

ARTIGO ORIGINAL

# Uma musicologia em ferro e couro: fundamentos musipensados nos toques do candomblé ketu

Ferran Tamarit 

Pesquisador independente | Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** Este artigo reexamina os toques do candomblé ketu como sistemas performáticos complexos, propondo compreendê-los pelas categorias de *ferro* e *couro*, as quais organizam percepções, temporalidades e a performance ritual. Com base no musipensar e no conceito de núcleo estruturante, argumenta que um toque não se limita a padrões rítmicos justapostos, mas opera como uma tecnologia comunicacional num sentido amplo, articulando as diversas camadas que conformam as artes musicais candomblecistas. A partir da experiência prática do autor como tamborero-pesquisador, o texto sustenta que tocar tambores sagrados ultrapassa a prática percussiva e configura uma forma de produzir sentido e orientar a vida.

**Palavras-chave:** Candomblé, Atabaque, Ethnomusicologia, Musipensar, Músicas Afro-Latino-Americanas.

**Abstract:** This article reexamines Ketu's candomblé toques as complex performative systems, proposing that they be understood through the categories of *ferro* (iron) and *couro* (leather), which organize perceptions, temporalities, and ritual performance. Grounded on *musithinking* (musipensar) and the concept of a structuring nucleus, it argues that a *toque* is not limited to juxtaposed rhythmic patterns, but operates as a communicational technology in a broad sense, articulating the multiple layers that constitute candomblé's musical arts. Drawing from the author's practical experience as a drummer-researcher, the text maintains that playing sacred drums exceeds percussive practice and constitutes a way of producing meaning and orienting life.

**Keywords:** Candomblé, Atabaque, Ethnomusicology, Musithinking, Afro-Latin-American Music.

**A**ntes de tudo, quero pedir a benção e licença aos meus mais-velhos e minhas mais-velhas e *a toda la ciencia espiritual que me acompaña* e começar me situando frente a possíveis leitores. De forma sintética, sou um músico-sacerdote pesquisador – ou seja, um percussionista, abian (*abiyán*<sup>1</sup>) / ogã (*ogá*) e omo aña (*omo àyàn*)<sup>2</sup> que faz pesquisa na academia. No entanto, ao mesmo tempo, sou um homem branco, cisgênero, heterossexual e nascido fora do Brasil – concretamente, na Catalunha – pai, morador da região sudeste e pertencente ao que poderíamos chamar de classe média. Mesmo partindo de uma posição obviamente privilegiada – que marca tanto minha experiência profissional acadêmica como minha vivência ritual – o racismo religioso e o preconceito muitas vezes matizam e/ou condicionam como sou interpelado. Diante disso, procuro compreender meu lugar como um trânsito permanente entre identidades contextuais e em disputa e, portanto, nunca fixas nem coerentes (Bauman, 1992; Bhabha, 2018; Hall, 2006, 2020).

Isto é importante pois o presente artigo procura colocar no centro das discussões cosmologias, conceitos, valores e estéticas próprias do candomblé partindo da minha vivência e diálogo com meus pares e irmãos. Frente a esse paradigma dialógico, o trânsito, o conflito e a ambiguidade ressoam e encontram amparo num elemento central das religiosidades de “inspiração africana<sup>3</sup>” (Ochoa, 2004) na Afro-latino-américa e no Caribe: a encruzilhada. Como um dos seus principais operadores conceituais, a noção de encruzilhada me ajuda a conceptualizar este diálogo entre pares pois é nela que “[...] as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais” (Martins, 1997, p. 28). De fato, é a partir desse cruzamento e conflito que emergiu um outro caminho, uma terceira identidade que perpassa todas as demais e que é aquela que de forma mais enfática carrego e me constitui como sujeito-pesquisador: a de *tamborero*.

---

<sup>1</sup> No presente artigo, diante de termos próprios do candomblé ou cognatos com significados contrastantes ao português de uso comum usarei o *italico* para destacá-los (como *ferro*). Marcarei também, a primeira vez que apareçam no texto, conceitos próprios como *musipensar*. Em relação à grafia do iorubá, usarei uma forma abrigada do mesmo para facilitar a leitura, apresentando sua forma em *yorùbá* entre (parêntese) a primeira vez que um conceito apareça no texto.

<sup>2</sup> Mesmo com quase quinze anos de vivência, no âmbito do candomblé sou um ogã “suspenso”, e portanto, um abian (um membro de uma comunidade não iniciado). Paralelamente, no âmbito das religiosidades afro-cubanas, sou *Awofakan* no culto a Ifá, *Tata Nkissi* no *Palo Monte Briyumba* e *Omo Aña* (literalmente “filho de Añá”), um tocador-sacerdote integrado no culto particular Añá, a divindade que mora dentro dos tambores batá consagrados.

<sup>3</sup> Tomo aqui “inspiração” no sentido delineado por Ochoa (2004) como uma força criativa que liga o passado ao futuro, permitindo deslocar a ênfase das origens ou raízes para os elementos e formulações inovadoras e suas contingências históricas, cruciais para o surgimento e a permanência das reelaborações diaspóricas dessas culturas e religiosidades.

É desde essa encruzilhada político-epistêmica e a partir do contato com o tambor e suas reverberações que me configuro, portanto, como um tamborero-pesquisador: alguém que procura, de forma responsável, transcriar<sup>4</sup> à linguagem escrita algo que está na esfera das sensações, da experiência prática e cotidiana, da performance. Alguém que teoriza enquanto toca ou que – como proponho chamar – *musipensa*<sup>5</sup>. É nessa conjunção de signos e significados, de caminhos, que me situo, me enxergo e peço licença para abrir este artigo que, como desdobramento da minha tese de doutorado (Tamarit, 2023), parte da prática sobre os “saberes musicais ancestralizados<sup>6</sup>” da nação ketu (*kétu*)<sup>7</sup> para propor uma discussão em volta de alguns dos consensos habituais na literatura na hora de abordar o vasto universo relativo aos toques do candomblé e, de forma mais geral, às nossas “artes musicais<sup>8</sup>” (Nzewi, 1997, 2012, 2017, 2020).

## 1. Uma primeira aproximação ao conceito de toque no candomblé

Tal como os entendemos nos terreiros, os toques – de forma análoga ao conceito de artes musicais apresentado acima – não são simplesmente música, som ou ritmos, mas formam parte de uma complexa performance multissensorial que combina estímulos diversos e um extenso e variado leque de objetos materiais e simbologias. Assim, o termo toque carrega a pluralidade polissêmica que caracteriza as performances da Afro-latino-américa e do Caribe. Deste modo, um toque pode fazer

---

<sup>4</sup> Minha tese de doutorado (Tamarit, 2023) propõe a transcrição de uma dimensão acústico-mocional performativa à uma linguagem escrita. Tomo da área da tradução a inspiração para este conceito, o qual implica a recriação criativa de uma mensagem na qual procura-se manter a “forma significativa” original sem precisar manter a sua estrutura completa.

<sup>5</sup> O musipensar é a base da minha proposta epistêmica e poderia defini-lo como um referencial heurístico próprio que parte da ideia de transcrição para cartografar e colocar em palavras alguns dos elementos que definem e organizam o meu próprio “saber-fazer” como músico-sacerdote pesquisador. O musipensar surge inspirado por dois âmbitos conceituais correlacionados: o conjunto de filosofias ribeirinhas emprestadas pelo sociólogo colombiano Orlando Fals-Borda a partir do *sentipensar* – que podemos metaforizar a partir do jogo de palavras “co-razonar”, ou seja, “pensar com o coração e sentir com a mente”; e por outro, a menção implícita à dimensão prática ligada ao “fazer”, pois no paradigma do musipensar é preciso saber tocar e/ou vivenciar diretamente o universo que envolve esse tocar.

<sup>6</sup> O presente artigo recolhe parte dos saberes do terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layó – comunidade regida pelo babalorixá *Dofono D’Omolu* e sediada em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Aquilo que estou chamando de “saberes ancestralizados” são um conjunto dinâmico de tecnologias, valores e sabenças carregados e ressignificados nos corpos e experiências de nossas e nossos mais-velhos, validados e legitimados comunitariamente a partir de sua eficácia ritual.

<sup>7</sup> Neste artigo focaremos naquilo que na Bahia é chamado de candomblé ketu ou nagô, no qual são cultuados os orixás (*òrìṣà*) – entidades negro-africanas provenientes da região do golfo de Guiné, na África Ocidental.

<sup>8</sup> Conceito proposto por Meki Nzewi que situa o tocar, o cantar, o dançar e a dramatização como partes interdependentes de uma performance, tendo papéis iguais ou equivalentes.

referência tanto ao nome que damos àquilo executado pela seção instrumental como às partes que a compõem: por exemplo, o toque agueré (*àgéré*), tocado para Oxóssi (*Oṣòṣì*), está formado por toques combinados dos quatro instrumentos da orquestra do candomblé. Finalmente, um toque pode ser uma forma genérica para se referir as festas e cerimônias públicas como um todo.

Por outro lado, o conceito de toque remete obviamente à própria ação de “tocar”, envolvendo assim um conjunto de termos e ações ligados tanto aos instrumentos desta orquestra, como às suas dimensões musicológica, perceptiva, valorativa e estética. É por causa disso que tanto o toque quanto aqueles que o executam estão geralmente expostos a todo tipo de críticas e comentários, seja daqueles que se encontram assistindo e/ou interagindo, como daqueles que estão mais diretamente envolvidos na ação ritual – as próprias entidades presentificadas ou os irmãos e irmãs da comunidade.

## 2. A orquestra do candomblé

De forma geral, podemos definir a paisagem sonora de um toque a partir de três elementos em interação permanente: o som ambiente, o canto e a orquestra. Seguindo a proposta do professor e alagbê<sup>9</sup> (*alágbè*) Iuri Passos na sua dissertação de mestrado, chamo de orquestra à seção instrumental. No caso do candomblé ketu, essa orquestra está formada por, no mínimo, quatro instrumentos “com fundamento” – além de outros instrumentos “ritualísticos” (Barros, 2017, p. 43)<sup>10</sup>.

