

MUSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ

A SABEDORIA DOS FILHOS DO TAMBOR:

*Caminhos para um *musipensar* candomblecista*

FERRAN TAMARIT

TESE DOUTORADO

JUNHO 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

FERRAN TAMARIT REBOLLO

ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ

A SABEDORIA DOS FILHOS DO TAMBOR:
Caminhos para um *musipensar* candomblecista

RIO DE JANEIRO

2023



FERRAN TAMARIT REBOLLO

ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ

A SABEDORIA DOS FILHOS DO TAMBOR:

Caminhos para um *musipensar* candomblecista

Tese submetida ao Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música sob a orientação do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

RIO DE JANEIRO

2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

TT153 Tamarit, Ferran
ÔYE TI ÀWON OMO ÌLÙ - A sabedoria dos filhos do
tambor: caminhos para um musipensar candomblecista
/ Ferran Tamarit. -- Rio de Janeiro, 2023.
704 p.

Orientador: Prof. Dr. Vincenzo Cambria.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Tambor. 2. Atabaque. 3. Candomblé. 4.
Musipensar. 5. Religiões Afro-Brasileiras. I.
Cambria, Prof. Dr. Vincenzo, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ / OS SABERES DOS FILHOS DO TAMBOR: Caminhos
para um musipensar candomblecista**

por

Ferran Tamarit Rebollo

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Prof. Dr. Vincenzo Cambria – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Júnior

Prof.^(a) Dr.^(a) Prof. Dr. Luís Ferreira Makl

Prof.^(a) Dr.^(a) Prof. Dr. Kazadi wa Mukuna

Prof.^(a) Dr.^(a) Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Conceito: APROVADO

FEVEREIRO de 2023





Ferran Tamarit Rebollo - Folha de Aprovação

Data e Hora de Criação: 28/02/2023 às 17:15:06

Documentos que originaram esse envelope:

- Ferran Tamarit Rebollo - Folha de Aprovação.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 6455c3159d9be707feb247696ab8e0f701857fc7fb2dd706258c56bc1fc988bb

[SHA512]: d813599635518924d4ca4ac20b195ef5996d75de23f6ef7ddb545baa896940667871c2567a102067b9a421acd38dabd5c82d6130444048a071b91438ad176fb6

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



ASSINADO - Angela Elisabeth Luning (angelaluning@gmail.com)

Data/Hora: 01/03/2023 - 10:06:33, IP: 189.70.145.246, Geolocalização: [-12.991700, -38.500788]

[SHA256]: 899912f9ae37f14fe9effaedb1784c223c7e37a63cd64bd93bf4579d76bd5bd3



ASSINADO - Samuel Araújo (araujo.samuel@gmail.com)

Data/Hora: 28/02/2023 - 17:28:16, IP: 189.122.100.42, Geolocalização: [-22.939882, -43.175603]

[SHA256]: 1117b227425abe22074fc8a20540de69643f650cb240dc60b6d7df84d91e13f6



ASSINADO - Luis Ferreira Makl (ferrurug@hotmail.com)

Data/Hora: 28/02/2023 - 17:37:49, IP: 181.47.225.98, Geolocalização: [-34.626593, -58.422935]

[SHA256]: 56c8052033cb0da7497511be3fc2b1edfe6b94663aa67796eecb3c96a2b200f2



ASSINADO - Vincenzo Cambria (vincenzo.cambria@unirio.br)

Data/Hora: 28/02/2023 - 17:24:24, IP: 189.122.245.41, Geolocalização: [-22.934194, -43.176200]

[SHA256]: 3b92078eee3044a0a7b2662f943a6b03a5b3879b085f0f9b80c7b8f0817b71fc



ASSINADO - Kazadi wa Mukuna (wcary@kent.edu)

Data/Hora: 28/02/2023 - 17:35:48, IP: 76.190.222.146, Geolocalização: [41.1399780, -81.346728]

[SHA256]: 215993319de90c2c1807c0218da87b868ba2e77091189344cdb6daa7888c0c19

Histórico de eventos registrados neste envelope

01/03/2023 10:06:33 - Envelope finalizado por angelaluning@gmail.com, IP 189.70.145.246

01/03/2023 10:06:33 - Assinatura realizada por angelaluning@gmail.com, IP 189.70.145.246

28/02/2023 17:37:49 - Assinatura realizada por ferrurug@hotmail.com, IP 181.47.225.98

28/02/2023 17:37:43 - Envelope visualizado por ferrurug@hotmail.com, IP 181.47.225.98

28/02/2023 17:35:48 - Assinatura realizada por wcary@kent.edu, IP 76.190.222.146

28/02/2023 17:28:16 - Assinatura realizada por araujo.samuel@gmail.com, IP 189.122.100.42

28/02/2023 17:24:24 - Assinatura realizada por vincenzo.cambria@unirio.br, IP 189.122.245.41

28/02/2023 17:24:05 - Envelope visualizado por vincenzo.cambria@unirio.br, IP 189.122.245.41

28/02/2023 17:21:14 - Envelope registrado na Blockchain por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41

28/02/2023 17:21:13 - Envelope encaminhado para assinaturas por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41

28/02/2023 17:15:06 - Envelope criado por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41



À minha filha Janaína.

À Julia Theodoro Salgueiro.

À Rubenildes Cerqueira Castro, saudosa *iyalorixá* e amiga *Nildinha D'Ogum*.

À Roberto Luiz Pombo da Silva, saudoso *Tata Danduré*.

À *toda la ciencia espiritual que me acompanha* Lúcio, María, Grunzan...

À *Olofin, Orumilá, Obatalá, Eleggua, Ogun e Añá*.

Aos ancestrais daqui e de lá e a todos os que lutam e lutaram contra este sistema desumano.
Aos que batalharam contra o vírus. Aos profissionais da saúde e da ciência. Aos que se foram.

À todos os *filhos, filhas e filhas do tambor*.



ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ

A SABEDORIA DOS FILHOS DO TAMBOR
Caminhos para um musipensar candomblecista



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Granada Rebollo Gala e Ferran Tamarit Corella por serem meu porto seguro, minha fortaleza e por sempre me apoiarem mesmo com um oceano de por meio. *Us estimo!*

À minha esposa, amiga e companheira de vida Laís Salgueiro Garcez, mãe da nossa filha Janaína, ambas *apetebis* de *Orumila* e filhas D’*Oxum*. À nossa filha, Janaína Garcez Tamarit, meu maior tesouro e aquilo que me anima a seguir mesmo quando tudo está cinza. Sem vocês, sem seu apoio, compreensão e seu amor nunca teria conseguido. Amo vocês com paixão!

À minha irmã Laura Tamarit Rebollo pela ternura e por sempre estar perto; e a toda minha família *catalana* – meus *primos-as*, *titos-as*, *tiets-as*, e todos os *Tamarits* e *Rebollos* – por terem me criado, me cuidado e me acompanhando até aqui. E à minha família brasileira, aos *Salgueiros* e *Garcez* e às muitas famílias que criei neste país que tanto amo. Aos meus compadres pelo apoio e parceria nesses três anos, Mariana Peixoto, *Mari Mari* e Thiago Dideus. Aos irmãos *tamboreros* do *Ako bi Aña* Fernando “Leo” Leobons *Asonsizulemi*, meu *padrino de Aña*, pai, amigo e professor; e a mis *abures* Adriano Sampaio “Diquinho”, Celso Alvim e João Gabriel. *Maferefún Aña! Un solo corazón!*

À Rafael Humberto Zamora Diaz, *Awo ni Orunmila Irete Tontelu*, liderança do *Ifá Lade Omã* e meu *padrino de Ifá*. *Awo Iboru, Awo Iboya, Awo Ibosheshe! Santo!* Obrigado pelos conselhos, pela escuta e pelos ensinamentos. Espero que possamos caminhar juntos por muitos anos! Obrigado meu *ojubona*, George da Silva, *babalawo Massá*. Obrigado *Omilaná*, minha *madrina*, espero poder caminhar muito ainda ao seu lado, *Santo!* Obrigado *Obá Ibán Martínez Oshun Laibo*. Obrigado *Oxumiwá* e obrigado a todos os irmãos e irmãs, *awofakans*, *awôs*, *apetebis* e *aleyos* da comunidade! *Bendiciones!*

Ao professor e orientador Prof. Dr. Vincenzo Cambria pela ajuda e paciência, pela amizade e pelos bons conselhos. À Mestra Gleide Cambria, *G’Leu*, pelo carinho e Axé!

Aos amigos daqui e dacolá: *A tota la colla de Girona, petits i grans... Us trobo a faltar!* E a todes os amigues desse Brasil, aos que sempre torceram (e aos que nem tanto). À família *piá-piá* pelo apoio durante a pandemia. A todos, todas e todes meus alunxs e aos membros dos coletivos onde participo: *Agytoê* e à *Transantosa Bateria, Maracutaia, Picada de Primeira, Rio Maracatu, Dendê, Nosso Bloco, Batuquebato* e todas as famílias que a música me deu!

À família Souza Santos como um todo, que sempre me acolheu como mais um filho. Um salve especial para a sua *matriarca*, Valdelice Santos da Silva, minha querida e admirada *Eke di Nicinha D’Oxumarê* e para Claudecy de Souza Santos, *babalorixá Claudecy D’Jagun (Dofono D’Omolu)*, meu Mestre e durante tantos anos bom amigo.

À toda a família do *Ilê Lará Omim*. À *iyalorixá* Thainara Cerqueira Castro e à *iyarobá* Fernanda Michele Castro Barbosa e a todos os filhos e filhas do terreiro que sempre me receberam e me fizeram sentir como em casa. Este trabalho não teria sido possível sem os conselhos e a escuta atenta e amorosa da grande *iyalorixá* e amiga Rubenildes Cerqueira Castro, saudosa *Nildinha D'Ogum (in memoriam)*, que abriu seu coração e sua casa num momento de muita dor e solidão. A senhora sempre estará nas minhas orações.

À família *angoleira* e ao *Tumba Indanduré D' Uizzambi*. Ao saudoso Roberto Luiz Pombo da Silva, *Tata Danduré (in memoriam)*. À Luiz Orlando de Araújo, *Tata Cekavungo*.

À todos os membros do candomblé que me acompanham e me acompanharam no meu caminho. Obviamente, não consigo colocar todos e todas, mas quero deixar um salve especial aos irmãos Edvaldo Firmino dos Santos Junior, *Gy*; Everton Silva; Alan Rodrigues Henriques; Emerson Silva de Souza Santos, *tata Aydameuy*; Antoine Olivier, *tata Lejikongo*; Érica Santos de Brito, *Oromin*; Ellen Santos França, *Krizilê*; Helitio Cerqueira Castro, *ogã Licinho*; Fábio Alexandre D'Assunção, *ogã Fábio*; Christiano Felyp de Souza Pacheco, *ogã Christiano*; Bruno Souza Castro, *ogã Bruno*; Edgar Rocha dos Santos, *tata Iangangue*; Wanderson da Conceição Guimarães Mamede, *tata Kamoxi*; Jovelino Lázaro de Araujo, *ogã Lazinho*; *iyalorixá Rosemery D'Yemanjá* e toda a comunidade do *Ilê Axé Yemanjá Tobi*; Erisvaldo Santos dos Santos, *ogã Ney D'Oxossi* e família; *babalorixá* Sidnei Nogueira; e todas as Nações de Maracatu de Recife e ao querido Mestre Maurício Soares da Silva, *Baiana Rica do Maracatu Estrela Brilhante de Recife*. A todos e todas, meus respeitos, minha admiração e meu eterno agradecimento.

Aos *tamboreros* e *tamboreras* e aos músicos com quem convivo e aprendo todo dia: Bruno Bragança; Aline Ribeiro, *Lilica*; Flávio Fonseca, *Boka Reis*; Francisco Machado, *Chico Chocalho*; Joana Sant'Ana; Leon Miguel; Luiz Gabriel; Pedro Amparo; Rafaela Pacola; Ana Bispo; Tyaro Maia; Arthur Pedrosa; Clarissa Feijó; Luciano "Lu" Borges; Bruno Abreu; Agustin Rios; Leonardo Santos; Gabriel Policarpo; Gustavo Spíndola, *Guga*; Eduardo Souto, *Dudu*; Harley Gaz; João Bianco; Pedro Costa; Tiago e Jéssica Vichi; Breno Marques; João Paulo Silva, *JP*; Janaína; Hamilton *Fofão*; Breno Lopes; Pedro Prata; Fernando Tardi, *Fernandão*; Alexandre Carioca, *Carica*; Dani Dillan; Jéssica Oliveira; Nana Orlandi; Pedro Rondón; Fábio *Fabão*; Miguel Jorge e tantos e tantas outros que não caberiam aqui com quem compartilho o amor pela música. Meus agradecimentos pra sempre!

Aos companheiros, professores e trabalhadores do PPGM/UNIRIO.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pela concessão das bolsas de estudos que possibilitaram este trabalho.

TAMARIT, Ferran. **ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ. A sabedoria dos filhos do tambor: caminhos para um *musipensar* candomblecista.** 2023. 704 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, 2023.

RESUMO

Partindo da premissa que o conhecimento é sempre parcial, situado, político e negociado, a presente tese pretende rever, ampliar e reformular questões da minha pesquisa de mestrado. Parto assim dos próprios tambores e da minha condição de *tamborero* para cartografar um “saber fazer” musical *sentipensado*, que proponho conceituar como um *musipensar*: uma práxis sistemática em volta dos tambores rituais/sagrados e da complexa teia relacional das “artes musicais” afro-latino-americanas e caribenhas. Proponho um exercício heurístico de *contrapunteo* entre a minha experiência e as experiências de outros *tamboreros* e *tamboreras* para *transcriar* um *habitus musipensado* acústico-mocional. Essa abordagem nos permite traduzir criativamente aquilo que está paradigmaticamente “por trás” do nosso *jeito* de *dobrar rum* – no meu caso, aprendido durante anos com o meu mestre *Claudecy D’Jagun*. Mapeio os *melo-timbre-ritmos* dos atabaques e *batás* como pistas de uma “teoria-na-prática” a partir de *transcrições*, de sistematizações heurísticas de conceitos *musipensados*. Esses conceitos emergem das nossas *tamborlituras*, como *toque*, *clave*, *ferro*, *couro*, *chão*, *movimento*, *floreio*, *base*, *passagem*, *quebrar*, *rodar a base* ou *tocar pausado*. Portanto, trato não só de traduzi-los escrevendo e recriando-os numa partitura modificada, mas de *contrapunteá-los* com alguns pressupostos normativos da musicologia ocidental. Dessa forma, espero alargar nossos cânones a partir de *musipensares* mais acordes com a real diversidade das nossas sociedades.

Palavras-chave: Tambor; Atabaque; Candomblé; *Musipensar*; Religiões Afro-Brasileiras.

TAMARIT, Ferran. **ÒYE TI ÀWỌN QMỌ ÌLÙ. Wisdom of the Sons of the Drum: Roads into Candomblé Musical-thought.** 2023. 704 p. Dissertation (Doctor in Music) - Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

Starting with the premise that knowledge is always situated, partial, political and negotiated, the present dissertation intends to review, expand and reformulate questions in my master's research. Thus, I start from the drums themselves and my condition as a *tamborero* to map a *thought-felt* musical know-how, which I propose to conceptualize as a *musipensar* or *musical-thought*: a systematic praxis around ritual/sacred drums and the complex relational web of Afro-Latin-American and Caribbean “musical arts”. I propose a heuristic exercise of *contrapunteo* or counterpoint between my experience and the experience of other *tamboreros* and *tamboreras*. In this way, I *transcreate* a *habitus* of acoustic and motional *musical-thought*. This approach allows us to creatively translate that which is paradigmatically “behind” our *way of dobrar rum* – in my case – learned over years with my teacher *Claudecy D'Jagun*. I map out the *melo-timbre-rhythms* of *atabaques* and *batás* as clues of a “theory-in-practice” from *transcreations*, heuristic systematizations of *music-thinking* concepts. These concepts emerge from our *drumliteratures* such as *toque*, *clave*, *metal*, *drumheads*, *the earth*, *movement*, *embellishments*, *basic patterns*, *rhythmic changes*, *breaks*, *rodar a base* or *tocar pausado*. Therefore, I try not only to translate them through writing and recreating in a modified score, in *counterpoint* to the normative standards of western musicology. In this way, I expect to expand our canons of *musical-thought* in accordance to the real diversity of our societies.

Keywords: Drum; Atabaque; Candomblé; *Musical-Thought*; Afro-Brazilian Religions.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Esquentando o couro: o <i>tambor</i> e a Academia	34
2	TAMBORES E TOCADORXS	47
2.1	<i>Ko si orin. Ko si Òrìṣà</i>	50
2.2	As experiências e perspectivas das mulheres negras como inspiração para a pesquisa	62
2.3	Vidas distintas, tambores distintos: a entrevista como registro	68
2.3.1	Os <i>tamboreros</i> entrevistados	71
2.3.1.1	<i>Claudecy D’Jagun</i>	73
2.3.1.2	<i>Thainara Castro</i>	74
2.3.1.3	<i>Iuri Passos</i>	75
2.3.1.4	<i>Gabi Guedes</i>	76
2.3.1.5	<i>Mônica Millet</i>	77
2.3.1.6	<i>Eliezer Santos</i>	78
2.3.1.7	<i>José Izquierdo</i>	89
2.3.1.8	<i>Egbomi Cici D’Oxalá</i>	80
2.3.1.9	<i>Ícaro Sá</i>	81
2.3.1.10	<i>Guilherme Marques</i>	82
2.3.1.11	<i>André Souza</i>	83
2.3.1.12	<i>Ìdòwú Akínrúli</i>	84
2.3.1.13	<i>Fernando Leobons</i>	85
2.3.1.14	<i>Ogã Bangbala</i>	86
2.3.2	Os encontros com os <i>tamboreros</i> e o registro audiovisual	87
2.3.2.1	O registro dos <i>toques</i>	87
2.3.2.2	A preparação e o registro das conversas	91
2.4	<i>Transcriando um musipensar: a aposta pela transcrição</i>	94
2.4.1	A “partitura convencional”: <i>quem vai escrever?</i>	99
2.4.2	<i>Transcriando o musipensar como tamborero</i>	112
3	OS FUNDAMENTOS DO MUSIPENSAR NO CANDOMBLÉ	125
3.1	Tambores que falam	126
3.1.1	O candomblé baiano e as línguas do tronco Niger-Kongo	132
3.1.2	A fala do tambor e sua reconfiguração afrodiaspórica	136

3.1.3	“No, no, no Fernando. Ahora em Cuba nosotros tocamos <i>por lo musical</i> ”	150
3.1.4	<i>Àyàn, Añá</i> e a voz dos tambores	158
3.2	Aqui não tem metrônomo: o tempo Africano	167
3.2.1	Uma brevíssima história do tempo numa perspectiva ocidental	168
3.2.2	O olhar ocidental sobre as temporalidades africanas e afrodiaspóricas	172
3.2.3	Uma perspectiva africana sobre o tempo.....	175
3.2.3.1	A circularidade do tempo	176
3.2.3.2	A ancestralidade e a transmissão do conhecimento através do tempo	188
3.2.3.3	Um tempo sem metrônomo, não quantificável nem consumível	193
3.3	<i>Musipensar</i> o ritmo e o tempo dos tambores na diáspora: propostas e provocações	195
3.3.1	Uma primeira aproximação ao conceito de <i>toque</i> no candomblé.....	201
3.3.2	A organização da orquestra	203
3.3.3	O <i>ferro</i> e o <i>couro</i> nos <i>toques</i> de candomblé.....	206
3.3.4	A “gramática” do atabaque <i>rum: bases, movimentos, floreios e passagens</i>	209
4	DISPOSITIVOS COMPOSICIONAIS <i>MUSIPENSADOS</i>	217
4.1	Reformulando o conceito de <i>toque</i>	217
4.2	O pensamento <i>melo-tímbrico-rítmico</i> , a afinação dos atabaques e a <i>política do grave</i>	225
4.3	O “núcleo estruturante”: o <i>toque do gan/agogô</i> e os conceitos de <i>chão</i> e <i>base</i>	238
4.4	Uma provocação: os trinta-e-três <i>toques</i> executados no <i>Ilê Axé Omolu Omin Layó</i>	254
4.5	Teoria criativa da <i>espiral de Obatalá: rodar a base e tocar pausado</i>	275
4.5.1	<i>Rodar a base</i>	279
4.5.2	Polimetria e Polirritmia a partir de uma perspectiva candomblé-orientada	285
4.5.3	A “lógica horizontal do pensamento harmônico em blocos” e a <i>Ética tamborera</i>	289
4.5.4	O <i>tocar pausado</i> como síntese do <i>musipensar</i> candomblé-orientado	295
5	CONCLUSÃO	303
6	REFERÊNCIAS	333

7	ANEXOS.....	357
7.1	Termos de consentimento livre e esclarecido	357
7.2	Entrevistas	371
7.2.1	Entrevista <i>Claudecy D’Jagun (Dofono D’Omolu)</i>	371
7.2.2	Entrevista Thainara Castro	394
7.2.3	Entrevista Iuri Passos.....	422
7.2.4	Entrevista Gabriel “Gabi” Guedes.....	444
7.2.5	Entrevista Mônica Millet	465
7.2.6	Entrevista Eliezer Santos	489
7.2.7	Entrevista José Izquierdo.....	508
7.2.8	Entrevista Nancy de Souza (<i>egbomi Cici D’Oxalá</i>).....	543
7.2.9	Entrevista Ícaro Sá.....	559
7.2.10	Entrevista Guilherme Marques	571
7.2.11	Entrevista André Souza	590
7.2.12	Entrevista Ìdòwú Akínrúlí	610
7.2.13	Entrevista Fernando “Leo” Leobons	630
7.2.14	Entrevista <i>Ogã Bangbala</i>	676
7.3	Transcrição dos <i>toques</i>	690
7.3.1	Transcrição <i>varsi lenta</i> – Exu	691
7.3.2	Transcrição <i>Lagunló (varsi corrida)</i> – Ogum	696

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Representação circular da <i>clave</i> do <i>toque varsi</i>	89
Figura 2 -	Representação das seis “formas” ou <i>toques</i> que são considerados <i>varsi</i> <i>lenta</i> no terreiro <i>Ilê Axé Omolu Omin Layó</i>	89
Figura 3 -	Simbologia utilizada nas partituras para a representação dos <i>toques</i>	124
Figura 4 -	Representação gráfica do total de línguas vivas e do total de falantes por região.....	126
Figura 5 -	Representação das principais regiões climáticas e dos principais ecossistemas vegetais do continente africano	135
Figura 6 -	Representação dos “domínios de expressão rítmica na África oeste	138
Figura 7 -	Pequeno trecho do <i>toque</i> ritual <i>Lukumi</i> chamado <i>Bariba</i>	144
Figura 8 -	Representação <i>toque lukumi</i> “ <i>Ochinche iwama</i> ”	152
Figura 9 -	Linhagens dos principais <i>Tambores de Fundamento</i> habaneros.....	162
Figura 10 -	<i>Tambor de Fundamento</i> habanero <i>Ako bi Añá</i> , no qual sou <i>jurado</i>	166
Figura 11 -	Representação do <i>Dikenga dia Kongo</i> ou Cosmograma Bakongo	178
Figura 12 -	Representação Cosmograma Bakongo mostrando a posição “crítica” e de maior criatividade	183
Figura 13 -	Representação do <i>Dikenga dia Kongo</i> ou Cosmograma Bakongo	184
Figura 14 -	Representação do rolo da vida e sua ligação com o tempo presente, passado e futuro	185
Figura 15 -	Representação do “pergaminho do tempo” e sua ligação com o presente, passado e futuro	187
Figura 16 -	Representação do ideograma <i>Sankofa</i>	192
Figura 17 -	Representação “sequência de Fibonacci” (esquerda) e <i>ìgbín</i> ou do caramujo (direita)	199
Figura 18 -	Representação relação espiralar entre os elementos da <i>tamborlitura</i>	200
Figura 19 -	Imagem dos <i>instrumentos com fundamento</i> da Orquestra ritual do candomblé <i>ketu</i>	203
Figura 20 -	Representação do plano de fundo circular (<i>ostinato</i>) e o plano modular/sequencial sobreposto realizado pelo <i>tambor mestre</i>	205
Figura 21 -	Relações entre <i>clave</i> e os <i>atabaques</i> menores (<i>lé</i> e <i>rumpi</i>) no <i>ferro</i>	208
Figura 22 -	Tabela resumo dos nove sons/timbres produzidos pela combinação do <i>agdavi</i> junto da mão esquerda livre no atabaque <i>rum</i>	212

Figura 23 - Tabela resumo dos seis sons/timbres produzidos com ambas mãos livres no atabaque <i>rum</i>	214
Figura 24 - Representação esquemática de um ciclo do <i>gãn/agogô</i> no <i>toque varsi lenta</i> , mostrando o conceito de <i>chão</i> e de Ponto de Início (PI)	249
Figura 25 - Representação de <i>floreios</i> sobre a <i>base</i> do <i>toque varsi lenta</i>	252
Figura 26 - Exemplo de uma tentativa de <i>re-ciclar</i> que muda a <i>base do toque</i>	253
Figura 27 - Representação de três trechos do <i>toque varsi lenta</i> com distintos exemplos desse <i>rodar a base</i>	254
Figura 28 - Tabela comparativa sobre o número de <i>toques</i>	256
Figura 29 - Representação <i>toque</i> ADARÓ	258
Figura 30 - Representação <i>toque</i> ADARRUM	259
Figura 31 - Representação <i>toque</i> AGABI	259
Figura 32 - Representação <i>toque</i> AGUERÉ	260
Figura 33 - Representação <i>toque</i> AKAKAUMBÓ	260
Figura 34 - Representação <i>toque</i> ALUJÁ	261
Figura 35 - Representação <i>toque</i> AVAMUNHA (MARCADA).....	261
Figura 36 - Representação <i>toque</i> AVAMUNHA (OMOLU / OSSANYIN)	262
Figura 37 - Representação <i>toque</i> AVAMUNHA (OGUM)	262
Figura 38 - Representação <i>toque</i> AWÔ (OSSANYIN)	263
Figura 39 - Representação <i>toque</i> AWÔ (OXOSSI)	263
Figura 40 - Representação <i>toque</i> AWÔ (IROKO).....	264
Figura 41 - Representação <i>toque</i> AWÔ – OMELÊ (OXALÁ).....	264
Figura 42 - Representação <i>toque</i> BATÁ.....	265
Figura 43 - Representação <i>toque</i> BARRAVENTO (LOGUM / OXUM).....	265
Figura 44 - Representação <i>toque</i> BRAVUM (SATÓ).....	266
Figura 45 - Representação <i>toque</i> BRAVUM CORRIDO (ZANDRÓ).....	266
Figura 46 - Representação <i>toque</i> IJEXÁ (OXUM).....	267
Figura 47 - Representação <i>toque</i> IJEXÁ (OSSANYIN).....	267
Figura 48 - Representação <i>toque</i> IJEXÁ (GUERREIROS).....	268
Figura 49 - Representação <i>toque</i> JINKÁ (YEMANJÁ)	268
Figura 50 - Representação <i>toque</i> JINKÁ (OGUM)	269
Figura 51 - Representação <i>toque</i> OPANIJÉ	269
Figura 52 - Representação <i>toque</i> SAVALÚ	270
Figura 53 - Representação <i>toque</i> TONIMOBÉ.....	270

Figura 54 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (EXU/OXOSSÍ/XANGÔ).....	271
Figura 55 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (OMOLU / NANÃ).....	271
Figura 56 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (OBÁ)	272
Figura 57 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (EWÁ).....	272
Figura 58 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (OYÁ)	273
Figura 59 - Representação <i>toque</i> VARSÍ LENTA (IGBIN).....	273
Figura 60 - Representação <i>toque</i> VARSÍ CORRIDA (LAGUNLÓ/ESTRADA)	274
Figura 61 - Representação <i>toque</i> VARSÍ CORRIDA (TRILHO)	274
Figura 62 - Adaptação da <i>Espiral de Obatalá</i> aplicada à linguagem do atabaque <i>rum</i>	279
Figura 63 - <i>Rodar a base (R1) no varsi lenta para Exu</i>	280
Figura 64 - <i>Rodar a base (R2) no varsi lenta para Exu</i>	281
Figura 65 - <i>Rodar a base (R2) destacando a geração do “tresillo”</i>	282
Figura 66 - <i>Rodar a base (R2) e geração de um movimento</i>	282
Figura 67 - <i>Rodar a base (R3) no varsi lenta para Exu</i>	283
Figura 68 - <i>Rodar a base (R4) e geração de nova base (B1)</i>	284
Figura 69 - <i>Rodar a base (R5) no varsi lenta para Exu</i>	284
Figura 70 - Gesto “Cortar” (<i>Base Principal (B0) do toque Lagunló</i>).....	300
Figura 71 - <i>Movimento “Procurar” (toque Lagunló)</i>	300
Figura 72 - <i>Movimento “Espadada frontal” (toque Lagunló)</i>	301
Figura 73 - <i>Movimento “Espadada lateral e giro” (toque Lagunló)</i>	302
Figura 74 - <i>Movimento “Ir para o chão e preparar armas” (toque Lagunló)</i>	302
Figura 75 - <i>Movimento “Guerrear encima e embaixo” (toque Lagunló)</i>	303
Figura 76 - <i>Passagem “Esperar” (toque Lagunló)</i>	304
Figura 77 - <i>Passagem “Ficar de joelho e afiar o facão” (toque Lagunló)</i>	304
Figura 78 - <i>Passagem “Corrida” (toque Lagunló)</i>	304
Figura 79 - <i>Passagem “Retorno” (toque Lagunló)</i>	305

1 INTRODUÇÃO

Partindo da premissa que o conhecimento, desde o ponto de vista adotado neste trabalho, é sempre parcial, situado, político e negociado (HARAWAY, 1995; COLLINS, 2019, HOOKS, 1995; CLIFFORD, 1986), a presente tese pretende dar continuidade (revendo, ampliando e reformulando questões) à minha pesquisa de mestrado¹ (TAMARIT, 2017) defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). No entanto, é preciso apontar que mesmo conservando o candomblé como principal âmbito de pesquisa, o projeto inicial precisou ser reformulado diversas vezes devido aos impactos funestos e à condição de isolamento autoimposta por causa da Pandemia de SARS-CoV-2 (COVID-19)². Assim, a proposta original baseada numa “etnografia musical sujeito-centrada³” (RICE, 2003) para mapear a “rede de afetos-parentesco-aprendizados⁴” na qual estou inserido como discípulo do mestre e *babalorixá*⁵ (*bàbálóriṣà*⁶) *Claudecy D’Jagun*⁷, acabou se encaminhando para uma

¹ De forma sintética, no meu projeto de mestrado procurei compreender – a partir da pesquisa documental nos acervos pessoais da família e de uma metodologia próxima da história oral – o papel do “fazer música” ou do “musicar” (SMALL, 1998) na “trajetória” de vida (BOURDIEU, 1996) do meu mestre, principal colaborador e coautor da pesquisa, Claudecy de Souza Santos.

² Quero inicialmente registrar que no Brasil, infelizmente, os impactos dessa pandemia foram terrivelmente agravados pela omissão deliberada e irresponsável (à luz das informações disponíveis até o momento) de certos setores do Poder Público – especialmente graves no âmbito Federal e ligado à Presidência da República. É por isso que mesmo que não tenham existido medidas compulsórias de caráter oficial para restringir a livre circulação ou trânsito de pessoas, muitos brasileiros e brasileiras optamos por nos “autoimpor” um isolamento domiciliar estrito durante quase dois anos (no meu caso, entre março de 2020 e dezembro de 2021) – que teve (e com certeza terá) um profundo impacto sobre nosso bem-estar físico, mental, social, econômico e espiritual. Por isso, foi necessário reformular completamente o meu projeto de pesquisa em mais de uma ocasião – revendo as abordagens, os prazos e especialmente o “peso relativo” que a dimensão etnográfica teria na proposta. É por isso que adianto à possíveis leitores e leitoras que esta tese foi o resultado “possível” nessa conjuntura.

³ Timothy Rice (2003, p. 152), propõe em alguns trabalhos uma abordagem metodológica focada em “[...] estudos atomizados de indivíduos e pequenos grupos de indivíduos ligados por talvez apenas um momento no tempo e lugar, por crenças compartilhadas, status social, comportamentos, gostos e experiências do mundo (e talvez não de forma étnica)”. Com isso tenta evitar a ênfase excessiva na individualidade ou na genialidade criativa próprias da musicologia com viés euro-ocidental e entender a autoria como um processo decorrente da interação social.

⁴ Formulei este termo como uma tentativa de sintetizar os aspectos que balizaram meu processo de aprendizado musical na religião: uma rede plural focada nos afetos e na afetação (FAVRET-SAADA, 2005), uma rede diversa articulada por distintos graus de parentesco (ritual ou consanguinidade) e uma rede de trocas e aprendizados recíprocos. Não se trata de dimensões isoladas, mas que frequentemente estão conjugadas e se complementam.

⁵ Na presente tese, diante de termos próprios do candomblé ou cognatos com significados contrastantes ao português de uso comum usarei o *itálico* para destacá-los (como *toque* ou *fundamento*). Este recurso será igualmente utilizado para ressaltar termos em outras línguas (como *santería*) ou nomes próprios de orixás (como *Ogum*) de terreiros (como *Ilê Iyá Omi Axé Iyamassé*) ou de candomblecistas (como *Claudecy D’Jagun*). De forma parecida, conceitos-chave como *musipensar* ou *transcrição* serão também marcados com esse recurso.

⁶ Em relação à grafia do *yorùbá*, usarei uma forma abrasileirada do mesmo como uma maneira de facilitar a leitura. No entanto, para não perder totalmente a referência linguística original, será colocada a forma em *yorùbá* padrão entre (parêntese) a primeira vez que apareça cada conceito.

⁷ Ao longo da sua vida, o Claudecy de Souza Santos – nome de batismo do *Claudecy D’Jagun* – adquiriu certo renome como um exime tocador de atabaque e cantador de candomblé sendo conhecido como *Dofono D’Omolu – digina* (nome ritual) com a qual o referencio como coautor e colaborador no meu mestrado e que é até hoje quase um pseudônimo ou um “nome artístico” fora da religião. No entanto, havendo completado o processo iniciático e diante da sua condição atual de “zelador de Santo” – ou seja, de *pai-de-santo* ou *babalorixá* – passou a se chamar

*transcrição*⁸ – conceito caro ao âmbito da historiografia oral e da literatura no Brasil e que no caso da presente tese, como veremos, tomei emprestado das provocações lançadas pelo dramaturgo Júlio Moracén (2011a) a partir de reflexões do poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (por sua vez inspiradas no conceito de “transculturação” do etnólogo cubano Fernando Ortiz) – do que resolvi conceituar como um *musipensar*. Este seria, portanto, algo próprio do candomblé, mas neste trabalho defendo que podemos encontra-lo também, do meu ponto de vista, na *Regla de Osha-Ifá*⁹ cubana e de uma forma geral no conjunto das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas.

Deste modo, podemos dizer que o *musipensar* é a base da presente tese. De forma sintética, podemos defini-lo como um referencial heurístico próprio, um conceito que parte da ideia de *transcrição* para cartografar e “traduzir”, colocando em palavras, alguns dos elementos que definem e organizam o meu próprio “saber-fazer¹⁰” (FERREIRA, 2011) musical como tocador de tambores rituais/sagrados.

Com o conceito de *musipensar* estou fazendo referência a dois aspectos correlacionados: por um lado, ao conjunto de filosofias ribeirinhas emprestadas pelo célebre sociólogo

a si mesmo *Claudecy D’Jagun*. Com esse termo, retira a referência à sua condição anterior de *iyawô* (de noviço iniciante) presente no termo *dofono* – o primeiro na ordem ritual de um coletivo iniciante ou “barco” – e incluiu a “qualidade” do seu “santo de cabeça”, ou seja, do orixá para o qual foi iniciado: *Jagun* (uma “forma” de *Omolu* com características de “guerreiro” ou “comandante). *Omolu*, por sua vez, é uma entidade originária da região de Empé, no território Tapá (na região centro-oeste da atual República da Nigéria), ligada no candomblé brasileiro à terra, ao sol e às doenças infecciosas – tanto à sua aparição como à cura. Por sua vez, o termo “qualidade” é uma designação que singulariza e especifica, dentro de um “modelo” mais geral, alguma característica marcante (qualidade) que cada entidade encampou durante sua jornada mitológica na terra. Diante de tudo isso, doravante, vou me referir a ele pelo seu nome de *babalorixá* ou pelo seu primeiro nome: Claudecy.

⁸ Penso no exercício proposto no presente trabalho como uma *transcrição* de uma dimensão acústico-mocional performativa à uma linguagem escrita. De forma breve e a modo de apontamento inicial, na perspectiva da história oral podemos dizer que a *transcrição* é uma tentativa de construir uma narrativa que contemple a interação intersubjetiva que permeia qualquer encontro de pesquisa, em que aquilo primordial é o próprio encontro e o compromisso com a narrativa do outro. Já desde a tradução, a *transcrição* implica uma recriação criativa na qual procura-se manter a “forma significativa” original sem precisar manter a estrutura completa da mensagem.

⁹ A *Santería* é uma “religião popular, conhecida também como Regla de Ocha ou Ocha-Ifá, que em liturgia e concepções míticas funde componentes de origem africano (principalmente *yorubá* e *adyá-fon*) e hispânicos (vinculados ao catolicismo), mas com características originais pela aglutinação de antigos cultos locais em outro mais abrangente e participativo no nível doméstico. A santería cubana possui as casas-templo na própria vivenda dos fiéis; [...]. Dentro de Cuba, esta religião se estende por todo o país com maior ênfase na metade centro-ocidental. Representa uma parte muito significativa da base social da religiosidade popular cubana” [*Religión popular, conocida también como Regla de Ocha, u Ocha-Ifá, que en liturgia y concepciones míticas funde componentes de origen africano (principalmente yoruba e adyá-fon) e hispânicos (vinculados con el catolicismo), pero con características originales por la aglutinación de antiguos cultos locales en otro más abarcador y participativo a nivel doméstico. La santería cubana posee sus casas-templo en la propia vivienda de los creyentes [...] Dentro de Cuba, esta religión se extiende por todo el país con mayor énfasis en la mitad centro-occidental. Representa una parte muy significativa de la base social de la religiosidad popular cubana*] (GUANCHE, 2011, p. 293-94, tradução minha).

¹⁰ Conceito proposto pelo etnomusicólogo uruguaio Luís Ferreira (2011) que pressupõe um espaço de aprendizado contínuo em performance. Um espaço onde o “saber, implica o saber-fazer”, numa relação que produz conhecimento a partir da experiência musical em performance.

colombiano Orlando Fals-Borda a partir do conceito de *sentipensar*¹¹; e por outro, faço uma menção implícita à dimensão prática ligada ao “fazer”, ou de outra forma, a uma “teoria-na-prática¹²” (NZEWI, 2020; NZEWI; FREIRE; GRAEFF, 2020) pois do ponto de vista enunciado nesta tese, para *musipensar* é preciso “saber tocar” (tambores) e/ou conhecer e experienciar o universo correlato que envolve esse tocar.

Há ainda um aspecto importante desse *musipensar* que merece atenção: mesmo que aparentemente o termo “pensar” possa remeter a um processo “racional” – algo como um “pensar” musicalmente – estamos dentro do âmbito dos “saberes corporificados¹³” (SALGUEIRO, 2020) e dos valores civilizatórios afrodiáspóricos os quais – como o conceito de “artes musicais¹⁴” (NZEWI, 1997; 2003; 2012; 2017; 2020; NZEWI; FREIRE; GRAEFF, 2020; NZEWI; OMOLO-ONGATI, 2014; NZEWI; NZEWI, 2007)¹⁵, também central na presente tese – pressupõem um universo contextual onde “[...] a música não é concebida como mera organização de sons, mas sim como parte integrante de uma expressão total, que inclui linguagens, danças, movimentos, jogos e comportamentos especiais, pertencentes a uma sociedade dinâmica^{16 17}” (PINTO; WA MUKUNA, 1990-91 *apud* WA MUKUNA, 1997, p. 244).. Por isso, como veremos, vou evitar abusar de termos como “teoria” ou “pensamento” musical como sinônimos de *musipensar* (mesmo que possam sim aparecer esporadicamente) pois infelizmente, ainda remetem quase indefectivelmente a uma certa concepção euro-ocidental que separa e hierarquiza estes e outros aspectos. De fato, o que estou apontando é que entendo o *musipensar* como uma epistemologia sentida e sensorialmente produzida antes que uma (simples) abstração racional.

¹¹ Faço aqui referência ao conceito que o sociólogo (e músico) colombiano Orlando Fals Borda elaborou – a partir dos saberes das comunidades ribeirinhas da região de *San Martín de la Loba* do norte da Colômbia – de “ser sentipensante”, um sujeito que “[...] combina a razão e o amor, o corpo e o coração [...]” (MONCAYO, 2009, p. 10) [*combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón*]. Podemos ainda compreender esse conceito a partir do jogo de palavras “co-razonar”, ou seja, “pensar com o coração e sentir com a mente”.

¹² “A teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas a África reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual; [...]” (NZEWI, 2020, p. 118).

¹³ A pesquisadora e dançarina Laís Salgueiro (2020, p. 221) define o conceito de “saberes corporificados” para fazer referência a um “[...] corpo como produtor de memória e sabedoria, um corpo que tem seus pensamentos”, reforçando assim “[...] a unicidade entre corpo e mente e o caráter encarnado/*embodied* da vida e de seus saberes cotidianamente apreendidos” (*Ibid.*, p. 222, grifos na autora).

¹⁴ Conceito África-centrado – oposto ao cartesianismo euro-centrado – 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.

¹⁵ Por se tratar de um dos conceitos centrais deste autor presente em quase todos os seus trabalhos, de aqui em diante somente vou referenciá-lo a partir da obra principal utilizada nesta tese (NZEWI, 1997), mas deve-se entender que se encontra em todos os trabalhos consultados presentes nesta citação.

¹⁶ “[...] music is not conceived as mere organization of sounds, but rather as integral parts of a total expression, which include languages, dances, movements, games, and special behaviors, pertaining to a dynamic society.”

¹⁷ Todas as traduções são minhas.

Por outro lado, se faz necessário destacar também que com a proposta do *musipensar* estou me referindo a um ponto de vista informado pela vivência e experiência dentro do universo dos tambores sagrados. No entanto, como proposta político-epistêmica, tentarei nesse trabalho evitar uma ênfase historicamente normativa e exclusivista na perspectiva particular dos “especialistas” (homens) designados dentro de cada uma das *nações*¹⁸ ou segmentos dessas religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas para tomar conta da dimensão sonora e especialmente instrumental. Assim, não trataremos somente da perspectiva de *ogãs* (*ògá*), *runtos* (*hùntò*), *xicarengomas* ou *kambonos* (no caso brasileiro) ou dos *omo añá* (no caso cubano)¹⁹. Para isso, proponho abraçar as referências anglófonas (*drummer*) ou francófonas (*tambourinaire*) a partir do termo *tamborero*²⁰ como um termo genérico para me referir a quem sabe tocar, aos tocadores e tocadoras desses tambores. Ao mesmo tempo, podemos ainda assemelhar esse termo ao contexto cubano onde é comumente empregado para demarcar “quem toca tambores” – independentemente do gênero ou do âmbito (seja secular ou sagrado/ritual). Assim, de aqui em diante usarei esse termo no masculino e em *itálico*, mas deve ser entendido que este faz referência a qualquer tocador ou tocadora de tambores.

Com isso, pretendo poder incluir no presente estudo de caso²¹ tanto os posicionamentos e as percepções próprias das mulheres em volta desse *musipensar* – uma vez que a doxa ritual predominante nas distintas diásporas negro-atlânticas não permite que toquem os tambores rituais/sagrados por terem outras funções dentro do culto – assim como de qualquer membro

¹⁸ O conceito de *nação* surgiu como denominações étnicas próprias das dinâmicas do tráfico de escravizados que perderam rapidamente seu sentido político-geográfico ou étnico originais para passar a representar os modelos rituais mais paradigmáticos nos terreiros de candomblé (COSTA LIMA, 1976). Por outro lado, estas *nações* “[...] ao se constituírem como «referenciais simbólicos e posteriormente de linhagem intra-terreiros», estas chamadas ‘nações de Candomblé’, «recriam as identidades étnicas africanas, agora não de forma política mas simbólica, referencial e nostálgica»” (FERREIRA DIAS, 2015, p. 7, grifos do autor).

¹⁹ Os *ogãs* e seus correlatos em outras *nações* ou segmentos do candomblé baiano (*runtós* no *jeje*, *xicarengomas* no *angola*, *kambonos* no *congo*) são cargos sacerdotais e iniciáticos dentro das comunidades/terreiros que o professor e *alagbé* Iuri Passos define como alguém “[...] escolhido pelo orixá tem diversas funções dentro de uma casa de candomblé e a principal característica é estar sempre lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas, mesmo assim, não deixa de ter a intuição espiritual. Os atabaques do candomblé só podem ser tocados pelo Alagbé e Ogã.” (BARROS, 2017, p. 47). Já no contexto das religiões afro-cubanas de matriz yorubá (*Regla de Osha-Ifá*), se chama àqueles indivíduos iniciados para poder tocar os tambores sagrados como *Omo Aña* (literalmente “filho de *Aña*”), pois passamos por um processo específico que nos integra a um culto particular à divindade que mora dentro desses tambores sagrados, *Aña*.

²⁰ Existem segmentos das religiosidades afro-brasileiras, como no *Batuque* do Estado do Rio Grande do Sul, em que os tocadores ritualmente consagrados são denominados pelo termo cognato “tamboreiros” – como bem explica Reginaldo Gil Braga em seu livro *Tamboreiros de Nação* de 2013.

²¹ Mesmo propondo e sustentando uma tese, considero minha proposta um “estudo de caso” no sentido que se trata de um contexto específico, balizado e centrado na minha experiência pessoal como *tamborero*. Não se trata de um “tratado” ou de uma tentativa de “traduzir”, “decodificar” ou “explicar” o candomblé, mas de apresentar elementos que possam contribuir e alargar as discussões musicológicas no Brasil desde uma perspectiva crítica a partir da prática cotidiana com o universo ritual dos tambores sagrados partindo do ponto de vista de um tocador. Agradeço ao Prof. Dr. Samuel Araújo pela atenção a este detalhe.

participante nestas religiosidades que não ocupe um cargo ritual que permita a sua participação efetiva nesse tocar tambores dentro do ambiente estritamente ritual (como seria o caso do próprio *Claudecy D'Jagun*, que ocupa o cargo de *babalorixá* e portanto, não tem como principal função ritual tocar nas cerimônias – mesmo sendo um grande mestre nessa arte).

Com o *musipensar* tento, portanto, fazer referência não somente a uma ideia de música circunscrita a certos membros do candomblé (notadamente homens), mas poder abranger valores ético-estéticos, visões de mundo, técnicas, conceitos e práticas sonoro-performáticas *com fundamento* e significantes no cotidiano das comunidades rituais. Assim, estamos diante de um universo diverso e plural, que não permite estabelecer verdades únicas. Como uma forma de tentar abranger esta pluralidade, tomei de empréstimo o conceito de *contrapunteo*²² de Fernando Ortiz (2002) para relacionar o meu modo próprio de *musipensar* (base desta tese) com outras perspectivas distintas e situadas – mas certamente relacionadas a partir da vivência na religião. Por outro lado, também uso a metáfora sociológico-musical do *contrapunteo* como uma forma de expressar – além da natureza híbrida e rizomórfica das culturas musicais afrodiaspóricas, como veremos adiante – o meu lugar ambíguo como pesquisador e *tamborero* branco e estrangeiro num *trânsito* permanente e tenso entre os universos das religiões afrodiaspóricas e da academia. Pretendo assim me posicionar como mais uma voz numa polifonia de discursos *musipensados* que interagem *em contraponto* neste texto (ou seja, nem sempre harmonicamente) sem que isso pressuponha apagar, sobrepor ou falar por alguém.

Penso inclusive que é importante e necessário *contrapontear* esses *musipensares* com ideias e conceitos branco-ocidentais sobre a “música²³” (até hoje predominantes em muitas escolas, faculdades e em instituições formais de ensino musical). No entanto, é mister ressaltar nesse ponto que como veremos, quero com o *contrapunteo* trazer em última instância a ideia de um marco relacional estabelecido a partir de uma rede de equivalências (mesmo que não necessariamente de simetrias). Assim, as ferramentas da “musicologia ocidentalizada” devem ser entendidas aqui como mais um elemento nessa rede e não necessariamente um marco universal e pluripotente capaz de explicar qualquer contexto. É importante ter isso em mente pois, da mesma forma que faço aqui um esforço para *transcriar* conceitos de um universo oral-aural-sonoro-mocional para uma linguagem escrita, ou que tentarei “traduzir” criativamente

²² O conceito de *contrapunteo* está por sua vez intimamente relacionado com a proposta de *transculturação*, um conceito central na trajetória desse autor com o qual explica a formação híbrida da cultura cubana como um processo de contatos interculturais.

²³ Coloco aqui a música entre “aspas” para destacar que mesmo se tratando de um conceito amplamente difundido tanto no meio acadêmico como no senso comum, este deve ser problematizado e relativizado pois em sua versão corrente, demarca uma prática local e historicamente circunscrita, mesmo hoje em dia amplamente difundida como consequência das dinâmicas globais do conhecimento e da difusão mediática.

alguns *fundamentos* e conceitos numa “língua” e numa “linguagem” que poderíamos chamar de “colonizadas” (neste caso, o português e o linguajar acadêmico-formal), usarei também outros artificios técnicos alheios ao candomblé como a partitura (mesmo que adaptada) para poder expressar algumas ideias musicais para possíveis leitores e leitoras não familiarizados com o universo estritamente ritual dessas religiosidades. É por tudo isso que construí a presente tese como um diálogo possível entre sistematizações musicológicas que tomo como equivalentes, mas para isso foi preciso situar no centro do debate aquilo cultural e ritualmente significativo para (n)os candomblecistas para pensar nossas “artes musicais” (NZEWI, 1997).

Assim, o ponto de partida para a conceitualização desse *musipensar* passa por orientar o debate e o arcabouço teórico-metodológico deste trabalho em volta de alguns dos valores civilizatórios e ético-estéticos que, como “princípios de organização cultural²⁴” (FERREIRA, 2005, 2011, 2020; MINTZ e PRICE, 2003; WA MUKUNA, 1999) afrocentrados (ASANTE, 2016) reconfigurados na diáspora, alicerçam os *fundamentos* musicais destas religiosidades. Portanto, o que estou chamando de *fundamentos* musicais não podem ser entendidos como simples “continuidades” ou “reminiscências”, pois foram e são criativamente reconstituídos; assim como também não seriam “figuras”, “ritmos” ou “padrões”, pois não são algo da ordem do concreto. De fato, se trata de algo próximo do que Portia Maultsby (1990 *apud* WA MUKUNA, 1999, p. 185) definiu como “[...] um núcleo de abordagens conceituais” que determina como as comunidades negras em diáspora “[...] criam, interpretam e experimentam a música a partir de um quadro de referência africano – um que molda o som musical, a interpretação e o comportamento e torna as tradições da música negra em todo o mundo um todo unificado²⁵”. Em palavras de Kazadi wa Mukuna (1997; 1999) seriam “Latino-Africanismos” – recriados a partir das contingências, negociações e disputas a partir de cada contexto local e historicamente determinado a partir de “Africanismos”, ou princípios e valores civilizatórios africanos – igualmente de ordem não material e implícitos na organização musical e nas filosofias e cosmologias afro-brasileiras e afro-latino-americanas e caribenhas.

Voltando para a questão dos *fundamentos* ou daquilo que *tem fundamento*, é preciso entender que mesmo sendo um conceito central nas religiosidades afro-latino-americanas e

²⁴ Luís Ferreira (2020, p. 1) define os “princípios culturais” como uma categoria analítica proposta por Sidney Mintz e Richard Price (2003) que propunha tomar os legados africanos comuns na diáspora “[...] em termos socioculturais menos concretos que os traços culturais” (melodias, padrões, células musicais, sonoridades ou instrumentos), e apontava para as “[...] orientações cognitivas – valores que motivam os indivíduos e a interação entre eles em situações sociais”, e os “[...] ‘princípios gramaticais’ inconscientes, subjacentes aos comportamentos” para um modelo baseado na “creolization” linguística caribenha.

²⁵ “[...] a core of conceptual approaches. [...] create, interpret, and experience music out of an African frame of reference - one that shapes musical sound, interpretation, and behavior and makes black music traditions throughout the world a unified whole”.

caribenhas, estes apresentam um caráter metafórico, polissêmico e parcialmente ambíguo para quem não frequenta o ambiente ritual que os torna, ao mesmo tempo, difíceis de definir uma vez que partem de filosofias com uma extraordinária capacidade de sintetizar proverbialmente e em poucas palavras noções transversais e muitas vezes complexas. Por um lado, isso faz com que um mesmo termo acabe sendo aplicável a muitos aspectos ou âmbitos dentro do ritual, determinando essa qualidade polissêmica. Esta, por sua vez, pode ser um produto do fato de não existirem nessas religiosidades afrodiáspóricas instâncias reguladoras ou um poder central acima dos cargos sacerdotais gestores de cada comunidade ou de cada linhagem (pois a lógica iniciática estabelece uma série de relações de parentesco ritual internas que devem ser tacitamente mantidas quando é criada uma nova comunidade a partir de uma “matriz”, sendo estabelecida uma certa relação de subordinação ou sujeição de segunda para a primeira).

Assim, mesmo diante desse aspecto relacional entre casas ou linhagens, tende a prevalecer a máxima de que “cada casa é um caso”, que permite todo tipo de releitura ou adaptação desses *fundamentos*. Como veremos, este é um ponto importante para entender as dinâmicas desse *musipensar* uma vez que existe um discurso entre os candomblecistas de perpetuação, resgate e proteção do patrimônio “tradicional”. Isto é especialmente marcante dentro dos chamados “terreiros matriz”, ou seja, as casas/templo que deram origem a cada linhagem e que no caso do candomblé baiano – nosso foco neste trabalho – estão quase sempre situadas na própria Salvador ou suas adjacências. Estas casas seriam como os repositórios das “referências” e dos “referentes” a serem seguidos nas diásporas secundárias²⁶ dessas matrizes pelo Brasil (das quais formo parte). Poderíamos dizer que seus *tamboreros* são os “guardiões” desses *fundamentos* musicais. Como veremos, a valorização e o mantimento das diretrizes e desses *fundamentos* musicais – que no caso da “diáspora baiana” no sudeste brasileiro, proponho chamar de “marcas de baianidade” como veremos adiante – são um elemento importante para entender as dinâmicas próprias desse *musipensar*.

Seguindo adiante com essa breve apresentação, sugiro aqui que uma forma de nos aproximar do universo dos *fundamentos musicais*, como veremos, pode ser a partir das opiniões e experiências de alguns desses “guardiões”. Por exemplo, o *xicarengoma* baiano Eliezer Santos me contou durante nossa conversa/entrevista que os *fundamentos* são “o que é o mais puro [...]”

²⁶ Tomo aqui o conceito de *diáspora 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”. Ou seja, esta proposta pode servir como base para explicar tanto a expansão “sudestina” do candomblé baiano como seu embranquecimento.

o primário, o primeiro”, “uma pequena parte lá no fundo do baú” que só deve ser acessado com o preparo e com um motivo adequados. É algo que está “escondido” e que “tem uma profundidade máxima” – ou seja, algo que poderíamos associar de forma genérica ao “sagrado” e ao “segredo²⁷” (ELIEZER, 2021, p. 493)²⁸. No entanto, esta definição não resolve por completo a ambiguidade em relação ao que seriam esses *fundamentos* musicais uma vez que existem dezenas ou centenas deles: cantigas de *fundamento*, *toques* de *fundamento*, palavras de *fundamento*, rezas de *fundamento*, gestos de *fundamento*, etc.

Há ainda um outro aspecto relativo aos *fundamentos* que creio poder nos ajudar a compreender o que estou propondo a partir do que os *tamboreros* (e os *candomblecistas* de um modo geral) entendemos por *fundamentos* – e foi precisamente durante o processo de revisão e escrita final deste trabalho que me deparei com uma das mais acertadas definições desse conceito num pequeno trecho de uma postagem feita nas redes sociais pelo *babalorixá* carioca Márcio Rocha em 22 janeiro de 2023:

[...] as regras e diretrizes da religião dos Orixás nunca foram ditadas pela intuição. Constituem grandes *fundamentos* cristalizados ao longo de anos e anos de tradição. Vale afirmar que Candomblé não é intuição, mas *fundamento*. E *fundamento* se aprende. *Fundamento* é o segredo compartilhado, o mistério, o sagrado, o detalhe que faz a diferença e a prova de que ninguém pode enganar o Orixá (ROCHA, 2023, ênfases minhas)

Ou seja, desde este ponto de vista, os *fundamentos* são parte de um processo contínuo de seleção, consolidação e “cristalização” de uma “tradição” que uma vez sistematizada, precisa ser aprendida, respeitada e reiterada ritualmente ao longo das gerações para presentificar, reviver e incorporar a força ou *axé* (*àşę*) que vem do sagrado, dos ancestrais. Esta compreensão dos *fundamentos* ligada ao aprendizado e à reiteração ritual ressoa com o que aprendi no *candomblé* e de fato, o próprio *Claudecy* fez questão de destacar essa característica durante

²⁷ Podemos relacionar essa definição de *fundamento* como algo “secreto” e “guardado” com as dinâmicas de ocultação parcial dos significados associados aos repertórios cantados a partir da ritualização própria das religiosidades afro-pernambucanas (como o Xangô de Recife) tal como propõe o antropólogo José Jorge de Carvalho quando contrapõe as “estéticas da opacidade” (próprias deste universo afro-religioso) com as estéticas ligadas à música ocidental moderna onde segundo ele, predomina uma atitude analítica dominada pelo discurso (CARVALHO, 1990). Agradeço ao Prof. Dr. Luís Ferreira pela recomendação de leitura.

²⁸ A presente tese de doutorado contou com a inestimável colaboração de quatorze homens e mulheres ligados ao âmbito das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas e aos tambores rituais. Com cada uma delas e eles, realizamos encontros/entrevistas tanto em Salvador como no próprio Rio de Janeiro que se encontram transcritas integralmente nos anexos deste trabalho. Como veremos no próximo capítulo – e seguindo a proposta político-epistêmica já implementada na minha dissertação de mestrado (TAMARIT, 2017) – decidi incluí-los como autores com os quais este texto dialoga e referenciá-los no texto com o sobrenome, o ano de realização da entrevista e a página correspondente ao trecho citado. Espero com isso poder preservar a autoridade e o lugar de fala de cada um deles, assim como facilitar a localização de cada citação no contexto mais amplo de cada encontro/entrevista.

nossa conversa: “Manter é muito bom. Manter, você repetir. Repetir é bom! Lembrar, repetir é bom! Fica forte!” pois “[...] quanto mais eu mantenho, mais força eles [os orixás/ancestrais] me dão” (CLAUDECY, 2021, p. 387). Portanto, os *fundamentos* rituais são resultados de múltiplos processos históricos e contingentes de consolidação e sedimentação cultural – algo que os aproximaria do “habitus” na perspectiva de Bourdieu (2002) – que englobo nesta tese sob a epígrafe de *ancestralização*. Como veremos, esses *fundamentos ancestralizados* são, nas religiões afro-latino-americanas e caribenhas de um modo geral, resguardados por uma dinâmica permanente de escrutínio, validação e tutela por parte dos Mestres e Mestras dos saberes, os mais-velhos e as mais-velhas de cada comunidade, baluartes e verdadeiras “bibliotecas vivas” – como poderíamos considerá-los a partir dos ensinamentos do acadêmico malinês e griô Amadou Hamaté Ba²⁹. A partir desta perspectiva, o valor civilizatório da senioridade, transversal a muitas sociedades e culturas africanas, informa um universo religioso em que não existem critérios únicos ou centralizadores, mas uma valorização da expertise a partir da experiência e da cadeia de transmissão oral.

Mesmo fugindo um pouco do escopo principal deste trabalho, é importante nos deter momentaneamente nesse processo de *ancestralização* que proponho. Um primeiro ponto a destacar é que como apontei acima, por se tratar de culturas vivas, dinâmicas e em permanente negociação intra e extra-comunitária, a *ancestralização* é necessariamente um processo contínuo (ou seja, àquilo “tradicional” foi e segue sendo construído e revisto regularmente em cada local e período histórico). Um outro aspecto importante é que frequentemente, a *ancestralização* envolve a mediação das forças que regem o cosmos na perspectiva dessas religiosidades, consultadas e/ou atendidas através da presentificação material (transe), da comunicação sutil (intuição) ou da consulta oracular. Há além disso uma questão intergeracional sempre presente nesse processo que envolve negociações intrínsecas ao convívio de diversos grupos de idades num mesmo espaço comunitário, onde há interesses e anelos diversos em conflito ou tensão em função da própria dinâmica interna de uma comunidade ou linhagem e das suas posições hierárquicas e grupos de interesses.

²⁹ O malinês Amadou Hampaté Ba fez um importante discurso na 11ª Conferência Geral da UNESCO celebrada em Paris em dezembro de 1960 em motivo da incorporação da República do Mali como membro pleno e independente no seu Conselho Geral, defendendo a necessidade de implementar políticas efetivas de salvaguarda das tradições orais africanas, no qual exclamou: “para mim, considero a morte de cada um desses tradicionalistas como a queima de um fundo cultural inexplorado”. Esta máxima quase proverbial, foi reformulada dois anos depois no mesmo cenário se tornando uma das citações mais conhecidas deste prolífico autor – à qual faço referência a partir da metáfora dos anciões e anciãs como “bibliotecas vivas” – em que respondendo aos ataques racistas e discriminatórios de um senador norte-americano respondeu: “aprenda que no meu país, cada vez que um velho morre, uma biblioteca pega fogo.” (TOURÉ; MARIKO, 2005, p. 55-57, tradução minha).

Finalmente, há nos relatos dos candomblecistas um uso ativo daquilo *ancestralizado* que poderíamos relacionar às discussões sobre “tradicionalização” e “contextualização” levantadas por Richard Bauman (1992) a partir de noções da crítica literária de Mikhail Bakhtin ou com os conceitos de “tradição seletiva” do crítico cultural Raymond Williams (1979)³⁰ – pois em muitos casos podemos pensar que a “tradição” e o “passado” seriam invocados como uma forma de legitimar o presente, ou em prol da manutenção de um certo regime de interesses mais ou menos estabelecidos (algo que poderíamos chamar de uma certa “hegemonia” nos termos do último autor); e há também uma invocação da palavra dos ancestrais/entidades como agentes do passado presentificados, assim como uma “seleção” dos fragmentos desse passado e da memória coletiva que sustentam narrativas em grande medida já estabelecidas.

Mesmo reconhecendo que poderíamos ampliar ou complexificar esta discussão a partir desses referenciais (pois há sim um componente dialógico sempre implícito nesse processo de *ancestralização*, e obviamente, há dimensões que podem muito bem ser analisadas a partir dessa perspectivas, como questões ligadas à relação das comunidades com o Estado ou com outras instituições da sociedade geral), me parece que de um ponto de vista candomblé-orientado é preciso retomar um caminho afrocentrado e procurar em alguns dos sábios e intelectuais negros outras “pegadas” para não nos perdermos: por exemplo, no texto sobre a “tradição viva” do próprio Amadou Hampaté Bâ (2010) ou no “espírito da intimidade” de Sombofu Somé (2006), há uma defesa – como veremos em seções subsequentes – do papel fulcral que concepções temporais espiralares, a oralidade e ontologias predominantemente interpessoais e comunitárias tem nas sociedades africanas e por extensão, nas comunidades recriadas por seus descendentes na diáspora. Assim, se expressa na *ancestralização* um valor civilizatório pautado no “comunitarismo” que perpassa o tempo e o espaço e que vai-volta-retorna através da palavra proferida e dos atos ritualizados e mediados pela ação dos ancestrais que determinam aquilo que deverá ser consensual nas comunidades – ou seja, aquilo que se tornará o “tradicional”, estabelecido ou “assentado” através da prática ritual aprendida, apreendida e intersubjetivamente reforçada pela força do hábito. Como um valor civilizatório, este determina um *ethos* comunitário, algo de ordem conceitual que extrapola os desejos individuais. O “bem comunitário”, o *axé* e os “caminhos abertos” são precisamente os *fundamentos* implícitos nessa ação ancestral que determinam o estabelecimento dos recursos e estéticas musicais próprios de cada linhagem de *tamboreros*, os quais deverão ser continuamente atualizados e reiterados nesse fluxo sem-fim.

³⁰ Agradeço ao Prof. Dr. Luís Ferreira pela atenção e direcionamento das leituras nesse aspecto.

No entanto, mesmo diante da pluralidade presente no *musipensar* e nos próprios *fundamentos ancestralizados* em cada linhagem ou terreiro, não se trata de tomar cada um deles como um sistema cultural fechado e coerente em si mesmo. Como desdobramentos possíveis e historicamente determinados desse pensamento afrodiaspórico espiralar que vai-volta-retorna, são precisamente esses *fundamentos*, esses “núcleos de abordagens conceituais” que propunha Portia Maultsby³¹ ou esses “princípios de organização cultural” como proposto por Richard Mintz, Richard Price (2003) ou Kazadi wa Mukuna (1999) àquilo que permite tomar como uma unidade pluriversa (nos termos propostos por, entre outros, Mogobe Ramose, 2011) as experiências singulares das distintas diásporas afro-atlânticas. De fato, é por tudo isso que tomo de empréstimo a metáfora afrocentrada dos “afro-rizomas” como uma possível via para compreendê-las. Este conceito, proposto por Henrique Freitas (2013), se apropria da ideia de uma construção epistemológica em rede ou que se espalha de uma forma “fluída e descentrada” dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari para tratar de deshierarquizar e descentrar as perspectivas euro-centradas hegemônicas e assim ressaltar – como o próprio prefixo “afro” aponta – os aportes e a “[...] construção de um novo espaço simbólico no qual a reversão da condição subalterna imposta pela escravização africana é realizada continuamente em campos como a música, a literatura e a produção cultural.” (FREITAS, 2013, p. 56).

Assim, no caso singular da presente tese, penso nela como um espaço aberto a potenciais diálogos racial e socio-culturalmente responsáveis entre algumas dessas formas sistemáticas de *musipensar* presentes em diversos espaços da afro-diáspora. Não se trata portanto de “racionalizar”, comparar ou organizar à moda ocidental um apanhado de conceitos, mas de apresentá-los como partes de um todo diverso e altamente ligado à experiência singular do ser *tamborero* no contexto das religiosidades negras na afro-latino-america e no caribe.

Em vista disso e com esse panorama conceitual presente, posso apresentar a minha hipótese principal: existiria nas religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas – entendidas como territórios de síntese criativa e ressignificação de distintos referenciais negro-africanos no seio do Atlântico Negro³² (GILROY, 2001) – uma “oralidade secundária transmitida geracionalmente³³” *transcriada* como discurso acústico-mocional e sistematizada como um

³¹ Ver p. 22.

³² Paul Gilroy (2001, p. 35) define o Atlântico Negro como uma “conjunção histórica” que deu origem a “[...] formas culturais estereofônicas, bilíngues e bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória que tenho chamado, de forma heurística, de mundo atlântico negro”.

³³ Esta referência surgiu a partir de uma reflexão exposta pelo Prof. Dr. Luís Ferreira durante um dos “Seminários Virtuales” ministrado de forma remota no âmbito da plataforma de pesquisa do “Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales” (CLACSO), do qual fui aluno entre março e agosto de 2020.

habitus³⁴ (BOURDIEU, 2002) *musipensado ancestralizado* que pode, portanto, ser mapeado a partir desse “saber-fazer” dos *tamboreros*. Ou seja, como parte do processo de socialização musical no candomblé, o conhecimento é in-corporado na prática e reatualizado cotidianamente a cada performance. É nesse sentido que tomo da teoria da prática de Bourdieu o conceito de “habitus” que, segundo Thomas Csordas (2008, p. 109), se refere a “um corpo socialmente informado” com o qual conseguimos evitar as dicotomias corpo-mente e sentido-significado.

Por outro lado, antes de seguir é preciso introduzir brevemente essa noção de “oralidade secundária”, pois poderia induzir a mal-entendidos. Inicialmente, cabe dizer que a distinção entre oralidades primárias e secundárias foi proposta por Walter J. Ong (1987):

[...] chamo de “oralidade primária” a oralidade de uma cultura que carece de qualquer conhecimento de escrita ou impressão. É “primária” em contraste com a “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é mantida por meio do telefone, rádio, televisão e outros dispositivos eletrônicos que dependem da escrita e da impressão³⁵ (ONG, 1987, p. 20, grifos no autor)

Nesse trabalho, onde Ong (1987) propõe analisar as relações entre a oralidade e a escrita, este autor sustenta, entre outros argumentos, que a escrita depende da língua falada – sendo a primeira um complemento do discurso oral e não uma transformação desta – pois “a expressão oral pode existir, e quase sempre existiu, sem nenhuma escrita; porém, nunca houve escrita sem oralidade³⁶” (ONG, 1987, p. 18). Assim, há na proposta de Ong (1987) uma clara referência à dimensão sonora, performática do discurso que liga a oralidade à escrita ou à literatura.

De alguma forma, a relação entre a oralidade e a expressão escrita implica um processo semelhante ao que estou denominando de “transcrição”, ou seja, de transformação do conteúdo oral/sonoro/performático para um outro meio a partir de uma fonte sonora primária. E é nesse ponto de conexão entre a oralidade e a literatura que pode ser feito um paralelo entre as noções de “oralidade secundária” de Walter Ong (1987) e o exercício pronunciado por W.E.B DuBois já em 1903 em seu trabalho seminal *The Souls of Black Souls*, onde inicia a discussão de cada

³⁴ Pierre Bourdieu entende “habitus” como “[...] sistemas de *disposições* duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal, ou seja, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” [...] coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro de orquestra” (BOURDIEU, 2002, p. 163-64, ênfases no original).

³⁵ “[...] llamo “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es “primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”.

³⁶ “La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad”.

um dos capítulos com a transcrição de uma melodia de um *Negro Spiritual*³⁷ sem letra. Assim, DuBois (1999) estaria de alguma forma realizando com a sua escrita um exercício de produção de uma “oralidade secundária” ao transcrever uma melodia (produzida primariamente a partir de uma fonte oral) que será cantada/imaginada por cada leitor ou leitora.

Podemos ainda pensar, como nos sugere DuBois (1999), que cada uma dessas melodias – mesmo sem o recurso das palavras – teriam a capacidade em potencial de evocar memórias, ideias e valores ancestrais. De fato, no último capítulo do livro – intitulado *Sorrow Songs* – DuBois (1999) explora algumas “canções de lamento” e as dinâmicas de sentido que estas carregam a partir de diversos exemplos e análises do conteúdo destas em relação à condição social imposta historicamente pelo sistema racista norte-americano. Como parte de seu argumento, a partir da contação de uma história familiar, expõe como mesmo tendo-se perdido alguns dos sentidos originais de uma determinada canção, enquanto se repete dentro da família ela reteve parte dos seus significados originais na sua “melodia”, na forma musical e nas sonoridades ancestrais reproduzidas geração trás geração. Por isso – como o Prof. Dr. Luís Ferreira me fez notar – podemos pensar numa “oralidade secundária transmitida geracionalmente” pois nesse caso, são música e/ou o som musical aquilo que atua como veículo da significação (e não as palavras em tanto logos).

Assim, o que estou propondo é que este mesmo fenômeno pode ser encontrado e mapeado no âmbito ritual do candomblé e das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas onde há, em cada linhagem de *tamboreros*, uma série de “discursos acústico-mocionais” *ancestralizados* que são mantidos, reatualizados e carregam sentidos e significações sem necessariamente envolver de forma explícita as palavras³⁸. De alguma forma, trata-se de um “códice³⁹” (SEGATO, 2006) sonoro-performático que inclui – em forma de sentidos e

³⁷ Faço referência ao termo *Spiritual* (ou *Negro Spiritual*) com o qual são definidos os repertórios interpretados nas igrejas pentecostais negras do Estados Unidos. Originalmente cantados por escravizados num solo e resposta sem acompanhamento, hoje em dia são cantadas por grandes corais mas mantendo essa estrutura responsorial.

³⁸ O escritor e poeta martinicano Édouard Glissant (1999, p. 248-49) enfatizava também esta dimensão oral-aural-corporal intrínseca e estruturante das culturas musicais da afrodiáspora destacando que “não é novidade afirmar que para nós a música, o gesto, a dança são formas de comunicação tão importantes quanto o dom da fala. Foi assim que conseguimos emergir da plantação: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais” [*It is nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech. This is how we first managed to emerge from the plantation: aesthetic form in our cultures must be shaped from these oral structures*].

³⁹ Faço aqui referência aos trabalhos de Rita Laura Segato (2006, p. 8-9), a qual propõe o conceito de “códice afro-brasileiro” para se referir ao “[...] conjunto de motivos e temas que se repetem encarnados na interação das divindades do panteão, e que podem ser também encontrados nos padrões de interação social, nas práticas rituais, e na conversação informal entre os membros. [...] o resultado de codificação resulta da redundância e consistência de um grupo de motivos. Trata-se de um código filosófico, no qual alguns princípios da visão de mundo são repetidos insistentemente, de maneira que resulta possível identificar os padrões básicos e as ideias comuns que se encontram na base da mitologia, do ritual e da vida social. Chamei isto de código pela fixidez e estabilidade de seus caracteres e dos padrões de sentido que veicula.”

significados sonoro-musicais e dançados – valores e princípios civilizatórios africanos ou diasporicamente ressignificados. Finalmente, poderíamos ainda pensar no exercício proposto na presente tese como uma outra forma de produção de uma “oralidade secundária”, pois como veremos, mesmo com as limitações da escrita e da transcrição, há na minha proposta uma ênfase e um esforço para manter a dimensão sonora e “falada” na hora de *transcriar* este discurso produzido pelos tambores rituais a partir do uso do recurso das *onomatopéias*. De fato, como sustento, os tambores cantam e falam⁴⁰ para quem sabe ouvi-los.

Mas vamos seguir. Em vista disso tudo, proponho ainda complementar minha proposta com a releitura de dois importantes conceitos de pensadores negros que serão desenvolvidos mais à frente: a *drummologie* do marfinense Georges Niangoran-Bouah e as reflexões em torno das “oralituras” da brasileira Leda Maria Martins (1997; 2003; 2022). De forma introdutória, o primeiro se refere ao “[...] o estudo e utilização dos textos de tambores falantes africanos como fonte de documentação para aprofundar o conhecimento sobre as sociedades africanas de tradição oral no período pré-colonial⁴¹” (NIANGORAN-BOUAH, 1982, p. 63). Assim, mesmo com muita precaução, tomo essa proposta como fonte de inspiração para pensar no próprio tambor e nas suas sonoridades como elementos de produção e reprodução de conhecimento, como “fontes de documentação” e de registro – agentes e ferramentas capazes de carregar e produzir novas formas de conhecimento sobre conteúdos culturais e historicamente assentados na diáspora. Por sua vez, as “oralituras” se referem a contextos performáticos em que o conhecimento é também “[...] veiculado pela palavra proferida e cantada, e pela música coreografada na dança” (MARTINS, 2003, p. 74), ou seja, em algo próximo do conceito de “artes musicais” ou de “saberes corporalizados” em que as dimensões sonora e corporal estão emaranhadas numa teia de significações cruzadas e interdependentes. Diante disso, proponho neste trabalho uma síntese possível de ambas propostas a partir de dois neologismos complementares que chamarei de *atabaqueologia* ou *tamborlitura*, com os quais podemos conceber esse *musipensar* como uma ciência dos tambores, ou se quisermos, uma ciência feita com tambores. Um conjunto de saberes que, como diria Muniz Sodré (2017), é produzido “ao som dos atabaques”.

⁴⁰ No contexto cubano, por exemplo, Argeliers Leon (1984) destaca como os tambores “falam”; enquanto desde o Uruguay, para Coriún Aharonián (2007) os tambores “cantam

⁴¹ “[...] c’est l’étude et l’utilisation des textes des tambours parleurs africains comme source de documentation pour approfondir les connaissances des sociétés africaines de tradition orale de la période précoloniale”.

Dessa forma, podemos dizer que o presente trabalho “gira⁴²” em torno das performances sonoro-musicais afro-latino-americanas e caribenhas – especialmente àquelas ligadas ao âmbito do candomblé brasileiro e da *Regla de Osha-Ifá* cubana – mas não se limita a elas, pois seus princípios, valores e práticas sonoras e corporais estão emaranhadas na extensa rede da cultura negra afro-diaspórica. Com essa metáfora, faço reverberar de novo a perspectiva “candomblé-orientada” que atravessa todo este projeto, a partir da qual tento “cruzar” – colocar numa encruzilhada, como espaço de ambiguidade e potencialidades – os valores e suposições impostos durante séculos sobre o candomblé e as religiões afro-brasileiras pelo legado da colonialidade/cristandade ocidental. Assim, como *tamborero* e candomblecista/*awofakan*⁴³, aposto por uma proposta *exúdica*⁴⁴ (JAGUN, 2021) na qual possamos “falar por nós mesmos” num grande “*xirê* (*şiré*) epistemológico” produzido desde as encruzilhadas do conhecimento. Como no “paradigma da encruzilhada” do filósofo Eduardo Oliveira (2005), se trata de poder aportar uma visão própria, pautada desde a experiência de um tocador de tambores sagrados na afro-diáspora no espaço da academia institucionalizada. Se trata de transitar “[...] pelas margens para [depois] dar corpo ao que estrutura o centro” (OLIVEIRA, 2005, p. 154), ou seja, de ir “ocupando” espaços e *contrapontuando* algumas das lógicas hegemônicas por séculos de violência colonial e de epistemicídio com o som dos tambores e atabaques. Trata-se de abrir novos caminhos, outras possibilidades que permitam olhares, corpos e sonoridades outras.

No entanto, frente a vastidão desse campo escolhemos o candomblé baiano (tanto na sua matriz soteropolitana como em suas diásporas secundárias no sudeste do país) e o “complexo cultural Jeje-Nagô” (BARROS, 2009) – que envolve a *nação ketu* (*kétu*)⁴⁵ – como

⁴² Seguindo as provocações de autores como Luiz Rufino (2019) e sua “Pedagogia das Encruzilhadas”, faço aqui um jogo de palavras com a expressão “girar em torno de” e “gira” – um dos nomes mais populares para designar o momento mágico/sagrado de interação ritual/festiva com os ancestrais divinizados nas religiões afro-brasileiras (no meu *terreiro*, seria chamado de *xirê* (*şiré*), palavra yorùbá que significa reunião e festividade).

⁴³ No âmbito ritual fui suspenso *ogã*n por Omolu no terreiro de nação *ketu Ilé Axé Omolu Omin Layó* na Baixada Fluminense comandado pelo *babalorixá Claudecy D’Jagun* (ou seja, mesmo apontado não me confirmei, sendo apenas um *abyian* ou frequentador do terreiro). Sou também *Omo Aña* “jurado” (iniciado) no *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako bi Aña* do *Alaíã* Fernando “Leo” de Oliveira Leobons, *Asonsizulemi*, meu *padrino de Aña*. Sou também afilhado (*awofakan*) do *babalawo* Rafael Zamora Diaz *Irete Tontelu*, liderança do *egbé Ifá Lade Omã* e meu *padrino de Ifá*.

⁴⁴ O escritor, pesquisador e *babalorixá* carioca Márcio de Jagun (2021), refletindo sobre o candomblé brasileiro, propõe chamar de *exúdicos* os quatro princípios principais do candomblé. São chamados de *exúdicos* para se referir ao ser caráter alicerçal ou *fundamental* – dada a predominância e primazia dessa entidade no panteão. Os quatro princípios *exúdicos* propostos por este autor são: a oralidade, a naturalidade, a temporalidade e a senioridade que como veremos, são a base de grande parte da minha proposta de *musipensar*.

⁴⁵ 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

nossos principais “pontos” de ancoragem vivenciais, sonoros e epistemológicos – centros gravitacionais em volta dos quais se articula tanto meu viver e *musipensar* religioso como meu processo de formação acadêmica. No entanto, a modo de contraste, quando necessário farei referência a outros segmentos ou *nações* desse mesmo candomblé baiano ou à *Regla de Osha-Ifá* cubana. Assim, as discussões e questionamentos aprofundados ao longo do presente trabalho surgem do que chamamos de um “saber-fazer” (FERREIRA, 2011) construído a partir da minha trajetória como *tamborero* ou tocador de tambores sagrados no Rio de Janeiro. De fato, como veremos ao longo do trabalho, a autoidentificação como um “tocador” de tambor ou como *tamborero* é central na perspectiva aqui adotada. Com ela, tento explicitar um lugar ritualmente marcado pela responsabilidade e pelo reconhecimento mútuo (como bem expressa o lema dos *omo añá* cubanos *gbogbo abure e ’lesse okan*, que podemos traduzir de forma livre como “todos irmãos aos pés de um mesmo coração”). Ser “tocador” é formar parte de um coletivo que vive, pensa e sente a vida através da pele, da madeira, do couro e do som dos tambores.

Ao mesmo tempo, a prática e experiência com os tambores sagrados, este “saber-fazer”, nos situa (como foi colocado anteriormente) na ordem da práxis; de uma ação-reflexão integrada no cotidiano que nos permite estabelecer fissuras ou pontos de ruptura com os monologismos, os cânones, as certezas e os binarismos reducionistas de uma certa racionalidade cartesiana branco-ocidental. Na contramão desse paradigma euro-centrado, como “tocadores” de tambores sagrados estamos no âmbito das “racionalidades afrodiáspóricas” (SOUZA, 2019) onde o conhecimento é produzido cotidianamente e os sentidos e significados, as análises e as teorias sobre a música e o som não surgem necessariamente de um processo de reflexão distanciada, mas do próprio processo de *tocar*, de *fazer*, de *musipensar*. Nossa “práxis sonora⁴⁶” (ARAÚJO, 2013; ARAÚJO e PAZ, 2011), nossas musicologias e posicionamentos político-epistêmicos – mesmo plurais, situados e contingentes – são, de modo geral, convergentes, vibracionais, experienciais.

Assim, na tentativa de contribuir na construção coletiva – na medida do possível – desse *musipensar*, traremos apontamentos e proposições próprias surgidas a partir da minha experiência prática e cotidiana com os tambores sagrados a partir da *transcrição* e análise de

transmitidas oral e corporalmente como parte dos chamados *fundamentos* dentro das comunidades religiosas – representadas paradigmaticamente pelas casas-templo comunitárias ou *terreiros*.

⁴⁶ O etnomusicólogo brasileiro Samuel Araújo propõe, com o conceito de “práxis sonora”, uma “[...] articulação de discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro” (ARAÚJO; PAZ, 2011, p. 211). De fato, se trata de “[...] compreender as dimensões macro e micropolíticas da produção sonora, envolvendo a possibilidade de alianças, rupturas e, acima de tudo, mediações de interesses e perspectivas diversas e eventualmente conflitantes [...] [para] a compreensão das imbricações entre, por um lado, a práxis musical e sonora permeando instituições, grupos ou indivíduos, e, por outro, as relações de poder que lhes são subjacentes” (ARAÚJO, 2013, p. 8).

alguns dos *toques* executados no terreiro em que fui *suspense ogã*, ao tempo que complementaremos e ampliaremos nossas perspectivas a partir de diálogos com outras tocadoras e tocadores que ofereceram parte de seu tempo e sabenças para compor este trabalho. Realizamos assim, como veremos em detalhe mais adiante, diversos encontros e entrevistas com catorze homens e mulheres de candomblé, tanto no Rio de Janeiro como em Salvador.

A partir desses contatos e conversas, penso nesta tese como um diálogo entre “críticos da própria cultura” – nos termos de Enrique Dussel (2016) – e como uma forma de tentar não sucumbir aos essencialismos, absolutismos ou fundamentalismos tanto ocidentais como não-ocidentais (MIGNOLO, 2008). Nosso objetivo é poder estabelecer um diálogo crítico, pluriversal (RAMOSE, 2011) e multi-perspectivista frente à modernidade hegemônica partindo de perspectivas epistêmicas subalternas (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016).

Acredito por outro lado que diante do contexto atual de intolerância e racismo religiosos e das gritantes desigualdades estruturais que pautam a sociedade brasileira – especialmente no que tange ao acesso a bens e serviços e na flagrante desigualdade na distribuição de privilégios, uma vez que a maioria da população não-branca não desfruta nem do direito à vida (como constata os genocídios negro e indígena em curso no interiores e periferias do país) – acredito que afirmar, recuperar, sistematizar, amplificar, catalogar, produzir e difundir reflexões em volta do *corpus* sonoro-performático das religiões afro-latino-americanas e caribenhas e suas práticas e saberes se torna uma tarefa prioritária. É preciso assim trabalhar para ir paulatinamente descolonizando nossas práticas, currículos e instituições e favorecer todos e quaisquer diálogos possíveis, procurando “rotar nossas perspectivas” (FERNANDES, 2008) para que incluam – como sujeitos históricos ativos e contemporâneos – os negros, os povos originários, os candomblecistas e quaisquer grupo minorizado no quadro geral do desenvolvimento (musical) da humanidade e do Brasil.

Chegados a este ponto, delineamos as bases para a constituição de uma *tamborlitura* ou uma *atabaqueologia* que inclui esse poliedro de *musipensares* e que definimos como uma proposta de *transcrição* (CAMPOS, 2011; MORACÉN, 2011a) candomblé-orientada e desde a perspectiva dos *tamboreros* dos conteúdos histórica e ritualmente assentados (*ancestralizados*) como forma musical significativa (*fundamentos*) nos *toques* do candomblé. A partir disso podemos definir a questão central desta pesquisa: quais “princípios de organização cultural” (FERREIRA, 2005; 2008; 2011; 2020, MUKUNA, 1999) *musipensados* estão paradigmaticamente implícitos nos conceitos e recursos composicionais próprios dos *tamboreros* e performados na prática cotidiana com os tambores sagrados no candomblé?

Uma vez estabelecidos os marcos principais da presente tese, quero destacar que esta foi organizada em três grandes capítulos e uma conclusão – além desta introdução, na qual apresento brevemente minhas questões e hipóteses de pesquisa, os antecedentes da mesma e faço uma primeira problematização e contextualização de alguns dos pontos que serão desenvolvidos ao longo do trabalho a partir do foco no próprio *tambor* e no ato de tocar como centros gravitacionais que concentram grande parte das minhas questões.

Seguidamente, num segundo capítulo que chamei de *Tambores e tocadorxs*, me apresento como pesquisador e como *tamborero* e destrincho questões relativas à metodologia, entre as quais estão uma perspectiva parcial e situada em relação à construção de conhecimentos, a proposta de *transcrição* do meu próprio *musipensar* como caminho metodológico, assim como os motivos da minha aposta pela transcrição a partir de uma versão modificada de partituras musicais e do uso da entrevista como método de coleta de dados e de diálogo. Ao mesmo tempo, apresento de forma breve cada um dos *tamboreros* e sacerdotes que participaram deste trabalho.

