaventura de. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: DE SOUZA SANTOS, B. e MENEZES, M. (Org.) *Epistemologias do Sul*. 1ª Edição. Coimbra: Almedina, p. 23-71, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução às epistemologías do sul. In: MENESES, Maria Paula [et. al.]. *Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Esencial. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/3A2X77X>. Acesso em: 18 mai 2020.

FERREIRA, Luís. Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro. In: CONGRESSO DE LA IASPM, VI, 2005, Buenos Aires. *Anales del VI Congreso de la IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. In: LECHINI, Gladys (Org.) *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, Presencia y Visiones del Otro*. Córdoba, CLACSO, UNC, 2008.

\_\_\_\_\_. Claves, maderas y marcações: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afrolatinoamericana y caribeña, 2020 [no publicado]

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2003. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. 1ª Edição [1993]. São Paulo: Editora 34, 2001, 468 p.

KILOMBA, Grada. “Who Can Speak? Speaking at the center, decolonizing knowledge”. In: *Plantation Memories. Episodes of everyday racism*. Münster: UNRAST-Verlag, p. 25-38, 2010.

LÜHNING, Ângela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. Salvador, 1990, 249f. Tese (Doutorado). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg. Tradução de Raul Oliveira, não publicado, 1990a.

\_\_\_\_\_. Música: Coração do Candomblé. *Revista USP*, São Paulo, v. 7, pp. 115-124, 1990b. Disponível em: <https://bit.ly/3hhYZ48>. Acesso em: 15 jul 2015.

NZEWI, Meki. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. *Revista da ABEM*, v.20, n.18, p. 81-93, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3h0XAQh>. Acesso em: 18 out 2019.

\_\_\_\_\_. Reinstating the soft science of african Indigenous musical arts for humanitysensed Contemporary education and Practice. *Revista da FAEBA- Educação e Contemporaneidade*, v. 26, n. 48, pp. 61-78, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2UbuOmn>. Acesso em: 14 fev 2021

\_\_\_\_\_. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. *Revista Claves*, vol. 9, n. 14, p. 119-139, 2020a. Disponível em: <https://bit.ly/3qBsiD4>. Acesso em: 25 mar 2021.

NZEWI, Meki; ANYAHURU, Israel; OHIARAUMUNNA, Tom. Beyond Song Texts. The Lingual Fundamentals of African Drum Music. *Research in African Literatures*, Vol. 32, N. 2, p. 90-104, Summer 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3dlpkgf>. Acesso em: 06 jan 2017.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. *A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge systems*. Volume 5, Book 3. Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (Ciimda), 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3dmlrbe>. Acesso em: 12 mar 2018.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien. *Musiques rituelles, Cahiers d'ethnomusicologie*, pp. 57-70, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/3y1xqTk>. Acesso em: 22 abr 2017.

SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1998.

TAMARIT, Ferran. *Tocar e ser tocado. Cantar e encantar, Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé*. Dissertação – Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do rio de Janeiro (UNIRIO), PPGM, Rio de Janeiro (RJ), 2017.

VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia. As Nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. *ICTUS – Periódico do PPGMUS UFBA*, Salvador, vol. 3, p. 7-17, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3dojwmy>. Acesso em: 02 jun 2016.

WALSH, Catharine. Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: In-surgir, re-existir y re-vivir. In: CANDAU, V. (Edit.). *Educação Intercultural hoje em América latina: concepções, tensões e propostas*, Brasil: em prensa, en prensa. Disponível em: <https://bit.ly/36133AC>. Acesso em: 05 nov 2020.

## Notas

<sup>1</sup> A interseccionalidade ou teoria interseccional surgiu a partir da crítica do movimento feminista negro norte-americano para dar conta da interseção ou da sobreposição de sistemas de opressão/discriminação em relação às identidades sociais.

<sup>2</sup> Atualmente sou *ogã suspenso* por Omolu do terreiro de candomblé *Ilê Axé Omolu Omim Layó*, situado no bairro de Parque Bom Retiro (Duque de Caxias/RJ), zelado pelo *babalorixá* Dofono D’Omolu. Por “suspenso” se entende que fui indicado por esse orixá para ser *ogã* no terreiro, mas ainda não concluí totalmente meu processo iniciático. Sou também *tamborero* do *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako Bi Aña*, propriedade do *Alaãá* Fernando “Leo” de Oliveira Leobons, meu padrinho.