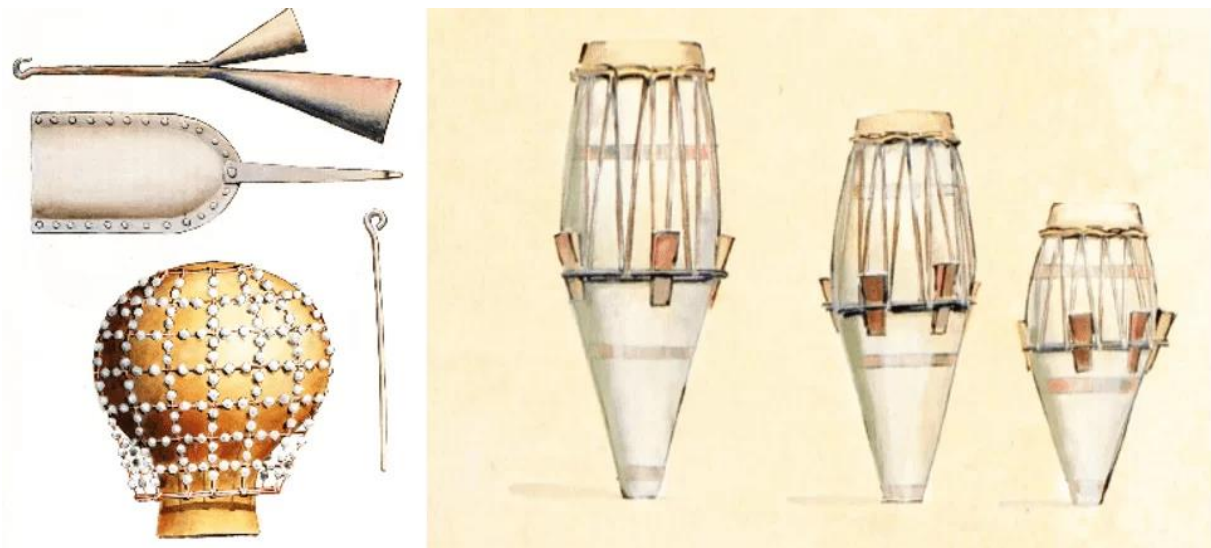
Os primeiros – os instrumentos “com fundamento” – são aqueles indispensáveis e medulares para a organização sonora da orquestra nas cerimônias públicas (em rituais privados, podem ser substituídos por vocalizações, palmas ou outras tecnologias sonoras). Estes são mais do que objetos e são tratados como atores comunitários ativos durante a dinâmica ritual: recebem nomes, são vestidos, alimentados e são consagrados a determinadas entidades. Já os instrumentos “ritualísticos” são também sacralizados, mas têm uma função pontual como ferramentas invocatórias ou como elementos necessários para o bom direcionamento de momentos específicos. Nos terreiros que frequento, os instrumentos “com fundamento” são sempre um trio de atabaques e um “ferro”.

<sup>9</sup> Ogã responsável por entoar os cânticos e tocar/cuidar dos instrumentos de um terreiro.

<sup>10</sup> Para uma descrição mais aprofundada, ver Tamarit (2017, p. 122-133).

Na seguinte figura – mostrando uma ilustração realizada pelo artista argentino-brasileiro Carybé – são representados os instrumentos da orquestra do candomblé. De esquerda à direita, temos o agogô (*agogo*) com duas campânulas e o gã (*gã*) com uma; embaixo um xequeré (*şèkèrè*); e a direita temos o terno de atabaques<sup>11</sup>, mostrando o rum (*hun*), o atabaque maior e mais grave; o rumpi (*hunpi*), de timbre médio-agudo e o lé (*lè*) o menor e mais agudo.

FIGURA 1 – Imagem dos instrumentos com fundamento da orquestra ritual do candomblé ketu



Fonte: Catálogo da exposição – As cores do Sagrado – Caixa Cultural 2015/RJ

Mas então, como se organiza um toque? Para tentar responder esta pergunta, costurei as propostas do musicólogo ganês Willie Anku (2000) com a minha própria experiência musipensada como músico-sacerdote para elencar quatro princípios gerais que estruturam boa parte das orquestras de tambores afro-latino-americanas e caribenhas:

- 1) Um primeiro aspecto é a participação de um “[...] ritmo recorrente frequentemente associado ao papel do padrão do sino<sup>12</sup> [...]” (Anku, 2000, p. 1). Este pode ser externado sonoramente por um

<sup>11</sup> Os atabaques são instrumentos membranofones feitos de madeira com uma caixa tubular cilíndrica com forma de fuso e uma abertura em um dos seus extremos na qual se encaixa uma membrana de couro esticada por um ou dois aros e algum sistema de tensão. Há no geral três sistemas de afinação: cordas e cunhas de madeira; “birros” – peças de madeira insertadas na lateral superior do corpo do atabaque que tensionam diretamente o couro; ou tensores e parafusos metálicos. No candomblé, 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.

<sup>12</sup> “[...] a recurrent rhythm often associated with the role of the bell pattern”.

instrumento ou grupo de instrumentos – como é o caso do gã ou agogô no candomblé – ou pode permanecer implícito como nos tambores batá afro-cubanos.

- 2) Um segundo aspecto refere-se à interpretação e internalização desse padrão circularmente, pois “[...] a música africana é percebida essencialmente através de uma ideia circular em vez de linear<sup>13</sup>” (Anku, 2000, p. 1) que organiza todos os elementos e eventos em performance.
- 3) Um terceiro aspecto refere-se à sincronização relativa desse padrão circular do gã/agogô com o resto de elementos envolvidos a partir da noção de “marcação reguladora” de cada ciclo temporal, que estabelece culturalmente o seu ponto de centramento e de entrada.
- 4) Finalmente, o quarto aspecto propõe uma organização formal a partir de um “núcleo estruturante<sup>14</sup>” (Ferreira, 2005, 2013, 2020) formado por um ostinato de fundo circular fixo e uma dimensão em primeiro plano executada pelo que Anku (2000, p. 2, ênfase no original) chama de um tambor mestre (no caso do candomblé, o atabaque rum), o qual “[...] “projeta” uma sucessão de manipulações rítmicas intrigantes e logicamente ordenadas, que são simultaneamente reguladas pelo princípio temporal comum do ciclo de tempo<sup>15</sup>”.

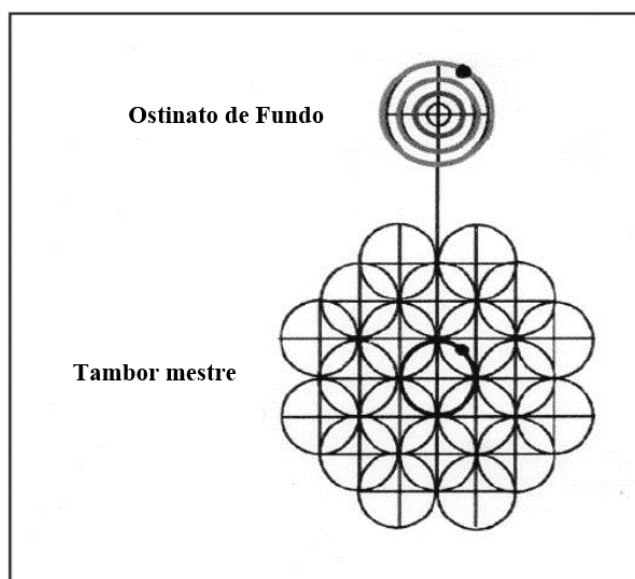
---

<sup>13</sup> “[...] African music is perceived essentially as a circular concept rather than linear”.

<sup>14</sup> Luís Ferreira (2020) argumenta que a organização polirrítmica das músicas afro-latino-americanas e caribenhas não resulta da mera justaposição de padrões, mas de um nível básico – um núcleo estruturante – composto por padrões cíclicos contrastantes morfológica e timbricamente, que os músicos aprendem a perceber e entrelaçar, implicando também um certo grau de pertencimento a um grupo musical e a uma identidade coletiva.

<sup>15</sup> “[...] “projects” a succession of intriguing, logically ordered rhythmic manipulations which are concurrently regulated by the common timing principle of the time cycle.”

FIGURA 2 – Representação do conceito de “núcleo estruturante”



Fonte: Anku (2000, p. 5), tradução minha

### 3. A caracterização de um toque de candomblé: *ferro, couro, base, dobra e pé de dança*

Ao longo dos anos de convivência junto do babalorixá *Dofono D’Omolu* fui assimilando a forma singular usada na nossa linhagem para definir, organizar e transmitir cada toque. No entanto, com o tempo e instigado pela intercessão desta práxis musipensada com a pesquisa acadêmica, comecei a refletir sobre um certo “senso comum” acadêmico na hora de caracterizar esses toques.

Assim, partindo da forma como fui ensinado a classificar e conectar reciprocamente o vasto repertório de toques, cantigas e danças, cheguei a três elementos definidores de cada toque que chamei de *base, dobra e pé de dança*<sup>16</sup>. Chamo de *base* à junção dos padrões melo-timbre-rítmicos do *gã/agogô* e dos dois atabaques menores, os quais em conjunto “seguram” ou “puxam” esta *base*. Esta 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, grifos no original). Este “falar” do atabaque rum configura o segundo elemento, denominado de *dobra*, o qual está em comunicação dinâmica e

<sup>16</sup> Por uma questão de recorte da pesquisa, não estou neste ponto considerando os cânticos entoados pelo *alagbê* e respondidos por toda a plateia, pois na minha experiência estes não determinam (no caso do candomblé) a nomenclatura ou classificação dos toques. O que de fato acontece é que cada cantiga tem um toque associado, pois ambos guardam relação com um conjunto de movimentos rituais coreografados específicos próprios de momentos rituais concretos.

constante com o terceiro elemento, o *pé de dança* – os passos ritualmente coreografados. Esta comunhão estreita entre som e movimento no candomblé ketu – entre o *gã/agogô* e os atabaques que seguram a *base*, e entre a *dobra do rum* e o *pé de dança* – faz com que, para fins da nossa análise, possamos considera-los em dois conjuntos interrelacionados que denominei de *ferro* e *couro*<sup>17</sup> respectivamente – ambos funcionando, na prática, como “orientadores cognitivos” (ou seja, elementos em volta dos quais o meu aprendizado tinha me levado a prestar mais atenção).

Funcionalmente, o que estou chamando de *ferro* pode ser aproximado de diversos conceitos canônicos presentes na literatura acadêmica sobre músicas africanas e afrodiáspóricas. Ele opera como um elemento de referência – um “referencial” (Cardoso, 2006) “metronômico” (Fonseca, 2003) – constituindo aquilo que Ângela Lühning (1990, 2022) definiu como um “marcador temporal” ou *time-keeper*. Em performance, sua função é manter um “padrão de linha temporal” ou *time-line pattern* (Nketia, 1974), um “padrão de sino” ou *bell pattern* (Jones, 1959 *apud* Agawu, 2003), um “referente fraseológico” ou *phrasing reference* (Nzewi, 1997) ou, como apresentado na seção anterior, um “ciclo temporal” ou *time cycle*<sup>18</sup> (Anku, 2000). Em todos esses casos, trata-se de um elemento medular cuja função é atuar como uma espécie de “regente” do conjunto (Barros, 2017).