No terceiro capítulo, chamado de *Os fundamentos do musipensar* no candomblé apresento alguns dos elementos que se encontram paradigmaticamente implícitos nesse *musipensar* e nessa *tamborlitura* a partir de três grandes epígrafes: o “falar” dos tambores; a percepção e organização temporal; e a organização *musipensada* do tempo e do ritmo.

Já o quarto capítulo (*Dispositivos composicionais musipensados*) é onde apresento e defino os principais recursos e *conceitos* dessas *tamborlituras* desde o ponto de vista dos tocadores de tambores rituais/sagrados – especificamente, a partir da minha própria experiência como discípulo do *babalorixá Claudecy D’Jagun*. Os principais conceitos candomblé-orientados que serão trabalhados são: *toque, clave, ferro, couro, base, chão*, assim como *movimento, floreio, passagem* e os recursos composicionais *tocar pausado e rodar a base*.

Finalmente, caminharei na *Conclusão* para um fechamento dos principais questionamentos e propostas apresentadas nesta tese.

Assim, uma vez apresentada a organização formal desta tese, vamos inicialmente *esquentar o couro* e preparar nosso corpo e nosso espírito para esse trajeto que se inicia.

1.2 Esquentando o couro: O *tambor* e a Academia

Música e candomblé são dois dos elementos que articulam minha vida e a vida da maioria dos *tamboreros* com quem conversei no transcurso deste trabalho. Como “tocadores” de tambor e/ou candomblecistas, a dimensão sonoro-musical é um aspecto central em torno do

qual giram nossas relações de afeto, respeito, trocas, aprendizados e eventualmente, trabalho. Partiremos delas e de abordagens que privilegiem as trajetórias vitais de cada um desses *tamboreros* e, quando possível, da própria prática instrumental.

No entanto, mesmo sendo elementos materialmente indispensáveis nessa dinâmica *musipensada*, os atabaques – os tambores sagrados do candomblé – ou os *batás* – os principais tambores sagrados da *Regla de Osha-Ifá* – são somente uma parte de uma performance multissensorial que engloba muitos outros dispositivos sonoro-performáticos assim como gostos, cheiros, gestos, estímulos audiovisuais, símbolos e elementos narrativos/discursivos diversos, etc. Neste conjunto, que engloba o que Meki Nzewi chamou de “artes musicais” (NZEWI, 1997), a dimensão sonoro-instrumental do candomblé é considerada o “coração” deste sistema religioso (LÜHNING, 1990a) e um elemento indispensável em todos os seus rituais. No entanto, paradoxalmente, a “música” – e especialmente a parte instrumental do candomblé – são, como veremos adiante, dois dos elementos menos estudados dentro do que podemos denominar de “estudos afro-brasileiros”⁴⁷.

Como bem pontua Ângela Lühning (2022) no posfácio da edição em português da sua tese de doutoramento, é necessário historicizar e complexificar esta afirmação pois os trabalhos realizados desde a etnomusicologia e/ou outras ciências sociais em volta dos legados civilizatórios dos afrodescendentes em diáspora foram sendo impactados pelo “espírito” de cada época e de cada espaço social e político – cada um carregando suas certezas, seus mitos, seus lastros, suas problemáticas e seus tensionamentos. De fato, mesmo diante da constatação – como veremos adiante – da aparente falta de interesse ou de espaço nos âmbitos de pesquisa formais ou institucionalizados da componente instrumental das religiões afro-brasileiras, é fundamental destacar o relevante esforço realizado por diversas gerações de pesquisadores – especialmente nas últimas três décadas – para reverter esse quadro. Quero destacar esse ponto pois a presente tese deve ser entendida como um trabalho inserido e em diálogo (por vezes tenso) com propostas de diversos autores e autoras que me antecederam. Assim, não pretendo contemporizar ou desconsiderar o esforço, a coragem e a ousadia daqueles que me precederam na tentativa de produzir conhecimento especializado sobre um tema fulcral para a formação da “arte brasileira” contemporânea. Ao contrário, mesmo tecendo críticas, comentários e apontamentos, quero destacar que meu objetivo é dialogar com esse legado e propor, desde uma perspectiva afro-centrada e candomblé-orientada, outras formas – por vezes complementares e outras contraditórias – de *musipensar* esses universos.

⁴⁷ Para uma discussão mais detalhada, ver TAMARIT (2017).

Assim, de forma geral, antes da segunda metade do século XX a “música” do candomblé foi descrita em maior ou menor medida como preferencialmente rítmica (em oposição a um suposto refinamento harmônico branco-ocidental), caótica, visceral, desorganizada ou fruto de um impulso criativo centrado no improviso. Esse consenso foi sendo paulatinamente modificado, especialmente a partir da década de 1960, influenciado pelas mudanças nas próprias ciências sociais – a partir da pressão crítica e da ação política de diversos movimentos sociais, dentro e fora do âmbito acadêmico – que motivaram também a instituição da etnomusicologia como área de estudos. Assim, foram se desenvolvendo trabalhos cada vez mais atentos e sensíveis às contribuições e ao papel dos sujeitos “pesquisados”, chegando nas últimas duas décadas do século XX a contar com a presença (ainda tímida) de pesquisadores, temas e abordagens próprias dos contextos pesquisados no desenho e gestão dos projetos de pesquisa⁴⁸.

No entanto, mesmo diante dessa “virada de paradigma”, foram poucos os trabalhos que aprofundaram nos indispensáveis aspectos sonoro-musicais e diversas vezes, a “música” acabou relegada a pequenas e pontuais notas ou comentários em pesquisas de âmbito mais geral. Isto por um lado poderia ser um reflexo do peso relativo da “colonialidade do saber⁴⁹” (QUIJANO, 2005; GROSGUÉL, 2016) imposta sobre os saberes dos “outros” colonizados, racializados e subalternizados; e por outro, da total desigualdade de acesso aos espaços de formulação, consolidação e legitimação dos saberes por parte desses sujeitos ou coletivos⁵⁰. Por isso, acredito ser fundamental – junto das contínuas lutas e tentativas em prol da implementação de ações afirmativas como as leis 10.639 de 2003 e a 11.464 de 2008 para a inclusão nos currículos escolares a história e as culturas afro-ameríndias; ou a lei 12.711 de 2012 sobre as chamadas cotas raciais, de gênero e socioeconômicas – promover pesquisas racial e epistemologicamente sensíveis e responsáveis, em que uma polifonia de vozes e perspectivas contribuam para um verdadeiro “giro decolonial” (no sentido do Grupo Modernidade/Colonialidade⁵¹) em direção à pluralização de alguns consensos canonizados até uma anelada “pluriversalidade⁵²” (RAMOSE, 2011; GROSGUÉL, 2016) da música que

⁴⁸ Podem ser encontrados maiores detalhes sobre essas transformações em Araújo (2008), Cambria (2012) ou em Cambria; Fonseca; Guazina (2016), entre outros.

⁴⁹ De forma sucinta, podemos definir a “colonialidade do saber” como uma forma de dominação sobre os sujeitos do conhecimento não-ocidentais por parte do eurocentrismo branco-europeu.

⁵⁰ Pode ser encontrada uma discussão mais aprofundada no posfácio de Lühning (2022), entre outros trabalhos.

⁵¹ O grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade é um grupo formado no contexto dos estudos descoloniais composto por intelectuais latino-americanos que procuravam destacar as dinâmicas próprias da herança colonial ibérica na conformação sócio-racial da América Latina.

⁵² Agradeço ao Prof. Samuel Araújo por me fazer notar como esse seria um paradoxo frente à noção normativa de cultura no senso comum ocidental, também fortemente criticada desde distintas posições e movimentos. De fato, como bem apontaram esses agentes, só pode haver universalidade no plural.

possa produzir espaços de diálogo e equidade entre sujeitos e tradições diferentes, mas com direitos cognitivos e político-representacionais equivalentes.

Por outro lado, mesmo com evidentes e cada vez maiores esforços por reestruturar e reformular as estruturas curriculares e os quadros formativos docentes e discentes, podemos pensar nessa aparente falta de interesse acadêmico como um desdobramento possível (ou um lastro sócio-histórico) do que me parece ser um dos *leitmotiv* definidores do racismo estrutural⁵³ (ALMEIDA, 2019) à *brasileira*, expresso tanto na reprodução de privilégios como na manutenção de uma política de interesses orientada para a conformação de quadros de liderança e gestão majoritariamente brancos – ou seja, fortemente embranquecidos e orientados à manutenção de um padrão racial branco-exclusivista como modelo em todos os âmbitos da vida social brasileira. Esse se expressa, por exemplo, no constante branqueamento e no apagamento das heranças negra e indígena como “folclore nacional” ou “brincadeiras populares”, que acabou tornando estas “brincadeiras” e “folguedos” objetos reificados, exóticos ou parte da casuística e da opulente “riqueza cultural” brasileira – sempre apta e pronta para ser consumida, (ex)(a)propriada e incorporada ao capitalismo via mercado.

Assim, me parece que podemos tomar o caso do próprio “tambor” como exemplo: apropriado e transformado numa sorte de fetiche branco-burguês, ainda é comum ouvir – como consequência das dinâmicas eugenistas e folclorizantes dos movimentos nacionalistas burgueses de final do século XIX e das primeiras décadas do século XX – como o tambor e a “batucada” (junto do futebol e outros símbolos) seriam signos constitutivos da “brasilidade” moderna⁵⁴ – manobra ideológica operada por essas elites que acionaram um fetiche primitivista idealizado e racializado como índice dessa “modernidade” tropical. No entanto, mesmo embranquecidos e apropriados por essa nova identidade nacional elitizada, carregam as marcas da “ferida colonial” racista que configura o que Neuza Santos chamou do *mito negro*:

O “privilégio da sensibilidade” que se materializa na musicalidade e rítmicidade do negro, a singular resistência física e a extraordinária potência e desempenho sexuais, são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos estes “dons” estão associados à “irracionalidade” e “primitivismo” do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco. (SANTOS, 1983, p. 30, ênfases na autora)

⁵³ Na perspectiva de Silvio Almeida, (2019, p. 15) o racismo é sempre estrutural, ou seja, organiza econômica e politicamente a sociedade. Segundo ele, o “racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea”.

⁵⁴ A manipulação, apropriação e a gestão de símbolos étnicos e nacionais por parte de grupos de interesse, elites ou instituições foram amplamente discutidas na literatura brasileira. Dois exemplos, dentro da antropologia, que poderiam acrescentar mais elementos para o debate poderiam ser Fry (1982) ou Carvalho (2010).

Neste mesmo sentido se expressava o intelectual e griô Abdias do Nascimento quando denunciava que “a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na integridade de suas formas e expressões, nunca teve reconhecimento no Brasil [...]” (NASCIMENTO, 1978, p. 94). Como no caso do tambor, estas manifestações sempre precisaram se desvencilhar de sua negritude para poder ser consideradas conhecimento válido, apontando de forma enfática para as distintas faces de um projeto de poder operado pela branquitude pautado num eugenismo racista institucionalizado que até hoje impera em forma de ideologias do branqueamento e do genocídio planejado da população negra brasileira (assim como dos povos originários e de outros grupos minorizados).

Diante dessa constatação, existe na minha proposta de uma *tamborlitura* candomblé-orientada – ou da provocação para *musipensar* as performances rituais a partir de códigos de compreensão próprios dos candomblecistas e *tamboreros* – um objetivo político-epistémico implícito que vai perpassar por inteiro o presente trabalho e que acredito ser importante pontuar nessa introdução. Sinteticamente, se trata de – além de dialogar e (em alguns casos) questionar algumas das representações já produzidas e canonizadas sobre a música dos candomblés propondo uma *transcrição* do que é *musipensado* e performado – tratar de disputar e contrapor as representações pejorativas e depreciativas e o lugar de inferiorização reservado aos tambores rituais/sagrados pela interpretação *à brasileira* do cânone da música de *concerto*.

Para isso, e a modo de exemplo, nada mais candomblé-orientado que começar por um relato pessoal que pode apresentar alguns elementos caros a este debate: por estar inserido numa linha de pesquisa que no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO foi nomeada como “etnografia das práticas musicais”, a minha via de ingresso ao mestrado em música foi através do que é chamado de uma “área de conhecimento afim” – no meu caso, a antropologia social e cultural. Neste caso, seguindo os critérios estabelecidos no edital público, no processo seletivo foi avaliada minha capacidade de me inserir nas discussões relevantes do campo da etnomusicologia ou da antropologia da música. No entanto, durante meus anos de formação, diversas vezes foi insinuado – ou explicitamente verbalizado – por colegas (e professores) que “estaria faltando música na minha abordagem”, ou fui compelido a desvelar qual instrumento (melódico) tocava – pois sempre causou bastante estranheza o fato de me identificar como *tamborero* e que os instrumentos aos quais dediquei mais tempo de estudo na minha vida fossem atabaques, *batás* ou outros tambores.

Assim, a partir desse breve relato/experiência quero colocar alguns elementos para “abrir caminhos” nesta complexa discussão: por um lado, me parece que haveria implícito nesse estranhamento o pressuposto que para ingressar num curso de pós-graduação em música, o

postulante deveria apresentar alguma proficiência em algum dos instrumentos legítimos do “folclore” orquestral europeu (como bem demonstra a ainda persistente presença em muitos processos seletivos dos Testes de Habilidade Específica ou THE⁵⁵). Por outro lado, a aparente aversão aos tambores afro-latino-americanos e caribenhos poderia indicar, por simples oposição, que não seriam, desde esta perspectiva, instrumentos dignos daqueles espaços.

Já em relação à “falta de música” nas minhas abordagens sobre as “artes musicais” candomblecistas, creio que esses comentários podem ser explicados a partir de questionamentos legítimos em torno do que Kofi Agawu (1992; 2003) chamou do “*context burden*” – ou as “limitações contextuais” numa tradução livre – que segundo ele restringem o escopo das abordagens orientadas pelo paradigma antropológico da música ao tirar fôlego e espaço para uma reflexão “mais musical” das músicas não-europeias. No entanto, me parece que muitas vezes, o que estaria realmente por trás é uma visão monolítica dessa “música” como uma dimensão da arte que deve ser analisada à luz do arcabouço teórico da musicologia institucionalizada. Uma “música” em Maiúscula, que apela às ferramentas conceituais desenvolvidas para uma análise científica e artística do som (que se pretende, desde o cânone da música de *concerto* ou do paradigma do ensino conservatorial da música, neutra e universal). Tudo isso acaba se traduzindo em contextos monológicos em que não existe espaço para o diálogo com outras matrizes de pensamento musical porque simplesmente não se reconhecem – ou no mínimo há fortes reticências em aceitar – outras musicologias válidas com as quais dialogar em pé de igualdade. Por isso reitero e destaco sempre a ênfase na perspectiva de quem faz, de quem toca e participa do candomblé como “contraponto” necessário na presente tese.

Em relação à segunda questão, esta poderia ter relação com a organização hierárquica dos elementos que constituem a música desde essa mesma perspectiva conservatorial que trasvasa para a classificação dos distintos tipos de instrumentos⁵⁶ a partir de uma lógica

⁵⁵ Mesmo não podendo aprofundar aqui essa importante discussão, é preciso destacar que houve nos últimos anos um movimento crescente questionando a pertinência e os efeitos na composição dos quadros discentes dos cursos de música em instituições de ensino superior públicos desses testes, nos quais os postulantes devem – além das provas de âmbito teórico – realizar uma prova prática tocando peças de um repertório pré-estabelecido. Como exigência ainda hegemônica, está sendo discutida e em alguns casos, paulatinamente retirada de diversos programas e faculdades por representar – num país marcado por profundas desigualdades no acesso à formação musical e à equipamentos culturais de qualidade – uma quebra da isonomia e da equidade (que não igualdade) nos processos seletivos, pouco ou nada sensíveis às linhas de corte racial e socioeconômicas. Por outro lado, há um entendimento que a considera uma medida educacionalmente absurda pois os conhecimentos avaliados através desses testes seriam precisamente aqueles que os ingressantes desenvolveriam idealmente ao longo da sua formação – por isso o THE é muitas vezes entendido como uma medida elitista e segregadora antes que educativa.

⁵⁶ A forma de classificação dos instrumentos mais habitual no cânone eurocêntrico é a sistemática de Eric M. von Hornbostel e Curt Sachs de 1914. Nela, classificam os instrumentos em quatro categorias – idiofones, aerofones, membranofones e cordofones – em função do meio de produção sonora (PINTO, 1999/2000/2001; CARDOSO, 2006). Kofi Agawu, (2003, p. 8) faz uma crítica à suposta universalidade e à aplicabilidade irrestrita a qualquer cultura musical pois segundo ele, “este modo totalmente estranho e alienante de classificação, desenvolvido em

derivativa que toma, por exemplo, as categorias dicotômicas fundantes dessa racionalidade musical como parâmetros para exercer essa classificação. A melodia estaria assim num nível superior ao ritmo e ao timbre. A harmonia e a organização vertical das vozes estariam num nível ainda mais alto. Por associação, os instrumentos harmônicos foram considerados o zênite do desenvolvimento musical da humanidade, deixando os instrumentos de “percussão” e os tambores como um estágio anterior, atrasado, simples ou primitivo em relação a este percurso (teleologicamente centrado na música europeia dos séculos XVII a XIX).

No entanto, essas hipóteses preliminares – e certamente pouco ou nada exaustivas – não bastam para explicar a aparente subalternização do tambor e dos seus executantes nas instituições de ensino formal de música. De fato, como ocorre com o próprio racismo, a questão é muito mais profunda. Por exemplo, seguindo Achille Mbembe (2016, p. 39) podemos pensar nessa depreciação do tambor como um lastro do esforço de séculos de animalização, exploração e negação dos sujeitos, dos corpos e das culturas negras por parte do ocidente e suas instituições, os quais “em sua ávida necessidade de mitos destinados a instaurar a sua potência” tornaram o ser negro um “ser-outro”, vazio e submerso “na morte do dia, na destruição e o perigo; na inominável noite do mundo” – estereótipos amplamente validados durante grande parte da chamada Modernidade e reproduzidos por figuras canônicas do pensamento ocidental como Georg W. Friedrich Hegel que contribuíram nessa estigmatização e desumanização ao considera-los “[...] estátuas sem linguagem nem consciência de si; entidades humanas incapazes de se desfazer definitivamente da figura animal à qual estavam unidos”⁵⁷.

Em decorrência destes mitos raciais, foram se desenvolvendo outras formas – por vezes mais sutis e perversas – de racismo institucional e cotidiano (lembrando, no entanto, que seriam todas elas formas de expressão de uma dimensão estrutural historicamente constitutiva das nossas sociedades). Por um lado, existe uma pulsão constante por infantilizar os sujeitos

resposta a uma necessidade entre os curadores do museu para trazer alguma ordem para seus artefatos, assumiu um status universal, não especificamente africano.” [*This totally alien and alienating mode of classification, developed in response to a need among museum curators to bring some order to their artefacts, pretended to a universal status, not a specifically African one.*]. No entanto, é importante reconhecer que esta foi uma tentativa, mesmo suscetível a críticas como esta, de pluralizar o cânone euro-centrado pois em grande parte, foi baseada em observações de distintos sistemas de classificação (especialmente do sistema usado na Índia). Agradeço ao Prof. Dr. Samuel Araújo e à Profa. Dra. Ângela Lühning por esta observação.

⁵⁷ “En su ávida necesidad de mitos destinados a instaurar su potencia, el hemisferio occidental se consideraba el centro del globo, el país natal de la razón, de la vida universal y de la verdad de la humanidad. [...] África, en general, y el negro, en particular, se presentaban como símbolos cabales de esta vida vegetal y restringida. Figura paradigmática de toda figura y, en consecuencia, esencialmente infigurable, el negro era el ejemplo perfecto de este ser-otro, extremadamente trabajado por el vacío y cuyo negativo había logrado finalmente penetrar en todos los ámbitos de la existencia —la muerte del día, la destrucción y el peligro; la innombrable noche del mundo—. Con respecto a tales figuras, Hegel afirmaba que eran estatuas sin lenguaje ni consciencia de sí; entidades humanas incapaces de desembarazarse definitivamente de la figura animal a la que estaban unidos”.

racializados por parte de certos setores da academia eurocêntrica, que exercem diversas formas de tutela intelectual. Neste sentido se expressam tanto Valentine Y. Mudimbe (2019), como Kwame Anthony Appiah (2019) ou Mogobe B. Ramose (2011), entre outros, alertando para a dependência de imaginários e políticas de validação do conhecimento alóctones e impostas aos contextos africanos – e muitas vezes internalizados pelos próprios sujeitos racializados. Pensando a partir do contexto brasileiro⁵⁸, Leila Gonzales sentenciava:

[...] nós mulheres e não-brancas, fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao impormos um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não só do nosso próprio discurso, senão da nossa própria história (GONZALES, 2011, p. 14)

De forma parecida, Achille Mbembe (2001, p. 185) reflexiona ainda em torno dos discursos sobre a África e a identidade africana como “[...] inscritos numa genealogia intelectual baseada em uma identidade territorializada e em uma geografia racializada [...]”, que acabam muitas vezes por reproduzir elementos racistas aos quais supostamente estariam se opondo. No campo da música, Meki Nzewi (1997, p. 12) aponta a necessidade de formar “africanos com pensamento africano”, nos alertando para a reprodução acrítica de estereótipos racistas por parte de governos, pesquisadores, compositores e músicos que estariam promovendo o “espólio cultural-mental de sua própria gente através de conteúdos e orientações educativas erradas⁵⁹” ao desvalorizar epistemologias locais e focar em referenciais euro-centrados e coloniais.

Os efeitos desta permanente tutela intelectual e epistêmica são visíveis em diversos aspectos que condizem às “artes musicais” negras e que determinam, por analogia, o lugar pejorativo reservado ao tambor. Como denuncia Kofi Agawu (1995; 2003), existe um *topos* quase mítico que já no século XI colocava, em relação ao negro africano, uma predominância da componente rítmica em detrimento de outras facetas do evento musical. Mesmo quando aparentemente valorizada, como vimos, evocava um passado distante numa suposta linha evolutiva e algo que o presumido refinamento técnico, melódico e harmônico ocidentais teriam superado ao concentrar seus esforços em outras dimensões mais “evoluídas”.

⁵⁸ É importante destacar o esforço por evidenciar as desigualdades e problemáticas em relação à pesquisa em volta dos sujeitos, comunidades e culturas negras. Assim, emergiu a categoria da *branquitude* (acadêmica) como um marcador racial que permite contextualizar a pulsão histórica que leva a pesquisadores brancos (como o meu caso) a adentrar e produzir estudos sobre alguns dos “outros” minorizados na estrutura sócio-racial brasileira. Mesmo não podendo aprofundar esta indispensável discussão para compreender a nossa realidade enquanto acadêmicos, vale aqui recomendar a leitura dos importantes trabalhos de Cida Bento (2002; 2022), Lourenço Cardoso (2020; 2022) e os compêndios organizados por Müller e Cardoso (2017) e Schucman e Ibirapitanga (2023), entre outros.

⁵⁹ “[...] mental-cultural despoliation of their own people through wrong educational contents and orientation”.

Este mesmo autor, nos adverte ainda que não se trata somente de visões ultrapassadas ou de interpretações de pesquisadores brancos enviesados ou mal-informados, mas relata diversos exemplos de acadêmicos negros e africanos que acabaram por amplificar alguns desses mesmos estereótipos⁶⁰. Um deles foi um dos pais e teórico do movimento da *Négritude*, Léopold Senghor (1956 *apud* AGAWU, 2003, pp. 382), que escreveu que “em nenhum outro lugar o ritmo tem reinado tão despoticamente [como na África Negra]⁶¹”. No entanto, talvez o exemplo mais inusitado seja de J. H. Kwabena Nketia (1974, p. 125), que em seu célebre livro *The Music of Africa* escreveu: “uma vez que a música africana está predisposta à percussão e às texturas percussivas, há uma ênfase compreensível no ritmo, pois o empenho rítmico geralmente compensa a ausência de melodia ou a falta de sofisticação melódica⁶²” – aspecto que como veremos adiante é uma das grandes falácias eurocentradas mais repetidas em relação às “artes musicais” africanas e afrodiáspóricas.

Ainda em relação a este último ponto e voltando para o contexto brasileiro, um dos desdobramentos destas dinâmicas racistas sobre a cultura negra foi a virtual desaparecimento do cenário cultural nacional da maioria dos instrumentos melódicos africanos que eram – segundo mostram diversas pesquisas históricas – correntes no Brasil oitavo e novecentista. Assim, mesmo que como observa George Wolasi K. Dor (2014, p. 14) pesquisando no contexto norte-americano, “geralmente os tambores são considerados os instrumentos musicais mais importantes dos africanos [...] são símbolos do poder político [...] incorporação de espiritualidade negra, ferramentas de energização, forças unificadoras, substitutos de fala e artefatos sofisticados”; não podemos deixar de notar a ausência atual desses instrumentos melódicos africanos – uma “[...] inusitada e exuberante África sinfônica [presente] em plena Corte escravista” como apontam Spirito Santo (2021, p. 330) e Gomes; Spirito Santo (2020, p. 241) – formada por diversos tipos de lamelofones como *sanzas*, *mbiras*, *malimbas*, *kalimbas* (SILVA, 2005), diversos cordofones e pluriarcos como *chihumbas* e *nsambis* (GALANTE, 2015) entre muitos outros – como bem sintetiza a seguinte citação do músico, professor, pesquisador e artesão carioca Antônio José do Espírito Santo:

⁶⁰ É preciso remarcar, como apontei ao longo dessa introdução, que não é meu objetivo tecer críticas às obras como um todo ou de contemporizar debates ou ideias claramente datados. Longe disso, reconheço e valorizo enormemente as inúmeras contribuições desses dois importantes intelectuais africanos para o pensamento negro crítico e revolucionário, assim como a sua contribuição nas lutas pela libertação e emancipação ao longo do século XX. No entanto, isso não deve evitar que tenhamos pontos de discordância com algumas das suas propostas, como é nesse caso, a afirmação da estereotípica ritmicidade das culturas do continente e suas diásporas.

⁶¹ “Nowhere else has rhythm reigned as despotically [as in Black Africa]”.

⁶² “Since African music is predisposed towards percussion and percussive textures, there is an understandable emphasis on rhythm, for rhythmic interest often compensates for the absence of melody or the lack of melodic sophistication”.

Fenômeno curioso (muito emblemático, porque, praticamente desmonta certas teorias musicológicas maniqueístas, que afirmam haver uma certa pobreza melódico-harmônica na música africana trazida para as Américas), o fato é que ocorreu na Corte do Rio de Janeiro, (mais do que no interior, por razões óbvias) nos tempos mais intensos do tráfico negreiro (entre os séculos 18 e 19), a presença de uma organologia africana muito rica e diversificada, constando de instrumentos de corda, sopro, de todos os tipos, inclusive xilofones (“Marimbas”, “Timbilas”, de Angola e Moçambique), sanzanas (Kisangi, mbiras de Angola e Moçambique), harpas (tchihumba, do Sul de Angola), violinos (“Cacoche”, de Moçambique), entre outros, (com a presença pouco relevante de tambores, no caso da Corte do Rio, o que é curioso) existindo razoável iconografia sobre o tema (SPIRITO SANTO, 2019).

Assim, como aponta no mesmo texto, no Brasil “no caso da música, além da memória musical, tipicamente africana... nos sobraram os tambores.” (SPIRITO SANTO, 2019). De fato, muitos desses instrumentos melódicos desapareceram do cenário nacional, fato explicado segundo este autor pelo recrudescimento das dinâmicas escravagistas nas plantações e na mineração e pela impossibilidade de transportar instrumentos nos navios negreiros. Isto fez com que gradualmente fossem desaparecendo (ou sendo adaptadas) algumas das tecnologias, ferramentas e utensílios usados na produção e reprodução desses instrumentos, levando a que “o elo epistemológico entre mestres especialistas em técnicas originais e aprendizes potenciais [fosse] quebrado pelo sistema de trabalho escravo” (Ibid.), destruindo-se em grande medida, de forma gradual, parte desse rico patrimônio musical material dessas culturas⁶³. No entanto, mesmo diante desses complexos processos de reconfiguração do panorama organológico afro-brasileiro, hoje em dia é possível encontrar inúmeros exemplos do que o musicólogo e pesquisador Paulo Días chamou de “comunidades do tambor”, as quais

[...] representam distintas formas de expressão dos negros no Brasil surgidas em resposta às conjunções histórico-sociais peculiares em que evoluíram as populações afrodescendentes. Não obstante suas especificidades, essas Comunidades do Tambor compartilham quase sempre dos mesmos atores sociais e de um universo espiritual comum. E uma parte essencial desse universo comum é o ritmo, um certo repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais, através do imenso território do Brasil e das Américas negras, criando laços simbólicos de parentesco com a África distante. Linhagens rítmicas que, mais resistentes ao tempo que qualquer palavra ou canto, atualizam-se a todo instante pelas mãos que tocam e pelos pés que dançam (DÍAS, 2013, p. 41-42).

Muitas dessas comunidades consideram os tambores instrumentos sagrados com uma clara fisiologia/fisionomia repetida ao longo de milênios através das mesmas técnicas

⁶³ Não tenho espaço aqui para aprofundar essa questão, mas como bem sinalizou a Profª. Dra. Ângela Lühning no processo de revisão desta tese, é preciso ainda problematizar e aprofundar essas afirmações. De fato, poderíamos lançar uma hipótese complementar que apontaria para um lento desaparecimento ou substituição dos instrumentos em sua forma original por incompatibilidades no nível das afinações, repertórios, contextos de uso específicos ou formação de conjuntos. Sem dúvida, há fartos exemplos iconográficos de como os africanos e seus descendentes conseguiram reproduzir e adaptar instrumentos de grande complexidade.

construtivas. De alguma forma, mesmo tendo sofrido diversos processos de reformulação devido às circunstâncias peculiares de cada tempo e local, foram mantidos *fundamentos* sonoros, formais e espirituais como “[...] um modo de se manter os mesmos resultados afetivos, emocionais, do ponto de vista ritual, eventualmente religioso ou, por outro lado, resultados acústico-musicais do ponto de vista musicológico.” (SPÍRITO SANTO, 2019). Assim, comete um erro quem associa a ênfase na “continuação” desses modelos (mesmo reconfigurados) como primitivismo, empiricismo, não-cientificidade ou essencialismo. Ao contrário, muitos desses instrumentos, na sua forma contemporânea, passaram por reconfigurações criativas e contingentes em distintas etapas da história recente brasileira – influenciados por diversos grupos culturais e variadas circunstâncias técnicas, econômicas e geopolíticas – mas mantiveram sua conexão ancestral com o continente africano, suas sabenças e suas tecnologias.

Assim, por exemplo, no caso dos atabaques do candomblé parece que sua forma atual seria fruto dos trânsitos circumatlânticos e do intenso comércio marítimo. No haveria, no entanto, consensos estabelecidos sobre a cronologia e as implicações desses processos. Por um lado, há relatos entre diversos *alagbês* das gerações antigas e farta iconografia (por exemplo, nas fotografias do etnólogo e fotógrafo francês Pierre *Fatumbi Verger*⁶⁴), da adaptação – para o seu uso posterior como instrumentos – de barris e toneis usados no transporte de toda sorte de insumos aos quais se acoplavam, depois de recuperados, sistemas de afinação e couros animais. Possivelmente, a partir desse fato, foram conseqüentemente apropriadas as técnicas de construção desses e outros instrumentos para incluir a tanoaria como uma forma de aproveitar o excedente de materiais disponíveis desse comércio. Por outro lado, o músico e pesquisador Spirito Santo (2019) propõe que os atabaques na sua forma atual teriam chegado ao Brasil a partir de uma “diáspora secundária” procedentes da região do caribe:

Estes modelos de tambores, chegados a Salvador, feitos de troncos de madeira escavada, como até hoje são feitos os tambores em toda a África, foram reproduzidos (enquanto foi possível) por artesãos remanescentes, e mais tarde, substituídos por tambores de tanoaria (barris) chamados aqui pelo nome árabe de “atabaques”, trazidos já no início do século 20 em navios mercantes da América Central, depois de já adaptados para a prática da música, supomos, em Cuba, Jamaica, e outras ilhas da grande Diáspora caribenha (SPÍRITO SANTO, 2019)

Avançando mais no nosso argumento, podemos ainda acrescentar a esse breve panorama como houve outros tipos de tambores que foram também introduzidos ou transformados no Brasil a partir de modelos originais – notadamente centro-africanos – os quais

⁶⁴ Agradeço à Profa. Dra. Ângela Lühning por me apontar esse dado.

ainda hoje permanecem em alguns contextos rituais ou da música popular⁶⁵ (GALANTE, 2015). Ao mesmo tempo, existem também hoje em dia diversos tambores de origem europeu inspirados “[...] na moda das bandas marciais e musicais que toma o país após a Guerra do Paraguai”. A maciça implantação desse modelo de formação marcial acabou relegando a um certo ostracismo diversos tambores rituais e outros com origens mais claramente africanas (como o caso do *Omelê*, muito comum no samba carioca até o início do século XX) – fenômeno que culminou com a normatização dos Ranchos Carnavalescos de ambientação lusitana (e de gênese baiana) no âmbito do Carnaval e dos folguedos de rua (SPÍRITO SANTO, 2019).

Assim, mesmo de forma introdutória, acredito ter podido apresentar alguns elementos para o debate e a defesa do (infelizmente maltratado) tambor. Como vimos, com a sua valorização não pretendo apagar ou menosprezar a riqueza instrumental “melódica” do continente africano, nem diminuir a grande diversidade e complexidade do legado das diversas culturas africanas em diáspora forçada no Brasil ao tambor – redundando ainda em representações estereotipadas (e certamente racistas) em torno de uma “ritmicidade” compulsória africana oposta ao refinamento “harmônico” europeu.

De fato, creio que poderíamos matizar a hipótese que no Brasil “somente nos sobrou o tambor” à luz do exposto até aqui. De fato, há farta literatura referente à conformação de bandas e conjuntos orquestrais *à moda* europeia a partir de mão de obra escravizada (SPIRITO SANTO, 2016). De fato, muitos afrodescendentes foram se apropriando e reconfigurando instrumentos e repertórios não diretamente africanos, mas o tambor permaneceu como um elemento central na vida e sociabilidade dessas comunidades. Em definitiva: o tambor se tornou e se mantém – pelas mãos e os corpos daquelas e aqueles que o tocam e pela ação contra-colonial (SANTOS, 2020) das comunidades negras em diáspora – um elo significativo com essas tecnologias e essa cultura material quebrada pela violência genocida branco-europeia. Um símbolo da força ancestral africana reconfigurada na diáspora. Um energizador de corpos, sentires, memórias e trajetórias. Um agente e um ator importante e indispensável na formação e consolidação da cultura musical negra e por extensão, brasileira de um modo geral.

⁶⁵ O historiador Rafael Galante (2015, p. 100-101) estima que dos dezenove instrumentos musicais da África central ocidental representados por Michael Praetorius (1619), nove deles chegaram ao Brasil, sendo o *ngongi* (que no Brasil atual chamado pelo termo yoruba *agogô*); um tambor de fricção de haste interna (semelhante às cuicas atuais); um tambor percutido biface congolês (ancestral do atual *tamborim*); o *ngoma* (possível ancestral dos tambores *caxambus* e *candombes* do sudeste brasileiro); um pluriarco chamado *nsambi*; um idiofone percutido feito de cabaça chamado de *omocola* ou *masacola*; idiofones sacudidos (atualmente chamados no Brasil pelo nome indígena de *maracá*), conhecidos nesta região da África por *nguaiá* ou *ngwaya*; um idiofone sacudido (do tipo das *ngungas* usadas hoje em dia nos Reinados mineiros); e uma corneta de marfim usada por Reis e dignatários do Congo chamada *npungù* ou *mpungi*. Segundo este autor, todos se mantêm na música popular contemporânea a exceção do *nsambi*, do *omocola* e da *npungù*. Há também farta informação sobre esses processos de reconfiguração e transformação de instrumentos centro-africanos em WA MUKUNA (2006), entre outros.

E assim retomo a proposta de construir outros *musipensares* partindo das sabedorias produzidas nessas “comunidades do tambor”, com suas “linhagens rítmicas que, mais resistentes ao tempo que qualquer palavra ou canto, atualizam-se a todo instante pelas mãos que tocam e pelos pés que dançam.” (DÍAS, 2013, p. 42). Se trata sem dúvida de tecnologias poderosas, um “logos feito som” como escreveu Georges Niangoran-Bouah (1982). Devemos agradecer aos nossos ancestrais (benção!) por ter mantido esses *fundamentos*. De fato, “para a nossa sorte, os atributos maravilhosos da memória humana nos salvaram da ignorância dos valores ancestrais [africanos] mais significativos” (SPÍRITO SANTO, 2019).

Assim, não vejo outra forma de começar essa tese do que me deter nessa encruzilhada político-epistémica e vivencial que estou “riscando” e *transitando* como pesquisador e *tamborero* e no seu centro, acender uma vela, um charuto, jogar água no chão e *borrifar* cachaça nas quatro direções pedindo e chamando pela proteção do seu dono e senhor *Exú/Eleggua*. Nesse espaço sagrado, peço proteção e a benção de toda a ancestralidade e *toda la ciência espiritual que me acompaña*⁶⁶ e peço para que o tambor me dê força e assertividade para poder me comunicar. Logo, recito as palavras de mestre Georges Niangoran-Bouah (1982, p. 86):

Tambor contemporâneo
dos ancestrais fundadores,
Mensageiro vindo
da noite dos tempos;
Tambor onde quer que esteja
E seja qual for o seu estado,
Tambor verbo,
Memória dos antigos,
Nós o invocamos, fale
Nos fale africanamente
Desde tempos imemoriais
Fale, fale conosco
da África profunda,
da verdadeira África⁶⁷

⁶⁶ Forma ritual de mencionar à própria ancestralidade dentro da *Regla de Osha-Ifá* afro-cubana.

⁶⁷ “Tambour contemporain des ancêtres fondateurs, messenger venu de la nuit des temps; Tambour où que vous soyez et quel que soit votre état, Tambour verbe, Mémoire des Anciens, Nous vous invoquons, parlez. Parlez-nous africament de temps inrnémoriaux. Parlez, parlez-nous de l'Afrique profonde, De l'Afrique vraie”.

2 TAMBORES E TOCADORXS

[...] linguagem, trabalho de campo, a virada autobiográfica e, finalmente, a transcrição. O meu objetivo é revelar os fatores que privilegiam alguns dos nossos hábitos profissionais, questionando a sua obviedade, chamando a atenção para os preconceitos que lhes são inerentes, e, em geral, insistindo numa maior autoconsciência entre os estudiosos¹ (AGAWU, 2003, p. 73).

Metodologicamente, existe hoje em dia certo consenso no campo da etnomusicologia em defini-la a partir da sua abordagem sobre a música e o som e não tanto a partir dos seus temas², “sujeitos” ou – como foram durante décadas denominados – seus “objetos” de estudo³. Assim, a ênfase no método etnográfico⁴, na interpretação dos contatos culturais e dos significados compartilhados sobre a música e o som, e no entendimento dos processos culturais como algo dinâmico e contextual (WADE, 2006) definem nossos rumos como disciplina.

Nesta seção, inspirado pela provocação lançada pelo ganhês Kofi Agawu (2003) na epígrafe de abertura, quero apresentar alguns pontos importantes no meu processo de pesquisa a respeito das escolhas, meus objetivos e os meus caminhos metodológicos, mas antes, sinto que devo “abrir os caminhos” desse capítulo realizando um breve apontamento na tentativa de situar possíveis leitores sobre quem eu sou e desde onde escrevo.

¹ “[...] language, fieldwork, the autobiographical turn, and finally, transcription. My aim is to lay bare the factors that privilege some of our professional habits by questioning their self-evidence, drawing attention to the biases they subtend, and, in general, urging greater self-consciousness among scholars”.

² “John Blacking (1987:3) [...] [descreve a] etnomusicologia como “um método, mais do que uma área de estudo [...] uma aproximação à compreensão de todas as músicas e do fazer musical nos contextos da execução e das ideias e habilidades que os compositores, os músicos e os ouvintes trazem ao que definem como situações musicais.” (COOK, 2006, p. 27)

³ Como hipótese central no meu mestrado (TAMARIT, 2017), questioneei a tangencialidade com que as trajetórias, conhecimentos e opiniões dos indivíduos são tratadas nas etnografias de modo geral. No caso específico do candomblé e das religiões afro-brasileiras, observei como os sujeitos são, por regra geral, apresentados sucintamente ou invisíveis nos relatos, sendo preferível abordar o candomblé como um conjunto de práticas religiosas genéricas e coletivas. Esta tendência, também presente no campo da etnografia musical, pode (ou deve) ser pensada como produto de uma concepção positivista canonizada na prática acadêmica durante a modernidade e duramente criticada por diversos movimentos e correntes que pregam por desafiar os relatos magistrais, frequentemente totalizadores e etnocêntricos, e destacar as relações de poder e as assimetrias implícitas na geração e divulgação do conhecimento. Silva (2015, p. 24, grifos do autor) escreve neste sentido como, especialmente a partir da década de 1960, “«sujeitos» e «objetos» da antropologia têm mudado de perfil em decorrência das mudanças nas relações políticas, econômicas e culturais entre os países [e comunidades] que tradicionalmente «produziam» os primeiros e os continentes que tradicionalmente «forneceram» os segundos”.

⁴ Segundo um dos decanos da antropologia moderna, o polonês Bronislaw Malinowski (1975, p. 25), o objetivo da etnografia seria “[...] conseguir capturar o ponto de vista do nativo, o seu posicionamento frente à vida, compreender a sua visão de mundo”. Assim, dentro de um paradigma antropológico sobre a música – iniciado pelo seminal trabalho *The Anthropology of Music* de Alan Merriam (1964, p. 6) – a etnografia constitui uma das ferramentas basilares do “estudo da música na cultura” (perspectiva que anos depois reformularia como “o estudo da música como cultura”). No âmbito musical, existem diversas abordagens sobre a “etnografia”. Neste trabalho nos apoiamos na proposta de “etnografia da música” de Anthony Seeger (1992, p. 2), ou seja, “[...] o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música”, exigindo, no mínimo, “[...] uma combinação de pesquisa de campo, investigação de categorias nativas e uma descrição cuidadosa” (Ibid., p. 29).

Em relação ao tema do presente trabalho, vejo-me antes de tudo como um *abian* (*abiyán*)/*ogã*⁵ e um *omo aña* que pesquisa na academia. No entanto, sou por outro lado e ao mesmo tempo, um homem branco, cisgênero, heterossexual e nascido fora do Brasil – concretamente, na Catalunya (Espanha). Sou também pai da Janaína, marido da Laís, morador da região sudeste do país e pertencço ao que poderíamos chamar de classe média⁶. Assim, frente a esse panorama e levando em consideração a formação histórica e social das forças que estruturam uma sociedade branco-supremacista⁷ e hetero-patriarcal como a brasileira, a partir de uma perspectiva interseccional⁸ posso afirmar que incidem e cruzam sobre mim diversos fatores de privilégio e marcadores com amplo valor simbólico e material por estarem alinhados com o ideal hegemônico de humanidade estabelecido normativamente no Brasil.

A maior parte desses marcadores, por sua vez, influenciam decisivamente minha experiência e os *trânsitos* e potenciais diálogos em espaços majoritariamente negros como o candomblé e a *Regla de Osha-Ifá* que me acolhem; e ao mesmo tempo, marcam quase sempre positivamente minha passagem e experiência acadêmica – infelizmente, ainda hoje fortemente embranquecida especialmente em relação aos quadros docentes (pois os quadros discentes estão cada vez mais socioeconômica e racialmente diversos graças às políticas de cotas) e aos postos estratégicos de gestão e tomada de decisões.

Mesmo que a discussão das identidades seja uma questão secundária no presente trabalho, acredito ser importante deixar claro que entendo minha posição como um *trânsito* permanente entre identidades sociais em disputa ou negociação – entre a academia e o terreiro; entre a oralidade e a escrita; entre a cidade e o subúrbio; entre o conhecimento dito “erudito” e o “popular”; entre o Norte e o Sul globais e o norte e o sul do país; entre ser de “dentro” e de “fora” – tanto nacionalmente como religiosamente, etc.

⁵ Como expliquei, sou ritualmente um *abian* (literalmente, “àquele que nasce com dúvida”, ou seja, um frequentador de uma comunidade de candomblé não iniciado) que fui “apontado” *ogã*n, ou seja, *suspense* ou indicado/escolhido pelo orixá *Omolu* durante um *toque* para zelar por ele, mas não concluí meu processo iniciático.

⁶ Neri (2019, p. 16) estabelece que “[...] a renda domiciliar da classe C, central, está compreendida entre R\$ 2.004,00 e R\$ 8.640,00 com uma renda média de R\$ 4.912,00 a preços de janeiro de 2014, ajustados pelo custo de vida local.”

⁷ Júlio César Tavares (2010, p. 45-46) escreve como “O Estado brasileiro, nascido há quase cinco séculos, tem se caracterizado por sustentar a supremacia do grupo étnico indo-europeu-caucasiano, preservar seus privilégios, bem como limitar a representação dos grupos étnicos afrodescendentes, indígena e de todos os grupos subalternizados no contexto simbólico e administrativo do país. [...] Essa supremacia se configura por meio de variados mecanismos de exclusão genocida de natureza econômica, política e cultural [...]”

⁸ A interseccionalidade ou teoria interseccional surgiu a partir da crítica do movimento feminista negro norte-americano no final da década de 1960 e trata de dar conta da interseção ou da sobreposição de sistemas de opressão ou discriminação em relação às identidades sociais.

Se trata portanto, de um *trânsito* entre identidades nunca fixas nem coerentes⁹ (BAUMAN, 2001; BHAHBA, 2018; HALL, 2000, 2006). Nesse sentido, desde a etnomusicologia, Ramón Pelinski (2000, p. 4) escreve como a identidade no mundo pós-moderno, fenomenologicamente, está balizada por “processos dinâmicos, complexos, frequentemente interpretados, geralmente imaginados e sujeitos a negociações conjunturais”. Assim, em função dos espaços que ocupo e do conjunto de relações possíveis estabelecidas em cada um deles, posso *performar* (GOFFMAN, 2014) e ser interpelado de muitas maneiras: como *ogã-branco*, acadêmico ou pesquisador-macumbeiro¹⁰, músico ou artista-*ogã* ou qualquer combinação possível, mostrando a complexidade desse “jogo de representações” social, cultural e historicamente construído e portanto, atravessado por intensas relações de poder.

Essa situação de *trânsito* ou de “fronteira¹¹” (HANNERZ, 1997) e de certa ambiguidade ressoam e encontram amparo, do meu ponto de vista, num conceito próprio das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas: a encruzilhada. Tal como trabalhada por Leda Maria Martins (1997), a encruzilhada se configura como um dos principais operadores conceituais da diáspora negra e me ajuda, entre outras coisas, a pensar a minha posição 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)

Me vejo assim continuamente sendo chamado a representar (ou por vezes, representante) de diversas identidades socialmente negociadas, algumas positivas e outras – em função de cada contexto – nem tanto. Mas acredito que, sem perder de vista os mecanismos de legitimação e privilégio dos quais usufruo, sinto que a imbricação desses distintos papéis sociais e dessa ambiguidade – que balizam minha vivência tanto na academia como na religião – faz com que fosse construindo e emergindo uma “terceira” identidade que perpassa de alguma forma todas as outras e que é aquela que de forma mais enfática carrego e me constitui como sujeito: a de *tamborero*.

⁹ Com distintos pontos de vista e enfoques, estes autores refletiram sobre a fragmentação pós-moderna do mundo atrelada ao impacto da globalização das culturas hegemônicas, ao passo que estudaram o confronto dessa realidade a partir da ambivalência, instabilidade, fluidez e pelo hibridismo no paradigma dos estudos culturais.

¹⁰ O termo “macumbeiro” é uma denominação em disputa. Originalmente depreciativa e racista, hoje em dia muitos adeptos das religiões afro-brasileiras o reivindicamos e nos assumimos macumbeiros de forma positiva.

¹¹ Composto um pequeno conjunto de metáforas geográficas, “limite” parece combinar com “fronteira” e com “zona fronteira”. Mas esses últimos termos não implicam linhas nítidas e sim regiões, nas quais uma coisa gradualmente se transforma em outra, onde há indistinção, ambiguidade e incerteza. (HANNERZ, 1997, p. 20)

Contudo, quero deixar claro que não é minha intenção apagar ou silenciar os conflitos ou tensões que afloram desses *trânsitos* e da minha situação de sujeito privilegiado – pois poderia parecer que o *tamborero* ou tocador seria uma identidade não-marcada ou neutra. Mas é precisamente a consciência desses privilégios e das responsabilidades que comporta ser um *tamborero* nas religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas aquilo que me faz colocá-la como minha principal baliza para compreender minhas posições sociais e esses *trânsitos*, pois é dela que surgem muitas das questões e condicionantes que norteiam o meu trabalho.

Assim, é desde essa encruzilhada político-epistêmica que, como *tamborero* e membro do candomblé e da *Regla de Osha-Ifá*, me entendo como sujeito a partir da minha vida em volta do tambor. É desde essa encruzilhada, essa zona de tensão e permanente aprendizado que surge esse “lugar-terceiro¹²”, esse lugar do tocador-pesquisador – e ao mesmo tempo, do tocador-tradutor (como veremos a seguir), aprendiz, músico/artista, “pai” e “filho” – pois é no contato com o tambor e através dele que me configuro como esse sujeito-pesquisador, alguém que *transcria* à linguagem escrita algo que está na esfera das sensações, da *performance*. Alguém que “teoriza” enquanto toca ou que *musipensa*. É nessa conjunção de signos e significados, de caminhos, que me situo e me enxergo. É nessa encruzilhada que peço licença e força. *Laroyê!*¹³

2.1 *Ko si orin. Ko si Òriṣà*¹⁴

Nesse rumo, vou tentar explicitar minha relação com o tambor e como cheguei nessa encruzilhada, nesse “entrelugar” entre a vida acadêmica e religiosa – trajetórias que não são tão distantes, segundo Vagner Gonçalves da Silva (2015, p. 112-13), se pensamos, por exemplo, nas estruturas de inserção e legitimação hierarquizadas de ambos universos e no seu caráter “iniciático” e “sacerdotal”; na atribuição de “senioridade” e prestígio ritualizados (defesa da tese/entrega do decá) e nas regras de “etiqueta” e “reverência” que dela se desprendem; ou na organização de ambas instituições em torno de linhagens, em volta das quais se estabelecem alianças, lealdades ou rivalidades.

¹² “Na retórica africana e afro-brasileira, as encruzilhadas são um lugar-terceiro, gerador dos efeitos da variedade de processos intersemióticos e transculturais, metonímia do segredo e metáfora das forças energéticas que iludem ou revitalizam o sujeito e as culturas que o constituem.” (MARTINS, 1997, p. 156)

¹³ A expressão yoruba *Laroyê* (*láròyê*) é uma saudação ao *orixá* das dos caminhos e encruzilhadas, do movimento e da comunicação, chamado no panteão do candomblé *ketu* de Exu. Segundo Márcio de Jagun (2017), pode ser traduzida como “Ele é a Controvérsia!”

¹⁴ Adaptei nesse caso, um provérbio (*òwe*) yorubá muito comum nas casas de candomblé *ketu* “*Kò sí ewé, kò sí Òriṣà*”, que podemos traduzir de forma aproximada por “sem folha, não há Òriṣà” (JAGUN, 2017). Nesse caso, usei a palavra *orin*, que significa cântico ou música, como metáfora dessa centralidade da música e da dimensão sonora e instrumental no candomblé.

Mas antes de entrar em matéria, quero destacar que meu envolvimento com o candomblé se deu muito antes de iniciar minha trajetória acadêmica como pesquisador. Meu primeiro contato com as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas – como deixei registrado na minha dissertação de mestrado (ver TAMARIT, 2017) – se deu inteiramente a partir da prática musical no início do ano de 2008 em aulas de *toques* de atabaque, mas rapidamente passei a frequentar festas e *casas-de-santo* acompanhado de meu mestre *Ney D’Oxosse*.¹⁵ No entanto, foi a partir do meu reencontro com *Claudecy D’Jagun* (naquele tempo, ainda se entendendo e chamando a si mesmo pelo seu nome de *iyawo (iyàwó) Dofono D’Omolu*¹⁶) por volta de 2014 – depois de um período de poucos anos longe do Brasil – que comecei a ter contato com uma comunidade específica que um tempo depois viria a se consolidar e se tornar o *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, terreiro onde fui *suspense ogã* e com o qual mantenho laços afetivos até hoje.

Isso é aqui relevante porque foi pelas características dessa comunidade e das profundas relações de amizade e trabalho que estabelecemos durante anos com o *babalorixá* dessa comunidade, o *Claudecy D’Jagun*, que fez com que nunca fosse identificado pelos membros desse espaço como um pesquisador. De fato, a “categoria nativa” que ganhamos muitos daqueles que nos aproximamos da casa naquele momento foi a de “alunos”, “amigos” ou simplesmente “músicos” – pois muitos tínhamos certa relação profissional com o campo da música¹⁷. Rapidamente, alguns de nós fomos “chamados” pelo sagrado e fomos aprofundando nossa relação com a comunidade, passando a ser *abians* da casa – um termo que como vimos, designa àqueles membros que mantêm uma certa relação de proximidade com uma comunidade do candomblé, que “ainda estão escolhendo” um terreiro, mas que não são iniciados.

¹⁵ *Ney d’Oxosse* é a *digina* de Erisvaldo Santos dos Santos, *ogã* do *Ilê Axé Oxumarê* (atualmente ostenta o cargo de *Iperin Odé*, o responsável pela casa-templo de *Oxossi* nesse terreiro). Nascido em Salvador (BA) e descendente de uma influente família do candomblé soteropolitano (neto da *Iyalorixá* Simplicia d’Ogum e filho do grande *ogã* Erenilton Bispo dos Santos). Residiu no Rio de Janeiro entre 1998 e 2013. Atualmente reside em São Paulo. *Oxossi* é um *orixá* caçador e protetor das matas, relacionado à fartura e à riqueza.

¹⁶ Ver nota de rodapé 7 na introdução (p. 17-18).

¹⁷ É importante aqui ressaltar que como Mantle Hood (1960) propunha, há na minha trajetória um componente intrinsecamente bi-musical – no meu caso, uma formação ligada ao ensino da música de matriz ocidental (mas não nos moldes conservatoriais) e minha formação continuada como *tamborero* no âmbito ritual e popular tanto no Brasil como na minha terra natal. Assim, iniciei minha formação musical com pouco mais de cinco anos numa escola de música na cidade de Girona, na Catalunya, que se estendeu até minha adolescência. Além da formação básica em escrita e percepção, harmonia, etc. aprendi a tocar violão, guitarra e flauta transversa. Isto me permitiu participar da cena musical independente da minha região, tocando guitarra na banda *Skamarlans* de reggae e ska durante alguns anos. Em paralelo, comecei com pouco mais de quinze anos a participar de grupos de teatro performático (els *Diablers de l’Onyar*) como percussionista – onde aprendi organicamente – e em bandas percussivas (*Bloc Quilombo* e *La Bateria de Girona*), das quais acabei sendo membro fundador e diretor musical. Foi nessa fase da minha vida, ainda jovem, que conheci os tambores brasileiros e afro-cubanos da mão de amigos, familiares e conhecidos que já tinham contato com eles. Poucos anos depois, surgiram oportunidades para conhecer em primeira mão tanto Cuba como o Brasil e aprofundar meus estudos. Até o dia de hoje, estes são os meus principais âmbitos de interesse e trabalho como músico e arte-educador, participando de bandas e blocos do carnaval de rua e da cena independente carioca.

Abro aqui um primeiro parêntese para nos encaminhar para o argumento que estou tentando construir: digo tudo isso porquê pensando sobre minha experiência como *abian*, nunca me propus a encampar naquele território uma atitude etnográfica nos moldes que preza a ortodoxia antropológica canônica: ou seja, na prática tentei não perguntar demais (inclusive porquê essa é uma atitude penalizada dentro do *ethos* candomblecista¹⁸), não realizei anotações nem fiz caderno de campo e, obviamente, não solicitei poder registrar nenhum encontro.

Para *Claudecy D'Jagun*, meu “trabalho” na academia (como ele sempre se referiu à minha ligação com a universidade) foi sempre visto como algo externo, que ficava “do lado de fora” no momento ritual e sobre o qual ele como *babalorixá* ou as próprias entidades podiam intermediar de diferentes formas – mas não seria um fator que influenciaria, *a priori*, minha posição na comunidade¹⁹. No entanto, não posso ser ingênuo em relação à negociação das diferenças e privilégios envolvidos no convívio e na conformação de uma comunidade racial e socioeconomicamente diversa como é de fato um terreiro de candomblé. Assim, quero apontar que não foi por acaso que escrevi “momento ritual” e não “espaço ritual” ao falar do que “fica do lado de fora” dos portões, pois como diversos autores e autoras explicitaram²⁰, a presença de indivíduos de classes sociais médias ou altas – racial, simbólica e materialmente avantajados dentro das lógicas branco-supremacistas que pautam a sociedade brasileira – foi incentivada nos terreiros por suas lideranças como uma forma de se defender e de se apropriar dos recursos e da capacidade de mediação destes frente ao *status quo* da sociedade abrangente e das suas instituições repressivas. Neste sentido, o *Claudecy D'Jagun* nunca escondeu o seu orgulho de ter no *egbé*²¹ (*egbé*) pessoas formadas, empreendedoras, criativas ou “inteligentes” – como ele se referia a muitos dos frequentadores que éramos músicos, artistas, empresários ou professores – e tentou mediar, nem sempre de forma assertiva, com as tensões que nossas presenças poderiam gerar. De fato, algum tempo depois, muitos de nós acabamos sendo ritualmente “incorporados” à estrutura como *ogãs* e *ekedes*²² (*èkéjì*) *suspensos*– algo que poderíamos pensar como em mecanismo de legitimação dessas presenças (muitas vezes destoantes).

¹⁸ No candomblé podemos identificar quatro elementos que caracterizam as dinâmicas de ensino/aprendizagem: observação, imitação, repetição e improvisação (ALMEIDA, 2009).

¹⁹ No âmbito da prática cotidiana e do discurso, o *Claudecy D'Jagun* sempre repetiu a máxima de que “no candomblé tudo vale um ponto” e que “todos somos iguais quando estamos aqui dentro” para enfatizar que o espaço sagrado do terreiro representa um tempo-espaço singular, onde as hierarquias e *status* social de cada membro na sociedade são parcial (e idealmente) dissolvidos e até a própria hierarquia ritual é relativizada.

²⁰ Silva, (2015, p. 93) escreve como “os terreiros procuram entronizar em seus postos de ogãs, além das pessoas provenientes do próprio meio religioso, os intelectuais e representantes das classes mais privilegiadas que, de algum modo, possam fornecer proteção, prestígio e apoio financeiro às atividades da casa”.

²¹ O *egbé* é uma denominação do coletivo de membros de um terreiro, é a própria comunidade.

²² A *ekede* (também chamadas de *ajoiê* ou *yarobá* no terreiro do *Gantois*) são um cargo feminino correlato à figura do *ogã* que tem como principal característica não incorporar e por isso, auxiliam nas funções rituais.

Mas voltando para o tema da metodologia de pesquisa, é preciso apontar que houve uma época (durante meu processo de mestrado) na qual encampeei sim, de forma pontual e pactuada, um *ethos* acadêmico frente à comunidade e ao *Claudecy D’Jagun*. Lembro que precisei explicar diversas vezes qual era esse “novo trabalho” que estava prestes a realizar, esse mestrado (que sempre deixou o *Claudecy* estranhado). Na prática, realizamos e registramos duas entrevistas e uma extensa pesquisa documental no acervo pessoal da família. O resto da pesquisa se deu através do convívio e do cotidiano como *abian* do terreiro, assim como pela nossa parceria profissional em aulas, workshops ou seminários sobre *toques* e danças do candomblé (nos quais fui ao mesmo tempo aluno/discípulo, músico e professor).

Mesmo formalizando essa nova faceta da nossa relação, nunca saímos de uma lógica comunal e retributiva e sempre tentamos funcionar a partir do que em ecologia poderia ser chamado de mutualismo, ou seja, uma relação em que ambas partes se beneficiam e contribuem para o sucesso da outra. Assim, minha pesquisa serviu para produzir, sistematizar e levantar materiais que mais tarde utilizaríamos como base para editais de fomento cultural ou diferentes projetos ligados à atuação profissional do *Claudecy*. E a consequente participação do *Claudecy* em eventos acadêmicos e projetos culturais acabou gerando diversos impactos positivos – que o *Claudecy* e sua família nunca esconderam. Também, como ele me disse em diversas ocasiões, o fato de revisitar os materiais produzidos e de participar de um processo do que poderíamos chamar de “edição dialógica ou colaborativa²³” foi positivo para ele²⁴.

Mas me parece que o ponto aqui é que revisando essas memórias, ambos entendíamos nossas trocas como parte de uma dinâmica ritual e profissional em comum. Por isso me percebo como um *tamborero* que pesquisa na academia antes de como um pesquisador realizando uma “observação participante²⁵”. Na verdade sou ambos, mas o ponto aqui é que como disse acima, me parece que nesse jogo de representações, no âmbito metodológico, o *tamborero* prevalece.

²³ Samuel Araújo (2008) distingue entre três tipos de abordagem etnomusicológica em relação às etnografias: um modo moderno, um modo reflexivo ou pós-moderno, e um modo participativo. A chamada edição colaborativa ou dialógica formaria parte, segundo ele, do segundo paradigma, em que o pesquisador acadêmico define os objetivos e questões de pesquisa, elabora e analisa os materiais coletados, mas interpreta os resultados em conjunto com os sujeitos da pesquisa. Este foi o modo como foi realizada a pesquisa durante meu mestrado, em que realizamos o que chamei de um “caminho de ida e volta” para ir revendo os materiais produzidos junto do *Claudecy*.

²⁴ O *Claudecy*, numa das entrevistas recolhidas no meu mestrado, coloca como é importante para ele esse conviver com pessoas de âmbitos distintos pois “[...] tudo se aprende vivendo, e nunca é tarde para aprender! E cada dia que passa eu também aprendo junto com meus alunos, junto da história deles. [...] É uma escola, ne? Não é só ensinar. Eu não vou lá só pra ensinar. Que tem dentro de meus aluno, tem aluno que tem faculdade disso, faculdade daquilo... Faculdade de música. Outro é professor... Isso é muito importante. Então parei nesse meio... Assim... E eu sou muito grato de trabalhar com eles, e também gente de fora.” (TAMARIT, 2017, p. 185)

²⁵ Reginaldo Gil Braga (2013, p. 33) recolhe como em sua pesquisa complementou a vivência pessoal dentro da religião com uma atitude de observação atenta que chama, seguindo Cardoso (1986), de “participação observante”. Acredito que possa ser uma forma coerente de descrever meu processo de pesquisa.

E chegamos aqui a mais um dos pontos do meu argumento: como afirmar que o que eu faço é etnografia? Por um lado, minha formação em antropologia social e cultural provavelmente influenciam meu olhar, minha escuta e a procura por uma atitude crítica frente à realidade. Ou seja, como um dos dispositivos próprios da pesquisa antropológica, a etnografia forma parte da minha “caixa-de-ferramentas musicológica” (RANDEL, 1992). No entanto, a relação entre antropologia e etnografia nunca foi natural nem dada (mesmo que em determinados períodos da história, pudessem ser consideradas quase como sinônimos), assim como não são consensuais os significantes e significados que envolvem cada uma delas. Não quero, portanto, reduzi-las nem essencializá-las. De fato, existem muitas formas de entendê-las e no âmbito das ciências sociais, este é um debate aberto e em permanente disputa – como atesta, entre outras, a candente discussão em volta do artigo *That’s enough about ethnography* escrito por Tim Ingold em 2014 e as diversas réplicas e contrarréplicas recorrentes até hoje²⁶.

Mas em termos práticos e principalmente político-epistêmicos, acredito que antes de entrar numa discussão sobre o que é ou não etnografia ou etnomusicologia, nessa encruzilhada na qual me situo talvez seja mais produtivo, mais “exuístico²⁷” (NOGUEIRA, 2020) me propor a andar por outras sendas. E nesse rumo, lembrei aqui de W.E.B DuBois (1999, p. 301, grifos meus) e suas reflexões sobre as “canções de lamento” do povo negro norte-americano, quando escreve que “as canções são na verdade, o resultado da seleção de séculos; a música é muito mais antiga que as palavras e nela podemos rastrear, aqui e ali, sinais do seu desenvolvimento”. Esta é de fato uma afirmação que expressa algo potente, ancestral e que ressoa e reverbera em mim, pois na minha experiência, a música ocupa um lugar central na estrutura emotiva e epistemológica das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas. De fato, como vimos, chegou a ser descrita como “o coração do candomblé” (LÜHNING, 1990a). É a partir dessa constatação que, retomando o ditado dos antigos *ko si ewe, ko si orixá* (sem folha não há orixá (*òrìṣà*)), do meu ponto de vista poderíamos afirmar que *ko si orin, ko si orixá* (sem canto não há orixá) – ou até *ko si ilu, ko si orixá* (sem tambor não há orixá).

²⁶ No artigo original, Ingold (2014) questiona como o uso indiscriminado e excessivamente normativo da etnografia e da observação participante em diversas áreas das ciências humanas e sociais estaria esvaziando seus sentidos e, por conta disso, a antropologia estaria perdendo espaço e voz pública. Ainda hoje, existe certo debate no campo em torno das provocações lançadas por Ingold. Bom exemplo disso são as críticas recentemente publicadas numa coletânea de artigos organizada por Irfan Ahmad (2021), na qual o próprio Ingold é chamado a responder num capítulo derradeiro. O livro, traz abordagens de várias autoras e autores trabalhando desde diversas partes do mundo sobre os mais variados temas – trazendo questionamentos de ordem epistêmica e metodológica, mas acima de tudo, introduzindo dimensões raciais e de gênero ao debate.

²⁷ “É na encruzilhada, como um lugar que dá origem a vários caminhos, e de uma lógica exuística, ou aceitação de tudo que há de mais humano na própria controvérsia do orixá Exu, que terreiros/práticas de terreiro/rito/mito e a própria ancestralidade como horizonte ético, potência inventiva, assumem a reconstrução dos seres, a partir dos cacos gerados pelo colonialismo.” (NOGUEIRA, 2020, p. 30)

De fato, se tomamos o candomblé como uma “performance da oralitura” nos termos de Leda Martins (2003, p. 74) – um espaço em que o conhecimento é “[...] veiculado pela palavra proferida e cantada, e pela música coreografada na dança” – podemos entender essa centralidade do som e de sua inscrição corporalizada como portador de um conteúdo político, ético, estético e epistemológico na sua concepção mais ampla:

O significante oralitura; da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2003, p. 77)

Assim, através das sensações e do som expandido e inscrito no corpo em performance, os sentidos e significados se ampliam sinergicamente, se complementam. É por isso, por exemplo, que a língua ritual no candomblé – mesmo que como veremos, com o passar do tempo possa ter evoluído para usos não gramatical ou formalmente coincidentes com a palavra proferida nas comunidades africanas das quais descendem muitas religiosidades afro-latinas – quando performada através do canto e do tambor, tem seus significados potencializados, recriados e revividos através da sua ritualização comunitária. Como disse W.E.B DuBois (1999, p. 302), mesmo “[...] conhecendo tão pouco quanto nossos pais o que tais palavras podem significar, [...] [conhecemos] muito bem o significado de sua melodia” – entendendo aqui que “melodia”, num sentido amplo, se refere à sonoridade e a sua resultante acústico-mocional e emotiva, ou seja, aos significantes e significados sociais e culturais que isso envolve.

Por tudo isso, estruturei o presente trabalho ao redor da minha experiência como “tocador” no candomblé baiano (e a modo de contraste, quando necessário, na *Regla Osha-Ifá* cubana), situando ambos universos e territórios como meus principais “pontos” de ancoragem vivenciais, sonoros e epistemológicos – centros gravitacionais em volta dos quais se articula tanto meu viver e *sentipensar* religioso como meu processo de formação acadêmica.

De fato, é por isso que proponho chamar essa tentativa como um *musipensar*, levando esse conceito de Orlando Fals-Borda para um âmbito em que se “pensa sentindo a música com o coração”: pensamos fazendo música. Onde se teoriza ao tocar, ou se toca enquanto produzimos conhecimento teórico. Onde, como plasmei no título da minha dissertação de mestrado, “tocamos e somos tocados” (ênfaticamente essa dimensão sensitiva, integrando coração e mente, presente no conceito afro-ribeirinho recolhido por Fals-Borda na Colômbia) e

“cantamos e (nos) encantamos”. O conhecimento é assim sensitivamente produzido pela/na prática musical. Em resumo: as discussões e questionamentos que apresento surgem, como viemos reiterando, desse “saber-fazer” construído a partir da minha trajetória como *tamborero*.

Metodologicamente, aparece aqui outro “ponto” central da presente proposta: partir da ênfase e vivência prática em volta dos tambores sagrados nos situa num âmbito sonoro-performático da ordem da ação-reflexão cotidiana; nos valores, gramáticas e princípios culturais que pautam esse discurso músico-corporal (acústico-mocional) que envolve o tocar tambores; um tocar que envolve por sua vez a observância de *fundamentos* ou princípios culturais compartilhados e os discursos (musicais ou não) gerados em volta deles.

Relacionados a um processo de aprendizado contínuo em performance, ressoam aqui os conceitos de diversos musicólogos do Sul global²⁸ importantes para o meu processo de pesquisa. O musicólogo uruguaio Luís Ferreira enfatiza como em contextos musicais não hegemônicos, “o saber implica o saber fazer; saber é, portanto ser capaz de fazer, o que advém do aprendizado com o outro, do ouvir e do ver fazer” (FERREIRA, 2011, p. 36). Já o multifacetado autor nigeriano Meki E. Nzewi, traz desde a própria África o conceito de “teoria-na-prática”, com o qual alude aos contextos preferencialmente de transmissão oral/corporal/aural da música, em que “a teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. [...] o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa antes de qualquer cogitação intelectual; [...]” (NZEWI; FREIRE; GRAEFF, 2020, p. 118). Finalmente, para Leda Maria Martins (2003, p. 78), esses saberes orais e gestuais que constituem as “oralituras” negras em diáspora “[...] instituem, quando performados, um fazer [que] não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente”.

A seguinte afirmação acredito que resume bem o ponto até aqui:

Os ancestrais africanos têm uma filosofia sobre o desenvolvimento humano-mental. Esta requer que a experiência pessoal deve preceder e estimular a investigação e as explicações numa situação de aprendizagem: Uma pessoa que não experimentou não reconhece a verdadeira natureza de uma coisa. As experiências sobre a vida não foram pré-embaladas e disponibilizadas para compra no supermercado²⁹ (NZEWI, 1997, p. 18).

²⁸ Diversos pensadores e pensadoras do âmbito geopolítico do que poderíamos chamar da periferia do capitalismo, se referem ao “Sul Global” como um espaço não necessariamente equivalente ao Sul geográfico nas representações hegemônicas, mas um espaço situado nas margens desse sistema pautado pela agência resistente frente ao colonialismo, ao próprio capitalismo e ao patriarcado.

²⁹ “The African ancestors have a philosophy about human-mental development. This requires that personal experience should pre-stage and stimulate inquiry and explanations in a learning situation: A person who has not experienced does not recognise the true nature of a thing. Experiences about life were not pre-packaged and made available for purchase in the super market”.

Assim, na minha experiência, todas estas perspectivas – que poderíamos resumir como formas de *musipensar* corporalizadas – são determinantes quando pensamos na produção e reprodução do conhecimento musical, pois nos situam na órbita certa para operar uma ruptura com o monologismo, os cânones, as certezas e os binarismos reducionistas do racionalismo cartesiano branco-ocidental – algo que ressoa profundamente com, entre outras, as propostas em volta da “pluriversalidade³⁰” como entendida e teorizada por Mogobe Ramose (2011). Os sentidos e significados, as análises e as teorias sobre a música e o som não surgem – nesse paradigma *musipensado* – de um processo de reflexão distanciada, mas do próprio tocar. São produzidas enquanto *estamos tocando*³¹. Como tocadores, nossa práxis musicológica é vibracional, experiencial. Aprendemos no contato com o couro, com a madeira, com o ferro, com a sua vibração e reverberações, com a nossa conexão profunda e sintonização intersubjetiva. Aprendemos corporalmente. Sensitivamente. Apreendemos e aprendemos coletivamente. Podemos dizer que “pensamos ao som dos atabaques”. *Musipensamos*.

Numa outra face dessa encruzilhada político-epistémica, podemos pensar ainda no exercício que estamos propondo como uma “tradução”, no sentido de estar adaptando e recriando ideias e conceitos *musipensado* em performance e transpondo-os para uma linguagem escrita – além de estar reorganizando-os para encaixá-los aos padrões estéticos e formais da escrita acadêmica. Essa necessidade de readequação, de deslocamento, de novo me puxa para mais uma fronteira, mais uma disjuntiva nessa encruzilhada, e nela procurei de novo amparo nas reflexões de outros pensadores da afrodiáspora. Um primeiro caminho foi voltar ao *nganga*³² W.E.B DuBois (1999) e as suas reflexões sobre as relações entre música e literatura nas “tradições orais”. Como apontamos, seguindo suas provocações podemos pensar numa transmissão de significados através da música e do som que vai além das próprias palavras – algo que o professor Luís Ferreira, em um dos cursos nos quais fui seu aluno, conceituou como uma “oralidade secundária transmitida geracionalmente”. Sonoridades e ideias musicais podem assim perdurar no tempo e se manter nas comunidades negras mais do que as palavras.

³⁰ “Ontologicamente, o Ser é a manifestação da multiplicidade e da diversidade dos entes. Essa é a pluriversalidade do ser, sempre presente. Para que essa condição existencial dos entes faça sentido, eles são identificados e determinados a partir de particularidades específicas. Assim, a particularidade assume uma posição primária a partir da qual o ser é concebido” (RAMOSE, 2011, p. 11)

³¹ Do meu ponto de vista, este é o real funcionamento do aprendizado, onde não existe distinção entre sujeitos e objetos. O aprendizado decorre de ações, de uma relação entre seres humanos que se interinfluenciam. Como Tim Ingold (2014, p. 289) escreve, “os humanos não estão sendo por completo, mas “se tornando”. Onde quer que os encontre, os humanos estão se ‘humanizando’” [*humans are not really being at all but “becomings”. Wherever you find them, humans are ‘humaning’*].

³² Faço aqui referência a uma palavra derivada das línguas *kikongo* da África central-ocidental que podemos traduzir como “médico”, “feiticeiro” ou “curador”. É alguém com profundos conhecimentos e poderes espirituais e socioreligiosos, normalmente intelectuais tradicionais.

Foi a partir dessa reflexão que surgiu a ideia de densificar e aprofundar os *fundamentos* dessa *linguagem tamborilada* – da qual sou aprendiz – na procura desses sentidos e significados *ancestralizados* que como veremos, conformam um *musipensar* que proponho, a partir da minha experiência, estruturar formalmente em *bases, movimentos, passagens e floreios*³³ como elementos constitutivos dessa semântica dos tambores sagrados do candomblé.

Trilhando um outro caminho nessas disjuntivas, desta vez tentando complexificar a noção de bi-musicalidade de Hood (1960), recorro às reflexões de Meki Nzewi sobre sua posição ética e política tanto como um pesquisador-acadêmico como, ao mesmo tempo, um “representante de uma cultura modernamente treinado”. Nas suas palavras:

Como ator articulado, moderno e nativo na arena da música tradicional em África, tenho o mandato da tradição, ritualmente entregue a mim em confiança para propagar a verdade sobre a civilização musical-mental africana. No entanto, quaisquer falhas no que será dito e na forma como são declaradas são minhas, não da música africana e dos mentores musicais ancestrais que ritualmente me deram o mandato, *ofo*, em 1976. No meu estilo de apresentação, posso ser encontrado a *re-ciclar* certas ideias ou pontos [...]. [...] preocupa-me permitir à mente moderna e ao intelecto em qualquer parte do mundo respeitar e assim conhecer a natureza da energia criativa tradicional africana; perceber o interior dos pensamentos musicais africanos e assim, compreender e apreciar os valores, potencialidades e benefícios da música africana para os povos do mundo cada vez mais coalescentes, mas cada vez mais desumanos³⁴. (NZEWI, 1997, p. 14, grifos do autor)

Ciente das idiossincrasias e das óbvias questões contextuais que me separam de alguém com a categoria e o peso intelectual de Meki Nzewi, como *tamborero* e pesquisador me sinto compelido a me colocar, como ele mesmo, numa posição híbrida, num entrelugar. Digo isso porque detenho, como *ogã suspenso* e *omo aña*, um “mandato da tradição ritualmente entregue a mim em confiança” e como no caso de Nzewi (1997), isto comporta uma grande responsabilidade ao transitar no mundo acadêmico. Como ele, me proponho a “permitir à mente moderna e ao intelecto em qualquer parte do mundo respeitar e assim conhecer a natureza da

³³ Como veremos nos próximos capítulos em detalhe, no *Ilê Axé Omolu Omin Layó* o *babalorixá Claudécy D’Jagun* desenvolveu, a partir do que lhe foi legado pela sua família, uma forma de organização dos motivos *melo-timbre-rítmicos* (e de alguma forma, polifônicos) que codificam sonoramente toda a trama significativa – o enredo mitológico – que é performando em cada *toque* de candomblé. Assim, *bases, movimentos, passagens e floreios* são aquilo que identifica cada um deles e que em conjunto – como aquilo que está sendo dançado, cantado e contado – regem paradigmaticamente cada passagem mítica ritualmente representada.

³⁴ “As an articulate, modern, native actor in the traditional music arena in Africa, I have the mandate of tradition, ritually handed over to me on trust to propagate the truth about the African musical-mental civilization. However, any shortcomings in what will be said and how they are stated, are mine, not of African music and the ancestral musical mentors who ritually gave me the mandate, *ofo*, in 1976. In my style of presentation I may be found to be re-cycling certain ideas or points [...]. [...] I am concerned about enabling the modern mind and intellect anywhere in the world to respect, and thereby know the nature of the traditional African creative energy; to perceive the inside of African musical thoughts, and thereby, to understand as well as appreciate the values, potentialities and benefits of African music for the ever coalescing but increasingly un-humanising world peoples.”

energia criativa tradicional africana” – no meu caso, em sua forma reconfigurada diaspóricamente no Brasil como candomblé. Para isso, acredito que pode nos ajudar a sua proposta de pensar no exercício desse trânsito como um “*re-ciclar* certas ideias ou pontos”.

Segundo Nzewi (1997, p. 59), este processo envolve “[...] uma “repetição” que ocorre com a reorganização interna do conteúdo. Quando um material é *re-ciclado*, a forma original é retida, mas as partículas constituintes teriam sido adulteradas [...] substituídas, deslocadas ou reestruturadas dentro da mesma forma externa reconhecível³⁵”. Assim, não se trata de um exercício de manter ou transpor algo essencial, mas de transformar a partir do meu aporte pessoal *musipensado* parte desse código musical³⁶ para uma outra realidade – mas mantendo, com responsabilidade, os valores e conceitos que embasam uma visão candomblé-orientada e seus *fundamentos*. Esses *fundamentos* são, como vimos, aquilo que sacraliza e que mesmo não sendo explícito, confere ancestralmente forma, sentido e conteúdo.

Assim, ao invés de pensar numa “tradução” podemos reformular a presente proposta como uma *transcrição* nos termos do poeta e tradutor Haroldo de Campos. Este, inspirando-se nas propostas do célebre acadêmico Fernando Ortiz para as dinâmicas próprias da cultura cubana a partir da *transculturação* – proposta que se opunha ao paradigma hegemônico da *aculturação*, o qual serviu durante décadas para afirmar a supremacia branco-colonial na tentativa antropológica de explicar formações culturais híbridas em situações de contato e troca cultural como o Caribe – propõe que o exercício de “traduzir” pressupõe um ato de recriação, de reelaboração. Nesse exercício, como nos aponta Júlio Moracén (2011a, p. 69), é preciso “colocar a si próprio” no processo de escrever sobre essas performances afrodiáspóricas. Assim, a *transcrição* (e como me parece, também a *re-ciclagem* proposta por Meki Nzewi) procura a “[...] reconfiguração no idioma de chegada da *forma significante* [...] de origem e não a reconstituição da mensagem” (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116, grifos das autoras). Ou posto de outra forma, agora em palavras do próprio Haroldo de Campos (2011, p. 137-138), essa se ocupa da “[...] tradução criativa (recriação, *transcrição*, como prefiro dizer). Esta, idealmente, implica a reconfiguração no idioma de chegada da *forma significante* do poema (*obra de arte verbal*) de origem”.

Por isso é tão importante na presente proposta esse “saber fazer” e ter na prática as ferramentas de ambos universos (o candomblé e a academia) incorporadas quando se trilharm

³⁵ “[...] a “repetition” that occurs with internal reorganisation of the content. When a material is *re-cycled* the original shape is retained but the constituent particles would have been tampered [...] replaced, displaced or re-structured within the same recognisable external form.”

³⁶ Estou fazendo referência à Rita Laura Segato (2006) e seu conceito de “código afro-brasileiro” (ver nota 39 na introdução; p. 29).

essas encruzilhadas. Por isso, ser *tamborero*, a experiência com os tambores sagrados e a vivência ritual são, do meu ponto de vista, imprescindíveis para não cometer equívocos ou redundar em mal-entendidos. É importante, como deixei claro na introdução, *contrapuntear* (ORTIZ, 2002; MORACÉN, 2011a; 2011b) esse “saber fazer” e meu próprio *musipensar* com outras ideias e perspectivas de irmãos e irmãs *tamboreros* e até de colegas pesquisadores que trabalham tendo como referência principal a música de *concerto* e suas ferramentas. Como vimos, este conceito de *contrapunteo* se refere a um marco relacional estabelecido a partir de uma rede de equivalências (mesmo que não necessariamente de simetrias). Nesse sentido, Júlio Moracén (2011a, p. 70-71) aponta como

[...] por contrapunteo Fernando Ortiz está falando de elementos culturais que convergem entre si, de tradições africanas e tradições europeias que estão contrapunteando. E o importante não é que haja entre eles uma harmonia racional, o importante é a existência deles em si, a existência deles já dá lugar a algo, mostra que algo está acontecendo [...].

Assim, neste trabalho uso a metáfora sociológico-musical do *contrapunteo* como uma forma de expressar tanto a natureza híbrida dessas culturas musicais afrodiáspóricas como algumas das suas dinâmicas *musipensadas* e, por outro lado, para mostrar o meu lugar ambíguo como pesquisador e *tamborero* branco e estrangeiro num *trânsito* permanente e tenso entre os universos das religiões afrodiáspóricas e da academia. Pretendo assim ser mais uma voz numa polifonia (uma perspectiva que como veremos é central nesse *musipensar*) de discursos *musipensados* que interagem *em contraponto* no presente texto, sem com isso “apagar”, “falar por alguém”, “impor”, “dar voz” ou me colocar como representante – pois como *abian* e *omo añá* recém jurado, não creio que seja esse meu lugar.

Portanto, não esperem encontrar no presente texto uma generalização ou uma “tradução” – no sentido de tentar “capturar” uma essência ou uma representação mediana daquilo supostamente importante nas culturas de terreiro e nas “comunidades do tambor” (DIAS, 2013) em relação às suas músicas – para que possa ser apreciada, degustada, discutida ou simplesmente consumida pela comunidade acadêmica. Não procuro, em definitiva, definir “o candomblé” ou “a música do candomblé”, mas tentar aprofundar, com um olhar baseado na prática cotidiana e situada em volta dos tambores sagrados e suas referências, alguns dos valores, conceitos e formulações *musipensadas* – um “pensamento acústico-mocional³⁷”, um

³⁷ Tomo a ideia de um “pensamento acústico-mocional” proposta por Souza (2019, p. 42-43) para explicar como “[...] padrões são definidos por sequências de movimento, técnicas específicas, configurações rítmicas, relação de acento e harmonia.”

“saber fazer” incorporado e *ancestralizado* como “saberes corporalizados” que os *tamboreros* desenvolvemos e acionamos durante nosso tocar e que proponho aqui, a partir da minha experiência prática e situada, *transcriar* como uma tese. Espero com isso poder contribuir no necessário alargamento das discussões sobre música no Brasil de modo geral.

Assim, me coloco como criador e autor da maioria dos conceitos e propostas apresentados. Quando não for assim, e por responsabilidade ética, ancestral e ritual, sempre referenciarei (quando conhecidos) eventuais coautores e coautoras de todos eles. Assumo, portanto, plena responsabilidade por quaisquer erro ou omissão. Como disse e reitero, o que estou propondo é refletir e reverberar uma série de conhecimentos negro-africanos codificados musicalmente no cotidiano de muitas das comunidades religiosas afro-latino-americanas e caribenhas e, partindo da minha experiência prática, situada e cotidiana em volta deles, propor caminhos alternativos ou “terceiras possibilidades” a partir desse *musipensar tamborero*.

E nesse caminho e como fechamento parcial dessa seção, retomo, *re-ciclo* e *transcrio* o pensamento de mais um prolífico sábio africano: Georges Niangoran-Bouah. Como na sua célebre *drummologie*, penso que existe espaço para pensarmos nessa *atabaqueologia* como uma possível amálgama (criativa) da “oralitura” e do *musipensar* quando levamos em consideração a hipótese que existe um discurso nos tambores que, como uma forma de “oralidade secundária”, perpassa espaço e tempo e transporta (em forma de código acústico-(e)mocional) sentidos, valores e o legado ancestral africano reconfigurado na diáspora. Faço então uma pausa no centro dessa encruzilhada e me pergunto: o que está comigo, com *Exú*³⁸ (*Èṣù*), no centro dela? E a resposta se encontra ao lado da mesa na qual escrevo: o tambor, o *ilú*³⁹ (*ilù*), o *ngoma*, o *batá*, o atabaque. É através do seu som que me movo, que movimento meus pensamentos: que escrevo. Como disse, os tambores são meus “pontos” de ancoragem metodológicos e vivenciais, elementos indispensáveis nesse caminho que venho trilhando. Um instrumento que como veremos possui voz e fala, pois

Nas regiões africanas onde foi praticada, a língua do tambor foi aprendida metodicamente; teve as suas escolas, os seus pedagogos, os seus estudiosos, os seus historiadores, os seus virtuosos... e exigiam longas “luas” de estudo. De um modo geral, os mais velhos eram responsáveis por iniciar os mais novos [...] [na] ciência tamborera⁴⁰ (KALA-LOBÉ, 1975 *apud* NIANGORAN-BOUAH, 1982, p. 61-62).