<sup>3</sup> No presente trabalho tratamos de orientar a análise musical em volta dos valores, técnicas, conceitos e práticas sonoro-perfomáticas com “fundamento” para as comunidades do candomblé – parte de um conjunto dinâmico de saberes ancestralizados, ou seja, com comprovado valor social, histórico, racial e ritual compartilhado e coletivamente configurado, carregados e ressignificados nos corpos, experiências e nas histórias de vida de nossas e nossos mais-velhos. A ancestralização ocorre como um processo contínuo que determina a validação e legitimação comunitária dos saberes a partir de sua eficácia ritual. Assim, os saberes ancestralizados são aqueles que cumprem com a sua função coletiva e inter-relacionalmente constituída.

<sup>4</sup> Neste projeto vamos nos focar no que na Bahia é chamado de candomblé *Ketu* ou *Nagô*, no qual são cultuados os orixás – entidades/energias negro-africanas provenientes da região do golfo de Guiné, na África Ocidental. Mesmo apresentando algumas diferenças significativas, podemos considerar que as distintas *nações* do candomblé – termo com que são conhecidas hoje as três principais variantes do culto baiano: *ketu*, *congo-angola* e *jeje* – compartilham um mesmo corpus cosmológico, filosófico e certas características socioculturais que foram sendo transmitidas oral e corporalmente como parte dos chamados “fundamentos” dentro das comunidades religiosas – representadas paradigmaticamente pelas casas-templo comunitárias ou *terreiros*.

<sup>5</sup> A “musicologia candomblé-orientada” surge no meu trabalho como uma proposta de sistematização do *musicar* (SMALL, 1998) candomblecista baseada em princípios civilizatórios reconfigurados (e ancestralizados) dentro do processo de formação do Atlântico Negro (GILROY, [1993] 2001).

<sup>6</sup> Conceito proposto pelo nigeriano Meki Nzewi em seus trabalhos a partir de uma matriz África-centrada de pensamento, oposta ao cartesianismo eurocentrado, que situa o tocar, o cantar, o dançar e a dramatização em um universo conceitual em que cada um deles tem papéis iguais ou quase-iguais.

<sup>7</sup> Para uma análise mais detalhada, ver TAMARIT (2017, p. 103-110).

<sup>8</sup> Som e movimento no candomblé – como parte de um complexo sistema de estimulação multissensorial que envolve imagens, gestos, sons, cheiros, gostos, etc. – aquilo que substancializa a experiência corporal/ritual. Aquilo que potência e permite a comunicação com o universo sagrado/ancestral nestas religiões. São aquilo que mantêm em movimento o circuito de reciprocidades materiais e simbólicas que anima e embebe toda a existência, a energia vital presente em todo aquilo que existe, o Axé.

<sup>9</sup> Tomando emprestado um conceito formulado por Anthony Guiddens, o musicólogo uruguaio Luís Ferreira (2020, p. 11) propõe o uso do conceito para pensar não a estrutura, mas aquilo que estrutura cada “toque” a um “[...] nível básico composto por padrões cíclicos contrastantes morfológica e tímbricamente que os músicos aprendem a perceber (onde colocar a atenção) e a tocar (entrelaçar um padrão com o outro); socialmente implica (acessar) à permanência a um grupo musical e a uma identidade coletiva”.

<sup>10</sup> Como um dos aspectos fundamentais de sua musicologia indígena-africana, o multifacetado autor nigeriano Meki Nzewi (2007, p. 1-2) define os tambores de origem africana como “instrumentos melódicos sutis” que produzem melodias a partir da “manipulação sensível” dos tons. Segundo ele então, “[...] o tambor africano de qualquer espécie é um instrumento melorítmico e definitivamente não é concebido ou executado como um instrumento de percussão. [...] O tambor “canta” ou “fala” quando uma estrutura rítmica é produzida com uma combinação dos níveis de tom primário e secundário.

<sup>11</sup> As comunidades religiosas afro-brasileiras estão organizadas seguindo uma estrita hierarquia. Os *babalorixás* (e suas correlatas femininas, as *iyalorixás*), são as lideranças espirituais das comunidades na nação *ketu*.

<sup>12</sup> É comum escutar que os *atabaques* “falam”, pois reproduzem as vozes das entidades ou que dialogam com estas e com outros seres habitantes de outros planos de existência. Não ampliarei esta discussão neste ponto, mas podem se encontrar mais detalhes em NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA (2001).

<sup>13</sup> É importante ressaltar que o exercício proposto aqui, como enfatizado ao longo do texto, tem fins analíticos. Dentro das comunidades não existe nenhuma “confusão” em relação à essa ou outras classificações possíveis – mesmo sendo sim motivo de discussões e questionamentos, especialmente entre pessoas de terreiros distintos. No entanto, acredito ser interessante destacar, nesse espaço da discussão acadêmica e desde a perspectiva de um tocador, a grande complexidade e pluralidade que envolve o universo sonoro-musical e performático do candomblé. Esse é o objetivo da minha proposta.