Por outro lado, com a formulação do conceito musipensado de *ferro*, procuro explorar caminhos para uma caracterização mais holística e contextual das camadas que compõem um toque inspirado pela noção de “núcleo estruturante” de Luís Ferreira (2005, 2013, 2020). Por isso incluo também no *ferro* os toques dos atabaques *lé* e *rumpi*, pois é pela articulação desses três instrumentos que se desenvolve este ostinato que chamei de *base*. Com isso, procuro ampliar o horizonte das discussões acadêmicas sobre *claves*<sup>19</sup>, tentando contornar o que considero um certo modismo e hiperfoco nos padrões do *gã/agogô* em parte da literatura especializada. No candomblé ketu, essa aproximação ganha ainda outra camada, uma vez que seus padrões melo-timbre-rítmicos tendem a

---

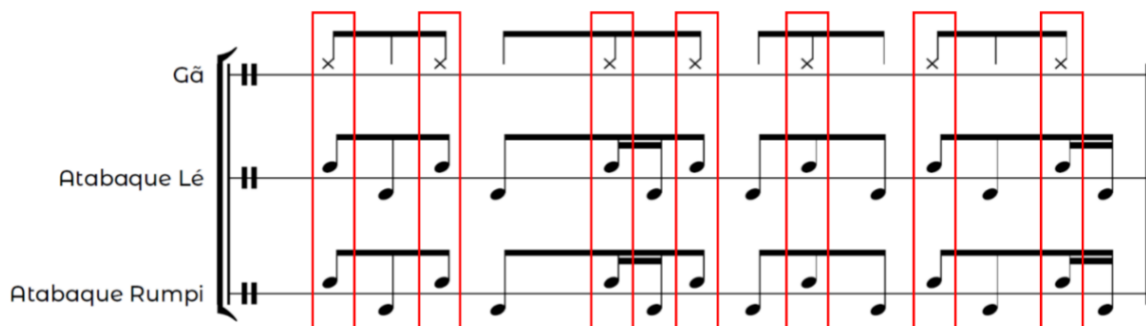
<sup>17</sup> Como abstrações, *ferro* e *couro* são noções relativamente comuns dentro do candomblé – mesmo que com significados nem sempre unificados. Como parte da minha proposta de transcrição, tomei emprestadas as palavras mais acrescentei diversos aspectos para torná-las conceitos próprios com fins heurísticos e descritivos.

<sup>18</sup> Não pretendo realizar aqui uma crítica exaustiva desses conceitos, mas apresentá-los como parte de uma literatura específica e utilizá-los como ponto de partida para uma discussão que considero pertinente. Termos como *line* ou *pattern* carregam pressupostos de linearidade e tendem a reforçar uma visão ocidental desses fenômenos musicais. Na minha experiência, considero que referências que evocam a circularidade/espiralidade e a oralidade – como *cycle* ou *phrasing* – dialogam melhor com as realidades musipensadas no contexto das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas.

<sup>19</sup> Esta discussão será ampliada em seções subsequentes.

reiterar-se mutuamente<sup>20</sup> – como se observa na figura a seguir.

FIGURA 3 – O elemento *ferro* e as relações entre o gán/agogô e os atabaques menores (lé e rumpi)



Fonte: Elaboração própria

O *couro*, por sua vez, corresponde como vimos ao que Nzewi (1997, 2012, 2017, 2020) denomina “tambor mãe” e Anku (2000) chama de “tambor mestre” – no contexto do candomblé, o atabaque maior e mais grave do terno: o rum. Como conceito musipensado, este resulta da íntima e constante interpelação entre a dobra do atabaque rum e os movimentos ritualmente coreografados – que por sua vez, seguem e complementam dramaticamente os sentidos expressos por cada cantiga. O babalorixá *Dofono D’Omolú* expressa bem este fato no seguinte depoimento:

Assim não é só simplesmente pegar o atabaque e sair tocando. É muito importante a pessoa tocar e saber o que está fazendo! No caso o rum, que faz as marcações da dança... É o principal né? O rum ensina a dançar, e um bom dançarino... um bom dançarino ensina a marcar também. É uma troca. Quem aprendeu primeiro, ensina a quem não sabe. (Tamarit, 2017, p. 159).

Em síntese, o atabaque rum quando está sendo dobrado (entenda-se, tocado) adquire sentido ritual quando segue os passos dançados. É uma relação recíproca de inteligibilidade: cada um é guiado e se deixa guiar pelo outro. É por isso que, para fins analíticos, proponho considera-los como esse conjunto que chamei de *couro*. Em performance, o rum é o diretor geral da orquestra e tem a função de integrar todos os elementos das artes musicais candomblecistas: toque, canto, dança e drama.

<sup>20</sup> Obviamente trata-se de uma simplificação heurística, pois sou plenamente consciente das funções melódicas e timbrísticas que cada elemento desenvolve no conjunto por separado na composição da orquestra.

#### 4. A “gramática” do atabaque rum: *marcação, movimento, floreio e passagem*

A principal hipótese contida na minha tese de doutorado trata do que chamo de uma “oralidade secundária” ancestralizada e transmitida intergeracionalmente<sup>21</sup>. Mesmo sem espaço para aprofundá-la, o marco geral desta ideia trata de conceber a componente “musical” do candomblé como parte de uma dinâmica comunicacional no sentido amplo do termo a partir da transposição do princípio civilizacional da oralidade para o âmbito maior da performance – ampliando seus usos e sentidos os quais, com a mediação de instrumentos, tecnologias e entidades, são elevados a uma dimensão supra-humana. E é nesse processo que o atabaque rum adquire protagonismo.

Um primeiro aspecto interessante que reverbera esta capacidade de “falar” do atabaque rum é que geralmente, a combinação dos sons emitidos para formar frases é aprendida verbalmente através de sons onomatopaicos que representam, como sílabas, os distintos motivos geradores de cada uma das ideias musicais (que poderíamos associar a palavras) e que posteriormente são agrupados em frases ou módulos com sentidos rituais preestabelecidos. Este aspecto, presente tanto na África como nas suas diásporas atlânticas, se baseia na utilização de versões cantadas na forma de lições mnemônicas.

Como uma forma de exemplificar os fonemas que eu mesmo aprendi, apresento a seguir duas tabelas nas quais modifiquei a proposta de Cardoso (2006), dividindo os distintos timbres possíveis entre “formas básicas” (realizadas a partir de golpes simples) e “formas combinadas” (executadas pela associação de duas formas básicas realizadas simultânea ou concomitantemente).

---

<sup>21</sup> Minha proposta se baseia na assunção que há em cada linhagem de tamboreros uma série de discursos acústico-mocionais ancestralizados que – como reflexo da capacidade dos tambores da região etnolinguística Níger-Congo de reproduzir de forma sub-rogada a fala humana – mantiveram sonoro-performaticamente histórias, sentidos e significações sem necessariamente envolver palavras. Trata-se de um “códice” no sentido de Segato (2006), que transmutou em som e movimento cosmologias, valores ético-estéticos e princípios civilizatórios africanos.

TABELA 1 – Sons/timbres produzidos no atabaque rum com ambas mãos livres

Formas Básicas	Onomatopeia		Descrição
	Mão Direita	Mão Esquerda	
1	TO	KO	<i>Aberto</i> (mão). A mão bate com as falanges juntas e esticadas na borda do couro. Equivale ao mesmo som na outra configuração.
2	TA	KA	<i>Tapa aberto</i> . A mão está na mesma posição que o golpe <i>aberto</i> . As falanges, formando uma pequena concavidade, percutem o couro com um movimento de "chicote" em que a ponta dos dedos (a gema) impacta no couro sem prendê-lo. Produz um som seco e agudo.
3	TO + TA+	KO + KA+	<i>Tapa fechado</i> . É realizado o mesmo princípio de movimento que no <i>tapa aberto</i> , mas nesse caso a gema do dedo prende o couro ao impactar nele, evitando que se espalhem harmônicos e realizando um som mais seco ainda.
4	TUM	KUM	<i>Grave</i> . A palma da mão bate no centro da pele. As falanges, no momento do impacto, levantam ligeiramente para permitir a vibração completa do couro.
Formas Combinadas	Onomatopeia		Descrição
	Mão Direita	Mão Esquerda	
5	TRO TRA TRUM	TRO TRA TRUM	<i>Flam</i> . Considerado aqui como um golpe combinado, pode ser interpretado como dois golpes consecutivos ou como uma <i>apojatura</i> em função da situação. Pode ser realizado pela combinação de qualquer um dos sons/timbres do atabaque.
6	FROP / FRAP		<i>Preso</i> . Golpe característico em que são combinados dois golpes fechados ou abafados. A sua forma mais comum é o som FROP, o qual é um dos recursos estilísticos mais marcantes em diversos toques. A forma combinando tapa (FRAP), é geralmente usada como um pequeno "floreio".

Fonte: Elaboração própria

TABELA 2 – Sons/timbres produzidos no atabaque rum pela combinação do aguidavi com a mão esquerda livre

Formas Básicas	Onomatopeia	Descrição
1	<b>KUN</b>	<i>Aberto</i> (mão). A mão bate plana e em paralelo à superfície do couro do atabaque, com as falanges juntas e esticadas perto da borda inferior da pele.
2	<b>TAN</b>	<i>Aberto (agdavi)</i> . O <i>agdavi</i> é percutido longitudinalmente no centro da pele, ocupando aproximadamente 2/3 da superfície.
3	<b>KO</b>	<i>Tapa central</i> . A mão está aberta, com as falanges esticadas e a palma ligeiramente virada para cima em sentido lateral, como se quisesse “acariciar” o couro. Toda a borda externa da mão bate no couro realizando um movimento de “chicote” em direção ao centro da pele e a prende.
4	<b>GUN</b>	<i>Grave</i> . A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam ligeiramente para permitir a vibração completa do couro.
5	<b>TX</b>	<i>Aro ou madeira</i> . O <i>agdavi</i> bate diretamente na borda do aro superior ou no corpo do atabaque, produzindo um som seco.
Formas Combinadas	Onomatopeia	Descrição
6	<b>XÁ</b>	<i>Chicote</i> . Combinação de TAN e KO realizados simultaneamente mantendo a posição da mão livre no centro da pele, mas deslocando o golpe do <i>agdavi</i> para a região mais próxima da borda do couro, como se quisesse traçar uma tangente entre o <i>agdavi</i> e o aro do atabaque.
7	<b>TRUM</b>	<i>Flam</i> . É considerado aqui como um golpe combinado, por ser uim movimento bastante comum, mas pode ser considerado como uma <i>apojatura</i> , sendo então dois golpes simultâneos. Pode ser uma combinação de sons médio-graves realizados com <i>agdavi</i> -mão (TAN-KUN) ou das duas mãos livres (KUN-KUN).
8	<b>FRUP</b>	<i>Preso</i> . Golpe em que são combinados um som preso ou “abafado” feito com a mão (parecido com o <i>aberto</i> , mas fazendo pressão com as falanges sobre o couro para evitar sua vibração e assim produzir um som “mutado”), juntamente de um outro <i>aberto</i> - seja este realizado com a mão (KUN) ou com o <i>agdavi</i> (TAN).
9	<b>KA</b>	<i>Madeira-Grave</i> . Golpe que combina o som seco <i>agdavi</i> percutindo o ferro do aro ou a madeira do corpo diretamente (TX) com um golpe <i>grave</i> (GUN).

Fonte: Elaboração própria

Como mostrado em ambas as tabelas, estas mesmas sílabas correspondem também à mecânica ou jeito preciso para produzir cada som/timbre específico. A este respeito, existem três configurações possíveis na nação ketu: a mais habitual, envolve o uso de baquetas ou aguidavis (*agádávi*) nas três peças do conjunto (um par para os atabaques menores e uma baqueta e a mão no caso do rum); uma segunda possibilidade mantém o uso de aguidavis nos atabaques que puxam a base (lé e rumpi) enquanto o rum dobra com as duas mãos livres; e ainda há um terceiro modo em que se prescinde dos aguidavis nos três atabaques, que são tocados com ambas mãos diretamente sobre o couro.