³⁸ Orixá dono dos caminhos, interlocutor ou mensageiro das divindades que leva as nossas oferendas às divindades. É considerado um orixá controverso, responsável por garantir a ordem. É uma divindade ligada à comunicação, à sexualidade e à ambiguidade. Não deve ser confundido nem equiparado a uma figura maligna ou ao diabo, pois em nenhum caso seria uma figura oposta à divindade criadora.

³⁹ Forma genérica na língua yorubá ritual do candomblé para se referir ao tambor ou atabaque.

⁴⁰ “Dans les contrées africaines où il se pratiquait, le langage tambouriné s'apprenait méthodiquement ; il avait ses écoles, ses pédagogues, ses érudits, ses historiens, ses virtuoses... et nécessitait de longues “luas” d'études. D'une façon générale, les aînés se chargeaient d'y initier les plus jeunes. [...] science tambourinaire”.

2.2 As experiências e perspectivas das mulheres negras como inspiração para a pesquisa

A música é uma ‘mulher’ e a gestão criativa e intuitiva da vida é um atributo feminino. [...] Um compositor *gesta e dá à luz* a fenômenos sonoros⁴¹ (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2008, p. 33, grifos meus)

Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela [...] (ÂNGELA DAVIS *apud* ALVES, 2017)

A corporalidade e o corpo-território negro em diáspora configuram dois dos principais pilares do que hoje em dia se entende por experiência diaspórica. De fato, quem já frequentou o candomblé com certeza escutou que “nosso corpo é o nosso templo”. Assim, hoje em dia há certo consenso em ressignificar o sentido de diáspora como um mero deslocamento geográfico para entendê-la como um conjunto de experiências de reterritorialização que envolvem a formação de novas teias de significação e novos entramados culturais, que tem na dimensão afetiva e nas trocas materiais e simbólicas seus eixos principais (HALL, 2006). Nesses entramados, os terreiros se constituem como espaços que articulam demandas e tecem redes de amparo para coletividades plurais e diversas em distintos territórios. Além de locais rituais-sagrados, são espaços de cura e promoção da saúde e do bem-viver, de integração comunitária, de educação e promoção de cidadania e de salvaguarda de valores e conhecimentos.

No contexto do candomblé baiano, estas comunidades-terreiro estão – no mínimo desde a década de 1930 – sob a liderança e tutela de grandes “matriarcas”. A figura das mulheres de terreiro como essas figuras proeminentes, matrigestoras e líderes comunitárias é hoje em dia uma realidade em muitas das linhagens *matriz* que, mesmo com certas controvérsias em volta da sua gênese como fenômeno sociorreligioso⁴², não há dúvida que marcam e marcaram os rumos do candomblé tal como é vivenciado e experienciado hoje em dia.

Por outro lado, encontramos diversas evidências no campo das discussões sobre música desde uma perspectiva africana e afrocentrada (ASANTE, 2016) desse lugar proeminente do feminino como um dos elementos que gerem e organizam as “artes musicais” na África e nas religiões afro-latino-americanas e caribenhas – até o ponto que, como mostra a citação que abre

⁴¹ “Music is a ‘woman’, and intuitive creative management of life is more of a feminine attribute. [...] A composer gestates and gives birth to sonic phenomena.”

⁴² Em diversos trabalhos, o pesquisador afro-norte-americano Lorand D. Matory (2005; 2008) afirma e tenta demonstrar o caráter político-ideológico (e até certo ponto, segundo ele, homófobo) que teria marcado a constituição do “matriarcado” do candomblé baiano. Nesse sentido, afirma como “ao contrário da história convencional, o Candomblé, uma religião que dava espaço igual a sacerdotes masculinos e femininos nos anos de 1930, tornou-se, pela primeira vez nas décadas depois do encontro de Ramos, Carneiro e Landes, um matriarcado.” (MATORY, 2008, 108). Podem se encontrar uma revisão dos seus posicionamentos iniciais em Matory (2018), em que o próprio autor reformula algumas das suas perspectivas e afirmações em resposta a algumas críticas.

esta seção, desde uma perspectiva Igbo “a música é uma mulher” (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2008). Nas *atabaqueologias* (ou *tamborlituras*) afro-latino-americanas e caribenhas há diversas alusões a esse papel dado ao feminino como um elemento gestor e gerador na performance: na *Regla de Osha-Ifá*, por exemplo, o tambor mais grave é chamado de *iyá* (*iyá*), uma palavra yorùbá que significa literalmente “mãe” e como o *rum* no candomblé brasileiro, tem a função de comandar e costurar a performance como um todo, guiando e se deixando guiar pelos passos ritualmente coreografados – que por sua vez complementam os sentidos e valores musicalmente declamados nas *cantigas*. Este aspecto liga também com o fato dos tambores *batá* afro-cubanos serem “paridos⁴³” a partir de um conjunto de tambores sagrados prévio. Nesse processo ritual, o *fundamento* contido no “tambor mãe” é aquilo que permite o processo de “nascimento”, e como sublinha Eli Rodriguez (2006, n.p.) “nessa denominação subjazem as ancestrais organizações sociais matriarcais, nas quais a mulher era venerada e respeitada; seguindo critérios religiosos esse tambor é a mãe porque outros tambores nascem do fundamento ritual que este abriga⁴⁴”.

Além desses, existem inúmeros exemplos desse caráter feminino associado aos tambores graves, que por sua vez também detêm a função dentro do conjunto orquestral de comandar, de costurar ou de gerir a performance”. Além dos *batá*, Argeliers Leon (1984) cita as alusões a tambores *macho* e *hembra* (macho e fêmea, respectivamente) em conjuntos como os *tambores iyesa*. Os sons graves associados a figuras femininas contrastam com o papel musical fixo, agudo e de sustento dos instrumentos masculinos. Nesse ponto, o sociólogo porto-riquenho Angel Quintero Rivera (2020) traz desde o contexto da *Bomba* colocações importantes nesse mesmo sentido:

Ao contrário do que a predominância do canto no Ocidente poderia nos levar a sugerir, o buleador, o tambor mais grave, é identificado como “feminino” e o subidor, o tambor mais agudo, como “masculino” (Saavedra Reyes, 1999). Em algumas de nossas tradições orais, está associada a profundidade do “afinco” do toque básico com a Mãe Terra, e isso, naturalmente, à fertilidade. Além disso, alguns informantes nos lembram que o couro de cabra, por causa de suas gestações, é flexível, enquanto o da bode macho é mais rígido e por isso pode ser mais apertado produzindo sons mais agudos. [...] No ritual comunicativo dessas músicas, então, a fêmea comanda e o

⁴³ No culto afro-cubano, a consagração de um novo *tambor de fundamento* é um processo complexo, que envolve múltiplas etapas para “transferir” o *aché* desde um tambor preexistente (mãe) até o novo tambor que vai “nascer”. Assim, existem linhagens e os tambores sagrados são “paridos” – reforçando e exemplificando este princípio matrifocal ligado à música e aos tambores sagrados. Podem ser encontradas maiores explicações em Ortiz (1950); Leon (1984), Rodriguez (2006) ou Villepastour (2015), entre outros.

⁴⁴ “En esta denominación subyacen las ancestrales organizaciones sociales matriarcales, en las cuales se rendía respeto y veneración a la mujer; según criterios religiosos este tambor es la madre, porque del fundamento ritual que abriga nacen otros tambores”.

macho floreia, algo muito significativo para as sociedades onde o tronco da família é fundamentalmente matrilineal⁴⁵ (QUINTERO RIBERA, 2020, p. 399)

É por tudo isso que penso que esse lugar do feminino em relação aos tambores sagrados pode ser resultado de uma *transcrição* de códigos culturais afrodiaspóricos ao âmbito musical, uma espécie de transposição *musipensada* de elementos socioculturais. Assim, é em volta dessas figuras femininas proeminentes e lideranças matrigestoras que se estrutura o *egbé* (*egbé*), a comunidade afro-religiosa; e de forma análoga, é em volta do som “falado” por esses tambores maiores e de tom mais grave que se organiza a performance acústico-mocional, como observa Argeliers Leon (1984, p. 49) quando destaca que “o instrumento de som grave executa um ritmo segmentado, irregular, que muda e de caráter oratório, falante⁴⁶”.

Esse papel gestor do feminino nas comunidades negras afrodiaspóricas foi expresso por diversas pesquisadoras da afro-diáspora a partir de conceitos como as *ialodês* e as *iyabás* que emulam e revivem o papel dessas matriarcas no candomblé. Assim, num trabalho fundamental para os estudos sobre o samba desde uma perspectiva crítica em relação às relações de gênero e raça, a pesquisadora Jurema Werneck (2007; 2020) traz o conceito de *ialodê* (*iyálóde*) das religiões afro-brasileiras, o qual significa “mãe da comunidade” (JAGUN, 2021) e que representa um dos títulos dados a *Oxum* (*Ọ̀ṣùṅ*), uma orixá guerreira que rege as águas doces e que representa a maternidade, a riqueza e a liderança estratégica entre e pelas mulheres. Com esse conceito, Werneck (2007; 2020) ressignifica o papel das mulheres sambistas numa historiografia que sempre as invisibilizou e desvalorizou como parte de uma disputa pela hegemonia nas representações e no controle desse campo na era da indústria cultural e da cultura de massas mediática. Assim, revisita as biografias de três grandes nomes do gênero – Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra – para discutir seu papel e as representações às quais foram submetidas a partir de uma perspectiva interseccional.

Por sua vez, o conceito de *iyabá* (*ayaba*), que podemos traduzir do yorùbá como “rainha”, é um dos títulos dados aos orixás femininos de um modo geral. Diversas autoras discutem a adequação dos padrões de gênero e sexualidade euro-ocidental-normativos como modelos para pensar o contexto Africano/yorùbá ou suas diásporas e utilizam esse conceito

⁴⁵ “Contrario a lo que el predominio del canto en Occidente podría llevarnos a sugerir, al buleador, o tambor más grave, se le identifica como “hembra” y al subidor, el tambor más agudo, como “macho” (Saavedra Reyes, 1999). En algunas de nuestras tradiciones orales se asocia la profundidad del “afínque” del toque básico con la madre tierra, y ésta, naturalmente, con la fecundidad. Además, algunos informantes nos recuerdan que el cuero de cabra, por sus embarazos, resulta flexible, mientras que el del chivo macho es más rígido, por lo que puede tensarse más, produciendo sonidos más agudos. [...] En el ritual comunicativo de estas músicas, pues, la hembra manda y el macho florea, algo muy significativo para sociedades donde el tronco familiar es fundamentalmente matrilineal”.

⁴⁶ “El instrumento de sonido grave ejecuta un ritmo segmentado, irregular, cambiante y de carácter oratorio, parlante”.

para ressignificar esses papéis. Assim, “para amefricanas e para epistemologias africanas, o macho não é a norma. Das iabás, aprendemos com Oxum a transpor poderes patriarcais e nos impor sem perder a doçura, a maternidade e voz pública” (AKOTIRENE, 2018, 49). Tudo isso me levou a retomar antigas leituras sobre o pensamento e trajetórias de diversas intelectuais negras e a recuperar algumas das suas propostas teóricas e metodológicas.

Um primeiro ponto que ressoou em mim a partir dessas leituras foi a importância do diálogo e da dimensão emotiva e experiencial na pesquisa: partir sempre da própria vivência e compartilhá-la como fonte para construir nossos relatos. Nesse sentido, bell hooks (1995, p. 475) nos conchama a não restringir as discussões às instâncias acadêmicas pois segundo ela é imprescindível fomentar diálogos que “[...] abranjam intelectuais negros que não tenham nenhuma filiação institucional formal. Isso é especialmente crucial para as negras já que muitas pensadoras críticas excepcionais não trabalham em meios acadêmicos”. Esse ponto é relevante na minha proposta pois o convívio com diversas mulheres – como a mãe do *Claudecy D’Jagun*, Valdelice Santos da Silva ou *ekede Nicinha D’Oxumarê* (como é conhecida no candomblé) ou, em menor medida, com a saudosa *iyalorixá*⁴⁷ (*iyálórìsà*) e grande amiga *Nildinha D’Ogum* do *Ilê Lara Omin (in memoriam)* – foi de grande importância para meu aprendizado.

Outro ponto importante – que reverbera críticas pós-coloniais e pós-modernas feitas a partir da década de 1970 ao paradigma etnomusicológico⁴⁸ e que foram sendo paulatinamente incorporadas às nossas práticas – é a necessidade de localizar, corporalizar e, portanto, de situar o discurso. Nesse sentido se expressaram Donna Haraway (1995) e Patricia Hill Collins (2019), as quais questionam tanto a “objetividade” como o “relativismo” branco-ocidental e patriarcal e chamam para uma “racionalidade feminista negra” baseada em “[...] saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia.” (HARAWAY, 1995, p. 23). O conhecimento não é assim univocal, universal, nem descompromissado, mas depende “[...] de uma relação social de ‘conversa’ carregada de poder” (Ibid., p. 35).

É a partir dessa perspectiva sobre o conhecimento que me coloco como um *tamborero*, um tocador de atabaque e *batá* e um acadêmico (branco) em formação. É desde essa conjunção de pontos de vista que produzo minhas reflexões. Assim, não tenho por objetivo produzir uma versão completa e abrangente sobre o candomblé, mas somar com todas as tentativas já

⁴⁷ As *iyalorixás* são o equivalente feminino dos *babalorixás*, ou seja, as mulheres que ocupam o cargo de máxima lideranças de um terreiro.

⁴⁸ Ramón Pelinski (2000, p. 11) lista as críticas ao paradigma etnográfico e à etnomusicologia moderna rejeitando “modelos totalizadores, verdades objetivas e positivas, centradas em análises musicais imanentes, e claras classificações de gêneros musicais e culturas, relações transparentes entre estruturas musicais e sociais”.

produzidas (e com aquelas que poderão surgir) em volta das artes musicais candomblecistas. Trata-se de uma pesquisa parcial, inacabada e situada (COLLINS, 2019, p. 32).

Existe ainda, do ponto de vista do feminismo negro, um outro ponto importante nessa produção de um conhecimento crítico e localizado a partir do diálogo e da própria experiência, que é o fato de nos responsabilizarmos pelo que escrevemos, produzimos, dizemos e fazemos:

Uma ética da responsabilidade também caracteriza a epistemologia feminista negra. Não somente os indivíduos devem produzir o conhecimento por meio do diálogo e recorrer a um estilo de apresentação que demonstre uma ligação com as próprias ideias, mas também se espera que se responsabilizem pelo que afirmam (COLLINS, 2019, p. 23)

Como *ogã/abiyian* e *omo añã*, sempre fui consciente da responsabilidade ética e civilizatória que supõe assumir esses cargos – pois foi algo sempre colocado em primeiro plano pelas pessoas que me iniciaram e me ensinam. Por outro lado, essas reflexões de Patrícia Hill Collins (2019) me levam a pensar sobre o fato que, ao propor uma *transcrição* das minhas experiências como *tamborero* nos moldes da escrita convencional acadêmica, se abre ainda mais um plano de responsabilização perante os sujeitos e coletivos que me acolheram e confiaram parte de suas sabenças e tecnologias ancestrais comigo. Uma responsabilidade que se estende, até certo ponto, perante toda a luta coletiva dos candomblecistas e das populações negras em diáspora. Uma responsabilidade perante uma ancestralidade que me acolhe como “corpo estranho”, porém ritualmente integrado – sem que isso suponha a isenção de possíveis tensões e potenciais conflitos, tanto no âmbito acadêmico como no âmbito religioso.

Ser um tocador de tambores sagrados, desta forma, não é uma posição social e ritual neutra, mas um lugar construído durante meus anos de aprendizado e de consolidação como membro de uma comunidade afro-religiosa plural e diversa. Os papéis ou cargos rituais de *tamborero*, *abian/ogã* e *omo añá* não me conferem mais do que acesso a um “saber fazer” que acredito ser importante na presente tese: uma camada experiencial, uma vivência cotidiana *musipensada* a partir dos moldes dessa “racionalidade afrodiáspórica” (SOUZA, 2019) *ancestralizada* e incorporada no cotidiano das “comunidades do tambor” (DIAS, 2013) afro-latino-americanas e caribenhas.

Sou, portanto, responsável perante uma rede de afetos-parentesco-aprendizados⁴⁹ por carregar comigo essas experiências e (uma parte dessas) sabedorias com as quais proponho este

⁴⁹ Como vimos, se trata de uma proposição que tenta dar conta dos três elementos que balizam meu processo de aprendizagem musical em comunidade: os afetos e a afetação (FAVRET-SAADA, 2005); o parentesco ritual (ou consanguíneo) e os aprendizados recíprocos. Ver nota de rodapé 4 na introdução (p. 17)

trabalho tentando tensionar alguns dos códigos e significados a partir da sua *transcrição* para outros âmbitos – uma “tradução” pela qual me assumo também inteiramente responsável. É exatamente por isso que não me proponho a tentar abranger nessa empreitada à “música do candomblé” ou os “*toques* do candomblé”, pois isso extrapola meu conhecimento e minha vivência – além de emplacar um viés totalizante e pretensamente objetivo próprio do cartesianismo, que pouco ou nada tem a ver com esses *musipensares* próprios das distintas religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas.

Do mesmo modo, não seria adequado relativizar ou simetrizar as distintas subjetividades e trajetórias vitais em jogo nessa proposta: perante os sujeitos e comunidades que contribuíram no meu processo de pesquisa, me reconheço como um sujeito social e ritual distinto, temos percursos de vida distintos e nossos objetivos podem não ser plenamente convergentes; no entanto, em lugar de enfatizar potenciais contrastes entre pontos de vista diferentes em relação às distintas coletividades e subjetividades implicadas nessa grande “gira epistemológica”, o meu ponto aqui, como tocador de tambor, é que a minha condição de *tamborero* pode ser uma possível “ponte” e “[...] uma localização social a partir da qual se pode examinar a conexão entre múltiplas epistemologias” (COLLINS, 2019, p. 31).

Como já destacamos em outras seções deste trabalho, estou propondo um *contrapunteo* desses distintos pontos de vista, desses *musipensares* que não necessariamente precisam convergir em um todo coerente, mas como veremos, a partir desse contraponto é produzida uma nova forma híbrida e de caráter polifônico, pois “mais do que um conflito separador, o contraponto é a cola molecular por meio da qual se expressa o valor polifônico de uma música, de um texto e de uma cultura⁵⁰” (ZAMBRELLA, 2014, p. 24). E é por isso que a responsabilidade se torna na minha proposta um ponto indispensável uma vez que “a apreciação de um construto apresentado como conhecimento é conduzida simultaneamente a uma avaliação dos valores, da ética e do caráter do indivíduo.” (COLLINS, 2019, p. 23). Por outro lado, esta valorização da ética e do caráter entronca ainda com a dimensão vivencial e o valor dado às emoções na pesquisa e na minha proposta de *sentipensar* musical, nesse *musipensar*, pois desde uma perspectiva candomblé-orientada – como no feminismo negro-americano – “[...] emoção, ética e razão são usadas de forma interconectada, como componentes essenciais na busca do conhecimento” (Ibid., p. 25).

Em resumo: partindo da premissa que o conhecimento, do ponto de vista adotado neste trabalho, é sempre parcial, situado, corporalizado, dialógico (HARAWAY, 1995; COLLINS,

⁵⁰ “Mas que de conflicto separador, el contrapunto es el pegamento molecular por medio del cual se expresa el valor polifónico de una música, de un texto y de una cultura”.

2019, hooks, 1995), representacional, textualizado, incompleto (CLIFFORD, 1986) e portanto, permanentemente negociado, pensei em exercitar – através de conversas e de diálogos⁵¹ conduzidos em forma de entrevistas – dois princípios *exúdicos* (*fundamentais*) do candomblé segundo Márcio de Jagun (2021): a oralidade e o respeito aos mais-velhos ou a senioridade.

Assim, mesmo com o impacto funesto da pandemia de SARS-CoV-2 – que como vimos me forçou a mudar o enfoque da pesquisa algumas vezes durante o processo –, tentei manter dois dos eixos principais da minha proposta inicial: uma ênfase nesse diálogo e nas trajetórias e opiniões dos sujeitos e a centralidade da prática com os tambores sagrados. Para isso, decidi complementar, na medida do possível, minha própria *transcrição* do meu próprio *musipensar* com depoimentos de *tamboreros* que neste caso, realizassem – assim como eu – algum *trânsito* entre o âmbito ritualizado/religioso e o campo artístico, acadêmico ou educacional enquanto trabalhadoras e trabalhadores ou profissionais da música e da cultura de modo geral.

2.3 Vidas distintas, tambores distintos: a entrevista como registro

Nesse rumo, com a relativa melhora na pandemia de COVID-19 e logo após a segunda etapa de revisão e acompanhamento do meu processo de doutoramento prevista no regulamento do programa de pós-graduação em música da UNIRIO (PPGM) – chamada de *Ensaio II* – a partir do segundo semestre de 2021 comecei a preparar a etapa “etnográfica” do meu trabalho. Inicialmente comecei a pensar em alguns nomes e iniciar tímidos contatos para sondar a possibilidade de poder encontrar e conversar com *tamboreros*, tanto homens quanto mulheres que, ao meu ver, poderiam contribuir no meu trabalho.

Assim, fiz uma pré-seleção desses potenciais candidatos a partir de três critérios (não necessariamente mandatórios): o principal e mais importante foi que tivessem alguma relação com os tambores rituais/sagrados – e idealmente, que tivessem alguma relação com a minha própria rede de afetos-parentesco-aprendizados; procurei também pessoas que mantivessem alguma relação de proximidade com o terreiro onde fui *suspense* – tanto diretamente como a partir da matriz em Salvador (nesse caso, o *Ilé Iyá Omi Àṣe Iyamasé* ou *Terreiro do Gantois*); e, sempre que possível, que como eu mesmo realizassem ou tivessem relação com *trânsitos* vitais ou profissionais envolvendo contextos educativos, acadêmicos ou artísticos.

⁵¹ Como escreve Patricia Hill Collins, desde uma perspectiva das mulheres negras “[...] raramente novas formas de conhecer são constituídas sem a participação de outros indivíduos, e elas são normalmente desenvolvidas por meio do diálogo com outros membros de uma comunidade” (COLLINS, 2019, p. 16)

A partir desses critérios, paralelamente a esses contatos iniciais comecei a pensar quais temáticas deveria abordar nos encontros. Assim, foi surgindo a ideia de que diante da importância dos tambores na minha pesquisa, sempre que possível tentaria realizar as entrevistas com algum instrumento presente. Com isso procurava duas coisas: por um lado, poder registrar alguns *toques*⁵²; e por outro, favorecer um espaço de conversa em que a presença efetiva dos tambores permitisse, de alguma forma, outras sonoridades e outras “falas” além das palavras – mesmo que como veremos, a linguagem dos *tamboreros* faz isso de uma forma rotineira, pois não restringe o universo sonoro ao ato concreto de “tocar” no tambor.

No entanto, nem sempre foi possível dispor das condições ou dos instrumentos para permitir esse diálogo com/atraves dos tambores. Por um lado, alguns encontros foram realizados em locais públicos ou espaços onde não havia possibilidade de tocar. Outras vezes, foi difícil ter acesso aos instrumentos. Penso que em parte, isso pode ser reflexo das profundas mudanças que o candomblé e as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas vêm sofrendo nas últimas décadas – neste caso, em relação ao “papel social” modificado dos *ogãs* e *alagbês* (*alágbè*) e dos candomblecistas em geral que hoje em dia raramente residem nas próprias comunidades ou terreiros e que foram paulatinamente encampando um estilo de vida cada vez mais “padronizado” (ocidentalizado, se quisermos) em relação às dinâmicas e ao ritmo de vida acelerado das sociedades de consumo. Assim, em diversos trabalhos e conversas, o professor da UFBA e *alagbê* do terreiro do *Gantois* Iuri Passos demonstra certa preocupação com essas mudanças nos papéis sociais de *ogãs* e *alagbês*, uma vez que se encontram inseridos no mundo das relações do trabalho do músico profissional que os inferioriza e os discrimina. Por outro lado, a sua vinculação profissional como professor universitário coloca sobre ele a responsabilidade de ser um referente positivo para o futuro dos e das jovens e adolescentes da comunidade que cerca o terreiro. Assim, o *alagbê* hoje em dia, além de um cidadão com as mesmas responsabilidades que qualquer outro e de um músico-sacerdote com uma infinidade de funções rituais dentro do culto, acaba se tornando um arte-educador, um professor, um músico profissional, um psicólogo, um assistente-social, um articulador comunitário, etc. Hoje em dia o *alagbê* se tornou uma figura polivalente com uma atuação social e musical que transcende os limites físicos e simbólicos do terreiro (BARROS, 2017⁵³).

⁵² Devo adiantar aqui que por questões relativas à construção desta tese, acabei não focando na análise exaustiva desses materiais registrados. Assim, diante do enorme volume de materiais coletados – tanto nas entrevistas como nos registros dos *toques* – decidi focar nos relatos e na análise de alguns dos *toques* registrados com o meu mestre *Claudecy D’Jagun* para ilustrar meus argumentos. Espero poder aprofundar parte desses materiais no futuro.

⁵³ Seguindo a forma como ele mesmo se identifica no âmbito acadêmico e na sua dissertação de Mestrado, vou citar os trabalhos do professor e *alagbê* Iuri Passos a partir do seu sobrenome – nesse caso, Barros.

O *xicarengoma* Eliezer Santos, que participou da presente pesquisa como um dos entrevistados, pode ser um bom exemplo desse “papel social” modificado. Nasceu e cresceu no entorno dos terreiros do bairro da Vasco da Gama em Salvador/BA, porém morou tinta-e-seis anos fora do Brasil (na Argentina primeiro e depois nos Estados Unidos). Assim, foi socializado musicalmente por *tamboreros* e pessoas “antigas” numa época em que a vida social dos candomblecistas era muito mais ligada, cotidianamente, aos terreiros. Isso permitiu, segundo ele, que os *fundamentos* e o que ele chama da “cartilha” do candomblé fosse algo que lhe foi transmitido de forma mais orgânica, no convívio, olhando, ouvindo e sendo respeitoso pois “a nossa *enseñaza* foi através... oral. Tudo no candomblé é oral, né. Muito mosquito te comendo [começa a rir] e você reclamando” (ELEZIER, 2021, p. 500). Assim, mostrou grande preocupação com as atitudes dos jovens em relação a frases musicais ou “gírias” inventadas que modificam os *toques*. Nesse caso, Eliezer comenta que a partir desses *trânsitos* fora do Brasil, foi ampliando e aperfeiçoando seus conhecimentos como músico profissional e professor de percussão em diversos projetos. No entanto, no seu retorno ao Brasil poucos anos atrás, percebeu esse descompasso entre o que aprendeu de jovem com o que se toca hoje. Foi por isso que dedica boa parte de seu tempo e esforço em ser uma liderança que luta por recuperar o modo “antigo” de tocar ensinando jovens *tamboreros*.

De alguma forma, foram esses papéis sociais modificados dos candomblecistas e dos *tamboreros* que tornaram difícil conseguir conciliar agendas, achar algum local disponível ou ter acesso a algum instrumento no meio aos inúmeros compromissos e obrigações do dia-a-dia.

Por outro lado, é preciso destacar as dificuldades em estabelecer relações de confiança e um espaço relaxado com todos os equipamentos de registro e as “formalidades” (mesmo que mínimas) de um trabalho acadêmico. Isso tudo, juntamente desse ritmo de vida acelerado e do fato que acabei pensando um número (possivelmente) excessivo de questões, fez com que nem sempre fosse possível ou existisse tempo disponível para “tocar”. Assim, mesmo que parte dos meus objetivos iniciais não fossem totalmente atingidos, devo dizer que todos e cada um dos encontros renderam conversas substanciais e de grande valor para a presente e muitas outras discussões. Por isso, as deixarei transcritas por inteiro nos anexos.

Mas voltemos para o centro da encruzilhada: como disse, realizamos em cada encontro uma entrevista e registramos, quando possível, pequenos fragmentos dos *tamboreros dobrando rum*. No aspecto formal e metodológico, as entrevistas foram preparadas e conduzidas a partir de um modelo semiestruturado – que foi obviamente sendo adaptado – e foram, em sua maioria, feitas de forma presencial. Estas foram conduzidas por mim, sem nenhuma outra pessoa.

Realizei cinco delas no Rio de Janeiro (RJ), oito em Salvador (BA) e uma foi conduzida de forma remota através de um serviço gratuito de videochamada.

2.3.1 Os *tamboreros* entrevistados

Chegados a este ponto, vou primeiramente fazer um perfil geral dos entrevistados/as para depois apresenta-los brevemente de forma individual. Farei esse perfil a partir de cinco itens: gênero, raça, idade, nacionalidade e filiação/posto nas comunidades religiosas.

- Em relação ao gênero, foram entrevistadas três mulheres (Thainara Castro, Mônica Millet e Nanci de Souza ou *Egbomi Cici D'Oxalá*) e onze homens (*Claudecy D'Jagun*, Iuri Passos, Gabi Guedes, Eliezer Freitas, José Izquierdo, Ícaro Sá, Guilherme Marques, André Souza, Ìdòwú Akínrúlí, Fernando Leobons e o *Comendador Ogã Bangbala*).
- Todos os entrevistados e entrevistadas são negros (pretos ou pardos) à exceção do José Izquierdo e do Fernando Leobons que se autodefinem como brancos.
- As idades são bem heterogenias, desde os vinte-e-sete anos do mais jovem (o Guilherme Marques) aos cento-e-três anos do que hoje em dia ostenta o cargo do “ogã mais velho do Brasil”, o *Comendador Ogã Bangbala*.
- Já enquanto às nacionalidades, em sua maioria são brasileiros a exceção do José Izquierdo que é chileno e do Ìdòwú Akínrúlí que é nigeriano.
- Finalmente, em relação às filiações e aos cargos rituais nas comunidades religiosas africanas ou afrodiáspóricas nove dos e das entrevistadas são ligados a terreiros de *nação ketu*: desses nove, oito são “filhos” ou descendentes do terreiro soteropolitano *Ilê Iyá Omi Àṣe Iyamasé (Gantois)*: quatro ligados diretamente ao terreiro matriz em Salvador, um ligado a uma comunidade descendente no bairro também soteropolitano de Amaralina (*Ilê Axé Omin Da*) e dois zeladores de terreiros descendentes situados na Baixada Fluminense no Estado do Rio de Janeiro, o *Ilê Axé Omolu Omin Layó* e o *Ilê Lara Omim*. Há também uma das entrevistadas iniciada no *Ilê Axé Opo Aganju* sediado em Lauro de Freitas, na região metropolitana de Salvador. Entre esses nove entrevistados há um *babalorixá*, uma *iyalorixá*, uma *ejé egbé*⁵⁴ (*iyá èjè bejè*), uma *iya ilefun*⁵⁵ (*iyá èfun*) e cinco *ogãs*. Há também entre os entrevistados um *xicarengoma* da *nação angola* (do terreiro *Demboakenã*) e um *runtó* da *nação jeje-mahi* (do *Zoogodo Bogum Malé Hundo*). Finalmente três dos entrevistados não

⁵⁴ Cargo sacerdotal feminino que toma conta dos líquidos sacrificiais (JAGUN, 2021)

⁵⁵ Cargo ritual feminino que realiza as pinturas nos neófitos no ritual de iniciação.

formam parte do candomblé (mesmo que no mínimo dois deles mantêm laços ou chegaram a ser iniciados): há dois *omo añá* jurados e iniciados na *Regla de Osha-Ifá* afro-cubana e um *babalawô*⁵⁶ (*bàbáláwo*) e membro de uma linhagem *Àyàn* (*tamboreros*) nigeriana.

Assim podemos ver que há entre os entrevistados/as um claro viés racial e um recorte em relação à filiação religiosa: a maioria dos entrevistados e entrevistadas são soteropolitanos e ligados ao terreiro do *Gantois*, além de ser quase todos negros e negras. Por um lado, não há nada de problemático pois considero a presente tese como um “estudo de caso” em que parto da minha condição de *tamborero* e da minha rede de “afetos-parentesco-aprendizados”. Por isso, como sempre expressou o *Claudecy D’Jagun* na hora de se referir a pessoas com as quais compartilhávamos uma forma de tocar atabaque parecida ou reconhecível, priorizei poder conversar com *tamboreros* que “falassem a nossa mesma língua” – fato que explica a concentração de filhos e filhas ou descendentes diretos do terreiro do *Gantois* – pois tanto o *Ilê Axé Omolu Omin Layó* (terreiro no qual aprendi e onde fui *suspense ogã*) como o *Ilê Lara Omin* (terreiro onde *Claudecy D’Jagun* tomou a sua obrigação de sete anos e com o qual mantenho até hoje uma forte relação) são descendes desta matriz.

Obviamente, não se trata portanto de uma seleção aleatória ou neutra. De fato, além desse aspecto, existe ainda uma questão prática pois a grande maioria das e dos entrevistados mantêm alguma relação comigo e especialmente com o meu mestre *Claudecy D’Jagun* – que é o meu elo ritual mais imediato com o candomblé e durante anos foi meu mestre, mentor e um dos colaboradores (e por vezes até coautor) de muitos dos trabalhos que realizei. Digo tudo isso porque não acredito na possibilidade de uma pesquisa “objetiva” e isenta; e porquê do meu ponto de vista, uma tese de doutorado não deveria almejar “fechar questões”, mas se tornar uma etapa mais na vida acadêmica e na formação permanente de um pesquisador. Assim, ao meu ver, nada impede que o presente trabalho seja continuado por mim ou apropriado e ressignificado à luz das experiências e visões de mundo de outros e outras. No entanto, faltam nesse trabalho muitas pessoas importantes com as quais estabeleço ou já estabeleci relações significativas de aprendizado, de confiança e de respeito mútuo – algumas delas certamente fundamentais no meu processo de aprendizado⁵⁷. Feito o perfil geral, vou então apresentar brevemente cada um dos *tamboreros* seguindo a ordem em que foram realizadas as entrevistas:

⁵⁶ Sacerdotes encarregados da prática divinatória com o oráculo de *Ifá*.

⁵⁷ Posso citar, por exemplo a Valdelice Santos (*ekede Nicinha D’Oxumarê*), Erisvaldo Santos (*ogã Ney D’Oxosse*), finada e saudosa Rubenildes Cerqueira (*iyalorixá Nildinha D’Ogum*), Elitio Cerqueira (*ogã Licinho*), Jovelino lazaro de Araújo (*ogã Lazinho*), Edvaldo Firmino dos Santos Júnior ou “Gy”, Emerson Silva de Souza Santos (*tata Aydameui*), Antoine Olivier (*tata Lejikongo*), *ogã* Bruno Souza, Fábio Alexandre D’Ascensão (*ogã Fábio*), Christiano Felyp de Souza (*ogã Cristiano*), Wanderson da Conceição (*tata Kamuxi*), Edgar Rocha (*tata Langangue*), entre muitos outros e outras.

2.3.1.1 Claudecy D’Jagun⁵⁸

Claudecy D’Jagun (45 anos) é a *digina* (nome ritual público) do *babalorixá*, músico e gestor cultural Claudecy de Souza Santos (também conhecido como *Dofono D’Omolu*), natural de Duque de Caxias – município da Baixada Fluminense carioca onde reside atualmente e onde está localizado o *terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layó* do qual é o zelador. Filho de baianos estabelecidos na Baixada Fluminense entre a década de 1950 e 1960 – Claudemiro de Souza Santos (*ogã Cadu D’Oxalá* ou *Tata Xaxuê D’Amungongo*) e Valdelice Santos da Silva (*ekede Nicinha D’Oxumarê* ou *Dona Baiana*) – é um exímio tocador de atabaques e um respeitado cantador e dançarino de candomblé. Participa ativamente da cena cultural e musical independente do Rio de Janeiro e ministra aulas e workshops. Tem dois trabalhos autorais gravados. Foi o principal colaborador no meu mestrado, onde podem ser encontradas maiores informações sobre a sua trajetória vital e experiências (TAMARIT, 2017).

Realizamos nossa conversa no quintal do próprio terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, em Duque de Caxias/RJ na manhã do dia 17 de novembro de 2021. Será referenciado no texto como (CLAUDECY, 2021)



⁵⁸ Optei por colocar imagens das próprias entrevistas para identificar cada colaborador/a como uma forma de valorizar esse importante momento e de mostrar, de alguma forma, alguns dos elementos e do contexto real da interação que tivemos. No entanto, peço desculpas pois algumas foram captadas em momentos de pouca luz ou espaços fechados que deram um tom peculiar ou mostram uma qualidade que poderia ser, no mínimo, melhorável.

2.3.1.2 *Thainara Castro*

Thainara Cerqueira Castro de Jesus (32 anos) é atualmente *iyalorixá* do terreiro *Ilê Lara Omim*, fundado por sua avó materna Eulâmpia Cerqueira castro, a saudosa *Mãe Lindinha D'Oxum* iniciada por *Mãe Menininha do Gantois*, em Salvador/BA, de onde era natural. Nascida em Nova Iguaçu, cresceu no quintal do terreiro situado no bairro de Vila São João, no município de São João de Meriti/RJ. Desde pequena aprendeu com a sua família a tocar atabaques e instrumentos do universo do samba e do pagode. Atualmente é percussionista profissional e participa de diferentes projetos de âmbito local e nacional.

Realizamos a entrevista no quintal do terreiro *Ilê Lará Omin* em Vila São João (São João de Meriti, RJ), na manhã do dia 25 de novembro de 2021. Será referenciada no texto como (THAINARA, 2021)



2.3.1.3 Iuri Passos

Iuri Ricardo Passos de Barros (44 anos) é *alagbê* do terreiro do *Gantois* em Salvador/BA. É produtor musical, ativista social, arranjador, etnomusicólogo e professor efetivo de percussão do curso de música popular da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – do qual era coordenador no momento em que realizamos a entrevista. Nascido e criado dentro do terreiro, é a quarta geração da sua família a pertencer ao *Gantois*. Participa como músico profissional em diversos projetos de renome nacional e internacional e coordena o projeto social *Rum Alagbê*, realizado dentro do mesmo espaço do terreiro com o objetivo de desenvolver, através dos *toques* sagrados do candomblé, valores humanos e cívicos entre os jovens e adolescentes da comunidade circundante. Podem ser encontradas mais informações na dissertação de mestrado que defendeu na mesma universidade onde trabalha (BARROS, 2017).

Realizamos nossa entrevista na tarde do dia 4 de dezembro de 2021 num estúdio situado na sua residência, no mesmo Alto do *Gantois* a poucos metros da entrada do terreiro. Será referenciado no texto como (IURI, 2021)



2.3.1.4 Gabi Guedes

Gabriel Guedes Dos Santos (61 anos), músico soteropolitano, percussionista e arranjador nascido e criado no Alto do *Gantois* em Salvador/BA. É um dos tocadores de atabaque mais experientes da Bahia e teve a oportunidade de conviver e aprender com os grandes *ogãs* que hoje em dia são algumas das referências mais destacadas do candomblé brasileiro, como *Vadinho “Boca de Ferramenta”*, Hélio ou Dudu, entre outros. Como músico profissional, participa desde a década de 1985 em turnês nacionais e internacionais. Atualmente é um dos principais percussionista da *Orkestra Afro-jazz Rumpilezz* – fundada pelo finado maestro e saxofonista Letieres Leite – além de dirigir seu trabalho de música instrumental *Pradarrum*. Também ministra aulas e workshops de percussão.

Realizamos nossa entrevista na manhã do dia 5 de dezembro num pequeno estúdio dentro da residência dele, no Alto do *Gantois* em Salvador/BA. Será referenciado no texto como (GABI, 2021)



2.3.1.5 Mônica Millet

Mônica Nazareth Renée Millet (63 anos) é mestra de cultura popular, percussionista, compositora, produtora cultural, diretora musical e ativista da cultura popular afro-brasileira. Carioca de nascimento, cresceu junto da sua mãe carnal – *Mãe Cleusa, iyalorixá* do terreiro do *Gantois* e filha de *Mãe Menininha do Gantois* – dentro do terreiro (onde hoje em dia ocupa o cargo de *Ejé Egbé*). Foi uma das mulheres pioneiras na Bahia em participar como percussionista da cena musical baiana e nacional, integrando formações e gravando com os principais nomes da MPB (Caetano Veloso, Maria Bethânia, etc.). Atualmente ministra workshops e produz seu próprio conteúdo autoral, além de participar como Mestre de projetos visando a inclusão e consolidação das mulheres no universo musical partindo da prática dos atabaques.

Realizamos nossa entrevista na residência dela, no município de Camaçari/BA na manhã do dia 6 de dezembro de 2021. Será referenciada no texto como (MÔNICA, 2021)



2.3.1.6 *Eliezer Santos*

Eliezer Freitas Santos (58 anos), nasceu no bairro da Vasco da Gama em Salvador/BA. Conhecido pela *digina Tata Ngaramezo*, é *xicarengoma* do terreiro *Demboaquenã* da *nengua Monaganga* ou *Mãe Bebê* do *Buraco da Gia* no bairro de Brotas, com quarenta anos de santo. Músico e educador, morou trinta-e-seis anos fora do Brasil (na Argentina e nos Estados Unidos) onde trabalhou em diversos projetos ligados à dança e à música africana e afrodiaspórica. Ministra aulas e workshops de percussão e de atabaques.

Realizamos nossa entrevista na Fundação Pierre Verger, no bairro do Engenho Velho de Brotas de Salvador/BA durante a tarde do dia 6 de dezembro de 2021. Será referenciado no texto como (ELIEZER, 2021)



2.3.1.7 José Izquierdo

José Izquierdo Yañez (44 anos) é músico multi-instrumentista e professor de percussão em Salvador. Nascido em Santiago de Chile, onde se formou em música e começou a estudar percussão afro-latino-americana e caribenha ainda jovem. Foi discípulo de David Ortega (percussionista cubano radicado no Chile) com que foi a Cuba – onde foi *jurado omo añá* no *tambor de fundamento* da família *Aspirina* (uma das linhagens de *tamboreros* mais respeitadas da ilha). Mora no Brasil há quase vinte anos e atualmente reside em Salvador onde chegou há onze anos atrás. Participa de diversos projetos de música como instrumentista e arranjador, e colabora como professor de percussão e teoria musical na escola *Pracatum*, fundada pelo músico e percussionista Carlinhos Brown no bairro do Candeal, na capital soteropolitana. Mantém certos vínculos com a comunidade do *Gantois* e com agrupações de música negra percussiva afro-baiana como o Bloco Afro *Olodum*, no qual foi também professor da Escola Mirim no bairro do Pelourinho de Salvador/BA. É também mestre em educação musical formado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Realizamos nossa entrevista na residência dele, no bairro de Santa Teresa de Salvador/BA durante a manhã do dia 7 de dezembro de 2021. Será referenciado no texto como (IZQUIERDO, 2021)



2.3.1.8 *Egbomi Cici D'Oxalá*

Nancy de Souza e Silva (82 anos) é uma contadora de histórias (*griô*), mestra popular e herbolária também conhecida como *Egbomi Cici D'Oxalá* ou *Vovó Cici*. Natural do Rio de Janeiro, chegou na Bahia em 1972 com motivo da sua iniciação e começou a atuar na Fundação Pierre Verger em 1994 no acervo desse renomado pesquisador, religioso e fotógrafo identificando e catalogando seus negativos. Atualmente, atende pesquisadores na mesma fundação e ocupa os cargos rituais de *apetebi*⁵⁹ (*apètèbi*) no culto de *Ifá* e de *iya ilefun* do terreiro *Ile Axé Opô Aganjú* de Lauro de Freitas, BA, onde é uma *egbomi*⁶⁰ (*ègbón mi*).

Realizamos nossa entrevista na Fundação Pierre Verger, no bairro do Engenho Velho de Brotas de Salvador/BA durante a tarde do dia 7 de dezembro de 2021. Será referenciada no texto como (CICI, 2021)



⁵⁹ Esposa mítica de *Orunmila* (orixá do destino). Título feminino das iniciadas no culto a *Ifá*.

⁶⁰ Título e posição hierárquica dos candomblecistas que cumprem os sete anos de iniciação no candomblé.

2.3.1.9 Ícaro Sá

Ícaro Schneiberg de Sá (32 anos) é percussionista nascido e criado no bairro do Pelourinho de Salvador/BA. É filho do também músico e percussionista Márcio Sá. Na hierarquia ritual ocupa o cargo de *runtó* do terreiro do *Bogum (Zoogodo Bogun Malé Hundo)*. Desde jovem, realiza tournées nacionais e internacionais. Atualmente é percussionista em diversos projetos, entre os quais destaca o grupo soteropolitano *Baiana System*.

Realizamos nossa entrevista na praça próxima ao Forte de Santo Antônio Além do Carmo, no bairro do mesmo nome de Salvador/BA durante a manhã do dia 8 de dezembro de 2021. Será referenciado no texto como (ÍCARO, 2021)



2.3.1.10 *Guilherme Marques*

Guilherme Magalhães Marques (27 anos), soteropolitano nascido e criado no bairro da Federação é músico e percussionista desde criança. Iniciou seus passos na Escola Mirim do Bloco Afro *Olodum*, onde continua agora como batuqueiro (*tamborero*) nas formações de rua. No âmbito ritual, é *ogã* do *Ilê Axé Omin Da*, uma casa descendente do terreiro do *Gantois* que fica localizada no Nordeste de Amaralina, na mesma Salvador/BA. Trabalha como músico profissional em casas de shows e diferentes projetos percussivos.

Realizamos nossa entrevista na casa onde fiquei hospedado durante minha estadia em Salvador, no bairro do Candeal, na tarde do dia 8 de dezembro de 2021. Será referenciado no texto como (GUILHERME, 2021)



2.3.1.11 *André Souza*

André Luiz Santos de Souza (45 anos), conhecido no mundo artístico por *André Souza* (e pelo apelido que tomou quando criança em Salvador, *Dentinho*) é um *ogã* do terreiro do *Gantois* nascido e criado no Alto do *Gantois*. Iniciou seu aprendizado musical tocando percussão em aulas da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e de lá passou onze anos como percussionista do Balé Folclórico da Bahia. No ano de 2017 se estabeleceu no Rio de Janeiro aonde reside até hoje. Desenvolve trabalhos como músico-percussionista em diferentes projetos e aulas de música, teatro, dança e teatro-musical.

Realizamos nossa entrevista num espaço de dança situado no bairro da Lapa do Rio de Janeiro/RJ, no final da tarde do dia 14 de dezembro de 2021. Será referenciado no texto como (ANDRÉ, 2021)



2.3.1.12 Ìdòwú Akínrúfí

Ìdòwú Akínrúfí é músico multi-instrumentista, produtor cultural e *babalawo* natural do Estado de Ôndo no centro-oeste da Nigéria. Mora no Brasil há mais de dez anos e atualmente reside em Porto Alegre/RS. É um membro iniciado de uma linhagem de *Àyàn* (*tamboreros*) e desenvolve no Brasil trabalhos como músico instrumentista, cantor, arte-educador e como um “guardião da cultura yorùbá” no Brasil – tarefa que combina com suas obrigações rituais como *babalawo*.

Nossa entrevista foi realizada de forma remota através do programa *Google Meets* no início da tarde do dia 31 de maio de 2022. Será referenciado no texto como (AKIN, 2022)



2.3.1.13 *Fernando Leobons*

Fernando de Oliveira Leobons ou *Léo Leobons* (72 anos) é músico, percussionista e produtor cultural carioca. Foi iniciado *ogã* aos oito anos de idade e posteriormente “fez santo” e recebeu dois *oyês* (cargos ou títulos sacerdotais) como sacerdote de *Omolú* e de *Exú*. Viveu nos Estados Unidos de 1970 a 1985, onde obteve um bacharelado em música (viola de arco e percussão) pela Universidade de Maryland. Em Nova Iorque envolveu-se com a comunidade cubana e sua cultura e iniciou seu aprendizado nos tambores *batá* em 1973. Após voltar ao Brasil, viajou repetidas vezes para Cuba durante os vinte anos seguintes, tendo sido iniciado na tradição *arará* e consagrado *Oluwo Popo* e *Awó Bokono*. Também se consagrou e recebeu um *tambor de fundamento*, tornando-se *Olubatá/Alaã*. Seu tambor sagrado, nomeado *Akó bí Añá* completa vinte-e-cinco anos em 2023. É meu *padrino de Añá*, pois fui jurado por suas mãos em seu tambor, tornando-me *Omo Añá*. Gravou e se apresentou com vários artistas nacionais e internacionais, e tem três discos solo gravados e lançados internacionalmente.

Realizamos nossa entrevista na sua residência no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro/RJ, entre os dias 3 e 4 de agosto de 2022. Será referenciado no texto como (LEOBONS, 2022)



2.3.1.14 *Ogã Bangbala*

Luiz Ângelo da Silva ou *Ogã Bangbala* (103 anos) nasceu em Salvador /BA no dia 21 de junho de 1919 (porém foi registrado somente no ano de 1929). Filho de Isauro Ferreira da Silva e Maria Ângela da Costa conheceu o candomblé muito jovem. Foi iniciado para o orixá *Xangô* e *confirmado ogã* no dia 8 de dezembro de 1935 para o orixá *Oxum* de Mãe Lili (Carlinda da Silva Sá) em Salvador/BA. Em 1945 veio para o Rio de Janeiro/RJ aonde se estabeleceu. Aos cento-e-três anos, continua atuante no universo do candomblé sendo um hábil luthier e um exímio cantor e tocador de candomblé – o que lhe valeu o cargo de “*ogã* mais velho do Brasil”. Ministra aulas de *toques* e *cantigas* dos orixás e um curso de *axexê* (o ritual fúnebre do candomblé) – realizando diversas cerimônias Brasil afora – além de ser uma das lideranças do movimento dos *afoxés* no Brasil. Recebeu inúmeras distinções e títulos, entre os quais destacam o título e medalha de comendador pela ordem do mérito cultural 2014, entregue em Brasília durante o mandato da Presidenta Dilma Rousseff; a medalha de comendador e um título de Doutor Honoris Causa entregue pela OCB (Ordem dos Capelães do Brasil) e é cidadão honorário e Benemérito do Rio de Janeiro.

Realizamos nossa entrevista na casa/terreiro onde reside no bairro de Shangrilá, em Belford Roxo/RJ na tarde do dia 20 de setembro de 2022. Será referenciado no texto como (BANGBALA, 2022)



2.3.2 Os encontros com os *tamboreros* e o registro audiovisual

Como apontei anteriormente, os encontros (sempre que o espaço ou as condições assim o permitiram) foram realizados da seguinte forma: duas cadeiras e um tambor na frente (ou perto) de uma delas, fosse um atabaque ou algum instrumento correlato – como uma *conga* ou *tumbadora*. A partir dessa configuração, a ideia era: registrar primeiro dois *toques* e posteriormente, realizar a conversa/entrevista propriamente. No entanto, esse esquema nem sempre se materializou (pelos motivos que coloquei na seção anterior) e muitas vezes não registramos nenhuma performance ou esta foi gravada após ter registrado toda a conversa.

Por outro lado, em relação às questões técnicas, foi utilizada a seguinte aparelhagem: para o registro audiovisual usei um celular Samsung modelo S21 Ultra configurado para captar imagens numa resolução de 3840 x 2160 pixels e acoplado a um tripé *Smatree* modelo Q3. Já na hora da captação de áudio, foram utilizados dois setups distintos: durante a entrevista, foi acoplado ao celular um sistema de captação de áudio sem fio *Rode* modelo *Wireless Go* junto de um microfone condensador omnidirecional *Rode* tipo lapela modelo *Smartlav+*; e durante a gravação dos *toques* foi acrescentado a este setup básico um gravador *Zoom* modelo *Q8* configurado para registrar áudio no próprio microfone estéreo integrado (modelo XYQ-8) em formato WAV (24-bit, 48kHz). Para a pós-produção, foi utilizado o software de edição audiovisual *Adobe Premiere Pro v. 14.0.2* no tratamento das imagens e dos áudios.

2.3.2.1 O registro dos *toques*

Seguindo o plano de trabalho detalhado acima, primeiro (idealmente) seria realizada uma gravação de uma pequena performance em que cada *tamborero* iria *dobrar rum* sobre dois *toques*: um deles escolhido por mim igual para todos os participantes, enquanto o outro seria uma escolha de cada entrevistado/a.

Assim, cada *tamborero* ficava na frente da câmera com o atabaque/*conga* e eu ficava por trás da câmera acompanhando com um *agogô*. A resultante desse *toque* poderia ser considerada parcial ou limitada polifônica e texturalmente (pela falta dos atabaques *lé* e *rumpi* que conduzem junto do *gãn/agogô*). No entanto, como já apontei ao longo desse trabalho, o objetivo desse registro não necessariamente seria catalogar ou documentar uma versão “modelo” – pois na minha opinião, isto só poderia ser realizado registrando uma performance *in loco* durante um *toque* num terreiro, coisa que não é nosso propósito e que requereria, em função de cada contexto, autorização expressa das lideranças e das entidades responsáveis pelo

terreiro onde fossem registrados. Assim, considere que nas condições possíveis desta pesquisa esta configuração mínima iria me permitir registrar um pequeno exemplo apresentando alguns dos elementos instrumentais definidores de cada uma das partes que, como proponho no presente trabalho e como vou mostrar mais a frente, compõem o “núcleo estruturante” de um *toque* que convencionei chamar de sua *base principal* ou *marcação*: o elemento *ferro* (representado pelo *agogô*) e o elemento *couro* (representado pelo *rum*)⁶¹.

Em relação ao *toque* fixo ou preestabelecido, como disse anteriormente, escolhi um *varsi*⁶² *lenta*. A escolha foi proposital pois segundo minha experiência – e como corroboraram diversos dos entrevistados/as com quem falei – se trata de um dos *toques* mais comuns e recorrentes do repertório da *nação ketu*: é tocado para todas (ou quase todas) as entidades do panteão e tem para cada uma delas – em função da dança e da *cantiga* – distintas configurações e formas de ser executado. Deixo na figura seguinte tanto uma representação circular⁶³ do *ferro* ou *clave* desse *toque* como uma transcrição simplificada em partitura⁶⁴ das seis formas que esse *varsi lenta* pode adoptar no terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*:

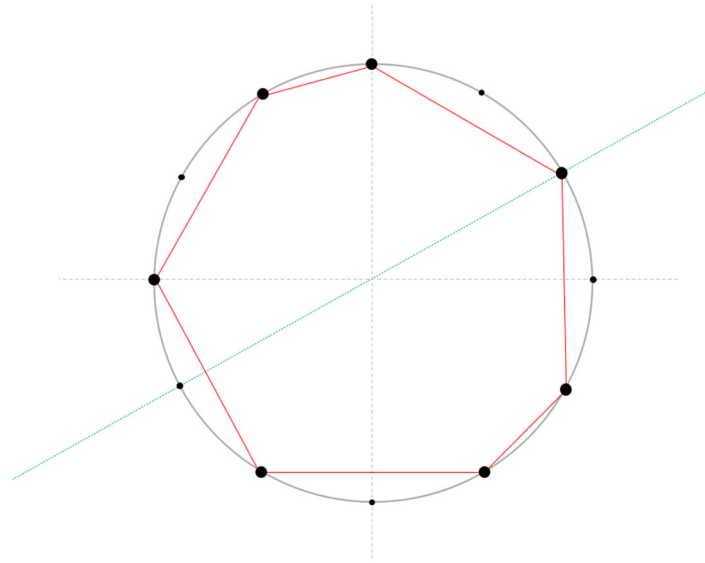
⁶¹ Todos os conceitos aqui apontados serão apresentados e aprofundados no decorrer do trabalho.

⁶² Esse *toque* pode ser nomeado de diversas formas. No terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, é chamado de *varsi* no masculino singular. Assim, a forma como *Claudecy D’Jagun* se refere, por exemplo, a esse *toque* quando é tocado lentamente, é *varsi lenta*. Há outras possibilidades, como trata-lo no feminino (uma *varsi lenta*) ou grafá-lo diferente, como *vassi* ou *vassa*.

⁶³ Mostramos na representação da figura seguinte os impactos (pontos pretos maiores) e os espaços vazios ou silêncios (pontos pretos menores) que o *gãn/agogô* realizam em cada reiteração. É mostrada também uma referência métrica gerada a partir da configuração dos gestos coreografados que acompanham o *toque* em quatro apoios ou *marcações* do *chão* (representada por uma “cruz” que intersecciona o círculo formando quatro quadrantes) e ainda uma linha verde que mostra o “centro de simetria” desse *toque*. Finalmente podemos observar uma representação geométrica poligonal desse *toque* de *gãn/agogô* representada em vermelho a partir da união dos impactos realizados sobre o instrumento.

⁶⁴ Mais à frente no trabalho será explicitada e apresentada a minha proposta de adaptação da partitura convencional para *transcriar* os *toques* do candomblé. Posso no entanto adiantar aqui alguns pontos: para simplificar a leitura, os *toques* são representados numa linha para o *gãn/agogô* e em duas linhas para o atabaque *rum*, em que é apresentada a “manulação” – linha superior para a mão direita e linha inferior para a mão esquerda; no mesmo intuito de facilitar a leitura, são evitados os símbolos de silêncio e são representados sem “cabeça” todos os golpes mudos (e simbolizados na resultante sonora com um pontinho); a citada resultante sonora é uma representação dos sons/timbres onomatopaicos para cada um dos “golpes” do atabaque *rum*, os quais acompanham a representação em notação tradicional, na qual são adaptados também os símbolos para cada um desses sons/timbres; o espectro timbrístico desses sons é representado na partitura a partir da altura relativa de cada som respeito da linha, indo de mais grave na parte mais baixa para sons/timbres mais agudos na parte superior.

Figura 1. Representação circular da *clave* do *toque varsi*,



Fonte: Elaboração própria

Figura 2. Representação das seis “formas” que o *varsi lenta* adopta no terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó* por compartilhar uma mesma *base do ferro* (gã/agogô e os atabaques lé e rumpi)

Gã (ferro)

Varsi Lenta (Exu, Oxum, Oxossi, etc.)

Varsi Lenta (Omolu, Nanã, etc.)

Varsi Lenta (Obá)

Varsi Lenta (Ewá)

Varsi Lenta (Oyá)

Varsi Lenta (Igbin - Oxalufã)

Fonte: Elaboração própria

Como podemos ver na figura acima, ao solicitar aos *tamboreros* que tocassem um *varsi lenta* sem nenhuma indicação adicional, estava deixando aberta a possibilidade de que fossem geradas múltiplas interpretações desse *toque* segundo as preferências ou entendimento de cada um deles/as. Assim, mesmo que minha ideia era ver qual das formas era mais comum ou recorrente à luz dessas escolhas, sempre respondi ou indiquei as eventuais questões que iam surgindo, como de fato ocorreu diversas vezes. De alguma maneira, a polissemia decorrente dessa nomenclatura que reúne todos esses *toques* sob a mesma epígrafe de “*varsi lenta*” já estaria introduzindo/adiantando algumas das discussões que seriam posteriormente aprofundadas na conversa/entrevista. Por outro lado, a intenção de manter um *toque* (em princípio) sempre igual para todos os *tamboreros* me permitiu poder comparar possíveis idiossincrasias tanto na execução como nos aspectos formais e estilísticos de cada um deles/as – além de abrir espaço para “provocar” questões relativas ao gosto pessoal, nomenclatura, organização formal dos *toques*, etc. que pudessem vir à tona como consequência dessa polissemia na nomeação padronizada como *varsi lenta*.

No entanto, como adiantei acima, por uma questão de tempo e espaço decidi relativizar o peso dessa dimensão analítica e comparativa entre os distintos *tamboreros* para focar numa metodologia de *contrapunteo* entre a forma que eu mesmo e o *Claudecy D’Jagun* utilizamos para tocar e conceituar cada *toque* – nosso *musipensar* – com as opiniões e as visões próprias de cada um dos entrevistados/as. Por tudo isso, acabei focando mais diretamente na transcrição explícita das entrevistas, deixando para futuros desdobramentos da minha pesquisa a análise de cada um dos *toques* registrados.

Assim, no quarto capítulo apresento uma série de exemplos – tanto excertos pontuais como transcrições de pequenas seções – de dois dos *toques* que registrei com o *babalorixá Claudecy D’Jagun* no dia em que realizamos nosso encontro/entrevista: o próprio *varsi lenta* para *Exu* (que corresponde ao *toque* que eu mesmo escolhi para todos os entrevistados e entrevistadas) e uma outra “forma” desse *varsi* – nesse caso interpretado num andamento mais acelerado e chamado nesse terreiro de *Lagunló, Estrada* ou *varsi corrida* de *Ogum*. Os mesmos serão apresentados sem anotações nem cortes como transcrições *por extenso* nos anexos, além de disponibilizar a gravação original dos mesmos alojada numa plataforma virtual de *streaming* e acessíveis através de um sistema de códigos QR ou de [links](#) diretos.

2.3.2.2 A preparação e o registro das conversas

Assim, uma vez realizado (idealmente) o registro dos dois *toques*, começamos a conversar e a registrar a entrevista propriamente. Nelas, quase sempre o atabaque (ou a *conga*) se manteve por perto (e de fato foi utilizado como recurso por diversos participantes), mas passamos a uma fase mais oral ou mais focada na fala.

O roteiro básico, como apontei, foi pré-elaborado a partir de uma abordagem semiestruturada (ou seja, aberto a modificações no decorrer de cada entrevista) e o organizei agrupando os pontos e questionamentos a tratar em três eixos principais:

- Como você se entende como sujeito/*tamborero* e como chegou a tocar tambores rituais?
- Como e com quem você aprendeu a tocar tambor e quais são os elementos que caracterizam e que melhor representam sua forma de tocar?
- O que você leva do candomblé para fora do terreiro ou para os palcos?

Além desses três grandes blocos tratei de aprofundar, na parte final da entrevista, como a experiência com os tambores sagrados intersecciona com diversos marcadores da diferença socioantropológicos – abordando temas como raça, classe, gênero, mercado de trabalho, educação e cidadania.

Segue, a modo de exemplo, o roteiro inicial que utilizei:

1. Breve apresentação/história pessoal/biografia
 - a. Como você se define e como chegou a tocar atabaques?
2. Sobre os *toques* que gravamos e sobre o tocar tambores em geral: gostos, aprendizado, etc.
 - a. Por que escolheu o *toque* que escolheu?
 - b. Quantos *toques* conhece? Todos têm nomes específicos? Por que tem *toques* com uma mesma *base*, mas com nomes diferentes?
 - c. O que diferencia cada *toque*? O que tem de especial em cada um?
 - d. O que faz um *toque* bonito? O que não gosta num *toque*?
 - e. O que você mais gosta de um tocador/a de atabaque? O que é mais importante para ser um tocador/a? O que você não gosta num tocador/a? Tem algum(s) tocador/a(s) que você admire, ou se espelhe e possa citar? O que você identifica no seu estilo de tocar dessas pessoas?

- f. O que é importante que um *alagbê* ou *ogã* desenvolva ou aprenda?
- g. Como/Com quem/Quando você aprendeu a tocar atabaque? Aprendeu no terreiro?
- h. Qual o sentido (se é que faz) dentro do candomblé dos seguintes itens: Técnica; Swingue/Cadência; Sonoridade; Gestualidade/corpo; Ritmo; Fraseado; Tempo; Voz/Fala dos atabaques; Importância dos instrumentos.
- i. Quem te ensinou, tinha alguma forma específica de se referir ao que estava te ensinando? Tinha nomes específicos ou termos próprios?
- j. O que teria para você de diferente numa visão candomblecista sobre a música ou sobre o som?
- k. O que vem na sua mente se te disser que para mim, no candomblé, se “pensa tocando” (ou dançando, ou cantando, ou contando)?
- l. Qual é a relação entre o tocar/cantar/dançar no candomblé? Faz sentido aprender separado?
- m. O que você diria que são *fundamentos* na hora de entender a “música” no candomblé?
- n. O que você vê de específico ou diferente no candomblé respeito da “música” na sociedade geral (por exemplo, na TV, no rádio ou na internet)?
- o. “Tradição” e criatividade: Existe espaço para a criatividade no tocar atabaque dentro do terreiro? E fora do terreiro?
- p. Relação da Bahia com o resto do Brasil. Como você vê a saída do candomblé de Salvador? O que mudou? Vê diferenças? O que você gosta ou não gosta desse movimento?
- q. Qual é a relação do candomblé com a África? E dos *toques*? E com o resto da Afro-latino-américa?
- r. Foco e conexão com o tambor, com a sua energia e com as entidades. Como se dá? Como você sente essa conexão?

3. Candomblé fora do terreiro: o palco, a rua e a sociedade em geral

- a. O que você leva do candomblé para o palco? O que não pode/não deve ser transposto do candomblé para o palco?
- b. Como é a comunicação com músicos ou outros atores da indústria cultural que não são do candomblé?
- c. Tem alguma diferença entre músicos candomblecistas ou tocadores de atabaque e músicos formados em outros contextos? Qual ao seu ver são os diferenciais de quem toca atabaque?

- d. Inserção no mercado de trabalho: Teve dificuldades para fazer essa passagem? Quais foram (ou são)? [partitura, linguajar, estereótipos, racismo, questão de gênero, etc.] Alguma coisa deveria mudar para ajudar nessa passagem?
- e. Modernidade, fusão, “tradição”, invenção... Como você vê isso? (folclore)
- f. Qual a relação do candomblé com a academia? Como você vê isso que estou fazendo? E sobre o fato de registrar em partitura os *toques*?
- g. Racismo e discriminação para com as músicas/saberes do candomblé. Quais são os principais problemas nesse sentido?
- h. Sexismo ou machismo nos palcos. Como você vê isso? E dentro do candomblé? Qual o lugar da mulher em relação aos tambores rituais, ou aos tambores em si?
- i. Apropriação cultural. Qualquer um pode tocar candomblé? Qual o limite do respeito?
- j. Educação e cidadania. O candomblé e o tocar tambor/atabaque como “escola de vida” e espaço de formação de cidadãos conscientes.

Um primeiro ponto, como pode se apreciar nesse roteiro, é que como já apontei acima (possivelmente) me excedi na hora de estabelecer as temáticas e questões que eram do meu interesse (de forma geral, acabei perguntando algo em torno a quarenta questões). Isso por um lado levou a que algumas das conversas se estendessem bastante (a maior delas, realizada com o meu *padrino* de *Añá* Fernando Leobons, foi realizada em duas sessões de quase duas horas cada uma) e isso se traduziu num esforço titânico para transcrever as quatorze conversas.

Outro aspecto que pode e deve ser questionado está relacionado com a forma como conduzi as entrevistas: há nesse roteiro diversas perguntas que envolvem questões bastante complexas ou nas quais usei termos e expressões próprias do âmbito acadêmico mais ou menos formalizado que nem sempre foram compreendidas pelos entrevistados/as. Assim, na verdade, o roteiro foi uma “base” que fui modificando e adaptando continuamente, chegando até a retirar perguntas inteiras ou reformulá-las por completo, tal como pode ser apreciado nas transcrições das mesmas⁶⁵. Outro aspecto dessas modificações é que da forma como entendo esse processo de pesquisa – e por causa da proximidade, admiração e/ou identificação com muitos dos e das entrevistas e entrevistados – em quase todos os casos acabamos estabelecendo uma conversa aberta, um diálogo em que eu mesmo, como candomblecista e *tamborero*, acabei sendo interpelado diversas vezes a opinar e me colocar. Tentei, no entanto – na medida do possível – moderar meu entusiasmo e ansiedade por ter o privilégio de estar cara-a-cara com mestres,

⁶⁵ Ver a seção *anexos*.

mestras e irmãos e irmãs a quem devo respeito e admiro há muito tempo. Tentei também deixar suficientemente aberto o roteiro para poder ir retomando ou mudando a sua estrutura a partir das críticas, comentários ou questões que pudessem ir emergindo no transcorrer das entrevistas.

Vale também dizer que de forma geral, penso que poderíamos dividir as quatorze entrevistas em três grandes grupos segundo a forma geral que tomaram: as entrevistas com a *griô* Nancy de Souza (*Egbomi Cici D'Oxala*) e com o *ogã* *Bangbala* adotaram, em alguns momentos, um formato que poderíamos aproximar de uma “contação”, ou seja, ambos adotaram um papel bastante ativo e pedagógico (como é papel dos mais-velhos) e acabaram “dirigindo” a conversa – mesmo que sempre tive também espaço para perguntar. De fato, conversamos bastante antes de ligar a câmera para me apresentar e apresentar superficialmente o meu trabalho, e uma vez que ligamos a câmera, continuaram falando e encadeando histórias e argumentos. Já um outro subgrupo de entrevistas foram as três que realizei com os três *tamboreros* que não pertencem diretamente ao *candomblé* (o Fernando Leobons, o José Izquierdo e o *Ìdòwú Akínrúli*). Nesse caso, o roteiro foi em grande parte rearranjado para abarcar os diversos aspectos específicos da prática e experiência de cada um deles (especialmente das características, idiosincrasias e das diferenças de seus respectivos contextos – Cuba e Nigéria – respeito do Brasil), no entanto, algumas das perguntas mais gerais, especialmente no segundo bloco, foram mantidas total ou parcialmente. Finalmente, o resto de conversas foram realizadas seguindo o roteiro de forma mais ou menos explícita. Obviamente, houve nessas nove entrevistas diferenças em função dos diversos fatores em jogo em cada uma delas, especialmente em relação à idade. No entanto, independentemente de qual fosse o caráter de cada conversa, em todas elas tentei me esforçar para adaptar, reexplicar ou colocar exemplos ou questões adicionais tantas vezes como fosse necessário, assim como esclarecer qualquer dúvida potencial que fosse aparecendo.

2.4 *Transcriando um musipensar: a aposta pela transcrição*

[...] a tradução cultural operada por pesquisadora ou pesquisador do campo acadêmico em seu estatuto privilegiado, por muito tempo legitimada como sua principal tarefa, é hoje finalmente entendida, após intensa reflexão crítica, como passível de unilateralidade ou produção de grosseiros equívocos, em seus piores momentos distorcendo enunciados locais através de enunciados pretensamente universais codificados em línguas e modelos de pensamento ainda essencialmente europeu-ocidentais, masculinos brancos, cristãos, heterossexuais e misóginos. Nesse sentido, [...] a tradição conservatorial ainda possui papel referencial e autorreprodutor dos mitos de dominação aqui referidos, presentes em boa parte, senão na totalidade, das nossas instituições de ensino superior, quer no que tange aos bacharelados (incluídos os de música popular) quer às licenciaturas, algo que se reflete também de modo mais ou menos intenso em abordagens da música em outros campos de saber, redundando numa espécie de interdisciplinaridade conservadora. (ARAÚJO, 2016, p. 15-16)

O resultado da implantação sumaria do eurocentrismo como a única matriz de conhecimento válida – fruto da persistência na organização social de dinâmicas coloniais e da devastadora ação do racismo/sexismo epistêmico (GROSFUGUEL, 2016) – levou a uma geo(corpo)política que localiza no centro do debate o conhecimento produzido por/para o mundo ocidental, por/para corpos normativos e escrito nas línguas imperiais-hegemônicas, relegando à categoria de saberes ou superstições locais, regionais ou subjetivas aqueles que não se encaixam nesta classificação. Como já apontado, existe na crítica intelectual negra, especialmente entre as correntes feministas norte-americanas, uma corrente de pensamento que vem denunciando veementemente a pretensão dos saberes e corpos ocidentais se querem atópicos, não-localizados e universais – refletindo, em realidade, o reflexo de uma agenda e de uma política de interesses branco-ocidental e hetero-patriarcal que, a partir de um “pacto narcísico”⁶⁶ (BENTO, 2002) procura manter e reproduzir uma situação de privilégio e vantagens que acabam por tornar o espaço acadêmico um local de produção e reprodução de violências, tanto físicas quanto simbólicas:

Quando eles falam é científico. Quando falamos é não científico. Universal / específico. Objetivo / subjetivo. Racional / emocional. Imparcial / parcial. Eles têm fatos, nós temos opiniões. Eles têm conhecimento, nós temos experiências (KILOMBA, 2019, p. 52)

Assim, são geradas e perpetuadas diversas formas de violência que segregam, silenciam e estigmatizam sujeitos/coletivos e suas filosofias, cosmologias e epistemologias. Essa se tornou uma das mais marcantes formas de privilégio da branquitude nortecêntrica hegemônica, sempre amparada e escorada na sua defesa do cartesianismo e na suposta neutralidade e objetividade do (seu) pensamento racionalista científico. No entanto, como denuncia a multiartista e pensadora negra Grada Kilomba, na prática, aquilo que chamamos de “epistemologia” reflete

[...] não um espaço heterogêneo para a teorização, mas sim os interesses políticos específicos da sociedade *branca* [...] e determina que questões merecem ser colocadas (*temas*), como analisar e explicar um fenômeno (*paradigmas*) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (*métodos*), e nesse sentido define não apenas o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar (KILOMBA, 2019, p. 54)

⁶⁶ Maria Aparecida Bento (2002, p. 7) descreve a branquitude em função desse “pacto” implícito: “[a] branquitude como preservação de hierarquias raciais, como pacto entre iguais, encontra um território particularmente fecundo nas Organizações, as quais são essencialmente reprodutoras e conservadoras”.

É em razão disso que podemos entender essa “política de interesses” como um privilégio da branquitude pois em países outrora colonizados e branco-supremacistas como o Brasil, há um complexo sistema de exclusões que articula o âmbito acadêmico e institucional que reproduz e se organiza a partir do sistema de classificação racial que organiza todas as instâncias de legitimação social na nossa sociedade. De fato, a brancura e a branquitude emergem como modelos de validação na composição e seleção dos seus quadros e temáticas desde uma perspectiva exclusivista e oposta à real diversidade que integra nossas sociedades. Assim,

Contrário ao pensamento de que o racismo é uma ideologia ou uma superestrutura derivada das relações econômicas, a ideia de “colonialidade” estabelece que o racismo [...] é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano). (GROSFUGUEL, 2019, p. 67)

Portanto, quando racializamos nosso debate e levamos em consideração os efeitos devastadores do racismo estrutural nas suas dimensões epistêmica e ontológica, fica claro o porquê dessa ausência maciça de corpos não-branco-normativos nos espaços de decisão e produção do conhecimento, assim como a permanente tutela intelectual exercida pela branquitude acrítica e academizada sobre as populações e epistemes minorizadas (mas não por isso minoritárias no Brasil) – notadamente negras e pindorâmicas, LGBTQIA+, pobres, periféricas, etc. Como “objetos” de (ou para a) pesquisa, até bem pouco tempo atrás nunca foram agentes capazes de se auto-representar nesses espaços institucionalizados de produção do conhecimento, dos quais foram e continuam sendo majoritariamente excluídos.

No caso tratado no presente trabalho, essa exclusão e invisibilização – até bem pouco tempo atrás relativamente inquestionada – se traduz na quase virtual ausência nos currículos e quadros formativos de qualquer corpo (seja físico ou instrumental), corporeidade, sonoridade e o que é ainda pior, qualquer referência musicológica afrodescendente ou afro-religiosa. Como espaços ainda fortemente marcados pela reprodução muitas vezes acrítica desse cânone normatizado da música de *concerto*, as instituições de ensino musical permanecem, em sua maioria, “cegas” e “surdas” a respeito da real diversidade musical brasileira, especialmente, quando tratada para além dos meros repertórios e entendida como pluralidade e potencialidade epistêmica, política e teórico-musicológica. De fato, segue predominando uma concepção dessa música de *concerto* com uma “música de verdade”, a “música em maiúscula” ou aquela que melhor representaria o cume da intenção composicional verdadeira e “genial” da arte

contemplativa ocidental (e por extensão, diante do cânone eurocêntrico, da Arte em genérico). Assim, nessa operação sinecdótica e certamente míope, são desconsiderados os recursos e conceitos próprios daqueles espaços e corpos-território não branco-normativos – os quais, quando enxergados, são analisados a partir do arcabouço teórico-metodológico e conceitual euro-ocidental (considerado como a teoria que detêm todas as ferramentas (de alcance universal e irrestrito) para a análise e apreciação de qualquer outra realidade sonoro-musical.

Frente a tudo que foi exposto até aqui e no intuito de contextualizar e dar conteúdo empírico ao argumento que estou construindo, realizei no início de janeiro de 2022 um pequeno exercício de pesquisa documental na base de dados de teses e dissertações da CAPES⁶⁷, ou seja, entre os trabalhos publicados (mestrados e doutorados) em instituições públicas brasileiras de ensino superior. Assim, no dia 25 de janeiro a consulta retornou um total de 1298 resultados válidos entre todas as áreas do conhecimento codificadas no sistema⁶⁸, das quais 118 estavam relacionadas ao que poderíamos considerar as “artes musicais” candomblecistas – ou seja, envolvendo aquilo que no ocidente compartimentalizamos como música, dança, canto, teatro, artes visuais e artes cênicas – e correspondendo ao 9,10% do total.

Numa segunda etapa, procurei entre esses 118 trabalhos aqueles relacionados diretamente à dimensão sonoro-musical do candomblé (canto e *toque*) e encontrei 43 resultados (o que representa o 3,31% do total). Finalmente, procurei também por aqueles trabalhos que abordassem mais em detalhe a performance instrumental, ou seja, aquilo que está sendo tocado (e não somente cantado/recitado/declamado) e esse número caiu para 20 trabalhos (correspondendo aproximadamente ao 1,54% do total dos trabalhos).

Obviamente, se trata de um exercício com um viés evidente e claramente não exaustivo pois poderíamos citar, além desses trabalhos de conclusão de curso em instituições públicas, diversos estudos importantes realizados em instituições fora do Brasil ou até estudos realizados no âmbito da pesquisa em instituições privadas. Haveria ainda os muitos trabalhos publicados em forma de livros ou artigos de circulação mais geral ou fora do âmbito estritamente acadêmico, entre os quais caberia citar, entre outros: HERSKOVITS, 1944; ALVARENGA, 1946; HERSKOVISTS e WATERMAN, 1949; MERRIAM, 1956; BÉHAGUE, 1976; BÉHAGUE, 1984; CARVALHO, 1984; CARVALHO, SEGATO, 1987; CARVALHO, 1993;

⁶⁷ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

⁶⁸ Foram usados os descritores seguintes, sem especificar acentos diacríticos: "candomble" "atabaque" "tambor" "religioses afro-brasileiras" "religiao afro-brasileira" "matriz-africana" "musica ritual" "percussao ritual" "ilu" "religioses afro-descendentes" "religiao afro-descendente". A pesquisa retornou 1473 resultados, dos quais 175 foram retirados por corresponder a cruzamentos errôneos (claramente não relacionados com o universo das religiosidades afro-brasileiras).

LODY; SÁ, 1989; LÜHNING, 1990a; BARCELLOS, 1998; OLIVEIRA, 2007; GUERRA-PEIXE, 2007; BÉHAGUE, 2008; BARROS, 2009a e 2009b; BENISTE, 2012; ou SANTOS, 2014; CALABRICH; SILVA; YAÑEZ, 2017 entre muitos outros⁶⁹. De forma parecida, poderíamos considerar ainda nessa lista gravações históricas como as realizadas por Mozart Camargo Guarnieri (1937), Melville Herskovits (1941-42) ou Simone Dreyfus-Roche (1951) (LUHNING, 1990b), além de muitas outras gravações contemporâneas.

Assim, é importante deixar bem claro nesse ponto que este pequeno estudo de caso visa poder construir e embasar nosso argumento até aqui, a saber, que existe um “lastro” ou um impacto das dinâmicas raciais/coloniais que se expressa, entre outras, na falta de interesse e recursos destinados à pesquisa a partir de abordagens musicológicas afrocentradas (e candomblé-orientadas) em instituições públicas de ensino superior. No entanto, é fundamental compreender que desde uma perspectiva candomblé-orientada é a partir do passado que se constituem os caminhos para o futuro e por isso, não estou simplesmente apontando carências ou criticando meus predecessores, mas assumindo que entre erros e acertos, muitos dos nomes que se encontram nessas listas foram e são referenciais para os atuais trabalhos, inclusive para a presente tese. Assim, como ressaltai na introdução, longe de querer contemporizar as abordagens, pressupostos ou metodologias, quero aqui reforçar a importância desses e de muitos outros trabalhos pois é no diálogo crítico e a partir dele que avançamos. A final de contas, como hipótese, o conhecimento dever ser parcial, situado, político e negociado.

Portanto, sem que seja um panorama exaustivo, seguem os vinte trabalhos relacionados à dimensão instrumental da performance do candomblé que a pesquisa retornou (maiores informações podem ser encontradas na bibliografia): Garcia (1996), Braga (1997), Cardoso (2001), Garcia (2001), Fonseca (2003), Cardoso (2006), Vasconcelos (2010), Portugal (2013), Santos (2013), Candemil (2017), Conto Lunelli (2017), Tamarit (2017), Berruezo (2017), Malagrino (2017), Gama (2019), Amaro (2019), Castro (2019), Sampaio (2020), Silva (2019), Candemil (2021). Uma primeira análise já mostrou um ponto que me parece interessante: 11 desses 20 trabalhos em volta da performance instrumental do candomblé foram defendidos durante ou depois do ano de 2017, ou seja, pesquisas concluídas há menos de cinco anos. Olhando para esse dado desde um outro ângulo, podemos considerar que em relação à performance instrumental, antes da segunda década do século XXI o total de pesquisas

⁶⁹ Lühning (2022), publicou recentemente uma versão traduzida da tese de doutorado que defendeu no final da década de 1980 na Alemanha, na qual acrescentou um excelente posfácio em que podem ser encontradas outras referências a esse respeito. Há também uma extensa revisão bibliográfica sobre as religiões afro-brasileiras realizada pelos Profs. Reginaldo Prandi e Carlos Eugênio Marcondes de Moura (disponível no site pessoal do Prof. Reginaldo Prandi, <https://bit.ly/3ZYB9Pi>) onde podem ser encontradas outras referências complementares.

realizadas e defendidas por pós-graduandos e pós-graduandas no conjunto das universidades públicas brasileiras representou algo em torno do 0,84% do total de trabalhos escritos sobre candomblé e outras religiões afro-brasileiras. Além disso, desses 20 trabalhos, somente um foi escrito por uma pesquisadora preta.

Diante do resultado dessa primeira pesquisa, decidi realizar uma segunda busca em algumas das principais publicações brasileiras sobre música. Desta vez, considerando que todas são revistas científicas do âmbito musical, utilizamos somente o descritor “candomble” para localizar trabalhos publicados. Foram analisadas dezesseis revistas, selecionadas a partir da sugestão disponibilizada no site do PPGM da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) dos quinze principais periódicos sobre música de âmbito brasileiro⁷⁰, entre as quais foram localizados somente 11 trabalhos: quatro trabalhos publicados na revista OPUS (CANDEMIL, 2019; CANDEMIL, 2020a; LÜHNING, 2020; PALMEIRA, 2021); um trabalho na revista DAPesquisa (MARTINS JUNIOR; FIAMINGHI, 2011); três trabalhos na revista ORFEU (GRAEFF, 2018; CANDEMIL, 2020b; AMARO, 2020); um trabalho na Revista Brasileira de Música (SANTOS, J., 2020); um trabalho na revista Música e Cultura (FONSECA, 2013) e um trabalho na revista ICTUS (VATIN, 2001). Nos resultados se repete um padrão semelhante ao observado na pesquisa anterior: 8 dos 11 trabalhos foram publicados depois do ano de 2018 (os únicos trabalhos anteriores são de 2001, 2011 e 2013). Em relação à identificação racial, todos os trabalhos foram realizados por pesquisadoras e pesquisadores brancos.

Ambas pesquisas corroboram nossa hipótese da supracitada invisibilidade e da falta de interesse e espaço institucional em relação às músicas das religiões afro-brasileiras e especificamente do candomblé. Esta invisibilidade ressoa, ao mesmo tempo, a massiva ausência de corpos não-branco normativos no âmbito da pesquisa superior pública em música no Brasil.

2.4.1 A “partitura convencional” como recurso: *quem vai escrever?*

Uma das consequências desta falta de espaço institucional – decorrente por sua vez da hegemonia quase absoluta nas instituições e nos currículos formativos de ensino e pesquisa de paradigmas euro-centrados sobre a música e som – é que não somente são produzidas poucas

⁷⁰ Baseamos nossa busca na sugestão publicada no site da UFRJ (<https://ppgm.musica.ufrj.br/periodicos-academicos-de-musica/>), sendo estes: Journal of New Music Research; OPUS (ANPPOM); Per Musi; Música Hodie; Art Research Journal; Revista Vórtex; DaPesquisa; Revista Debates; Revista Interfaces; Art Music Review; Música em contexto; Música Theórica; NUSMAT – Revista Brasileira de Música e Matemática; Revista Música; Revista Música e Cultura (ABET); Revista ORFEU; Revista Brasileira de Música e Revista Interlúdio. Acrescentamos também, no nosso caso, a Revista da ABEM.

pesquisas nesse campo; como muitas vezes não são divulgadas nem discutidas criticamente⁷¹. Isto é um fato paradoxal num país como o Brasil – e de fato, deveria ser um contrassenso igualmente grave em qualquer espaço acadêmico que se preze descolonizado – onde a maior parte das manifestações culturais contemporâneas foram construídas ou receberam a influência, direta ou indireta, a partir de diversas matrizes civilizacionais não-ocidentais (no caso brasileiro, notadamente africanas ou derivadas dos povos originários).

Do meu ponto de vista, como resultado faltaria no cenário brasileiro – nas palavras de Kofi Agawu (2003) – aprofundar e sistematizar nossos esforços para produzir e trabalhar sobre um acervo documental amplo e robusto o suficiente para ser contrastado, uma “biblioteca básica” com a qual consubstanciar nossas discussões sobre músicas africanas e afrodiaspóricas para além de discussões “expressionistas” e muitas vezes superficiais sobre suas performances ou meras descrições dos seus repertórios.