Ainda sobre as tabelas, é importante ressaltar que existe uma enorme diversidade de formas de

codificar essas onomatopeias características – há diversos exemplos na literatura, entre outros no trabalho de Iuri Passos (Barros, 2017). Não existe, portanto, um padrão nem uma forma única ou generalizada. Também não é necessária uma coerência interna – pois muitos desses sons são, na minha experiência, adaptados e podem diferir em cada um dos toques. De fato, aquilo mais importante é a eficácia em aproximar a tradução mnemônica à sua resultante sonora no atabaque.

Então, partindo da combinação dessas sílabas fonéticas (que poderíamos metonimicamente conceber como palavras) surgem sequências características (frases) podem ser organizadas em função da sua carga significativa como traduções simbólicas do enredo mitológico que é interativamente performado em cada toque (estou me referindo aqui ao que chamei de usos e sentidos ancestralizados – cultural e historicamente sedimentados em cada comunidade – a partir da transcrição acústico-mocional, em som e movimento, dos seus sentidos semânticos originais).

Os sentidos e significados de cada uma dessas frases ou módulos se encontra assim emaranhado numa teia multiforme e polissêmica que se transforma e recria através do tempo e que não se restringe a um âmbito performático específico, mas que conjuga estímulos de diversas ordens – sonoros, visuais, gestuais/posturais, linguístico/narrativos, comportamentais e simbólicos. Desta forma, são recriados parte dos sentidos originais em formas híbridas culturalmente estabelecidas num ciclo próximo da assertiva “início-meio-início<sup>22</sup>” (Bispo e Mayer, 2020) enunciada pelo intelectual e ativista quilombola Antônio Bispo dos Santos, *Negó Bispo*.

É por isso que proponho conceituar essa fala dos tambores como uma “oralidade secundária”, pois a diferença de muitos contextos africanos, nas recriações diaspóricas destas religiosidades estas frases não tem uma tradução literal em palavras, mas orientam a performance sonoramente. No processo de aprendizado, são estabelecidos como formas “corretas” de cada uma das seções ou módulos que constituem um toque. Neste sentido, a partir da minha experiência junto do babalorixá *Dofono D’Omolú*, cheguei a quatro categorias que são acionadas durante o aprendizado e a performance ritual como módulos significantes com funções específicas:

1. As *marcações* são padrões melo-timbre-rítmicos, mais ou menos curtos e coincidentes com um ciclo do *ferro*, que codificam sonoramente as distintas sequências coreográficas que dramatizam

---

<sup>22</sup> Expressão que visa enfatizar o regime cíclico da vida, que poderíamos equacionar com uma dinâmica circular-espiral (em que sempre se retorna ao início, mas enriquecidos pelas experiências vivenciadas).

- os atributos ou feitos significativos de cada entidade ou grupo de entidades. Como veremos, proponho tomar essa marcação como um bloco polifônico articulado que caracteriza cada toque.
2. Os *movimentos* são frases musicais que codificam sonoramente sequências de gestos que apresentam, neste caso de forma mais enfática, momentos singulares da narrativa mítica de uma entidade. Normalmente codificam performaticamente ações (verbos) como lutar, correr, deitar, caçar, tomar banho, amassar, espalhar, curar, etc. A sua duração pode variar, mas está sempre balizada pela performance dançada – que, por sua vez, segue trechos específicos das cantigas.
  3. Os *floreios* são licenças interpretativas, mais ou menos livres, que permitem dar “colorido” timbrico/melódico à execução pela adição ou subtração de “golpes” ou pequenas sequências. Mesmo livres, há sempre uma observância aos *fundamentos* e consensos<sup>23</sup> de cada linhagem.
  4. As *passagens* são “clichês” melo-timbre-rítmicos, muitas vezes considerados parte das próprias marcações ou movimentos, que servem para avisar, preparar ou conduzir a performance. Assim, podem ser sequências ou frases de entrada, de saída ou pequenas convenções.

Assim, dobrar o rum envolve uma consciência e percepção da performance como um todo. Desenvolver a capacidade de acompanhar as dinâmicas e variações requer assim disciplina, estudo e atenção – aspectos potencializados e incorporados durante o longo processo de aprendizado ritual.

## **5. Fundamentos para um olhar musipensado sobre os toques de candomblé**

Havendo estabelecido, descrito e discutido brevemente os principais elementos que conformam a performance ritual no candomblé a partir da metáfora do *ferro* e do *couro*, nesta seção encaminharei a discussão para o aprofundamento de alguns dos *fundamentos* musipensados que desenvolvi na minha tese para ampliar a discussão em volta dos toques.

### **5.1 Sentindo a pisada: o conceito de *chão***

Para introduzir este primeiro fundamento, retomo e aprofundo a discussão sobre aquilo que

---

<sup>23</sup> Em cada contexto ritual há certas preferências por “expressões idiomáticas” específicas e “assentadas” no imaginário musipensado dos seus tamboreros que são resguardadas e cuidadosamente ensinadas pelos mais-velhos. Há portanto uma seleção estética e um enquadramento do conjunto potencial de possibilidades dentro de cada linhagem.

se apresenta como a “espinha dorsal” do conceito musipensado de *ferro*: o padrão do *gã/agogô*. Como mencionado, observo há algum tempo uma ênfase excessiva atribuída ao papel desse padrão tanto em parte da literatura brasileira sobre o candomblé quanto em certa bibliografia africanista. Consolidou-se assim, um senso comum segundo o qual o padrão do *gã/agogô* – frequentemente aproximado à ideia de *clave*<sup>24</sup> afro-cubana e entendido como linha temporal ou *pattern* – seria o elemento principal e indispensável para caracterizar um toque, determinando sua forma e seu desenvolvimento.

Entretanto, em consonância com Nzewi (1997), considero que o padrão do *gã/agogô* funciona mais propriamente como um “referente”: não define a estrutura do toque, mas delimita a extensão de seu estado basal – o nível de menor energia emotiva, para o qual retornam os *movimentos* e *floreios*. A duração e o desenho do *ferro* estabelecem o tamanho do ciclo básico de um toque, aquilo que, em nossa linhagem, denominamos de *base* ou *marcação*. A função do *ferro* é assim estabelecer um “pano de fundo” constante formado por múltiplas texturas e timbres que reiteram uma massa sonora estável que estabelece um “chão” sobre o qual o resto dos elementos são interativamente construídos.

Essa “cama” constante e estável estabelecida pelo *ferro* é aquilo que permite sincronizar todos os elementos da performance. E é precisamente a combinação entre o *ferro* e o *couro* de cada *marcação* que nos permite distinguir, como veremos adiante, os trinta e três toques que compõem o repertório executado pelo babalorixá *Dofono D’Omolu* em seu terreiro.

Mas continuando. Um segundo elemento importante para chegar à noção de *chão* que estou introduzindo guarda relação com aquilo que Kofi Agawu (2003) nomeia como *topos*:

[...] uma figura rítmica curta, peculiar e muitas vezes marcante de duração modesta (cerca de um comprimento métrico ou um único ciclo), geralmente tocada pelo sino ou por um instrumento agudo da orquestra e que serve como um ponto de referência temporal. É mantido como um ostinato ao longo de um arranjo dançado<sup>25</sup> (Agawu, 2003, p. 155).

<sup>24</sup> Mesmo sem espaço para desenvolver este conceito, é importante frisar que a ideia de *clave* foi originalmente criada por africanos e afrodescendentes no contexto musical afro-cubano. Por um lado – como Fernando (Ortiz, 1952, p. 216) apontava – corresponde a um instrumento formado por dois pedaços de madeira dura que são tocados um contra o outro para gerar um som seco e penetrante. A partir disso, alguns historiadores citados nas pesquisas deste importante etnólogo comentam que tinha como função *guardar el compás* e que era usado tanto em cantorias como em orquestras. É precisamente esse papel de *guardar el compás* que permite introduzir um segundo aspecto chave desse elemento, que o assemelha ao conceito de *ferro* no candomblé – pois ambos têm a função de servir como referente fraseológico e organizar o toque (que de alguma forma, é aquilo que se desprende da noção popular espanhola de *compás*).

<sup>25</sup> “[...] a short, distinct, and often memorable rhythmic figure of modest duration (about a metric length or a single cycle), usually played by the bell or high-pitched instrument in the ensemble, and serves as a point of temporal reference. It is held as an ostinato throughout the dance-composition”.

Essa noção de topos nos conduz novamente à interdependência entre os elementos constituintes das artes musicais, mas agora destacando um princípio específico: a dança. Nesse sentido, o autor observa que “a chave para compreender a estrutura de um dado topos é a dança ou a coreografia na qual é baseado<sup>26</sup>”. Como referência do “pulso bruto<sup>27</sup>” – muitas vezes denominado na literatura como *beat* ou tempo – aquilo que poderíamos traduzir como *pé de dança*<sup>28</sup> ou seja, o pulsar dos pés no chão que ancora a métrica da dança ao corpo, “[...] registra direta ou indiretamente a estrutura métrica da dança<sup>29</sup>” que expressa coreograficamente cada topos (Agawu, 2003, p. 155).

Inspirado por esta discussão e partindo do meu próprio musipensar como tamborero, proponho traduzir esse “sentir corporal do pulso” por meio de outra metáfora conceitual: o *chão*. Enquanto categoria, o *chão* remete tanto ao caráter qualitativo da percepção temporal musipensada – uma percepção intuitiva, culturalmente moldada e treinada, ainda que não quantificada nem estritamente mensurável – quanto à natureza acústico-mocional da forma musical presentificada por meio da dança – ou, do ponto de vista do tamborero, por meio da visualização da corporificação dançada de sua própria resultante sonora. Como sublinha Sodré (1998), retomando reflexões originalmente formuladas pelo importante acadêmico ganês J. H. Kwabena Nketia:

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (Sodré, 1998, p. 22).

É por isso que uma das formas mais simples e intuitivas de conceber a ideia de *chão* é o próprio pisar dos pés no solo, na terra. Assim, o *chão* não é algo que deva ser equacionado grosseiramente com conceitos como “tempo”, “pulsção” ou até “pulso” (mesmo que *beat*, de alguma forma, creio que seria uma categoria próxima desse sentir por conter uma dimensão perceptiva de caráter subjetivo, de

<sup>26</sup> “The key to understanding the structure of a given topos is the dance or choreography upon which it is based”.

<sup>27</sup> “Gross pulse”.

<sup>28</sup> “Dance feet”.

<sup>29</sup> “[...] registers directly or indirectly the metrical structure of the dance”.

sensação). O conceito musipensado de *chão* não seria, portanto, equacionável a conceitos como os “pulsos elementares” propostos por Gerhard Kubik na década de 1980 a partir das noções de “pulsção isócrona” de seu contemporâneo Simha Arom (1981)<sup>30</sup> – entendidos como “[...] uma pulsção mental de fundo que consiste em unidades de pulso com espaçamento igual ocorrendo ad infinitum e frequentemente em velocidade enorme<sup>31</sup>” (Kubik, 2010).