No entanto, este ponto nos leva a ter que afrontar um dos aspectos mais controversos quando tratamos de musicalidades africanas ou afrodescendentes, a saber, o uso de técnicas de notação/transcrição branco-ocidentais e sua adequação a esse âmbito:

É importante notar que o debate sobre a adequação da notação em partitura para a música Africana é um assunto de particular interesse para os outsiders, não para os insiders⁷². Os estudiosos africanos de Kyagambiddwa ao Kongo aceitaram em sua maioria as convenções – e limitações – da notação e passaram a produzir transcrições a fim de informar e tornar possível um nível mais elevado de discussão e debate. Nada disto é para sugerir que eles não veem as limitações da notação em partitura. Mas, por que eles adiaram a análise filosófica de tais limitações? Há uma razão simples e pragmática, que creio, decorre da realidade de nossa situação pós-colonial. [...] embora [a partitura] distorça algum aspecto das realidades musicais africanas – qual sistema notacional não o faz? – [...] do mesmo modo como os escritores usam o inglês ou o francês para expressar as realidades africanas, também os músicos usam a notação em partitura para expressar “realidades” musicais africanas. É altamente duvidoso que existam realidades africanas únicas e intraduzíveis, ao invés de preferências idiomáticas moldadas pela tradição, convenções, circunstâncias materiais e sensibilidades sofisticadas. Se nenhuma qualidade africana é intraduzível, é melhor focar nossas energias na construção de uma biblioteca básica – com todas as

⁷¹ Um caso emblemático nesse sentido é a tese de doutoramento em Antropologia do que é considerado um dos personagens mais influentes na fundação da etnomusicologia norte-americana moderna, Alan P. Merriam, que foi defendida em 1951 sob o título *Songs of the Afro-Bahian Cults: an Ethnomusicological Analysis*. Nela, trabalhou a partir das gravações realizadas por Melville J. e Francis S. Herskovits em Salvador, entre 1941 e 1942, e das transcrições das mesmas produzidas por Richard A. Waterman (ambos professores de Alan Merriam na Northwestern University). Mesmo podendo ser considerado um dos “decanos” do campo e presença imprescindível em qualquer curso de iniciação à etnomusicologia, pouco (ou nada) se comenta a respeito da importância dessa tese no pensamento deste autor ou na “virada de chave” que esta suscitou e que conduziu à consolidação do atual paradigma etnomusicológico – enunciado em seu célebre *The Anthropology of Music* de 1964 e que podemos sintetizar na proposta de reorientação da disciplina para o “estudo da música na cultura” (ou como ele mesmo reformularia alguns anos depois, como o “estudo da música como cultura”).

⁷² Decidi manter na tradução a referência em inglês tal e como é muitas vezes usada no âmbito da antropologia. O termo “outsider” se refere àqueles indivíduos inicialmente externos à realidade pesquisada, enquanto os “insiders” seriam àqueles indivíduos nascidos e socializados no âmbito pesquisado.

suas imperfeições – que possa permitir uma discussão informada ao invés de uma discussão impressionista sobre as notas, ritmos e timbres literais que os músicos africanos tocam e cantam⁷³. (AGAWU, 2003, p. 52)

Numa outra passagem, esse mesmo autor nos alerta como a questão da transcrição e da pertinência da criação dessas “bases documentais” para a pesquisa pode ser uma discussão ultrapassada ou anacrônica em alguns âmbitos da (etno)musicologia – associada muitas vezes a épocas pretéritas, nas quais predominavam a musicologia comparada e/ou o folclorismo nacionalista⁷⁴ nos estudos sobre músicas não-ocidentais –, mas me parece que ficou evidente no pequeno exercício apresentado na seção anterior a partir das bases de dados e dos trabalhos publicados em instituições públicas de ensino superior e em algumas revistas especializadas, que não só ainda são poucos os trabalhos sobre as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas (como o candomblé) no âmbito da música, como bem poucos deles tratam de seus aspectos performáticos e musicológicos – especialmente no que se refere aos componentes instrumentais, aos tambores e ao que o ocidente conceituou como percussão.

Em parte, como tentei mostrar numa seção anterior, acredito que isso poderia ser tributário de uma certa hipervalorização dos paradigmas antropológico-etnográficos nas pesquisas. Assim, há em determinados círculos uma forte oposição apriorística ao uso de

⁷³ “It is noteworthy that the debate about the appropriateness of staff notation for African music is a subject of particular interest to outsiders, not insiders. African scholars from Kyagambiddwa to Kongo have for the most part accepted the conventions – and limitations – of staff notation and gone on to produce transcriptions in order to inform and to make possible a higher level of discussion and debate. None of this is to suggest that they do not see the limitations of staff notation. But why have they postponed philosophical analysis of such limitations? There is a simple and pragmatic reason, which I believe stems from the reality of our postcolonial situation. [...] some have decided that, although it distorts some aspect of African musical realities – which notational system doesn’t? – [...] just as creative writers use English or French to express African realities, so musicians use staff notation to express African musical “realities.” It is highly doubtful that there are any ultimately unique and untranslatable African realities, instead of idiomatic preferences shaped by tradition, convention, material circumstances, and cultivated sensibilities. If no African qualities refuse translation, we are better off putting our energies toward building a basic library – with all its imperfections – that can enable an informed rather than impressionistic discussion of the actual notes, rhythms, and timbres that African musicians play and sing.”

⁷⁴ Mesmo não sendo o foco deste trabalho, acredito ser importante introduzir ambos descritores: a musicologia comparada nasceu em paralelo ao surgimento das novas tecnologias de registro como o fonógrafo no final do século XIX com o fim de catalogar e “[...] comprovar os diferentes estágios estilísticos de uma história mundial da música” (PINTO, 2005, p. 5). No entanto, sempre colocou a própria tradição clássica branco-europeia dos pesquisadores como o máximo expoente desse desenvolvimento. Posteriormente, parte destas ideias – já nos primeiros compassos do século XX e coincidindo com a consolidação dos Estados-Nação modernos e das recém criadas Repúblicas nas três américas – serviram para constituir movimentos intelectuais e artísticos que procuravam estabelecer e referendar novas identidades nacionais. Nesse intuito, se iniciou um processo de procura e catalogação da própria diversidade interna em contextos rurais ou tradicionais que seria apropriada para organizar as bases culturais desse processo identitário. Esta procura dos folcloristas teve, de um modo geral, um caráter paracientífico marcadamente descritivo, pouco ou nada engajado e com ênfase colecionadora e exotizadora que acabou por reforçar velhos estereótipos raciais e eugenistas para produzir as bases dessa nova “arte nacional”. Assim, o aparente interesse pelas comunidades pesquisadas foi em parte um movimento de consumo e espólio desses patrimônios como matéria prima para uma reelaboração “erudita” desses conhecimentos.

partituras por serem consideradas “dispositivos de colonização”, pouco ou nada adequadas quando tratamos de musicalidades negras.

De fato, o uso de partituras foi um dos aspectos mais polêmicos durante meu processo de pesquisa – especialmente controverso em certos foros de debate acadêmicos – ao tempo que nunca se apresentou na minha prática e convívio como um assunto relevante no cotidiano da religião, reverberando de certa forma o ponto levantado por Kofi Agawu da estratégica e politicamente informada pouca ou nula problematização entre “insiders” africanos em relação à transcrição. Como parte de um viés ocidental “baseado na construção de diferenças”, vale ainda relacionar a negação da partitura com uma recorrente procura por novas formas de representação específicas para músicas não-ocidentais, que seriam “diferentes” e não poderiam ser descritas ou comparadas com as músicas de matriz branco-europeia. Assim, a partitura

[...] é uma forma de facilitar a comparação, permitindo assim uma apreciação mais aguçada das diferenças. O interesse etnomusicológico em novas notações deve ser visto como um problema deles, não nosso⁷⁵ (AGAWU, 2003, p. 53)

Nesse aspecto, quero destacar que eu mesmo fui mudando de opinião a respeito da idoneidade desse recurso ao longo do processo de pesquisa. De fato, cheguei a escrever sobre o assunto em alguns dos primeiros trabalhos que apresentei como doutorando onde há de forma mais ou menos explícita uma reflexão em volta dessas “novas notações” para representar contextos musicais de âmbito oral/aural como o candomblé. Em Tamarit (2019), por exemplo, proponho uma representação circular dos *toques* para exemplificar um pequeno estudo de caso sobre a codificação musical de conhecimentos ancestrais; enquanto em Tamarit (2020), questiono mais diretamente o uso de partituras no candomblé e proponho, como possibilidade, uma representação similar ao TUBS⁷⁶.

Acredito que uma parte importante do meu receio em propor o uso de partituras estava relacionada ao fato de considerar que não seria necessário ou adequado por não ser um elemento próprio e por estar “engessando”, com a “escrita”, algo que é de fato oral/aural/vivencial. De alguma forma, o *ogã* André Souza expressou na nossa entrevista um ponto parecido quando disse que “eu não tenho problema não! Eu sei. Eu não tenho problema, mas eu acho que... a

⁷⁵ “[...] the use of standard notation has a way of facilitating comparison, thus enabling a keener appreciation of differences. The ethnomusicological interest in new notations should be seen as their problem, not ours”.

⁷⁶ Sistema de notação simplificada concebido por Phillip Harland e adaptado por James Koetting na transcrição de ritmos africanos chamado de *Time Units Box System* (TUBS), em que é disposta uma sequência de caixas horizontais representando unidades temporais que vão sendo preenchidas com símbolos que representam cada uma das batidas. Trata-se de um sistema não-duracional, que permite evitar a noção prescritiva de “compasso” e as supostas hierarquias de acentuação a ela associadas. No entanto, é criticada por ser uma forma simples demais de notação e por não solucionar o problema da rigidez desta estrutura em relação aos pontos de ataque.

leitura deixa você preso, né. [...] É bom, eu acho que é bom para você ter uma coisa na memória, entendeu?” (ANDRÉ, 2021, p. 607-08). De forma parecida, o *babalawô* e *Ayàn* nigeriano Ìdòwú Akínrúlí enfatizou também essa dimensão que “prende” e “engessa” a performance. No entanto, desde o seu ponto de vista, transcrever é uma forma que reproduz o espírito violento, expropriador e consumista das instituições e dos pesquisadores (brancos e) ocidentais, pois estariam levando a própria cultura

[...] para tentar julgar a cultura lá. A mesma coisa que eu enxergo nos opressores, os mestres. Os Mestres dos escravizados, né. É a mesma coisa. Eu vejo quando um ocidental está tentando mapear o nosso... escrever nosso... nossas músicas na partitura. E isso. Procurando o um. Procurando... quanto semicolcheia, quanto mínima, e tudo mais. Isso eu olho assim... É porque, a nossa linguagem não é isso. A gente não fala em linhas e bolinhas, semicolcheias. As nossas músicas nunca foi assim. A nossa música, musicalidade, nunca foi assim. É vivência, é fala, é conversa, e assim vai, né? Então, no momento em que você coloca dentro de um quadro, você está colocando... está colocando dentro de uma caixinha. [...] E com o tempo isso vai virar verdade. Porque tanto falar mentira, um dia vira verdade, né? Porque os novos que estão chegando não vão ter acesso mais à origem desse material, e assim vai. Então é um jeito de distorcer a nossa história novamente (AKIN, 2022, p. 621-22)

Assim, há um halo de suspeição justificado e compreensível se consideramos o passado (e o presente) violento das instituições ocidentais na África e nas Américas. Ao mesmo tempo, há uma preocupação em manter os mecanismos de aprendizagem e os princípios filosóficos que embasam esse *musipensar*. Mesmo que mais adiante na conversa reconheça que a partitura é uma “ferramenta que facilita”, continua preferindo outros tipos de abordagens

E para tentar ensinar daqui, né? Ah, tipo, ‘ô, é isso. Então ô, toma aqui partitura. Toca essa música’. Pode ser uma ferramenta que facilita, mas eu não uso. Eu prefiro vivência! Quando vou para outro Estado para tocar *tributo ao Fela Kuti*, eu tenho pessoas dos sopros aqui e tudo mais que escrevem e mandam para as pessoas dos sopros de lá para ter o básico. Mas quando chego lá, a pessoa já tira... vai tirar esse papel da frente. Tem que vivenciar isso para poder tocar. Não é o papel. A nossa história nunca foi ali... é oral, entendeu? Então, porque tu vai estar olhando o papel? Porque está preso naquelas bolinhas e linhas que está ali, entende? Então é por aí. Então eu não vejo, não vejo... eu não vejo nada boa saindo disso. Eu acho que o que a universidade deveria fazer é contratar esses mestres para estar dando aula nas universidades, trazendo esses conhecimentos, como deveria ser: oral, oral. As pessoas vão anotando as coisas que aprenderam e no final vão, vão apresentar isso. Mesmo sendo a história: ‘ô, você vai contar essa história de voltar no final do mês sem nenhum erro’, tipo isso. Isso é a prova. Um vai contar essa história, um vai contar essa história, entende? Assim, ajuda a pessoa a relembrar, a reconectar a sua, a sua parte criativa interna também. Porque é isso que acontece: a gente lê livro – a maioria das pessoas lê livro e fica presa no livro. A criação acaba sendo baseada no livro. Então consegue falar uma frase inteira sem citar um... ‘ah, como disse Airton não sei o quê Clarck. Como dizia o Gilberto Gil no não sei o que...’ Não, mas você não existe! Sabe. Você não existe e isso fere a sua criação. Cadê você dentro da história? Então é mais ou menos isso. A gente tem muito para compartilhar. Muito, muito, muito para compartilhar mesmo (AKIN, 2022, p. 622)

Assim, aparecem nesse posicionamento alguns dos elementos fundamentais dessa discussão: o primeiro é que se trata de escolhas éticas e político-metodológicas; o segundo são o motivo ou o objetivo que se pretende com essas escolhas; e o terceiro é que estas escolhas devem estar alinhadas com esse objetivo e a partir disso, procurar as melhores ferramentas. Nesse sentido, mesmo entendendo e respeitando todos os questionamentos levantados por Ìdòwú Akínrúli, posso adiantar que o que estou propondo no presente trabalho não é uma “tradução” ou algo que vai poder substituir ou suplantar a oralidade, mas uma *transcrição*, ou seja, uma reconfiguração criativa de um conhecimento oral e corporal/aural, de um “saber fazer” que possa servir como uma espécie de “material de apoio” para assim transmitir, numa linguagem que possa ser melhor compreendida, alguns dos pontos fundamentais dessa linguagem dos *tamboreros* fora do âmbito estritamente ritual.

Assim, a minha escolha foi orientar o meu trabalho para formas de apresentação que permitissem densificar as discussões sobre as musicalidades candomblecistas em certos setores da comunidade acadêmica a partir de *contrapuntear* com conceitos canônicos da música de *concerto* parte dos saberes que foram transmitidos para mim em confiança como *tamborero* e membro de diversas comunidades religiosas afrodiáspóricas. É por isso que *transcrever* o que aprendi (e sigo aprendendo) numa linguagem escrita e num formato como o da presente tese, assim como a construção de exemplos em forma de partituras me parecem ferramentas alinhadas e adequadas com a minha proposta. Como apontei anteriormente, não se trata de “sincretizar” ou substituir uma linguagem pela outra, mas de contrapontear-las para que possam dialogar e se informar mutuamente de alguma forma gerando um conhecimento híbrido que não é nem uma nem outra coisa, mas como numa encruzilhada, uma terceira possibilidade.

Por outro lado, houve no meu processo de pesquisa e de organização do material em forma da presente tese um fator que me levou a reconsiderar algumas das minhas escolhas iniciais e das minhas reticências frente à partitura: a demanda de alguns membros, especialmente do *babalorixá Claudecy D’Jagun* do terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, para que os ajudasse a registrar (e de alguma forma, a sistematizar) o nosso *jeito* de tocar. Este ponto foi enfatizado pelo próprio *Claudecy* na nossa conversa:

Eu achei aquilo muito interessante a forma de vocês... de aprender e de saber lidar com isso. Só que a minha cabeça bloqueia na verdade ne? [...] o nosso candomblé, que eu aprendi, não foi de livro, ne? de... escrito, ne? foi... convivência no dia-a-dia, e eu acho eu acho importante [...]. Eu tenho vontade de ter uma pessoa que possa escrever os *toques*, fazer um livro, qualquer coisa assim, para ajudar. É importante! (CLAUDECY, 2021, p. 390)

Assim, nesse trecho da conversa com o *Claudecy* podemos ver que existe uma clara distinção sobre os âmbitos de influência dessa “escrita dos *toques*”, à qual como um *contrapunteo*, não ofusca as dinâmicas próprias do aprendizado ritualizado e específico baseado na oralidade e na convivência. Não se trata de “aprender a partir de um livro”, mas de uma estratégia de ampliação desse repertório de recursos próprios do candomblé. Se trata de produzir alianças e desenvolver recursos compartilhados que possam funcionar como elementos de trânsito entre o âmbito ritualizado do candomblé e a academia (ou a sociedade de âmbito geral).

Assim, mesmo não sendo um consenso, de forma geral podemos afirmar que, a diferença da postura (totalmente legítima e perfeitamente compreensível) do Ìdòwú Akínrúli, houve bastante convergência entre os outros *tamboreros* entrevistados em entender a partitura e a própria pesquisa no âmbito acadêmico, sempre que realizada de forma ética, como ferramentas que podem ser apropriadas e adaptadas para tentar transpor ideias próprias de um universo musical complexo e oral/aural para uma “outra forma” que seja compreensível ou palatável entre pessoas que carecem de códigos e repertório para entendê-lo.

Seria, nas palavras do José Izquierdo, algo como uma “estratégia de guerrilha” contra-colonial⁷⁷ (SANTOS, A., 2020) em que a transcrição funcionaria como uma das (diversas) pequenas ações coordenadas que em conjunto contribuiriam para desmistificar, enaltecer e reverter um quadro institucionalizado de certo preconceito, ostracismo e ignorância – como parece mostrar o pequeno exercício de pesquisa documental apresentado na seção anterior.

De alguma forma, devemos assumir que existe, de *facto*, um confronto aberto entre saberes distintos e em parte contrastantes, e portanto, é preciso se contrapor a esse embate. Como fazê-lo? Se apropriando de ferramentas do “inimigo” e colocando-as à serviço desse objetivo contra-colonizador. É como se, de alguma forma, se entendesse que no contexto brasileiro ainda falta poder trilhar um caminho de letramento básico em volta desses *musipensares*. E é nesse ponto que penso que a transcrição pode auxiliar-nos. Como o próprio *Nego Bispo* diz, é preciso “[...] transformar... As armas dos adversários em nossas defesas, para não transformarmos... Nossas defesas em armas...” (SANTOS, A., 2020, p. 247). Ou seja, a transcrição deve ser uma “arma” a serviço da intercompreensão mútua, para visibilizar e reverter preconceitos e violências. A partitura deve ser um meio e não um fim em si mesma:

⁷⁷ O intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (*Nego Bispo*) cunha a partir dos ensinamentos da sua “geração mãe” diversos conceitos advindos da práxis cotidiana quilombola. Um deles é o da contra-colonialidade, que de forma sucinta podemos descrever como uma proposta de reversão do colonialismo a partir da apropriação de suas ferramentas. Não se trataria de “descolonizar” porquê desde sua perspectiva, como membro de uma comunidade quilombola, nada foi completamente colonizado; o que deve acontecer é uma disputa política e epistêmica para voltar ao Brasil quilombola e pindorâmico.

[...] me parece que muitas pessoas [...] não têm a capacidade de entender essa outra estética, essa outra beleza, não é? [...] o fato que para uma pessoa isso seja barulho é porque ele não tem o menor... código para entender nada do que está acontecendo lá, sabe? [...] Então, eu considero que conseguir que um decano, que um diretor de departamento, que um músico com uma cadeira de... conseguir que essa pessoa descubra, de um ... ‘Oh, olha só!’ entende? E veja o que acontece aqui. ‘Olha como é lindo. Nunca teria pensado sobre isso. Eu nunca tinha visto. Ah, e agora percebi o que ouvia desde que era criança...’. Para que esses conhecimentos realmente comecem a ser vistos horizontalmente e não da forma que são tratados até hoje, com esse caráter subalterno, assim de maneira absolutamente preconceituosa e ignorante. [...] Não sei se essa pessoa vai ter tempo, a oportunidade ou o privilégio de conseguir entender por si mesma, entendeu, tudo o que está sendo ignorando, que a universidade está ignorando, que não é... [...] Então, se você traz isso escrito... ninguém está dizendo, e isso é absurdo, isso é absurdo... nem mesmo a música que nasce no papel escrita é fiel ao que é quando é interpretada. [...] esses exemplos não são para a pessoa tocar e sentir que ‘Ah, eu estava lá. Eu tenho essa partitura e agora eu sei’. Não caramba! Assim como ninguém vai pensar que só olhando uma partitura da Consagração da primavera vai poder dizer ‘Ah, não, já sei tudo’⁷⁸ (IZQUIERDO, 2021, p. 533-35)

Há também outros aspectos relativos ao uso da partitura que se encontram implícitos nessa discussão e que tem a ver, por exemplo, com os resultados dessas pesquisas musicais em volta do *candomblé* e a sua potencial tradução em políticas públicas para combater o preconceito, o racismo e a intolerância religiosa. Assim, a *iyalorixá* Thainara Cerqueira defende que “[...] livros, pesquisas, tem que existir mesmo, até para as pessoas conhecerem e terem ciência de que o *candomblé* não é ruim!” (THAINARA, 2021, p. 420). Desde uma postura semelhante, Mônica Millet criticava tanto a postura “recalcada” daqueles que invalidam *a priori* a pesquisa musicológica sobre o *candomblé* na academia institucionalizada, como a lentidão e os vícios herdados e ainda presentes na estrutura de uma academia que historicamente desprezou tudo àquilo de caráter popular e afro-indígena:

[...] quando eu morava lá em Salvador né, tem uma coisa bem interessante assim que um... de um lado da praia era paciência e do outro lado era o recalque. Então são os recalcados, né? Ou a galera que não tem cabeça, não tem conteúdo. Então para polemizar, para criar uma problemática desnecessária, aí acha que você levar a rítmica do *candomblé* para estudo está (des)sacralizando, está banalizado... eu acho o contrário [...] Leitieres deixou aí e é nossa, super importante, super importante! E ele

⁷⁸ “[...] a mí me parece que mucha gente [...] no tienen la capacidad de entender esa otra estética, esa otra belleza ¿sabes? [...] que... para una persona eso sea *barulho* es porque no tiene el menor... código para conseguir entender nada de lo que ahí está pasando, ¿sabes? [...] Entonces yo considero que conseguir hacer que un decano, que un director de departamento, que un músico con una *cadeira* de... conseguir hacer que esa persona descubra, a partir de un... ejemplo, de una cosa y descubra 'oh, qué loco sabe. Y mira lo que pasa aquí. Mira qué bonito. Nunca había pensado en eso. Nunca había visto. Oh, y ahora me di cuenta eso que yo escuché desde chico’ para que realmente estos saberes comiencen a ser vistos de forma horizontal y no de esa manera que son hasta hoy tratados, con ese carácter subalterno, así de una manera absolutamente *preconceituosa* e ignorante. [...] No sé si esa persona va a tener el tiempo, la oportunidad, el privilegio de conseguir captar por sí misma, ¿sabes? todo eso que está ignorando, que la Universidad está ignorando, que no está... [...] Entonces si tú les traes eso escrito - nadie está diciendo, y eso es absurdo, eso es absurdo - ni la música que nace en el papel escrita es fiel a lo que está cuando se interpreta. [...] esos ejemplos no son para que la persona toque y salga sintiendo que ‘ah, yo estuve ahí. Tengo esta partitura y ahora yo sé’. ¡No pô! Así como nadie va a pensar que va a mirar una partitura de la ‘consagración de la Primavera’ y va a ‘ah, no, porque yo ya me la sé’”.

é um dos... foi um dos caras assim que abriu, né. Tirou a música dos tambores da senzala e levou para casa-grande da Academia, da escola de música. Eu de uma certa forma, mas mais discreta. [...] é necessário sim que haja essa... essa compreensão e haja esse estudo cada vez mais e maior. Acho que tinha que ser no Brasil inteiro entendeu? O Brasil inteiro tinha que ter dentro das escolas de música, tanto as públicas quanto privadas, elas tinham que ter a matéria de música afro-brasileira dentro. Contando no currículo! Não como matéria subsalente. Não, mas como matéria curricular. Aí é que eu queria ver! [...] Até quando o trabalho da percussão... ancestral, ela vai ficar delegada ao *exótico*? [...] Entender que a multidiversidade que nós somos constituídos – e não apenas no nosso... não só algo que é um tanto pesado – mas o colo, a mão do colonizador ainda é muito pesada sobre o nosso pensamento e a Academia precisa abrir entender isso. *Hello! Hello!* Vamos botar aí ô, uma... trazer a... pra todas as universidades de Música do Brasil... Música Afro-Brasileira ser ensinada dentro das faculdades, né. Ser ensinada. (MÔNICA, 2021 p. 486)

Neste sentido, concordo com o José Izquierdo quando me dizia que “[...] é muito pertinente que [o candomblé] seja estudado, compreendido, analisado, elevado aos níveis mais altos de abstração nos espaços... sei lá... mais – como que posso dizer – reconhecidos dentro do aspecto acadêmico⁷⁹” (IZQUIERDO, 2021, p. 540). E essa pesquisa e análise, como Mônica Millet destaca, deve se traduzir em conteúdos incluídos nos currículos não como algo acessório – como parte da casuística ou da exuberância das idiosincrasias culturais nacionais – mas como algo central dentro do currículo. Mas então, como promover essa mudança? Quem seria capaz de articulá-las e pô-las em prática? Mesmo que esta seja um resposta complexa e longa demais para poder ser respondida aqui, acredito que reverbera com os posicionamentos do Ìdòwú Akínrúlí em relação à necessidade de promover espaços de formação em que os depositários e detentores desses saberes possam ser incorporados dentro da Academia – de fato algo já amplamente discutido no contexto brasileiro, por exemplo, a partir da proposta de implementação de distintos modelos de incorporação desses mestres e mestras como professores ou colaboradores, como no caso do “encontro de saberes⁸⁰” tal como proposto inicialmente pelo professor Jose Jorge de Carvalho da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Este mesmo ponto foi, de forma parecida, levantado por diversos *tamboreros* que entrevistei. O Gabi Guedes, por exemplo comentava

Os antigos, eles não pegavam na sua mão para lhe dizer como que toca o atabaque. Você tinha que ter muita atenção e muito respeito àquele antigo, àquele velho, àquele velha, né. Àquele senhor. A gente tinha que ter muito respeito a eles, porque a gente

⁷⁹ “[...] es muy pertinente estudiarlo, comprenderlo, analizarlo, llevarlo a los más altos niveles de abstracción, en los lugares... *sei lá*... más – como se puede decir – reconocidos dentro del aspecto académico”.

⁸⁰ No caso brasileiro, um possível exemplo concreto – para além das ações afirmativas de caráter mais abrangente e estrutural como as cotas raciais, o PROUNI ou outros programas semelhantes – poderia ser o chamado “Encontro de Saberes”, promovido pelo INCTI (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino e na Pesquisa), organismo sediado na UnB e atualmente coordenado pelo antropólogo José Jorge de Carvalho, que promove a contratação e integração de lideranças e “mestres” das culturas populares em diversos cursos livres como professores visitantes, recebendo o mesmo salário que outros membros da equipe docente.

estava aprendendo ali, ouvindo, no convívio, na união, sabe? Não existia a parte teórica como até hoje dentro dos terreiros não existe essa escrita. E a Academia vem trabalhando também em cima dessa busca, em cima dessa conexão. E é muito importante para que ela não fique perdida, né. Para que não fique perdida, então é importante que se tenha professores que conheçam também dessa cultura musical, essa cultura percussiva, para poder passar, né? (GABI, 2021, p. 444)

Por sua vez, o *alagbê* Iuri Passos, mesmo concordando com o uso de partituras ou da transcrição como uma ferramenta possível nessa conexão entre a Academia e o terreiro, colocou outros questionamentos importantes para não cair, ente outras, nas problemáticas apontadas pelo Ìdòwú Akínrúlí. O primeiro foi a necessidade de deixar sempre claro como, por que e para quem se transcreve. Por outro lado, destacou a necessidade de que fossem respeitadas todas as sensibilidades possíveis frente a essa “escolha” pela transcrição (pois nem todo o mundo dentro do candomblé vai ou deveria concordar com ela). E finalmente, colocou também uma questão que me parece inescapável: da mesma forma que, como viemos apontando, é preciso ter repertório, um ouvido culturalmente treinado e códigos para poder compreender aquilo que está sendo executado musical e sonoramente nos atabaques, é preciso, ao mesmo tempo, deter as ferramentas e os conhecimentos musicais mínimos e racial/culturalmente significativos para poder transcrever e sobretudo, transmitir esses saberes. Assim, segundo ele, a questão principal não seria qual deveria ser a ferramenta, mas “o maior problema é [...] quem vai escrever?” e para quê e para quem estará destinada essa transcrição, pois

[...] isso já tem... já vem sendo feito há muito tempo. E pior – e aí eu vejo uma gravidade – por pessoas que não têm embasamento e não são do candomblé e não são pessoas negras, né. Então a gente poderia discutir o que é apropriação, né. Sobre... sobre... sobre a adaptação desses ritmos. Isso já vem sendo feita e ponto. Tem vários trabalhos de vários pesquisadores que eu poderia citar aqui, que já está aí. A maioria das pessoas que até rebatem, e eu respeito, é porque não pesquisam esse tema. É uma coisa. Você me perguntar o que que eu acho? Para mim é muito fácil responder, porque eu vivo os dois universos, né. Então, não sei se a minha resposta aqui teria um peso, mas eu vou responder: Eu acho que é importante você entender qual o público que você quer... chegar com esse material. No candomblé... tem necessidade ali? Não, porque é tudo isso que eu acabei de responder e tem que ser da forma que tem de ser. Agora, se você está no... no... ensino de música e você tem a possibilidade de poder trazer, né, esse ensino para a partitura e proporcionar esse conhecimento para a comunidade e para quem está querendo aprender, eu acho que não vejo... eu não vejo problema nenhum! Eu acho que eu vejo... eu... eu acho sempre delicado, se você me perguntar assim ‘Iuri, quem é capaz de fazer isso’. Aí é outra coisa! Que o cara tem que ser muito bom, primeiro para poder escrever, segundo para poder colocar todo... toda essa complexidade em um papel e ensinar para alguém. Então esse é um problema que a gente tem. É... o maior problema é esse: não é escrever não, é quem vai fazer esse trabalho! Então, pra mim é super tranquilo. Agora, é escolher velho. Se você quer passar dessa forma, direito também que você tem. E respeitar também quem acha – que eu conheço também alguns *alagbês* que acha – que isso não tem que ser e você tem que respeitar também! E a vida é assim (IURI, 2021, p. 430-31)

Ou seja, esse *musipensar* próprio dos contextos ritualizados do candomblé e das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas não é mais do que um conjunto de habilidades e saberes *ancestralizados* que pertencem aos terreiros e que provêm de referenciais negros e africanos reconfigurados criativamente nas distintas diásporas. Ponto. É preciso vivê-lo e praticá-lo para poder aprendê-lo em toda a sua complexidade. Ponto. Mas a partir disso, como articulá-lo ou dialogar com outros conhecimentos musicais em outros contextos? A resposta quase unânime foi apontar exemplos, e entre eles, sobressaiu a necessidade de demarcar a importância ímpar, por ser um “divisor de águas”, da relativamente tardia (mas muito celebrada) incorporação do próprio Iuri Passos como professor efetivo da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nesse sentido, por exemplo, o André Souza comentava

[...] eu amei, aplaudi, fiquei feliz, chorei, me emocionei de ver Iuri conseguir botar um atabaque dentro da universidade. E espero que não seja só Iuri, que você também chegue lá, porque a nossa cultura é muito forte, e o povo brasileiro precisa saber... que não é só jazz... que atabaque também faz música. Que candomblé também é música! E eu fico muito feliz por isso (ANDRÉ, 2021, p. 607)

Vinculado a esta necessária ocupação dos espaços acadêmicos, apareceu um outro exemplo recorrente entre alguns entrevistados/as que é a referência a outros contextos da afro-latino-américa e do caribe (notadamente a Cuba pós-revolucionária) como modelos a seguir (ou no mínimo, a considerar) nessa intercessão entre o terreiro e a academia institucionalizada. Como modelo, foi escolhida a ilha de Cuba por suas políticas públicas de incentivo à pesquisa, à educação de qualidade e pela promoção de um acesso universal, irrestrito e institucionalizado a esses conhecimentos musicais afrodiáspóricos. Nesse sentido se expressou o *huntó* Ícaro Sá durante a nossa entrevista, em que apontou como os cubanos teriam conseguido “desenvolver essa decodificação desses ritmos sem perder a tradição!” – processo que entronca com a discussão sobre a transcrição desses conhecimentos orais/aurais, que na visão dele seria, junto da gravação audiovisual, uma forma adequada de complementar os saberes e as dinâmicas orais próprias dos terreiros e preservá-las para as gerações futuras:

[...] sempre que me falam isso eu faço sempre um paralelo: eu nunca estive em Cuba, mas eu conheço muita gente que já foi para Cuba e eu faço sempre um paralelo que se assim: se nós tivéssemos uma educação musical desde pequeno, ou se essa cultura da escrita, da leitura, não digo só de música, notação musical, digo de tudo! Se fosse uma coisa mais... mais espalhada pela nossa população, seria... seria mais fácil a gente encontrar materiais, porque, por exemplo – que eu ouvi dizer né – os percussionistas cubanos (e eu conheci alguns) eles tocam piano, eles leem cifras, eles escrevem partitura, eles escrevem os *toques*. Então assim, eles conseguiram desenvolver essa decodificação desses ritmos sem perder a tradição! [...] O que acontece com a gente

aqui no Brasil, a gente que é de uma cultura oral, de rua, é que a gente não tem... não tem suporte, né! Então, essa coisa começa a entrar na Academia agora no século XXI! Aqui na UFBA, Iuri passa o seu primeiro professor de percussão desde que a escola... desde que a EMUS existiu. Eu entrei na escola de música em 2009. Não tinha nem professor de percussão! E eu já cresci tocando percussão. Então assim, eu acho que é tenso porque é um pouco mitificado essa coisa. Se a gente conseguisse desmistificar isso e deixar mais acessível eu acho que seria menos... menos tenso essa coisa da parte escrita. Porque ajuda também! [...] É uma ferramenta para essa facilitação. E a pesquisa é o que vai – essa documentação toda – é o que vai nos nossos acessos de hoje e vai preservar. Porque eu aprendo com um antigo da casa que aprendeu com o antigo, e aprendeu com o antigo, se vem dessa linhagem oral e chegou até mim, eu acho que a gente já está em outro nível, já tem dispositivo de gravação, já tem compreensão da escrita, a gente pode também deixar isso registrado para uma geração futura poder usufruir e não se perder a tradição, né! (ÍCARO, 2021, p. 568-69)

Ou seja, mesmo com distintas sensibilidades e com algumas ressalvas, o entendimento geral entre os entrevistados/as foi que a pesquisa acadêmica, a transcrição e o registro dessa tradição seriam aspectos que, quando realizados com o devido respeito e coordenados por quem detêm os conhecimentos necessários através da convivência nos terreiros e/ou da iniciação ritual, poderia se tornar potencialmente positivo. Ter “gente nossa” falando sobre o candomblé e suas músicas no âmbito institucional acadêmico seria algo impreterível, especialmente num cenário de violência e racismo religioso em ascensão galopante.

Em relação ao contexto cubano, cabe dizer que foram apontados diversos problemas (podem ser encontradas maiores informações nas entrevistas do José Izquierdo, p. 508-542; e do Fernando Leobons; p. 630-675), mas essa implantação maciça das manifestações culturais negras no âmbito acadêmico – algo que teria propiciado a construção dessa “biblioteca básica” da que falava Agawu (2003), ou seja, um *corpus* de conhecimento extenso, profundo, detalhado e robusto produzido coletivamente por décadas – permitiu a preservação e a difusão desses saberes *musipensados* de uma forma que extrapolou até as próprias fronteiras nacionais da ilha, chegando a reverberar fortemente em distintas comunidades afrodescendentes ao longo do espaço atlântico, impactando fortemente, entre outras, a cena cultural da cidade de Salvador⁸¹.

Finalmente, queria também destacar dois aspectos que surgiram em algumas das conversas/entrevistas que me parecem pertinentes: um primeiro aspecto é que a relação entre teoria e prática, ou entre o registro oral e escrito não é um problema específico dos contextos musicais não-ocidentais, mas

⁸¹ No seio do Atlântico Negro (GILROY, 2001), se estabeleceram distintas formas de contato entre tradições musicais diversas. Ned Sublette (2012), a respeito dos contatos entre New Orleans, Habana e Veracruz, nos mostra uma frutífera coleção dessas trocas entre metrópoles, potências coloniais e tradições musicais. Mesmo focados no espaço geopolítico do Golfo de México, estas trocas foram em determinadas épocas estendidas até as cidades costeiras da América do Sul, entre as quais Salvador foi um expoente deste circuito transatlântico de saberes, objetos, sonoridades e pessoas.

[...] a notação ocidental sempre teve reconhecida essa limitação entre os próprios praticantes da música ocidental! [...] a performance extrapola qualquer notação, e tem que... deve extrapolar qualquer notação musical! Você falou muito bem do teatro. O que está no texto, na peça, dali o ator vai criar, vai introjetar uma série de coisas... indefiníveis, sabe? Transcendentes. Então isso é a verdade da experiência humana! Além do fato de que cada um de nós interpreta a realidade vista, ouvida, falada à sua maneira! E isso eu acho maravilhoso! Então querer sedimentar ao ponto de “engessar” a manifestação artística é uma ideia ocidental nociva e falsa! Porque não é disso que se trata! O que transcende à notação é o que interessa! Claro que há que se manter uma fidelidade, mínima, básica. Mas de que é que nós estamos falando, de experiência ou de...? (LEOBONS, 2022, p. 642-43)

Portanto, voltamos à questão principal: não estamos falando de suplantar ou substituir os códigos e linguagens do *musipensar* por outros referenciais a partir da transcrição, ou de pesquisar e produzir materiais para poder prescindir da experiência de tocar tambores ou do convívio com os mestres e mestras desses saberes. Estamos falando que a *transcrição* em forma de partitura ou a própria pesquisa devem “estar a serviço” dessa experiência. De fato, como acrescentou num outro trecho o meu *padrino de Añá*, não é a performance que deve estar a serviço da partitura ou da pesquisa, mas “[...] a academia tem que se submeter à realidade da expressão cultural e artística” (LEOBONS, 2022, p. 643).

Por outro lado, há ainda mais um elemento importante em relação a certos posicionamentos que negam o uso de partituras apelando a uma forma de proteger o candomblé de influências externas que o descaracterizariam. No fundo, como comenta o próprio José Izquierdo, estas posturas seriam um reflexo essencialista que infantiliza, inferioriza e tutela o candomblé e muitos outros espaços das chamadas “músicas de tradição oral”:

[...] é preciso potencializar isso e deixar que seja uma influência. Deixar de lado essa ideia de ‘ah não! Isso vai ser uma influência dentro da música’. Não! É música. É a música. É outra música! E ela tem toda a possibilidade de ter o seu desenvolvimento com todas as ferramentas pertinentes, com todas as coisas que existem. Não é que há de se... que a música, ou seja, a escrita irá transgredir o desempenho estilístico e musical de um mestre de tal ou qual tambor, ou de tal ou qual – como é que diz – cosmovisão. Não, não, não! Eu penso que isso é ter um pensamento – como é que posso dizer – é um pensamento de in... incapacitante. [...] é olhar para isso como se fosse algo inferior. E geralmente as pessoas que falam sobre isso são pessoas que nem sequer estão vinculadas diretamente com esse conhecimento. [...] É a necessidade de conseguir se expressar, conseguir conversar, conseguir mostrar ‘olha, é isso que está acontecendo! Olha só, presta atenção que isso que você diz que há não sei o que, que aqui foi feito no século XX, nós o estamos fazendo no mínimo há mais de algumas centenas de anos’. Então, como você conseguiria explicar isso a uma pessoa que não consegue escutar dois minutos de tambor?⁸² (IZQUIERDO, 2021, p. 537)

⁸² “[...] hay que potencializarlo y dejar que sea una influencia. ¡Parar con esa idea ‘ah no, es que esto es una influencia dentro de la música’ No! Es música, es la música, ¡es otra música! Y ella tiene toda la posibilidad de tener su desenvolvimiento con todas esas herramientas pertinentes, con todas las cosas que existen. No es que hay que... que la música, la escrita, o sea, va transgredir el desempeño estilístico y musical de un Mestre de tal o cual tambor, o de tal o cual - como se llama de... - Cosmovisión. No, no, ¡no! Yo creo que eso es tener un pensamiento - ¿cómo se puede decir? - es un pensamiento de menos... menos valía. [...] es mirarlo como que fuese algo inferior.

Portanto, devemos entender – como me disse em outro trecho da nossa conversa o José Izquierdo – que “[...] aquilo que vai estar transcrito é um exemplo. É para tomar consciência de um montão de coisas, para ver como... e para aprender, para poder entender, para analisar e também, caramba, para tentar iniciar seus estudos, começar a tocar⁸³” (IZQUIERDO, 2021, p. 536). Nada substitui o contato prolongado com os mestres e mestras desse conjunto de saberes. A partitura, em definitiva, é nesse trabalho uma ferramenta a serviço de um objetivo – e não um objetivo em si mesmo.

2.4.2 *Transcribando o musipensar como tamborero*

Então, retomando a questão da ênfase na diferença quando se trata de conceituar elementos e parâmetros musicais africanos e afrodiaspóricos, Kofi Agawu acrescenta

Considere uma aparente questão puramente técnica como a transcrição. Motivados, acredito, pela crença de que a música africana é fundamentalmente diferente da música ocidental, pesquisadores anteriores como Hewitt Pantaleoni e James Koetting decidiram que a notação em partitura ocidental simplesmente não era adequada para transmitir a realidade do ritmo africano em sua singularidade e individualidade. [...] [porém] os problemas que Koetting e Pantaleoni desejavam resolver, tais como a importância de indicar o timbre ou a forma de tocar, ou de neutralizar a ênfase no tempo forte supostamente normativa na música ocidental, não são de forma alguma exclusivos da música africana. Em outras palavras, a música ocidental também sofre com o fato de ter sido notada da forma como tem sido notada até agora; se uma nova notação deve ser desenvolvida, ela deve ser desenvolvida tanto para a música africana quanto para a ocidental. O problema da notação é nesse sentido um problema universal⁸⁴. (AGAWU, 2003, p. 64)

Y generalmente las personas que hablan de eso son personas que ni siquiera están vinculadas directamente con ese conocimiento. [...] Es la necesidad de conseguir expresarse, conseguir conversar, conseguir mostrar. 'mira, es esto lo que está pasando! Mira, mira, date cuenta eso que tú estás diciendo que hay no sé qué, que aquí se hizo en el siglo XX, nosotros lo estamos haciendo por lo menos a más de algunos cientos de años. Entonces, ¿cómo se lo va a explicar eso a una persona que no consigue escuchar dos minutos de tambor?’

⁸³ “[...] lo que va a estar transcrito es un ejemplo. Es para tomar conciencia de un montón de cosas, para ver cómo... y para aprender, para entenderlo, analizarlo y también, pucha, para tratar de comenzar a estudiar, agarrar para tocar”.

⁸⁴ “Consider an apparently purely technical issue such as transcription. Motivated, I believe, by the belief that African music is fundamentally different from Western music, earlier researchers such as Hewitt Pantaleoni and James Koetting decided that Western staff notation was simply not suitable for conveying the reality of African rhythm in its uniqueness and individuality. They then proceeded to invent new and improved notations for the job at hand, notations that have fortunately fallen by the wayside in the subsequent practice of representing African rhythm. I say fortunately because the problems that Koetting and Pantaleoni wished to address, such as the importance of indicating timbre or method of playing, or of neutralizing the downbeat emphasis supposedly normative in Western music, are by no means unique to African music. In other words, Western music, too, suffers from being notated in the way that it has been notated so far; if a new notation should be developed, it should be developed for both African and Western music. The problem of notation is in this sense a universal one”.

Indo um pouco além, o nigeriano Meki Nzewi (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2008, p. 10-11) expõe as limitações desse mesmo discurso – que acusa de “arrogante” e “etnocêntrico” – segundo o qual existiria uma única forma de interpretar aquilo que está contido, como tradução possível, numa partitura. Como mostra na seguinte citação, o ponto a destacar é que cada “cultura musical” tem um conjunto de elementos estéticos e uma percepção acústico-mocional treinada e incorporada à dinâmica social e performática para interpretar o som (e suas representações) a partir dos próprios códigos culturais:

Uma técnica vocal ‘negra’ cantaria melodias ‘brancas’ com a quintessência cultural da estética musical ‘negra’ ou ‘pigmentação’. É etnocêntrico e arrogante diminuir a sensibilidade musical ou intelectual dos Igbo por não interpretar o cromatismo nas canções de Brahms tão eficazmente (para um ouvido clássico europeu) como um cantor lírico europeu poderia fazer. Uma cultura musical ‘branca’ interpreta harmonias, intervalos e ritmos ‘negros’ com as nuances culturais da percepção musical ‘branca’ ou ‘pigmentação’; e poderia até mesmo ouvir as nuances tonais dos *meloritos* como mera percussão sem essência melódica [...]. Esta analogia deve estar no fundo de nossas mentes ao projetar ou discutir a notação e a transcrição. Um símbolo musical representativo que seja universalmente aplicável deve ser apenas uma guia, não o determinante para a interpretação da performance. Várias tradições musicais interpretariam cada uma de acordo com suas sensibilidades culturais peculiares e exigências estilísticas. [...] Tanto conceitualmente como implicitamente, todas as experiências musicais humanas constituem uma música. Os antecedentes e a educação intelectual informam as atitudes culturais que discriminam a essência universal das preferências sônicas musico-culturais⁸⁵ (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2008, p. 10-11, grifos meus)

Meki Nzewi e seus colaboradores trazem à tona mais alguns elementos importantes para a discussão, que desde o meu ponto de vista, redundam na ideia que estou tentando construir aqui: o problema de fundo não é a ferramenta da notação em partitura, mas como é construída, com qual finalidade e sobretudo, quais os pressupostos ideológicos, políticos e metodológicos com os quais interpretamos aquilo que tentamos apresentar com ela.

Sob esse ponto de vista, a transcrição em si diz mais sobre a bagagem cultural e os interesses político-epistêmicos do que sobre uma abordagem metodologia, entendida ainda hoje por alguns setores da disciplina como algo neutro e mecânico. Esse é um ponto-chave, pois

⁸⁵ A ‘black’ vocal technique would sing ‘white’ melodies with the cultural quintessence of ‘black’ musical aesthetic or ‘pigmentation’. It is ethnocentric and arrogant to derogate Igbo musical or intellectual sensibility for not interpreting the chromatics in Brahms’s songs as effectively (to a European classical ear) as a European concert-hall singer could do. A ‘white’ musical cultivation interprets ‘black’ harmonies, intervals and rhythms with the cultural nuances of ‘white’ musical perception or ‘pigmentation’; and could even hear the tonal nuances of melorhythm as mere percussion without melodic essence [...]. This analogy should be at the back of our minds when designing or discussing notation and transcription. A representational music symbol that is universally applicable should be only a guide to, not the determinant of, performance interpretation. Various music traditions would each interpret according to its peculiar cultural sensibilities and stylistic demands. [...] Conceptually as well as implicitly all human musical experiences constitute music. Background and intellectual upbringing inform the cultural attitudes that discriminate the universal essence of music-cultural sonic preferences.”

como aponta Marin Marian-Bãlaça (2005, p. 6, grifos do autor), “um ser humano não pode transcrever só o que seu ouvido “realmente” percebe, mas também como a música realmente soa dentro do seu coração e mente culturalmente seletivos e integrados. Uma pessoa perceberá e transcreverá a música como cultura, ou música cultural⁸⁶ [...]” Aparece aqui uma nova referência a um coração e uma mente culturalmente constituídos – o que obviamente ressoa com a minha proposta de *musipensar*, um *sentipensar* musical cultural e ritualmente constituído a partir da prática ritual em volta dos tambores sagrados.

E esse é o ponto: o que estou propondo é que uma abordagem que parta da experiência com os tambores para tentar *transcriar* algo de ordem acústico-mocional a um formato preferencialmente visual⁸⁷ é fundamental, pois a ênfase, os recursos, os conceitos e os elementos preponderantes nessa representação (seja descrevendo-os com palavras, com notas e partituras, com recursos audiovisuais ou em qualquer outro desdobramento criativo), independentemente do formato escolhido, serão completamente impactados por essa filtragem conceitual culturalmente estabelecida. De novo, o principal problema não é o “como”, mas em base a “quê” escolhemos aquilo que será – mais ou menos – representado.

De fato, antes de entrar no último ponto do argumento que venho construindo, é mister ressaltar as implicações práticas dessa certa demonização de uma ferramenta – certamente imperfeita e com uma bagagem colonial intrínseca, como bem apontou Ìdòwú Akínrúlí (mas nem por isso, distinta ou menos reprovável que a própria escrita na língua portuguesa, por exemplo) – pois o que realmente me parece importante é poder aprofundar nosso estudo a partir de uma bagagem cultural o menos euro-centrada possível em relação àquilo que decidimos enfatizar na nossa pesquisa (seja esta apresentada em forma de partituras ou não). Por isso, uma pesquisa candomblé-orientada e afrocentrada não precisa, diante do panorama desolador em que nos encontramos (e que paradoxalmente, é desde o meu ponto de vista um momento estratégico para a formação e consolidação de espaços de discussão específicos dentro dos foros de debate da disciplina), concentrar esforços excessivos em questionar algo que nem os próprios candomblecistas entendem como tão problemático⁸⁸.

⁸⁶ “A human being cannot transcribe only what his ear “really” perceives, but also how music really sounds inside his culture-selecting and culture-embedded heart and mind. A person will perceive and transcribe music as culture, or cultural music; [...]”

⁸⁷ Segundo Regine Allgayer-Kaufmann (2005, p. 74), a história da ciência ocidental é inseparável das imagens visuais, e “[...] sua história de sucesso é também uma história das técnicas de visualização” [*its successful history is also the history of techniques of visualisation*]. Da mesma forma, até o fim do século XIX a música artística ocidental passou também pela representação visual como um meio imprescindível.

⁸⁸ Lembrando de novo o fato que a ideia inicial para este trabalho surgiu, como apontei acima, de um convite do *babalorixá Claudécy D’Jagun* para que o ajudasse a transcrever o que ele chama de “nosso jeito de tocar”, ou seja, nossa forma de entender e interpretar os *toques* no *Ilê Axé Omolu Omin Layó*.

O problema potencial é anterior à escolha da melhor forma de *transcriar* aquilo que vivenciamos. É algo que, para retornar à metáfora de Randel (1992), não depende tanto do que carregamos na nossa “caixa de ferramentas acadêmica” (a qual me parece, tanto desde um ponto de vista político como desde um ponto de vista de direitos, cidadania e políticas da representação, que quanto mais diversa e plural melhor), mas de entender que em função de escolhas cultural e ideologicamente determinadas, acabaremos selecionando e, portanto, produzindo, um viés determinado.

Por isso é tão potente a formulação de abordagens pautadas na parcialidade e na localização do conhecimento. Por isso a ênfase no ser *tamborero* e em abordagens pautadas no próprio *candomblé*: não como *status* essenciais ou como instrumentos de legitimação, mas como base de uma gramática musical e comportamentalmente incorporada que determina quais valores, estéticas e conceitos vamos ter disponíveis e em base aos quais vamos selecionar os materiais que, de forma certamente imperfeita, conseguiremos “traduzir” a algum formato, seja este qual for. E por isso, o que trato neste trabalho não é “o *candomblé*”, mas uma proposta de *transcrição*, de tradução criativa e informada produzida desde um lugar no mundo – o um próprio lugar como *tamborero*, branco, nascido fora do Brasil, etc. – que se insere num projeto político-epistêmico em curso, no qual muitos e muitas antes de mim (*a benção*) e especialmente, muitos e muitas depois de mim poderão – caso achem pertinente – rever, criticar e acrescentar elementos à presente tese (ou até desestima-la).

De fato, se trata de assumir que não é a ferramenta utilizada aquilo que determina o conteúdo por inteiro (mesmo que obviamente, como em qualquer escolha metodológica, haverá pontos mais positivos e outros nem tanto), mas que cada cultura musical tem um sistema de valores dinâmico e historicamente constituído (uma tradição e uns *fundamentos*) que é coletivamente legitimado (*ancestralizado*, como eu proponho chamar a este processo) e cultural e ritualmente transmitido – especificamente no *candomblé*, oral, corporal e instrumentalmente.

Vejamos um exemplo sobre um caso específico com tambores africanos. Como Meki Nzewi escreveu numa das citações anteriores, existem relações tonais intrínsecas que determinam a forma, a função, a organização, a percepção e a avaliação daquilo que é sonoro-performativamente apresentado numa orquestra africana de tambores (o que ele chama de sentido e significado musical, e que veremos em detalhe mais adiante). No caso concreto dos tambores *Igbo*, é comum que certos conjuntos executem um *meloritmo* geralmente composto pela complementação (e não pela oposição!) de diferentes níveis tímbrico-tonais executados por distintos instrumentos e organizados em base a um padrão referente que ajusta (mas não determina!) suas relações relativas. Frente a isso, se estabelecem flutuações melódicas que

geralmente respondem ou são guiadas por alguma performance dançada – a qual, por sua vez, em muitos casos reforça ou determina a interpretação métrica preferente do conjunto. Temos nesse caso um exemplo de uma forma de organização musical ao meu ver análoga ao contexto das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas tal e como eu as conheço.

Como veremos ao longo deste trabalho, esta organização, tal como descrita acima, questiona – ou no mínimo matiza – muitos dos pressupostos canônicos de algumas das linhagens da “musicologia africanista”: por exemplo, a contra-metricidade, o conceito de polirritmia ou até o sacrossanto conceito de *timeline*. Não é que esses aspectos não possam ser transpostos a uma partitura quando tratamos da performance das orquestras do candomblé (por serem específicos demais, ou diferentes, ou por deficiências da própria ferramenta), mas é como serão conceituados – a partir de como são tocados e percebidos durante a performance – aquilo que deve determinar como seriam melhor representados.

E ainda há mais: ao tentar focar nossos esforços em discutir maciçamente sobre as ferramentas e não quais são nossos pressupostos – muitas vezes utilizados por considerarmos que foram produzidos por um olhar técnico, *expert* e supostamente neutro, ao tempo que amplamente legitimado por encampar um olhar êmico ou culturalmente informado pela experiência “nativa” – nos esquecemos que fundamentalmente, todas as teorias são étnicas e todos os ouvidos e escutas são culturalmente formatados, e não temos como fugir disso. Por isso, tentar apagar os condicionantes implicados em qualquer escolha teórica ou metodológica não faz com que desapareçam; ao contrário, essa bagagem, quando acriticamente acionada, pode nos levar a magnificar ou subentender aspectos que, por um certo “viés confirmatório” se encaixem nos nossos regimes de verdade e legitimação culturalmente normatizados – abraçar o conhecido e rejeitar o estranho:

[...] muitos dos elementos das orquestras de tambores da África Ocidental são equivalentes aos elementos musicais ocidentais e podem, sem muita qualificação, ser referidos em termos musicais ocidentais – tais como tom, qualidade de som, pulsos rítmicos, padrões, inter-relação de padrões, e assim por diante. Mas outros elementos da orquestra de tambores não têm equivalente ocidental, [...]. Algumas pessoas com uma orientação ocidental podem se concentrar desproporcionalmente no estudo dos elementos da orquestra de tambores que têm equivalentes ocidentais e desconsiderar ou não reconhecer os outros [...] subvalorizando e simplificando excessivamente alguns dos elementos e supervalorizando e complicando demais alguns outros. No outro extremo, a pessoa que evita tais associações errôneas pode simplesmente assumir que a música das orquestras de tambores tem pouca ou nenhuma organização estrutural; assim, seus dados de pesquisa permanecerão erroneamente caóticos⁸⁹ (KOETTING, 1970, p. 116-17)

⁸⁹ “[...] many of the elements of West African drum ensemble music are equivalent to Western musical elements and can without too much qualification be referred to in Western musical terms - such as pitch, tone quality, rhythmic pulses, patterns, pattern interrelation, and so on. But other drum ensemble elements have no Western

Se trata então de entender que uma transcrição não é mais do que uma “[...] tradução de uma realidade sonora a símbolos musicais” (AGAWU, 2003, p. 50), e que este é um processo mediado por distintos fatores e constrangimentos – assim como a interpretação do seu resultado. Se trata de uma abstração de uma realidade musical viva. No entanto, aquilo que diferencia as religiões afro-latino-americanas e caribenhas do contexto musical ocidental em relação ao uso de partituras é que no ocidente estas se entendem como uma “materialização do pensamento abstrato do compositor”, as quais permitem a suposta reprodução dessa abstração (permitem reproduzir uma mensagem a partir de um código); enquanto num contexto de tradição oral-aural, a partitura pode ser um instrumento para tentar “[...] detectar o código através do estudo da mensagem” (AROM, 1981, p. 48).

De fato, um erro mais comum do que deveria – fruto dessa colonialidade latente e do racismo que a estrutura – é acreditar que, por não ser verbalizada ou visualmente representada, não existe uma teoria musical por trás do *candomblé*, e que a função do (etno)musicólogo acadêmico seria utilizar sua bagagem formativa e distintos graus de interação mais ou menos dialógica para tentar compreender algo que seria diferente e crítico respeito daquilo que estudamos nas instituições formais de ensino musical ocidentais. Por isso, seguindo esta linha de raciocínio lógico, muitos seguem entendendo que o uso da partitura não ajudaria em nada. E por isso é priorizado o contexto (musical) e não propriamente “a música”.

No entanto, como estou tentando mostrar, se corretamente utilizada e compreendida como uma ferramenta (não limitada aos paradigmas da notação prescritiva e descritiva⁹⁰ (SEEGER, 1958) e nunca como um fim em si mesmo) pode nos ajudar a complexificar e pluralizar esse cânone ao contribuir na tradução para uma linguagem de uso comum no âmbito acadêmico de algo específico e culturalmente determinado. Não se trata assim de uma versão final ou de um texto imutável, mas de uma “guia”,

na música artística ocidental, cada apresentação de uma peça só é percebida em relação à sua fidelidade à partitura; [...] na música oral, não há texto final; duas apresentações de uma determinada peça, mesmo que sejam ditas idênticas por seus

equivalents, [...]. Some persons with a Western orientation might focus study disproportionately on the drum ensemble elements that have Western equivalents and disregard or not recognize the others [...] undervaluing and oversimplifying some of the elements and overvaluing and overcomplicating others. At the other extreme, the person who avoids such erroneous associations might simply assume that the drum ensemble music has little or no structural organization; thus his research data will remain erroneously chaotic.”

⁹⁰ Charles Seeger (1958, p. 184) distingue entre o que ele chamou de uma notação prescritiva, à qual pretende ser “um modelo de como uma peça musical específica deve ser tocada para soar” [*a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound*], e uma notação descritiva, a qual tentaria funcionar como “um relatório de como uma atuação específica da mesma soou realmente.” [*a report of how a specific performance of it actually did sound*].

usuários, muito frequentemente diferem bastante. Existe um texto, mas nunca um texto final, inequívoco; tais noções são desconhecidas⁹¹ (AROM, 1981, p. 48)

E chegados a este ponto, quero de novo deixar explícito: não estou tratando de justificar ou de defender o uso da partitura no formato convencional euro-ocidental como a única ou a melhor forma de traduzir esse *musipensar*. De fato, como apresentarei a seguir, minha proposta passa por uma adequação e ajuste de alguns dos seus elementos canônicos. Também não se trata de negar as problemáticas ou as aparentes contradições e tensões que envolvem esta escolha, ou até os questionamentos legítimos em relação à transcrição ou a própria partitura (não acredito que num país como o Brasil, seja realista pensar num chão liso para o debate, num espaço isento de conflito). Assim, de novo, encontro em Kofi Agawu uma reflexão que resume bem meu ponto de vista nesta questão:

[...] existem formas mais ou menos éticas de representação, formas mais ou menos precisas de armazenar informações e formas mais ou menos imaginativas de construir teorias explicativas. Estas ordens não são apenas lógicas ou epistemológicas, mas políticas, práticas, pragmáticas e ideológicas. E, embora haja o perigo de uma politização excessiva dos procedimentos acadêmicos, o maior perigo está em negar que a política desempenhe um papel na construção do conhecimento sobre a música Africana⁹² (AGAWU, 2003, p. 69)

Portanto, antes de concluir, quero deixar bem claro que não se trata de negar ou justificar, como bem colocado por Marian-Bâlaça (2005), o papel histórico da transcrição e da partitura como uma metáfora dos sistemas de dominação e expropriação colonial-capitalista, que em muitos casos levaram à ilusão “[...] que uma canção, uma vez colocada no papel, é conquistada, possuída, domada, domesticada, sujeita e dominada⁹³” (MARIAN-BĂLAÇA, 2005, p. 17). Ou ainda seu lugar, em determinados círculos, como exercícios ideologicamente pautados pelo autoritarismo, a autarquia e a geração de uma complexidade artificial para satisfazer um “ego” academicista “analiticista”, entendido como “[...] a performance exagerada, autorreferencial e redundante da análise – análise *per se* – que se tornou [...] central para a etnomusicologia tradicional em seu conjunto e verdadeiramente irrevogável na

⁹¹ “In Western art music, each and every performance of a piece is only perceived in relation to its faithfulness to the score; [...] in oral music, there is no final text; two performances of a given piece, even if they are said to be identical by its users, differ, and very often, quite widely. There *is* a text, but never a final, unequivocal one; such notions are unknown”.

⁹² “[...] there are more or less ethical ways of representation, more or less precise ways of storing information, and more or less imaginative ways of constructing explanatory theories. These orders are not just logical or epistemological but political, practical, pragmatic, and ideological. And although there is a danger of overpoliticizing scholarly procedures, the greater danger lies in denying that politics plays a role in the construction of knowledge about African music.”

⁹³ “[...] a song, once put down on paper, is conquered, possessed, tamed, domesticated, subjected, and mastered.”

etnomusicologia sistemática, desfrutando de uma hegemonia raramente discutida⁹⁴ (Ibid., p. 19). De fato, segundo este autor, quando assim pensado, o “tecnicismo” que envolve esse código de uso restrito para uma suposta “elite intelectualizada” não deixa de constituir, quando tornado um fim em si mesmo, “[...] uma cortina de fumaça para o paternalismo, a autoridade, a obediência, a lealdade ou o mandamento⁹⁵” (Ibid., p. 16).

Mas então, porquê escolher a transcrição e a partitura? Como Kofi Agawu (2003, p. 69) nos conclama a pensar, existem razões não apenas “[...] lógicas ou epistemológicas, mas políticas, práticas, pragmáticas e ideológicas”, e é nelas que baseio minha escolha. Primeiramente, é uma questão prática porquê como aponte, o pontapé inicial deste trabalho surgiu de uma demanda do *babalorixá Claudicy D’Jagun* para ajudá-lo a transcrever esse “nosso *jeito* de tocar”. É também uma questão ideológica e política porquê, entre outras, concordo com Luan Sodré que “[...] não se pode perder de vista que conhecimento é poder e, se a pesquisa é uma forma de construir conhecimento, ela também é uma maneira de empoderamento” (SOUZA, 2019, p. 29). É também uma questão pragmática porquê diante da falta de espaço institucional para esta e muitas outras músicas da afro-latino-américa e do caribe, devemos entender que “as notações são lidas por comunidades de leitores, portanto, para consolidar práticas africanas [e afrodiaspóricas] que podem eventualmente ganhar algum poder institucional faz sentido usar a notação existente, embora imperfeita” (AGAWU, 2003, p. 66).

Em resumo, se trata de tensionar e tentar “desmonumentalizar” esse cânone euro-ocidental – o qual deve ser compreendido como mais uma possibilidade dentre a miríade de perspectivas musicológicas possíveis, e não o “único” ou o “melhor” modelo. Se trata de nos empoderar em outros âmbitos para além do espaço ritual como *tamboreros* e *candomblecistas* por meio do estudo acadêmico, nos apropriando de algumas das ferramentas do sistema que nos colonizou para transformá-lo desde dentro, contra-colonialmente (SANTOS, A., 2020). Assim, diante do – ainda hoje hegemônico – impacto na textualização, na visualização e na inscrição letrada, é mister e estratégico “[...] falar numa língua que os ocidentais [entenda-se aqui, acadêmicos] não possam fingir que não entendem” (AGAWU, 2003, p. 66). Se trata de somar esforços com aquelas e aqueles que já começaram esta empreitada e entender que, estrategicamente

⁹⁴ “[...] the exaggerated, self-referential, and redundant performance of analysis - analysis per se - that has become [...] central to traditional ethnomusicology in its entirety and truly ultimate in systematic ethnomusicology, enjoying a rarely discussed hegemony.”

⁹⁵ “[...] a smokescreen for patronism, authority, obedience, allegiance, or commandment.”

O caminho para o empoderamento é aquele que abraça o desafio da representação escrita e dá urgência – mas não prioridade – exclusiva à produção textual. Se, sob outras circunstâncias, ou em uma conjuntura histórica posterior, a oralidade recuperar seu status privilegiado, podemos mudar nossas prioridades de acordo⁹⁶ (AGAWU, 2003, p. 26)

Por isso, sem nunca perder de vista a dimensão genocida e epistemicida denunciada entre outros pelo Professor Abdias do Nascimento (1978) quando afirmou que “a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na integridade de suas formas e expressões” sempre teve que se desvencilhar de sua “negritude” para poder ser reconhecida como conhecimento válido (NASCIMENTO, 1978, p. 94), acredito que como candomblecistas devemos disputar esse espaço institucional, cientes dos valores e *fundamentos* que nos constituem, mas fazê-lo de forma assertiva, pragmática, tensionando a partir da tradução dos nossos referenciais a uma linguagem de fácil acesso, embora imperfeita e enviesada como qualquer outra. Esse é o papel da transcrição e do uso da partitura na minha proposta: traduzir, *transcriar* criativamente de forma visual este *musipensar*, esta *tamborlitura* candomblecista em constante dinamismo sedimentada em forma de *fundamentos ancestralizados* como forma e conteúdo sonoro-musical-performático-ritual nas “comunidades de tambor” e/ou terreiros. Disputar e dialogar reconfigurando as ferramentas que foram recorrentemente usadas para nos diminuir e silenciar.

Resumindo: como me disse a *iyalorixá* Thainara Castro, “eu gosto dessa questão de... de candomblé na rua. Eu só não gosto da rua dentro do candomblé, sabe! É legal se misturar, mas é aquilo que eu digo: nem tudo o que você vê na rua tem que trazer para dentro da sua casa.” (THAINARA, 2021, p. 414). Não se trata, portanto, de disputar, legitimar ou validar a visão candomblecista desde a Academia – encampando uma posição paternalista, invasiva, apropriadora e autoritária – mas, ao contrário, se trata que o candomblé e seus saberes musicais, ao serem colocados em diálogo (como iguais) no âmbito acadêmico, possam contribuir nessa “desmonumentalização” à qual nos referimos, à justa relativização dos cânones normativos euro-centrados retirando deles a áurea de imediata legitimidade e autoridade conferida ao que é produzido dentro dos muros da universidade. De fato, como muitas vezes se repete nos terreiros, “o candomblé é uma faculdade que nunca acaba”. Vamos “levar a sério”⁹⁷

⁹⁶ “[...] the road to empowerment is one that embraces the challenge of written representation and gives urgent—but not exclusive—priority to textual production. If, under other circumstances, or at a later historical conjuncture, orality regains its privileged status, we can shift our priorities accordingly.”

⁹⁷ Viveiros de Castro (2002, p. 131) alerta para a necessidade de “levar a sério” os nativos e seus discursos e nos provoca: “o que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, e passa a ser o de o utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso? O que é pensar o pensamento nativo?”

(VIVEIROS DE CASTRO, 2002) esta afirmação e tratá-lo como tal: um espaço formativo, educativo, um espaço de lutas e resistência e um espaço de produção de conhecimento crítico e informado sobre o mundo.

Mas então, como adaptar esse sistema de notação aos nossos propósitos? Um primeiro ponto de partida acho que pode ser a provocação lançada por Nzewi na seguinte citação

A música africana não deixará de ser africana simplesmente porque [...] aspectos do sistema de notação convencional que já são adequados para a escrita musical metropolitana, [...] também capturam algumas características intrínsecas da música africana. De fato, o reconhecimento de tais características comuns servirá aos melhores interesses dos estudos musicais globais⁹⁸. (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2008, p. 213)

Um segundo ponto pode ser a afirmação lançada por Regine Allgayer-Kaufman (2005, p. 84) segundo a qual embora exista uma predominância da visualização na cultura musical euro-ocidental erudita, “felizmente, os etnomusicólogos não exploram com os olhos. Em vez de visualizar para a exploração, eles visualizam para a explicação, a exemplificação e a ilustração. Isto é legítimo e não injusto. Eles exploram com seus ouvidos e seu corpo”. Reafirmando o que foi colocado até agora, a transcrição neste trabalho serve exatamente para isso: tentar explicar, exemplificar e ilustrar. Podemos ainda acrescentar que, como Ângelo Cardoso (2006, p. 71) nos propõe, seria mais produtivo compreender a transcrição como “[...] o processo de reduzir os elementos significativos dentro de um sistema musical ao sinal áudio e visual”. A transcrição, deste modo, deixaria de ser uma metodologia padronizada para ser uma ferramenta que lança mão de um conjunto de técnicas e suportes que, em conjunto, tentam dar conta daqueles *fundamentos musipensados* significativos para cada contexto. É nesse ponto que a representação em partitura é complementada com os vídeos onde o próprio *babalorixá Claudecy D’Jagun* demonstra cada um dos *toques* que usaremos como fonte para nossos exemplos ao longo do trabalho.

Por outro lado, como comentamos no início do capítulo complementaremos o uso de transcrições *por extenso* de alguns exemplos – como forma de exemplificar a macroforma, o desenvolvimento de ideias musicais e outros aspectos – com exemplos na forma de “retalhos” dos elementos culturalmente significativos (que convenciamos nesta tese de chamar de *fundamentos ancestralizados*). Em ambos os casos, estaremos próximos da “transcrição conceitual” tal como Ter Ellingson (1992) nos propõe, na qual devem ser levados em

⁹⁸ “African music will not cease to be African simply because [...] aspects of the conventional notation system that are already adequate for metropolitan music writing, [...] also capture some intrinsic features of African music. In fact the recognition of such common features will serve the best interests of global music studies.”

consideração os elementos sonoro-musicais próprios e relevantes para aqueles que “fazem” e vivem a música num determinado contexto e momento; ou de uma “transcrição tipo esboço” como proposta por Simha Arom (1981, p. 46), para tentar “[...] reduzir a aparente abundância de detalhes ao essencial, levando ao mesmo tempo em conta o julgamento cultural de relevância⁹⁹ [...]”

Ao mesmo tempo, acredito que os seguintes pontos são também pertinentes frente à possibilidade de *transcriar* um *musipensar* e explicam a minha aposta por uma forma simplificada e adaptada de transcrição:

- Uma performance é mais uma questão de senso de um fluir (movimento fraseológico) do que de precisão rítmica rígida. [...]
- A transcrição de uma composição-performance [...] deve ser concebida como um formato para guiar cada re-composição contextual da mesma música. Ela não deve ser representada como uma composição acabada e fixa. [...] O que é necessário para a notação e transcrição da música indígena, portanto, deve ser uma representação prescritiva que oriente as composições situacionais que levam em conta as variáveis contextuais.
- A notação deve, portanto, ter como objetivo captar os princípios artísticos quintessenciais da criatividade musical, conforme definidos dentro de sua própria cultura¹⁰⁰ (NZEWI, 2008, p. 215-16)

Assim, ao contrário do que geralmente se entende como o padrão etnomusicológico, em alguns casos adotarei uma forma de notação/transcrição que se aproximaria da forma “prescritiva” – usando a terminologia proposta por Charles Seeger (1958). No entanto, como colocado ao longo do argumento até aqui exposto, nosso entendimento da partitura não corresponde ao cânone da fixação e da rigidez ou de uma determinação última, pois

[Um] conteúdo prescritivo pode consistir em uma fórmula esquelética (por exemplo, as sílabas do *theka* de um *ciclo de thala* do Norte da Índia) que só fornece uma base audível ou conceitual para a performance; o que é prescrito não é a ‘música’ – ‘o que ouvimos’ (e talvez transcrevamos) – mas sim uma abstração através da qual a música pode ser [re]criada. Importantes comunicações prescritivas podem se concentrar num conteúdo da mensagem além das ‘notas’¹⁰¹ (ELLINGSON, 1992, p. 155, ênfases do autor)

⁹⁹ “[...] reducing the apparent abundance of details to the essentials, while, at the same time, taking into account the cultural judgement of relevance [...]”

¹⁰⁰ • “That performance is more a matter of sense of flow (phrasal motion) than rigid rhythmic precision. [...] • The transcription of a performance-composition [...] should be conceived as a format to guide every contextual re-composition of the same music. It must not be represented as a finished and fixed composition. [...] What is needed for the notation and transcription of indigenous music, therefore, should be a prescriptive representation that would guide situational compositions that take account of contextual variables. • Notation should thus aim to capture the quintessential artistic principles of musical creativity, as defined within its own culture.”

¹⁰¹ “Prescriptive content may consist of a skeletal formula (e.g. the *theka* syllables of a North Indian *thala cycle*) that only provides an audible or conceptual base for performance; what is prescribed is not the ‘music’ - ‘what we

No entanto, combinarei esta forma com algumas transcrições mais “descritivas”, selecionando e focando em alguns aspectos centrais para nossa compreensão *musipensada* (cultural e ritualmente adquirida e incorporada) como tocadores e *tamboreros*. Assim, nosso objetivo não é analisar ou prescrever como se toca o candomblé, mas exemplificar, a partir de distintas formas de apresentação complementares e da análise culturalmente informada daquilo que está sendo tocado como um *tamborero* pensa aquilo que toca.

Na prática, como vimos acima, isto me levou a reconsiderar alguns dos padrões normativos mais comumente usados nas partituras, pois tentamos na medida do possível tornar o uso dessa ferramenta um pouco mais intuitiva:

- retiramos a referência a uma fórmula de compasso e mantivemos as barras de compasso como referência de cada ciclo do “ferro” ou *clave* como elemento organizador da performance;
- adotamos (especialmente para o atabaque *rum*) um sistema de representação timbrico-sonora com uma pauta de duas linhas, que correspondem à manulação, à posição relativa das mãos e à relação de timbres;
- adaptamos também uma forma de apresentação da dimensão rítmica com todas as subdivisões possíveis – para assim ajudar na visualização;
- modificamos as distintas “cabeças” das notas com símbolos específicos para redundar nessa apreciação tímbrico-melódica (ou *melo-timbre-rítmica*);
- colocamos uma referência mnemônico-sonora de cada impacto a partir do sistema que aprendi para transmitir os sons que redundam as informações simbolicamente codificadas na partitura a partir da ênfase dessas onomatopéias na resultante sonora de cada golpe.

Assim, acreditamos que mesmo que por separado não sejam grandes inovações, ou que por si só não retirem por inteiro a “áurea” de certo hermetismo que a partitura apresenta, concebemos todas estas adaptações como um todo sinérgico em que a soma de todas elas possa contribuir a esta descomplexificação e aproximar, na medida do possível e junto das explicações, essa forma de representação à realidade mais imediata dos *tamboreros*.

hear' (and perhaps transcribe) - but rather an abstraction out of which music can be created. Important prescriptive communications may focus on message contents other than the 'notes'".

Segue a continuação uma representação dos principais símbolos usados nesta tese¹⁰², os quais serão explicados e aprofundados nos próximos capítulos:

Figura 3. Simbologia utilizada nas partituras para a representação dos *toques*

The diagram illustrates the notation for two instrument families: *Ferro* and *Couro*. It consists of four staves. The top two staves are grouped under *Ferro* and the bottom two under *Couro*. The *Ferro* section includes *Gãn Agogô* (top staff) and *Lé Rumpi* (second staff). The *Couro* section includes *Rum (agdavi / mão)* (third staff) and *Rum (mão / mão)* (bottom staff). Various symbols are placed above or below notes on these staves, with labels indicating their meaning: 'AGUDA' and 'GRAVE' for the *Gãn Agogô*; 'MÃO DIR.' and 'MÃO ESQ.' for the *Lé Rumpi*; and 'AGDAVI' and 'MÃO' for the *Rum* parts. Specific symbols include vertical lines, crosses, and plus signs, which correspond to the labels: 'ABERTO ou AGDAVI', 'PRESO', 'TAPA/ABERTO', 'TAPA/FECHADO', 'DEDO', 'GRAVE', 'GÜN', 'KUN', 'KO', 'TX', 'TAN', 'XÁ', 'TRUM', 'FRUP', 'KA', 'TUN', 'TA (ABERTO)', 'KA (ABERTO)', 'TA (FECHADO)', 'KA (FECHADO)', 'GÜN', 'd', 'TRUM', 'FRUP'.

Fonte: Elaboração própria

¹⁰² Ver Figuras 1 e 2 no presente capítulo (p. 89) como exemplo da aplicação desses símbolos a um caso prático.

3 OS FUNDAMENTOS DO MUSIPENSAR NO CANDOMBLÉ

Iniciamos este capítulo retomando a questão principal do presente trabalho: a descrição dos elementos constituintes e sua organização na forma de uma “linguagem tamborilada” ou *tamborlitura* própria dos *tamboreros* – ou como enunciamos na nossa hipótese inicial, uma “oralidade secundária transmitida geracionalmente” como *fundamentos* musicais *ancestralizados* presente no discurso e na prática dos *tamboreros*.

No entanto, ecoando muitas das provocações lançadas por Leda Martins (1997; 2003; 2022), antes de iniciarmos este percurso cabe de novo nos deter nessa encruzilhada na que nos posicionamos e nos perguntar sobre os elementos que geraram nossa hipótese; ou desde uma outra perspectiva: quais seriam os elementos que singularizam essa “linguagem” *ancestralizada* dos tambores na afro-latino-américa e no caribe? Assim, a partir da minha experiência situada e da troca com os entrevistados e entrevistadas, proponho aqui organizar o capítulo a partir de três grandes epígrafes que, como uma das sínteses possíveis, permitem agrupar em volta deles muitos dos elementos importantes desde uma perspectiva candomblé-orientada e *tamborera*, a saber: *tambores que falam, aqui não tem metrônomo, e musipensar* o tempo e o ritmo.

Não foi casual a procura por três elementos, pois na encruzilhada e sob os signos de seu “dono” e senhor (*Exú*), a tríade, o três, se tornam fatores que remete à mudança, à não estabilidade e que nos impulsionam ao questionamento, à ambiguidade e ao próprio movimento. São três os tons da maioria das línguas matriciais das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas e são três os tambores que conformam a maioria das suas orquestras rituais. É esse elemento que se configura como um “índice do movimento espiralar”, no pulso do qual “[...] gravitam as divindades, os ancestrais e as forças motrizes, o sensível e o que é percepção, as emoções, as oferendas, a pessoa e toda a coletividade” (MARTINS, 2022, p. 91).

Honrando esta configuração, posso adiantar de forma sucinta que a primeira epígrafe estará relacionada com a própria natureza dessa linguagem tamborilada, ou seja, com a capacidade ancestral dos tambores sagrados de reproduzirem ou substituírem o discurso falado. A segunda nos transportará para os regimes de inscrição temporal dessas linguagens baseadas numa circularidade espiralar que aponta para um futuro ancestral. Enquanto o terceiro, por sua vez, retoma a dimensão sensitiva intrínseca ao *musipensar* e se aprofundará na noção de *toque* e alguns dos seus dispositivos – um conceito candomblecista que evoca uma tecnologia ancestral de organização sonoro-performática afro-diaspórica.

3.1 Tambores que falam

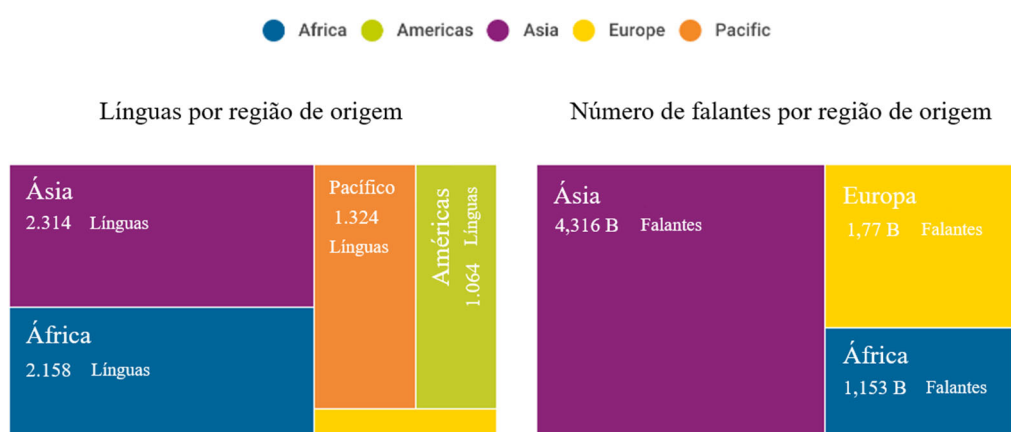
No começo ou perto dele estava a palavra falada. [...] A palavra é significado, magia, mistério e som. Sua aliança com a música é inescapável. [...] a fala carrega inúmeras potencialidades para encenar os diversos comportamentos que conhecemos como “música”. [...] Sem linguagem não haveria canto; sem canto, a música africana não existiria. A linguagem e a música estão assim ligadas, como por um cordão umbilical. Ninguém que ignore seus aspectos linguísticos pode esperar alcançar uma compreensão profunda da música africana¹ (AGAWU, 2016, p. 113)

Como veremos daqui em diante – e ecoando nossa hipótese da existência de “discursos acústico-mocionais” expressos pelo som dos tambores sagrados que perpassam (como oralidades secundárias) o tempo e carregam *fundamentos*, significados, sentidos e valores *ancestralizados* em cada contexto ritual – a relação da música (instrumental) do candomblé com a linguagem é uma das nossas principais teses.

Este pressuposto pode ser melhor entendido se levamos em consideração que, mesmo com divergências entre os especialistas em relação aos dados totais, o continente africano é uma das regiões com um maior número de línguas vivas do planeta:

Figura 4. Representação gráfica do total de línguas vivas e do total de falantes por região

Número de línguas e sua população de falantes total, por região de origem, 2022



Para cada região do mundo, este gráfico compara o número de idiomas de uma região (à esquerda) com quantas pessoas falam esses idiomas (à direita). Os dados populacionais não se preocupam com o local onde as pessoas realmente vivem, mas sim, de onde vem sua língua. Assim, por exemplo, um homem que fala inglês vivendo na China seria categorizado na Europa

Fonte: <https://bit.ly/3Id7MCL>; tradução própria

¹ “In or near the beginning was the spoken word. [...] The word is meaning, magic, mystery, and sound. Its alliance with music is inescapable. [...] speech carries numerous potentialities for enacting the diverse behaviors we know as “music.” [...] Without language, there would be no song; without song, African music would not exist. Language and music are thus tied, as if by an umbilical cord. No one who ignores its linguistic aspects can hope to reach a profound understanding of African music”.

Por outro lado, a natureza proeminentemente oral (e corporal/aural) dos regimes comunicacionais predominantes na chamada África Subsaariana reforçam também nossa hipótese. Ou seja, estamos tratando de contextos majoritariamente não-grafocêntricos, portanto, não centrados na escrita – e conseqüentemente, desde este ponto de vista, opostos ao paradigma euro-ocidental moderno². A partir de ambas constatações, pode-se compreender a grande importância da dimensão linguística e da palavra na vida social africana, e como isto tem forte ressonância no fato musical no continente – e como veremos, também nas suas diásporas. De fato, no caso do candomblé baiano “existem poucos momentos em que há apenas fala, palavra não cantada, ou som percussivo sem palavras cantadas. Praticamente não existe a palavra sem o seu componente de música. A palavra é som, é ritmo, é música e é movimento sonoro e corporal” (LÜHING, 2001, p. 24).

Vansina (2010), no entanto, faz um grande esforço para deixar claro que esta dimensão oral africana não resultaria de um déficit, pois trata-se de sociedades que valorizam a palavra e transmitem o conhecimento por outros canais e sob outros pressupostos. De fato, “seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados [...]” (VANSINA, 2010, p. 139), pois

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. [...] nos rituais constatamos em toda parte que o nome é a coisa, e que “dizer” é “fazer” (VANSINA, 2010, p. 139-140, grifos no autor)

Assim, nas sociedades orais as palavras produzem ações e esse falar

[...] anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação (HAMPATE BA, 2010, p. 173-74)

² “África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas de palavras, como a egípcia, que, com a suméria e a chinesa, é uma das mais antigas, além de outras centenárias, como “a escrita bamun, de Camarões, a escrita vai, de Serra Leoa, as basa e mende, da mesma Serra Leoa e da Libéria, a nsidibi, da Nigéria oriental”, além das provenientes, na Idade Média, do Islã, nos informa Aguessy” (MARTINS, 2022, p. 33 - 34).

Esta ligação quase ontológica ou “umbilical” – como a descreve Kofi Agawu na citação acima – entre música e linguagem na África é um fato amplamente documentado por diversos etnomusicólogos. O próprio Agawu (2016) recolhe, num dos seus trabalhos mais recentes, diversos apontamentos de autores e autoras que evidenciaram esta ligação profunda. Entre eles, podemos destacar Klaus Wachsmann (1969), por exemplo, o qual chega a afirmar que não existiria virtualmente nenhuma cultura musical africana não “enraizada na fala”³; Gerhard Kubik (2010a), por sua vez, afirma que metodologicamente é “necessário” um conhecimento prévio das línguas africanas para compreender plenamente as musicalidades deste continente; enquanto John Miller Chernoff (1979, p. 75) por sua vez, discute a ligação das línguas tonais africanas com a fala dos tambores – ponto central da presente seção – os quais “[...] duplicam os padrões da fala das línguas: a música africana deriva da linguagem”. Segundo este autor,

[...] há duas razões pelas quais os africanos podem conversar com os seus tambores. Primeiro, as línguas africanas são chamadas de línguas “tonais”. Nas línguas tonais, o tom de uma palavra falada é importante para determinar seu significado, e o “mesmo” som pronunciado em tons diferentes pode significar coisas totalmente diferentes. Segundo, um tambor não é apenas um instrumento para tocar ritmos: ele toca uma melodia. Ao usar dois tambores ou ao tocar num tambor de maneiras diferentes, um *tamborero* pode duplicar os padrões de fala de sua língua: a música africana é derivada da linguagem⁴ (CHERNOFF, 1979, p. 75, ênfases minhas)

Em seu trabalho seminal *Theory of African Music*, Kubik (2010a; 2010b) parte desta relação profunda entre música e linguagem no continente africano e constrói muitas das suas argumentações sobre a seguinte premissa: devido às violências e às consequências geopolíticas e sócio-históricas decorrentes do espólio colonial/imperial branco-europeu na África, as divisões nacionais ou até étnicas devem ser questionadas como chaves-de-compreensão adequadas para os fenômenos culturais e/ou musicais no continente.

Neste sentido, devemos remontar às nefastas consequências da *Conferência de Berlim* – ocorrida entre 15 de novembro de 1884 a 26 de novembro de 1885 nessa cidade Alemã por iniciativa portuguesa e organizada por Otto von Bismarck (um nobre, político e diplomata

³ “Quase não há música na África que não esteja de alguma forma enraizada na fala. Muitas das batidas de tambor não são apenas ensinadas com a ajuda de padrões de fala, mas também são entendidas e adicionadas pelo ouvinte dessa maneira” [*There is hardly any music in Africa that is not in some way rooted in speech. Many drum beats are not only taught with the help of speech patterns but are also understood and added to by the listener in such manner*] (WACHSMANN, 1969, p. 187)

⁴ “[...] there are two reasons why Africans can talk with their drums. First, African languages are what are called “tonal” languages. In tonal languages, the pitch of a spoken word is important in determining its meaning, and the “same” sound pronounced at different pitches can mean entirely different things. Second, a drum is not just an instrument to play rhythms: it plays a melody. By using two drums or by striking a drum in different ways, a drummer can duplicate the speech patterns of his language: African music is derived from language”.

prussiano) – convocada inicialmente para resolver conflitos territoriais derivados das atividades coloniais na África e abolir o tráfico escravo, mas que em última instância serviu para estabelecer uma “doutrina de ocupação efetiva” imperialista que se desdobrou numa “retalhação” e “partilha” da África a partir dos interesses coloniais das potências europeias

[...] permitindo o desenrolar de negociações territoriais, estabelecendo as regras e modalidades de apropriação “legal” do território africano, as potências europeias se arrogavam o direito de sancionar o princípio da partilha e da conquista de um outro continente (UZOIGWE, 2010, p. 35, grifos no original)

Segundo este mesmo autor, o resultado de mais de três décadas desse fracionamento e da ocupação militar do território africano alterou drasticamente o continente ao estabelecer quarenta unidades políticas com novas fronteiras que segundo diversos autores seriam “[...] arbitrárias, apressadas, artificiais e aleatórias, pois distorcem a ordem política nacional pré-europeia” (UZOIGWE, 2010, p. 46). Assim, foram cortadas (muitas vezes com linhas retas) muitas fronteiras étnicas e linguísticas que a partir desse fracionamento passaram a pertencer a unidades políticas dominadas por diferentes potências coloniais. Outro desdobramento dessa partilha foi a “fixação de fronteiras móveis” decorrentes de confrontos entre unidades políticas enfrentadas durante a segunda metade do século XIX, como os conflitos dos “[...] Oyo e Daomé, das djihads (guerras santas) dos Peul, dos Mfecane na África meridional ou das lutas internas pelo poder na Etiópia e em Uganda [...]” (Ibid.) que produziram um congelamento de conflitos latentes entre populações vizinhas, alterando as correlações e os jogos de interesses entre populações emparentadas.

Diante disso, Kubik (2010) constrói suas propostas e teorizações a partir da análise das recorrências de determinados traços musicológicos entre membros de uma mesma comunidade de falantes, ou entre estes e comunidades vizinhas linguisticamente emparentadas⁵. Este modelo linguístico passou, como veremos, por distintas fases e ao longo de seu desenvolvimento foi sendo reformulado e questionado a partir de diversas perspectivas em várias ocasiões⁶.

Assim, mesmo não sendo inteiramente consensual, este modelo é hoje em dia aceito por boa parte da comunidade científica. Concordamos com Kubik (2010a) quando afirma que este modelo mantém certo rigor e utilidade como marco interpretativo da imensa diversidade de modelos sociais, culturais e políticos do continente – muitas vezes altamente heterogêneos,

⁵ Em realidade, existe antes dele uma miríade de projetos que trataram de classificar e organizar a complexidade cultural humana a partir da difusão e organização de determinados “traços culturais”. Um dos projetos citados como inspiração pelo próprio Kubik (2010a) foi a “cantometria” de Alan Lomax.

⁶ Para mais informações ver Greenberg (2010).

transnacionais e multiétnicos – e que permite, portanto, inferir certas características e hábitos musicais de povos emparentados a partir dos hábitos de comunidades que compartilham línguas e certos hábitos linguísticos – os quais neste modelo são agrupados, desde uma perspectiva filogenética, em grandes grupos (ramos, famílias, troncos, etc.) a partir da sua posição relativa em relação a uma suposta, e nem sempre demonstrável, origem ancestral comum.

Antes de seguir com o argumento, cabe fazer algumas considerações para situar aos possíveis leitores e leitoras sobre dois aspectos relevantes: por um lado, a proposição de uma ligação profunda entre música e linguagem no continente ressoa com diversas propostas que pressupõem uma (certa) unidade cultural africana⁷ – especialmente na grande região da chamada África Subsaariana – como por exemplo, os trabalhos de Cheik Anta Diop (2014 [1982]). Na presente tese adoto esta mesma perspectiva, que poderíamos chamar de “panafricanista”, pois nos parece que – como marco conceitual para pensar as práticas musicais e as bases filosóficas fundacionais do que veio a se transformar criativamente na diáspora no candomblé e no resto das formações religiosas da afro-latino-américa e do caribe – ajuda a explicar, como uma das chaves-de-compreensão possíveis, a recorrência de valores, discursos, musicologias (formas de tocar, de cantar, de dançar e de contar a música) e especialmente, de formas de pensar e avaliar a música e as artes musicais e performáticas de um modo geral.

Por outro lado, é mister salientar que esta escolha não pode estar isenta de precauções pois historicamente, o paradigma ocidental e a “ciência” moderna nunca deixaram de gerar, reproduzir ou reforçar toda classe de estereótipos racistas e preconceituosos derivados de uma visão com certas conotações supremacistas resultante de uma perspectiva universalista e etnocêntrica branco-europeia que se manteve relativamente inquestionada em relação ao continente africano. Assim, em diferentes graus e de forma mais ou menos explícita, esta visão-de-mundo acabou relegando à África e suas gentes ao atraso cultural, intelectual, civilizacional, moral e político; homogeneizou e desconsiderou a grande diversidade cultural do continente; e minimizou, falseou ou desprezou a trajetória e o papel determinante na história e no avanço civilizacional da humanidade desta parte do planeta, relegando um continente inteiro a mazelas como a escravidão, a miséria, a violência ou o subdesenvolvimento servil, entre outras.

⁷ Diop (2014 [1982]) contrapõe os modelos sociais clássicos das sociedades arianas/nórdicas e das africanas e propõe uma “unidade cultural africana” a partir de critérios como “[...] pela criação do Estado Território (em oposição à Cidade-Estado ariano), pela emancipação da mulher na vida doméstica, por uma espécie de coletivismo social, chegando até à despreocupação em relação ao futuro. Caracteriza-se também por uma solidariedade material de direito para cada indivíduo [...]. Na esfera moral, percebe-se um ideal de paz, justiça, de bondade, um optimismo que elimina a noção de culpa ou de pecado original nas criações religiosas. Na literatura, o género predileto é o narrativo — o romance, o conto, a fábula e a comédia. Tudo isso é contrário à perspectiva moral nórdica antiga” (KWONONOKA, 2015, s.p.)

Assim, queremos salientar que nosso objetivo aqui não é reforçar nenhum desses estereótipos ou gerar algo de ordem geral ou “universal”, mas de salientar que, desde uma perspectiva afrocentrada e candomblé-orientada, é na pluralidade e na diversidade que se encontra um dos *fundamentos* das culturas que geraram o que hoje em dia identificamos como candomblé contemporâneo. Como veremos adiante, essas “matrizes culturais” que geraram o candomblé estão repletas de exemplos em que a própria noção de unidade e identidade cultural compartilhada pressupõe precisamente o reconhecimento e a valorização da diversidade. Vale de novo reforçar, como se desprende de conceitos como a “pluriversalidade” de Ramose (2011), que não estamos frente a paradigmas culturais de matriz ocidental, nos quais tendemos à padronização, domesticação ou a uma certa “pasteurização” das diferenças. As religiões afro-latino-americanas e caribenhas são, ao contrário disso, espaços em que existe e predomina uma busca ativa pela manutenção de certos elementos comuns funcionais e necessários que estruturam esta identidade musical (*fundamentos*) – do nosso ponto de vista, e no caso que nos ocupa, ligados à concepção das artes performáticas como linguagens polissêmicas e multi-referenciais complementares – sem necessariamente precisar da imposição de um modelo único e uniformizador.

Assim, a analogia e a hipótese aqui apresentada a partir dos grandes agrupamentos etnolinguísticos e suas ressonâncias nas culturas musicais africanas de Kubik (2010a) – e como veremos a seguir, dos elementos em comum compartilhados como princípios musicológicos que se encontram, ao nosso entender, implícitos no *musipensar* dos *tamboreros* – não pretende dar a entender que não existem (ou existiram) idiosincrasias ou fatos culturais e musicais específicos entre os numerosos grupos étnicos que geraram, a partir das suas relações históricas e de aportes específicos, as religiões afro-latino-americanas e caribenhas contemporâneas. O que pretendemos é exatamente caminhar na direção oposta: como um valor civilizatório africano mantido como *fundamento* nas diversas comunidades como um *habitus* compartilhado, existe um subtexto – algo da ordem dos princípios e valores culturais – que prioriza “a unidade na diversidade”. Esta “unidade” cultural – diversa e contingente, como veremos – pode ser encontrada de uma forma mais geral em muitos outros âmbitos do cotidiano dessas comunidades afro-religiosas, como por exemplo, na ausência de cânones normativos e de instâncias reguladoras supracomunitárias ou na incrível diversidade de “sotaques”, *nações* e formas de culto, entre outras.

Adotando assim os pontos de partida supracitados (as bases linguísticas do fato musical candomblecista e a recorrência de certas características *musipensadas* em grandes áreas etnolinguísticas), nos dispomos agora a desenvolvê-los a partir da referência ao contexto

específico do candomblé baiano. Começaremos, no entanto, pelo segundo ponto: a relação dos *musipensares* afro-latino-americanos e caribenhos com a grande área cultural Níger-Kongo.

3.1.1 O candomblé baiano e as línguas do tronco Níger-Kongo

O candomblé tem diversas formas de apresentação, em relação à matriz linguística, à forma de organização de ritual, à origem africana das entidades cultuadas, basicamente ligadas à África Ocidental ou Central, além de incluir até elementos da cultura indígena brasileira, no caso do candomblé de caboclo. [...] Temos elementos musicais, corporais, simbólicos, linguísticos, identitários e rituais que formam um complexo denso, dificilmente podendo ser entendidos se abordados pelas categorias ocidentais de música, dança, letra, identidade e culto religioso (LÜHNING, 2001, p. 23)

As fontes orais e a maioria da literatura disponível sobre o candomblé pressupõem três grandes matrizes envolvidas na formação contemporânea do candomblé em sua forma baiana – as quais deram origem à distintas *nações*⁸: uma matriz Nagô/Yorùbá; uma matriz Jeje/Ewe-Fon; e uma matriz Kongo-Angola/Bantu.

Mesmo com características próprias, como explica Ângela Lühning na citação que abre esta seção, estas três “matrizes⁹ fundadoras” formariam parte de uma mesma família linguística: o complexo Níger-Kongo – um subgrupo da grande família Níger-Kordofaniana, o maior agrupamento filogenético de línguas emparentadas do continente, tanto em termos de extensão territorial como em número de falantes e de línguas¹⁰.

Segundo Greenberg (2010), esta classificação das línguas africanas começou a se desenvolver no século XIX – mesmo que as primeiras descrições das línguas africanas datem do século XVII. Assim, depois de diversas tentativas de estabelecer uma relação entre línguas e sua organização filogenética, na década de 1960 do século XX este autor chegou a uma classificação em quatro grandes famílias linguísticas (além do Malgaxe da ilha de Madagascar, cuja origem é ainda controversa): as línguas Afro-Asiáticas do norte da África, do Chifre da África e das regiões adjacentes até a Tanzânia; as línguas Níger-Kordofanianas, que compreendem dois subgrupos – o Kordofaniano, restrito ao Sul do Sudão; e o Níger-Congo que

⁸ Para mais informações, ver nota de rodapé 18 na introdução (p. 20).

⁹ Me refiro aqui a *matrizes* como uma forma de redundar denominações e conceitos próprios do candomblé e dos candomblecistas. O termo *matriz*, quando aplicado às religiões afro-brasileiras, geralmente remete às origens. No entanto, a própria dinâmica não-linear e metafórica das filosofias candomblecistas codifica com esse termo uma série de construções difusas e de caráter rizomático – uma vez que se espalham a partir de múltiplas origens e são reconfiguradas por diversos processos. Mesmo questionável, decidi manter o termo como uma forma de orientar o debate a partir de um olhar candomblecista, mesmo ciente das propostas de diversas pensadoras e pensadores que propuseram outros termos, como “motrizes” (LIGIERO, 2011) ou “matizes” (GRAEFF, 2020).

¹⁰ Segundo Pulleyblank (2009), a maioria das línguas da África subsaariana pertencem à grande família Níger-Kordofaniana, que compreende centenas de línguas emparentadas entre mais de 350 milhões de falantes. Geograficamente, compreende desde o Senegal até Kenya no eixo leste-oeste e se estende até a África do Sul.

engloba a maior parte da África subsaariana e se estende por toda a África ocidental, o centro e sul do Sudão e a maior parte da África central, oriental e meridional; as línguas Nilo-Saarianas, faladas na região do Saara, na parte superior do Vale do Nilo e na parte oriental do Saara e do Sudão, além da região do Shongai, no Níger; e as línguas Khoisan, com sons consoantes com ‘clics’¹¹ característicos, faladas na África do Sul e em partes da Tanzânia.

Especificamente em relação ao complexo Níger-Kongo, Greenberg (2010) distingue entre diversas regiões – mesmo ressaltando uma primeira divisão interna entre as línguas do tronco ‘Mande’ e o resto de ramos da família. Além destas (Mande), este autor propõe cinco¹² outros ramos dos quais destacarei dois deles – o Kwa e o Benue-Congo – por sua relação direta com as “matrizes fundantes” do candomblé baiano.

Em relação ao primeiro ramo (kwa) o autor reconhece oito subgrupos¹³, dos quais dois deles estão relacionados diretamente às “matrizes fundantes” do candomblé baiano: os *Nagôs*, falantes da língua yorubá – atualmente falada principalmente na República da Nigéria e na parte oriental da República Popular do Benin; e os *Jejes*, falantes de línguas do subgrupo kwa ocidental que, segundo a literatura, estariam associados às comunidades falantes de *ewe-fõ* – próprias da Baía do Benin e faladas na atual República Popular do Benin, na República Togolesa e no extremo oriental da República de Gana.

No caso do segundo ramo, o Benue-Congo, este autor descreve quatro subgrupos¹⁴. Neste caso, destacamos o subgrupo *Bantu* – um dos maiores grupamentos de línguas do continente africano, o qual foi amplamente divulgado na diáspora afro-latino-americana e caribenha por ser a região que aportou o maior e mais constante fluxo de pessoas escravizadas durante os 350 anos do tráfico Atlântico¹⁵. Este subgrupo compreende muitas das línguas associadas à terceira “matriz fundante” do candomblé baiano, a saber, o *kimbundo*, *kikongo*,

¹¹ Segundo Greenberg (2010, p. 334) “Todas as línguas khoisan possuem cliques entre as consoantes e a maioria de seus falantes pertence ao tipo san, fisicamente característico”.

¹² Greenberg (2010, p. 330) descreve cinco ramos das línguas Niger-Congo (além do subgrupo ‘Mande’). São estes: 1. Oeste-atlântico, 2. Gur, 3. Kwa, 4. Benue-Congo, 5. Adamaua oriental.

¹³ “[...] segundo a direção oeste-leste: 1. línguas kru; 2. Kwa ocidental, que compreende o ewe-fõ, o akan-guang [...], o gã-adangme e as línguas residuais do Toga; 3. ioruba, igala; 4. grupo nupe; 5. grupo edo; 6. grupo idoma; 7. ibo; 8. ijo.” (GREENBERG, 2010, p. 332).

¹⁴ “[...] 1. línguas do planalto; 2. jukunóide; 3. rio Cross, cuja principal língua é a da comunidade efik-ibibio; 4. bantóide, que compreende o bantu, o tiv e um grande número de línguas menores faladas na área do curso médio do Benue” (GREENBERG, 2010, p. 332)

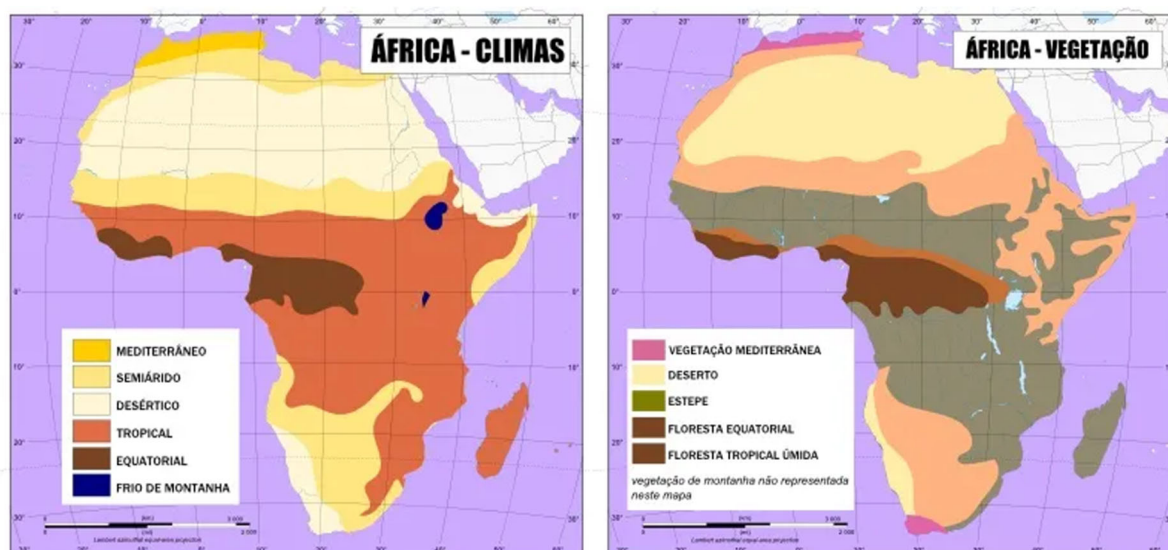
¹⁵ A partir dos dados consolidados produzidos pelo consórcio internacional *Slave Voyages* (disponíveis em <https://www.slavevoyages.org/>) coordenado por David Eltis e sediado na Rice University, o Brasil recebeu 4.864.373 de um total de 10.702.652 seres humanos desembarcados (representando um 45, 5% do total de todo o tráfico de escravizados). Desses, Alencastro (2018, p. 59) detalha como “[...] os africanos chegados ao Brasil vieram de duas áreas principais. A primeira, formada pela baía de Benim e pelo golfo do Biafra, origem de 999.600 indivíduos desembarcados, e a segunda, situada no Centro-Oeste africano, e sobretudo em Angola, de onde saíram 3,656 milhões de indivíduos (75% do total dos desembarques).

umbundo e uma miríade de línguas emparentadas da região da África Central que, de forma mais ou menos genérica, são associadas à “matriz” Angola-Kongo do candomblé baiano.

Um dado adicional que nos parece relevante para o nosso argumento é que segundo Greenberg (2010, p. 330), três dos ramos da família Níger-Congo – *Gur*, *Kwa* e *Benue-Congo*, ou seja, aqueles que englobam as três “matrizes fundantes” do candomblé baiano segundo a tradição oral e a literatura especializada – “[...] são particularmente próximos e formam uma espécie de núcleo no interior do qual o limite entre o benue-congo e o kwa, em particular, não está bem definido”. Esta constatação reforça ainda mais a nossa hipótese de certo “parentesco” entre estas “matrizes” e aponta para futuros questionamentos em relação às classificações estanques entre as chamadas *nações* do candomblé, assim como ajudaria também a questionar e reformular, pelo menos em parte, as numerosas trocas e empréstimos interculturais entre as etnias implicadas e seus descendentes – igualmente ajudaria a consolidar um modelo “panafricanista” que explique a recorrência de valores civilizatórios comuns nas diversas vertentes do candomblé baiano e, de forma geral, das religiosidades e cultos da afro-latino-américa e do caribe.

Feita esta constatação, nos parece importante destacar ainda um outro ponto que se relaciona com a análise das culturas materiais e simbólicas que geraram o candomblé contemporâneo: esta análise pode ser aprofundada, em paralelo à questão linguística, se procurarmos entender quais são as semelhanças e diferenças entre as regiões que compreendem os povos do complexo Níger-Congo a partir de uma perspectiva geográfica e ecológica. Assim, como nota Diarra (2010), de um ponto de vista ecossistêmico podemos perceber que se trata de grandes áreas que compartilham algumas características em relação à climatologia e à cobertura vegetal. Especificamente, podemos definir o espaço Níger-Congo como uma grande extensão de territórios que apresenta uma sucessão de ecossistemas que muda gradualmente à medida que nos afastamos da faixa equatorial e vamos nos aproximando das duas grandes regiões desérticas que limitam, tanto ao norte como ao sul, esta grande área linguística (os desertos do Saara e do Kalahari, respetivamente). Assim, como podemos ver na seguinte figura, podemos notar uma grande região central caracterizada por uma imensa floresta tropical húmida que ocupa a região mais próxima do equador e boa parte da faixa subtropical do continente. Seguidamente, temos uma sucessão de ecossistemas que vão se alterando à medida que vai diminuindo a humidade, afetando assim à cobertura vegetal e às espécies próprias de cada região: desde florestas de transição até savanas e regiões de pastagens semiáridas como última linha de vegetação antes de adentrar os grandes desertos.

Figura 5. Representação das principais regiões climáticas e dos principais ecossistemas vegetais do continente africano



Fonte: <http://bit.ly/3HIqfHp>

Podemos ver também como existe, em ambos os lados da linha do equador, uma relativa simetria nos ecossistemas que circundam a grande floresta tropical da região centro-africana. Esta simetria implica uma distribuição e biodisponibilidade relativamente consistente de matérias primas semelhantes (como o acesso a determinados tipos de madeira ou a presença de populações semelhantes – endêmicas ou migrantes – de animais) em grande parte desta grande região etnolinguística, o que por sua vez explicaria o compartilhamento de alguns elementos da cultura material e simbólica entre muitos dos grupos populacionais habitantes destas regiões, como o tipo de instrumentos, certos hábitos musico-culturais ou diversos valores e formas de organização societal e civilizatória. De fato, como coloca Diarra (2010)

As condições de vida na África dependem principalmente dos fatores climáticos. A simetria e a grande extensão do continente em ambos os lados do Equador, sua natureza maciça e seu relevo relativamente uniforme se combinam para conferir ao clima uma zonalidade inigualável em outras partes do mundo. Uma notável originalidade do continente africano é a sucessão de faixas climáticas ordenadas paralelamente ao Equador. Em ambos os hemisférios, os regimes pluviométricos africanos diminuem progressivamente em direção às altas latitudes. Por possuir a maior parte do território na zona intertropical, a África é o continente mais uniformemente quente do mundo. Este calor se faz acompanhar de seca, crescente em direção aos trópicos, ou de umidade, geralmente mais elevada nas baixas latitudes (DIARRA, 2010, p. 352)

Assim, tentamos construir até aqui o seguinte argumento: por se tratar de grupos etnolinguisticamente, geograficamente e até geopoliticamente relacionados durante séculos de

trocas, conflitos e contatos – pois julgo importante compreendermos que essas relações entre línguas, ecossistemas e povos dentro do continente se devem em grande medida aos efeitos de migrações e das dinâmicas internas entre estes povos no tempo e no espaço – mesmo com importantes diferenças e idiosincrasias e sem desconsiderar os potenciais empréstimos e trocas interculturais (que de fato ocorreram¹⁶), poderíamos inferir disso que se trataria de “matrizes” que compartilham potencialmente diversos valores civilizatórios que, codificados como *fundamentos musipensados*, poderiam estar relacionados à determinados hábitos musicais.

3.1.2 A fala do tambor e sua reconfiguração afrodiáspórica

Uma vez construída uma das pernas do arcabouço teórico-metodológico desta seção podemos retomar um dos pontos enunciado no título da mesma – a “voz do tambor” e seus desdobramentos nas diásporas afro-latino-americanas e caribenhas¹⁷.

Cabe inicialmente destacar que esta capacidade dos tambores rituais/sagrados de reproduzir a fala humana é precisamente um dos mais importantes *fundamentos* ancestrais compartilhados por muitos grupos da região Níger-Congo, e por isso, foi resistentemente mantido nas “comunidades de tambor” afrodiáspóricas¹⁸. Isso explica por que nos discursos e relatos experienciais de muitos tocadores e tocadoras (tanto na África como na afro-diáspora) se concebiam muitos tambores sagrados – como os atabaques do candomblé brasileiro ou os tambores *batá* da *Regla de Osha-Ifá* afro-cubana – como instrumentos que dialogam, que

¹⁶ Diversos autores relatam a historiografia desses contatos em relação às matrizes fundacionais do candomblé baiano. Por exemplo, Kazadi wa Mukuna (2006) explica no seu trabalho *A contribuição Bantu na música popular brasileira* as dinâmicas constantes entre os diferentes povos da bacia do rio Congo e seus efeitos na redistribuição de elementos musicais entre eles. De forma semelhante, Lluís Nicolau Parés (2007), em seu livro *A formação do candomblé* nos fala também da conformação e historiografia dos contatos entre etnias do que denomina “área cultural *jeje*”. Há também farta informação nos trabalhos de Pierre Fatumbi Verger (1997; 2012), entre outros.

¹⁷ Na presente tese optei por orientar minha argumentação a partir das abordagens de alguns autores-chave, entre os quais destaca o nigeriano Meki Nzewi com seu conceito de *melorítmico* e a ligação deste com a “fala dos tambores”. No entanto, há no âmbito afro-latino-americano e caribenho – especialmente em Cuba – diversos autores que trabalharam com conceitos conexos e também relativos à concepção tímbrico-melódica dos tambores – como as “franjas-tímbrico-funcionais” de Argeliers Leon (1969; 1984); as “franjas de acción e interacción” de Danilo Orozco (1984) ou a importância dada à dimensão tímbrica nos trabalhos de Olavo Alén (1986; 2011). Também em relação à “fala” dos tambores, o próprio Argeliers Leon (1984) destaca em seus trabalhos como “os tambores falam” e Coriún Aharonián (2007, p. 84) frisa como “[...] os tambores – apesar do preconceito eurocêntrico – cantam, em boa parte das culturas do mundo” [los tambores – a pesar del prejuicio eurocentrista – cantan, en buena parte de las culturas del mundo]. Agradeço ao Prof. Dr. Luís Ferreira pelas indicações de leituras.

¹⁸ Kazadi wa Mukuna (2013) descreve como na literatura afro-brasilianista raramente se prestou atenção à importância fulcral dessa dimensão linguística – estruturante das culturas musicais africanas e conseqüentemente, das suas recriações afro-diáspóricas. Nesse excelente artigo, discute também sobre a perda – como veremos adiante nessa seção – da capacidade dos tambores sagrados na afro-latino-américa e no caribe de reproduzir falas e de reter a estrutura semântica e sintática desse “falar”.

conversam ou que falam por serem capazes de expressar, reproduzir, amplificar, reforçar ou até substituir, total ou parcialmente, o discurso e a voz.

No entanto, esta é uma questão complexa e que pode ter diversos matizes. De fato, como um dos *fundamentos* importantes dessa linguagem tamborilada, está relacionada a um dos elementos chave que configura e singulariza a performance dos tambores da afro-diáspora: existe uma conexão primordial entre gesto e fala que produziu na África Niger-Congo e nas suas diásporas uma conexão entre os tambores, a fala e a dança. Leda Maria Martins deixa bem claro este ponto quando escreve que “o gesto, *poiesis* do movimento, esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades e vocalidades [...]” (MARTINS, 2022, p. 209, grifos no original). Nesse mesmo sentido se expressa Ângela Lühning (2001), trazendo ainda outros aspectos que complexificam ainda mais essa relação entre palavra, canto, som dos tambores e movimento:

[...] existe uma íntima ligação entre palavra cantada, fala e som percussivo, advindo ainda da concepção africana que atribui aos tambores o poder da fala, não somente pensando nas línguas tonais, mas sim no poder do tambor de falar, falar no sentido mais amplo. Temos que lembrar que dentro do conceito africano a fala do tambor não leva somente a uma degustação auditiva, não basta somente se ouvir a fala do tambor ou do conjunto dos tambores. Esse som, através das vibrações das batidas, deve ser sentido pelo corpo e dessa forma finalmente ser transformado em movimento. Esse tipo de movimento acontece na forma da dança, que normalmente obedece às mais diversas indicações sonoras, sendo guiada pelos padrões percussivos rítmicos. Podem ser movimentos inseridos em contextos religiosos ou profanos. Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afro-brasileira, religiosa e/ou profana (LÜHNING, 2001, p. 26-27)

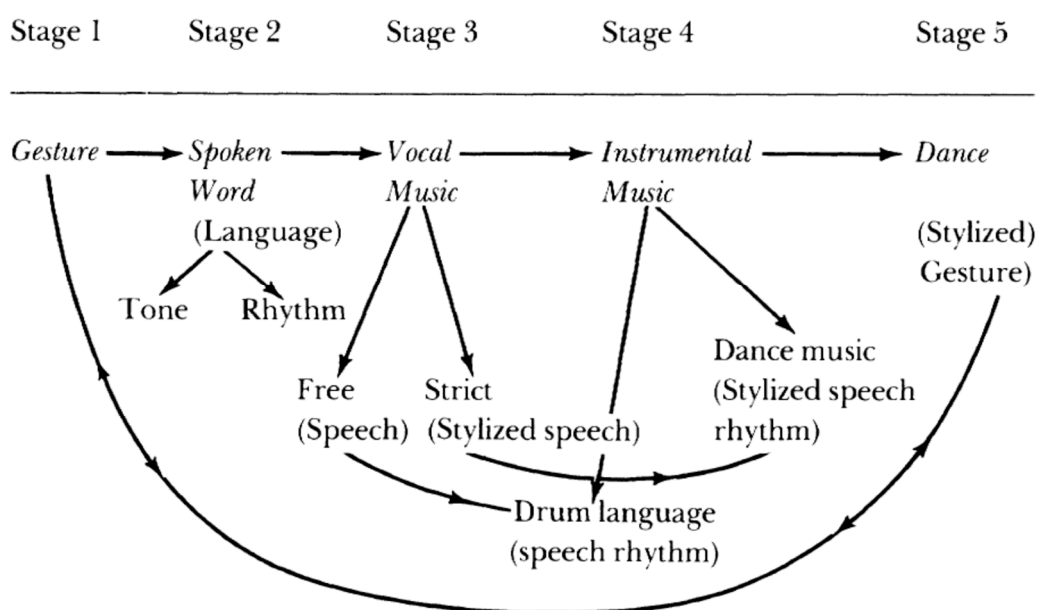
Em relação a este último ponto, é importante dizer que outros autores¹⁹ tentaram também aprofundar essa conexão entre fala, som musical e movimento, focando em como esse princípio se transformou num dos *fundamentos* da linguagem “rítmica” dos tambores africanos. Assim, um primeiro elemento pode ser encontrado no trabalho do ganhês Kofi Agawu (1987) que já no final da década de 1980 propunha um esquema conceitual – a partir de uma compreensão semiótica da música – para tratar de compreender a “expressão rítmica” na África ocidental que ligava essas três facetas do evento sonoro/perfomático. No supracitado artigo, o autor apresenta a hipótese de que existe um continuum circular/espiral que liga o gesto (entendido como uma manifestação física do um impulso comunicacional primigênio) à palavra e à linguagem – que no contexto africano podem ser pensadas como elementos musicais, pois “na medida em que o ritmo e o tom da fala servem como características definidoras da

¹⁹ Ver J.H. Kwabena Nketia (1963;1974), Kofi Agawu (1987; 1992; 2001; 2016) ou Meki Nzewi (1997; 2003; 2012; 2017; 2020), Kubik (2010a, 2010b), Simha Arom (1981;), entre outros.

linguagem natural, podemos pensar nas línguas africanas como formas de música” (AGAWU, 2001, p. 9-10) – passando para a música vocal e instrumental, as quais seriam interativamente codificadas em “gestos estilizados” ou danças. De uma forma sintética, apresenta seu modelo em forma de diagrama nesse primeiro artigo, mas o retoma diversas vezes em seus trabalhos (AGAWU, 1987; 2001; 2016), em que, de perspectivas diferentes, desenvolve e retoma essa mesma ideia da conexão profunda entre gesto, fala, música e dança:

Figura 6. Representação dos “domínios de expressão rítmica na África oeste

FIGURE 1. The domain of rhythmic expression in West Africa



Fonte: AGAWU (1987, p. 404)

Nos parece que ambas propostas trazem muitos dos elementos importantes para conseguir densificar esta relação complexa entre gesto/movimento e entre fala/música. No entanto, há uma primeira ressalva a ser feita pois, como aponta o mesmo autor em outro texto (Agawu, 2001), esta concepção da música como um “sistema de movimento” (*motional system* nas palavras de Gerhard Kubik, 2010), não seria uma característica exclusiva somente das músicas no contexto africano. De alguma forma, a relação entre som e movimento é um elemento definidor de muitas culturas musicais. No entanto, o que sim nos parece que seria próprio e específico da África e das suas diásporas é essa conexão através de uma dimensão sensível que liga gesto, palavra, tambor e dança; pois “no *candomblé* a voz como fala, cantada ou não, é a interpretação direta da palavra. Os tambores são transformações da fala cantada em timbre, ritmo e movimento corporal” (LÜHNING, 2001, p. 29-30). De alguma forma, esse

vínculo intrínseco às culturas da afro-latino-américa e do caribe (entre as quais o candomblé) configura culturas onde “se «escreve» (embora não em símbolos gráficos) com o corpo” (*Ibid.*, p. 28-29), portanto, espaços em que há uma relação entre música e palavra mediada por uma dimensão sensível, “[...] da expressão corporal, carregada de tradições, e a busca de novos conteúdos” (*Ibid.*, p. 31). Seria aquilo que viemos definindo como uma “oralidade secundária” sonora e motoramente constituída que carrega, para além da sua tradução em palavras, outros sentidos, valores e significados *ancestralizados*.

Voltando para o esquema de Agawu (1987), o vínculo formando um continuum espiralar entre estes elementos ressoa ainda com um dos conceitos mais importantes do nigeriano Meki Nzewi: o conceito de *artes musicais* (já explicado anteriormente) – que nos parece altamente adequado para descrever a percepção e a realidade das musicalidades candomblecistas e, de modo geral, de muitas das musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas – com o qual enfatiza um espaço performático em que voz cantada, toque instrumental, gesto dançado, narrativa poética e cenografia “raramente são separadas no pensamento criativo e na performance prática²⁰” (NZEWI, 2003, p. 13).

De fato, Kofi Agawu (1987, p. 403) reforçava essa mesma ideia quando apontava que “a expressão musical (ou, essencialmente, a expressão rítmica) não está separada de outras formas de comunicação – fala, gesto, cumprimento e dança – mas deriva diretamente delas²¹”.

Focando mais diretamente no tambor, podemos observar ressonâncias entre essa tentativa de modelar a relação entre música, gesto e linguagem e os “modos de tocar tambor” propostos por J.H. Kwabena Nketia. Num trabalho publicado em 1963 intitulado *Drumming in Akan Communities of Ghana*, o célebre musicólogo ganês postula três formas de compreender o papel desse “falar” dos tambores na África ocidental: um modo discursivo, um modo de sinalização ou aviso e um modo dançado ou para dançar²². O primeiro faz referência a um contexto em que o tambor reproduz, de forma simplificada, padrões tonais e rítmicos da língua falada sendo portanto “isomórfico com a linguagem comum” (AGAWU, 2001, p. 14). O segundo modo é aquele ao que fazem referência muitos dos autores que apontam para a característica do tambor ser um “meio de comunicação nas sociedades pré-coloniais” (NZEWI, 2007; NIANGORAN-BOUAH, 1982; AGAWU, 2003). Nele, mensagens curtas e específicas são repetidas e enfatizadas para transmitir informações importantes entre comunidades ou

²⁰ “[...] are seldom separated in creative thinking and performance practice”.

²¹ “Musical expression (or, essentially, rhythmic expression) is not divorced from other forms of communication-speech, gesture, greetings, and dance-but derives directly from these”.

²² Kwabena Nketia (1958) se refere aos três modos como *speech mode*, *signal mode* e *dance mode*.

locais distantes. Finalmente, o terceiro modo é aquele em que são tocados, a partir de elementos formais e estéticos previamente convencionados, *meloritos* que serão transmutados em gestos estilizados/dançados mantendo uma estreita relação “[...] com uma forma elevada de linguagem poética que ao mesmo tempo aponta para além de si mesma²³” (AGAWU, 2001, p. 14).

Nos parece que, com o devido cuidado por estarmos falando de contextos específicos e separados no tempo e no espaço, o que aconteceu no candomblé e em muitas religiões afro-latino-americanas e caribenhas foi precisamente um processo histórico de modificação desses códigos que acabou priorizando o “modo dançado ou para dançar” como uma forma híbrida desses três modelos paradigmáticos – pois como bem aponta Agawu (2001, p. 15) “o modo dançado não abandona a fala e a sinalização; em vez disso, torna-se um repositório para todos os três modos de tocar tambor²⁴”. Tentaremos aprofundar esse ponto mais adiante.

Um outro elemento importante para compreender essa conexão entre gesto, fala e tambores é que em diversos contextos africanos esta capacidade de “falar” com/dos tambores é explicada a partir da conexão profunda entre o corpo humano e o próprio instrumento, que de alguma forma pressupõe uma correlação ancestral e fisio-evolutiva entre o aparelho fonador (responsável pela fala) e o aparelho motor (responsável pelo movimento) das mãos – evocando de novo a suposição, seguindo Kubik (2010a) ou Lühning (2001), que a música africana e afrodiaspórica deve ser entendida como um sistema acústico-mocional. Assim, no caso yòrubá, Amanda Villepastour (2016, p. 37) explica como a introjeção desse falar através do tambor é tão profunda que os *Àyàn* (os membros das distintas linhagens rituais de *tamboreros*) dizem que o tambor “[...] é como uma extensão da boca”. Numa perspectiva transcultural, esta afirmação chegou a ser empiricamente provada por pesquisas como as do linguista Victor Manfredi, citado no mesmo texto, que apontam como “[...] parece que suas mãos estão diretamente conectadas à região cerebral do discurso²⁵” – pois foi observado como a laringe (região que aloca as cordas vocais) era movimentada simultaneamente às mãos do tocador ou tocadora no momento de “falar” no tambor (VILLEPASTOUR, 2016, p. 38).

Neste mesmo sentido se expressou Ìdòwú Akínrúlí, *babalawo*, músico e produtor cultural nigeriano radicado em Porto Alegre durante nosso encontro/entrevista, na qual deixou bem claro que a redução ocidental do tambor a um instrumento de “percussão” é um erro que

²³ “The speech mode is isomorphic with ordinary language, the signal mode with poetic language, and the dance mode with a heightened form of poetic language that at the same time points beyond itself”.

²⁴ “The dance mode does not abandon speaking and signaling; rather, it becomes a repository for all three modes of drumming”.

²⁵ “[...] it appears that their hands are directly connected to the speech center of the brain.”

reforça, mesmo que de forma inconsciente, o legado de opressão e de silenciamento das tecnologias ancestrais africanas em relação ao tambor e a sua capacidade de “falar”:

Não é bater tambor – como fala – ‘eu vou bater o tambor’, não! Eu vou “falar” com o tambor. Eu vou usar o tambor para falar! Porque a gente não toca só pra bater, né? Então, a expressão que muitas pessoas usam, né, também já prejudica o quê que é o tambor mesmo. Já diminui o quê que é o tambor mesmo. O tambor é um orixá, é um rei, entendeu? Não pode falar nesse... nesse jeito de ‘ah, eu vou bater um tambor’. Eu vou, sei lá... Não, não! (AKIN, 2022, p. 619)

Assim, esse falar do tambor, na perspectiva africana, é algo muito mais profundo. Vou tentar nas próximas páginas explicar alguns dos *fundamentos* e dos desdobramentos afrodiáspóricos dessa tecnologia ancestral.

Um primeiro ponto é tentar compreender a gênese oral/linguística das estruturas musicais tamboriladas. Para isso, devemos retomar uma das características que singularizam esses tambores, tanto no contexto africano como afrodiáspórico:

O tambor africano é um instrumento melódico sutil. As melodias tocadas no tambor são criadas pela delicada manipulação dos três níveis primários de tom, bem como das tonalidades secundárias mudas possíveis em um tambor determinado. Isso é comparável à combinação de níveis tonais primários e inflexões tonais secundárias na articulação semântica das sílabas de uma língua no discurso verbal. Portanto, um tambor africano de qualquer tipo é um instrumento *melorítmico* e definitivamente não é concebido ou executado como um instrumento de percussão. Um instrumento melorrítmico então toca temas musicais que podem ser facilmente reproduzidos pela voz humana como melodias que capturam os equivalentes de altura fundamentais das tonalidades. O tambor “canta” ou “fala” quando uma estrutura rítmica é produzida com uma combinação dos níveis de tom primário e secundário. O cantar/falar do tambor é usado como um dispositivo pedagógico eficaz na educação musical instrumental indígena – pedagogia mnemônica²⁶. (NZEWI, 2007, p. 1-2, grifos meus)

De fato, devemos entender os tambores afro-latino-americanos e caribenhos – segundo Meki Nzewi (1974; 2007), – como instrumentos *melo-rítmicos* que produzem organizações rítmicas concebidas ou nascidas melodicamente, pois na sua gênese conservam, mesmo que de forma sub-rogada, características próprias do discurso falado na sua performance como ritmo, entoação, melodia, prosódia, contorno, fraseologia, etc. Assim, acredito que possamos trazer

²⁶ “The African drum is a subtle melodic instrument. Tunes played on drums are created by the sensitive manipulation of the three primary levels of tone, as well as the secondary muted shades of tone possible on a drum species. This is comparable to combining primary tone levels and secondary tonal inflexions for semantic articulation of the syllables of a language in verbal speech. Hence the African drum of any species is a melorhythmic instrument, and is definitely not conceived of or performed as a percussion instrument. A melorhythmic instrument then plays musical themes that could easily be reproduced by the human voice as melodies that capture the fundamental pitch-equivalents of the tone levels. The drum “sings” or “talks” when a rhythm structure is produced with a combination of the primary and secondary tone levels. Drum singing/talking is used as an effective pedagogic device in indigenous instrumental music education – mnemonic pedagogy”.

para nossa discussão este ponto chave, assertivamente colocado por Ìdòwú Akínrúli, de que o tambor numa concepção candomblé-orientada não é só um instrumento “para bater”, mas um instrumento para comunicar, para falar, um instrumento que canta e conta histórias.

Um outro elemento precioso que necessariamente deve ser considerado nessa nossa tentativa de compreender os atabaques e os *batás* como instrumentos que falam ou cantam guarda precisamente relação com outra das características próprias do universo linguístico-cultural Niger-Congo: as línguas tonais. Em todas as três matrizes do candomblé baiano, as famílias linguísticas das regiões *kwa* e *benue-congo* ou *bantu* tem a característica de serem línguas tonais – ou seja, são “[...] línguas em que as diferenças no tom relativo desencadeiam diferenças no significado lexical²⁷”, ou de outra forma, são sistemas linguísticos em que “[...] o tom é considerado [um elemento] fonêmico – ou seja, gerador de significado²⁸” (AGAWU, 2016, p. 122) – e que, portanto, diferenciam tonalidades a partir do contraste relativo na altura das sílabas. As línguas dessas regiões apresentam um número diferente de tons, mas no nosso caso, podemos dizer que a maioria das línguas relacionadas com o candomblé da família etnolinguística *kwa* (o *yòrubá* e o *ewe-fon*) apresentam um sistema com três tons (AGAWU, 2016), assim como o *umbundo* (AFONSO, 2020, p. 40) da região ‘bantu’; enquanto o *quimbundo* (ROSA, 2015, p. 8) e o *quicongo* (BARRETO, 2008, p. 40) – também desta última região – apresentam somente dois tons.

A relação da fala de instrumentos específicos com as línguas tonais – como muitos dos tambores rituais da afrodiáspora – faz com que “[...] viver dentro do mundo linguístico (do tom) é viver dentro de um mundo *musical* ou *proto-musical* [...]” (AGAWU, 2016, p. 123, ênfases no original). De alguma forma, isso influencia diversos aspectos relativos ao modo de articular os sons, timbres e o ritmo nos tambores, assim como estabelece um paradigma que se encontra na maioria dos conjuntos orquestrais das culturas afrodiáspóricas: o conjunto de três elementos com características tonais distintas³⁰. Assim, temos três atabaques, três tambores *bátá*, três surdos no samba, três tambores no Jongo, no Tambor de Crioula, três pandeirões no Boi-Bumbá maranhense, etc. Este fato foi comentado por Ìdòwú Akínrúli na nossa entrevista, na qual disse: “[...] tem três peças, né: um grave, médio e agudo. Isso, no nosso tambor tradicional, também

²⁷ “[...] languages in which differences in relative pitch trigger differences in lexical meaning”.

²⁸ “[...] tone is said to be phonemic—that is, generative of meaning”.

²⁹ “[...] to live within the linguistic world (of tone) is to live within a *musical* or *proto-musical* world [...]”.

³⁰ Como bem notou o Prof. Dr. Luís Ferreira na revisão desta tese, desde uma perspectiva histórica e diante da complexidade e pluralidade das formas culturais e musicais da afro-diáspora, esta organização dos conjuntos instrumentais em três elementos não deve ser entendida como um padrão ou um modelo geral, pois a forma como foram sendo estabelecidos em cada contexto e época responde a diversos fatores. Assim, estou tratando aqui de alguns casos específicos que, por ventura, se assemelham ao formato contemporâneo do candomblé baiano e da *santería* ou da *Regla de Osha-Ifá* afro-cubana.

tem essas três peças. Sempre. E essas três peças vem da língua yòrubá: que é do grave, médio e agudo que tem na voz, na língua, né?” (AKIN, 2022, p. 617). Também meu *padrino de Añá*, Fernando Leobons, apontou para a importância – nas musicalidades da *Regla Osha-Ifá* afro-cubana – dessa relação entre os tons do tambor e os tons do yòrubá que os tambores reproduzem:

A estrutura dos ritmos não é musical, ela é fonética. Os tambores, até um certo ponto, mas literalmente falam. Eles reproduzem o *speech*. Eles reproduzem... são textos orais, são textos linguísticos reproduzidos através dos tons do tambor – uma vez que a língua 'yorubá', como outras tantas africanas, é tonal! (LEOBONS, 2022, p. 635-36)

Assim, a característica tonal das línguas africanas que deram origem às musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas é um elemento organizador, estruturante se quisermos, que permite compreender algumas das particularidades mais recorrentes dentro das orquestras de tambores e das suas linguagens. Se o personagem Zaratustra “[...] acreditaria somente num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2011), não me parece exagero dizer que, diante da importância dessa correlação entre tambor, fala e movimento, é por isso que os deuses africanos “dançam” ao som de instrumentos que “cantam” e “falam” reiterando e amplificando, em forma de som musical, o contexto mítico-religioso de cada cantiga. De fato,

[...] graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. O tríplice ritmo tonal, de intensidade e de duração, faz-se então música significante, nessa espécie de “semântico-melodismo” de que falava Marcel Jousse. Na verdade, a música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada.” (KIZERBO, 2010, p. XLIII)

Seguindo com nosso argumento, existe ainda um outro elemento importante nesse “falar” dos tambores que já foi apontado por Ìdòwú Akínrúlí num dos trechos apresentados³¹: a dimensão sagrada, pois “o tambor é um orixá, é um rei” (AKIN, 2022, p. 619). Como veremos na próxima seção, os tambores encarnam – no sentido explícito da palavra – entidades místicas que funcionam – junto da ação experiente e precisa de tocadores e tocadoras ritualmente preparados e altamente especializados – como operadores, propiciadores e gerenciadores de energias e de um conjunto de outras entidades, comandando e organizando cada contexto ritual através de performances sonoro-musicais. O seguinte trecho recolhido durante a entrevista com Leo Leobons mostra bem este *fundamento* conservado no contexto afro-cubano em relação à concordância entre o que está sendo tocado/falado com o canto:

³¹ Ver página 141.

[...] os tambores em *Añá* também falam! Os tambores em Cuba também falam! [...] *Obaluaiyê, Omolu*: ‘Bariba ogbê demá, mole yansá, amole yá. Baribá ogbê demá, mole yansa amole. Eni bake, bake, bake. Mole yansa amole yá...’ [vai cantando e tocando junto, mostrando como ambas coisas estão ligadas] [...] o tambor ele reza! Ele fala o mesmo que se está cantando. Essa ligação entre a voz humana e a voz do tambor é fundamental. Só que a voz humana normalmente não possui o *axé*, a energia, a capacidade da voz do tambor de levar aquelas preces ao *Orun*, às divindades, aos deuses, ao cosmos! Então, essa é a função específica do tambor. Por exemplo, quando se *faz um Santo* em Cuba, você sabe muito bem que tem o que se chama de “apresentação no tambor” – o *iyawo* é “apresentado ao tambor”, ou seja, é uma cerimônia onde o tambor comunica que um Santo, que um orixá foi consagrado na cabeça, no *ori* de um devoto – que é como se diz em Cuba: ‘que há uma nova coroa na terra’, porque se diz que ‘a cabeça foi coroada’ (LEOBONS, 2022, p. 641)

Aproveitando o excerto acima, transcrevi na seguinte figura um dos exemplos desse “rezar” do tambor *batá* do que nos fala Leo Leobons. Neste caso, se trata do toque ritual *Lukumí* chamado *Bariba*, que acompanha um canto com o mesmo nome³². Na figura, podemos ver como todas sílabas, tanto do *Akpwon* (solista)³³ como do coro, são faladas pelo tambor³³.

Figura 7. Pequeno trecho do *toque* ritual *Lukumí* chamado *Bariba*. São mostradas as coincidências dos golpes do trio de tambores com a cantiga.

The figure shows a musical score with five staves. The top two staves are for the vocalists: 'Apkwon' (solista) and 'Coro'. The bottom three staves are for the drums: 'Okónkolo', 'Itótele', and 'Iyá'. The lyrics are written below the vocal staves: 'BA RI BA O GBE DE MA MO LE YAN SA A MO LE YA'. Colored boxes (blue, orange, green, yellow) are drawn around the drum strokes in the bottom three staves, indicating their synchronization with the syllables of the lyrics in the vocal staves above. For example, a blue box highlights the first 'BA' syllable and its corresponding drum strokes across all three drums.

Fonte: Elaboração própria.

De forma semelhante, Ìdòwú Akínrúlí trouxe no nosso encontro alguns pontos que complementam a perspectiva afro-cubana desde a experiência de um tocador yorubá de *bátá*:

Os tambores eles falam... eles falam [...] muitas vezes você vai ver um yòrubá pegar um tambor, aí começar a tocar coisa [faz com a boca o som e reproduz, de forma rápida, uma “fala” do tambor]... ele está improvisando? Não. Ele está fazendo saudações. [...] o *tamborero* tem que saber falar, saudar e espantar essas energias para

³² No contexto afro-cubano *Lukumí*, é comum que os cantos não tenham nenhuma denominação específica, sendo assim reconhecidos pelo início da *cantiga*, ou alguma parte importante do refrão. Tal é o caso do canto mostrado no exemplo acima, em que a letra começa com “bariba” e o canto tem esse mesmo nome.

³³ Coloquei cada concordância entre o canto e os tambores com uma cor específica: azul para o *Iyá*, verde para o *Itótele* e amarelo para o *Okónkolo*. Usei o laranja quando a concordância envolve a combinação de dois tambores.

poder trazer a diversão para o ambiente. Então, a parte religiosa é importante. Cultuar o *Àyàn Àgalú* é sempre importante também, porque é ele que apoia os tambores para... para soar, para falar o que você quer falar. Para poder conectar com o ser humano, sabe? E isso! (AKIN, 2022, p. 611-12)

Seguindo este último raciocínio, vemos que existe uma conexão intrínseca entre a capacidade de falar dos tambores e, como apontamos acima, o culto a determinadas entidades por parte de pessoas ritualmente preparadas. Com diversos matizes, a capacidade comunicativa e evocatória do tambor pressupõe assim a participação de entidades específicas que, depois de ritualmente assentadas, conferem um caráter “supra-humano” à voz do tambor – essa capacidade de “levar nossas preces”, de comunicar com o cosmos, com as deidades. Assim, o tambor traz uma voz divinizada, uma voz que não pode mentir nem enganar. Uma voz ligada a algumas das maiores instituições das sociedades tradicionais africanas: a família (ancestralidade), o Estado (a realeza) e a religião.

No entanto, pensando no contexto brasileiro, não me lembro de ter lido ou de ter ouvido nenhum relato consistente por parte de candomblecistas ou pesquisadores sobre o culto ou a participação de entidades específicas ligadas aos instrumentos sagrados – o que me chamou a atenção e que penso que conecta com um quarto elemento a considerar nessa tentativa de entender essa fala dos tambores na afro-diáspora, a saber, o papel repressor do colonizador branco. Assim, acredito que esta ausência possa ser explicada, em parte, pelo ataque perverso das autoridades coloniais sobre os próprios tambores, assim como às linhagens e aos sujeitos ritualmente preparados³⁴. Ao longo da história brasileira, os *experts* dessas culturas altamente sofisticadas – depositários dos conhecimentos e tecnologias necessárias para a construção e o culto aos tambores e às suas entidades ancestrais – foram ativamente combatidos pelos poderes hegemônicos (Igreja/Estado) coloniais e escravagistas e isso forçou uma descontinuação ou a desaparecimento de muitos desses instrumentos e seus cultos. O tambor, como instrumento altamente tecnificado de comunicação e invocação/gestão das forças que regem o cosmos sempre foi potencialmente perigoso e especialmente difícil de reprimir (devido ao seu alto volume e grande capacidade de espalhar seu som³⁵). Por isso, foi compulsoriamente esvaziado de alguns dos seus sentidos originais.

³⁴ Não quero dizer com isso que não existiu violência nos contextos aonde sim se manteve o culto à essas entidades, como no caso de Cuba, mas que no Brasil, especificamente, a repressão e a violência coloniais (assim como muitas outras idiosincrasias) fizeram com que, mesmo que possam ter chegado, esses conhecimentos e sabedoria em volta dessas entidades e seu culto acabou desaparecendo ou se reconfigurando.

³⁵ Ângela Lühning (2001, p. 27) escreve como os tambores do candomblé têm uma dimensão política associada a essa capacidade de expandir e projetar o seu som, pois “[...] o poder da fala do tambor em conjunção com cânticos em línguas africanas consegue dominar a paisagem sonora, como é ressaltado em diversos textos referentes a Salvador, mostrando a ameaça sonora existente, desde os tempos dos viajantes”.

Em muitos outros casos, os tambores foram reiteradamente proibidos ou tiveram seus usos limitados – junto com as práticas culturais a eles associadas. A linguagem específica e codificada do tambor, acessível somente aos iniciados ou àqueles que dominavam seus segredos, tornou – aos olhos dos colonizadores – esses instrumentos e seus tocadores perigosos e potenciais desestabilizadores da ordem social vigente. Vale nesse ponto ressaltar como em locais e momentos históricos diferentes, diversas revoltas de escravizados tiveram relação direta com locais de culto, com seus instrumentos ou com cerimônias invocatórias e/ou propiciatórias³⁶. Dito de outra forma: no intuito de melhor controlar, os primeiros elementos que o colonizador atacou e proibiu – e de alguma maneira, segue atacando, proibindo e coagindo até hoje, como mostram os crescentes casos de intolerância e racismo religioso – foram as crenças ancestrais e os dispositivos materiais e simbólicos que as veiculam: os “instrumentos” e as línguas.

Assim, nas religiões afro-latino-americanas e caribenhas, mesmo que – como tentaremos estabelecer ao longo deste e do próximo capítulo – se mantenham em forma de *fundamentos ancestralizados* muitos dos princípios geradores dessas tecnologias sonoro-musicais de cura, de gestão energética e de transmissão de valores éticos e políticos, o terror colonial e seu desdobramento pós-colonial operou e estruturou um processo continuado de repressão e/ou assimilação com o objetivo de desconectar as populações subjugadas das suas tecnologias materiais e espirituais, e assim forçar a perda da sua identificação com a África e com os seus conhecimentos ancestrais.

Os africanos e seus descendentes foram por meio desse processo, mesmo muitos anos depois do período escravagista, alienados de quaisquer direitos, dignidade ou reparação pelo escravagismo, e foi operada uma violenta quebra do elo familiar e ontológico com seu passado, seus parentes e com as línguas que embasaram estas musicalidades tamboriladas. Ou seja, os efeitos do racismo estrutural brasileiro explicam, em parte, a falta de certos instrumentos, entidades ou tecnologias musicais pois com o fim da chegada de escravizados – nascidos e socializados na África – e as consequências funestas do terror colonial estruturante das políticas de morte (física e cultural) impostas como condições repressivas nas nascentes Repúblicas no

³⁶ Há diversos exemplos dessa participação de *tamboreros* ou membros das religiões afrodescendentes nas revoltas e insurreições durante o período colonial, entre as destacam a Revolta do Malês, ocorrida em Salvador em janeiro de 1835, em que segundo alguns autores (PARÉS, 2007) poderia ter havido participação de africanos islamizados alforriados refugiados nas dependências onde hoje fica o terreiro *Zoogodo Bogun Malé Hundo*. Outro caso emblemático é a (possivelmente) maior revolta de escravizados vitoriosa da diáspora afro-latino-americana e caribenha, a Revolução Haitiana, gestada por líderes quilombolas como Toussaint L’Ouverture com a ajuda, segundo a tradição oral, de Cécile Fatiman – *mambo* (sacerdotisa) do culto *Vodou* – e Dutty Boukman – sacerdote jamaicano – que oficiaram a cerimônia com tambores e danças rituais no *Bwa Kayiman* (ou Bois Caiman) em agosto de 1791, considerada o momento de início à revolta.

pós-escravidão³⁷ (algo que poderíamos pensar como “colonialidade”), fizeram com que o elo com as línguas “nativas”, com as tecnologias e com os conhecimentos (musicais) que delas derivavam fosse sendo esvaziado e atacado em prol de novas nacionalidades, impostas, desracializadas e deseticizadas.

No entanto, antes de seguir com nosso argumento é mister aqui ressaltar dois pontos essenciais: o primeiro deles é a constatação que, mesmo diante dessa tragédia de proporções irreparáveis, o resultado desse processo não conseguiu seu objetivo final de forçar a desaparecimento total das epistemologias, tecnologias ou das simbologias associadas ao tambor e suas linguagens, pois como Leda Martins aponta

apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (MARTINS, 2022, p. 35)

O que essa história aponta é que aconteceu uma gradativa rearticulação – sempre criativa, resistente e historicamente contingente – a partir das novas condições socioculturais, socioeconômicas e socioecológicas impostas às populações remanescentes desse genocídio. Assim, hoje em dia devemos reconhecer que sim, os tambores afrodiáspóricos perderam (em parte) o elo semântico direto com as línguas mãe que deram origem às musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas. Contudo mantiveram, reconfigurados como parte de uma rica cultura musical viva e resistente, muitos desses *fundamentos* em forma de *princípios musipensados* – de conceitos, técnicas e tecnologias composicionais e musicais. Isso deve ficar bem claro, pois como veremos, esta capacidade de assimilação, de reestruturação e de adaptação é outro dos *fundamentos* ou valores civilizatórios que permitiram a permanência, atualização e projeção para o futuro desse conjunto de saberes afrodiáspóricos que, sem dúvida, se tornaram a base da maior parte das musicalidades americanas contemporâneas.

³⁷ Há uma vasta bibliografia sobre os relatos (recolhidos na imprensa ou na tradição oral de muitas comunidades de terreiro) dessa repressão brutal articulada institucionalmente. Um exemplo dela, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, foi a recente criação de uma exposição permanente no Museu da República da capital carioca com mais de duzentas peças apreendidas entre os anos de 1889 e 1945 que foram transferidas desde os porões da Repartição Central da Polícia – prédio que abriga hoje a sede da Polícia Civil – até o citado museu após a pressão popular e o estabelecimento de um inquérito civil público articulado, entre outros, pelo coletivo “Libertem nosso sagrado”. Assim, durante a ditadura do Estado Novo e o Vargasismo que o sucedeu, o código penal brasileiro vigente (de 1890) definia as religiosidades afro-brasileiras como crime por “prática do espiritismo, da magia e seus sortilégios”. Outros exemplos e relatos podem ser encontrados em Lühning (1996) ou Braga (2009).

Um segundo ponto é que existem outros possíveis fatores para tentar explicar essa aparente “desconexão” diaspórica entre os tambores e seus cultos, tecnologias e valores ancestrais. Um deles, exposto por Kofi Agawu (2016, p. 134), nos alerta como em épocas pregressas, contextos de migração, conflito ou dominação política podem ter propiciado “[...] formas de contato interétnico que permitiram a apropriação de práticas de outras culturas ao mesmo tempo em que introduziram novas opacidades³⁸”. Assim, esses processos explicariam, por exemplo, como “[...] falantes não nativos de uma língua às vezes eram chamados a tocar tambor na língua de seus opressores³⁹”, o que fazia com que só conseguissem “imitar” ou “reproduzir frases previamente memorizadas⁴⁰”. Este último ponto me parece importante que seja levado em consideração, especialmente pelas implicações presentes desses processos de transculturação (tanto em solo africano como em solo brasileiro). Por um lado, é mister lembrar que na história oral candomblecista na Bahia, o mito fundador do *terreiro* da *Barroquinha* – que deu origem ao terreiro da *nação ketu-nagô* da Bahia, a *Casa Branca do Engenho Velho* ou *Ilé Àṣẹ̀ Ìyá Nasò Oka* – envolveria um conjunto de homens e, especialmente, de mulheres de procedência *ketu* ou *nagô (nàgô)*⁴¹. Ao mesmo tempo, diversos trabalhos nos mostram como em regiões do Recôncavo Baiano, na mesma época, se estabeleceram predominantemente diversas comunidades religiosas de matriz *jeje*⁴² que, em muitos casos, acabaram migrando para a capital e fundando muitos dos terreiros desta *nação* até hoje presente na cidade.

Outro aspecto essencial nesse argumento é que a tradição oral e os registros historiográficos mostram que, devido às tensas relações geopolíticas entre reinos e regiões vizinhas, os intensos “[...] processos de interpenetração cultural que se deram no Brasil entre os *jejes* e os *nagôs* já tinham uma longa tradição na própria África” (PARÉS, 2007, p. 37), pois esta área de confluência situada entre as atuais repúblicas do Benin e da Nigéria sempre foi

[...] uma área em que dependências políticas, diplomacia, comércio, guerras, escravidão e migrações cruzadas contribuíram para gerar uma situação de intenso contato cultural nagô-adja. Trata-se de um território de fronteira, onde valores e

³⁸ “[...] forms of interethnic contact that have allowed the appropriation of other cultures’ practices while at the same time introducing new opacities”.

³⁹ “nonnative speakers of a language were sometimes called upon to drum in the language of their oppressors”.

⁴⁰ “reproduce previously memorized phrases”.

⁴¹ A historiografia tradicional e as fontes orais do próprio candomblé sempre identificaram a denominação *ketu* como o local de origem das pessoas que fundaram esses terreiros. No entanto, a pesquisadora Lisa Earl Castillo (2018, p. 283) questiona essa tese e conclui que a “nação ketu parece ser uma metáfora para um estilo ritual específico, talvez relacionado ao legado da convivência entre africanos de diversas origens étnicas nos primórdios do candomblé”.

⁴² Luís Nicolau Parés (2007, p. 47) mostra como os primeiros rastros do termo *jeje* (exclusivo do contexto brasileiro) documentados estão concentrados na região do Recôncavo, o que leva este autor a postular que “[...] o uso do etnônimo, na sua origem, esteve relacionado com o tráfico baiano e talvez, mais especificamente, com o Recôncavo, e que de lá teria sido difundido para outras regiões”.

práticas, tradições e línguas convivem e se influenciam, numa apropriação e reelaboração mútuas. Essa área culturalmente heterogênea e multilíngue, em que se misturam os gbe-falantes com os iorubá-falantes, se tornou um espaço propício para que a sua população desencadeasse processos de diferenciação étnica, mas a convivência continuada levou também a processos paralelos de complementaridade e assimilação cultural⁴³ (PARÉS, 2007, p. 36)

Assim, existem hoje em dia evidências que mostram como, por um lado, já no século XVII “o sistema religioso nagô tinha forte penetração no sistema religioso vodum” (PARÉS, 2007, p. 37); enquanto por outro, a partir do século XVIII os povos “gbe-falantes” foram submetidos ao controle e influência do reino do Daomé, que “[...] adotou uma política de assimilação dos cultos dos povos sob o seu controle” (*Ibid.*, p. 56). Portanto, além do importante papel que a historiografia africanista e os estudiosos do universo cultural e religioso afro-brasileiro hegemônicos atribuíam aos contatos interétnicos no cerne das *congregações cristãs* de ajuda mútua (Irmandades, *cabildos*, etc.), podemos ver como se deram, durante séculos, contatos interétnicos constantes que podem ajudar a compreender o fato da aparente desconexão entre os termos e a língua veicular dos cantos (notadamente yòrubá) e a estrutura dos *toques*, as técnicas, os instrumentos e um conjunto de evidências que fazem suspeitar que exista uma matriz *jeje* – e que explicariam a adoção do termo híbrido “complexo cultural *jeje-nagô*” (BARROS, 2009). Este é precisamente o ponto que o Fernando Leobons destaca no seguinte trecho – publicado como capítulo num excelente livro de Amanda Villepastour (2015):

Apesar dos vínculos indiscutíveis do Ketu-Nagô com o povo iorubá, o design, a prática de execução e o repertório dos atabaques não sugerem precedentes iorubás da mesma forma que os cantos, pois estes usam um léxico amplamente derivado do iorubá. Em vez disso, o Candomblé contemporâneo parece ter incluído alguns elementos da nação Jeje, embora nem sempre sejam explícitos. Para reconhecer essa fusão, o termo "complexo Jeje-Nagô" é frequentemente empregado. A utilização de técnicas de execução com baquetas, o estilo dos ritmos e a estrutura dos atabaques

⁴³ Em seu trabalho, Luís Nicolau Parés (2007) detalha com grande precisão as origens de cada um dos povos e das comunidades de falantes emparentadas que povoaram e se relacionaram nessa “área cultural *jeje*”. Em relação aos *nagôs* explica como “nagô, anagô ou anagonu era o etnônimo ou autodenominação de um grupo de fala iorubá que habitava a região de Egbado, na atual Nigéria, mas que emigrou e se disseminou por várias partes da atual República do Benim. Ao mesmo tempo, os habitantes do Daomé, reino que se manteve desde meados do século XVII até o final do século XIX, começaram a utilizar o termo “nagô”, que na língua fon tinha provavelmente um sentido derogatório, para designar uma pluralidade de povos iorubá-falantes sob a influência do reino de Oyo, seu vizinho e temido inimigo.” (PARÉS, 2007, p. 25). Já os termos diretamente relacionados com os *jejes* brasileiros comenta que “a denominação “adja” será usada de modo restrito para designar aqueles povos que reclamam uma origem de Tado e emigraram para o leste, instalando-se na área da atual República do Benim e no sudoeste da Nigéria. Entre eles, os fons foram o grupo dominante a partir da expansão do reino do Daomé. Por outro lado, o termo “ewe” será utilizado para designar os povos que saíram de Notsé e se expandiram em direção ao oeste, no Togo e em Gana. Em 1980, numa conferência celebrada em Cotonu, Hounkpati B. C. Capo propôs utilizar a expressão “área dos gbefalantes” (*Gbe-speaking area*) para designar a região ocupada por esses povos linguisticamente relacionados, sendo que *gbe* é um termo comum para significar língua na maioria dos 51 dialetos registrados. Com essa expressão mais neutra e genérica se pretende evitar o etnocentrismo de designar uma pluralidade de povos com o nome de um deles.” (*Ibid.*, p. 34)

não lembram imediatamente a percussão iorubá, mas tudo parece apontar para antecedentes da percussão Jeje (Fon)⁴⁴ (LEOBONS, 2015, p. 263)

Como disse acima, não é objetivo desse trabalho o aprofundamento dessa questão. No entanto, pareceu-me importante introduzir alguns elementos que podem contribuir para futuros estudos que procurem elucidar este aparente “enigma” em relação ao chamado “complexo jeje-nagô” – especialmente quanto à fusão entre língua ritual, uso de instrumentos e técnicas de execução específicas e a organização dos repertórios sonoro-musicais. De alguma forma parece que o caso baiano, longe de ser um “modelo hegemônico” (como a Academia o considerou durante longos anos), responde a um processo de formação específico, prolongado e contingente envolvendo aspectos determinantes ao longo da história que abrangem ambos lados do Atlântico. Assim, não se trata de procurar uma “origem” ou de estabelecer um “modelo geral”, mas de refletir sobre algumas das características que definem e definiram esse processo em contínuo andamento. É nesse intuito que introduzimos esta breve discussão aqui. Finalmente, não pretendi em nenhum caso discutir ou me contrapor aos relatos próprios da tradição oral, mas questionar algumas noções como as de “pureza” e o “tradicionalismo reducionista” que se tornaram a narrativa hegemônica tanto dentro como fora de muitas comunidades. No entanto, deixamos este ponto para futuros projetos.

3.1.3 “No, no, no Fernando. Ahora em Cuba nosotros tocamos *por lo musical*”

Até agora, tentamos estabelecer esta relação constitutiva entre fala, gesto e tambor; ao tempo em que procurei sugerir alguns dos processos que poderiam ter levado à reconfiguração contemporânea desta característica dos tambores das regiões Níger-Congo na sua expressão diaspórica atual. Assim, uma vez assumida esta diferença, vamos tentar entender quais foram os processos, do ponto de vista dos *tamboreros*, que levaram a essa situação.

Um primeiro elemento pode encontrar-se na seguinte frase de Odelkis Abreu – neto de Fermin Nani Socarrás, *Ochunleti*, finado mestre (*Que Igbâê*) do meu *padrino* Leo Leobons – diante de um questionamento sobre um *invento*⁴⁵ que este (Odelkis) estaria fazendo no tambor

⁴⁴ “Despite undisputed ties of the Ketu-Nago to the Yoruba people, the design, performance practice, and repertoire of the atabaques do not suggest Yoruba precedents in the same way that the chants do, as the latter use a lexicon largely derived from Yoruba. Rather, contemporary Candomblé seems to have subsumed some elements of the Jeje nation, even though these are not always explicit. To acknowledge this fusion, the term “Jeje-Nago complex” is often employed. The utilization of hand-stick performance techniques, the style of rhythms, and the structure of the atabaque drums do not immediately recall Yoruba drumming but all seem to point toward Jeje (Fon) drumming antecedents”.

⁴⁵ O termo “invento” aqui se refere a uma forma própria entre os *tamboreros* cubanos de se referir a modificações feitas sobre os repertórios tradicionais e não inteiramente validadas pelos “maiores”, pelos mais-velhos.

de uma forma diferente de como o avô (Fermin) fazia. Na entrevista que realizamos, meu *padrino* Leobons explica como certa vez, tocando com seu amigo e mestre Odelkis, o questionou por estar “mudando” a forma que o avô tinha legado, ao que Odelkis respondeu assertivamente “no, no, no Fernando! Ahora en Cuba nosotros tocamos *por lo musical*”.

Essa referência àquilo “musical” como *fundamento* ou justificativa para um “invento” (ou seja, algo de ordem subjetiva e estética) pode ser complementada com outro exemplo, relatado também pelo meu *padrino de Añá* Leo Leobons na mesma entrevista, desta vez a partir de uma situação ocorrida numa *Festa de Tambor* em Cuba com o seu mestre Fermin Nani:

[...] uma vez, eu tava... estava tocando com o *Fermin*, e aí tem aquela música – tem um canto que acompanha um *toque*, né – que vai assim, aquela [pega o *batá* e começa a tocar e cantar]: *Ochiche iwa ma, ochiche iwa ma*, [murmura tentando lembrar...] *moyubá, moyubá, ochiche o bara bara ago, moyu pracata*... E o tambor seguia. E eu estou tocando com ele – eu estava no *Iyá*, que ele estava no... e ele no *segundo* – e ele faz [volta a cantar e tocar para mostrar]... *ochiche obara bara ago, moyu pracata* [toca a resposta do tambor *Itótele* acompanhando com um golpe aberto cada sílaba da última parte do canto: pra-ca-ta]... Ai eu falei ‘mas, pera aí, isso não é *invento*?’ – eu nunca me esqueço – e ele olhou pra mim e disse assim ‘¡sí, pero es un buen invento!’... Ai, cara, no momento pra mim eu pensei: ‘Ah, quer dizer que é você que decide o que é um bom *invento*, ou o que é um *invento* que não presta!’... Mas hoje eu entendo exatamente o que ele queria dizer, por que esse *invento* acompanha a linguagem! A lógica! [canta e toca de novo, enfatizando a concordância do canto com o *toque* que acompanha, reproduzindo o que está sendo cantado]... *ochiche obara bará ago, moyu pracata*. Ou seja, então é um bom *invento*. É isso. (LEOBONS, 2022, p. 651)

Assim, podemos ver nesse trecho como esta manipulação criativa introduziu, ao longo do processo histórico de singularização do *batá* afro-cubano, certas mudanças, certos *inventos* ou adaptou a técnica e seu resultado sonoro-ritual à novas necessidades ou condições. Como mostram ambos os exemplos, a procura por uma relação *melo-timbre-rítmica* musicalmente prazerosa e sofisticada, provavelmente sempre existiu. No entanto, os mestres e mestras desses saberes, como guardiões e elo vivente com esses conhecimentos *ancestralizados*, nunca deixaram de zelar pela manutenção de certas características fundamentais – neste caso, essa correlação do *toque* com o canto; ou de outra forma, essa relação que permite que “o tambor reze” como Leobons comentava acima⁴⁶. Podemos ver na seguinte figura a relação entre o canto e o toque do tambor que meu *padrino* apontava na citação acima. Marquei em azul os pontos em que, em consonância com a resposta do coro, a resultante *melo-timbre-rítmica* dos tambores acompanha o canto; e em vermelho o *buen invento* (segundo Fermin) do tambor *itótele*, em que este pontua também as três sílabas da resposta. Cabe destacar que este *invento*, hoje em dia se tornou canônico e é feito, com pequenas variações, pela maioria dos *tamboreros*:

⁴⁶ Ver página 144.

Figura 8. Representação *toque lukumi* “Ochinche iwama”

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Akpwon (treble clef), Coro (treble clef), Okónkolo (percussion clef), Itótele (percussion clef), and Iyá (percussion clef). The Coro staff includes lyrics: "BA O CHIN CHE O BA RA BA RA GO O CHU BRA GA DA". A blue box encloses the Coro staff and the percussion staves from the second measure to the end of the third measure. A red box encloses the Coro staff and the percussion staves for the phrase "BRA GA DA".

Fonte: Elaboração própria

Acredito que como parte das dinâmicas culturais e intergeracionais próprias de cada contexto, nessa tradição afro-cubana cada geração de *tamboreros*, reclamando para si a tradição e adaptando-a a seus tempos, foi transformando – acrescentando, modificando ou retirando – certos elementos da estética musical preexistente para gerar novas possibilidades. De fato, como vimos apontando, a capacidade explícita de “falar” do tambor foi sendo transformada numa nova forma onde “o tambor reza” (como diz Leobons), mas não de forma literal. Nessa nova estética musical, o elo semântico é polissêmico, pois não se baseia na fixidez ou na reprodução literal de uma fala, mas na manutenção de certos *fundamentos*, neste caso, a junção dos *melo-ritmos* gerados no *toque* com o canto e os passos dançados para reforçar o sentido narrativo geral de cada situação ritual – reiterando e enfatizando o *fundamento* ao qual estamos fazendo menção da conexão entre fala/reza tamborilada e gesto/dança (ou, de forma mais geral, entre som e movimento).

No caso dos tambores *batá* contemporâneos em Cuba, vemos que se passou de uma proto-forma na qual se falava (em teoria) de forma explícita, para uma forma de metalinguagem, uma forma do que estou chamando de *oralidade secundária* que retêm – como uma mensagem codificada, subterrânea e culturalmente veiculada pelos *tamboreros* – muitos dos elementos gramaticais originários destas musicalidades. Os dois seguintes excertos da conversa que mantive com o Ìdòwú Akínrúlí podem servir para entender, do ponto de vista de um membro da linhagem *Àyàn Àgalú* nigeriana, este complexo processo:

O que houve, ou o que aconteceu depois da escravidão, de ter trazido os nossos ancestrais para cá, acredito que no início mantenha [o falar dos tambores]. Só que com o tempo passando, passando, passado, acabar – como é que é – falhando, né? E só fica mais o *toque*, o ritmo. As frases em *tum clap, clap, clap, clap, tum, tum* [cantarola]. Sei lá, *prum cum, pa pa, prum cum* [cantarola]... vira só *toque*, né! E ritmo. Mas, eu acredito que ali que aconteceu essa desconexão – que não é desconexão total no modo

de ‘ah, está ruim, está péssimo’... não! É um elemento pequeno, importante, e que, que acabar saindo desse... que sai desse trecho para... para as pessoas daqui. E mantenha essa frase: ‘ah! o tambor fala, o tambor chama!’ e tudo mais, né? Só que realmente acontece na cultura yorubá, o tambor fala e ele chama também! Era o meio de comunicação nossa, né? (AKIN, 2022, p. 614-15)

[...] quando você falar “fraseado” ou “frases”, muitas vezes eu enxergo como as pessoas pensam que, tipo, a frase é *tutum, tatá, tá tá tá, tudatum tá tá tá, tá...* [canta uma frase mais ou menos longa]. Isto é... são frases aqui, mas nós não usamos frases. A gente usa a fala, entende? Tipo, aqui vai falar: *tuita tu tu tum, tum, tumtátátátá...* [canta uma frase como seria entendida no ocidente]... Lá, nós vamos falar: *Olorun obá, igba, igba baba mim, igba...* [fala cantarolando a mesma métrica e entoação que usou na frase anterior para mostrar que o que no Ocidente é considerado uma frase musical, na Nigéria é uma fala mesmo tocada pelo tambor]... entende? Então é duas coisas diferente. Eu estou falando! Eu não estou falando *tá tá tá tu tu tu tu...* Eu sei o que estou falando. E o que estou falando, todo mundo está entendendo. Aqui a frase, todo mundo vai entender... vai entender que é “convenção”. Vira “convenção”. A frase falada é “convenção”. Para nós, a frase são falas! (AKIN, 2022, p. 618)

Vemos nesse último trecho uma outra forma de tentar explicar aquilo que, no contexto afro-cubano, Odelkis Abreu chamou de “tocar *por lo musical*”. Ou seja, nas religiosidades afrodiáspóricas, a perda do yorùbá (e das outras línguas de uso comum) como língua veicular do cotidiano nas comunidades de terreiro operou uma “desconexão” parcial – especialmente forte depois do fim do sequestro e da chegada massiva de africanos no final do século XIX – que foi reconfigurando as performances instrumentais para formatos que priorizam “a resultante musical da orquestra” como guia de um processo que re-semantizam os *toques* a partir da sua conjugação com o movimento dançado e com as cantigas.

Passamos assim para um contexto de estabelecimento de formas musicais, de frases e de convenções que, como *fundamentos ancestralizados* (ou seja, estabelecidos e validados dentro da dinâmica interna de cada contexto religioso pelos mestres e mestras em cada comunidade), mantêm uma relação metalinguística com o canto, a dança e a narrativa geral. Assim, o *fundamento* linguístico passa a ser de ordem secundária, pois seus sentidos e significados deixam de estar diretamente ligados às palavras e às línguas originárias e passam a ser de ordem místico-contextuais. Como veremos em breve, é nesse ponto que se insere nossa proposta de adaptação da terminologia empregada por *Claudecy D’Jagun* que entende, executa e explica cada *toque* a partir da distinção de *bases, movimentos, floreios* e eu acrescento ainda, *passagens* ou *pontes*.

Assim, chegados a este ponto, acredito ser importante resgatar alguns dos trechos e tópicos que foram surgindo durante as entrevistas que realizei com outras tocadoras e tocadores de atabaques (e de outros tambores rituais/sagrados das religiões afro-latino-americanas e caribenhas). Um primeiro exemplo poderia ser o seguinte diálogo recolhido a partir da entrevista com o meu mestre, o *babalorixá Claudecy D’Jagun* em novembro de 2020 em seu

terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó* (Duque de Caxias/RJ). Nele, explica um conceito próprio (que vou aprofundar mais a frente): o *tocar pausado*. Com este conceito, o *Claudecy* estabelece as bases musicológicas da sua forma de tocar atabaque, com as quais é possível “se comunicar” ou “conversar com o Santo” – pois através desta “técnica” se fazem mutuamente inteligíveis e compreensíveis o som do tambor e o movimento do orixá. Segundo ele, “conversar é pausar”, “respirar”, “não gritar” no atabaque para permitir essa conexão:

CLAUDECY: “Tocar pausado” é escutar. Procurar escutar o gãn. Escutar o lé e o rumpi. Não... E o rum fazer a parte dele. Dando um... não enchendo muito, não... não... não enchendo, né? Que eu falo assim muito... Uma pancada atrás da outra. Respirar! O rum respirar, né? Aí essa técnica de “tocar pausado”, isso aí saiu de mim. É entender, procurar se comunicar. Se comunicar com o orixá. Que as vezes você toca você acaba... parece que está conversando com o Santo. Se você respirar, sabe? Isso é muito importante, deixar... deixar ouvir a base! Da uma pancadinha, respira, dá mais uma pancadinha, respira, dá mais uma pancadinha e respira. E a forma do Santo dançar, você se comunica com ele! E eu já senti muito isso aqui dentro do meu coração. Essa é a técnica muito boa. Não toda hora eu toco! Mas tem hora que eu me concentro e consigo fazer isso.

FERRAN: Seria como estar conversando com ele?

CLAUDECY: Para mim é.

FERRAN: Ou seja o tambor para você fala?

CLAUDECY: Fala! Dessa forma. Não, não enchendo, que eu não consigo entender o que ele está falando...

FERRAN: Ou seja, não é gritaria?

CLAUDECY: É. Como se estivesse gritando, entendeu? Conversar é pausar! E poucas pessoas faz isso! Não agravando... Não agravando a todos, não agravando a todos, mas poucas pessoas conseguem entender isso. E eu aprendi isso. A respirar. A ouvir base. Fica uma coisa muito interessante! Ficam detalhes e a pessoa consegue entender. Fica bonito, sabe? (CLAUDECY, 2021, p. 376-77)

Por sua vez, a *iyalorixá* e percussionista Thainara Castro, em nossa entrevista, trouxe uma questão ainda mais esotérica se quisermos e de alguma forma relacionada com esse lugar sagrado dos atabaques rituais, contando como ela e seus familiares ouviam – durante as noites em que dormiam no “barracão” todos juntos por motivo de alguma cerimônia coletiva – como “o atabaque tocava a noite toda”, pois segundo ela “os atabaques tem voz mesmo, e quando eles querem falar eles falam [...] por si só”. Assim, é a capacidade de “falar” dos atabaques aquilo que os torna instrumentos invocatórios, capazes de estar “em contato direto com o orixá”:

[...] cansei de dormir no candomblé, no barracão, tipo água de Oxalá que a gente dormia o atabaque tocava a noite toda! Assim, a noite toda! Dá aquelas ‘porrada’ firme no rum ‘trum-trum, kin-din, kin’ [canta o rum]. Ish! Tocava, mas tocava ‘Vassi’, tocava ‘Agabi’, tocava ‘Avamunha’, tocava muito, ‘Agueré’, muito. Então eu acho que os atabaques têm voz mesmo, e quando eles querem falar eles falam! Não precisam... acho que as vezes nem de ninguém, eles falam por si só. Acho que eles têm muita voz dentro do candomblé e é um instrumento sagrado, né cara, é um instrumento que, como eu disse, está em contato direto com o orixá, eles que fa... eles que invocam né. Eles que chamam e com a fé de quem está tocando é claro né. E é isso. Acho que a gente tem muita voz! (THAINARA, 2022, p. 401)

Iuri Passos e Gabi Guedes, destacados *alagbês* do terreiro do *Gantois* de Salvador, não chegaram a comentar diretamente nas nossas entrevistas sobre o “falar” dos atabaques, mas usaram repetidamente – ao se referir à correta afinação, “timbragem” e diferenciação de cada som no conjunto dos atabaques – noções como “conversa”, “diálogo”, “frases” e outros conceitos *musipensados* que remetem ao universo linguístico. Por outro lado, Gabi Guedes trouxe na conversa uma perspectiva com matizes um pouco distintos aos apresentados até aqui, pois segundo ele, a capacidade de “falar” do tambor não é inerente ao instrumento em si (como explicou, desde um outro ponto de vista, a Thainara Castro), mas à conjugação e à sintonização profunda do *tamborero* com o atabaque, com o contexto ritual e com o seu estado emocional. Assim, “o atabaque não fala” por si só, mas “vai te dar a oportunidade de você se expressar [...] de você falar através do som”:

Às vezes o pessoal fala assim ‘seu atabaque fala?’, e eu digo ‘não’. O atabaque não fala. O atabaque está ali parado, não está tendo som nenhum. O atabaque, ele vai te dar a oportunidade de você expressar o seu sentimento, né, musical, a depender do momento. De você expressar seus sentimentos. Você se expressar. Você falar. Ele te dá a oportunidade de você falar através do som! (GABI, 2022, p. 449)

O *xicarengoma* Eliezer Santos, por sua vez, durante nossa entrevista na Fundação Pierre Verger no alto do bairro do Engenho Velho de Brotas em Salvador, enfatizou a capacidade do atabaque de “contar histórias” fazendo um paralelo entre as tradições dos *griôs* da África ocidental – que “contam com as palavras” – e os *xicarengomas*, *runtós* e *alagbês* – que “contam através do *toque*”. Assim, “[...] os *griôs* levam a *kora*⁴⁷, e os *ogãs xicarengoma* leva o seu atabaque” (ELIEZER, 2021, p. 490). Um pouco mais à frente na nossa conversa, trouxe uma questão interessante relativa a esse universo comunicacional do tambor através do conceito de “gíria” como metáfora de uma fala truncada ou não efetiva, como algo que impediria – por “abusar” desses “inventos” – a compreensão daquilo que está sendo tocado/dançado:

O certo, não necessita muitas coisas para você comunicar. Se está comunicando, estamos conversando. Eu não posso usar muitas “palavras criadas” que terminam sendo “gírias” e às vezes, se você não conhece, ali tem muita “gíria” [sorri], muita “gíria” dentro desses *toques*! E não há preocupação em concertar. (ELIEZER, 2022, p. 492)

Por outro lado, para o José Izquierdo a questão da “linguagem” tem muito a ver com conseguir “decodificar” qual é a gramática musical e formal de cada *toque*, de cada performance. É importante compreender as “nuances” e detalhes presentes em cada contexto, e “adquirir prática” e “eloquência” para poder dialogar/falar – fato que na visão dele, pressupõe

⁴⁷ A *kora* ou *corá* é um instrumento de corda muito comum na África Ocidental.

internalizar alguns “elementos estéticos” que têm “uma preponderância dentro desse universo artístico, musical, cultural, lúdico, etc.”⁴⁸ (IZQUIERDO, 2021, p. 525). Como veremos, um desses “elementos” musicológicos importantes é a “clave” (conceito que na presente proposta engloba dentro da noção de *ferro* e que inclui outros aspectos próprios desta tecnologia).