Da perspectiva de um tamborero, não existe necessariamente nenhum nível teórico ou tácito que implique subdivisões mentalmente estabelecidas que subjazem, como abstrações racionalizadas, aos gestos e àquilo que está sendo tocado e sonoramente percebido. Não há contagens nem um esforço por padronizar esse tempo a partir de dispositivos mecânicos externos – como relógios ou metrônimos. Se trata de tocar junto, de sentir junto, de reiterar as referências a partir da conexão acústico-mocional de cada camada instrumental com a sua representação visual dançada.

O *chão* implica, portanto, uma percepção relacional intersubjetiva. De alguma forma, o conceito de *chão* remete à função de um diretor de orquestra que com seus gestos, expressões, movimentos e indicações visuais regula o fluxo da performance. No entanto, as artes musicais candomblecistas prescindem desse papel diretor e funcionam como um sistema interdependente e mutuamente coordenado. O elemento-chave é o entrosamento, pois seria aquilo que torna um toque bonito, bem executado. O *chão*, como esse dispositivo ao mesmo tempo sonoro, visual e perceptivo/sensorial seria a principal referência compartilhada para tocar em conjunto. É algo que organiza, de alguma forma, aquilo que Tiago de Oliveira Pinto (2004) conceitua como uma “rede flexível da trama musical”. Ou seja, o *chão* é aquilo que constitui essa trama, os pilares sobre os quais se entrelaçam o resto das camadas que conformam um toque. E essa trama, esse *chão*, são elementos flexíveis e adaptáveis – algo que de novo, se contrapõe à ideia da rigidez metronômica.

Por tudo isso proponho considerar o *chão* como o principal referente métrico de um toque. No entanto, como viemos apontando, se trata de um referente intersubjetivo, corporalizado e expresso de forma redundante através da transmutação do som em movimentos e gestos do próprio tamborero

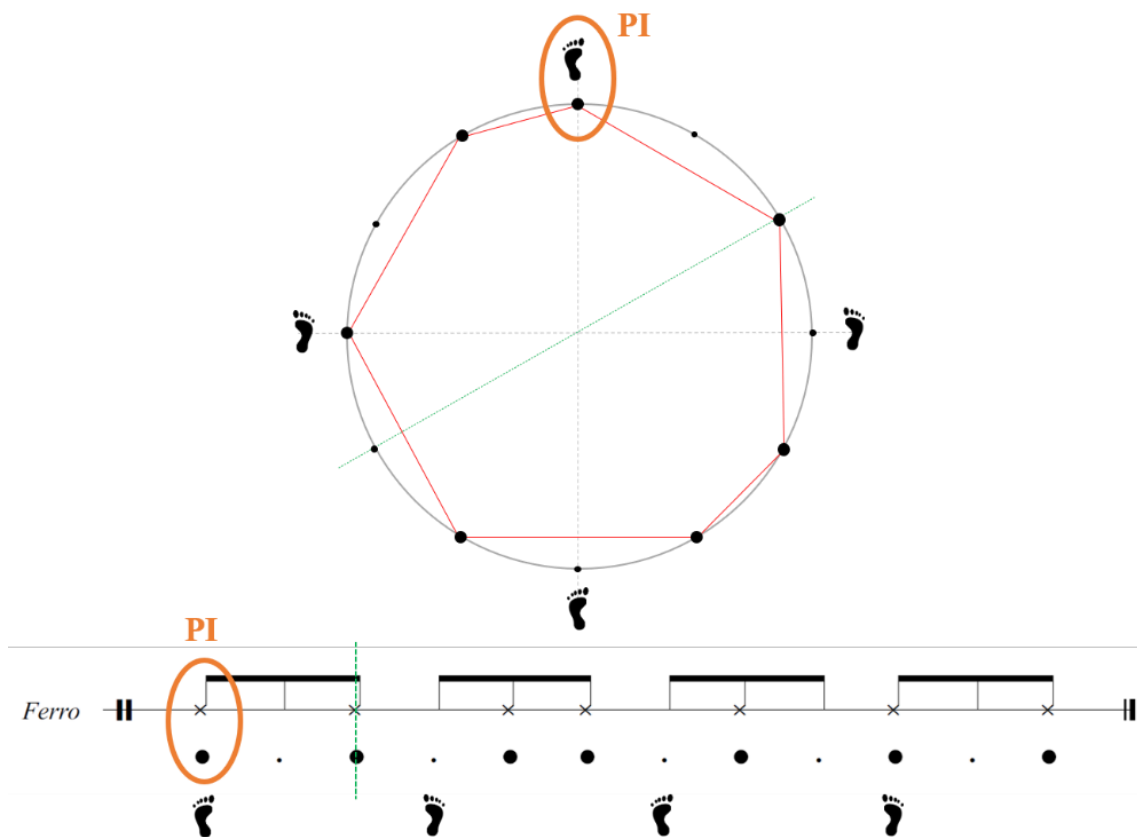
---

<sup>30</sup> Poderíamos pensar que há no candomblé algo próximo de uma “pulsção quase explícita” se consideramos a “malha” produzida pela complementação com a mão esquerda no padrão executado pelos atabaques menores, a qual gera uma vibração contínua próxima de um referente métrico. No entanto, o ponto aqui é que se trata de um referente intersubjetivo e constituído interativamente em/durante a performance, não havendo nenhuma abstração mental prévia.

<sup>31</sup> “[...] a mental background pulsation consisting of equal-spaced pulse units elapsing ad infinitum and often at enormous speed”.

e em gestos coreografados/dançados. Nesse sentido, como vimos, seu nível mais simples é a ação de “marchar”: o próprio caminhar. Assim, como podemos apreciar na seguinte figura<sup>32</sup>, podemos representar graficamente o *chão* a partir dos passos coincidentes com os vértices dos quatro quadrantes que define a encruzilhada que intersecciona um ciclo do *ferro*:

FIGURA 4 – Representação do *ferro* no *toque varsi lenta*, mostrando o conceito de *chão* e o Ponto de Início (PI)



Fonte: Elaboração própria

## 5.2 Variando para permanecer: *marcação*, núcleo estruturante e re-ciclagem

Chegados a este ponto, e tendo definido a principal referência métrica musipensada por meio do conceito de *chão*, podemos avançar para mais um fundamento: a forma básica de um toque ou

<sup>32</sup> Representação do ciclo do *gã/agogô* no toque *varsi lenta* (grafia utilizada pelo babalorixá *Dofono D’Omolu*, embora também pode ser grafado como *vassi, vassa*, etc.). Indicam-se os impactos (bolas maiores), os silêncios (menores), a forma poligonal resultante da conexão entre os pontos de impacto (linhas vermelhas), a representação do conceito de *chão* (pegadas) e o ponto inicial do ciclo (PI). Inclui-se ainda, como curiosidade, o plano de simetria marcado em verde.

*marcação*. Embora essa ideia já tenha sido apresentada de modo preliminar em seções anteriores, proponho agora articulá-la de maneira mais densa com dois conceitos que considero centrais para aprofundar a compreensão dos toques sob uma perspectiva musipensada: o “núcleo estruturante”, de Luís Ferreira (2005, 2013, 2020) e o conceito de “re-ciclagem”, proposto por Meki Nzewi (1997).

Em relação ao primeiro, Ferreira (2020, p. 11) postula que “[...] a organização polirrítmica em diversas músicas afrolatinoamericanas não é uma simples combinação arbitrária nem uma somatória ou justaposição de padrões rítmico-tímbricos diversos<sup>33</sup> [...]”, mas está organizada em volta de um núcleo estruturante formado por “[...] padres 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) pertença a um grupo musical e a uma identidade coletiva<sup>34</sup>”.

Desta forma, as camadas desse núcleo estruturante são estabelecidas culturalmente em cada comunidade através de um processo da ancestralização e singularizam tanto o tocador que as executa como o coletivo que as reconhecem como próprias. Como vimos, se trata de uma unidade formada pela interação entre o *ferro* e o *couro*, os quais, como vozes dentro de um conjunto coral, produzem uma resultante melo-tímbrico-rítmica modular e polifônica que corresponde à *marcação* de cada toque, ou seja, à “menor unidade sistêmica” que funciona como “[...] um modelo abstrato mínimo do marco de interpretação e ação em que os atores produzem e definem esses sistemas<sup>35</sup>” (Ferreira, 2005, p. 8).

No entanto, para melhor compreender a proposta da *marcação* a partir dessa reconfiguração heurística e musipensada do conceito de núcleo estruturante que estou propondo, creio que a noção de “re-ciclagem” de Meki Nzewi (1997) pode complementar outros aspectos importantes. Com ela – derivada da filosofia estética e composicional Igbo, na Nigéria – este autor descreve a dimensão cíclica e reiterativa dos temas/camadas que compõem uma orquestra de tambores, mas sem essa iteração pressupor uma repetição exata e literal do conteúdo original. Dito de outra forma: não se trata de repetir, mas de reordenar ou reconfigurar, pois “a execução melo-rítmica emotiva deriva de

---

<sup>33</sup> “la organización polirrítmica en varias músicas afrolatinoamericanas no es una mera combinación arbitraria ni tampoco una sumatoria o yuxtaposición de patrones rítmico-tímbricos diversos [...]”.

<sup>34</sup> “[...] patrones cíclicos contrastantes morfológica y tímbricamente, que los músicos aprenden a percibir (dónde colocar la atención) y a tocar (entrelazar un patrón con otro); socialmente implica (acceder a) la pertenencia al grupo musical y a una identidad colectiva”.

<sup>35</sup> “[...] un modelo abstracto mínimo del marco de interpretación y acción en que los actores producen y definen estos sistemas”.

conceber o movimento musical como unidades ou frases *re-cicladas*, nas quais o senso de duração frasal é tão importante quanto sua reorganização interna (variação). Isso gera tensão, suspense e ação circunscritas.<sup>36</sup> (Nzewi, 1997, p. 33, ênfase minha).

Assim, uma *marcação* corresponde à forma básica culturalmente significativa que identifica cada toque, podendo apresentar variações internas dentro de uma linguagem ancestralizada sem alterar seus sentidos. Ela define sua duração a partir do menor ciclo subjacente a todas as camadas – coincidente com um ciclo do *gã/agogô*. Em outros termos, uma *marcação* é um módulo ou bloco significativo, comunitária e ancestralmente reconhecido como uma unidade com sentido ritual, formado pela coincidência entre um ciclo do *ferro* e um ciclo do *couro*. Esse módulo se repete espiralamente dentro de um intervalo de tempo determinado pela duração do *ferro*, ainda que sua realização concreta possa variar: o *couro* pode ser ornamentado por diferentes *floreios*, desde que respeite a linguagem e preserve o sentido do toque.