Por sua vez, Ícaro Sá e Guilherme Marques destacam também em suas respectivas entrevistas a capacidade comunicativa, esse “falar” do tambor, e ambos a conectam às invocações feitas através do “canto” com o discurso dos tambores, relacionando – como elementos necessários e sinergicamente conectados – diversas “falas” presentes na performance, pois consideram a voz “um instrumento a mais” dentro do conjunto. Porém, esta capacidade comunicativa, este “som falado” (cantado, percutido e transformado em movimento dançado) não pode operar dentro da lógica do dia-a-dia, da rotina, mas precisa de foco e de uma grande concentração e carga emotiva para ser efetiva, pois “cantar para o orixá tem que vir do coração! Não é da boca para fora, é igual tocando. A gente tem que tocar ali, estar com coração aberto, agradecendo por tudo!” (GUILHERME, 2022, p. 578). Por sua vez, o Ícaro destaca como “[...] a palavra ela prenuncia a *porrada*, né? A *porrada* no tambor”, ao que acrescenta:

O *rum* ele fala! O *rum* é quem faz essa comunicação. Então... o canto ele é... ele é... como eu estava dizendo o ritmo é a “espinha dorsal”, o canto talvez seja essa “medula óssea”. A melodia, né? Ela também faz parte do processo da evocação. Então é uma coisa que complementa a outra. Então, a voz, a fala, o que se fala, as saudações é um instrumento a mais, e que a gente tem que também preservar as formas de cantar, os idiomas em que se canta, a pronúncia. É através da fala também que a gente passa os ritmos, né! (ÍCARO, 2022, p. 563)

Neste último depoimento, encontramos de novo a referência fundamental à relação entre *toque* e canto através daquilo que é falado (tanto na *cantiga* como no atabaque e na dança). De alguma forma, Ícaro reitera essa transmutação criativa do toque/canto como algo “gestual” dentro de um contexto “musical”. Ritmo e melodia, canto e *toque* se “complementam” e formam parte de um mesmo sistema “orgânico”. Por sua vez, o *ogã* André Souza também destaca essa capacidade de falar do atabaque e aponta como essa linguagem é compreendida por todos os atores presentes: entidades, membros da comunidade, tocadores, etc.:

[...] eu acredito que o tambor fala. [...] Não só na África, mas também no Brasil! Para uma pessoa incorporar, alguma coisa tem chegando ali. A energia ali! Não vai incorporar porque eu fiz [toca no atabaque]... ‘chega aí!’. Não! Vai alguma coisa... O tambor fala... Sim! O tambor fala pra gente, cara! Tem gente no candomblé, se você fizer [toca uma frase específica no atabaque]... no *Gantois* o povo sabe que está chamando para começar alguma coisa! (ANDRÉ, 2022, p. 600-01)

⁴⁸ “Es un elemento estético que tiene una preponderancia dentro de ese universo artístico, musical, cultural, lúdico ¿sabes?...”

Este último trecho acho que desenha bem os contornos do nosso ponto até aqui: o tambor na diáspora (no candomblé) não vai ser “literalmente” compreendido. O orixá não vai ser invocado porque alguém “cantou” ou “falou” no tambor “chega aí” como aponta André Souza (ou seja, as entidades e os presentes não necessariamente compartilham um entendimento recíproco semanticamente preciso das “frases”). Mas, o que está sendo ritualmente produzido, retêm – como *fundamentos ancestralizados* – estruturas de sentido musicais que significam ou sinalizam – acreditamos que de forma metalinguística ou como uma *oralidade secundária* – ações, valores civilizatórios, estados de espírito ou momentos específicos dentro do ritual que são “sentidos” pelos corpos que vão transformar essa “massa sonora” em movimento. E aqui fechamos o círculo, retomando de novo nossa hipótese inicial: uma das características distintivas das músicas africanas e afrodiáspóricas é que devem ser entendidas como “sistemas de movimento⁴⁹” (KUBIK, 2010a, p. 37) – ou seja, sistemas musicais intrinsecamente conectados aos gestos e à motricidade corporal através de uma percepção sensível e sensitiva, de uma expressão corporal (LÜHNING, 2001) que a conecta às palavras (cantadas ou declamadas) e à narrativa geral que sinergicamente é construída no contexto ritual. É por isso que na diáspora africana atual não faz muito sentido tratar da dimensão instrumental dos tambores como “falas” num sentido literal, mas como formas musicais *melo-timbre-rítmicas*, tocadas, dançadas e cantadas (lembramos que a voz pode ser pensada como “mais um instrumento” da orquestra) que são transmutações gestuais que, de alguma forma, produzem uma resultante que conjuga som e movimento numa estética que se estrutura “*por lo musical*” (e “*por lo bailado*”).

Os sentidos e significados não estão somente no que é expresso verbalmente, mas nesse falar/gesticular que constrói interativamente uma narrativa específica em cada momento e contexto ritual. *Toque/dança/canto* compõem uma semântica própria e multi-referencial que extrai das narrativas e da tradição oral do próprio candomblé sentidos, histórias e valores que são recodificados musico-corporalmente em cada comunidade. Retomaremos e aprofundaremos, como já explicamos acima, este e outros pontos mais adiante a partir da nossa proposta de estruturação dos toques em seções ou frases que chamamos – a partir da proposta do *babalorixá Claudecy D’Jagun* – de *bases, movimentos, floreios e passagens*.

⁴⁹ “motional systems”.

3.1.4 *Àyàn, Añá* e a voz dos tambores

Chegados a este ponto, acredito ser necessário retomar um dos elementos anteriormente elencados (a dimensão sagrada desse “falar” dos tambores) e tentar desdobrar brevemente as conexões entre tambores e entidades próprias do culto à música, ao som e às linhagens ancestrais dos *tamboreros*.

Podemos iniciar nosso percurso apontando, como nos alertava Georges Niangoran-Buah (1982, p. 61), que “em toda a África Negra, o tambor foi e continua a ser o principal instrumento de comunicação em grande escala [...] [e sua] mensagem [...] é imposta a todos à maneira de um potente alto-falante que transmite informações”. Assim, nas sociedades tradicionais africanas, a “fala do tambor” se constitui como uma linguagem específica e altamente especializada, pois

Nas regiões africanas onde foi praticada, a língua do tambor foi aprendida metodicamente; teve as suas escolas, os seus pedagogos, os seus estudiosos, os seus historiadores, os seus virtuosos... e exigiam longas “luas” de estudo. De um modo geral, os mais velhos eram responsáveis por iniciar os mais novos. Cada “grupo etário” tentou melhorar as suas competências através de sessões de treino conjuntas lideradas pelos veteranos desta arte; estas sessões foram periodicamente seguidas por o que permitiu aos participantes de várias “faixas etárias” para competir em virtuosidade e, acima de tudo, aperfeiçoar a sua ciência tamborera⁵⁰ (KALA-LOBÊ, 1975 *apud* NIANGORAN-BOUAH, 1982, p. 61-62)

Podemos corroborar nessa citação essa importante concepção do “falar” do tambor como um processo aberto, tutelado, multietário, metódico e iniciático. Nada tem a ver com capacidades “inatas”, mas com estudo e um longo processo de aprendizado. No entanto, mostra também como nas sociedades tradicionais africanas (e em alguns contextos da afrodiáspora), este processo foi milenarmente regido por entidades do mundo espiritual relacionadas com essa transmissão sonora – fato que como viemos salientando, configura uma característica recorrente em muitas sociedades da África central e ocidental, notadamente, nas regiões ligadas ao tronco linguístico Níger-Congo. Assim, como Amanda Villepastour (2015, p. 17) deixa claro, além da deidade yorùbá *Àyàn* ou *Añá* (na sua forma afrodiaspórica) – um dos casos mais bem documentados e estudados – existem outros exemplos como

⁵⁰ “Dans les contrées africaines où il se pratiquait, le langage tambouriné s'apprenait méthodiquement ; il avait ses écoles, ses pédagogues, ses érudits, ses historiens, ses virtuosos... et nécessitait de longues “lunes” d'études. D'une façon générale, les aînés se chargeaient d'y initier les plus jeunes. Chaque “classe d'âge” s'efforçait de s'y perfectionner par des séances communes d'entraînement dirigées par les vétérans de cet art. Ces séances étaient périodiquement suivies de joutes tambourinées qui permettaient aux participants de diverses “classes d'âge” de rivaliser e virtuosité et, surtout, de perfectionner leur science tambourinaire”.

[...] os espíritos ancestrais Shija, Gwakume e Gbatumen que ensinaram aos Tiv (no leste da Nigéria) os mistérios da percussão. Em muitas culturas da África Ocidental, a árvore e o espírito do tambor são a mesma coisa. Para os Akan em Gana, Odúm é tanto uma árvore quanto uma divindade, e para os Ewe, a mesma árvore e espírito são chamados de Logo⁵¹ (VILLEPASTOUR, 2015, p. 17)

No entanto – e dada minha relação direta com o seu culto – vou focar meus esforços aqui em apresentar brevemente um pouco sobre a deidade yorubá *Àyàn* (ou *Añá*, como é conhecida em Cuba) presente tanto em solo africano como em Cuba e suas diásporas secundárias. Segundo Villepastour (2015), no contexto africano esta deidade é descrita como um “deus *tamborero*”, “o espírito da madeira” ou como o “primeiro tocador e construtor de tambores yorubá”. Tanto na África quanto na diáspora, esta é uma entidade espiritual de grande importância – mesmo não “tomando a cabeça” de nenhum iniciado ou não tendo nenhuma característica antropomórfica. *Añá* ou *Àyàn Àgalú* não teriam gênero definido (pode ser masculino ou feminino nos distintos *itãns* (*itàn*) ou *patakis*⁵²) e é, em si mesmo, o próprio tambor. Sua profunda relação com a floresta e a própria madeira explica um dos seus codinomes na África, *Aṣòrò Igi*, a “madeira que fala”. Assim, se trata da deidade responsável pela “fala” do tambor e mora *assentada* dentro dele, sendo a guardiã dos grandes mistérios e segredos que envolvem a comunicação entre o mundo dos homens (*ayé*) e o mundo espiritual (*orun*).

Deidade poderosa e controversa, *Añá* envolve sempre uma dimensão ambígua e hermética por representar o poder primordial do qual emana a capacidade dos tambores de se comunicar, de invocar certas energias e de “falar” – mesmo que de uma forma não sempre compreensível para a maioria dos não-iniciados. Parte desta ambiguidade reside também no fato que esta deidade conecta – ontológica, cosmológica e materialmente – elementos físicos e concretos (a madeira e o próprio instrumento) e um elemento efêmero e inquantificável (o som).

Existem diversas histórias nos *odu Ifá*⁵³ que explicam a origem mítica, as características ou os atributos desta divindade. *Adeyeye Enitan Ogunwusi*, *Oṣoni* soberano de *Ifè* na Nigéria,

⁵¹ “[...] the ancestral spirits Shija, Gwakume, and Gbatumen who taught the Tiv (in eastern Nigeria) the mysteries of drumming. In many West African cultures, the tree and the spirit of the drum are one and the same. To the Akan in Ghana, Odúm is both a tree and a deity, and for the Ewe, the same tree and spirit is named Logo”.

⁵² O *itans* são “contos sobre as divindades; parábolas” (JAGUN, 2017, p. 442). Os *pataki* são o nome que recebem em Cuba os *itan*. Mesmo com essa característica, *Añá* é em Cuba uma deidade masculina, assim como o seu culto que é restrito e interdito às mulheres.

⁵³ Wande Abimbola ([1973] 2022) em seu célebre livro *Poesia divinatória de Ifá* explica que entre os iorubas existem 256 categorias dentro do corpus literário oral de Ifá, cada uma delas chamada de *odu*. Os *odu* são ao mesmo tempo considerados divindades e “[...] tem sua própria assinatura e caráter” (Ibid., p. 22) – além de expressar uma determinada energia durante o processo divinatório que será reconhecida e interpretada pelos *babalawo* ou sacerdotes. Os *odu* aparecem nesse processo por duas vias: uma vez são nomeados (quando apresentados numa “caída” do *Òpèlè*, ou “rosário de Ifá”) ou quando são “riscados” no *Opón Ifá* – o tabuleiro coberto pelo pó divinatório ou *Ìyèròsùn* – quando “atefados” através dos *Ikin Ifá* (caroços da palmeira de dendezeiro ou *òpè Ifá*). Cada um desses *Odu*, contem centenas de versos poéticos chamados *Eṣe Ifá*, considerados

explica uma versão – neste caso a partir de uma personagem feminina – num pequeno documento audiovisual registrado em ocasião da celebração do *Àyàn Àgalú Festival 22* (realizado no final de junho de 2022):

Àyàn Àgalú é uma das criações únicas de *Olodumare* para beneficiar a humanidade. A árvore falante. Todos os conjuntos de tambores iorubá falam proverbialmente. O *bàtá* fala. *Omele* fala. *Gángan* fala. *Igbin Orisa* fala. Adocica as celebrações da humanidade como colmeias de mel. *Àyàn Àgalú* embeleza toda celebração com doçura. *Kabiesi*⁵⁴ apresenta um relato panegírico⁵⁵ de *Àyàn Àgalú*: De quem os antepassados reivindicam o tambor se não *Àyàn Àgalú*? De quem é a linhagem dos *tamboreros*, se não *Àyàn Àgalú*? O versículo do corpus de *Ifá* que marca o nascimento de *Àyàn Àgalú* é OBARA OBODI. A panegíria de *Àyàn Àgalú* continua: Nos tempos primordiais, *Àyàn Àgalú* viajou do plano transcendental à terra e ela foi perguntada: como ela poderia ser uma pessoa de honra e glória na terra? Havendo fixado residência em Atiba, ao lado da terra ancestral de *Oodua*, ela pontificou: eu me tornaria uma mulher de honra e glória. Ela se tornaria uma pessoa que será tratada com cuidados régios. Ela foi instruída a fazer propiciamento e sacrifícios. *Àyàn Àgalú* acatou quando ela ouviu. Quando ela chegou a Ootu Ife; Ife Oodaye até o final de *akanlu bebe*, apenas existia o bater palmas com as mãos durante uma celebração. As celebrações não eram muito animadas. Só existia o bater palmas e cantar canções. Quando *Àyàn Àgalú* chegou, ela disse: “O mundo está quieto”. Ela então perguntou: “Quem está comemorando?” Ela foi informada que era *Orunmila*. *Kabiesi* apresenta então a panegia de *Orunmila*. *Àyàn Àgalú* disse que estaria lá. *Orunmila* consultou *Ifá* através de seu sacerdote de *Ifá*, que o informou de uma visita de uma mulher transcendental que seria sua convidada. Mas ele devia garantir os seguintes itens: couro cru de cabra; pele de cervo; um tronco escavado “com um buraco no meio”. Após a chegada de *Àyàn Àgalú* e de ter reconhecido os itens ela disse: “Essas são minhas ferramentas!” Ela colocou a pele da cabra na madeira esculpida e começou a bater o tambor com uma baqueta. O toque do tambor de *Àyàn Àgalú*, no início dos tempos, foi o primeiro do seu tipo e o mundo inteiro ficou feliz. *Orunmila* tem a pele crua da cabra e a cabra viva. A pele de cabra só pode ser encontrada nas cabras abatidas. Ele tem a pele de ovelha e ovelhas vivas. Também tinha a pele de camurça e os cervos vivos. *Àyàn Àgalú* caminha com honra e glória por toda parte. *Orunmila* afixou e puxou o tambor. Ele afixou a pele crua de cabra para cobri-lo e o tambor começou a falar. A pele crua de uma cabra morta é mais pronunciada do que a de uma cabra viva, porque eles realizam o sacrifício no amanhecer dos tempos. Também podemos encontrar *Àyàn Àgalú* no versículo OTURUPON MEJI. *Àyàn Àgalú* também aparecem em OGBE WEYIN dentro do corpus de *Ifá*. Essa é a origem de *Àyàn Àgalú*⁵⁶.

pelos iorubás como “[...] uma coleção de poemas históricos nos quais os fatos “verdadeiros” da cultura são preservados”. São também a “[...] principal fonte de informação sobre a mitologia iorubá” (Ibid., p. 38).

⁵⁴ *Kabiesi* é uma palavra ioruba que significa “chefe” e que traduz literalmente por “aquele que não pode ser questionado”.

⁵⁵ Relato laudatório apresentado durante grandes reuniões ou encontros comunitários.

⁵⁶ “*Àyàn àgalu* is one of the unique creations of *Olodumare* for the benefits of mankind. The talking tree. The entirety of the Yoruba drum ensemble, speaks proverbially. *Bàtá* speaks. *Omele* speaks. *Gangan* talks. *Igbin orisa* talks. It sweetens mankind’s celebrations as the honey comb. *Àyàn àgalu* gilds all celebration with sweetness. “*Kabiesi* renders *Àyàn Àgalu* panegyrics; Whose forebears lay claim to the Drum if not *Àyàn Àgalu*? Whose lineage is the drummer if not *Àyàn Àgalu*? The verse of *Ifa* corpus that births *Àyàn Àgalu* is *Obara Obodi*. *Àyàn Àgalu* panegyrics continues. In the primordial times, *Àyàn Àgalu* journey from the transcendental plane of the earth. And she was asked: how could she be a person of honor and glory on earth? Anchoring at *Atiba* beside the ancestral land of *Oodua*. She pontificated: I would become a woman of Honor and Glory. She would become a person that will be handled with regnal care.” Se was instructed to make appeasement and sacrifices. *Àyàn Àgalu* descend when she heard. When she arrived at *Ootu ife*; *Ife Oodaye* till the end of *Akanlu bebe*, what existed then was only the clapping of hands during a celebration. The celebration was not as exhilarating. The only existed then was only the clapping of hands and songs. When *Àyàn Àgalu* arrived, she said: “the world is quiet”. She then inquired: “who is celebrating?” Se was told it was *Orunmila*. *Kabiesi* renders *Orunmila*’s panegyrics. *Àyàn Àgalu* said it would be there. *Orunmila* had consulted *Ifa* through his *Ifa* priest who informed him of a visit by a visit of a transcendental woman that would be his guest. But he must ensure to have the following items: Goat hide; Deerskin; carved wood to the world’s view. Upon *Àyàn Àgalu*’s arrival and sighting of the items, she said “these are my tools!” She placed the goat’s hide on the carved wood and started drumming with drum stick. The drumming by *Àyàn Àgalu* in the dawn of the beginning of time was first of its kind and the whole world was happy. *Orunmila* has the goat’s hide and the life goat. Goat’s hide can only be found in the slaughter goats. He has

Já na afro-latino-américa e no caribe, especificamente no contexto afro-cubano – na *Regla de Osha-Ifá* – esta deidade recebe o nome de *Añá* e tem uma cosmologia própria (mesmo conectada à África). O célebre etnólogo cubano Fernando Ortiz, em seus extensos trabalhos, conseguiu descrever boa parte das suas linhagens na ilha e estabelecer uma cronologia de todos os *tambores de fundamento* – ou seja, tambores ritualmente consagrados nos quais *Añá* está *assentado* no bojo de cada um dos quatro instrumentos⁵⁷ que conformam o conjunto – desde o primeiro tambor consagrado na ilha: *Añá bi*. Este nasceu no município de Regla no ano 1830 das mãos de três africanos: Ño⁵⁸ Filomeno Garcia *Atandá* (um entalhador), Ño Juan el Cojo *Añabi* (um membro acreditado de uma das linhagens yorùbá de *Àyàn*), e Remígio Herrera *Adechina* (o primeiro *babalawô* africano a atuar em Cuba de que se tem evidência documentada). Podemos ver uma relação destes tambores na figura da próxima página, onde mostramos as linhagens desde a primeira consagração até a década de 1990. Destaquei nela em vermelho a linhagem do tambor onde sou *jurado*, *Ako bi Aná* que podemos sintetizar da seguinte forma: nasceu no bairro de Mantilla em Havana em 19 de novembro de 1987 de *Añá Bí Oyo*, *La Atómica* – tambor feito e consagrado por Pablo Roche, *Okilákpua*, em 1944 para José Calazán Frías, *Moñito*. Os *Obá-Añá* que pariram *Ako bi Aná* foram Alberto Villareal e Armando Pedroso, *El Surdo*.

Assim, como me explicava meu *padrino de Añá* Fernando Leobons:

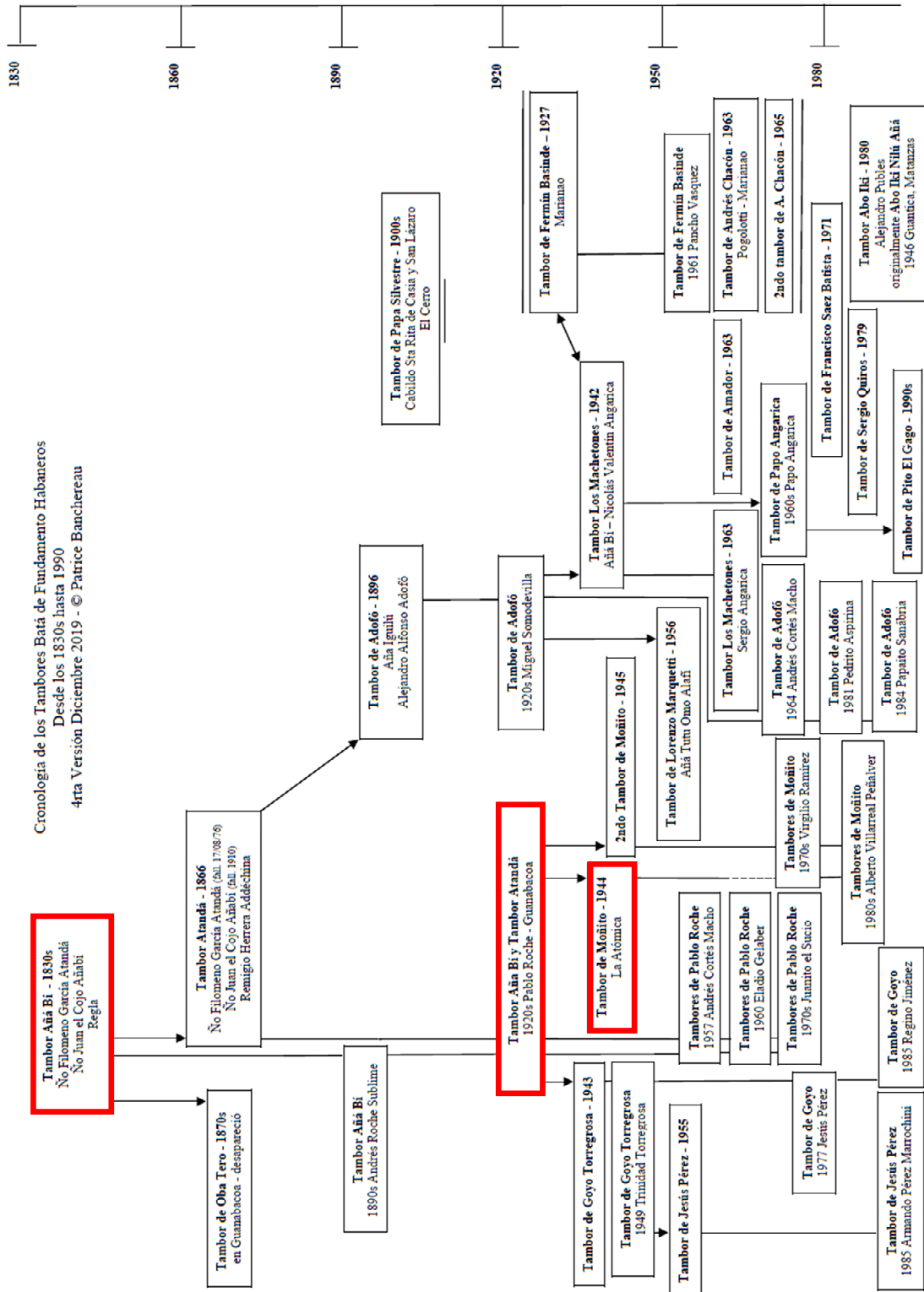
[...] um *tambor de fundamento*, um *Ilu Añá* consagrado, todos os tambores legitimamente consagrados seguem uma linhagem. Pertencem a uma linhagem que pode ser traçada até o primeiro tambor consagrado em Cuba! E necessariamente um tambor novo consagrado, ele tem que ser parido por um tambor que já existe. E depois de todas essas cerimônias, a cerimônia final é a transmissão de *Añá*. Você presenciou uma. Participou de uma. O objetivo dessa... dessa cerimônia final é transmitir a voz de *Añá*. É para que tudo aquilo que foi feito, que foi preparado, a divindade que está assentada dentro daquele tambor novo receba o *axé*, a energia, a voz de *Añá*. (LEOBONS, 2022, p. 640-41)

the sheepskin and life sheep. Also had the deerskin and life deer. *Àyàn Àgalu* walks in honor and glory all over. Orunmila affixed and handle to the drum. He affixed a goat's hide to cover it and the drum started talking. The goat's hide of a dead is more pronounced than that of a living goat, because they perform the sacrifice at the dawn of the beginning. We can also find *Àyàn Àgalu* in the verse "Oturupon Meji". *Àyàn Àgalu* also appear in "Ogbe Weyin" wo fo the Ifa Corpus. That is the origin of *Àyàn Àgalu*". (documento disponível em <https://bit.ly/3Ija2YZ>).

⁵⁷ No caso afro-cubano, o conjunto de tambores *batá* está formado pelo tambor menor (*okónkolo*), o tambor médio (*itótele*, *omelé* ou *segundo*) e o tambor mais grave (*iyá* ou *mayor*). Esses três são os instrumentos que conformam a orquestra ritual. No entanto, existe um quarto tambor chamado *elekotó* que contém outra porção do assentamento de *Añá* e que é mantido no *cuarto de Santo*, sendo usado só em determinadas cerimônias e rituais.

⁵⁸ *Ño* é um pronome usado durante a época colonial em Cuba entre os africanos e seus descendentes para indicar uma pessoa de renome ou comunitariamente distinta.

Figura 9. Linhagens dos principais *Tambores de Fundamento* habaneros



Fonte: Ritmacuba [online]. Disponível em <https://bit.ly/3jpPpB9>. Consulta: 14 jan. 2022

Assim, uma partícula da voz e do assentamento (*carga*) deste *Añá* primordial “mora” dentro dos tambores sagrados que dele descendem e foi e continua sendo transmitida, por meio de um complexo cerimonial, cada vez que um novo tambor “é parido” de um dos predecessores legítimos dentro dessas linhagens. Durante meus longos anos de aprendizado, muitas vezes escutei do meu *padrino* Leo Leobons que *Añá* é o responsável por fazer chegar ou comunicar os feitos dos homens – nossas orações, desejos ou até os rituais que realizamos dentro da religião – até *Olófin*, o “senhor da Justiça” e uma das diversas formas do “Deus Criador” *yòrubá*. Segundo ele, *Añá* é um *Ozáin*, ou seja, uma deidade ligada ao culto às árvores, às folhas, à mata e à magia que delas deriva – aspecto que reverbera com as noções *yòrubá* que ligam esta deidade aos mesmos elementos.

Outra questão relevante, presente no relato do *Qòni* de *Ifè* apresentado acima, é a relação de *Añá* com o corpus oracular de *Ifá* – o que por sua vez, liga esta deidade e a prática dos tambores sagrados ao resto do panteão. A partir de conversas informais com os meus *padrinos* de *Ifá* – Rafael Zamora Abreu *Irete Untelu*, *Oluwô* do *Ifá Lade Omã* – e de *Añá* – *Olubatá* Fernando de Oliveira Leobons – vou tentar elencar alguns dos signos ou *letras*⁵⁹ que tem relação com *Añá* e com os tambores sagrados e sua prática. No entanto, antes de desenvolver este aspecto, é preciso deixar claro que o corpus oracular de *Ifá* é um conhecimento milenar altamente especializado e fortemente guardado para os não-iniciados (*aleyos*), e por isso, por recomendação dos meus *padrinos*, vou só elencar de forma sintética alguns dos *odus* e sua relação com os tambores *batá* e com os *tamboreros*, sem entrar em maiores detalhes:

- Em OYEKUN OGBE, *Ifá* marca que os tambores não poderão mais tocar de graça;
- Em OSE OGBE se explica o *pataki* que marca a primeira vez que se tocou o tambor *batá*;
- Em OBARA OGBE é a *letra* onde nasce o tambor de *Ifá*;
- Em ODI OGUNDA determina o nascimento do tambor *Ilu* (sendo este um “tambor mensageiro dos Reis”);
- Em ODI OGBE (ERDIBRE) é determinado o nascimento do tambor *Ayan* e do próprio corpo/formato do tambor *batá*, além de se estabelecer que *Añá* deve “comer” antes de cada toque, que antes de cada toque tem que se fazer uma sequência ritual totalmente instrumental chamada de *Oru del Igbody*, (popularmente chamada de *Oro Seco*), e de marcar que é nesse *signo* que nascem *Exu Lamu Lamu* – o guardião dos tambores *batá* – e *Oshun Ibu Di Ayan* – a verdadeira dona do tambor.

⁵⁹ Um *signo* ou *letra* de *Ifá* é uma das denominações que dentro da *Regla Osha-Ifá* se dá para os *Odu*.

Finalmente, resta elencar quais são as entidades, segundo a tradição oral afro-cubana e afro-brasileira, que teriam alguma relação com os tambores ou com a música. A tradição da *Regla de Osha-Ifá* afro-cubana reconhece dois grandes *orichas* “donos” ou “patronos” dos tambores *batá*: *Changó* (*Xangô* no Brasil e *Şàngó* na Nigéria) e *Ochun* (*Oxum* no Brasil e *Òşun* entre os yorùbá). Ao primeiro – deidade do trovão, do raio, do fogo, da justiça e grande soberano *ancestralizado* das terras do antigo Império *Òyó* – é associada a implantação entre os yorùbás desses tambores⁶⁰ (provenientes das terras *Nupe* ou *Tapa*, região limítrofe na fronteira Norte do império e local de origem mítica deste *oricha* segundo alguns *patakis* ou *itãns*), além de ser o *oricha* ligado à dança e à própria música. À segunda – deidade das águas doces, da fertilidade, da sensualidade, grande guerreira e soberana de *Òşogbo* – se relaciona a origem do culto da *Santería* ou *Regla de Ocha*, do sistema oracular do *dinlogun* (popularmente conhecido no Brasil como “jogo de búzios”) e, no caso que nos interessa aqui, é também a “dona” dos tambores *batá* (como marca o *pataki* contido em *Odi Ogbe* sintetizado acima). Além desses dois *orichas*, os tambores *batá* – e especificamente *Añá* – guardam uma estreita relação com *Ozàin* (*Ossanyin* no Brasil e *Òsányin* em yorùbá) – *oricha* que representa o poder dos vegetais, especialmente das folhas e das árvores, além de ser o “patrono” yorùbá da medicina e da “bruxaria”. Outros *orichas* ligados aos tambores sagrados nesta tradição são os *Jimaguas* ou *Ibeyi* (*Ibeji* no Brasil e *Ibéjì* entre os yorùbá) – os gêmeos, deidades de grande poder espiritual que representam a fortuna, a boa sorte e a prosperidade e que segundo a tradição *lukumi*, foram as únicas entidades (segundo conta um dos *patakis* contidos em OTURA ODI) capazes de vencer à morte e à maldade (*Abita*⁶¹) por esgotamento numa charada enquanto tocavam tambores e dançavam.

No caso do candomblé brasileiro, nunca escutei que existissem orixás específicos ligados à música ou aos atabaques de uma forma geral. Existem sim *instrumentos com fundamento*⁶² que por sua natureza, por suas características materiais ou por sua função específica dentro do ritual teriam uma associação mais ou menos direta com alguma entidade. Assim, por exemplo, o *gãñ* ou *agogô*, por ser inteiramente metálico pertenceria ao orixá Ogum. O *adjá*, por ser feito com folhas de um metal “branco” (tipo *folha de flandes* ou latão) e por ser uma ferramenta invocatória de uso mais ou menos geral é associado a Oxalá (pois todos os

⁶⁰ Informação corroborada no contexto africano por Villepastour (2015, p. 23), à qual escreve que mesmo que os tambores *bàtá* toquem para quase qualquer *òrìşà*, “[...] têm uma relação particularmente estreita com *Şàngó*, que seria “[...] o “dono” do *bàtá* e esteve mitologicamente envolvido com a sua popularização durante seu reinado”.

⁶¹ *Abita* é um conceito *lukumi* que se refere à uma representação antropomórfica do mal.

⁶² Como veremos a seguir, o Iuri Passos propõe na sua dissertação (BARROS, 2017, p. 43) uma distinção entre instrumentos *com fundamento* e instrumentos “ritualísticos”. Os primeiros, conformam os elementos indispensáveis e fundamentais para a conformação desta “orquestra”. Já o segundo grupo tem uma função pontual – mas em nenhum caso menos importante – como ferramentas invocatórias ou como elementos necessários para o bom direcionamento de determinados momentos do ritual.

orixás se “curvam” e “obedecem” a *òriṣànlá* ou *òdòṣànlá*, ou seja, o “grande Orixá”), etc. Durante meus anos de *abyian* e de *tamborero*, não me lembro de nenhuma referência ao “orixá da música” ou dos “tambores” no candomblé. No entanto, nas entrevistas duas das participantes fizeram alusão a entidades ligadas à música, à dança ou ao som em geral: na entrevista realizada com Mônica Millet, esta comento: “[...] com fé em *Olorum*, *Yemanjá*, nossa “mãe dos músicos”, nossa... nossa mentora que é *Yemanjá* – *Oxum* também, mas *Yemanjá* são... a própria essência musical” (MÔNICA, 2021, p. 469) – corroborando de alguma forma parte do discurso próprio da tradição *lukumi* afro-cubana que estabelece *Oxum* como uma das deidades do tambor e da própria “música”. Já na conversa que mantive com a *Agbá* Nanci de Souza, conhecida também como *Egbomi Cici D’Oxalá* – *griot* soteropolitana – disse o seguinte:

Exu Ijelu: ele cria o tambor *Ilu*, tambor alto, para quando ele dançar, ele mostrar as suas artes quando dança. O segundo orixá da dança, *Xangô*, que ele cria o tambor *Bata* e o ritmo *Bata* para mostrar os seus poderes, a sua forma que ele tem de dizer que ele é mágico, que ele é poderoso, que ele isso, que ele é o dono das intempéries da natureza. Então, através do *Alujá* ele mostra tudo isso e o seu tambor é o tambor *Bata* - já disse anteriormente que o ritmo *bata* pertence também a *Egungun* e *Oyá*. É o terceiro orixá é o dono do tambor *Danrum*, que vocês conhecem como *rum*. É *Oxumaré*. *Oxumaré* representa a mobilidade do corpo humano e as possibilidades do ser humano quando ele dança, quando ele salta, quando ele faz a... ele forma movimento. Senhor do Movimento! É o quarto orixá dono do tambor é *Oxum*, dona do tambor *Ijexá*, aonde ela passa por uma prova que ela vai dançar para o rei. (CICI, 2022, p. 550)

Assim, existe no candomblé um relato – certamente difuso e polissêmico – que relaciona determinadas entidades com alguns tipos de instrumento ou com performances específicas, como corrobora meu *padrino* de *Añá* Fernando Leobons,:

Ao contrário de Cuba, onde *Añá* está associado ao tocar tambores, não existe um orixá único e específico associado aos tambores no Brasil. Os *tamboreros* brasileiros não discutem nem argumentam sobre o gênero dos tambores ou quais Orixás podem estar associados a cada tambor como acontece em Cuba, onde pode haver discordância sobre qual orixá “possui” um tambor em particular. No candomblé, acredita-se unanimemente que o atabaque menor, o *lé*, pertence ao orixá *Oxum*. O *rumpi* pertence a *Oxóssi*, e o *rum* é o tambor de *Ogum* (uma exceção a esta fórmula ocorre quando um trio de atabaques é doado a um terreiro. Nessa situação, o orixá do doador também “possuirá” os tambores)^{63 64} (LEOBONS, 2015, p. 263, grifos meus)

⁶³ “Unlike in Cuba where *Añá* is associated with drumming, there is no single, specific orixa associated with drumming in Brazil. Brazilian drummers do not discuss or argue about the drum genders or which orixa may be associated with each drum as happens in Cuba, where there may be disagreement about which oricha “owns” particular *bata* drums. In Candomble, the smallest atabaque, the *lé*, is unanimously believed to belong to the orixa *Oxum*. the *rumpi* belongs to *Oxóssi*, and the *rum* is *Ogun*'s drum. (An exception to this formula comes when a trio of atabaques are donated to a terreiro. In this scenario, the orixa of the donor will also “own” the drums)”.

⁶⁴ Mesmo que esta citação faça sentido em termos gerais, na minha experiência prática em diversas comunidades de terreiro da Baixada Fluminense nunca escutei que cada tambor fosse de algum orixá predeterminado, mas em cada uma delas, havia um processo para descobrir qual seria o “anjo da guarda” de cada um deles.

Figura 10. *Tambor Batá de Fundamento habanero Ako bi Añá, no qual sou jurado*



Fonte: imagem cedida por meu *padrino de Añá* Fernando “Leo” Leobons

Vemos então que existem – mesmo que sem uma ortodoxia – entidades próprias de cada atabaque no contexto do candomblé, mas estas não estariam necessariamente ligadas ao “som”, ao “falar” ou à “música” como *Añá* ou *Àyàn Àgalú*. Finalmente, no contexto africano, Villepastour (2015, p. 23) mostra que os tambores *bàtá* estão relacionados a *Oya* (deidade das tormentas e do fogo, mitologicamente ligada à *Xangô* como uma de suas esposas e também conhecida no Brasil por um dos seus títulos, *Iansã*); a *Egúngún* (orixá que representa os ancestrais comunitários, com um culto específico no Brasil na Ilha de Itaparica, na Bahia); assim como a *Èṣù* (*Exú* no Brasil e *Exu/Eleggua* em Cuba) – entidade que como vimos, podemos associar à figura de um mensageiro entre a esfera espiritual (*òrun*) e o plano terrenal (*ayé*), função que compartilha, através dessa natureza eminentemente comunicacional, com *Àyàn Àgalú /Añá*.

3.2 Aqui não tem metrônomo: o tempo Africano

Para aprofundar no caráter acústico-mocional das linguagens tamboriladas afrodiaspóricas é preciso adentrar uma segunda faceta desse poliedro que liga som e movimento: a sua dimensão temporal. Mesmo sabendo que se trata de um tema extenso e complexo, acredito que a seguinte citação pode resumir boa parte do nosso argumento:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade [...]. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais (MARTINS, 2022, p. 42)

O tempo, como construto cultural, foi tematizado e compreendido de distintas formas por diferentes povos em diferentes épocas⁶⁵. Como veremos a seguir, a percepção temporal pode assim variar em sua forma e conteúdo, mas de forma geral podemos afirmar que “o tempo é o princípio coordenador que ordena a vida humana em todas as sociedades. Ele ocupa um papel central em nossos assuntos individuais e coletivos, permeando não apenas sentimentos, mas também atividades” (ADJAYE, 1994, p. 1). Assim, seja desde concepções místico-cosmológicas para explicar sua origem, ou desde as diversas tentativas de conceptualização filosóficas ou científicas, historicamente o conceito de tempo foi sendo construído como um mecanismo de apreensão de nossa essência como seres e de nossas realidades concretas e metafísicas, pois

Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. [...] em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmo percepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam (MARTINS, 2022, p. 21-22)

⁶⁵ O matemático e historiador inglês Gerald James Whitrow, reflexionando sobre a relação entre a percepção e a organização temporal na história – e a sua relação com a linguagem e com a noção de contagem – aponta como “[...] nossas ideias de tempo não são inatas nem automaticamente aprendidas, e sim construções intelectuais que resultam da experiência e da ação” (WHITROW, 1993, p. 18). Podemos assim extrair que o tempo e sua percepção são fenômenos culturais e portanto, diversos e historicamente demarcados. De fato, como “[...] não há uma geometria única que devemos necessariamente aplicar ao espaço, não há também uma intuição única do tempo, comum a toda a humanidade [...]”, pois diferentes povos e culturas “[...] atribuíram diferentes graus de significação ao modo temporal de existência e valorizaram mais ou menos a perspectiva temporal. Em suma, o tempo, em todos os seus aspectos, foi considerado de muitas maneiras conceitualmente distintas” (Ibid., p. 23).

A modo de contraste e com o intuito de poder posteriormente apresentar outros pontos relevantes para a compreensão da organização da linguagem tamborilada candomblecista e afro-latino-americana e caribenha, apresentaremos primeiro um (brevíssimo) panorama de algumas das concepções do tempo a partir da perspectiva hegemônica no ocidente. Em seguida, vamos procurar outros enraizamentos negro-africanos para esta dimensão temporal – que localizaremos e situaremos dentro do discurso *musipensado* dos *tamboreros* na diáspora afro-latino-americana e caribenha.

3.2.1 Uma brevíssima história do tempo numa perspectiva ocidental

A temática do tempo e das temporalidades foram amplamente desenvolvidas ao longo da história das ciências no ocidente. Leda Maria Martins cita o trabalho de José Carlos Reis *Tempo, história e evasão* em que este apresenta alguns dos principais nomes dentro desse percurso: “[...] Parmênides, Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, São Tomás, Leibniz, Kant, Hegel, Marx, até Husserl, Heidegger, Bergson, Bachelard [...]” (REIS *apud* MARTINS, 2022, p. 25). Não é nosso intuito aprofundar a análise dessa “matriz”, mas tentaremos percorrer, de forma superficial, algumas das considerações que podem nos ajudar a contrastá-la das cosmologias e epistemes negro-africanas.

Assim, na tentativa de mostrar algumas das primeiras concepções documentadas do tempo no ocidente devemos remontar-nos aos registros da chamada Grécia Clássica (por volta do século V a.C), onde o tempo era considerado um constructo surgido durante a criação do mundo, estando este subordinado ao movimento dos astros e suas proporções harmônicas. No diálogo entre *Timeu* e *Sócrates* sobre a origem do tempo – reproduzido pelo seu discípulo Platão (2011) – se estabelece uma clara distinção entre um “logos” criador arquetípico – eterno e imutável – e sua representação “deveniente” – sujeita ao tempo – os quais correspondem, no platonismo, ao mundo “real” das ideias (eterno e perfeito) e a nosso mundo, que se encontra sob um regime de cópias ou sombras imperfeitas – segundo seu famoso *mito da caverna*. O tempo, segue assim uma configuração linear que transcorre em uma única direção, e este “[...] continuum pontual, infinito e quantificado é a síntese da representação ocidental do tempo” (SODRÉ, 2017, p. 182). Já em Hesíodo, são apresentados os diversos passos que estruturam a noção ocidental de temporalidade a partir da qual emerge *Chronos* como um princípio simbólico da ordem e mensurabilidade do tempo, uma espécie de “ideia de temporalidade-calendário” (MARTINS, 2022, p. 24).

Esta concepção foi revista após dez séculos, por volta do século V d.C, por Agostinho de Hipona ou Santo Agostinho – um dos teólogos/filósofos mais importantes do cristianismo – o qual instaurou as bases da forma moderna de compreender o tempo ao desvencilhá-lo do movimento cosmológico. Nesse intuito, o Deus criador estaria sujeito a um regime de eternidade e, portanto, ao que poderíamos chamar de um “presente estendido”; enquanto o ser humano seria regido pelo passar do tempo cronológico ou medido. Para Santo Agostinho, o tempo não é movimento porque o movimento se dá no próprio tempo, e assim a medição do tempo não se encontra mais nos astros, mas no sujeito que o mede ao perceber os acontecimentos. Assim “[...] o tempo se temporaliza no acontecimento” (SODRÉ, 2017, p.183) e define “o presente do passado [que] é a memória; o presente do presente [que] é a percepção direta; o presente do futuro [que] é a esperança” (Agostinho *apud* CSERNIK, 2007, p. 124).

Com a modernidade e a consolidação do Iluminismo já no século XVIII, aparecem outras concepções e reformulações do conceito do tempo como a do filósofo prussiano Immanuel Kant, o qual recupera algumas das noções de Santo Agostinho para postular que “tempo” e “espaço” são conhecimentos “a priori” e constitutivos da subjetividade, que por sua vez – a partir de esquemas mentais projetados – articulam o processo de percepção através da experiência. O tempo pertence assim ao sujeito e depende da “intuição” que guia a experiência – esta é uma das máximas do que se chamou de “revolução Kantiana”, a qual conduziu ao deslocamento da figura de Deus colocando o ser humano no centro do universo. Portanto, o tempo em sua metafísica possui uma dimensão real que é “[...] apenas a forma da nossa intuição interna. Se lhe retirarmos a condição particular da nossa sensibilidade, desaparece também o conceito de tempo; o tempo, pois, não é inerente aos próprios objetos, mas unicamente ao sujeito que o intui.” (KANT, 2001, p. 101-102).

No contexto francês, já na segunda metade do século XIX, a filosofia retoma e desenvolve alguns dos postulados de Santo Agostinho reestruturando a concepção moderna do tempo. Este é o caso do filósofo Henri Bergson, que formula uma teoria sobre a “liberdade” que critica a suposta mal interpretação empirista do conceito de “duração” ao entender que a partir dele se deu uma interpretação da consciência que “especializa” os estados psicológicos:

O tempo é duração, mas não uma duração à moda de uma sucessão no espaço, e sim um fluxo contínuo de qualidades em interpenetração na experiência real. Nossa consciência em sua profundidade é temporal e assim, os eventos que ocorrem nela como a liberdade. A vida psicológica é a multiplicidade, mas uma multiplicidade sem quantidade, qualitativa, heterogênea e contínua. [...] Assim são todos os fenômenos de nossa vida mental, impossível dizer com precisão absoluta quando um começa e termina o outro (SENA, 2015, p. 94-95)

Henri Bergson postula a partir dessa hipótese – e como Araújo (2021)⁶⁶ bem aponta, tomando como exemplo o campo das artes e especificamente, a música – a diferenciação entre um tempo quantitativo: um tempo físico, medido, que poderíamos denominar o correr do tempo; e um tempo qualitativo: que corresponde à dimensão vivida, não compreensível pela inteligência lógica e que integra presente, passado e futuro; permitindo distinguir entre

[...] dois aspectos temporais: o subjetivo (a duração, que implica uma medida) e o objetivo, aquele medido pelos relógios, evidentemente derivado do primeiro, o subjetivo. [...] o tempo efetivamente existente é o tempo pensado, portanto, o passado e o futuro, já que o presente – o mesmo de que se ocupa o senso comum – é um constante vir a ser e ter sido: o que acontece aqui e agora era antes um vir a ser que, enquanto é, deixa de ser para transformar-se em ter sido (SODRÉ, 2017, p. 183-84)

Assim, Araújo (2021, p. 42) mostra como essa ideia de certa simultaneidade própria da proposta de Bergson sobre um tempo vivenciado e “qualitativo” – que chama de “duração” – junto da ideia de conceber a “intuição” como um “[...] método rigoroso não centrado em sucessão cronológica, mas na memória e em simultaneidades inter-relacionadas”, pode nos ajudar a “[...] dissipar e transcender falsas dicotomias frequentemente invocadas em disciplinas que enfocam os seres humanos enquanto seres sociais, como é o caso da etnomusicologia” (Ibid, p. 43). No entanto, mesmo supondo um aparente avanço no campo das discussões político-epistemológicas, Leda Martins (2022, p. 26) critica na abordagem proposta por Bergson o fato de não superar a ideia principal da retórica e do pensamento sobre o tempo ocidentais uma vez que mantêm o regime de sucessão cronológica dos fatos (sejam estes meros instantes ou grandes ciclos). Assim, esta “linha do tempo” – representada por múltiplas imagens como as da seta disparada ou a do fluxo de água num rio – seria uma característica ainda presente e fundante dessa perspectiva.

Este último ponto pode nos ajudar a trazer um contraponto contemporâneo às ideias de Bergson como as formuladas ao longo da sua obra por Karl Marx. Segundo Gabriel Cohn

⁶⁶ O etnomusicólogo brasileiro Samuel Araújo (2021) traz na introdução do seu livro *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico* um esboço sobre algumas das noções de tempo no pensamento ocidental contemporâneo fazendo bastante ênfase na noção Bergsoniana e em alguns dos seus desdobramentos – alguns, como ele mesmo destaca, não diretamente referenciados mas convergentes – como as reflexões de Johannes Fabian, Pierre Bourdieu ou Gilberto Freyre como fundamentação para propor o conceito de “trabalho acústico”. Assim, adotando uma perspectiva própria do materialismo histórico dialético marxista o autor adapta propostas do linguista italiano Ferruccio Rossi-Landi ao campo sonoro-musical e propõe o “trabalho acústico” como um dispositivo para compreender a produção sonora como trabalho e comércio. Assim, com esse conceito, se refere “[...] ao dispêndio de energia humana em fenômenos acústicos, isto é, aqueles fenômenos que envolvem a produção e propagação de energia vibratória (ou, hoje em dia, de seus muitos simulacros) e sua recepção através do aparelho auditivo – ou a sensação de som. Como qualquer outra forma de trabalho, portanto, compreende uma noção de valor (diferenciada no tempo e no espaço) e pode envolver secundariamente conceitos que emergem da produção de valor em condições históricas dadas” (ARAÚJO, 2021, p. 49).

(2016), Marx postula – desde o materialismo histórico-dialético – uma concepção do tempo que refutaria estas imagens prototípicas, pois o tempo não é entendido como uma “[...] mera linha ou trajetória, tampouco [um] meio no qual ocorrem eventos” (COHN, 2016, p. 55). Não se trataria portanto de medir a “duração” dos processos, mas de desvendar como as coisas e suas relações são “animadas” pelo tempo ao longo da história – entendida na dialética marxiana como “[...] tempo socialmente organizado em múltiplas formas” (*ibid.*, p. 36). Assim, Cohn (2016) traz a metáfora da “flecha do tempo” como imagem para simbolizar o transcórre inesorável e irreversível do tempo, e nos chama a atenção para o fato que desde a dialética de Marx, a questão do tempo não procura refletir sobre a trajetória da flecha, mas sobre a vibração da corda do arco que anima esta flecha, que a coloca em movimento, que a dota de uma vibração e um ritmo específicos, ressoando uma ideia de tempo que abrange

[...] múltiplas temporalidades entrelaçadas nas relações e processos sociais (os lançamentos de arco), que lhes dão frequências, intensidades e ritmos específicos. Assim, a temporalidade escandida por fios com textura de interesses, competição e indiferença é diversa daquela formada por expectativa, colaboração e solidariedade.” (COHN, 2016, p. 55)

Finalmente, gostaria de citar algumas proposições do filósofo também francês Gilles Deleuze (2000) ao discutir a “reversão do platonismo” na procura de acabar com os chamados “regimes de representação” que impregnariam, segundo ele, todo o pensamento moderno. Este propõe adotar uma perspectiva que leve em consideração aquilo divergente, para o qual se apoia no modelo proposto por Friedrich Nietzsche do “eterno retorno” para postular uma concepção do tempo circular – diferente da forma linear judeu-cristã – onde aquilo que permanece e que se repete continuamente são as diferenças e não as semelhanças. Neste sentido, propõe uma distinção entre um tempo “cronológico” (objetivo) e um tempo “experenciado”, que permite dar conta das percepções do tempo mais subjetivas e caóticas, como

[...] nos relatos de atores sociais impelidos a contar-nos seu passado. Seus discursos rompem a suposta linearidade do tempo, transitando entre diferentes planos temporais, em movimentos descontínuos, em que a sucessão do tempo cronológico perde a determinância e aborda atos do presente para enunciar aspectos do passado, ou vice-versa. Esse movimento difuso, anti-linear, rizomático, se dá devido a existência de outra modalidade de temporalidade, chamada por Bergson de *duração*, que faz com que o tempo fuja da linearidade e da circularidade e avance por outras trajetórias (Deleuze, 1966/1999). A duração se aproxima do tempo subjetivo, ao invés do “tempo objetivo” (Cronos – cronológico). É o tempo das vivências, das intensidades, dos devires, é o tempo que não está sob a égide de *Cronos* e sim de *Aion*. (HUR, 2013, p. 180)

3.2.2 O olhar ocidental sobre as temporalidades africanas e afrodiáspóricas

Esta última perspectiva proposta por Gilles Deleuze aponta para um dos pontos de convergência possíveis entre uma determinada “linhagem filosófica” ocidental e alguns dos elementos definidores de uma concepção e percepção do tempo afrocentrada: como no “ritornelo” deleuziano, o tempo se apresenta na África (no mínimo entre muitas das etnias do grupo Níger-Congo) a partir de um regime cíclico, espiralar.

No entanto, antes de abordarmos esta e outras características dessa concepção, organização e percepção africana do tempo, é mister retomar e colocar em primeiro plano as enormes implicações e o impacto que a dominação colonial e o epistemicídio branco-ocidental ocorrido na África e nas suas diásporas produziram e produzem ainda hoje. Autores como o ganhês Joseph K. Adjaye denunciam nesse sentido como até o início da década de 1960, foram majoritariamente estrangeiros (brancos e/ou não-africanos) aqueles encarregados e autorizados a procurar explicar as realidades africanas – carregando nas suas abordagens hipóteses de trabalho, preconceitos, subjetividades e categorizações epistemológicas que dificilmente poderiam se adequar aos contextos próprios dos coletivos e sociedades abordadas, tornando-se “[...] os paradigmas e arquétipos através dos quais as experiências Africanas [e Afro-Americanas] foram moldadas e descritas⁶⁷” (ADJAYE, 1994, p. 2).

Este fato não foi diferente em relação à consideração das especificidades e heterogeneidades da percepção temporal africana e afrodiáspórica. Como explicita o congolês Kia K. Bunseki Fu-Kial, “muitos estudos sobre a África tentaram rotular o mundo africano como inativo, indiferente, isto é, um mundo sem consciência do tempo⁶⁸” (FU-KIAL, 1994, p. 30). Segundo o malinês Kassim Gaoussou Kone, isto levou a que “[...] a maneira como as pessoas não ocidentalizadas observam eventos e atividades ao longo do ano tende a ser vista [somente] desde o contexto de sua incapacidade de compreender o tempo de maneira abstrata⁶⁹” (KONÉ, 1994, p. 79). Esta situação é herdeira deste quadro geral de invisibilização, dominação e apagamento do legado dos povos e culturas negros que viemos apontando ao longo do presente trabalho, e é em grande parte devida aos traços rançosos e persistentes do racismo “primitivista” e inferiorizante que o Ocidente ainda hoje projeta sobre muitas populações racializadas e não-brancas. Em relação ao tempo, este racismo se traduziu

⁶⁷ “[...] became the paradigms and archetypes by which African experiences were shaped and described”.

⁶⁸ “Many studies on Africa have attempted to label the African world as inactive, nonchalant, that is, a world without an awareness of time”.

⁶⁹ “The way non-Westernized people observe events and activities throughout the year tends to be viewed in the context of their inability to grasp time in an abstract way”.

[...] primeiro, [em] uma negação de que os africanos, como “nativos” com “capacidade mental inferior” fossem capazes de conceituar o tempo da mesma forma que as pessoas em sociedades “civilizadas” (ocidentais), porque a concepção de tempo era considerada uma “intuição intelectualizada” e; segundo, [como] distorções, incluindo caracterizações dos Africanos como a-históricos e sem um conceito linear de tempo⁷⁰ [...]. (ADJAYE, 1994, p. 4, grifos no original)

No entanto, nos últimos anos diversas vozes negro-africanas se levantaram para reivindicar uma perspectiva própria e para criticar o racismo etnocentrista embutido nessas suposições (muitas vezes, infelizmente, ainda implícitas no discurso hegemônico ocidentalizado). Um bom exemplo é o supracitado Kassim G. Kone (1994), quem alude para a grande polissemia e as distintas abordagens históricas e ideológicas sobre o tempo no ocidente (como vimos na seção anterior), apontando que “talvez os antropólogos [leiasse, brancos/ocidentais] devessem pensar mais profundamente sobre suas próprias experiências [...] antes de fazer suposições ingênuas sobre como os outros o veem⁷¹” (KONÉ, 1994, p. 79). Em um de seus trabalhos – em que se debruça sobre os conceitos que regem a experiência e a organização temporal entre os *Bamana/Mandinka* e os *Dogon* da atual República do Mali – Kone (1994) detalha e revisa criticamente algumas das principais abordagens feitas nas ciências sociais e humanas ocidentais sobre o tempo nas Áfricas, a qual tomarei aqui como base.

Começa assim citando o suíço Jean Piaget e sua distinção entre “tempo empírico” e “tempo racional” – o primeiro definido como uma forma de observar passivamente uma sequência de eventos e o segundo relativo à apreensão racional do tempo como conceito – como uma boa metáfora desse etnocentrismo. Segue então seu percurso para o campo da antropologia questionando a perspectiva de E. E. Evans-Pritchard ao descrever a sociedade *Nuer* da região Sul do Sudão e sua particular noção do tempo, à qual seria segundo este uma “sucessão de eventos sem nenhuma importância” pois careceriam “do mesmo sentimento de lutar contra o tempo ou de ter que coordenar suas atividades com um passar do tempo abstrato, uma vez que seus pontos de referência são as atividades em si, as quais apresentam um caráter normalmente prazeroso⁷²” (EVANS-PRITCHARD, 1940 *apud* KONÉ, 1994, p. 81). De forma parecida, segundo Jean Comaroff, entre os *Tswana* da atual República da África do Sul o tempo “[...] não é um recurso que pode ser explorado, porque o trabalho em si não tem a qualidade abstrata e o

⁷⁰ “[...] first, a denial that Africans, as “natives” and of “inferior mental capacity”, were capable of conceptualizing time in the same way as people in “civilized” (Western) societies, because time conception was thought to be an “intellectualized intuition”, and second, distortions, including characterizations of Africans as unhistorical and lacking a linear concept of time, [...]”.

⁷¹ “Perhaps anthropologists should think more thoroughly of their own backgrounds [...] before making naive assumptions about how others view it”.

⁷² “The same feeling of fighting against time or of having to coordinate activities with an abstract passage of time, because their points of reference are the activities themselves which are generally of leisurely character”.

valor do Ocidente⁷³” (*Ibid.*) – reificando e colocando o ser social africano como um ente sem capacidade de aprender o tempo fora de um contexto funcional específico.

Em seguida, Kone (1994) traz a perspectiva de um dos autores africanos com maior impacto no cenário internacional, o keniata John Mbiti, do qual critica sua apropriação direta dos pressupostos ocidentais sobre o tempo africano ao reiterar que “o tempo é uma composição de eventos que ocorreram, aqueles que estão ocorrendo agora e aqueles que estão prestes a ocorrer” (MBITI, 1990 *apud* KONÉ, 1994, p. 81). O presente e o passado recairiam segundo ele na categorização de “tempo verdadeiro”, enquanto não existiria consciência do futuro – que conceitua como “não/tempo” por serem eventos que não ocorreram ainda e portanto, por não serem ainda experienciados estariam fora do tempo para o africano. Kone (1994) também aponta que aquilo que vai ocorrer ou aquilo que entra no “ritmo dos fenômenos naturais” pode ser considerado como “tempo inevitável ou potencial”. De fato, Kone (1994) explicita como entre os *Bambara/Malinke* da República do Mali – etnia da qual é membro – as suposições de Mbiti não seriam válidas pois existe sim uma consciência clara do futuro e uma organização temporal ao mesmo tempo concreta e abstrata que informa, rege e calendariza a sociedade. Por outra parte, critica que o “não/tempo” seria equivalente ao conceito ocidental de “futuro” com a única diferença que existe uma forma diferente de aprendelo, pois

Na filosofia ocidental, as pessoas têm a capacidade ou o potencial de determinar o futuro, enquanto em muitos exemplos do pensamento africano, apenas Deus ou os deuses recebem a capacidade de determinar o futuro. As adivinhações representam um meio pelo qual os africanos tentam influenciar o futuro⁷⁴ (KONE, 1994, p. 81)

De fato, aquilo que parece incomodar mais Koné (1994) é essa necessidade de demarcar e estereotipar aquilo próprio dos africanos como estranho, exótico ou completamente distinto do resto da humanidade. De alguma forma, são reproduzidos princípios de segregação, infantilização e tutela intelectual ao comparar (e inferiorizar) as concepções africanas e ocidentais a partir somente de marcos de pensamento hegemônicos, ao tempo em que são tomados como universais princípios ideológicos e socioeconômicos do liberalismo e do capitalismo como os únicos modelos, o que faz com que

⁷³ “[...] is not a resource that can be exploited, because work itself does not have the abstract quality and value of the West”.

⁷⁴ “In Western philosophy, people have the capacity or potential to determine the future, whereas in many examples of African thought, only God or the gods are ascribed the ability to determine the future. Divinations represent one medium by which Africans attempt to influence the future”.

Por toda a África, pessoas dos mesmos grupos são descritas como agindo em uníssono com um sentimento homogêneo sobre o tempo, passivo em relação às mudanças do clima, à prescrição de uma sociedade religiosa, ao ritual, sem qualquer noção de tempo em abstrato. No entanto, a literatura antropológica ocidental até agora falhou em recuar e considerar o que faz os africanos parecerem para eles como “passivos” em relação ao tempo, uma vez que os africanos não compartilham as prioridades ocidentais em relação ao tempo no sentido de que “o tempo é dinheiro” e, portanto, tem de ser domesticado e usado como meio de atingir fins individualizados⁷⁵ (KONÉ, 1994, p. 82, grifos no original)

É nessa mesma toada que, a partir da segunda metade do século XX, foram surgindo trabalhos que desde o que poderíamos chamar de um fundo “etnográfico em casa” lograram demonstrar algo que deveria ser óbvio: que “[...] o tempo é um fenômeno universal, que todos os seres humanos são criaturas conscientes do tempo, e que todas as sociedades – incluindo as da África e afrodescendentes – têm estratégias e mecanismos de controle do tempo⁷⁶” (ADJAYE, 1994, p. 9) e portanto, precisam ser estudadas a partir das suas especificidades.

Por outro lado, foi realizado um grande esforço para consolidar a ideia que “[...] apesar da existência de alguns conceitos temporais comuns, não existe um único sentido “africano” do tempo⁷⁷” (ADJAYE, 1994, p. 15, grifos no original). Da mesma forma, diversos trabalhos foram feitos para salientar também que existe uma “continuidade da experiência temporal” tradicional africana que atravessou o Atlântico junto com os africanos escravizados e que coexiste – não sem conflitos – com sentidos e concepções do tempo diversas (ocidentais, islâmicas, etc.) tanto na própria África como na diáspora. É partindo dessas duas constatações que tentaremos aprofundar algumas dessas concepções e sua relação com os discursos tamborilados afro-latino-americanos e caribenhos.

3.2.3 Uma perspectiva africana sobre o tempo

Diante da enorme diversidade de percepções do tempo nas diversas Áfricas e nas suas diásporas, decidi fazer um recorte focando em três elementos que, a partir da minha experiência, parecem permear boa parte dos usos e sentidos dados ao tempo nas três matrizes principais do candomblé e de muitas das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas: o caráter

⁷⁵ “All over Africa, people from the same groups are described as acting in unison with a homogenous sentiment about time, passive in relation to changes in weather, the prescription of a religious society, a ritual, without any notion of time in the abstract. However, Western anthropological literature has so far failed to step back and consider what it is that makes Africans appear to them as “passive” with regard to time, because Africans do not share Western priorities with respect to time in the sense that “time is money” and, therefore, has to be domesticated and used as a means of reaching individualized ends”.

⁷⁶ “[...] time is a universal phenomenon, that all humans are time-conscious creatures, and that all societies — including those of Africa and African descent — have some time-reckoning strategies and mechanisms”.

⁷⁷ “[...] despite the existence of some common temporal concepts, there is no single “African” sense of time”.

circular/espirlar do tempo; a sua ligação com a dinâmica de transmissão de saberes e da força vital através do conceito de ancestralidade; e o seu regime de apreensão qualitativo, não consumível nem acumulativo (ADJAYE, 1994) – ponto que como veremos, inspirou a nomeação desta seção.

3.2.3.1 A circularidade do tempo

Como resposos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em seus voltejos, somos. Tempo *ntangu*, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo também é *tanga*, escrever e dançar. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais. (MARTINS, 2022, p. 203, grifos no original)

A circularidade e seu desdobramento espiralar – como mostra a citação que abre esta seção – são dois elementos recorrentes que permeiam os regimes temporais na África Níger-Congo e nas suas diásporas. Nas três matrizes linguísticas fundantes do candomblé, por exemplo, existem referências explícitas a uma dimensão temporal contínua e circular, demarcada por eventos significativos tanto cosmológicos como socioculturais e naturais. A seguinte citação do congolês Fu-Kial (1994) apresenta a partir de uma perspectiva Bantu-Kongo, muitos dos elementos-chave desse paradigma:

O tempo, para o Kongo, é uma “coisa” cíclica. Não tem começo nem fim. Graças aos *dunga* (eventos), o conceito de tempo é compreensível e pode ser compreendido. Estes *dunga*, sejam eles naturais ou artificiais, biológicos ou ideológicos, materiais ou imateriais, constituem o que se conhece em Kikongo como *n'kama mia ntangu*, ou seja, as “barragens do tempo”. São essas barragens do tempo que possibilitam tanto o conceito quanto as divisões do tempo entre os Bantu-Kongo. Assim, o tempo é ao mesmo tempo abstrato e concreto. No nível abstrato, o tempo não tem começo nem fim. Ele existe e flui por si mesmo, por sua própria vontade. No entanto, no nível concreto, são os *dunga* (eventos) que tornam o tempo perceptível, fornecendo ao fluxo interminável do tempo “barragens”, eventos ou períodos de tempo específicos⁷⁸ (FU-KIAU, 1994, p. 20, grifos no original)

No contexto da África yòrubá, Kazeem (2016, p. 38) aponta também para uma ubiquidade dessa concepção circular do tempo na África tradicional, uma vez que “muitas

⁷⁸ “Time, for the Kongo, is a cyclical “thing”. It has no beginning and no end. Thanks to *dunga* (events), the concept of time is understood and can be understandable. These *dunga*, be they natural or artificial, biological or ideological, material or immaterial, constitute what is known as *n'kama mia ntangu* in Kikongo, that is, the “dams of time”. It is these dams of time that make possible both the concept and the divisions of time among the Bantu-Kongo. Thus, time is both abstract and concrete. At the abstract level, time has no beginning or end. It exists on its own and flows by itself, on its own accord. Yet, at the concrete level, it is *dunga* (events) that make time perceptible, providing the unending flow of time with specific “dams”, events, or periods of time”.

sociedades agrárias como a [sociedade] tradicional Yoruba compartilhavam tal compreensão cósmica e cíclica do tempo⁷⁹”. Diante da grande relevância dos textos orais na cultura yorubá, este autor traz a pesquisa da filósofa também nigeriana Sophie Oluwole com provérbios (*òwe*), louvações (*oriki*) e poemas de *Ifá (eṣẹ)* que mostram esse caráter circular da dimensão temporal: “*Ti won ban pa oni, ki ola tele won ki o lo wo bi won o ti sin* (quando o hoje está sendo liquidado, o amanhã deverá comparecer para ver onde o cadáver foi enterrado)⁸⁰” (*Ibid.*, p. 28). De forma enfática, Adjaye (1994) traz em seus trabalhos diversos outros exemplos que explicitam como o caráter circular também informa a perspectiva Akan tradicional sobre o tempo.

Assim, diante dessa presença recorrente na filosofia e cosmologias das três “matrizes” históricas do candomblé e de muitas das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, optei por centrar a discussão a seguir nos trabalhos de Kia K. Bunseki Fu-Kiau (1994, 2001) – especificamente, na sua apresentação de um dos principais elementos que condensam a concepção Bantu-Kongo sobre o tempo e a vida: *Dikenga dia Kongo* ou o Cosmograma Kongo.

O Cosmograma Kongo ou Bakongo (ou seja, dos Kongo) é uma representação circular diagramática dos estágios primordiais de qualquer processo em andamento (*dingo-dingo*) no universo (*nza*). Este, refere-se ao ciclo de quatro estágios consecutivos (*Musoni, Kala, Tukula e Luvemba*) – seguindo a órbita solar e os quatro pontos cardinais que este desenha sobre um plano – que todo elemento deve “percorrer” para existir. Com este cosmograma, os Bakongo conceituam “[...] quatro esferas do tempo: o tempo cósmico, natural, vital e social” (FU-KIAL, 1994, p. 22) – ou seja, representam todos os aspectos da sua realidade e conseguem “cartografar” qualquer dimensão da vida. Como o filósofo Eduardo Oliveira explicitou numa entrevista, o cosmograma Bakongo:

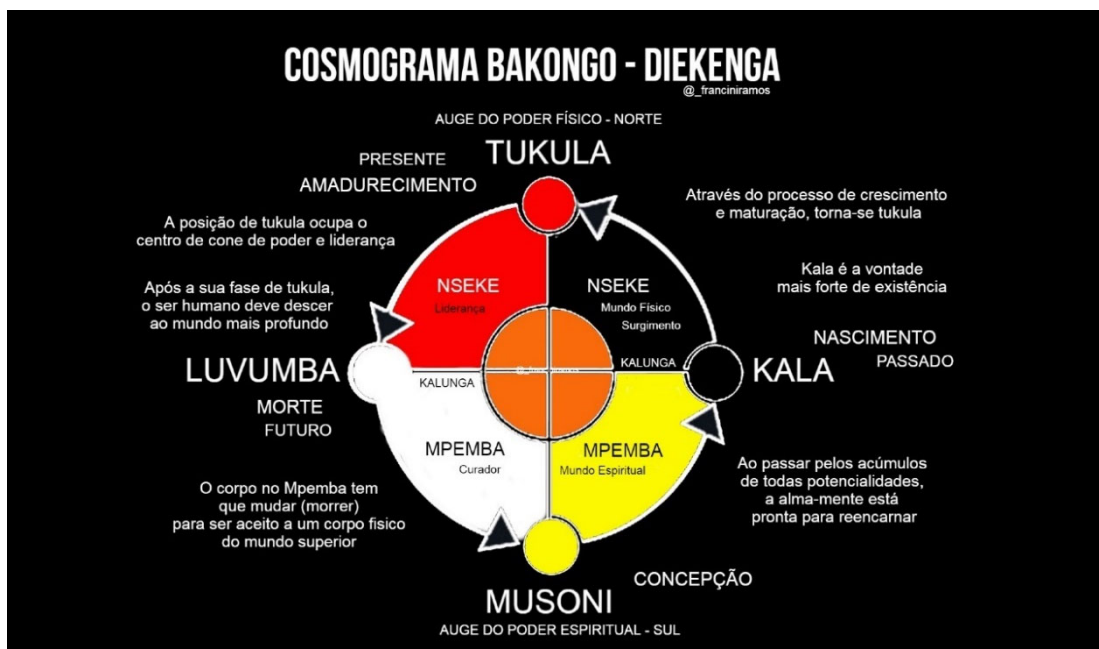
É válido para explicar como surgiu o universo. É fácil explicar a teoria do Big Bang pelo Cosmograma, o ciclo da agricultura, o modo como se organiza a política, a espiritualidade, a vida social da comunidade. É uma cartografia que transversaliza toda a esfera da vida social deste povo (FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO, 2020, p. 16)

Como síntese do que aprofundaremos a seguir, apresento uma representação desse cosmograma na seguinte figura, na qual a artista baiana Francini Ramos (@_franciniramos) adaptou e desenhou uma sumarização de alguns dos seus elementos e a sua interpretação:

⁷⁹ “Many agrarian societies like the traditional Yoruba shared such cosmic and cyclic understanding of time”.

⁸⁰ “*Ti won ban pa oni, ki ola tele won ki o lo wo bi won o ti sin* (when today is being despatched, tomorrow should be in attendance to see where the corpse is laid)”.

Figura 11. Representação do *Dikenga dia Kongo* ou Cosmograma Bakongo



Fonte: ilustração produzida e adaptada pela multiartista brasileira Francini Ramos. Disponível em <https://bit.ly/3X4JCzf> (Consulta: 06 jan. 2023)

O músico e filósofo Tiganá Santana, em seu importante trabalho de doutorado, resume bem alguns desses elementos principais que compõem o cosmograma no seguinte trecho:

Os quatro estágios do cosmograma *kongo*, expressão, portanto, de uma cosmognose (*zayi wa nza*) *bantu-kongo* — que se fazem representar, também, pelas movimentações solares —, figuram-se na sua forma de cruz, que antecede, entre os *bakongo*, qualquer contato com o mundo europeu ou cristão. Eles dizem respeito a um mapa interpretativo do mundo e dos acontecimentos, da realidade existencial de todas as coisas que são. A cruz (*yowa*) que os enleia e forma o cosmograma — equivalentemente, segundo Robert Farris Thompson, o *Tendwa Nza Kongo* —, em relação à distante ideia da ‘crucificação’, “significa a visão igualmente convincente da movimentação circular das almas humanas em torno da circunferência das suas linhas cruzadas” (THOMPSON, 1984, p.108). A princípio, na sua diagramação mais simples, teríamos a disposição mais direta daquilo que MacGaffey (1986), na perspectiva antropológica, chama de “universo recíproco” dividido, basilamente, em dois mundos, cuja linha horizontal que discerne os mundos é a água (*nlangu/maza*), igualmente representada pelo oceano (*m’bu/kalunga*) ou por um “grande rio” (*nzadi*). A dimensão que Bunseki Fu-Kiau apresenta-nos como física ou visível (*ku nseke*), ou seja, “este mundo” (*nza yayi*) (MacGaffey, 1986), bem como o *ku mpemba*, dimensão espiritual, isto é, “a terra dos mortos” (*nsi a bafwa*) (MacGaffey, 1986), formam duas partes em contato, co-pertencimento e espelhamento. Em suma, “O mundo, no pensamento Kongo, é como duas montanhas de bases contrárias e separadas pelo oceano” (MACGAFFEY, 1986, p.43). (SANTOS, 2019, p. 127-28)

Como podemos apreciar, o cosmograma está formado primeiramente por um círculo principal representando um percurso anti-horário. Este percurso circular está cortado por uma cruz. Nos quatro pontos de interseção entre o círculo e a cruz, há representados quatro círculos

menores, os quais simbolizam quatro estados ou momentos significativos nesse ciclo sem-fim do tempo (que de forma análoga, representam outros elementos como os pontos cardinais, pontos nodais energéticos, momentos do dia, momentos-chave na vida de um ser, etc.).

Antes de adentrar em cada um desses pontos-chave, é preciso apresentar uma importante característica desse cosmograma: a linha horizontal dessa cruz que intersecciona o círculo (chamada de *kalunga*) produz duas metades ou dois planos principais e espelhados. A seção superior representa o mundo físico ou visível, o mundo dos humanos (*ku nseke*); e a seção inferior o mundo dos espíritos ou dos mortos (*ku mpemba*). Esta linha da *kalunga* é metafórica e ritualmente representada pelo elemento água e pode ser entendida, segundo Fu-Kiau (1994; 2001), como uma “força” ou energia primordial do universo. Esta é a energia que separa o mundo dos humanos do mundo dos ancestrais/espíritos que cohabitam a terra e é a partir da manipulação desta energia que podemos abrir ou fechar essa passagem entre esses mundos. Assim, além da *kalunga*, que representa tanto um portal como uma barreira entre os mundos, há um plano secundário vertical (*kintombayulu*) que está relacionado com a dimensão religiosa que permite a conexão espiritual. Tiganá Santana explica como nesse plano vertical se estabelece uma “corda bio-espiritual” que representa a união “[...] entre a terra e os céus, e entre o mundo superior e inferior, para comunicar-se tanto com *kalunga* - a completamente completa energia viva mais elevada [Nzâmbi], quanto com os ancestrais [Bakulu]” (SANTOS, 2019, p. 33).

Outro ponto importante a destacar é que a interseção em forma de cruz entre a “corda bio-espiritual” e a linha da *kalunga* produz um dos símbolos afrocentrados mais pontentes das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas – que usamos nesse trabalho como um “instrumento epistemológico” seguindo Eduardo Oliveira (FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO, 2020) – que é a encruzilhada⁸¹ (*nzila*):

quando a *kâlunga* cruza a corda bioespiritual, ela cria uma interseção, também conhecida como encruzilhada. Cada comunidade, formando seu próprio cordão bioespiritual, forma também sua própria encruzilhada. A encruzilhada é uma área crucial, ocupando o espaço dentro do círculo anti-horário que ilustra o caminho da vida, os quatro momentos da terra, e também divide o presente do passado e do futuro, ao mesmo tempo em que exhibe suas conexões. Neste contexto, a encruzilhada tem quatro quadrantes⁸² (PEOPLES, 2008, p. 34)

⁸¹ Fu-Kiau (2001) complexifica esta relação da encruzilhada formando quatro quadrantes pois segundo ele, o cosmograma é uma representação bi-dimensional de uma realidade tri-dimensional. Assim, deve ser entendido como compreendendo qualquer um dos planos da realidade – do ponto de vista do ser humano, os planos sagital, transversal e frontal.

⁸² “When *kâlunga* crosses the bio-spiritual string, it creates an intersection, otherwise known as a crossroads. Each community, forming their own bio-spiritual string, also forms their own crossroads. The crossroads is a crucial area, occupying the space inside of the counterclockwise circle that illustrates the path of life, the four moments

Esta divisão do cosmograma em quatro segmentos informa muitos dos processos sociais e organiza espaço-temporalmente as sociedades Kongo tradicionais. Assim, os dias da semana tradicionalmente eram quatro (coincidindo com os quatro principais mercados), o dia era dividido em quatro períodos (e subdividido em outras quatro “horas menores”), se organizava a estruturação espacial das aldeias em quatro entradas e em cada uma delas eram situados determinados grupos ou especialistas, além de dividir os processos iniciáticos em quatro etapas (paradigmáticamente simbolizadas pelas cores que regem cada estágio na *dikenga* – *cosmograma kongo*). De fato, podemos entender a importância capital desse cosmograma para os usos e sentidos desse “estar no tempo” e ter consciência dele nessa sociedade Kongo, pois “o tempo, conforme mostrado aqui no processo temporal de quatro estágios, ordena virtualmente todos os aspectos da vida do Kongo⁸³” (FU-KIAU, 1994, p. 30).

Por outro lado, a resultante dessa divisão do ciclo em quatro partes na forma de uma encruzilhada nos leva para mais um elemento primordial dentro da cosmologia Kongo que é conceito de ‘V’: o espaço demarcado por cada um dos quadrantes estabelecidos pela interseção dessa “corda bio-espiritual” (vertical) com a linha de *kalunga* (horizontal). Temos assim quatro espaços: *Musoni-Kala*, *Kala-Tukula*, *Tukula-Luvemba*, *Luvemba-Musoni*. Sobre estes Tigana Santana escreve:

Cada estágio que demarca o cosmograma *kongo* possui o seu ‘V’, isto é, a sua disposição à expansão e a retrair-se, com denominações e significações específicas. O ‘V’ da concepção, emanado por *Musoni*, chama-se *Vangama*. O segundo ‘V’ desponta no estágio ontológico *Kala* e denomina-se *Vaika*. O advindo de *Tukula* se faz conhecer pelo nome *Vanga*, que, segundo Fu-Kiau (2001a, p.139), trata-se duma denominação “a derivar-se do termo arcaico ‘ghânga’ — realizar, fazer”, representando o ‘V’ crucial da vida humana no mundo físico. *Vunda* — de “repousar”, “extinguir”; pensemos, também, que o verbo *vonda* designa “matar” — é o ‘V’ encontrado em *Luvemba*, último estágio, cuja “função completa-se em *fwa*, ato de morrer” (FU-KIAU, 2001a, p.141). (SANTOS, 2019, p. 130)

No extremos de cada um dos vértices dessa “encruzilhada” (‘V’) temos os quatro estados ou pontos nodais representados por pequenos círculos no cosmograma aos quais fizemos menção acima. Estes metafóricamente descrevem as quatro posições do sol durante o dia e, ao mesmo tempo, representam as fases do ciclo-sem-fim de qualquer ser humano – pois “o ser humano é um segundo sol nascendo e se pondo na Terra” (SANTOS, 2019, p. 25). Essa analogia é aquilo que se desprende dessa concepção cíclica do universo e da vida humana, pois

of the earth, and also divides the present from the past from the future while also displaying their connections. In this context, the crossroads have four quadrants”.

⁸³ “Time, as shown here in the four-stage temporal process, orders virtually every aspect of Kongo life”.

A vida de um ser humano é um contínuo processo de transformação, um ir ao redor e ao redor, Múntu ye zîngu kiândi i madièdie ye n'zûngi a nzila. O ser humano é kalazimakala, um ser-vivo-de-vida-e-morte. Um ser de movimento ininterrupto, através das quatro etapas de equilíbrio entre uma força vertical e uma força horizontal. A força horizontal é fundamental porque é a chave para abrir ou fechar, para entrar ou sair do mundo diurno, nza a mwîni, ya ku nseke ou do mundo noturno, nza ya mpîmpa, ya ku mpêmba, e vice-versa. A força vertical, aquela perigosa e dominante, é secundária no equilíbrio exigido para a vida da comunidade [kinenga kia kimvuka], de suas relações religiosas. (SANTOS, 2019, p. 33)

A primeira das etapas é aquela que começa em *Luvemba* e culmina em *Musoni*. O percurso e a chegada em *Musoni* representam o período de nascimento e crescimento no mundo espiritual, “[...] uma entrada através do cilindro cultural acumulado do tempo passado, a fim de se regenerarem as potencialidades da própria vida para um possível retorno do ngolo, energia, no mundo físico, ku nseke.” (SANTOS, 2019, p. 32). Atingir essa etapa está relacionado com *ndoki* ou *kindoki*, “[...] a ciência do mais elevado conhecimento (*Ibid.*, p. 31) – na sociedade Kongo tradicional, o ancestral que alcança *Musoni* se torna conhecedor dos segredos mais profundos. *Musoni* é uma fase pré-formativa, um “vir-a-ser” ou algo que “está na memória”. É o ponto de máxima energia espiritual, uma energia que podemos associar com o polo feminino e com a meia-noite. Em termos do desenvolvimento humano, corresponde à gestação e é representado simbolicamente pela cor amarela, a cor ritual do conhecimento nesta sociedade.

O segundo estágio, que inicia em *Musoni*, conflui para *Kala*. Este é o ponto de passagem para uma nova existência no mundo físico, representando a vontade de viver e existir e o momento do (re)nascimento de um “novo” ser no *ku nseke*, o plano visível, o mundo dos vivos. Sua cor simbólica é o preto, à qual representa esse ‘ente’ nascendo que ainda apagado precisa ganhar energia, “acender”, aprender e se desenvolver para passar do preto do carvão para o vermelho do fogo que simboliza a seguinte fase. Corresponde, no hemisfério sul, ao nascer do sol no leste.

A terceira etapa se desenvolve ao longo do percurso entre *Kala* e o próximo estágio. Nesse caminho, a ‘entidade’ que (re)nasceu vai amadurecendo e se desenvolvendo alcançando *Tukula*, o zênite do poder físico – representando a direção norte, a masculinidade e o momento em que o sol se encontra em seu ponto mais alto no céu. *Tukula* é simbolizado pela cor vermelha que representa o poder, a realeza e a liderança. É a etapa de máximo desenvolvimento e autonomia nas funções de cada ser vivo, um estágio da máxima ação. Esta etapa define um outro conceito importante que entre os Kongo é chamado de *sudi kia lèndo* ou “V da Vida” (SANTOS, 2019, p. 27), que Fu-Kiau (1994, p. 24) chama “[...] [d]a zona mais crítica no

sucesso de todos os seres biológicos, especialmente os seres humanos⁸⁴” ou “*Lubata Iwa Mpângulu*: região do maior nível de criatividade” (*Ibid.*, p. 25). O desempenho individual e comunitário de cada ser humano nessa fase do ciclo eterno da vida determina sua capacidade de continuar no ciclo, de se tornar um ancestral e retornar/renascer⁸⁵. De alguma forma

crescer, amadurecer [kula] é estar pronto(a) para adentrar essa poderosa zona do V da vida. É muito importante entender, também, que adentrar é ficar em pé, verticalmente [telama lwimba-ngânga], dentro do V da vida [V kia zîngu]. Ficar em pé, verticalmente, como mestre(a) [ngânga], entre a terra e o céu [va kati kwa n'toto ye zulu], e entre o mundo superior e o mundo inferior [va kati dia ku nseke ye ku mpèmbe]. (SANTOS, 2019, p. 27)

Assim, existe uma dimensão importante nessa verticalidade associada ao desenvolvimento pessoal e socialmente comprometido. Se “manter de pé” nos momentos-chave desse processo temporal/circular sem-fim é aquilo que permite manter essa dinâmica energética que reforça e regenera tanto o indivíduo como a sociedade/comunidade. É esse “[...] ‘se manter na vertical’ (*telama Iwimba-nganga*) nos quatro principais pontos de demarcação: *musoni, kala, tukula e luvemba*⁸⁶” (FU-KIAU, 1994, p. 30) o que mantêm esse ‘ser’ ou ‘ente’ funcional, em movimento, apto para continuar o eterno processo de mudança e manter o tempo em movimento, pois “onde não há *mambu* (questões, conflitos, problemas), o tempo não se move: não há *moyo* (vida) como tal. Somente quando os eventos (*dunga*) acontecem é que as “coisas” podem se mover e o caminho da linha do tempo se limpar⁸⁷” (*Ibid.*). A seguinte figura mostra esta posição “crítica” no ciclo de vida de qualquer indivíduo ou sociedade no cosmograma:

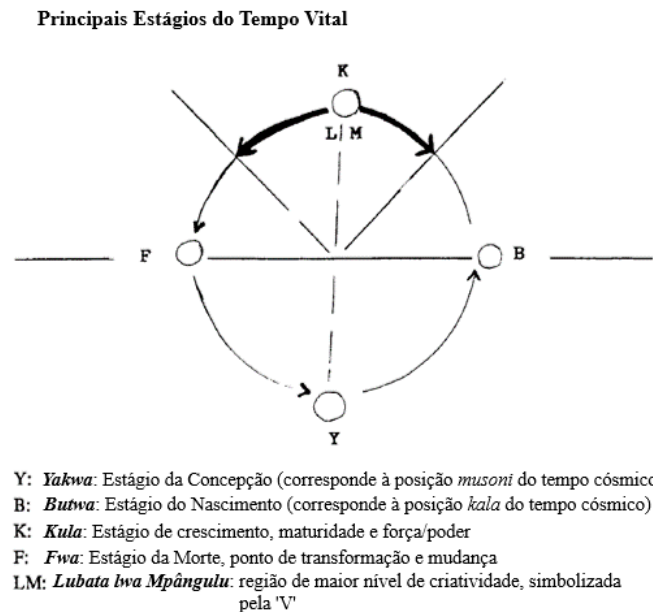
⁸⁴ “[...] the most critical zone in the success of all biological beings, especially human beings”.