### 5.3 Pensando fora dos “padrões”: as artes musicais como paradigma

Um terceiro ponto guarda relação com o uso de termos como padrão ou *pattern* para traduzir algo tão complexo quanto um toque de candomblé. Em português e em inglês, ambos evocam a ideia de algo típico, representativo ou mediano – uma espécie de molde ou marco capaz de sintetizar e conter uma realidade mais ampla. Se bem é certo que “[...] como modelo, contém e excede a noção de figura, que é da ordem do concreto, enquanto o modelo pode admitir variações e graus de flexibilidade” (Ferreira, 2020, p. 7), me parece que ainda reforçam ou sugerem uma certa ideia de estandardização que não corresponde com a profundidade conceitual de um toque.

Por outro lado, como venho argumentando em seções anteriores, conceitos como padrão ou *pattern* remetem também a uma perspectiva que caminha em direção oposta à realidade multireferencial implícita no paradigma das artes musicais que caracteriza o candomblé e as musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas, pois de alguma forma pressupõe e aciona um

---

<sup>36</sup> “Emotive melorhythmic execution derives from thinking of musical motion as re-cycled units or phrases whereby the feeling for phrase time is as important as its internal re-ordering (variation). This generates circumscribed tension, suspense and action”.

exercício quase metafísico de redução conceitual da complexidade ao isolar os aspectos rítmicos de cada instrumento por separado do resto de elementos que caracterizam cada toque. Como a noção euro-ocidental de “percussão”, moldam nosso senso comum ao reduzirem a componente rítmica dos tambores africanos e afrodiáspóricos a uma simples sucessão linear de batidas no tempo.

Assim, este paradigma estaria desconsiderando os aspectos fundamentais na experiência africana desse ritmo pois, como Nzewi (1997, p. 32) nos adverte, “é raro encontrar um contexto tradicional africano em que o ritmo, isto é, a essência da percussão tal como o Ocidente a conhece e pratica, seja tocado isoladamente na forma de uma performance musical<sup>37</sup>”. De fato, o que encontramos é um construto, uma prática e uma percepção que combina uma dimensão temporal circular, uma textura e forma musicais de caráter modular e melo-timbre-rítmico e uma percepção acústico-mocional “[...] cuja quintessência é a dança como música visual<sup>38</sup>” (*Ibid.*, p. 34) – incluindo, além das noções ocidentais de ritmo, dimensões temporais e psicológicas específicas. Portanto, a noção de padrão ou *pattern* é (no mínimo) questionável pois nos leva a desconsiderar a conjunção de elementos que caracterizam o ritmo de uma forma (retoricamente) artificial e falaciosa.

Por tudo isso, acredito que manter o sentido ético, estético e político do conceito de toque como uma unidade polifônica e modular coesa é fundamental para não cair em mais uma operação de redução etnocêntrica associada ao consumo e mercantilização dos “outros culturais”, pois permite – a partir de uma (aparentemente) simples operação de nomeação – descaracterizar, deseticizar, desracializar e sanitizar tudo aquilo não alinhado a uma certa lógica euro-ocidental sobre o ritmo<sup>39</sup>.

#### 5.4 O toque na encruzilhada: recuperando perspectivas musipensadas

Antes de avançar para a apresentação de um exemplo de classificação musipensada dos toques executados no terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layó, considero importante fazer um breve inciso e

---

<sup>37</sup> “It is rare to find a traditional African setting where rhythm, i.e., percussion essence, as the West knows and practices it, is played in isolation as a musical presentation”.

<sup>38</sup> “[...] the quintessence of which is the dance as visual music”.

<sup>39</sup> Mesmo sem espaço para aprofundar as consequências desta questão, quero apontar como os trabalhos de Meki Nzewi (1997) ou Kofi Agawu (2003, 2016), entre outros, denunciam como esta construção branco-ocidental do “ritmo” africano foi traduzida numa exorbitante profusão de conceitos e perspectivas teóricas (muitas delas pouco ou nada embasadas nas práticas e conceitos musipensados das comunidades supostamente pesquisadas) que acabaram sendo normatizadas e canonizadas no discurso e nos estudos sobre as musicalidades africanas e afrodiáspóricas.

desdobrar ainda mais a discussão sobre o próprio conceito de toque.

Como vimos, não é possível estabelecer um campo semântico unívoco, mas sim uma multiplicidade de perspectivas que refletem a diversidade das religiosidades de “inspiração” africana em diáspora. Por isso essa polissemia. Mas então, não há consensos? Quais sentidos – musicais, cosmológicos e comunitários – um tamborero atribui a um toque?

Para tentar responder a esta pergunta, é preciso começar reforçando que cosmologicamente um toque é uma complexa tecnologia negro-africana reconstituída diasporicamente que tem como objetivo estabelecer e concretizar um espaço-tempo ritualizado através da ativação do axé (*àṣẹ*) – a força transmissível que impregna todos os elementos que compõem as casas-templo ou terreiros e sua comunidade de humanos e não-humanos – para permitir a conexão (entendida como um processo ampliado de comunicação) entre pessoas, objetos, ancestrais e divindades.

Por outro lado, do ponto de vista ritualístico, um toque é também a culminação de um conjunto de cerimônias que visam a comunhão do mundo espiritual, o órun (*òrun*), com o mundo terrenal ou humano, o aiyê (*àiyé*). Trata-se de sincronizar ritualmente todos os elementos que convergem no espaço-tempo do terreiro em prol dessa conexão, e por isso podemos pensar num toque como uma forma de ativação ou sintonização que aponta para uma ecologia do sensível ampliada que engloba o ser humano como parte de uma dinâmica interrelacional que não o separa do resto da natureza e dos elementos e seres (visíveis e invisíveis) que a compõem – algo que Jagun (2021) conceitua como “naturalidade”. Nesse complexo processo, a dimensão sonora ou musical deve ser entendida como catalizadora e propiciadora desse princípio de movimento e conexão espiritual.

Ao mesmo tempo, a partir dessa concepção situada do conceito de toque compreende-se a centralidade que a dimensão expressa pelo conceito de artes musicais de Nzewi (1997) assume nesta proposta. A fala dos tambores, articulada ao discurso dançado e às rezas e cantigas (cantadas ou declamadas) que narram o eterno ciclo-sem-fim das culturas musicais da região Níger-Congo em diáspora, amplia e potencializa o poder comunicacional da palavra cotidiana, possibilitando a conexão entre órun e aiyê. Como observa Agawu (1987), é a partir da palavra enquanto gesto primordial que se constitui um discurso multimodal – falado, cantado, tocado e dançado – que caracteriza, em suas palavras, qualquer performance de tambores africana (e afrodiaspórica).

Ainda, como veremos a seguir, os toques podem ter nomes distintos entre diferentes terreiros

(alguns inclusive não tem nenhuma denominação específica) e apresentam variações dentro da própria nação ketu na Bahia e no resto do território brasileiro. Assim, não existe uma resposta única para nossa pergunta inicial e, portanto, devemos evitar o fetiche por estabelecer uma origem, uma genealogia ou uma teoria geral para a nomeação, execução, organização ou contagem dos toques, pois desde uma perspectiva musipensada, um toque é algo que remete a uma concepção qualitativa, sensorial, que *nos toca* e que escapa à lógica da padronização e da unicidade própria dos marcos racionalistas euro-ocidentais.

É por isso que a presente proposta não tenta invalidar ou questionar as diversas formas cultural e ritualmente informadas de contar ou organizar os toques em cada comunidade. Nada mais longe disso. Aquilo que está sendo aqui questionado é a falsa premissa que existe ou possa ter espaço no candomblé para verdades únicas e unívocas. O que estamos aqui propondo é que seja considerada uma noção ampliada do conceito de toque, pois quando reduzidos a simples *patterns* ou padrões sobrepostos linearmente – os quais produzem de forma quase mística resultantes polirrítmicas altamente sofisticadas sem aparentemente nenhuma estruturação (sendo o resultado da inventiva improvisada e da criatividade individual de cada intérprete) – estamos desconsiderando ou invalidando décadas de práxis musipensadas e ancestralizadas em cada linhagem de tamboreros.

Em conclusão, se o que hoje chamamos de candomblé é o resultado (ou uma forma histórica possível) de um conjunto de processos sociais e culturais de mudança e resistência, não pode haver só uma versão, mas um conjunto de possibilidades adaptadas a cada contexto – e isso é válido para a dimensão musical e instrumental. Como na metáfora do rizoma, não existe uma raiz, mas múltiplos caminhos que se espalham e se expandem a partir das escolhas possíveis em cada encruzilhada histórica. Por isso não existe uma única forma de contar, nomear ou estruturar os toques. Mas reduzir ao “improvisado” ou à combinação “criativa” de padrões ou *patterns* os toques como forma de conceber um repertório tão rico e complexo é no mínimo parcial e não tem nenhum sustento acadêmico.

## **6. Uma provocação: reorganizando os toques a partir de um olhar musipensado**

Durante minha pesquisa de mestrado (Tamarit, 2017), realizei um levantamento não exaustivo de alguns dos poucos estudos que trabalharam, direta ou indiretamente, sobre o repertório musical

do candomblé baiano – especificamente do que foi denominado de “complexo cultural Jeje-Nagô” (Barros, 2009), que engloba a nação ketu. Posteriormente, na pesquisa de doutorado (Tamarit, 2023) retomei a temática e pude confirmar que não existe consenso entre os próprios tamboreros em relação à nomenclatura, à tipificação ou contagem e à origem dos toques executados.

De fato, nas diversas entrevistas que realizei, houve uma constante que foi a de que se trata de uma questão complexa. Por um lado, porquê a necessidade de nomear e classificar podia ser estranha frente à realidade de muitos candomblecistas pois “estava [tudo] muito claro no contexto do que estava acontecendo” (Iuri Passos em Tamarit, 2023, p. 423). A iyalorixá e percussionista Thainara Castro corroborou este mesmo ponto quando me contava que:

Hoje eu chamo de *vassi* porque antigamente a gente não tinha muita... minha avó falava assim ‘ah! me dá um *ilú*, me dá um *agueré*’ e a gente sabia o que era, mas *vassi*, pra mim, é uma... um conhecimento assim novo né? E por assim... assim que a gente descobriu as classificações, foi mesmo direcionado ao orixá: ah, vamos com uma *vassi corrida* é Ogum, um *agueré* é Oxóssi, né? (Thainara Castro em Tamarit, 2023, p. 396).

Assim, alguns dos toques tem um nome específico ligado a uma entidade característica – *ilú* (ou *adaró*) para Yansan; *agueré* para Oxossi – e aqueles mais genéricos e tocados para todos ou quase todos os orixás do panteão como o *varsí*, continuaram sem um nome específico ou só foram nomeados com o passar do tempo. Estamos assim diante de um exemplo de como o candomblé é um contexto dinâmico e em constante evolução e transformação. Acreditar que deve se manter ou que se manteve imutável por séculos é de alguma forma relega-lo ao ostracismo e à atemporalidade – sonho lúbrico de muitos “tradicionalistas”.