⁸⁵ Neste sentido Tiganá Santana escreve: “Mûntu ukulanga uvânganga kikulu ye kota mu n'lônga wa Bakulu bateka kula. Mûntu wakuya kavânganga kikulu ko; ukotanga mu n'lônga wa bakuya, n'kuyu, i bakulu bambi: Uma pessoa que cresce está no processo de fazer história e entra na categoria dos ancestrais - aquelas pessoas bem inclinadas que cresceram antes dela. Ao contrário, uma pessoa que não cresce, aquela que se desvia e não é bem inclinada, não está no processo de fazer história; ela entra na categoria dos [n'kuyu] ancestrais ruins - enquanto vivos, os desviadores, os ancestrais regressivos e “atrofiados”. (SANTOS, 2019, p. 28)

⁸⁶ “[...] “standing vertically” (*telama Iwimba-nganga*) on its four main demarcation points: *musoni, kala, tukula, and luvemba*”.

⁸⁷ “Where there is no *mambu* (issues, conflicts, problems), time is not moving: there is no *moyo* (life) as such. Only when events (*dunga*) take place can “things” move and the time line path clear itself”.

Figura 12. Representação Cosmograma Bakongo mostrando a posição “crítica” e de maior criatividade

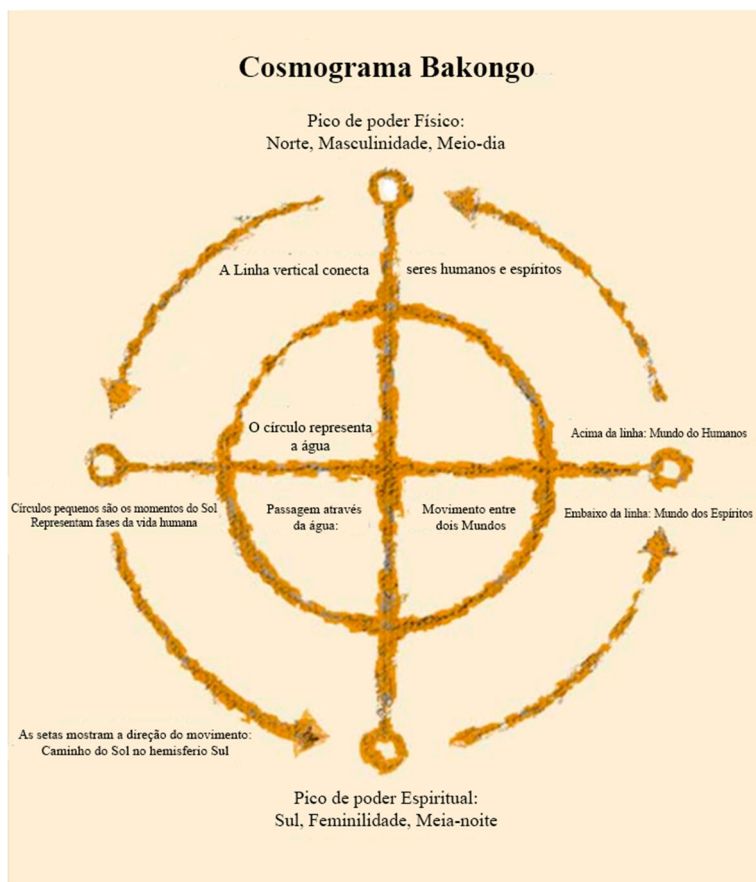


Fonte: Fu-Kiau (1994, p. 25), tradução minha

Finalmente chegamos a *Luvemba*, etapa contígua de regressão desse ser desenvolvido para uma nova forma que permita a transformação do seu corpo físico/material e o retorno ao mundo espiritual, *ku mpemba*, o mundo dos mortos. Nessa etapa, representada pelo por-do-sol no oeste (no hemisfério sul, claro) e simbolizada pela cor branca do giz (a cor dos ancestrais). *Luvemba* representa a luta entre a vida e a morte pela acumulação de toxinas que levam ao adoecimento e à morte física, e também “[...] o processo pelo qual líderes anteriores [sîmbi bia nsi] passam a sua liderança à geração mais nova [...]. É o princípio de receber e liberar, ou o processo de vida e vivência.” (SANTOS, 2019, p. 29) – por isso está associada social e simbolicamente ao *ngânga* (o especialista ou o curador) e ao processo iniciático, respetivamente.

Chegados a este ponto, fechamos o ciclo. Este ‘espírito’ em desenvolvimento iniciará, caso necessário, o caminho para *Musoni* tornando-se um ancestral o qual, quando for o momento, poderá eventualmente seguir o ciclo de mudança e retornar como renascido. A seguinte figura mostra um resumo de boa parte do que tratamos até aqui:

Figura 13. Representação do *Dikenga dia Kongo* ou Cosmograma Bakongo

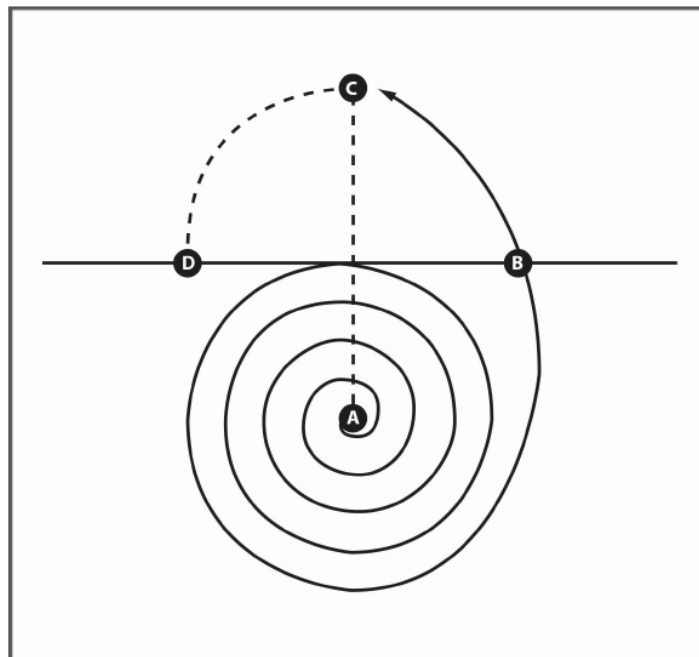


Fonte: Tom Gidwitz (a partir de informações cedidas por Janet Woodruff)
Disponível em <http://bit.ly/3l8s1sj> (Consulta: 10 jan. 2023), tradução minha

Um último elemento importante para compreender esta circularidade temporal tem a ver com a cronologia, ou seja, com os conceitos de presente, passado e futuro e suas relações. Assim, como vimos na seção anterior, há controversias entre alguns autores sobre a existência e a utilidade de uma dimensão prospectiva mais abstrata (o tempo “futuro”) nas filosofias africanas tradicionais. Tanto Adjaye (1994) no contexto Akan como Kazeem (2016) no contexto yorùbá atestam que se trata de uma discussão fútil, pois não é extensiva a todos os povos e culturas africanas. Um bom exemplo se encontra na prática comum entre os grupos linguísticos ‘kwa’ – como os yorùbá e os ewe-fõ – os quais explicitam essa percepção clara do passar do tempo e da presença de um futuro na prática cultural da adivinhação, que podemos considerar como uma forma de “indagar sobre um futuro distante” (KAZEEM, 2016, p. 36) enquanto descortinam as causas presentes e passadas. Inclusive, cabe dizer que o próprio cosmograma Kongo é um exemplo que contradiz também esta tese já que os ensinamentos tradicionais relacionam as fases do ciclo com cada uma dessas temporalidades.

Assim, *ku mpemba*, o mundo dos espíritos e ancestrais (*n'kulu*) se relaciona com o tempo passado, paradigmaticamente representado por “[...] rolos de vida [luzîngu] na forma de fitas que armazenam (gravam) registros de todos os seus feitos. Por causa desses rolos escondidos em seus seres, o passado pode ser revelado, ou seja, lido como um livro [zingumunwa]” (SANTOS, 2019, p. 33). O espaço entre o nascimento e o fim do desenvolvimento (contido entre *Kala* e *Tukula*) representa o presente, o segmento do sol nascente balizado por *n'kam'a ntângu* ou as “barragens” do tempo. Finalmente, o segmento entre *Tukula* e *Luvemba* representa o futuro, o segmento do sol poente, “[...] o tempo depois do rei (*n'tinu*) ou um Djín (sîmbi) e sua liderança. Uma previsão do que se será: um “*n'kulu*” (ancestral) ou um “*n'kuyu*” (fantasma, ancestral ruim), aos olhos da sociedade, uma vez que se tenha partido “*ku mpemba*” (morrido).” (*Ibid.*). A seguinte figura explica esta ideia de forma gráfica:

Figura 14. Representação do rolo da vida e sua ligação com o tempo presente, passado e futuro



A – Nkata ku mfinda i ntângu a bakulu ye sîmbi – O fardo da espiral (bobina) na floresta (mundo espiritual) representa o passado, i.e., o tempo dos ancestrais e gênios [Ntângu yankulu/tându kiankulu (A)].

B – O segmento do sol nascente (BC) representa o tempo presente, cujo “*n'tinu*” (sîmbi) é “*n'kam'a ntângu*”, a barragem do tempo.

C – O segmento do sol poente (CD) representa o futuro, i.e., o tempo depois do rei (*n'tinu*) ou um djín (sîmbi) e sua liderança. Uma previsão do que se será: um “*n'kulu*” (ancestral) ou um “*n'kuyu*” (fantasma, ancestral ruim), aos olhos da sociedade, uma vez que se tenha partido “*ku mpemba*” (morrido).

O próprio Fu-Kiau (1994, p.31) aprofunda esta ideia a partir desse mesmo conceito Kongo de tempo como “*zinga ye zingumuna luzingu Iwa ntangu*, rolar e desenrolar o pergaminho do tempo⁸⁸”, o qual permite compreender o presente enquanto seres vivos “desenrolando e revendo” a parte passada do pergaminho que contém a “experiência acumulada dos aprendizados⁸⁹”. Ao mesmo tempo, é preciso – a partir da nossa conduta – “posicionar-se para prever o futuro (*o passado do amanhã*) rolando ou revelando a parte oculta do pergaminho em que *n'kama miampa mia ntangu* (novas barragens do tempo) serão impressas pelo homem ou a natureza⁹⁰”. Mais a frente sintetiza essa complexa ideia no seguinte trecho, que é acompanhado da figura que mostramos a seguir:

Esta figura incorpora o conceito Bantu do passado, do presente e do futuro do tempo. O tempo é concebido como um pergaminho (*luzingu*) que exige duplas ações do indivíduo, que diz “estou no tempo presente” (*Mono ngiena mu tandu kiaki*) para poder entendê-lo: *zinga ye zingumuna luzingu Iwa ntangu* (rolar e desenrolar o pergaminho do tempo). Através de *zinga ye zingumuna* (enrolar e desenrolar), o passado vai e volta para nós no tempo presente; pelo *zingumuna* (desenrolar) descobrimos o futuro, o passado do amanhã. Dizemos que por causa de *zingumuna* (Z), o pergaminho do tempo, o futuro vem até nós. Por *zinga ye zingumuna* (Zz), que são processos cotidianos da vida, o homem pode trazer para si, no tempo presente, o melhor e o pior do passado e do futuro. Em outras palavras, viver (*zinga*) e estar (*kala*) no tempo é poder mover-se livremente para frente e para trás no pergaminho do tempo, ou seja, viver constantemente no passado (segmento A), no presente, no futuro passado (segmento B), enquanto revela o desconhecido oculto (segmento C), o futuro presente⁹¹. (FU-KIAU, 1994, p. 31-32)

⁸⁸ “*zinga ye zingumuna luzingu Iwa ntangu*, roll and unroll the scroll of time”.

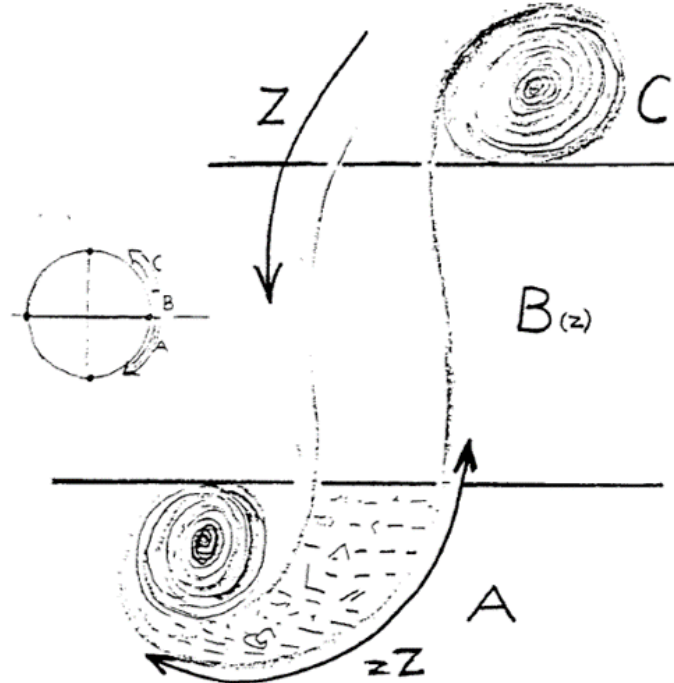
⁸⁹ “accumulated experience of learning”.

⁹⁰ “position oneself to predict the future (*the past of tomorrow*) by rolling or revealing the hidden part of the scroll upon which *n'kama miampa mia ntangu* (new dams of time) are to be imprinted by man or nature [...]”.

⁹¹ “This figure embodies the Bantu concept of the past, the present, and the future of time. Time is conceived as a scroll (*luzingu*) that requires double actions by the individual, who says “I am in the present time” (*Mono ngiena mu tandu kiaki*) in order to understand it: *zinga ye zingumuna luzingu Iwa ntangu* (roll and unroll the scroll of time). Through *zinga ye zingumuna* (rolling and unrolling), the past goes and returns to us in the present time; by *zingumuna* (unrolling) we discover the future, the past of tomorrow. We say by *zingumuna* (Z), the scroll of time, the future comes to us. By *zinga ye zingumuna* (Zz), which are daily processes of life, man can bring to himself, in the present time, the best and the worst of both the past and the future. In other words, to live (*zinga*) and be (*kala*) in time is to be able to move freely back and forth on the scroll of time, that is, living constantly in the past (segment A), in the present, the future past (segment B), while unfolding the hidden unknown (segment C), the future present”.

Figura 15. Representação do “pergaminho do tempo” e sua ligação com o presente, passado e futuro

Luzingu: Pergamino do tempo - "O tempo, como a vida, é um pergamino"



- A:** Região do tempo no pergamino que contém baragens do tempo passadas, acessível ao *mintu* (homem) através de *Zinga* (*z*) e *zingumuna* (*Z*), o processo de enrolar e desenrolar que revela o passado.
- B:** Região do tempo no pergamino em formação, ou seja, o tempo de hoje, o presente. Esta é a fase do *bêto* (nós) ou *tându kieto* (nosso tempo)
- C:** Região do tempo no pergamino a ser desenrolada pelo tempo (natural ou artificialmente), isto é, o futuro que vêm até nós pelo processo *zingumuna* (*desenrolar*)

Fonte: Fu-Kiau (1994, p. 25), tradução minha

Fu-Kiau (1994) encerra seu artigo com um aforismo que resume bem nosso ponto até aqui e nos situa, de novo, no caminho de novas indagações sobre o seguinte elemento que singulariza as concepções do tempo na África Niger-Congo e suas diásporas: o papel da ancestralidade e da energia vital nessa ciclicidade do tempo:

Ma'kwenda! Ma'kwiza — “o que se passa (agora), voltará (mais tarde)” — o que flui em um movimento cíclico permanecerá em movimento. O tempo é cíclico, assim como a vida e todas as suas ramificações que tornam a mudança possível através do processo de sinalizar “as barreras do tempo”⁹² (FU-KIAU, 1994, p. 25)

⁹² “[...] *Ma'kwenda! Ma'kwiza* — “what goes on (now), will come back (later)” — what flows in a cyclical motion will remain in the motion. Time is cyclical, and so is life and all its ramifications that make change possible through the process of marking “the dams of time””.

3.2.3.2 A ancestralidade e a transmissão do conhecimento através do tempo

Como vimos, na perspectiva Bakongo, presente, passado e futuro estão em permanente e profunda conexão. O presente se relaciona com o passado através do próprio nascimento e pela “corda bio-espiritual” que liga os homens aos ancestrais. Por sua vez, este se relaciona com o futuro através da prospecção e consecução de um “caminho de vida” até *Luvemba* socialmente relevante e frutífero.

No contexto *Kiswahili, Lingala e Luganda* – três dos maiores agrupamentos linguísticos e culturais do contexto Bantu – existe também essa interrelação através de uma concepção cíclica do tempo relacionada à influência direta dos ancestrais (representantes do passado) sobre o presente e o futuro:

Tradicionalmente, nossas três culturas sob investigação não faziam uma distinção nítida entre passado, presente e futuro. De fato, a subcultura indígena de veneração aos ancestrais não permitia que o passado fosse completamente esquecido. Os ancestrais mortos permaneciam como parte do presente e podiam até influenciar o futuro, assim como o presente. O passado, o presente e o futuro estavam inextricavelmente entrelaçados em uma relação cíclica⁹³ (KOKOLE, 1994, p. 50)

Da mesma forma, no contexto yorùbá esta concepção circular do tempo à qual viemos fazendo referência se relaciona com a concepção da ancestralidade como força motriz da sociedade que se estende para o futuro:

A contagem do tempo humano é cíclica. Seu começo leva a um fim e cada fim, através da transformação, leva a um novo começo. O ponto de partida é a concepção, depois a morte e, finalmente, o renascimento ou a ancestralidade. Para os Yorùbás, a morte não é um fim em si; ao contrário, é um meio. A morte é um processo que permite que a vida se degenere e se regenere em uma nova vida como recém-nascido ou na vida após a morte como ancestral. Assim, além da ideia de tempo nas formas passada e presente, a compreensão dos iorubás de “tempo-futuro se estende além do fim desta vida para uma vida após a morte”⁹⁴ (KAZEEM, 2016, p. 31)

O caminho e o tempo dos ancestrais são o caminho que nos fez chegar ao que somos, até o repositório coletivo do conhecimento acumulado que nos tornou seres plenos – nossos

⁹³ “Traditionally, our three cultures under investigation did not make a sharp distinction among past, present, and future. Indeed, the indigenous subculture of ancestor veneration did not permit the past to be completely forgotten. The dead ancestors remained part of the present and could even influence the future, as well as the present. The past, the present, and the future were inextricably intertwined in a cyclical relationship”.

⁹⁴ “Human time reckoning is cyclical. Its beginning leads to an end and each end, through transformation, leads to a new beginning. The starting point is conception then to death and finally to being reborn or ancestorhood. For the Yorùbás, death is not an end in itself; rather it is a means. Death is a process that permits life to degenerate and regenerate either in a new life as a newborn or in afterlife as an ancestor. Thus, besides the idea of time in past and present forms, the Yoruba’s understanding of “time-future even extends beyond the end of this life to an afterlife”.

antepassados e mais-velhos. Ancestralidade é assim uma força de renovação, que prospecta nosso tempo para o futuro a partir do que já foi vivido e experienciado no passado. Nosso “fluir” no eterno ciclo anti-horário até nossos mais-velhos é um eterno ir-e-voltar. Esta dimensão ancestral do movimento sem-fim é a força motriz dessa cosmologia, fincada profundamente, como veremos, no *fundamento* da ancestralidade:

Essa dinâmica entre o que se faz concentrar para, de novo expandir, numa cinética sem-fim das experiências hermenêuticas e de criação da pessoa *kongo* (*mukongo*), poderíamos chamar de *dingo-dingo* — o processo, sempre em movimento, de cada ‘coisa’, para tornar-se, necessariamente, outra ‘coisa’, de rumar a outro estado ôntico; há uma necessidade, por princípio, de se dar a devida relevância filosófica ao desfazimento. Na contracapa do seu livro, Fu-Kiau (2001a) enuncia a seguinte sentença: “Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (SANTOS, 2019, p. 130-31)

Esta concepção ancestral de ida-volta-retorno se encontra também presente em muitos dos reflexos dessa concepção circular do tempo sobre a vida social Akan. De forma parecida ao contexto Bakongo, a nomeação tradicional dos dias da semana Akan (também nesse caso, dividida em quatro dias), influencia a nomeação das crianças a partir de fórmulas tradicionais que associam o dia do nascimento com as entidades ancestrais que regem cada dia da semana, conectando assim os atributos de um antepassado com os do ser humano que nasceu (ADJAYE, 1994b). Vemos nesse caso mais um exemplo dessa conexão cíclica que resgata do passado os elementos que conformam o presente e poderão potencialmente configurar o futuro:

Subjacente à presunção de transferência de atributos de uma pessoa passada para o atual portador do nome do dia está a noção de transposição de um atributo de um tempo passado para o presente, uma espécie de renascimento ou reencenação, embora não em recorrência exata⁹⁵ (ADJAYE, 1994b, p. 60)

Assim, no contexto Akan – como no contexto Bakongo – existe uma reverência e uma invocação do passado como parte intrínseca do presente. Este passado, segundo Adjaye (1994) não é quantificado de forma precisa, mas é metodicamente guardado e lembrado em mitos, provérbios, canções e na linguagem dos tambores e outros instrumentos. Essa consciência do passado e sua importância ontológica para o presente faz com que o culto ancestral seja reverberado por toda a África Niger-Congo:

⁹⁵ “Underlying the presumption of transference of attributes from a past person to the present bearer of the day name is the notion of transposition of an attribute from a time past to the present, a renaissance or reenactment of sorts, though not in exact recurrence”.

É pelo reconhecimento da importância do passado e daqueles que o geraram que os Akan reverenciam seus ancestrais. Nas aparentemente contínuas libações e invocações aos ancestrais realizadas – seja em cerimônias associadas ao ciclo de vida individual, do estado ou em conexão com eventos especiais – os ancestrais são convocados desde o passado para compartilhar uma presença com os vivos, como se o tempo estivesse imobilizado. Assim, as invocações não apenas colocam indivíduos no passado, no presente e no futuro, mas também se tornam veículos para recordações, interpretações e reavaliações históricas⁹⁶ (ADJAYE, 1994, p. 71)

Este culto ancestral, ao mesmo tempo que reforça essa ideia de uma temporalidade circular remete por outro lado a uma continuidade ininterrupta. Ou seja, em muitas sociedades coabitam valores de circularidade e de certa linearidade em referência ao tempo. No entanto, o que torna essa linearidade singular – quando comparada com a característica também linear do tempo moderno ocidental – é que não comporta uma componente teleológica nem acumulativa: como vimos, o passado informa e produz o presente e por esse mecanismo, se projeta para um futuro que recomeça esse ciclo, tal como se desprende da ideia do futuro como “passado do amanhã”. Joseph K. Adjaye (1994b), explica como no caso das sociedades Akan tradicionais, “no longo continuum desde os tempos proto-históricos até o presente e o futuro, há uma visão linear de uma cadeia ininterrupta que liga todas as fases⁹⁷”. Assim, “[...] a consciência histórica interage com todas as três dimensões do tempo; por exemplo, a capacidade de reconhecer a qualidade histórica de um evento que está acontecendo agora deve estar ligada ao reconhecimento de seu significado aos olhos das gerações futuras⁹⁸” (ADJAYE, 1994b, p. 73). De alguma forma, somos parte desse fluxo temporal e carregamos em nós essa ancestralidade que nos atravessa e que nos projeta para o futuro. Nesse sentido, como disse a filósofa burkinesa Sombofu Somé, “somos os olhos dos ancestrais nesse mundo” (SOMÉ, 2007, p. 67), pois somos continuação e recomeço. Assim, não existe um conflito intrínseco entre uma continuidade histórica linear (mas não necessariamente teleologicamente fincada numa forma ocidental de início, meio e fim) e uma temporalidade circular ou espiralar que projeta para o futuro um presente que reitera criativamente o passado. É por isso que podemos afirmar que, de uma perspectiva africana ou afrodiaspórica “o futuro é ancestral⁹⁹”. Assim,

⁹⁶ “It is out of recognition of the importance of the past and those who have given birth to it that the Akan revere their ancestors. In the seemingly perpetual libations and invocations to ancestors that are performed — whether in ceremonies associated with the life cycle of the individual or that of the state or in connection with special events — the ancestors are recalled from the past to share a presence with the living, as if time were immobilized. Thus, the invocations not only locate individuals in the past, the present, and the future but also become vehicles for historical recall, interpretations, and reappraisals”.

⁹⁷ “In the long continuum from protohistoric times through the present to the future, there is a linear view of an unbroken chain linking all phases”.

⁹⁸ “[...] historical consciousness interfaces with all three dimensions of time; for instance, the ability to recognize the epochal quality of an event that is happening now must be linked to the recognition of its significance in the eyes of future generations”.

⁹⁹ Ver Katiúscia Ribeiro (2020) e Ailton Krenak (2022).

[...] os Akan não veem essa percepção linear da história como conflitante com a visão do tempo como sendo cíclico do presente para o futuro e de volta para o presente, que se torna o passado do amanhã. Não há apenas uma consciência da contribuição dos ancestrais em tempos passados para o crescimento e bem-estar do grupo atual, mas também uma percepção do dever de preservar o presente para os tempos futuros. Como diz um provérbio Akan: “O que os ancestrais deixaram para trás depois de comer, nós temos.” As pessoas olham para o passado para garantir seu futuro individual e o futuro de seus descendentes. Há um sentido de temporalidade implícito na efemeridade das pessoas, uma consciência do peso que as vidas heróicas dos antepassados, direta ou indiretamente, têm sobre elas e a consciência do potencial impacto que as suas próprias ações podem ter nas vidas daqueles que ainda não viveram. para nascer. Essa percepção está embutida na consciência que as pessoas têm de seu lugar em um fluxo interminável de ordem metafísica¹⁰⁰ (ADJAYE, 1994b, p. 73)

Chegados a este ponto me pergunto: o que é ou representa um ancestral para esses povos e culturas? Uma boa aproximação é a perspectiva apontada por Sombofu Somé desde o contexto do povo *Dagara* da República de Burkina Faso. Em seu livro *O espírito da Intimidade* escreve:

Quando povos tribais falam de espírito, estão, basicamente, referindo-se à força vital que há em tudo. Podemos, por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja, a força vital daquele animal que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e a manter nossa conexão com o mundo espiritual.[...] Os ancestrais também são chamados de espíritos. O espírito de um ancestral tem a capacidade de ver não só o mundo invisível do espírito, mas também este mundo. Assim, serve como nossos olhos dos dois lados. É esse poder dos ancestrais que nos ajuda a direcionar nossa vida e evitar os abismos (SOMÉ, 2007, p. 26)

Assim, os espíritos e os ancestrais são, nessa perspectiva, uma “força vital” – da mesma forma como entre os Kongo seria a *kalunga* ou o *Axé* entre os yorùbá. Como metáfora do conhecimento comunitário acumulado, o ancestral é uma energia que movimenta o universo, que nos “guia”, que nos “lega” a capacidade de nos desenvolver, de nos perpetuar no tempo e de prosperar. O filósofo Eduardo Oliveira (2009) em sua *epistemologia da ancestralidade*, traz o conceito *Dogon* de ancestralidade como um processo de “germinação” de uma semente (aquilo ancestral) a partir da sua animação vibratória. O que “anima” a existência é uma vibração, é algo de caráter energético, algo que se espalha pelo tempo e pelo espaço. Algo “emanado”. Essa emanção energética através das espirais do tempo é o que configura a memória coletiva, a cultura:

¹⁰⁰ “[...] the Akan do not see this linear perception of history as conflicting with the view of time as being cyclical from the present to the future and back to the present, which becomes the past of tomorrow. There is not only an awareness of the contribution of the ancestors in times past toward the growth and well-being of the present group but also a realization of the duty to preserve the present for future times. As an Akan proverb goes, "What the ancestors left behind after eating, we have." People look to the past to secure their individual future and the future of their descendants. There is a sense of temporality implicit in people's ephemerality, an awareness of the weight that the heroic lives of the ancestors, directly or indirectly, bears upon them and the consciousness of the potential impact that their own actions may have on the lives of those yet to be born. This realization is embedded in an awareness that people have of their place in an unending stream of metaphysical order”.

Para que o existente cumpra sua vocação para a transmutação (*nsoba*) é necessário que vibre (*tatala*). O existir parte do humano, mas deve expandir-se para o extra-humano, muitas vezes, sendo o extra-humano anterioridade geratriz do humano. Pode, assim, vir antes, ainda que por meio do humano, todo um fio de memória a se reportar à “categoria analítica” (Oliveira, 2017) da ancestralidade. A memória viceja no tempo presente — eis onde vive o ancestral — como *ntima*, mesmo termo, em *kikongo*, para coração. Aliás, assim como nos desenhos etimológicos latinos, nos quais 'saber de cor' é 'saber de coração'. A memória vibrátil, leia-se, é encarnada pelo que pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se, não pode parar, sendo das interioridades mais individualizadas e a mesma coisa ou princípio em qualquer pessoa. Se tentarmos uma transposição conceitual (que não nos parece estúrdia), o fio da memória diz do planeta que, humanamente, habitamos reportando-nos ao Sistema Solar, o qual, depreendido da Via Láctea, faz-nos perceber uma ancestralidade desdobrada, chegando ao insondável. O maior de todos os ancestrais é o insondável, o que não se sabe. *Nzambi* (ou *Kalunga*) é, até onde conseguimos, por ora, chegar, ‘ser (verbal) existindo a partir de si e de onde advêm as outras coisas que são’. Toda essa comunicação memorial ressoa e faz ressoar. Entre os *bantu zulus*, para ratificar tal linha de pensamento, Sundkler (1961), na obra “Profetas Bantu na África do Sul”, lembra-nos de que o “deus elevado”, *uNkulunkulu*, designa “o antigo”. Assim, num contexto em que a ancestralidade é a cavidade originária, o mistério é sempre o amorfo corpo central a (re)fecundar o que é (SANTOS, 2019, p. 155-56)

Assim, como no ideograma *Adinkra Sankofa*¹⁰¹ (ver figura abaixo) – representado como um pássaro (o tempo) que voa para frente (o presente) com a cabeça para trás (o passado) carregando um ovo no bico (o futuro) – é preciso voltarmos para os que vieram antes, para os que já viveram para podermos avançar, continuar. E nunca é tarde para isso, pois como os Akan dizem para explicar este símbolo ancestral, “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu” (*se wo were fi na wosan kofa a yenki*). A ancestralidade e a “força” que representa, como condutora da cultura através do tempo, é uma força motriz que, convivendo conosco, bebe do passado para se projetar no futuro.

Figura 16. Representação do ideograma *Sankofa*



Fonte: <http://bit.ly/3WXFyjT> (Consulta: 12 jan. 2023).

¹⁰¹ Segundo Nascimento e Gá (2009) os *adinkra* são um conjunto de ideogramas estampados ou talhados em ouro ou madeira que simbolizam da região *akan* de Gana.

Assim, como discutido até aqui, as culturas africanas a partir das quais foram criativamente geradas as religiosidades e musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas contêm regimes de apreensão dos fenômenos temporais distintos e em diversos pontos contrastantes com os regimes ocidentais. Isto, como veremos adiante, determinou muitas das tecnologias *musipensadas* que configuram as musicalidades africanas e afrodiaspóricas atuais. No entanto, a relativa distância do olhar e da experiência do tempo regrado ocidental não as torna culturas “a-temporais” ou sem capacidade de planificar ou prospectar o futuro, mas sim culturas com uma certa “indisciplina temporal” (como aponta o filósofo nigeriano Moses Oke, citado por Kazeem, 2016, p. 37) que pode levar a equívocos e interpretações erradas

3.2.3.3 Um tempo sem metrônomo, não quantificável nem consumível

Uma das características dessas temporalidades cíclicas na perspectiva Niger-Congo é que nelas “[...] o tempo é fundamentalmente um fenômeno cultural, ambiental e econômico, não uma atividade mental¹⁰²” (ADJAYE, 1994b, p. 58). Por isso, “o tempo nas sociedades Yorùbá tradicionais não era nem matemático nem numérico¹⁰³” (KAZEEM, 2016, p. 30). Assim, mesmo com os embates entre sistemas de pensamento de matriz cristã ou islâmica em muitos dos contextos africanos atuais, as culturas tradicionais do continente resistem

[...] com sua recusa em separar o tempo de maneira muito precisa entre passado, presente e futuro, bem como sua falta de divisões microscópicas de tempo em segundos, minutos e até mesmo horas. Talvez um dos aspectos mais resilientes da cultura indígena africana sejam precisamente as atitudes em relação ao tempo¹⁰⁴ (KOKOLE, 1994, p. 52)

Os diversos trabalhos que fomos citando corroboram este fato, ainda presente em muitas das culturas da afrolatino-america e do caribe: desde a liberdade e a recusa do excesso de formalismos em relação a horários, até a relativa postura contemplativa frente a esse passar do tempo – que no candomblé Congo-Angola brasileiro chega a ser simbolizado por um *nkissi*¹⁰⁵: *Kitembo* ou simplesmente *Tempo*. Assim, por exemplo, as comunidades de falantes *Kiswahili*, *Lingala* ou *Luganda* pesquisadas por Kokole (1994), compartilham com os Kongos, os yorùbá e os Akan o fato de serem sociedades preferencialmente orais e não regidas pela discriminação

¹⁰² “Time is fundamentally a cultural, environmental, and economic phenomenon, not a mental activity”.

¹⁰³ “Time in traditional Yoruba societies was neither mathematical nor numerical”.

¹⁰⁴ “[...] the indigenous culture with its refusal to separate time too neatly between past, present, and future, as well as its lack of microscopic divisions of time into seconds, minutes, and even hours. Perhaps one of the most resilient aspects of indigenous African culture is precisely attitudes to time”.

¹⁰⁵ Os *nkissi* são forças da natureza que equivalem, no candomblé de *nação congo-angola*, aos orixás.

de unidades discretas do tempo (como segundos, minutos ou até horas), mas pelo reconhecimento de ciclos ou “eventos” concretos e muitas vezes recorrentes como dias, semanas, meses, anos ou até décadas. De fato, essa natureza quase aproximada (ou melhor, pouco preocupada com a exatidão ou a contagem precisa) na África tradicional se explica pelo fato que “[...] o tempo foi psicológico e experiencial antes que mecânico, mais relacionado a eventos concretos do que a cálculos meramente abstratos ou matemáticos¹⁰⁶” (KOKOLE, 1994, p. 40). De alguma forma, não existe uma dimensão de consumo, produção ou acúmulo do tempo como no contexto liberal-capitalista, pois

O tempo para os iorubás não é necessariamente pensado como servindo à função de planejamento, progresso e desenvolvimento. Em vez disso, é um meio de entender os modos de vida e crenças das pessoas, como imortalidade, causalidade, cosmologia, religião, comércio e solidariedade¹⁰⁷ (KAZEEM, 2016, p. 38)

O tempo é assim “medido” a partir da ocorrência, como na própria natureza, de eventos cíclicos significativos – cosmológicos, ecológicos, sociais, comerciais, etc. – muitas vezes pautados por eventos marcantes, tanto ambientais como sociais ou individuais e incorporados à memória coletiva a partir de ideias como o conceito de “barragens do tempo” da cosmologia Bantu-Kongo. O interesse numa medição precisa e quantificável é assim desconsiderado, pois o importante é o fator agregador que o passo do tempo individual e coletivo propiciam:

Para o povo bantu, não existe esta coisa de “estar atrasado” (a menos que tenham sido educados fora da África). É preciso aprender a ser paciente. “*Mvw/a kasukina mu matuti, n'kaku*” – “Se a chuva não atingir o solo (terra)”, dizem os Kongo, “deve haver uma barreira”. A compreensão dessas barreiras (*n'kaku*) é fundamental para o próprio entendimento do conceito de tempo e sua função entre o povo bantu, porque o próprio tempo não tem valor, mas suas barreiras sim (*Ka ntangu kibeni ko kansu n'kama miandi mivwidi lukumu*). “Chegar atrasado” é apenas uma forma de responder a outros aspectos do *n'kama mia ntangu* que não foram previstos no momento em que um ponto “fixo” no tempo da linha do tempo convencional foi decidido. Pode-se fluir com o tempo desde uma barragem de tempo (obrigação fixada) para outro apenas se não houver uma colisão imprevista (*tvent/dunga*) entre os dois, como uma criança pendurada em uma ponte com o pé preso. Caso contrário, é preciso lidar primeiro com essa nova barragem “intermediária” (*nkambakani*) ou colisão¹⁰⁸ (FU-KIAU, 1994, p. 31, grifos no original)

¹⁰⁶ “[...] time was psychological or experiential rather than mechanical, more related to concrete events than a mere abstract and mathematical calculation”.

¹⁰⁷ “Time for the Yoruba is not necessarily thought as serving the function of planning, progress and development. Rather, it is a means of understanding the people’s ways of lives and beliefs such as immortality, causality, cosmology, religion, commerce, and solidarity”.

¹⁰⁸ “For the Bantu people, there is no such thing as being “late” (unless they happen to have been educated outside Africa). One must learn to be patient. “*Mvw/a kasukina mu matuti, n'kaku*” — “If the rain does not reach the ground (earth),” say the Kongo, “there must be a barrier.” An understanding of these barriers (*n'kaku*) is central to the very understanding of the concept of time and its function among the Bantu people, because time itself is worthless, but its dams are not (*Ka ntangu kibeni ko kansu n'kama miandi mivwidi lukumu*). “Being late” is only a way of responding to other aspects of *n'kama mia ntangu* that were not foreseen at the time a “fixed” point in time

Assim, podemos compreender como a visão ocidental sobre “estar atrasado” pressupõe uma hierarquização das nossas prioridades que torna objetiva, externalizada e individualizada uma relação com o tempo que para o africano tradicional é necessariamente relacional, subjetiva e intrinsecamente ligada ao fluir do tempo. Não se trata de contabilizar, de calendarizar¹⁰⁹ ou de consumir e otimizar o tempo, mas de se mover no tempo, de fluir com ele.

Como veremos, esta é uma noção central para nossa proposta de uma *tamborlitura musipensada*: o tempo nas matrizes culturais que deram origem às religiosidades e musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas é relacional, e portanto, oposto ao tempo absoluto mensurado e quantificado por relógios, metrónomos e outros dispositivos ocidentais. Se trata de um tempo qualitativo, um tempo que ganha sentidos e é sentido a partir da relação entre elementos, entre temporalidades, entre regimes temporais, entre *fundamentos*, conceitos e padrões *ancestralizados*. Ao tocar tambor, como na própria vida, “[...] estar no tempo não é apenas passar, mas também experimentar a vida pisando em *nkama mia ntangu* (as barragens do tempo). É estar em sintonia com o fluxo da energia viva, compartilhando sua melodia” (FUKIAU, 1994, p. 33). Esse é o tempo dos tambores e dos *tamboreros*. Um tempo *musipensado*, onde tocamos com o coração e “de mãozinha dada” – como sempre ressalta meu *padrino de Añá* Leo Leobons (2022).

Considerado tudo isso, veremos a seguir que existe pouco interesse na contagem ou na precisão temporal entre muitos tamboreros e tamboreras afrodescendentes. De alguma forma, existe sim um tempo certo para tudo e um tempo certo para as coisas acontecerem, mas o segredo desse tempo dos tambores na diáspora é que, como entre os africanos, “estar no tempo” guarda relação com “o outro”, ambos fluindo no próprio tempo em movimento.

3.3 *Musipensar o ritmo e o tempo dos tambores na diáspora: propostas e provocações*

[...] ‘tudo com o tempo tem tempo. O tempo só não é bom para quem não sabe esperar. Eu perguntei ao tempo: Tempo, que tempo que o tempo tem? E o tempo respondeu: o tempo, precisa de muito tempo para poder contar o tempo que o tempo tem’ (CICI, 2021, p. 558)

on the conventional time line was decided. One can flow with time from one dam of time (fixed duty) to another only if there is no unforeseen collision (*tvent/dunga*) between the two, such as a child hanging over a bridge by his stuck foot. Otherwise, one has to deal *first* with this new "in-between" dam (*nkambakani*) or collision”.

¹⁰⁹ Não estou sugerindo que a ideia ou o uso de “calendários” seja necessariamente ocidental – pois há múltiplos exemplos de sociedades e culturas ao longo da história que desenvolveram distintas formas de planificação e/ou previsão dos ciclos naturais a partir do estabelecimento de fases ou etapas no transcórre desses mesmos ciclos. No entanto, ao contrário das sociedades ocidentais – onde o tempo regrado pauta nossas vidas em função das vicissitudes do consumo e do capital –, em determinadas sociedades africanas tradicionais há uma compreensão do tempo como uma correnteza na qual estamos imersos e não um parâmetro externo e controlável. Os seres humanos e as nossas sociedades são parte desses ciclos, e o tempo é portanto, um índice desse fluxo permanente.

Na musicalidade ancestral em que todo som é significativo, os princípios de retorno ritmicamente se estabelecem e ressoam em ondas cíclicas sonoras que, como gradientes, emanam e circunscvem as pessoas e seus entornos. Em sua tessitura musical destacam-se a circunlocução, a circulação e emanação sonora e instrumental, assim como a indissociabilidade entre as sonoridades e todos os outros sistemas semióticos que integram e compõem a performance. Todas as composições sonoro-musicais e suas tessituras e particularidades de timbres e ritmos são concebidas como uma unidade indivisível, mutuamente complementares. O canto solicita a dança que borda no ar esculturas musicais. A ambiência sonoro-musical pode, assim, ser lida como um cosmograma, pois em suas radiâncias e frequências espiraladas retém as qualidades mesmas dessas cartografias de saberes. Como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência. Ou seja, as rítmicas sonoras, em si mesmas, como *mise en abîme*, repicam a cultura em sua integridade e nelas o tempo espiralar que as estrutura (MARTINS, 2022, p. 211- 212)

Como vimos até agora, o tempo afrodiaspórico é fluxo e relação. O tempo afrodiaspórico é qualitativo e dificilmente mensurável com exatidão – social e culturalmente não se percebe em unidades discretas como segundos, minutos ou com horas pois nem sempre faz sentido contá-lo ou “estandarizá-lo”. O tempo africano e afrodiaspórico é circular e é experienciado a partir dos eventos concretos que, como “barragens”, marcam e singularizam esse fluxo sem fim de ida-volta-retorno.

Filosóficamente, essa temporalidade circular remete nas sociedades africanas tradicionais e na afrodiáspora à ancestralidade como uma “força espiritual” que informa ‘o que somos e seremos a partir do que fomos’ – motor e repositório dos múltiplos conhecimentos acumulados e rearranjados que transcriam, em cada momento histórico, as cosmologias e visões de mundo que nos tornam seres culturais, políticos e sociais. Ao mesmo tempo, a ancestralidade informa uma segunda dimensão desse tempo africano e afrodiaspórico que ressoa com uma certa ideia de linearidade. A partir da ancestralidade, o tempo se torna também algo que se projeta no tempo histórico, uma continuação.

Finalmente, vimos como os tambores africanos e afrodiaspóricos reproduzem uma linguagem que relaciona fala e gesto, completando os três eixos temáticos que desenvolvemos até aqui. Este último aspecto, que relaciona som e movimento, nos leva para a noção de “ritmo” que se tornou, no senso comum, quase um substituto para a própria “música” quando pensamos em tambores africanos e afrodiaspóricos.

O ritmo é de forma geral definido como uma sucessão de elementos alternos com características distintas. Musicalmente, é concebido então como uma sucessão de sons através do tempo. No entanto, como vimos anteriormente, existe na bibliografia africanista e no senso comum uma certa fetichização dessa dimensão quando se trata o contexto africano e afrodiaspórico. Assim, apreendido a partir de parâmetros euro-ocidentais, o ritmo aparece nessa

literatura como a dimensão mais aparente e supostamente desenvolvida pelas culturas do continente. Autores como Agawu (2003; 2005; 2016) ou Nzewi (1974; 1997; 2008) denunciam – inspirados nas perspectivas pós-coloniais de Vitor Y. Mudimbe ou Kwame A. Appiah – como se deu uma “invenção do ritmo africano” como algo exageradamente complexo e estereotipado que pouco ou nada tem a ver com a realidade. Nesse sentido Kofi Agawu denuncia

Que a qualidade distintiva da música africana reside em sua estrutura rítmica é uma noção tão persistentemente tematizada que já assumiu o status de lugar-comum, um topos. E ocorre o mesmo com ideias relacionadas como que os ritmos africanos são complexos, que os africanos possuem uma sensibilidade rítmica única e que essa disposição rítmica os marca, em última instância, como diferentes de nós¹¹⁰ (AGAWU, 2003, p. 55)

Um dos argumentos mais recorrentes dessa obsessão diferenciadora é o fato, comprovado por diversos pesquisadores e pesquisadoras, que em muitas das comunidades linguísticas e culturais mais pesquisadas da África não existem termos equivalentes e precisos que compreendam por inteiro a noção de “ritmo” do ocidente. Contudo, como aponta assertivamente Meki Nzewi, “isso não significa que a África não tenha noção do que esse termo europeu implica. Afinal, sua evidência está disponível na prática da música¹¹¹”, mas o que acontece é que essa concepção africana do “movimento musical no tempo” entende o ritmo como um elemento multidimensional (NZEWI, 1997, p. 32). Existem sim nessas línguas e culturas conceitos que se relacionam com diversos descritores do que no ocidente conceituamos como ritmo, como duração, periodicidade, circularidade, linearidade, ênfases, etc. De alguma forma, como mostra o conceito de “artes musicais” que embasa nossa proposta,

[...] o campo semântico do ritmo não é um campo único, unificado ou coerente, mas um campo ampla e assimetricamente distribuído, permanentemente emaranhado, se quiser, com outras dimensões que o discurso sobre a música ocidental balcanizou¹¹² em domínios separados. [...] O ritmo, em outras palavras, está sempre conectado¹¹³ (AGAWU, 2003, p. 63)

¹¹⁰ “That the distinctive quality of African music lies in its rhythmic structure is a notion so persistently thematized that it has by now assumed the status of a commonplace, a topos. And so it is with related ideas that African rhythms are complex, that Africans possess a unique rhythmic sensibility, and that this rhythmic disposition marks them as ultimately different from us”.

¹¹¹ This does not imply that Africa has no concept of what this European term implies. After all, its evidence is available in the practice of music”.

¹¹² A expressão “balcanizar” faz referência nesse contexto a uma operação de separação de algo em partes menores enfrentadas ou não coerentes entre si.

¹¹³ “[...] the semantic field of rhythm is not a single, unified, or coherent field but rather one that is widely and asymmetrically distributed, permanently entangled, if you like, with other dimensions that discourse about Western music has balkanized into separate domains. [...] Rhythm, in other words, is always already connected”.

Assim, é mister ressaltar que a terminologia ocidental foi contruída e conceptualizada socio-históricamente a partir de parâmetros específicos em relação ao próprio tempo, ao movimento ou ao próprio conceito de som. Embora os parâmetros africanos e afrodiaspóricos sobre esse movimento do som no tempo não coincidam por inteiro com a perspectiva ocidental, contudo, não existe nenhuma razão para pensar que não possam existir paralelos em determinados âmbitos.

Ainda que desde uma perspectiva afrocentrada o ritmo seja um elemento incorporado, relacional, multidimensional e qualitativo, há uma dimensão quantitativa implícita que coexiste nesse mesmo conceito, pois “[...] o africano concebe, toca e reconhece construções musicais que implicam [também] o sentido europeu de quantidade rítmica como um elemento ou esqueleto para um sensação mais plena do movimento na música¹¹⁴” (NZEWI, 1997, p. 32). No entanto, numa perspectiva afrocentrada, esta é só uma parte dessa experiência performática, pois “[...] equivalerá [somente] às implicações temporais e matemáticas do conceito africano de movimento musical¹¹⁵”. O “ritmo africano”, assim, se organiza a partir de um complexo multireferencial que abrange outros sentidos e uma “percepção poética do movimento”. Existe assim “[...] uma sensibilidade composta sobre o movimento da música no tempo que tem abrangência temporal, profundidade tonal, qualidade emocional e quantidade matemática. É percebido pelos sentidos nas dimensões visual, sonora e psicodélica¹¹⁶” (*Ibid.*, p. 33).

A partir desse marco, tomarei de empréstimo de Leda Maria Martins a imagem da espiral como metáfora para compreender os aspectos temporais desse som em movimento dos tambores da afro-latino-america e do caribe. A espiral nos ajudará a articular os diversos movimentos desse tempo a exemplificar essa circularidade que se repete e que ao mesmo tempo avança. Este, como vimos, é um aspecto que remete às formas tradicionais de apreensão do tempo na África tradicional, onde coabitam percepções do tempo cíclicas e circulares que simultaneamente incorporam perspectivas sequenciais onde presente, passado e futuro se estabelecem como parte de uma continuidade ou fluxo histórico. Assim, frente a todos esses elementos retorno ao centro da nossa encruzilhada epistemológica e me disponho a apresentar alguns dos elementos que constituem os principais *fundamentos musipensados* da linguagem dos tambores da afro-latino-america e do caribe – focando agora no candomblé *ketu* brasileiro.

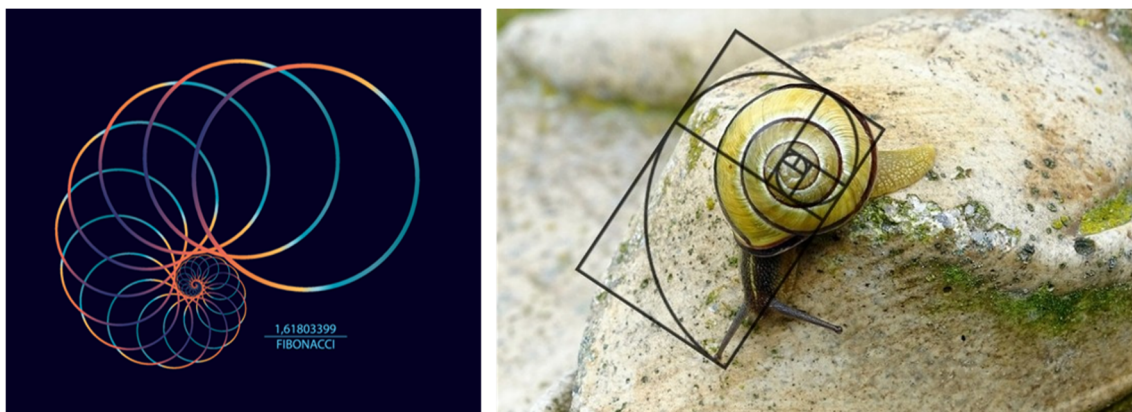
¹¹⁴ “[...] the African conceives, plays and recognises musical constructs which implicate the European sense of rhythmic quantity as an element or skeleton for fuller motional feeling in music”.

¹¹⁵ “[...] will equate to the temporal and mathematical implications of the African concept of musical motion”.

¹¹⁶ “[...] a composite sensibility about the movement of music in time which has temporal span, tonal depth, emotional quality and mathematical quantity. It is perceived by the senses in visual, sonic and psychedelic dimensions”.

No intuito de poder situar e aprofundar os conceitos e experiências dessa “teoria-naprática” *musipensada* dos *tamboreros*, vou propor uma primeira aproximação a partir de um diagrama – inspirado por sua vez numa das imagens arquetípicas dessa espiralidade: o *ìgbín* ou o caramujo de *Ọbàtálá*, *Oṣàlúfón*, *Òṣàgiyán*, *Òrìṣànlá* ou *Òòṣànlá* (ou seja, dos diversos nomes ou títulos do “grande orixá” da criação e pai ancestral do panteão *yorùbá*). Símbolo da calma (*ẹ̀rọ̀*), da paz (*àlàáfíà*), da paciência (*siùrù*) e da perseverança (*idúróṣinṣin* ou *ìforítì*), o *ìgbín* com sua concha espiralada representa também essa imagem do tempo circular que avança vagaroso, mas sem pausa. Representa assim a perenidade e a dimensão qualitativa, não mensurada nem preocupada pela contagem do tempo e essa conexão através do fluxo do tempo de todas as “camadas” que o compõem:

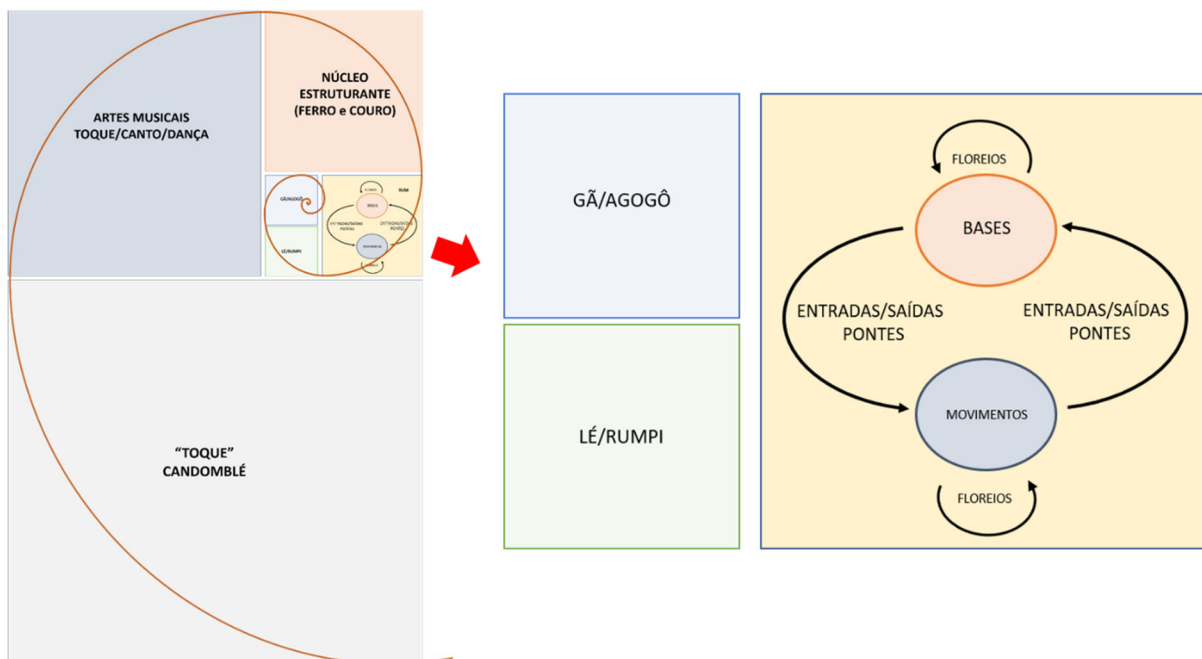
Figura 17. Representação “sequência de Fibonacci” (esquerda) e *ìgbín* ou do caramujo (direita)



Fonte: Disponíveis em <https://bit.ly/3GBoAl2> e <https://bit.ly/3k7o2Mr> (Consulta: 16 jan. 2023)

Como nas imagens acima, coexistem nessa representação simbólica do *ìgbín* todas as dimensões e nuances temporais que viemos salientando: circularidade, espiralidade, complementariedade e relatividade. É por isso que decidimos conectar, nessa sucessão, os três níveis, “camadas” ou eixos que balizam nossa proposta: o conceito de *toque* e a sua conexão com a dimensão do *candomblé* como continuidade ancestral; o conceito de “artes musicais” (NZEWI, 1997) que nos informa sobre esse aspecto relacional, polissêmico e multireferencial; e o conceito de “núcleo estruturante” (FERREIRA, 2005; 2013; 2020), que vai nos permitir introduzir diversos desdobramentos desse *musipensar* que convencionamos nomear como *ferro*, *couro* e *chão*. Deixo na imagem a seguir uma representação esquemática dessa proposta:

Figura 18. Representação relação espiral entre os elementos da *tamborlitura*



Fonte: Elaboração própria

Antes de seguir, cabe dizer que tomo essa analogia não como uma sucessão lógica de estágios, mas como uma possível representação de uma série de elementos interconectados e que estabelecem relações polissêmicas e nem sempre inteiramente lógicas. Existem, como veremos ao longo das páginas a seguir, *fundamentos* que orbitam em volta de valores civilizatórios como a própria ideia de circularidade, mas também com outros valores como o comunitarismo ou a complementariedade, entre outros. Penso assim que podemos também pensar numa certa ideia de rizoma, como essa estrutura que se espalha multidimensionalmente sem necessariamente remeter à uma única origem ou em direção coerente para um fim determinado. Nesse sentido, penso que podemos retomar – de forma complementar ao *igbin* – a proposta do “afro-rizoma¹¹⁷” desenvolvida por Henrique Freitas, que toma de empréstimo dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari à ideia de uma construção epistemológica em rede, que se “espalha” de uma forma “fluída e descentrada” onde “[...] a organização dos elementos não segue hierarquias – com uma base ou raiz dando origem a múltiplos ramos –, mas, pelo contrário, qualquer elemento pode afetar outro” (FREITAS, 2013, p. 55).

¹¹⁷ Com este conceito, Freitas (2013) pretende tensionar e se contrapor à matricial hegemonia colonial lusitana na historiografia da literatura brasileira e da África lusófona. Se trata portanto de deshierarquizar e descentrar a perspectiva eurocentrada e focar – como o próprio prefixo “afro” aponta – nos aportes e na “[...] construção de um novo espaço simbólico no qual a reversão da condição subalterna imposta pela escravização africana é realizada continuamente em campos como a música, a literatura e a produção cultural.” (FREITAS, 2013, p. 56).

Assim, quero deixar claro que não se trata somente de “racionalizar” e organizar, à moda ocidental, esse apanhado de conceitos experienciados e tamborilados, mas de apresentá-los como partes de um todo organizado de forma difusa, diverso e altamente ligado à experiência singular do ser *tamborero* na diáspora. Esse aspecto ligado à própria experiência e à trajetória de cada tocador ou de cada linhagem faz com que muitas vezes esse conhecimento não se apresente “formatado”, uniformizado ou inteiramente “codificado”, nomeado ou organizado; e é também por isso que a proposta que apresento a seguir não é nenhuma tentativa de me sobrepor a essa diversidade tentando sistematizar esse conjunto de saberes e práticas performáticas. Como viemos explicitando, nosso objetivo aqui é colocar em plano de destaque alguns dos múltiplos atravessamentos que informam esse “saber tocar” tambores na afro-latino-americana e no caribe, tanto desde uma perspectiva sonoro-musical ou musicológica, como desde perspectiva simbólicas, filosóficas e/ou socioculturais. Não esperem portanto uma descrição minuciosa ou uma coleção de exemplos coerentes entre si nas páginas a seguir, pois parto de um exercício que visa descentrar a mera descrição para tentar apresentar conexões e perspectivas diversas sobre esse tocar, entre as quais, de forma central, está a minha própria.

3.3.1 Uma primeira aproximação ao conceito de *toque* no candomblé

Desde uma perspectiva candomblé-orientada – e portanto, afro-latino-americana e caribenha – o termo *toque* emoldura essa característica polissêmica que caracteriza as *performances tamboreras* na afro-diáspora. Assim, dentro do candomblé, *toque* pode fazer referência tanto ao nome que damos àquilo executado pela seção instrumental como um todo como às partes que a compõem (temos, por exemplo, um *toque* chamado *Agueré* tocado para o orixá *Oxossi*¹¹⁸, que está formado por *toques* combinados dos quatro instrumentos da orquestra); assim como a uma forma genérica de se referir as festas e cerimônias públicas.

Tal como os entendemos nos terreiros, os *toques* – como deixa claro o conceito de “artes musicais” (NZEWI, 1997) – 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. Como nos informam Raul Lody e Leonardo Sá (1989, p. 20):

¹¹⁸ O orixá *Oxossi* é uma deidade caçadora que representa a fartura e a riqueza.

Os toques cerimoniais não são ‘obras’, não são ritmos apenas, não são padrões. Entendê-los é concebê-los como aspecto, como parte de um todo articulado mais amplo, bem mais abrangente, tanto no sentido material direto quanto no referente à sua projeção simbólica e significação religiosa ou ideológica (LODY; SÁ, 1989, p. 20, grifos no original)

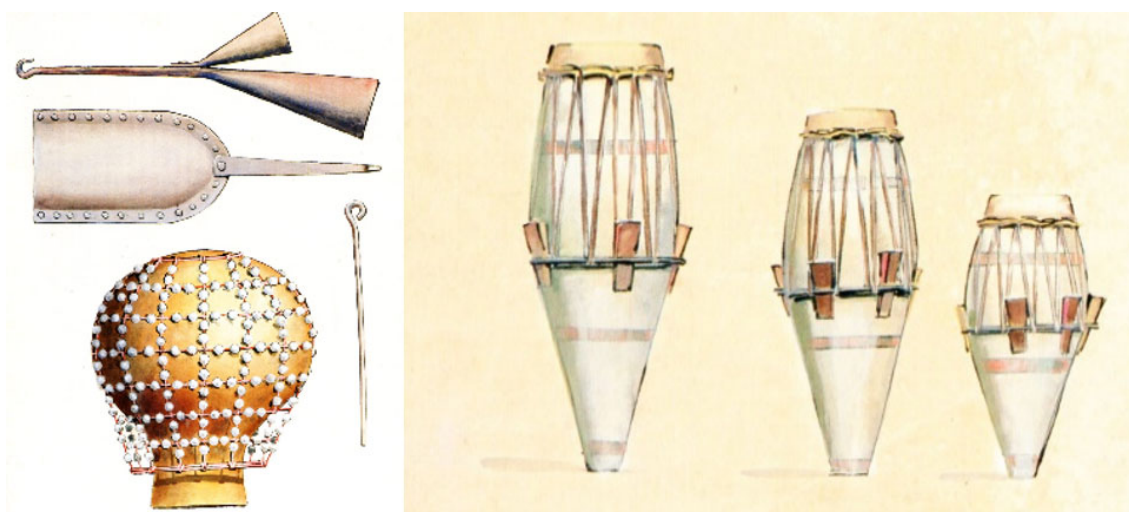
Ao mesmo tempo, o conceito de *toque* remete à própria ação de “tocar”, pelo que envolve um amplo conjunto de termos e conceitos que se referem tanto à sua dimensão musicológica formal e estrutural, como à sua dimensão perceptiva e estética. Um *toque* e aqueles que o executam estão assim expostos a todo tipo de críticas e comentários, tanto daqueles que o acompanham assistindo e interagindo, como daqueles que estão mais diretamente envolvidos com a ação ritual – sejam estas entidades ou performers.

Mas comecemos pelo princípio. De forma geral, podemos definir a seção instrumental do candomblé como um conjunto de no mínimo quatro instrumentos *com fundamento* e de outros instrumentos “ritualísticos” (BARROS, 2017, p. 43)¹¹⁹. Os primeiros, conformam os elementos indispensáveis e fundamentais para a organização sonora desta “orquestra” (pelo menos nas cerimônias públicas, pois seu papel pode ser eventualmente substituído por vocalizações, palmas ou outras tecnologias sonoras nas cerimônias internas). Estes instrumentos *com fundamento* não são meramente objetos materiais, mas são tratados como sujeitos e atores comunitários ativos durante a dinâmica ritual. Recebem nomes, são vestidos, alimentados, passam por diversos rituais e são também consagrados, como vimos, à determinadas entidades regentes de cada comunidade. Já o segundo grupo de instrumentos são também sacralizados, mas tem uma função pontual – mas não por isso menos importante – como ferramentas invocatórias ou como elementos necessários para o bom direcionamento de determinados momentos do ritual. Nos terreiros que frequento e frequentei, os instrumentos *com fundamento* são um *terno de atabaques* e um *ferro*.

Na seguinte figura, realizada pelo artista argentino-brasileiro Carybé (Hector Júlio Páride Bernabó) são mostrados os instrumentos da orquestra do candomblé. De esquerda à direita, temos o *agogô* (com duas campânulas) e o *gãñ* (com uma); embaixo um *shekeré* (menos comum); e a direita temos o *terno* de atabaques, mostrando o maior e mais grave (*rum*), o de timbre médio-agudo (*rumpi*) e o atabaque menor e mais agudo (*lé*).

¹¹⁹ Para mais informação, ver TAMARIT (2017, p. 122-133).

Figura 19. Imagem dos *instrumentos com fundamento* da Orquestra ritual do candomblé *ketu*



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

3.3.2 A organização da orquestra

Chegados a este ponto, é preciso entender como se organiza um *toque* e quais são as funções e expectativas culturais que envolvem cada um dos seus elementos constitutivos. Assim, já estabelecidas as bases cosmológicas e filosóficas do conceito de “artes musicais”, passarei a aprofundar aqui sobre os elementos ligados à performance instrumental – lembrando sempre que dentro deste paradigma candomblé-orientado, som e movimento informam um mesmo contexto performático e suas relações tangenciam todos os elementos materiais e simbólicos de um *toque*.

Dito isso, tentarei a seguir balizar alguns dos princípios que estruturam a seção instrumental do candomblé – ou de forma geral, como Willie Anku (2000) aponta, uma “orquestra de tambores” africana. Este autor elenca no seu texto *Circles and Time: a Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music* quatro princípios, que usarei de base para construir nossa proposta:

- 1) Existe uma dimensão comum nas orquestras de tambores da África central e ocidental que envolve a participação de um “[...] ritmo recorrente frequentemente associado ao papel do padrão do sino¹²⁰ [...]” (ANKU, 2000, p. 1). Este pode ser externado sonoramente por um instrumento ou grupo de instrumentos – como é o caso do *gãn* ou *agogô* do candomblé – ou

¹²⁰ “[...] a recurrent rhythm often associated with the role of the bell pattern”.

pode permanecer implícito como um elemento *musipensado* que controla a percepção estrutural do conjunto, como nos tambores *batá* afro-cubanos.

- 2) O segundo aspecto se refere à “tradução” dessa “linha temporal” (*timeline*)¹²¹ na forma de um círculo através do conceito *musipensado* de um “ciclo temporal” (*time cycle*), pois segundo este autor “[...] a música africana é percebida essencialmente através de uma ideia circular em vez de linear¹²²” (ANKU, 2000, p. 1) que organiza todos os elementos e eventos de uma performance (e que constituem os componentes das “artes musicais” envolvidas num *toque* de *candomblé*). Essa característica circular está intimamente relacionada com o conceito afro-cubano de *clave*¹²³, que como veremos, *transcria* magistralmente na linguagem comum essa natureza reguladora a partir da analogia com uma “senha” ou código que permite compreender e interagir musicalmente dentro da linguagem que rege cada *toque*.
- 3) Um terceiro ponto se refere à sincronização relativa de todos esses eventos (padrão do *gã/agogô* e circularidade) a partir da noção de “*marcação* reguladora” de cada ciclo temporal – à qual determina o ponto de centramento e de entrada de cada ciclo do *ferro* (culturalmente estabelecido), tanto para a “orquestra de tambores” como para a própria cantiga. Por outro lado, a partir da referência aos passos dançados, esta batida reguladora é concebida como o vértice superior de uma encruzilhada que tangencia cada ciclo (como no cosmograma Bakongo), estabelecendo assim uma estrutura métrica em quatro batidas equidistantes que no entanto, “não deve[m] ser confundida[s] com o conceito métrico de 4/4. Em vez disso, é uma definição estrutural da duração do ciclo de tempo¹²⁴” (ANKU, 2000, p. 2) comum a todos os elementos da performance.
- 4) Finalmente, é preciso estabelecer o quarto conceito definidor da organização de uma “orquestra de tambores” africana, que está relacionado com a nossa proposta de um “núcleo estruturante” (FERREIRA, 2005; 2013; 2020) formado por duas dimensões temporais complementares e coexistentes: um plano de fundo circular fixo (um *ostinato* cíclico, representado na nossa proposta pelo conceito de *ferro* – que como veremos engloba algo mais do que somente o *gã* ou *agogô*); e uma dimensão em primeiro plano, com conotações temporais sequencial-espaciais, que envolve o conceito de *tambor mestre* (ANKU, 2000)

¹²¹ Linha temporal (*timeline*) é o mesmo conceito citado anteriormente como padrão de sino (*bell pattern*).

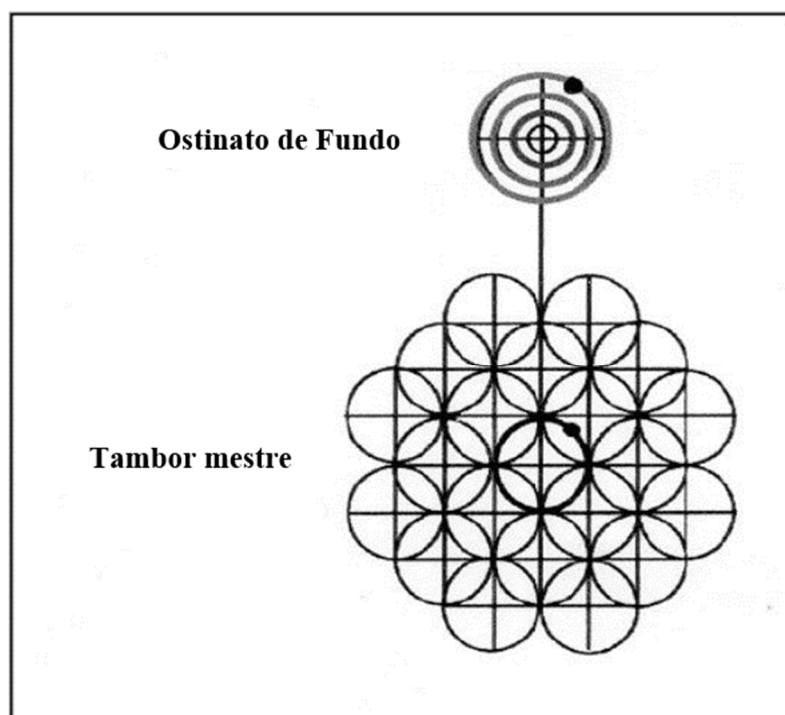
¹²² “[...] African music is perceived essentially as a circular concept rather than linear”.

¹²³ Como vimos, se trata de um conceito próprio do contexto afro-cubano que na presente proposta engloba dentro da noção de *ferro*.

¹²⁴ “[...] should not be misconstrued for a 4/4 metric concept. Instead, it is a structural definition of the time cycle span”.

ou de *tambor-mãe*¹²⁵ (NZEWI, 2003; 2012; 2017; 2020; NZEWI; FREIRE; GRAEFF; 2020; NZEWI; OMOLO-ONGATI, 2014) e que na nossa proposta convenciamos chamar de *couro* – o qual “[...] “projeta” uma sucessão de manipulações rítmicas intrigantes e logicamente ordenadas que são simultaneamente reguladas pelo princípio de tempo comum do ciclo de tempo” (ANKU, 2000, p. 2). A partir dessa organização em planos concomitantes organizados sob a égide de uma métrica comum, propomos uma resultante sonora *melo-timbre-rítmica* característica dos tambores da afro-diáspora que, como veremos, deriva de uma concepção harmônica modular e polifônica – que podemos associar à proposta de uma “lógica horizontal do pensamento harmônico em bloco” (NZEWI, 1997, p. 54). Inspirado pelas propostas do *babalorixá Claudecy D’Jagun*, organizei essa lógica modular a partir de quatro elementos básicos que funcionam como “orientadores cognitivos” e que chamei de *bases, movimentos, floreios e passagens*.

Figura20. Representação do plano de fundo circular (*ostinato*) e o plano modular/sequencial sobreposto realizado pelo *tambor mestre*



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

¹²⁵ Os conceitos de tambor/instrumento mãe (*mother instrument*), *tamborero mãe (mother drummer)* ou músico mãe (*mother musician*) são centrais na concepção *Igbo* esboçada por Meki Nzewi em toda a sua obra. Podem ser encontradas referências a esses termos em todos os textos deste prolífico autor citados na bibliografia.

3.3.3 O *ferro* e o *couro* nos *toques* de *candomblé*

Uma vez apresentado o esboço da proposta, vou tentar aprofundar brevemente dois dos conceitos centrais na concepção de uma musicologia *candomblé*-orientada: o *ferro* e o *couro* como síntese desse desenvolvimento multidimensional circular e ao mesmo tempo espiralar.

Assim, devo começar admitindo que não se trata de categorias da minha autoria, mas “ferro” e “couro” são denominações relativamente comuns dentro do *candomblé* – mesmo que com significados nem sempre unificados. De forma mais ou menos genérica o “ferro” se refere, metonimicamente, à ação de instrumentos idiofones metálicos formados por uma ou duas campânulas – chamados de *gã* ou *agogô* respectivamente. Já o “couro”, de forma semelhante, se refere à resultante sonora dos instrumentos encourados – no *candomblé*, os *atabaques*.

Em relação ao “ferro”, quando apreendido a partir das referências tradicionais, este faz referência a essa “clave” à qual aludíamos acima. Se trata de um “referencial” (CARDOSO, 2006) “metronômico” (FONSECA, 2003). Constitui o que Ângela Lühning (1990a) chamou de “time-keeper” e tem como função musical dentro da polirritmia manter um “time-line pattern” (NKETIA, 1974), “bell pattern” (JONES, 1959 *apud* AGAWU, 2003)¹²⁶, “phrasing reference” (NZEWI, 1997) ou como vimos no esboço anterior da nossa proposta, um “time cycle” (ANKU, 2000) que estrutura a performance. 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) e tem um papel de “regente” (BARROS, 2017, p. 74) no *candomblé*. Junto aos dois *atabaques* menores (chamados de *lé* e *rumpi*), desenvolvem um *ostinato* cíclico – com poucas ou nenhuma variação – que serve de “guia” para o resto dos elementos da performance (canto, dança e o terceiro *atabaque*, o *rum*).

Já o *couro*, faz referência ao *atabaque rum*. Como vimos, os *atabaques* ou *ilus* (também chamados de *ngomas* nos *terreiros de nação congo-angola*) 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 (geralmente formado por cordas e cunhas de madeira ou por “birros” – peças de madeira inseridas na lateral superior do corpo do *atabaque* que tensam diretamente o couro. No entanto, hoje em dia é comum encontrar nos *terreiros* sistemas de afinação com tensores metálicos).

¹²⁶ Conceitos que fazem referência à essa noção ligada ao “pattern” ou a uma temporalidade que pressupõe uma concepção linear retêm, em certa medida, uma visão ocidental desses fenômenos. Referências ao “phrasing” ou a “cycle” nos parecem mais adequadas e afrocentradas (agradeço ao Prof. Samuel Araújo por ter me chamado a atenção sobre esse fato).

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. O menor e mais agudo dos três é chamado de *lé*; o intermédio é chamado de *rumpi*; enquanto o maior e de tom mais grave é o *rum*. Como apontamos acima, cada *atabaque* ritualmente consagrado ocupa “[...] o lugar de uma divindade, e por isso, será sacralizado, alimentado, vestido, possuirá um nome próprio e só sacerdotes [*ogãs e alagbês*] e pessoas de importância na comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais” (LODY; SÃ, 1989, p. 24).

Assim, seguindo a proposta de Anku (2000) sobre essa divisão organizacional das orquestras entre instrumentos que desenvolvem um plano de fundo circular constante sobre o qual o *tambor mestre* desenvolve sua linguagem particular – e inspirado pela provocação de Ferreira (2005) de procurar superar a definição de “padrões” isolados para passar a compreender as relações e a função de cada instrumento dentro da orquestra – decidi propor uma *transcrição* desses dois conceitos (*ferro* e *couro*) e adaptá-los à forma como os entendo desde uma perspectiva *musipensada*.

Para isso e partindo de minha experiência prática, considero que existem três elementos que caracterizam cada *toque*: a “base”, a “dobra” e o “pé de dança”¹²⁷. Chamo de “base” à junção dos padrões *melo-timbre-rítmicos* 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, grifos no original). Este “falar” do *atabaque rum* é o que comumente é denominado de “dobra”, à qual está em comunicação dinâmica e constante com o “pé de dança”, ou seja, os passos ritualmente coreografados. Esta comunhão estreita entre som e movimento no candomblé *ketu* – entre o *ferro* 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 grupos, que denominei de *ferro* e *couro*, respectivamente.

No caso do *ferro*, os padrões *melo-timbre-rítmicos* dos *atabaques lé* e *rumpi* são muitas vezes reiterações do *ostinato* realizado pelo *gã/agogô* – neste sentido o *Claudecy D’Jagun* sempre comenta em suas aulas que “o toque do *gã* está sempre na mão direita dos *atabaques*

¹²⁷ Neste ponto não considero os *cânticos* entoados pelo *alagbê* e respondidos por toda a plateia, pois de fato, 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 em cada comunidade. No caso afro-cubano, ao contrário, existem *toques* de *batá* específicos que são corriqueiramente denominados com palavras-chave associadas a uma *cantiga* particular, como *wemilêrê*, no caso de Xangô. Como veremos a seguir, o *cântico* (e as sequências de *cantigas*) no candomblé determinam a “macroforma” (NZEWI, 2020) da performance, juntamente com o *toque* e a *dança*.

que ‘puxam’. Está tudo envolvido na mão direita” (TAMARIT, 2017, p. 130). Isto significa que na maioria dos *toques*, como mostra o exemplo apresentado na seguinte figura, o padrão rítmico do *gã/agogô* está implícito no padrão dos *atabaques* menores. Obviamente se trata de uma tentativa de simplificação, pois somos conscientes das funções melódicas e timbrísticas que cada elemento desenvolve no conjunto por separado, sendo portanto necessários os três atabaques e o *gã/agogô* para compor a orquestra:

Figura 21. Relações entre *clave* e os atabaques menores (*lé e rumpi*) no *ferro*

The figure shows a musical score for three percussion instruments: Gã, Atabaque Lé, and Atabaque Rumpi. The Gã part is represented by a staff with 'x' marks indicating rhythmic patterns. The Atabaque Lé and Atabaque Rumpi parts are represented by staves with rhythmic notation (notes and stems). Red vertical boxes highlight the rhythmic patterns in the Atabaque Lé and Atabaque Rumpi parts, showing how they relate to the Gã part.

Fonte: Elaboração própria

O segundo elemento, o *couro*, resulta então da íntima e constante interpelação entre o *atabaque rum* e os movimentos ritualmente coreografados – que por sua vez, seguem e complementam os sentidos expressos por cada *cantiga*. O *Claudecy* expressa este *fundamento* na seguinte fala, recolhida na minha dissertação:

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. É como uma troca, assim... Um jogo de... O *rum* na dança... O orixá só faz a *marcação* se o *rum* chamar! As vezes o orixá faz a *marcação* sem o *rum* chamar, mas a pessoa que está lá do outro lado já começa a entender, e a aprender a fazer o *movimento*. (TAMARIT, 2017, p. 159)

Assim, como sons de um alfabeto fonético, a fala do *atabaque rum* quando está sendo “dobrado” (entenda-se, tocado) adquire sentido ritual quando segue os passos “dançados”. Podemos dizer que é uma relação recíproca de inteligibilidade: cada um é “guiado” e se deixa “guiar” pelo outro. É por isso que, para fins analíticos, podemos considerar o elemento como um conjunto, que denominamos de *couro*. O elemento sonoro deste *couro* (o *atabaque rum*),

como *instrumento-mãe* (NZEWI, 2003; 2012; 2017; 2020; NZEWI; FREIRE; GRAEFF; 2020; NZEWI; OMOLO-ONGATI, 2014), é o diretor geral da orquestra e tem a função de “costurar” e estabelecer em cada momento ritual a “macroforma” (NZEWI, 2003; 2020; NZEWI; FREIRE; GRAEFF; 2020) da performance como um todo – neste ponto é que se integram todos os elementos das “artes musicais”: *toque*, canto, dança e drama.

3.3.4 A “gramática” do atabaque *rum*: *bases, movimentos, floreios e passagens*

Havendo estabelecido o marco linguístico primordial dos tambores afro-latino-americanos e caribenhos – como lastro civilizatório de uma das características recorrentes na África Níger-Congo em relação ao *tambor mestre* (ANKU, 2000) ou ao *tambor mãe* (op. cit.) e sua reconfiguração como *couro* – podemos avançar para à conceptualização da forma de organização dessa linguagem no caso específico do atabaque *rum* do candomblé.

As frases musicais do *atabaque rum* constituem e são constituídas, junto com o resto de elementos da performance, por um “código” que encapsula musicalmente uma miríade de sentidos e significados extramusicais, os quais respondem por sua vez pela organização formal de cada etapa do ritual. Estas “frases” são geradas em primeira instância pela articulação precisa dos distintos sons e variantes *melo-timbre-rítmicas* deste instrumento.

Um primeiro aspecto interessante é o fato que geralmente, como método de ensino, esta formação de “frases” é geralmente aprendida e apreendida verbalmente em forma de sons onomatopaicos. Este aspecto, presente tanto na África como na diáspora Atlântica se baseia na utilização de versões cantadas do melo-ritmo na forma de lições mnemónicas, tal como constata, entre outros, Nzewi (1974) no contexto africano como Almeida (2009, p. 33) no candomblé baiano “[...] o principal caminho no processo de transmissão é caracterizado por fonemas, tipo: TA, KUM, GUM, RUM, DUM, KA, RUM, entre outros, que são, na verdade, sons onomatopaicos, acompanhados de movimentos corporais”.

Obviamente, estas mesmas sílabas correspondem também a “movimentos” relativos à mecânica ou “jeito” para efetuar cada som/timbre específico. Mesmo que no senso comum a forma de tocar os atabaques na *nação ketu* envolve a utilização de *agdavis* (varas de madeira de tamanho variável feitas a partir de galhos de algumas árvores características como goiabeira, ipê ou aroeira), esta não é a única configuração possível no que concerne aos atabaques. De fato, existem três formas possíveis de tocar: a mais habitual, como viemos dizendo, envolve o uso de baquetas ou *agdavis* nas três peças do conjunto (um par para cada um dos atabaques menores e uma baqueta e a mão no caso do maior); uma segunda possibilidade mantém o uso

de *agdavis* 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 *agdavis* nos três atabaques, que são tocados com ambas mãos diretamente sobre o couro.

A primeira configuração é utilizada em aproximadamente 70% dos toques. Isso explica o porquê segue sendo um dos traços diacríticos possíveis para distinguir a *nação ketu* do resto de denominações. A segunda e a terceira modalidades, por sua vez, são mais específicas e envolvem *toques* que possivelmente sejam “empréstimos” de outras nações que acabaram sendo incorporados na dinâmica ritual *ketu*: a sequência de toques *Alujá*, *Tonimobé* e *Akakaumbó* que expressa parte da mitologia de Xangô e algumas cantigas acompanhadas por uma forma de *Varsi Lenta* tocada para *Oyá*¹²⁸; o toque *Batá* tocado para diversos orixás – para a segunda configuração – e os toques *Agabi* (tocado para “esquentar” a *Ogum*, *Oxossi* ou *Xangô*), *Barravento* (tocado para *Logumédé* e *Oxum*) e *Ijexá* (tocado para *Oxum*, *Ossanyin*, *Logumédé* e alguns outros orixás guerreiros como *Exu*, *Ogum*, *Oxalá* e *Oyá*) – onde todos os atabaques tocam com ambas mãos livres.

Em relação à essa configuração prevalente, realizei na minha dissertação (TAMARIT, 2017, p. 141) uma modificação do quadro apresentado na tese de doutorado de Cardoso (2006), no qual acrescentei a terminologia que o meu mestre *Claudecy D’Jagun* usa nas suas aulas de percussão e dança e no terreiro que lidera (*Ilê Axé Omolu Omin Layó*). No entanto, na presente proposta decidi rever aquela perspectiva e reorganizar o quadro original: tanto em relação aos timbres (introduzi o som ‘TX’ realizado com o *agdavi* sobre o corpo de madeira do atabaque e juntei os golpes TRUM e PRUM numa mesma categoria, pois, na prática, são um a variação do outro), como em relação à nomenclatura utilizada para codificar os sons (decidi “abrasileirar” o padrão mudando por exemplo “chá” por “xá” e adaptei alguns dos fonemas após minha entrevista com o próprio *Claudecy*). Assim, em relação à essa configuração em que os três atabaques utilizam *agdavis* acabei chegando a um total de nove sons: cinco “formas básicas” realizadas a partir de golpes simples; e quatro “formas combinadas” realizadas pela associação de duas formas básicas realizadas simultânea ou concomitantemente.

¹²⁸ É curioso pensar nessa característica de *dobrar o rum* com as mãos nas principais sequências rituais oferecidas a Xangô, as quais envolvem cinco dos oito toques em que o *rum* toca com ambas as mãos livres: *Alujá*, *Akakaumbo*, *Tonimobé*, *Agabi* e *Batá*. Se acrescentamos os toques *varsi lenta* tocada para *Oyá* e *Ijexá* tocado para *Oxum* – ambas esposas de Xangô – vemos que a maioria dos *toques* que apresentam esta característica estão ligados a este grande *Obá* (rei) do panteão yorùbá. Esta pode ser mais uma prova da característica híbrida desse repertório, possivelmente produzida por relações milenares intra-africanas. Mesmo que sem muitas provas, poderíamos pensar – e futuramente investigar – a seguinte hipótese preliminar: como entidade central do panteão yorùbá, Xangô manteve a característica de “tocar com as mãos” nos atabaques em lugar de priorizar o “jeito” *jeje* de tocar, que prefere o uso de *agdavis*.

Antes de apresentar uma breve descrição da minha proposta é mister ressaltar que, como ocorre com a maioria dos conhecimentos musicais dos *tamboreros*, existe uma enorme diversidade de formas de codificar e produzir essas “onomatopeias” características¹²⁹. Não existe um padrão nem uma forma única ou generalizada. Também não é necessária uma coerência interna – pois muitos desses sons são, na minha experiência, adaptados a cada momento e podem diferir em cada um dos *toques*. De fato, aquilo mais importante e respeitado é a eficiência e eficácia em transmitir sonoramente essas sequências de movimentos que produzem cada um dos timbres, e se possível, aproximar a resultante sonora de cada um desses sons do atabaque à sua tradução mnemônica. No entanto, como sabemos, a experiência sonora não é um processo objetivo nem universal, mas depende de diversos e intrincados fatores que condicionam o que escutamos e como isso é processado culturalmente. É por isso que o que apresento aqui é uma síntese possível da forma como eu mesmo aprendi e de como eu escuto na prática tanto a tradução mnemônica/verbal dos sons (feita pelos meus mestres) como o próprio *melo-timbre-ritmo* dos atabaques. Dito isso, seguem os nove sons aos quais cheguei no meu trabalho.

Em relação às cinco “formas básicas¹³⁰”, temos:

- KUN: *Aberto* (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.
- TAN: *Aberto (agdavi)*. O *agdavi* é percutido longitudinalmente no centro pele, ocupando aproximadamente 2/3 da circunferência.
- KO: *Tapa Central*. 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 e as falanges realizam um movimento de “chicote” em direção ao centro da pele e a prendem.
- GUN: *Grave*. A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam levemente para permitir a vibração completa do couro.
- TX: *Aro ou madeira*. O *agdavi* bate diretamente na borda do aro superior ou no corpo do atabaque produzindo um som seco.