Como veremos a seguir no exercício tabelado que apresento, há também uma grande diferença em relação à forma como são contados esses toques. Em alguns casos, são considerados os toques correspondentes aos dezesseis orixás principais cultuados na nação ketu. Em outros, são incluídos alguns toques específicos e esta cifra sobe até vinte e poucos. Mas aquilo que na minha vivência e nas entrevistas realizadas durante o meu doutorado ficou evidente, é que mesmo que nem sempre separados, definidos ou nomeados individualmente, há sim uma consciência precisa da relação de cada toque principal com o contexto maior performado: ou seja, há “variantes”, “variações” ou “dobras” que guardam relação direta com a dramatização e com as cantigas (e portanto, com aquilo

dançado que vai ser “acompanhado” por um toque específico no atabaque rum).

De alguma forma, proponho extrapolar esta concepção dos toques principais com o *ferro* de forma genérica, enquanto as “dobras” seriam o resultado da combinação contextual, em momentos rituais específicos, destas *marcações* básicas com cantigas e movimentos específicos – àquilo que chamamos em conjunto de *couro*. O babalorixá *Dofono D’Omolú* disse a este respeito:

[...] cada orixá tem o seu toque específico, né? Então dependente do toque específico, aí rola uma contagem de *dobras*, né? Você acaba dobrando porque, pelas cantigas. Então, se você tem Iansã, o *adaró*; como o *agueré* de Oxóssi muda uma coisa. A cantiga é outra então, assim, a coisa vai dobrando aí... Então os orixás acabam a família. Um exemplo Oxóssi... Omolu... Ossanyin... Essa família, então você acaba repetindo coisas, né? Oxumarê... Nanã... Então assim, mas cada um tem seu toque específico, né? [...] Mas rola as cantigas também né? É um exemplo, Nanã dança *opanijé*, Oxumarê se botar, dança *opanijé* com Omolu. E isso acaba dobrando. Não tem como... como contar mas acho 16 toque. Fora cada orixá. Fora o *tanimobé*, *akakaumbó*, é... *bata* vai aumentando de 16, uns 20, 21 toques. *omelé*... (*Dofono D’Omolú* em Tamarit, 2023, p. 371).

Dito isso, vou voltar para o exercício de revisão bibliográfica realizado durante os meus trabalhos de mestrado e doutorado. No extenso estudo de Ângela Lühning (1990, 2022) sobre o terreiro Ilê Axé Opó Aganjú, por exemplo, o foco esteve nas cantigas e seus distintos tipos – cantigas de xirê, de rum/fundamento, de folhas/sassaim, cantigas para rituais específicos (de bori, de matança o de ipadê), de iawô, de axexê, cantigas de entrada/saída de entidades, cantigas de procissão, cantigas para servir comidas, ou as “rodas” de cantigas, entre outras. No entanto, somente transcreveu os toques mais frequentes – tipificando-os em função de suas marcações básicas – além de citar alguns “toques solísticos” a modo de exemplo. No total, menciona dezesseis toques para a nação ketu.

Outro exemplo que analisei foi o trabalho do etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (1992) realizado no terreiro Ylê de Eruma-fã no Recôncavo baiano, no qual identifica 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. Edilberto Fonseca (2003) e José Flávio Pessoa de Barros (2009) – trabalhando conjuntamente com a comunidade do Ilê Axé Omin – recolheram um total de dezoito toques. Finalmente, Ângelo Nonato Cardoso (2006), em seu estudo sobre os toques do Ilê Axé Iyá Nassó Oká (conhecida também como Casa Branca do Engenho Velho), contabilizou dezenove toques.

Como um exercício heurístico e partindo da minha experiência como tamborero nos meus anos de aprendizado no terreiro Ilê Axé Omolu Omim Layó, desenvolvi uma proposta de tipificação dos toques a partir das suas respectivas *marcações* (formas básicas) – formadas por um núcleo estruturante que engloba *ferro* e *couro* – na qual cheguei a trinta-e-três toques distintos:

TABELA 3 – Tabela comparativa sobre o número de toques

ORIXÁ DE FUNDAMENTO	FORMAS BÁSICAS ( <i>marcações</i> )	Tamarit (2017)	Lühning (1990)	Pinto (1992)	Barros (1999), Fonseca (2001)	Vatin (2001)	Cardoso (2006)
Oyá	<b>Adaró</b>	Adaró	Ilú / Agueré	Daró	Ilú	Daró	Ilú
Todos	<b>Adarrum</b>	Adarrúm	Adarrum	Adarrum	Adarrum	Adarrum	
Ogum	<b>Agabí</b>	Agabí			Adabí, Agabi, Egó	Agabí	Agabí
Oxossi	<b>Aguéré</b>	Aguéré	Aguéré de Oxossi	Aguéré de Oxossi	Aguéré	Aguéré de Oxossi	Aguéré
Xangô	<b>Akakaumbó</b>	Akakaumbó			Kakakaumbó, Bata cotó		Acacaumbó
Xangô	<b>Alujá</b>	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá	Alujá
Todos	<b>Avamunha</b>						
Omolu / Ossanyin	<b>Avamunha Omolu / Ossanyin</b>	Avamunha	Avamunha, Avandinha, Arrebate	Avandinha	Avamunha, Avania, Avandinha, Rebate, Arrebate	Avandinha, Ramunha (?)	Ramunha
Ogum	<b>Avamunha de Ogum</b>						
Ossanyin	<b>Awô de Ossanyin</b>						Torin Eué
Oxossi	<b>Awô de Oxossi</b>	Awô	Aguéré	Aguéré	Korin Ewe		Xanxan curundu
Iroko	<b>Awô de Iroko</b>						
Oxalá	<b>Omelé</b>						
***	<b>Batá</b>	Batá	Batá		Batá	Batá	Batá
Oxum / Logum	<b>Barravento</b>	Barravento					
Oxumarê	<b>Bravum</b>	Bravum	Sató	Bravum	Huntó / Runtó	Bravum	Bravum
Oxumarê	<b>Bravum corrido</b>	Bravum corrido			Bravum		Runtó
Oxum	<b>Ijexá de Oxum</b>						
Ossanyin / Logum	<b>Ijexá de Ossanyin / Logum</b>	Ijexá	Ijexá, Jexá	Ijexá	Ijexá	Ijexá	Ijexá
Guerreiros	<b>Ijexá dos guerreiros</b>						

TABELA 3 – Tabela comparativa sobre o número de toques (continuação)

Yemanjá	<b>Jinká de Yemanjá</b>	Jinká	Jinká	Gincá		Jincá	Jicá
Especial	<b>Jinká</b>						
Omolu	<b>Opanijé</b>	Opanijé	Opanijé, Apanijeu	Opanijé	Opanijé	Opanijé	Opanijé
Voduns	<b>Savalú</b>	Savalú	Huntó, Runtó	Savalú	Sató	Sató	Sató
Xangô	<b>Tonimobé</b>	Tonimobé	Tanibobé, Bolero	Tonimobé	Tonimobé	Tonibobé	Tonimodé
Orixás	<b>Varsi Lenta Exu</b>						
Voduns	<b>Varsi Lenta Omolu</b>						
Obá	<b>Varsi Lenta Obá</b>	Varsi Lenta	Avaninha	Vassa	Oguelê, Guelê, Okelê, Kelê	Vassa	
Ewa	<b>Varsi Lenta Ewa</b>						
Oyá	<b>Varsi Lenta de Oyá</b>						
Oxalá	<b>Igbim</b>	Igbim	Ibí	Ibí	Igbim	Ibi	Ibim
Guerreiros	<b>Lagunló / Estrada</b>	Varsi corrida	Corrido	Corrido			Aderejá
Caçadores	<b>Trilho</b>						Aderé
<b>TOTAL</b>	<b>33</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	<b>19</b>

Fonte: Elaboração própria

Antes de comentar a tabela, é importante destacar que o exercício proposto aqui trata de sintetizar em pouco espaço diversos anos de aprendizados e experiência musipensada como tamborero, e como disse diversas vezes, em nenhum caso deve ser interpretado como uma tentativa de oferecer um modelo geral ou algo de tipo universalista que possa se sobrepor à experiência e aos critérios que cada terreiro e linhagem de tamboreros tenham ancestralizado comunitariamente.

Outro ponto importante é que no processo de consolidação e estabelecimento do candomblé na Bahia, assim como na sua expansão pelo Brasil – que poderíamos considerar como “diásporas religiosas secundárias<sup>40</sup>” no sentido de Frigério (2005) – muitos dos toques não tinham, modificaram ou perderam seus nomes. Assim, nesse exercício, quando não conhecia o nome de uma das *marcações*,

<sup>40</sup> Tomo aqui o conceito de diáspora religiosa secundária a partir de Frigério (2005, p. 136), que o considera “o mais importante desenvolvimento recente na história das religiões afro-americanas [...]” e que define como um processo de expansão para além das suas “[...] fronteiras étnicas e nacionais. Não estão mais confinadas nas cidades ou nos bairros em que se desenvolveram, mas estenderam-se através dos limites provinciais, e cada vez mais além das fronteiras nacionais”.

fui construindo uma forma de nomeá-los a partir do padrão do *ferro* combinado com a entidade ou grupo de entidades (como no caso dos “guerreiros”) para os quais cada um é tocada.

Com tudo isso, cheguei a contabilizar trinta-e-três *marcações* distintas, mas é importante destacar que muitas delas são de fato reiterações de um mesmo modelo. Desta forma, entre *marcações* e suas “variantes”, podemos dizer que o número de toques do complexo cultural jeje-nagô oscila entre dezesseis (coincidindo com o número dos orixás cultuados, que no entanto também não é consenso) ou vinte-e-poucos toques (quando levados em consideração alguns toques especiais – como o *omelé* – ou quando se separam em toques específicos algumas sequências bem estabelecidas, como por exemplo, o *alujá-tonimobé-akakaumbó* tocados para Xangô (*Sàngó*) que em diversos terreiros são considerados uma unidade). Isto se dá porquê como vimos, os nomes (caso tenham), o número, a forma de organizá-los e os motivos de qualquer uma das camadas que configuram aquilo que cada comunidade entende por um toque são diversos e decorrentes de experiências e resistências concretas.

## 7. Onde o ciclo retorna: conclusões em movimento

Diante dos efeitos do racismo e da colonialidade no silenciamento dos potenciais diálogos recíprocos entre a musicologia hegemônica e as múltiplas musicologias próprias das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, trouxe aqui um exercício para tentar tensionar e assim complexificar este contato. Para isso, e instigado, entre outros, pela proposição do conceito de núcleo estruturante (Ferreira, 2005, 2013, 2020), fui revendo algumas das classificações recolhidas na literatura sobre a performance sonora no candomblé de nação ketu que tomam predominantemente o padrão executado pelo gã/agogô como o único elemento diacrítico na hora de definir os toques.

Se bem concordo em considerar a função “regente” desta camada e seus padrões cíclicos, repetitivos e tímbricamente sobressalentes, não podemos esquecer a importância fundamental do registro grave e daquilo cantado/declamado, além da interconexão corpo-a-corpo entre tamboreros e entidades. Se entendemos o *ferro* e o *couro* como abstrações daquilo sobre o qual tanto músicos como dançarinos aprendemos a focar nossa atenção, penso que fica claro o potencial analítico em considerar a combinação de ambos elementos na caracterização dos toques.

O presente artigo, como um breve recorte de um percurso de vivência e pesquisa de anos, foi

uma tentativa de correlacionar princípios filosóficos e cosmológicos que embasam o meu aprendizado e prática ritual, no caso do candomblé, a partir da percepção específica de uma comunidade e da forma como o babalorixá *Dofono D’Omolu*, criativamente, convencionou os saberes que aprendeu dos seus mais-velhos. Partindo desse marco fui “re-ciclando” suas propostas, acrescentando camadas e reorganizando alguns desses saberes que me foram passados em confiança. Estou assim musipensando alguns conceitos ao transcriá-los a uma linguagem escrita, acadêmica e, se quisermos, analítica. Obviamente, existem escolhas estéticas e políticas no percurso e assumo inteira responsabilidade por possíveis erros, omissões ou excessos.

Quero também ressaltar que todo o meu trabalho parte da prática e da experiência direta com os tambores sagrados, fato que nos situa na ordem da práxis; da ação-reflexão cotidiana. Os sentidos, os significados, as análises, as teorias e os discursos sobre a música e o som aqui apresentados não surgem de um processo de reflexão distanciada, mas do próprio processo de tocar atabaques e batás. Como tamborero e músico-sacerdote, reivindico assim uma práxis musicológica vibracional, experiencial, em diálogo crítico com a teoria ocidental, mas não focada na racionalidade restrita do paradigma eurocêntrico. Uma musicologia do contato com o couro, com a madeira, com o metal. Nós, tamboreros, aprendemos e aprendemos coletivamente. Acredito que somente ampliando esta conexão entre o terreiro e a academia poderão surgir novos rumos, críticas e considerações.

Por outro lado, compreendo um toque como uma tecnologia de comunicação ampliada e de mobilização energética entre dimensões coexistentes: o órun e o aiyê. É muito mais do que uma justaposição de padrões. Como no paradigma das artes musicais, há na experiência africana e afrodiáspórica desse tocar tambores uma série de camadas aparentemente não musicais em interação permanente que determinam os aspectos fundamentais daquilo que chamamos de ritmo. Esquecer ou ignorar este aspecto e reduzir um toque ritual à *patterns* combinados de forma “improvisada” a partir da “criatividade” de certos sujeitos tocados por um dom é simplista, parcial e etnocêntrico.

Frente a isso, proponho que pensemos nos processos históricos e comunitários implicados na seleção e consolidação das dezenas de *bases*, *marcações*, *movimentos*, *floreios*, *passagens* e variações que hoje conformam o repertório do candomblé ketu – ancestralizadas em cada linhagem ao longo de gerações. Na importância das dimensões orais e corporais, e no desenvolvimento de formas específicas de composição-em-performance ou de “re-ciclagem” contexto-dependentes que integram todas as

artes musicais em jogo durante uma performance ritual. Na dimensão modular e polifônica a partir da organização em camadas em interação permanente. Ou no musipensar como paradigma ancorado no saber-fazer e não na reflexão distanciada e alheia à própria ação de tocar.

Estas e outras reflexões foram apresentadas ao longo do texto como gatilhos apontando para outros caminhos possíveis nessa encruzilhada epistêmica e vivencial na qual me situo. Nesse rumo, acredito ser fundamental aprofundar nas dinâmicas de sentido, nas epistemologias, nas cosmologias e nas tecnologias musicais próprias do candomblé e das religiosidades de inspiração africana afro-latino-americanas e caribenhas como uma forma de recuperar e densificar as discussões em volta desse legado presente e futuro. É preciso levar a sério suas lógicas, sentidos e universos próprios, e elevá-los ao máximo grau de abstração, pesquisa e discussão em qualquer âmbito – dentro e fora da academia. Mas para isso, como aponta Kofi Agawu (2003), é preciso produzir e trabalhar sobre um acervo documental amplo e robusto o suficiente para ser contrastado: uma “biblioteca básica” com a qual consubstanciar nossas discussões para além de debates “expressionistas” e muitas vezes superficiais sobre performances ou catalogações de repertórios. Esse é o caminho que tentei trilhar nas minhas pesquisas e que tento apresentar nesse artigo. Por isso, creio que devemos caminhar para a consolidação de espaços de discussão transdisciplinares, plurais e racialmente diversos, que mantenham o protagonismo de quem vive, de quem faz e de quem produz a cultura.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. **The Journal of Musicology**, Berkeley, CA, v. 5, n. 3, p. 400–418, summer 1987. Disponível em: <http://bit.ly/3zmdZXY>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- AGAWU, Kofi. **Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions**. 1. ed. New York, NY: Routledge, 2003. 266 p.
- AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. 1. ed. New York, NY: Oxford University Press, 2016. 372 p.
- ANKU, Willie. Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. **Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory**, [online], v. 6, n. 1, jan. 2000. Disponível em: <https://bit.ly/416oBGz>. Acesso em: 3 jan. 2021.
- AROM, Simha. New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music. **The World of Music**, [s. l.], v. 23, n. n. 2, p. 40–62, 1981. Disponível em: <http://bit.ly/3ZuYnfC>. Acesso em: 23 out. 2021.
- BARROS, José Flávio P. de. **A fogueira de Xangô, o orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 256 p.
- BARROS, Iuri R. Passos. **O Alagbê: Entre o terreiro e o mundo**. 2017. 128 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31383>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- BAUMAN, Richard. Contextualization, tradition, and the dialogue of genres: Icelandic legends of the kraftaskáld. In: DURANTI, Alessandro; GOODWIN, Charles (org.). **Rethinking context: Language as an interactive phenomenon**. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1992. p. 125–145.
- BISPO, Nego; e MAYER, Joviano. Início, meio, início: Conversa com Antônio Bispo dos Santos. **Revista Indisciplinar**, [s. l.], v. 6, n. n. 1, p. 52–69, 2020. DOI 10.35699/2525-3263.2020.26241. Disponível em: <http://bit.ly/4lyCyHv>. Acesso em: 6 maio 2025.
- CARDOSO, Ângelo Nonato. **A linguagem dos tambores**. 2006. 402 p. Tese (Doutor em Música) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9112>. Acesso em: 6 abr. 2015.

FONSECA, Edilberto. **O Toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. 2003. 155 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2003.

FRIGÉRIO, Alejandro. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: A construção de uma religião mundial. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, RJ, v. 25, n. 2, p. 136–160, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3LUSxA1>. Acesso em: 10 out. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Thomas Tadeu Da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006. 102 p.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Thomas Tadeu da (ed.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 103–133.

JAGUN, Márcio de. **A sala de aula não cabe no mundo: compreendendo a nagologia educacional e suas metodologias singulares**. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2021. 184 p.

KUBIK, Gerhad. **Theory of African Music**. 1. ed. Chicago, IL; London, UK: The University of Chicago Press, 2010. 464; 439 p. v. 1 & 2.

LÜHNING, Ângela. **A música no candomblé nagô-ketu: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia**. 1990. Tese (Doutorado em Vergleichende Musikwissenschaft) – Freie Universität Berlin, Berlin, DE, 1990.

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia**. Tradução: Raul Oliveira. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2022. 385 p.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 1. ed. São Paulo / Belo Horizonte: Perspectiva / Mazza Edições, 1997. 193 p.

NKETIA, J. H. Kwabena. **The Music of Africa**. 1. ed. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1974. 228 p.

NZEWI, Meki. **African music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture-Exponent's Definitions**. 1. ed. Oldershausen, DE: Insittut für Didaktik populärer Musik, 1997. 84 p.

NZEWI, Meki. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. **Revista da ABEM**, Londrina, PN, v. 20, n. 28, p. 81–93, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/3G17DPF>. Acesso em: 8 set. 2020.

NZEWI, Meki. Reinstating the soft science of african Indigenous musical arts for humanitysensed Contemporary education and Practice. **Educação e Contemporaneidade: Revista da FAEEBA**, Salvador, BA, v. 26, n. 48, p. 61–78, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/44lwafD>. Acesso em: 23 mar. 2020.

NZEWI, Meki. **Entendendo a música africana - provando o fenômeno intangível que reforça a disposição humana e a filosofia de vida africana**. Rio de Janeiro: [s. n.], 16 dez. 2020. Disponível em: <http://bit.ly/44BW6oy>. Acesso em: 10 jan. 2021.

OCHOA, Todd Ramon. Aspects of the Dead. *In*: FONT, Maurício A. (org.). **Cuba Today. Continuity and Change since the ‘Periodo Especial’**. 1. ed. New York, NY: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004. p. 245–260.

ORTIZ, Fernando. Las Claves. *In*: **Los instrumentos de la música afrocubana: Los instrumentos anatómicos y los palos percusivos**. 1. ed. La Habana, CU: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952. v. 1, p. 216–219.

PINTO, Tiago de Oliveira. La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien. **Cahiers de musiques traditionnelles**, [s. l.], v. 5, n. Musiques rituelles, p. 53–70, 1992. Disponível em: <http://bit.ly/3mhXNnT>. Acesso em: 22 nov. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afrobrasileira. **África. Revista do Centro de Estudos Africanos**, [s. l.], v. 22–23, p. 87–109, 2004. Disponível em: <http://bit.ly/4k9nVJz>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SEGATO, Rita Laura. **O Édipo Brasileiro: a dupla negação de gênero e raça**. Brasília: Dep. de Antropologia UnB, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/4nnUIgA>. Acesso em: 14 jul. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 1998. 112 p.

TAMARIT, Ferran. **Tocar e ser tocado. Cantar e encantar: Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé**. 2017. 212 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/TocarESerTocado-Dissertação>. Acesso em: 24 dez. 2017.

TAMARIT, Ferran. **Os saberes dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista**. 2023. 326 p. Tese de doutorado (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2023. Disponível em: <http://bit.ly/40tlxpM>. Acesso em: 30 set. 2023.

VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia: As Nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. **ICTUS - Periódico do PPGMUS - UFBA**, [s. l.], v. 3, p. 7–17, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3dojwmy>. Acesso em: 28 out. 2020.

## **SOBRE O AUTOR**

Músico-pesquisador, *tamborero* e professor nascido na Barcelona, estabelecido no Rio de Janeiro desde 2014. É doutor (2023) e mestre (2017) em Música pelo PPGM/UNIRIO na linha de Etnografia das práticas musicais. É bacharel em Antropologia Social e Cultural (2014) pela Universitat Rovira e Virgili (Tarragona, Espanha), licenciado em Bioquímica pela Universitat Autònoma de Barcelona (2007) e em Biologia pela Universitat de Girona (2005). Pesquisa os patrimônios filosóficos e sonoro-instrumentais das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas. Membro iniciado na *Regla de Osha-Ifa, Omo Aña, Tata Nkisi na Regla de Palo Briyumba* e candomblecista, participa como ritmista, trabalhador e produtor cultural do carnaval carioca. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8666-6596> E-mail [ferran.tamarit@gmail.com](mailto:ferran.tamarit@gmail.com)

## **DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA**

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.