¹²⁹ Há, por exemplo, diversos trabalhos de referência – como a dissertação do professor e *alagbé* Iuri Passos – que apresentam outros sistemas de codificação com outros sons/onomatopeias (ver BARROS, 2017, p. 97-100).

¹³⁰ Esta classificação está inteiramente baseada no meu aprendizado e nos sons que nele foram enfatizados pelos meus mestres e mestras. Estas “formas básicas” podem ser distintas ou podem incluir outros recursos. Um exemplo seria uma variação do som KO (*tapa central*) realizado na mesma posição que o som KUN mas dando um timbre mais próximo do *tapa* (um timbre mais estalado, se quisermos). No terreiro onde aprendi, este som geralmente não é diferenciado do som KO, mas isso não exige que seja possível e corrente em outros contextos rituais.

Já as quatro “formas combinadas”, por sua vez, são:

- **XÁ:** *Chicote*. Combinação de TAN e KO realizados simultaneamente, mantendo a posição da mão livre no centro da pele, mas deslocando o golpe com o *agdavi* para a região mais perto da borda do couro, como se estivesse traçando uma tangente entre o *agdavi* e o aro do atabaque.
- **TRUM:** *Flam*. É considerado aqui como um golpe combinado por ser bastante comum, mas pode ser interpretado e realizado como dois golpes. Pode ser tanto uma combinação de *agdavi*-mão (TAN-KUN) ou das duas mãos (KUN-KUN).
- **FRUP:** *Preso*. Golpe característico em que são combinados um som “preso” ou abafado na mão (parecido com o *aberto*, mas fazendo pressão com as falanges sobre o couro para evitar sua vibração e assim gerar um som “mutado”) e um golpe aberto – seja este realizado com a mão (KUN) ou *agdavi* (TAN).
- **KA:** Golpe característico que combina o som seco da madeira percutida com o *agdavi* no corpo ou no aro do atabaque (TX) com um som grave (GUN).

Figura 22. Tabela resumo dos nove sons/timbres produzidos pela combinação do *agdavi* junto da mão esquerda livre no atabaque *rum*.

Formas básicas	Onomatopeia	Descrição
1	KUN	<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	TAN	<i>Aberto</i> (<i>agdavi</i>). O <i>agdavi</i> é percutido longitudinalmente no centro pele, ocupando aproximadamente 2/3 da circunferência.
3	KO	<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 e as falanges realizam um movimento de “chicote” em direção ao centro da pele e a prendem.
4	GUN	<i>Grave</i> . A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam levemente para permitir a vibração do couro.
5	TX	<i>Aro</i> ou <i>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	XÁ	<i>Chicote</i> . Combinação de TAN e KO realizados simultaneamente, mantendo a posição da mão livre no centro da pele, mas deslocando o golpe com o <i>agdavi</i> para a região mais perto da borda do couro, como se estivesse traçando uma tangente entre o <i>agdavi</i> e o aro do atabaque.
7	TRUM	<i>Flam</i> . É considerado aqui como um golpe combinado por ser bastante comum, mas pode ser interpretado e realizado como dois golpes. Pode ser tanto uma combinação de <i>agdavi</i> -mão (TAN-KUN) ou das duas mãos (KUN-KUN).
8	FRUP	<i>Preso</i> . Golpe característico em que são combinados um som “preso” ou abafado na mão (parecido com o <i>aberto</i> , mas fazendo pressão com as falanges sobre o couro para evitar sua vibração e assim gerar um som “mutado”) e um golpe aberto – seja este realizado com a mão (KUN) ou <i>agdavi</i> (TAN).
9	KA	Golpe característico que combina o som seco da madeira percutida com o <i>agdavi</i> no corpo ou no aro do atabaque (TX) com um som grave (GUN).

No entanto, resta ainda codificar os sons característicos realizados com ambas as mãos livres sobre o couro, tanto no caso dos atabaques que *puxam* como do *rum*. Assim, acrescentei à minha proposta inicial – contida na minha dissertação de mestrado – um segundo conjunto de timbres que apresento a seguir. Nesse caso, vale ressaltar que as onomatopeias que proponho são de minha inteira autoria, pois o próprio *Claudecy* (assim como outros irmãos e irmãs *tamboreros*) adaptam as onomatopeias a cada contexto e as modificam recorrentemente. Como adendo, é preciso enfatizar que utilizei uma forma simples que uso em outros contextos da percussão popular onde combino uma referência ao timbre predominante de cada golpe (através da terminação -UN para os abertos médios/graves e -A para os tapas) e um sistema mnemônico para codificar a manufatura (iniciando cada onomatopeia com T- para a mão direita e K- para a mão esquerda). Assim, por exemplo, TUN codifica um som médio/grave (aberto) realizado com a mão direita enquanto KA seria um som médio/agudo (tapa) feito com a mão esquerda. Segue a continuação um resumo dos seis timbres principais:

- TUN / KUN: *Aberto* (mão). A mão bate com as falanges juntas e esticadas na borda do couro. Equivale ao mesmo golpe na outra configuração.
- TA / KA: *Tapa aberto*. A mão está na mesma posição do golpe *aberto*. As falanges, formando uma ligeira concavidade, percutem o couro num movimento de “chicote” em que a ponta dos dedos (a digital) impacta no couro sem prendê-lo. Produz um som seco e agudo.
- TA⁺ / KA⁺: *Tapa fechado*. É realizado o mesmo movimento que no *tapa aberto* mas a gema dos dedos prende o couro, evitando alguns harmônicos.
- GUN: *Grave*. A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam levemente para permitir a vibração completa do couro.
- TRUM / TRA: *Flam*. Considerado aqui como um golpe combinado, pode ser interpretado como dois golpes consecutivos em função da situação. Pode ser uma combinação de dois *abertos* (TUN - KUN) ou de dois *tapas* (TA - KA).
- FRUP (FRAP): *Preso*. Golpe característico em que são combinados dois golpes *fechados* ou *abafados*. Mesmo que a versão com som de *tapa* pode ser usada em “floreios” (FRAP), geralmente é usado na forma *aberta* (FRUP), sendo um dos recursos estilísticos mais marcantes em diversos toques.

Figura 23. Tabela resumo dos seis sons/timbres produzidos com ambas mãos livres no atabaque *rum*.

Formas básicas	Onomatopeia		Descrição
	Mão direita	Mão esquerda	
1	TUN	KUN	<i>Aberto</i> (mão). A mão bate com as falanges juntas e esticadas na borda do couro. Equivale ao mesmo golpe na outra configuração.
2	TA	KA	<i>Tapa aberto</i> . A mão está na mesma posição do golpe <i>aberto</i> . As falanges, formando uma ligeira concavidade, percutem o couro num movimento de “chicote” em que a ponta dos dedos (a digital) impacta no couro sem prendê-lo. Produz um som seco e agudo.
3	TUN+ TA+	KUN+ KA+	<i>Tapa fechado</i> . Se realiza o mesmo movimento que no <i>tapa aberto</i> mas a gema dos dedos prende o couro, evitando que se espalhem alguns harmônicos.
4	GUN		<i>Grave</i> . A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam levemente para permitir a vibração completa do couro.

Formas combinadas	Onomatopeia	Descrição
5	TRUM / TRA	<i>Flam</i> . Considerado aqui como um golpe combinado, pode ser interpretado como dois golpes consecutivos em função da situação. Pode ser uma combinação de dois <i>abertos</i> (TUN - KUN) ou de dois <i>tapas</i> (TA - KA).
6	FRUP / FRAP	<i>Preso</i> . Golpe característico em que são combinados dois golpes <i>fechados</i> ou abafados. Mesmo que a versão com som de <i>tapa</i> pode ser usada em “floreios” (FRAP), geralmente é usado na forma <i>aberta</i> (FRUP), sendo um dos recursos estilísticos mais marcantes em diversos toques.

Fonte: Elaboração própria

É a partir da intrincada e precisa combinação desses timbres – que poderíamos associar aos fonemas – e da resultante sonora da sua articulação peculiar com o fundo circular melo-rítmico produzido pelo *ferro* que são geradas as resultantes *melo-timbre-rítmicas* que caracterizam cada performance e que atuam, como veremos, como “orientadores cognitivos” dentro do *toque* – ou seja, aquilo sobre o qual tanto “músicos” como “dançarinos” aprendemos a colocar nossa atenção. Assim, inspirado pela forma como o *babalorixá Claudecy D’Jagun* me ensinou durante anos – gerada a partir do que lhe foi legado pela sua família – proponho que possamos agrupar essas sequências resultantes (que poderíamos metonimicamente conceber como “palavras” e “frases”) a partir da sua função dentro do *toque* e/ou da compreensão da sua “carga significativa” como traduções simbólicas do enredo mitológico que é interativamente performando em cada *toque* de *candomblé* (lembrando que como vimos, aquilo que estou chamando de “carga significativa” seriam usos e sentidos *ancestralizados* – ou seja, culturalmente sedimentados em cada comunidade-terreiro – a partir da transcrição acústico-mocional de parte dos seus sentidos semânticos originais).

Assim, esses usos e sentidos se encontram – como na proposta da “oralidade secundária” que apresentamos – emaranhados numa teia de significação 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 sensoriais de diversas ordens – sonoros, visuais, gestuais e posturais, linguísticos e narrativos, comportamentais e simbólicos – para recriar alguns dos sentidos originais em formas híbridas culturalmente estabelecidas num ciclo sem fim de ir-voltar-retornar. Não se trata assim de “frases” com uma tradução linguística literal (no mínimo entre a maior parte dos músicos e assistentes), mas de elementos que “orientam” a performance e que, no processo de aprendizado, são estabelecidos como “formas corretas” de cada uma das partes ou “caminhos” que constituem um *toque*¹³¹. Vejamos as quatro categorias que proponho:

- i. As *bases* ou *marcações* são padrões *melo-timbre-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, é a junção das *bases do rum* com o ciclo complementar do *ferro* em cada *toque* que constitui, como veremos, a *base* de cada um deles – aquilo que caracteriza 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 mais eficaz para expressar os *fundamentos* daquela entidade e geralmente coincidem com o clímax energético de cada *toque* e *cantiga*. Normalmente codificam simbolicamente ações (verbos) como lutar, caçar, tomar banho, amassar, espalhar, curar, etc.

¹³¹ É mister ressaltar que como já aponte, há na presente tese um foco específico na parte instrumental da orquestra ritual – diante do que poderia ser objetado que faltaria dar mais atenção ao papel fundamental que as *cantigas* e as sequências rituais coreografadas têm na organização da performance como um todo. Quero deixar claro que parto neste trabalho de uma concepção multireferencial que concebe as diversas formas de expressão que integram um *toque* como interrelacionadas e interdependentes, sem pressupor uma hierarquização. Assim, como resultado do meu recorte específico, proponho que há, para além das *cantigas* ou rezas e dos *movimentos* dançados, um “discurso” musical, expresso nos *melo-timbre-ritmos* produzidos pelo conjunto de tambores rituais que complementa (ou por vezes, substitui) as narrativas orais e corporais. Obviamente, a questão da construção dessas narrativas ritualizadas não se esgota nem se resolve nos pontos apresentados nesta tese, e por isso, em nenhum caso, a relativa ausência de referências mais aprofundadas às dimensões orais primárias do candomblé (ou seja, às *cantigas*) ou aos *movimentos* específicos de cada dança devem ser interpretadas como descaso ou falta de consideração por essas indispensáveis facetas da dinâmica performática ritual.

- iii. Os *floreios* são pequenas licenças interpretativas, mais ou menos livres, que cada tocador escolhe como forma de dar “colorido” timbrico/melódico à sua execução. É neste ponto em que se expressa melhor o *fundamento* da comunalidade (que podemos associar ao princípio civilizatório do *ubuntu*¹³²), no qual é esperado que cada um imprima sua personalidade e criatividade na performance, mas respeitando os *fundamentos* e consensos coletivos¹³³. Geralmente os *floreios* consistem em adição ou subtração de “golpes” ou pequenas sequências.
- iv. As *passagens* são “clichês” melorítmicos *ancestralizados*, muitas vezes considerados parte das próprias bases ou movimentos, que servem para avisar, preparar ou para “conduzir” a performance. Assim, podem ser sequências ou frases de entrada, de saída ou pequenas “convenções” que em cada terreiro podem significar “atenção”, “vou mudar”, “vai parar”, etc.

Em definitiva, como veremos para *dobrar rum* são necessárias uma consciência estética e uma percepção da performance como um todo – aspecto comunitariamente incorporado como um princípio cultural necessário para chegar a ser um bom *tamborero*. Desenvolver a capacidade de se sintonizar, de acompanhar as dinâmicas e variações de intensidade e energia, de alcançar um “casamento” perfeito entre som e movimento requer assim disciplina, estudo, atenção e um certo estado de consciência¹³⁴ apreendido, potencializado e incorporado durante todo o processo iniciático e de aprendizado ritual.

¹³² Segundo Desmond Tutu, citado em Nascimento (2016, p. 2), o princípio filosófico *ubuntu* próprio das culturas *zulu* e *xhosa* da África do Sul, pode ser sintetizado nas expressões seguinte: “Ubuntu é a essência de ser uma pessoa”, “significa que somos pessoas através de outras pessoas”, “que não podemos ser plenamente humanos sozinhos”, “que somos feitos para a interdependência”.

¹³³ Como bem apontou o Prof. Dr. Luís Ferreira durante a revisão final desta tese, os *floreios* seriam em realidade algo próximo de uma “meta-modalidade” – pois podem ser aplicados às outras três categorias. De fato, o que ocorre é que pela polissemia e pela falta de um *corpus* rigorosamente estandardizado em relação a esses elementos (que seguindo à nomenclatura do *babalorixá Claudecy D’Jagun* separei heurísticamente nessas quatro modalidades), àquilo que separaria um erro – que seria rapidamente corrigido – de meras licenças interpretativas ou expressões personalizadas seria a adequação dessas intercorrências aos *fundamentos ancestralizados* dentro de cada comunidade. Portanto, em cada contexto ritual há certas preferências por “expressões idiomáticas” específicas e “assentadas” no imaginário *musipensado* dos seus *tamboreros* – geralmente relacionadas à figuras proeminentes em relação àquela linhagem de tocadores, que são zelosamente resguardadas e cuidadosamente ensinadas pelos mais-velhos e as mais-velhas de cada terreiro. Há portanto uma clara seleção estética e um certo “enquadramento” do conjunto potencial de possibilidades dentro de cada “sotaque”, de cada “linguagem”.

¹³⁴ O professor e *alagbé* Iuri Passos define o cargo do *ogã* como aquele “[...] escolhido pelo orixá tem diversas funções dentro de uma casa de candomblé e a principal característica é estar sempre lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas, mesmo assim, não deixa de ter a intuição espiritual. Os atabaques do candomblé só podem ser tocados pelo Alagbé e Ogã” (BARROS, 2017, p. 47). Este estado de percepção, de intuição e lucidez colocado por ele, pode ser interpretado como um potencial sensível que nos predispõe a entrar num estado energético e vibracional particular que conecta nossos corpos, os corpos dos tambores e os corpos de nossos irmãos, irmãs e entidades presentes – corporificadas ou não – durante a cerimônia.

4 DISPOSITIVOS COMPOSICIONAIS *MUSIPENSADOS*

4.1 Reformulando o conceito de *toque*

Antes de apresentar os desdobramentos dessa proposta de organização dos dispositivos composicionais que os tocadores e tocadoras de atabaque acionamos para “costurar” no atabaque *rum* cada um dos *toques* na forma de *bases*, *movimentos*, *floreios* e *passagens*, é importante ressaltar que o próprio conceito candomblé-orientado de *toque*, quando se refere à performance instrumental e à sua transcrição dançada, não é um “campo semântico” liso e consensual, mas carrega em si a pluralidade de perspectivas que *fundamentam* o candomblé.

Assim, convém retornar ao centro da nossa encruzilhada e nos perguntar, para além dos formalismos, o que seria para um *tamborero* um *toque* e como defini-lo. Por um lado, é preciso reforçar que um *toque* é uma complexa tecnologia ancestral que, no caso do candomblé, tem como objetivo estabelecer e concretizar um espaço-tempo ritualizado através da ativação da força vital (*axé*) que impregna todos os elementos que compõem as casas-templo (terreiros) e sua comunidade de humanos e não-humanos para permitir a conexão (nesse caso entendida como um processo ampliado de comunicação) entre os seres humanos e as entidades espirituais que nos acompanham. O *toque*, de uma forma geral, é a culminação de um conjunto de cerimônias que preparam os corpos individuais e coletivos de toda a comunidade para essa comunhão do *òrun* (o mundo espiritual) com o *àiyé* (o mundo terrenal ou humano). Se trata de “sincronizar” ritualmente todos os elementos que convergem no espaço-tempo do terreiro para permitir essa conexão, e por isso podemos pensar no *toque* como uma forma de ativação ou sintonização sinérgica através de uma sequência ritual 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 – o que alguns autores como Jagun (2021) conceituam como “naturalidade”.

Nesse complexo processo, a “música” deve ser entendida como um elemento propiciador desse princípio fundamental da movimentação energética. Aquilo “musical”, como estamos propondo a partir dessa nossa abordagem candomblé-orientada, deve ser entendido como parte de uma dinâmica comunicacional no sentido mais amplo do termo, e como viemos apontando, como uma transposição do princípio civilizacional da oralidade (e da própria fala) – princípio fundamental de muitas culturas da região Níger-Congo – para o âmbito maior da performance, um espaço em que seus usos e sentidos são amplificados e – com a mediação de diversos instrumentos, tecnologias e entidades – elevados a uma dimensão supra-humana.

Nessa sinergia, podemos entender a centralidade que a dimensão traduzida magistralmente pelo conceito de “artes musicais” de Nzewi (1997) tem na nossa proposta: a fala dos tambores conjugada ao discurso dançado envolvendo rezas e *cantigas* (cantadas ou declamadas) que narram o eterno ciclo sem-fim das matrizes culturais da região Niger-Congo em diáspora, multiplica e potencializa o poder comunicacional da palavra proferida cotidianamente e permite essa conexão entre *òrun* e *àiyé*. Como no diagrama de Agawu¹ (1987), a palavra é esse “gesto” primordial que vai se transmutando num fluxo circular/espíralar como um discurso multimídia: falado, cantado, tocado e dançado. E são esses princípios que estão no cerne mesmo do conceito candomblé-orientado de *toque*. Tudo aponta para essa dinâmica comunicacional circular. Tudo aponta para a encruzilhada que se estabelece ao entrecortar esse fluxo. E no centro dela, estão a “música” e a própria palavra – elemento essencial daquele que guarda esse espaço e suas dinâmicas *Èṣù*, *Exu* ou *Eleggua*, o Senhor da Comunicação:

A palavra é a matéria prima da cultura ioruba. Ela é portadora de *àṣè*. A palavra é condutora de energia e tem força. As rezas, os encantamentos e as invocações [tocadas, dançadas ou cantadas] são, ao mesmo tempo, transmissoras dos mitos, das crenças, da história, das emoções e, também, da força realizadora. A palavra é dotada de encantabilidade, pois é capaz de envolver os elementos em energia, ou até de fazer transformar ou transbordar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os iorubas. Portanto, a ela agrega-se uma parcela cósmica (JAGUN, 2021, p. 66)

Portanto, um *toque* não é mais que a transcrição performática de alguns dos princípios civilizacionais que balizam a cultura yorùbá – e que Jagun (2021), refletindo sobre o candomblé brasileiro, propõe chamar de *exúdicos*, ou seja, dada a predominância da entidade Exu no panteão, seriam princípios alicerçais ou fundantes. Os quatro princípios *exúdicos* propostos por este autor são: oralidade, naturalidade, temporalidade e senioridade. Como vimos, no caso da dimensão instrumental do candomblé, proponho equiparar a proposta de Jagun (2021) de princípios *exúdicos* ao conceito de *fundamentos*, que proponho *transcriar* em quatro princípios correlatos: a “fala” dos tambores; a dimensão formal relacional e ecológica dos elementos; o tempo circular e espíralar; e a *ancestralização* e o papel dos mais-velhos no processo de estabelecimento desses *fundamentos* que fomos apresentando ao longo desta tese.

Voltando para a dimensão sonora e instrumental, é importante destacar que, como *fundamento* e princípio *exúdico*, o conceito de *toque* é precisamente controverso – tanto no que se refere a sua organização, como a sua execução ou nomeação. Assim, os *toques* podem ter nomes distintos entre os diferentes terreiros (alguns inclusive não tem nenhuma denominação

¹ Ver figura 6 no capítulo 3 (p. 138).

específica, sendo tratados com termos genéricos ou através da sua relação com alguma cantiga ou momento ritual específico) e apresentam diversas variações ao longo da própria Bahia e das suas “diásporas secundárias” no resto do território brasileiro – podem ser encontrados diversos relatos nas entrevistas que realizamos, contidas nos anexos desta tese. De fato, poderíamos nos perguntar se é possível, ou até adequado, tentar determinar ou estabelecer uma nomenclatura e uma classificação desses *toques*. O seguinte trecho extraído da entrevista com o *babalorixá Claudecy D’Jagun* pode ajudar a exemplificar o quão complexa pode se tornar uma pergunta aparentemente simples como “quantos *toques* você conhece?”:

[...] 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? Como o *Igbin*, como o *Alujá* de *Xangô*. É um *Jiká* para *Yemanjá*. E o *Ijexá* de *Oxum*. *Logunedé* também. O *Opanijé* pra *Omolu*. Mas rola as *cantigas* também né? É um exemplo, *Naná* 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...* (CLAUDECY, 2021, p. 371)

Assim podemos ver um primeiro ponto de controvérsia em relação à organização e nomeação dos *toques*: existem *toques* que estão ligados a algumas entidades, os quais podem por sua vez, em função do momento ritual, incluir outros orixás relacionados ou “familiares”. Ou seja, não existe um princípio claro de nomeação nem de contagem de quantos *toques* existem na *nação ketu* e isso poderia estar relacionado, em parte, à formação e estabelecimento sócio-histórico do *candomblé*² como bem aponta o músico e *alagbé* Iuri Passos:

[...] cada terreiro tem uma... tem uma forma de... melhor dizendo: se preservou né, a sua quantidade de ritmos. A gente tem aí, no *Gantois*, pode dizer que tem os dezesseis ritmos mais suas variantes. O que são variantes? São ritmos que foram sendo tocado com... com... com o *rum* fazendo uma *base*, e o *rumpi* e o *lé* fazendo outra *base* ou... tendo essa inversão, né? [...]. É importante dizer também que muitos ritmos se perderam o... o nome – ou não chegavam nem aqui com um nome, melhor dizendo – porque já estava tudo muito claro no contexto do que estava acontecendo, então não tinha necessidade de... de tudo o que está acontecendo ali, em se tratando dos ritmos, ter um nome ‘tal nome’. Hoje eu vejo muita gente aí inventando o nome e dizendo que tem um monte de nome para ‘tal’ ritmo, e não tem nada a ver (IURI, 2021, p. 423)

² Como provocação, a Prof. Dra. Ângela Lühning questionava no momento da defesa desta tese se esta pergunta não poderia ter um viés ocidental ao encaminhar a conversa para uma sistematização que descaracterizaria o *ethos* *candomblecista*. De fato, concordo que pode sim haver um direcionamento da questão a partir desta pergunta, mas na minha experiência (e como pode ser comprovado nas entrevistas) há sim no *candomblé* uma tendência a estabelecer – a partir da experiência e do aprendizado de cada *tamborero* ou de cada linhagem – um número de *toques* a partir de alguns *fundamentos* que permitem distingui-los e organizá-los. A questão, no fundo, pretendia poder evidenciar esse aspecto polissêmico, controversial e plural em relação aos *toques*.

Assim, por exemplo, no terreiro do *Gantois* se reconhecem segundo o próprio Iuri Passos dezesseis *toques* e suas “variantes” – que poderíamos relacionar com essas *dobras* que o *Claudecy* aponta na citação acima, às quais determinam, em função das *cantigas*, qual será a “base” do *rum* e dos atabaques que acompanham. Mas podemos ver como esse número não é consensual nem mesmo dentro de um mesmo terreiro, pois segundo o músico Gabi Guedes, também do *Gantois*, existiriam vinte-e-três *toques* executados nesse mesmo terreiro. No entanto, o próprio *Claudecy* reconhecia na sua fala que poderíamos pensar em um número maior de *toques* quando são considerados essas “inversões” ou “variantes” – o que de alguma forma poderia explicar essa diferença entre os *toques* entre o Iuri Passos e o Gabi Guedes³.

Ao mesmo tempo, Iuri aponta para outra característica importante: a necessidade de nomear os *toques* pode ser pensada como algo estranho em alguns contextos rituais, pois dentro de cada terreiro não era preciso dar nome pois “estava [tudo] muito claro no contexto do que estava acontecendo” (IURI, 2021, p. 423). De alguma forma, não é preciso nomear algo que se encontra estabelecido, ou seja, *ancestralizado* em cada comunidade e portanto culturalmente normatizado e incorporado à dinâmica ritual cotidiana. Este ponto é corroborado também na entrevista que realizamos com a *iyalorixá* e percussionista Thainara Castro, à qual admite 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, 2021, p. 396)

Por conseguinte, alguns dos *toques* tinham sim um nome específico ligado à uma entidade característica que é invocada ou saudada com ele – *Ilú* (ou *Adaró*) para *Iansã*; *Aguéré* para *Oxossi*, *Opanijé* para *Omolu*, etc. – e outros – aqueles mais genéricos e tocados para todos ou quase todos os orixás do panteão como o *varsi* – 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 relegar o *candomblé* ao ostracismo e à atemporalidade – sonho lúbrico de muitos “tradicionalistas”.

³ Cabe destacar que mesmo sendo grandes *tamboreros* do mesmo terreiro, Iuri Passos e Gabi Guedes pertencem a gerações diferentes, e portanto, conviveram e aprenderam com pessoas diferentes dentro do mesmo *Gantois*. Além disso, como dois dos *tamboreros* mais experientes e referentes desta comunidade, cada um defende uma perspectiva própria e informada sobre essa questão – que de fato, como estamos vendo, não podemos tomar como fechada, consensual ou isenta de contradições e tensões. No fim das contas, ambos respeitam e zelam pelo conjunto de valores e *fundamentos* que a atual liderança do terreiro e suas antecessoras estabeleceram ao longo da história deste terreiro centenário.

Existe ainda mais uma componente nessa discussão apresentada no seguinte trecho da nossa entrevista com o músico e professor José Izquierdo:

[...] quando eu comecei a aprender sempre me diziam: ‘não, isso está bem, isso está errado, isso está bem, isso está errado’, e é difícil porque as vezes esse que ‘está errado’ é uma pessoa que o está fazendo ‘bem’ faz muitos anos, ou seja, ‘bem’ dentro disso que ‘está errado’ – segundo o ouro. [...] Assim, por exemplo, vem, vem, vem *ogãs* de diferentes lugares, *tatas* de diferentes lugares, sabes? [...] E ele vem, toca de essa forma. Quem sou eu para lhe dizer que está errado? E quem sou eu para dizer que esse não é um *toque* e é outro *toque*? Porque não podemos dizer que é o mesmo. Não é o mesmo. Então ali, somente com isso, pensemos... podemos pensar – não sei, tal vez por uma coisa de respeito também... Seria possível pensar que existe um... um *varsi* paulista? Seria possível dizer que... que... pode-se tomar como uma derivação tal vez do *varsi* baiano? E pode ser mais complexo, porque não é só em São Paulo que se toca isso⁴ (IZQUIERDO, 2021, p. 510)

Assim, podemos seguir a provocação de José Izquierdo e colocar a hipótese que no processo de “diáspora secundária” (FRIGÉRIO, 2005) do candomblé desde a matriz baiana até outros estados e regiões do Brasil, possivelmente tenham se dado processos de reconfiguração e recriação de muitos desses *toques* de forma análoga a como se deram entre as próprias matrizes da África Niger-Congo na diáspora afro-latino-americana e caribenha. Este me parece que é um dos pontos-chave para compreender essas dinâmicas e essa pluralidade.

Por outro lado, mesmo dentro do próprio contexto soteropolitano, poderíamos ainda nos perguntar sobre os efeitos do estabelecimento das principais “matrizes” do candomblé contemporâneo em Salvador a partir da segmentação de uma comunidade primigénia (que com o tempo acabaria se consolidando no espaço que hoje ocupa o *Ilé Àṣẹ̀ Ìyá Nasò Oka*, ou a *Casa Branca do Engenho Velho*) – como recolhido na tradição oral e na historiografia institucionalizada. Se consideramos este processo histórico, podemos pensar que nos sucessivos processos de fundação das novas comunidades, possam ter se dado também recriações, reconfigurações ou escolhas específicas a partir dos interesses e *fundamentos* ritualmente *ancestralizados* e resguardados pelo corpo sacerdotal de *tamboreros* de cada uma delas.

Seguindo, ainda poderíamos levar em consideração as políticas de interesses específicas em relação a segmentos específicos como faixas-etárias (como no caso da diferente percepção

⁴ “[...] cuando yo comencé a aprender siempre me decían: ‘no, eso está bien, eso está mal, eso está bien, eso está mal’, y es difícil, porque a veces ese que “está mal” es una persona que lo está haciendo “bien” hace muchos años, o sea, “bien” dentro de eso que está “mal” – según el otro. [...] Así, por ejemplo, viene, vienen, vienen *ogãs* de diferentes lugares, *tatas* de diferentes lugares. ¿Sabes? [...] Y él viene, toca de esa manera. ¿Quién soy yo para decirle que está mal? ¿Y quién soy yo para decir que ese no es un *toque*? Y es otro *toque*, porque no podemos decir que es el mismo. No es el mismo. Entonces ahí, solo en eso, ya pensemos... podemos pensar – no sé, tal vez por una cosa de respeto también – ¿será posible pensar que existe un... un *varsi* paulista? ¿Será posible decir que... que... se puede tomar como una derivación, tal vez, del *varsi* baiano? Y puede ser más complejo, porque no es solo en Sao Paulo que se toca eso”.

dos *alagbês* do *Gantois* Iuri Passos e Gabi Guedes), bairros de uma mesma cidade, cidades de uma mesma região, entre terreiros matrizes dentro de uma mesma *nação* ou até entre distintas *nações*. Assim, são *toques* diferentes, predileções, variantes, *dobras*? De forma preliminar posso dizer que, como o próprio José deixou registrado em outro trecho da nossa entrevista, não existe uma resposta única para esta pergunta e que devemos evitar um certo fetiche pelas origens, nomeação e contagem, pois o próprio conceito de *toque* (como o conceito de *tempo*) remetem a uma concepção qualitativa, sensorial, que *nos toca* e que escapa à lógica da padronização e aos marcos euro-ocidentais.

No entanto, é importante dizer que não estamos tentando invalidar ou questionar as diversas tentativas 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. De fato, não existe padrão pois existem infinitas formas de apreender essa realidade a partir das trajetórias diversas e contingentes de cada comunidade e contexto ritual. Não existe incongruência nem inconsistência no fato de que existam essas diferenças no número, nomeação e estruturação dos *toques* pois, de fato, essa é uma das grandes riquezas da estética musical candomblecista. De alguma forma, o que é transversal e amplamente compartilhado é essa lógica descentralizada e diversa como princípio candomblé-orientado decorrente da necessidade de adaptação e da característica inclusiva e criativa das religiões afro-latino-americanas e caribenhas frente ao terror colonial e escravagista que secularmente tentou apagar, separar e subjugar-las.

Portanto, proponho tomar essa pluralidade e polissemia como o resultado de uma filosofia inclusiva, com uma maior flexibilidade em relação às sistematizações ou normatizações – algo próximo ou correlato ao princípio da unidade na diversidade que propunha no capítulo anterior – e que, como vimos, não é estranho à África Niger-Congo. Creio que por diversos motivos, as comunidades do candomblé acabaram incorporando, com o tempo e de forma nem sempre crítica, alguns conceitos e propostas vindas do mundo branco e acadêmico. Assim, a incorporação por parte de alguns segmentos de um certo “fetiche” pela pureza e pela normatização poderiam ser resultado dessa interação carregada de inequidades.

Em conclusão, se o candomblé é o resultado (ou uma forma histórica possível) de um conjunto de processos sociais e culturais *ancestralizados* de mudança e resistência, não pode haver só uma forma dele, mas um conjunto de possibilidades “adaptadas” a cada contexto – e isso é igualmente válido para a dimensão musical e instrumental. Como na metáfora do rizoma, não existe uma matriz única, 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*.

Outro ponto importante que se desprende disso tudo é que o conceito candomblé-orientado de *toque* nos permite também, nesse exercício que estamos propondo, tensionar um dos conceitos canônicos da literatura africanista e da literatura relativa ao que o ocidente entende por percussão: a noção de padrão ou *pattern*⁵. Esta foi definida no campo da etnomusicologia africanista por Koetting (1970, p. 121) como “[...] a mais longa sequência consecutivamente repetida⁶”, conceito proposto por este autor para evitar a fixação ocidental em “[...] subdividir analiticamente além do ponto de uma necessidade racional⁷ [...]”.

Inicialmente, podemos começar apontando para a escolha desse termo e o uso infeliz para tentar traduzir algo de caráter complexo e diverso como o candomblé. Assim, padrão ou *pattern* aludem na língua portuguesa ou inglesa de uso comum a algo mediano, típico ou representativo. Algo como um molde ou modelo que permitiria sintetizar uma realidade mais complexa. Autores como Ferreira (2020, p. 7) consideram adequado o uso desse conceito, pois “[...] 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). Nesse sentido me parece um conceito razoável, mas desde minha experiência como *tamborero*, acredito que mantém ou redonda ainda numa certa ideia de standardização – que como estamos mostrando, não condiz com o conceito de *toque* e seus componentes ou significados.

Por outro lado, o conceito de padrão ou *pattern* alude também a uma característica que caminha em direção oposta à realidade multireferencial implícita no conceito de “artes musicais” que caracteriza o candomblé e as musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas, pois de alguma forma pressupõe e aciona um exercício quase metafísico de redução conceitual da complexidade ao separar os aspectos “rítmicos” do resto de elementos que caracterizam cada um desses padrões – ou colocado de outra forma, desconsidera aspectos fundamentais na experiência africana desse “ritmo” e o torna uma sucessão simples e linear de batidas no tempo. Neste sentido, Nzewi (1997, p. 32) nos adverte que “é raro encontrar um cenário tradicional

⁵ A noção de *pattern* ou “padrão” é de uso comum em muitos manuais e escolas de música – assim como em diversos contextos “de rua” da afro-latino-américa e do caribe. É também um conceito que não somente se aplica à dimensão “rítmica”, pois é utilizado também para o universo harmônico e melódico. Assim, como bem apontou o Prof. Dr. Luís Ferreira na revisão desta tese, não se trata de rejeitar por inteiro a noção de “padrão” – pois corresponde de fato a um recurso, muitas vezes heurístico, que atua como um modelo para a análise ou a transmissão de certos elementos de uma cultura musical. O que estou criticando é que no candomblé, tal como eu o aprendi com meus mestres e mestras, este carrega um viés excessivamente simplificador que acaba por esvaziar o próprio conceito candomblé-orientado de *toque*. Ou seja, estou criticando-o em base à premissa que os conceitos precisam fazer sentido no contexto em que são performados e/ou *musipensados*.

⁶ “[...] the longest consecutively repeating sequence”.

⁷ “[...] subdivides analytically beyond the point of rational necessity [...]”.

africano onde o ritmo , ou seja, a essência da percussão, é tocado isoladamente como uma apresentação musical⁸”, pois o que encontramos é um construto, uma prática e uma percepção que combina uma dimensão temporal circular, uma textura e forma musicais de caráter melorítmico e uma percepção acústico-mocional “[...] cuja quintessência é a dança como música visual⁹” – algo que este autor conceitua como *megaritmo* “na falta de um termo melhor que inclua a noção ocidental de ritmo enquanto recomenda as outras dimensões de tempo e psicologia [...]”¹⁰ (*Ibid.*, p. 34). Portanto, a noção de “padrão” ou *pattern* é (no mínimo) questionável pois nos leva a desconsiderar parte dos *fundamentos* implícitos nesse “ritmo” de uma forma (no mínimo retoricamente) artificial e falaciosa. Este ponto foi também colocado de forma enfática por alguns dos entrevistados como o José Izquierdo que denunciou como

[...] o *toque* em si primeiro está... está vinculado a tudo isso do som, todo aquilo musical – inclusive essa diferenciação que muitas vezes é feita e como que é reduzido a um espectro especificamente rítmico né, de muitos desses saberes, é absurdo! Assim, todos os *toques* têm... têm a sua fraseologia, os *toques* tem o seu... os seus contornos, incluso a respeito da forma como são cantados, como são entendidos, as estruturas de frases, de improvisos. Elas de uma ou outra forma estão... estão vinculadas também a tudo isso. Ou seja, não é só chegar e... e, como é que posso dizer, extrair somente aquilo rítmico¹¹ (IZQUIERDO, 2021, p. 513)

Assim, acredito que manter o sentido ético, estético e político do conceito de *toque* é fundamental para não cair em mais uma operação de redução etnocêntrica e de certa forma associada ao consumo e mercantilização racista dos “outros culturais”, pois permite – a partir de uma (aparentemente) simples operação de nomeação – descaracterizar (assim como desetnicizar, desracializar e sanitizar) tudo aquilo não alinhado a uma certa lógica euro-ocidental sobre o ritmo. Musicalmente, como bem denunciaram o próprio Meki Nzewi (1997) ou Kofi Agawu (2003, 2016), isto se traduziu numa exorbitante profusão de conceitos e perspectivas teóricas¹² (muitos deles pouco ou nada embasados nas práticas e conceitos

⁸ “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”.

⁹ “[...] the quintessence of which is the dance as visual music”.

¹⁰ “For want of a better term which would subsume the Western notion of rhythm while recommending the other dimensions of time and psychology [...]”.

¹¹ “[...] el *toque* en sí primero está... está vinculado a todo eso del sonido, todo lo musical – inclusive esa diferenciación que muchas veces se hace y como que se le reduce a un espectro específicamente rítmico no, de muchos de estos saberes, ¡es absurdo! Así, todos los *toques* tienen... tiene su fraseología, los *toques* tienen su... sus contornos incluso con respecto a la forma en que se cantan, que se entienden, a las estructuras de frases, de improvisaciones. Ellas de una u otra manera, están... están vinculados también a eso. O sea, no es llegar y... y, como se puede decir, extraer sólo lo rítmico”.

¹² Kofi Agawu (2003, p. 153-54) lista alguns desses termos referentes à dimensão rítmica Africana. Decidi não traduzir esta citação por se tratar, em sua maioria, de termos originalmente concebidos em língua inglesa: “additive rhythm, commetric accents, contrametric accents, counter meter, cross rhythm, density referent, divisive rhythm, downbeat, free rhythm, gross pulse, hemiola, hot rhythm, implied beat, inherent pattern, interlocking rhythm, isorhythm, linear rhythm, main beat, megarhythm, melorhythm, metronome sense, multilinear rhythm,

musipensados das comunidades supostamente pesquisadas) que acabaram sendo normatizadas e canonizadas no discurso e nos estudos sobre as musicalidades africanas e afrodiaspóricas.

Partindo dessa constatação, vou procurar questionar¹³ – a partir de uma perspectiva candomblé-orientada e, na medida do possível, afro-centrada – alguns conceitos mais ou menos estabelecidos sobre o ritmo africano e afro-latino-americano e caribenho, *contrapontando-os* com a interpretação *musipensada* dos mesmos a partir da minha experiência prática como *tamborero*. Nesse rumo, vou tomar como guia o segundo capítulo do livro *African Music. Theoretical Content and Creative Continuum* de Meki Nzewi (1997) para organizar as próximas seções.

4.2 O pensamento *melo-tímbrico*, a afinação dos atabaques e a *política do grave*

Um primeiro elemento apontado por Nzewi (1974; 1997) como determinante é o chamado “pensamento melorítmico”. Neste caso, como viemos apontando, se trata de uma característica de certos instrumentos africanos, considerados instrumentos de percussão “sem altura definida” no ocidente (como tambores ou campanas) que derivam melodicamente sua essência rítmica – ou seja, apresentam uma dimensão intrinsecamente tonal e melódica cooperativamente alcançada a partir de uma característica própria das línguas africanas que embasam as suas culturas de origem. Este é o caso de muitos dos instrumentos das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas como os atabaques do candomblé, e nos levam a propor uma organização harmônica horizontal com uma ênfase polifônica, como veremos mais à frente.

Esta ênfase nos aspectos tonais e tímbricos (*melo-tímbricos*) dos atabaques e do conjunto em cada *toque* pode ser apreciada na importância outorgada ao som, ao “jeito” certo

nonsymmetric rhythm, off-beat rhythm, on-beat, phrasing referent, polymeter, polyrhythm, resultant pattern, silent beats, speech rhythm, strict rhythm, subjective beat, subjective meter, subjective pattern, suppressed downbeat, syncopation, time line”.

¹³ Quero aqui deixar claro que minha posição como candomblecista e *tamborero* é poder estabelecer um diálogo entre minha experiência prática e situada com meus pares na religião e com meus colegas acadêmicos (a partir da literatura disponível). Digo isso porquê mesmo que procure tensionar, criticar ou colocar objeções a certos conceitos, ideias ou metodologias, me sinto parte e continuação de um legado dentro da etnomusicologia, das ciências sociais e dos movimentos sociais organizados que levantaram, produziram e conduziram muitas das pesquisas e debates críticos que embasam minhas discussões – inclusive, muitos deles em momentos históricos ou contextos geopolíticos com menos recursos ou equipamentos disponíveis dos que dispomos hoje em dia. Reconheço assim o papel dos que me antecederam – da mesma forma que espero que este trabalho possa abrir outras discussões e debates daqui em diante – e mesmo com um viés claro (que explica em parte a minha seleção de autoras e autores), não pretendo, *a priori*, descartar ou criticar por inteiro a obra de nenhum dos meus colegas e/ou predecessores. Como disse, pretendo oferecer uma perspectiva alternativa, complementar se quisermos (e por vezes contraditória) para diversificar e, na medida do possível, pluralizar os debates sobre as musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas.

de produzir ou “tirar” esse som, à afinação correta de cada instrumento e a disciplina necessária para que possa ser compreendida cada frase. Nesse sentido se expressou Thainara Castro que colocou que “ele [o atabaque] tem suas melodias” e que para poder considerar um *toque* bonito você precisa “[...] saber tirar o som do atabaque. Se você não souber tirar um som – porque não é força, é jeito, é prática. Se você não souber, eu acho que dá meio que uma desandada, né?” (THAINARA, 2021, p. 397). Por sua vez, a Mônica Millet enfatizava na nossa conversa como é preciso “[...] saber “tirar” as sonoridades do instrumento. O que eu vejo muitas vezes é, assim, a “célula”, mas as “notas” elas precisam ser melhor trabalhadas, ne?” (MÔNICA, 2021, p. 471) – focando nessa compreensão do “megarritmo”, desse *toque* como algo que extrapola algo somente rítmico, uma célula rítmica como ela o chama, e que inclui a dimensão melódica (as notas) e a sua combinação pois existem “[...] harmonias que estão dentro desses tambores. Não é porque tem duas ou três notas que ele não tem uma melodia!” (Ibid., p. 479).

Assim, existe em cada contexto ritual uma dimensão melódica associada à “nota” e especialmente ao timbre de cada instrumento¹⁴ – que no caso dos atabaques, pode ser apreendida a partir da metáfora que compara os atabaques com um “piano”, como tantas vezes escutei por parte de meu mestre *Claudecy* e que tanto o Guilherme Marques como o Ícaro Sá aprenderam também de seus mais-velhos. De fato, a afinação e a resultante sonora do conjunto são aspectos primordiais da linguagem *tamborera* candomblecista, comparável a qualquer outro âmbito da música dita popular ou erudita

[...] a importância da afinação dos atabaques é tipo a afinação de um violão, de um baixo. Se você estiver tocando com os instrumentos todo desafinado, não vai rolar um som bom! A mesma coisa que um violão, com piano. Se não rolar, se você não tiver o agudo, o médio, o grave, não vai rolar. E se estiver tudo grave, e aí? Entendeu? (ANDRÉ, 2021, p. 597)

Cada comunidade, *ancestralizou* uma preferência por essa afinação correta dos atabaques, à qual foi ressignificada por cada *tamborero*. O *Claudecy*, em outro trecho da nossa entrevista deixou bem claro que

[...] não gosto de *rum* apertado demais. Para mim o *rum* tem que... Tem que falar, tem que conversar. É afinação... O *lé* é uma afinação e o *rumpi* é outra, ne? E o *gãn*, também, a postura de quem vai tocar o *gãn*: não “martelar” muito, não bater, tentar abafar um pouco, sabe? Quebrar um pouco, não deixar “ten-ten-tem” [imita o som agudo e estridente do *gãn* quando tocado alto] não dá. (CLAUDECY, 2021, p. 381)

¹⁴ Diversos autores do âmbito da afro-latino-américa e do caribe discutiram sobre a afinação precisa dos instrumentos, geralmente pautada na diferenciação de faixas tímbricas. Podem ser bons exemplos desses trabalhos Aharonián (2007), Ferreira (2013) ou Leon (1969; 1984) entre outros.

Assim, não é só a nota que precisa ser respeitada, mas também a qualidade do som produzido. É preciso saber “[...] onde vai bater o *agdavi*”, pois muitas vezes o tocador ou tocadora “não explora, toca pela metade, fica um som diferente” pois “tem técnica de *agdavi*. A forma de segurar o *agdavi* é muito importante [...] é munheca!” (CLAUDECY, 2021, p. 382). Vemos nesse trecho do *Claudecy* como existe entre os tocadores e tocadoras uma grande atenção dada à dimensão “técnica” associada ao *jeito* de *tirar o som* do instrumento. Este aspecto é algo que deve ser aprendido. É algo que foi desenvolvido e aprimorado pelos ancestrais do tambor e que requer estudo e paciência, pois como destaca o Iuri Passos

[...] o tocar do atabaque também tem a sua técnica e por isso é tão complexo e por isso não basta ser só percussionista. Você tem que ser ou *alagbê* ou estudioso para você adquirir a técnica. A gente no *Gantois*, nós temos essa técnica, essa forma de tocar que é nossa! Me orgulho disso! Então para você aprender a tocar o *agueré* como a gente toca no *Gantois* você vai ter que aprender a nossa técnica. Não basta só tocar um *agueré*. Você vai ter que aprender a tirar o som: *Chá - taxi - ki - tan - gun - tan, tuk - tan - tuk...* A tirar todas essas notas! Com isso, só a técnica. Não é só chegar e tocar. Isso é o diferencial, principalmente do nosso terreiro para todos os terreiros. É você chegar e entender essa técnica que Vadinho apurou né? que ele aprendeu com... com seus mais-velhos e foi apurando e foi trazendo, e deixou essa marca. É a técnica, não tem jeito! Tocar não é só chegar, pegar o *agdavi* e tocar... Fosse assim era fácil! É um aprendizado que demora! Não é simples (IURI, 2021, p. 426-78)

Mesmo presente no discurso *musipensado* de alguns *tamboreros*, devemos compreender que a “técnica”, como conceito ou abstração, pode não ser reconhecida como algo próprio do universo musical candomblecista, especialmente das gerações dos “antigos” – como bem enfatizou na nossa conversa o *ogã* Guilherme Marques quando disse “[...] antigamente, eu acho que os antigos não pensavam em *técnica*. Para mim, na minha opinião, acho que existia o *jeito*” (GUILHERME, 2021, p. 575). Neste mesmo sentido falou o *ogã* André Souza quando disse

Eu acho que não tem sentido, porque é assim: se a gente pega dos mais-velhos, isso agora... isso é novo, né? *Técnica* no candomblé é agora! Você pega Vadinho Boca de Ferramenta, Ubaldo... não... qual é a *técnica* que tinha naquele tempo? Não tinha! Eu acho que isso aí inventaram agora. Que a mão é assim, que não sei o que é assim.. (ANDRÉ, 2021, p. 595)

Mesmo que do meu ponto de vista devemos ser cautelosos com afirmar que “antigamente não tinha uma preocupação técnica” – pois se entendemos a “técnica” como um “caminho para novas linguagens [...] [que] vai te permitir expressar ideias musicais” como deixou claro na nossa conversa o Leo Leobons (p. 652), com certeza isso fez parte do repertório de ferramentas *musipensadas* de qualquer *tamborero* em qualquer época. O que sim podemos afirmar desde uma perspectiva candomblé-orientada é que no candomblé, essa técnica não é (e

possivelmente nunca foi) um fim em si mesmo nem um “caminho” para uma demonstração egóica das capacidades de um tocador ou tocadora – como hoje em dia parece que se transformou¹⁵. No candomblé, como muitas vezes escutei, “menos é mais” e de fato, o importante é “seguir a cartilha” (como tantas vezes foi me ensinado e assertivamente pontuou o *xicarengoma* Eliezer Santos) para permitir a comunicação corpo-a-corpo entre quem toca, quem canta e quem dança como *fundamento* essencial de um *toque*. Assim, acredito que mais do que não existir uma preocupação técnica, podemos sintetizar nosso ponto até aqui a partir da seguinte fala do *runtó* Ícaro Sá: “eu não penso muito na *técnica*, eu penso em achar o som” (ÍCARO, 2021, p. 561) – algo que corroboraram muitos dos *tamboreros* com quem convivo.

Avançando então, podemos deduzir que a “técnica” necessária para *tirar o som* adequado dos instrumentos está intrinsecamente relacionada com esse *musipensar melo-timbre-rítmicamente* candomblecista. E este pensamento *melo-timbre-rítmico* está, por sua vez, ligado à organização interna da orquestra e aos “papeis” que cada instrumento, quando corretamente tocados, desenvolvem no conjunto. Assim, o principal é entender

[...] qual é a referência dessa tríade de tambores: quem é o som médio-grave, quem é o som médio-agudo, quem é o som agudo, né. Quem é a referência da... do metal que é o *gãñ*, o *agogô*. Então você tem que primeiro entender essa afinação e depois você tem que entender como é que essa tríade funciona dentro do... do religioso: que um instrumento complementa o outro. Apesar de o *rum*, ele estar num... na maioria das vezes fazendo todas as nuances, as variações, ou quebrando tudo – ou seja lá como que quiser falar “improvisando”, “solista” – ele tem um papel dele também dentro dessa tríade também. Em alguns momentos ele tem que fazer a “base” que é justamente para poder o todo aparecer (IURI, 2021, p. 427-28)

Além disso, este *musipensar melo-timbre-rítmico* envolve a necessidade de “respeitar a sonoridade dos instrumentos” a partir de uma postura consciente e amorosa frente à essa organização da orquestra – *ancestralizada* e legada pelos mais-velhos como deixou claro Gabi Guedes durante nosso encontro/entrevista – que abrange, além de aspectos tímbrico-melódicos, nuances texturais, formais, de “sotaque”, de *swingue* pois

¹⁵ Durante uma das nossas conversas, o meu *padrino de Aña* Leo Leobons fez uma consideração sobre a *técnica* e os usos e abusos no contexto atual que penso que pode servir para situar essa questão desde um outro ângulo: “Cara, o desafio técnico é o desafio técnico! Seja de sopro, seja de mão, seja de articulação, seja... [...] teve uma época em que os guitarristas começaram... partiram para o “caminho da velocidade” [...] velocidade é uma coisa muito cativante, porque ela não só passa uma impressão de destreza, de capacidade – que realmente tem alguma – mas tem mais cara, quando está muito rápido você não ouve os detalhes! Muita coisa passa batida! [...] Sem falar que tocar rápido pra Orixá – a não ser quando o orixá pede – é um crime, né! [...] A *técnica*, como tudo, tem que estar a serviço da ideia musical. A serviço da música, da ideia musical, da expressão musical. Mas enfim, é um “caminho” que não tem muita volta. E a gente tem que aceitar como reflexo do mundo que nós vivemos, que é muito rápido, que é muito célere, que é onde há essa – o que eu chamo de “pirotecnia” – tem um valor muito grande” (LEOBONS, 2021, p. 651-52).

[...] os *toques* de matriz africana, eles são executados com três instrumentos e mais o *agogô* ou o *gân*, né – o instrumento metálico que vai dar toda essa circularidade e mostrar onde começa e onde termina cada frase. Então, é necessário que a gente entenda o que é o som do *lé*, o que é o som do *pi*, o que é o som do... do *rum*, o que é o som dos *ilus*, né. [...] é necessário que se ouça isso. É aí que vem dinâmica, técnica, respeito ao colega que está do lado, ouvir o som do outro, conectar, fazer essa “cama circular” para quando o *rum* chegar dialogando com a entidade ou com quem estiver dançando, a conexão ser perfeita, imediata, com doçura, ou “swingue”... com tudo, com amor! Então é necessário que tenha-se esse respeito à sonoridade também dos instrumentos! (GABI, 2021, p. 451)

Numa outra ordem, é preciso destacar que essa caracterização da afinação e do timbre correto para construir a resultante *melo-timbre-rítmica* da orquestra do candomblé é baseada numa estética musical de matriz africana, e por tanto, não diretamente pautada nos padrões ocidentais. Assim, tanto a preocupação com a afinação dos instrumentos como a questão das implicações estéticas ou poéticas ligadas à “correta execução” dos *toques* levanta de novo, como pano de fundo, as possíveis relações entre epistemologias musicais diversas. Mesmo alicerçadas e compreendidas a partir de marcos referenciais muitas vezes distantes, podem sim existir pontos de contato ou analogias explicativas entre estas duas formas de conhecimento musical, expressas por exemplo na analogia referente ao correto “ajuste” dos timbres dos atabaques ao chamá-los de “pianos” usada por alguns *alagbês*. Contudo reiteramos: como bem demonstrou o musicólogo e compositor brasileiro César Guerra-Peixe ao tratar de transpor a característica *melo-timbre-rítmica* dos tambores do *Xangô* pernambucano ao piano, o extremo cuidado e a atenção dada à afinação e aos *melo-timbre-ritmos* gerados nada tem a ver com a incorporação ou a adequação aos padrões de temperamento euro-ocidentais (GUERRA-PEIXE, 2007; BARROS, 2013; ARAÚJO, 2015).

De fato, devemos entender que – como notei na minha dissertação de mestrado a partir de um apontamento feito por J.S. Kofi Gbolonyo durante uma aula magistral ministrada no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro em janeiro de 2017 – existe na África, de um modo geral, uma concepção do espaço físico e corporal em “áreas” ou regiões, e portanto, podemos transpor essa ideia para tentar explicar essa “certeza difusa” quanto à afinação. De alguma forma, como ocorre com a percepção temporal, o importante não seria um ponto final quantitativamente definido mas a relação entre as partes, o “caminho”. O que os *tamboreros* procuram e tentam reproduzir é uma relação intervalar. Por exemplo, quando o *Claudecy* se referia ao som dos atabaques de certos terreiros específicos como “pianos”, geralmente cantava algo que se aproximava de uma quarta maior entre o *rum* e o *rumpi*, e a uma sexta maior entre o *rum* e o *lé*. No entanto, esta tentativa pouco tem a ver com uma relação exata, temperada e precisa, mas com “regiões”, com relações entre timbres que são reconhecidos como

“adequados”. Esse senso de afinação, mesmo que aproximado, deve ser acurado pois como vimos, é a partir de uma boa afinação que são produzidas as nuances *melo-timbre-rítmicas* entre os tambores, e conseqüentemente, são aquilo que torna reconhecíveis as falas e as frases.

Finalmente, existe ainda uma última questão relativa à afinação dos atabaques que se encontra no alicerce de um dos *fundamentos* candomblé-orientados mais importantes na nossa proposta, que chamei de uma *política do grave*. Antes de tentar defini-la, acredito que possamos compreender os elementos que me levaram a esta proposta a partir de dois excertos das conversas que realizamos com a percussionista Mônica Millet e o professor e *alagbé* soteropolitano Iuri Passos:

[...] a música africana, ela não tem os mesmos padrões da música europeia ocidental. Então, os instrumentos que são solistas são instrumentos graves, e isso “aperta um pouco a mente” da compreensão do pessoal. Então, eles ficam tentando puxar para uma afinação que seja mais médio-aguda e aí perde todo um “glamour”, perde todo um... uma execução diferenciada, porque nós estamos acostumados a ver sempre... os instrumentos solistas são os instrumentos médio-agudos (MÔNICA, 2021, p. 480)

[...] você traz primeiro uma cultura que é inversa, onde o agudo “sola” né, que é o *Sabár* – a gente troca o grave. Você vê que há gente que não está... não tem noção do que é a afinação, do que está acontecendo, dessa conversação dentro do candomblé! Você inverte, faz toda essa inversão de afinação, de solista, não entende quem é que “sola” em cada cultura e termina trazendo só por vaidade e... infelizmente... descaracterizando uma coisa que tantas pessoas morreram e foram escravizadas e sofreram para a gente estar aqui hoje batendo esse papo! (IURI, 2021, p. 425)

Assim, os dois trechos nos alertam para uma tendência percebida por eles em diversos contextos rituais e da cultura popular em que se estaria descaracterizando a resultante *melo-timbre-rítmica* da orquestra ao alterar a afinação dos instrumentos para adequá-la a realidades musicais externas e estranhas ao próprio candomblé e aos seus contextos musicais “matriz” no continente africano. De fato, o panorama denunciado por ambos trata sobre a sobreposição ou a imposição de outras estéticas musicais (no caso da Mônica Millet a partir da adequação dos atabaques aos padrões impostos pelos “trio-elétricos” do carnaval de Salvador e instrumentos como o timbal; e no caso do Iuri Passos pela equiparação do atabaque com instrumentos próprios do contexto da música *Sabar*¹⁶ da Senegâmbia) em que se associam instrumentos com um registro médio-alto à função ou “papel” de “solistas” – ou de uma forma mais geral, instrumentos com uma maior liberdade criativa dentro do conjunto. Aquilo apontado por esses *tamboreros* e que sustenta o *fundamento* da *política do grave* é precisamente uma característica do candomblé e de outros contextos afro-latino-americanos e caribenhos (como poderia ser o

¹⁶ Tipo de tambor originário do Senegal tocado em grandes orquestras, com uma mão e uma baqueta.

caso do *batá* afro-cubano) onde esse papel é assumido por instrumentos situados na seção oposta do espectro tonal: a região grave ou média-grave.

Assim, podemos definir a *política do grave* como uma configuração estética musical e performática de diversos contextos africanos e afrodiaspóricos que baseiam toda sua força e potencial criativo, sensível e comunicativo nos *melo-timbre-ritmos* gerados a partir da combinação de sons emitidos por instrumentos da região média-grave do espectro tonal¹⁷ – sempre em relação complementar com uma “massa sonora” densa e repetitiva que atua como “pano de fundo”.

Pensando no sistema Atlântico, posso imaginar diversos exemplos que sugerem este princípio, especialmente se observamos as distintas fases e intercâmbios que geraram os gêneros musicais africanos e afrodiaspóricos contemporâneos (por exemplo o funk, o reggae, o rock, o samba, o candombe, a rumba, o zouk, etc. e todas as possíveis combinações surgidas, como o samba-reggae, entre muitas outras). Em todas elas se dá uma profunda ênfase estética na construção comunal de uma “base” grave ou média-grave como marca definidora, quase sempre formada – como vimos – por conjuntos triádicos de elementos: três surdos; três congas; três *batás/atabaques*; baixo-guitarra-bateria, etc. – mesmo que não possamos generalizar.

Como veremos na próxima seção em maior detalhe, podemos pensar ainda outra faceta dessa *política do grave* a partir do conceito de “Ciclo Temático de Conjunto” (ETC) proposto por Meki Nzewi (1997) – hipótese formulada no seu estudo sobre a cultura musical *Igbo* da República da Nigéria em que traça um paralelo entre as distintas “camadas” melorítmicas numa orquestra de tambores com os papéis familiares nas sociedades tradicionais africanas. Assim, correlacionando essa hipótese com a *política do grave*, vemos como os instrumentos diretores do candomblé – como aqueles que correspondem à base do núcleo familiar (pai e mãe) entre os *Igbo* – estão sempre associados à região média-grave. Desde outra vertente, Marcos B. Lacerda (1998) nos alerta como entre os *Fongbê* e os *Ewê* da atual República Popular do Benin, o som grave representa a energia feminina formadora, aquela que nos gestou e que é capaz de atravessar nossos corpos e os planos de existência.

Como valor civilizatório – mesmo que com certas controvérsias¹⁸ (MATORY, 2005; 2015) – a predominância das mulheres nos postos gestores e diretores das famílias e

¹⁷ Há na literatura etnomusicológica referências à essa dimensão estrutural da região grave na música africana e afro-latino-americana e caribenha no mínimo desde a década de 1990. Podem ser encontradas menções a este fenômeno em, entre outros, Aparício (1998), Manuel e Largey (2016) ou Quintero-Ribera (2020).

¹⁸ Como apontamos no capítulo anterior, é mister neste trabalho trazer para a discussão a importância e o papel central dos elementos matrigestores, femininos – presentes nesse conceito africano e altamente valorizados no âmbito do candomblé baiano. No entanto, como aponta Matory (2005; 2015), na maioria das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, existe no universo que envolve os tambores rituais/sagrados um discurso

comunidades religiosas foi uma constante histórica, especialmente pungente na consolidação do candomblé contemporâneo. Assim, existem claros paralelos entre esse papel matrigestor e de liderança das mulheres no candomblé (e em certas sociedades da região Niger-Congo) com o papel preponderante, criativo e diretor dos instrumentos “mãe” – algo que pode ser bem compreendido a partir da seguinte assertiva de Nzewi (2020, p. 14): “na conceituação e racionalização indígena africana, a Música é uma Mulher”.

Portanto, a posição e o papel social da mulher na gestão familiar/societal são transpassadas – como valores civilizatórios e princípios culturais *musipensados*, como *fundamentos* musicais – na organização performática de um *toque* através do papel reservado aos *instrumentos-mãe* (o atabaque *rum* ou o tambor *iyá* no candomblé e na *Regla de Osha-Ifá*, respectivamente) como diretores de toda a dimensão músico-performática. Estes são capazes de emitir a força vibratória necessária para carregar as histórias, memórias, sentimentos e mensagens que envolvem um *toque* a partir do estabelecimento dessa conexão com a nossa ancestralidade. O grave faz referência ao comum, à base, ao chão que sustenta, à *cozinha* (como se diz no universo do samba), ao coletivo – penso também em como devido às suas características e a física do som, os instrumentos graves tem uma frequência vibratória com pouca presença imediata, razão pela qual precisam sempre ser bem amplificados (como nos *soundsystems* ou nos “paredões” dos bailes; ou como nos *pepelês*¹⁹ dos *terreiros*) ou precisam de um bom número de participantes tocando para serem escutados. Finalmente, tem ainda mais um desdobramento dessa *política do grave* e da dimensão “matripotente” desses tambores graves como *fundamentos* que choca com uma questão polêmica – e hoje em dia mais visível graças aos movimentos e lutas das mulheres dentro e fora do âmbito ritual e religioso – que são os impactos das desigualdades de gênero e de opção sexual dentro da religião.

Como nos informam as diversas ondas do feminismo – tanto institucionalizado como aquele cotidiano – as desigualdades de gênero são um elemento estrutural na compreensão da sociedade liberal-capitalista contemporânea, sempre que entendidas de forma interseccional junto a outros fatores de opressão. São, portanto, questões complexas e dificilmente abordáveis

heteronormativo e segregador pautado no gênero/sexualidade. Assim, trataremos desse ponto de vista feminino e dessa sensibilidade complementar das mulheres em relação ao tambor nas entrevistas, mas posso adiantar como hipótese que mesmo diante de uma performance discursiva centrada na valorização masculina entre os *ogãs* em muitos terreiros, acredito que esse *musipensar* encarna valores ligados ao feminino, assim como o fato de que em muitos casos são mulheres – especialmente as *agba*, as mais-velhas – quem iniciam a formação e ensino/aprendizagem musical dos membros mais jovens. Assim, não pretendo equacionar o gênero masculino com um expediente da norma escrita, mas expressar tensões e certas limitações discursivas – além de interdições rituais. Não se trata de questionar ritos, mas de aprofundar as discussões e ter uma perspectiva crítica sobre a realidade.

¹⁹ Construções de obra ou madeira que servem para sustentar os atabaques e amplifica-los, atuando como caixa de ressonância.

em poucas linhas. No entanto, mesmo não sendo o foco principal do presente trabalho penso que é necessário que possamos levantar alguns pontos para nos ajudar a, no mínimo, abrir algumas discussões e questionamentos. Assim, partindo das conversas que realizei com *tamboreros* de distintas idades e procedência, percebi que foram apontados três grandes eixos temáticos em relação às questões das identidades e das relações pautadas pelo sistema sexo/gênero: o primeiro é algo que atravessa quase todas as entrevistas e que tem a ver com o reconhecimento de um forte caráter machista, misógino e LGBTQIA+ fóbico estabelecido no cotidiano das comunidades religiosas afro-latino-americanas e caribenhas, especialmente quando se trata dos tambores rituais/sagrados. Um segundo ponto – contrastivamente – destaca o importante papel das mulheres nas trajetórias dos tocadores e tocadoras e no aprendizado e transmissão dos saberes *musipensados* nas comunidades religiosas. Finalmente, foram apontados aspectos relativos a outros desdobramentos, como a importância de que mulheres ocupem lugares de destaque dentro da cena musical como *tamboreras*; os impactos que a necessária inclusão desses saberes dentro de instituições como a universidade pública podem levantar em relação às restrições e *tabus* ainda presentes no âmbito ritual/religioso; ou as características diferenciais da relação da mulher com a energia feminina dos tambores.

O primeiro ponto traz implícita a ideia que o candomblé – e as religiões afro-latino-americanas e caribenhas de um modo geral – são um reflexo da sociedade que as criou e sustenta, e que portanto, as desigualdades e violências que ainda hoje pautam a sociedade são reproduzidas (ou até exacerbadas) por alguns setores da religião. Assim, mesmo que todas as entrevistadas/os reconheçam que devem ser seguidos os *fundamentos ancestralizados* que interditam – até hoje de uma forma majoritária – a participação das mulheres (e em alguns casos como em Cuba, de pessoas LGBTQIA+) no âmbito específico dos tambores sacralizados dentro do espaço ritual, diversos *tamboreros* questionam que essa interdição possa se estender fora desse espaço circunscrito e ritualmente demarcado. Acredito que este trecho da multiartista Mônica Millet possa colocar muitos dos elementos envolvidos nessa polêmica:

Tem uma polêmica grande e, né... porque uma corrente majoritária... e... persiste em manter interdito, um interdito às mulheres tocarem os tambores. Sendo que lá nas minhas pesquisas, lá atrás no início das... das comunidades negras as mulheres tocavam tão bem quanto os homens. A minha própria avó, Mãe Menininha, ela tocava! Virou, tornou, ela chegava no salão, aí virava pra Vadinho e dizia 'me traga um atabaque aqui, bote aqui!' – porque alguma coisa não tinha sido tocada do jeito que tinha que ser e ela pedia mesmo e botava ali pra tocar mesmo e ela tocava e aí 'agora aqui, toque assim!', né. Então era... é uma resistência, vamos dizer assim. Eu acredito que isso vem muito da cultura judaico-cristã né, do patriarcado, de manter as mulheres distantes do... do círculo de poder, das decisões, então cria... cria-se esses interditos. Mas eu não sei, é uma coisa 'ah! é por conta da menstruação, por conta daquilo, é porque a mulher engravida'... Eu não sei. O tambor é um instrumento que ele é uma

conexão muito forte com o *òrun* e o *àiyé*. Então, a mulher ter participação nessa... nessa integração é importante! A gente não pode ficar ausente, dessa... dessa, dessa continuidade da existência da força do *axé*! Então, eu vejo com uma certa estranheza assim, serem... mesmo mulheres terem um pensamento ainda tão machista, tão contrários a um princípio. Logicamente que você tocar um tambor que é sacralizado, aí você tem que ter, cumprir certos requisitos. Você não pode pegar um... pegar um atabaque desse aqui e tocar a hora que eu quiser eu toco, mas se eu for... for necessário tocar num atabaque que seja sacralizado então aí, vou ter que tomar outras... precauções para estar apta a tocar o atabaque da forma correta e com a devida responsabilidade para tocar o... fazer essa interseção entre o *òrun* e o *àiyé*. Então eu acho que é isso, mas eu acho que vem dessas culturas, vem dessas... dessas políticas um tanto quanto ultrapassadas e um tanto quanto misóginas né. E isso é uma coisa que a gente vai vencer com certeza! Uma hora a gente vence e a gente vai entender que há espaço para a mulher tocar o tambor sim. Muitas mulheres extremamente talentosas que podem e devem tocar (MÔNICA, 2021, p. 476)

Assim, muitos dos *tamboreros* nas entrevistas questionaram esse machismo e a misoginia implícitos nessas interdições que subalternizam as mulheres e que servem de pretexto para transpor aspectos puramente rituais e próprios da dinâmica comunitária para outros âmbitos da vida dentro e fora do terreiro. Em sua maioria, não questionam as hierarquias e as interdições dentro do ritual – a chamada “cartilha” do candomblé – que proíbem às mulheres de tocar nos tambores sagrados, mas sim colocam ressalvas às justificativas (muitas vezes estapafúrdias) e explicitam, como vimos no trecho anterior, o impacto que as relações de poder e a moralidade judeu-cristã tem nelas.

Nos diferentes relatos, sobressaem dois pontos recorrentemente levantados para embasar esses questionamentos: a falta de coerência de muitas dessas justificativas (uma vez que em muitos contextos africanos as mulheres participam como *tamboreras* de muitos dos rituais); e a incongruência desse discurso com a realidade prática e material presente nas trajetórias de muitos deles, os quais conhecem, conheceram ou reconhecem o papel marcante de muitas mulheres que tocam ou participaram de sua formação como músicos ou sacerdotes. O seguinte trecho recolhido durante a conversa com o *babalorixá* *Claudecy D’Jagun* aponta para ambos questionamentos

[...] na África... que tem pessoas que... tem mulheres que tocam. Então, conforme falei a você, não fui eu que criei isso. Quando eu nasci já tinha mulheres que tocava... Num toca assim, no candomblé... no candomblé não toca ali, mas atrás do bastidor acontecem milhões de coisas! Então... e ainda ensinam aos *ogãs*. [...] Minha mãe toca, ela me ensina. O quê que eu vou fazer se eu já encontrei? O quê que eu posso falar? (CLAUDECY, 2021, p. 391)

Seguindo com esse argumento, *Claudecy* se perguntava mais à frente na entrevista como pode ser que sendo algo tão supostamente proibido tivesse sido permitido pelos ancestrais uma vez que “[...] a gente vive de ancestralidade! Se acontece coisa que você vê, que todo mundo

vê é porque permite, sempre permitiu, né? [...] É coisa antiga. Quantas mulheres, de grande, tocavam... *Ekede* Angelina, finada Tia Caçula... E aí?” (CLAUDECY, 2021, p. 392).

De forma parecida, foram citadas diversas mulheres tocadoras em todas ou quase todas as entrevistas. A *iyalorixá* e percussionista Thainara Castro citava a própria avó (*Lindinha D’Oxum*) e grande parte das mulheres da família como exemplos “[...] minha mãe sempre tocou. Tia Meri, tia Nildinha, Tia... finada tia Tide. Sempre tocaram, assim. Minha prima Fernanda [...] mulher na minha família sempre pode tudo” (THAINARA, 2021, p. 412). O *xicarengoma* Eliezer Santos citou “Iraíldes, que é a *nengua* do *Tumba Juçara* hoje em dia, a *mãe-de-santo* do *Tumba Juçara*” (ELEZIER, 2021, p. 498) como um exemplo; enquanto o *alagbê* Iuri Passos, além da própria *Menininha D’Oxum*, citou diversas outras mulheres *filhas-de-santo* do *Gantois* que sabiam tocar como “Tia Cleusa, *Egbomi* Cidália, Tia Dazinha, minha mãe. Todo mundo!” (IURI, 2021, p. 428). Por sua vez, o *ogã* Bangbala lembrou também que no Rio de Janeiro e na Bahia tinha muitas mulheres que sabiam tocar com maestria: “muito! Tinha... aqui no Rio... aqui no Rio tinha uma filha de *Seu Ciriaco* – já me esqueci o nome também – era *angola*, mas tocava *ketu*, *angola*, *jeje*...” (BANGBALA, 2022, p. 684).

Ao mesmo tempo, muitas dessas mulheres tocadoras estiveram implicadas na socialização religiosa e na iniciação musical de muitos desses *tamboreros*. O músico Gabi Guedes, por exemplo, destacou como “[...] a minha mãe, na verdade, é quem me ensinava essas coisas de como tocar na lata, como tocar no fundo do balde, para ficar aqui em casa ajudando ela a lavar roupa, fazer uma coisa ou outra, né. Mas eu já brincava com essa sonoridade” (GABI, 2021, p. 449). No contexto da *nação Angola*, Eliezer Santos também corrobora como “geralmente, as mulheres que ensinam os *ogãs* [...]” (ELIEZER, 2021, p. 499) – fato também apontado por Iuri Passos

Aqui mesmo no terreiro do *Gantois* [...] a gente aprende a tocar com as mulheres! As mulheres tocam *agogô*, tocam atabaque. Não tocam no momento, né, religioso ali do ritual, mas... É Tia Cleusa, *Egbomi* Cidália, Tia Dazinha, minha mãe. Todo mundo! Minha avó *Menininha*. Todo mundo tocava *agogô* e com o seu gesto ela ensinava a gente a tocar! Tipo, ela fazia tal movimento e solfejava. Olha que complexidade nisso, nem na academia você consegue ter isso! (IURI, 2021, p. 428)

Assim, vemos nesse caso uma forma sofisticada de transmissão e aprendizado que, veiculada por mulheres, explica corporal e sonoramente os *fundamentos*: essa *política do grave* que liga o grave do *rum* com a energia feminina. A *griô egbomi Cici D’Oxalá* também corroborou esta dinâmica quando deixou claro que “era as mulheres mais velhas que ensinavam, porque elas sabiam cantar! Você só pode ensinar através do *toque*... do *toque* e da dança” (CICI,

2021, p. 547-48). Por sua vez, Eliezer Santos fez um depoimento nessa mesma linha a partir da sua experiência de aprendizado com os amigos e familiares que tinha no *Gantois*

[...] tinha uma senhora [no *Gantois*], chamava Mãe Cidália, que era de *Iroko*. Ela faleceu. Ela gostava disso, de ensinar! E as quartas-feiras tinha encontros para os jovens aprenderem a tocar pra *Iroko* principalmente, porque ela sabia... porque tocavam *avamunha*, mas a tocávamos da maneira que achávamos que era correta, ela ‘não, eu quero assim’. E ela fazia isso. Eu me lembro que eu ia as quartas-feiras para lá pra tocar. E era bom porque ela ensinava através da dança, não é através do atabaque, é através da dança! (ELIEZER, 2021, p. 499)

Deste modo, sempre houve uma relação intrínseca entre mulheres, tambores e suas práticas. De fato, como comentamos, em solo africano esta relação sempre foi possível e esperada – mesmo que com certas restrições. Na nossa conversa, o músico e produtor Ìdòwú Akínrúli explicou como “[...] lá na Nigéria também as mulheres tocam. Tem várias pessoas, há várias mulheres que tocam, inclusive da minha família” (AKIN, 2022, p. 619). Segundo ele, existem proibições em determinadas fases do ciclo menstrual em que as mulheres não podem estar perto dos tambores, mas deixa bem claro que não tem nada a ver com as explicações correntes nas religiões afro-diaspóricas que tratam a menstruação como algo “impuro” ou “sujo”, mas porquê “[...] essa menstruação é um orixá também, que a gente considera como orixá. Então, tem alguns momentos que não... não, não... como é que é: já tem uma energia muito forte, né? Então, juntar com outra energia pode causar coisas” (Ibid., p. 619). Diante disso, se perguntava quais seriam os motivos por trás dessas justificativas (muitas vezes de caráter religioso ou ancestral) uma vez que na Nigéria – suposto berço dessas religiões – não existem tais interdições. Assim, mesmo deixando claro que devem ser respeitados os consensos em cada caso se pergunta “[...] esse tradição vem de onde? Vem da nossa tradição. Da minha ancestralidade, lá da Nigéria. E vocês estão fazendo aqui, então?” (AKIN, 2022, p. 620).

De fato, essa questão das justificativas a partir dos textos litúrgicos orais ou da “tradição” sempre foi questionada. Nesse sentido se expressava o José Izquierdo que mostrava incredulidade frente aos *patakis* em que essas justificativas (teoricamente) estariam sustentadas: “[...] passou em Cuba, passou no Brasil, passa lá. A prerrogativa de que só o homem toque tambor. Então [...] aqui temos uma... um problema que eu acho que sim ocorre por causa de uma... subalternização novamente²⁰” (IZQUIERDO, 2021, p. 539). De forma parecida, o Leo Leobons comentava como em Cuba “mulher não pode tocar um *batá* consagrado. Não pode! Ponto final. Mulher não pode *fazer Ifá*. Ponto final [...] gay não pode tocar tambor, não pode

²⁰ “[...] pasó en Cuba, pasó en Brasil, pasa allá la prerrogativa de que solo el hombre toque tambor. Entonces [...] aquí tenemos una... un problema que yo creo que sí pasa por una... subalternización nuevamente”

ter um *tambor de fundamento*. Não pode fazer *Ifá*. Aí tem um *odu de Ifá* que explica o porquê” (LEOBONS, 2022, p. 663) e em outro trecho aponta como

[...] tem mil racionalizações de cunho religioso: que o *batá* é um *Ossanyin* e mulher não pode ter/receber *Ossanyin*. Aí vai para a... a justificativa mais escrota de todas, que é a “porra” da menstruação, sabe? E aí vai ladeira abaixo, né. Mas... ou seja, na verdade não mudou nada! Porque o tambor sagrado, mulher nenhuma pode tocar. Ah sim, e também vale para gays essa mesma proibição... [...] porque o gay [...] se coloca na posição de uma mulher (LEOBONS, 2021, p. 673)

Outra questão recorrentemente levantada por diversos *tamboreros* é o fato de que essa preponderância machista e misógina ofusca uma relação com o tambor potencialmente diferente quando pautada na sensibilidade e nas especificidades do ser mulher. Assim, Ícaro Sá enfatizava durante a nossa conversa que “[...] a mulher com o tambor tem uma relação diferente da nossa! Eu acho que cada instrumento, ele vibra numa frequência e na mulher não é diferente, porque o tambor também é a mulher, né! Tem tambor que também é mulher, né! E a gente sabe disso” (ÍCARO, 2021, p. 569). De forma parecida o Gabi Guedes também destacava:

Ah, eu vejo uma grande idiotice dos homens pensar dessa forma! Não existe! As mulheres, cá pra nós, elas são sensíveis, certo! E quando elas aplicam essa sensibilidade tocando, isso nos ensina cada vez mais... a ter paciência, a ter carinho, a ter vontade de ensinar, a ter vontade de unir e quebrar esse paradigma de que mulher não pode tocar. A mulher pode tocar! Eu sempre tive estudantes mulheres, sempre, sempre, no mundo todo! Sem problema com isso! É legal ensinar, é legal ensinar pra mulher, é legal ver e ouvir a mulher tocar. É super legal! Elas expressam de forma diferente. É outra pegada. Tudo bem, não tem tanta força muscular para tirar aquele som no tambor que os homens gostam de tirar? Respeite a forma delas tirarem aquele som também! (GABI, 2021, p. 462)

Há ainda uma última questão que apareceu nas entrevistas e que me parece que tem um lugar importante nessa discussão, que tem a ver com a transposição desses anseios e questionamentos à esfera pública. Ou seja, como conjugar dogmas religiosos e os impedimentos que deles derivam – que impedem as mulheres de tocar certos tipos de tambores – com um conceito republicano de Estado laico, ou com um conceito de ensino público universal? Nesse sentido, alguns dos *tamboreros* entrevistados colocaram a República de Cuba como exemplo, por considerar que o processo revolucionário permitiu uma certa inclusão dos negros e negras e seus saberes nos currículos institucionais e em todas as instâncias. O José Izquierdo ou o Leo Leobons destacaram, a partir das próprias experiências na ilha, que isso não significou a desaparecimento do racismo ou do machismo; no entanto, ambos coincidiram que em relação ao Brasil – onde as tecnologias e saberes musicais não-ocidentais (notadamente ligados aos povos originários ou as populações afrodescendentes) estão virtualmente ausentes das instituições de

ensino ou estrategicamente subjugados ao folclore – o caso cubano pode se tornar um exemplo interessante como modelo de Estado (pode ser que utópico) para enfrentar esse embate entre os valores religiosos e seculares no âmbito de um modelo de Estado republicano:

O conhecimento do tambor afro-cubano deve ser trabalhado nas escolas de educação básica, ensino médio e conservatorial e avançadas da ilha. Em todas as escolas de música... não sei se em todas, mas em muitas das escolas de música – ou nas mais importantes – há um departamento onde eram colocados – como é que fala – professores beneméritos, “Honoris Causa” – como é que diz – iam chegando Mestres, né, a fazer... E então o que acontecia? Chegavam e diziam, ‘ok, mas agora nesta escola estudam mulheres!’... ‘Ah não, é que o tambor é... ‘Bem, estamos dizendo que é necessário isto porque é importante para a nossa sociedade, para a humanidade. E você está me dizendo que mais da metade da humanidade... Não! Então, não, não coincidem. Lá se deu claramente este problema, E o que foi feito? É ensinado na universidade. É parte da licenciatura. Eu estive nas classes do ISA [Instituto Superior de Arte] onde você via... e eu, por exemplo estava lá a filha de um dos *Papines* tocando tudo, assim tudo... pegava o *batá*, tocando *bembe*, *abakuá*. Sabia! Improvisando, tocando, fazendo na universidade, né, no Instituto Superior de Arte. Então eu... e... e... e os *abakuá* seguem firmes! Estão fazendo as coisas deles e nada! E que a mulher tenha feito isso não trouxe um desequilíbrio, ne? Estão lá, e ela está também. Uma música incrível²¹... (IZQUIERDO, 2021, p. 540-41)

4.3 O “núcleo estruturante”: o *toque do gan/agogô* e os conceitos de *chão e base*

Retomando nosso rumo para rever algumas das propostas e ideias canonizadas sobre o ritmo africano a partir de um *musipensar* candomblé-orientado, vou voltar para Nzewi (1997) para elencar um segundo elemento importante apontado no texto. Nesse caso, trata-se do eixo central ou da “espinha dorsal” (por usar uma metáfora do próprio autor) do nosso conceito candomblé-orientado de *ferro*: o padrão circular do *gãñ* ou *agogô* que orienta a performance.

É preciso destacar que Nzewi (1997) reconhece e reforça a importância desse elemento reiterativo e organizador na performance – o qual foi parcialmente antecipado por diversos pesquisadores africanistas (como Erich von Hornbostel já no final da década de 1920) e renunciado por Arthur M. Jones (1954) quando – observando as batidas de palma de mão –

²¹ “El conocimiento del tambor afrocubano tiene que ser trabajado en las escuelas de básica, media, y conservatorial y avanzadas de la isla'. En todas las escuelas de música... no se sino en todas, pero en muchas de las escuelas de música - o en las más importantes - hay un departamento donde se ponían - ¿cómo se llama? - profesores beneméritos, 'Honoris Causa' - como se dice - llegaban Maestros, sabes, a hacer... y ¿ahí qué es lo que pasaba? ¡Llegaba, decían 'ya listo, pero ahora en esta escuela estudian mujeres!'... 'Ah no, es que el tambor es...' Bueno, pero estamos diciendo que es necesario esto porque es importante para nuestra sociedad, para la humanidad. Y tú me estás diciendo que más de la mitad de la humanidad... ¡No! Entonces no, no coinciden. Ahí se dio claramente ese problema. ¿Y qué se hizo? Se enseña en la universidad. Es parte de la carrera. Yo estuve en clases del ISA [Instituto Superior de Arte] donde tú veías... y yo, por ejemplo, estaba la hija de uno de los 'Papines' tocando de todo, así todo... agarraba el batá, tocando 'Bembé', 'Abakuá', ¡sabía! Improvisando, tocando, haciendo en la universidad, sabes, en el Instituto Superior de Arte. ¡Entonces, yo... y... y los 'Abakuá' siguen ahí! ¡Están haciendo sus cosas y nada! Y que esta mujer haya hecho esto no trajo un desequilibrio, ¿sabes? ¡Están ahí y ella está ahí! Tremenda música...”

afirmou que o músico africano “[...] pega um pequeno padrão rítmico, geralmente com duração de 12 pulsos, e ele o repete várias vezes como o pano de fundo rítmico de sua música²²” (JONES, 1954, p. 32). No entanto, foram os trabalhos de Gerhard Kubik (2010), J. H. Kwabena Nketia (1974) e posteriormente Simha Arom (1981), entre outros, que estabeleceram muitos dos atuais consensos em volta desse parâmetro. De fato, foi Nketia (1958; 1974) quem estabeleceu o conceito de *timeline* (ou *time keeper*), o qual foi sendo popularizado e incorporado nas análises de outros pesquisadores. Nesse rumo e em diálogo (por vezes controverso) com esses autores, Nzewi (1997) tenta tensionar o que considera uma ênfase excessiva nesse elemento em grande parte da literatura africanista, evitando reiterar termos como *timeline* ou *bell pattern* e propõe conceitua-lo como *phrasing referent*, ou seja, um *referente fraseológico* que representaria, do meu ponto de vista, um “motivo” que engloba aquilo que no ocidente conceituamos como ritmo (duração), altura, timbre e intensidade e que, de forma implícita ou explícita, guia ou rege a performance – mas não por isso é o elemento indispensável para determinar a forma ou o desenvolvimento composicional²³ pois segundo Nzewi (1997, p. 35) é

[...] um referente fraseológico, não um referente estrutural [...]. A intenção musical de sua essência no conjunto exige que o padrão [*toque*] fixo do *phrasing referent* seja reiterado sem variação na execução de uma peça em que seja articulado independentemente. Observamos, no entanto, que existem muitas variantes estruturais das quais apenas uma é preferida para uma determinada peça musical [...]”²⁴

Segundo este autor, este *phrasing referent* (referente fraseológico) corresponde à única porção reiterada de forma fixa – ou seja, criativamente limitada e quantitativamente estável – de um *toque* e, por isso, não determina a sua estrutura, mas a extensão do seu estado basal, aquele com a menor energia emotiva e que é o “nível de retorno” de qualquer variação – que proponho conceituar como *base* ou *marcação* de um *toque*. Assim, o que estou chamando de *base* serve como referência de cada *toque* e como veremos, nos serve para distinguir os trinta-e-dois *toques* que configuram o repertório padrão que o *babalorixá Claudécy D’Jagun* executa

²² “[...] takes a little rhythmic pattern, usually of 12-pulse length, and this he repeats over and over again as the rhythmic background of his song”.

²³ Nzewi (1997) aponta para o que considera uma fixação excessiva e uma exagerada atenção dada a este “padrão” geralmente tocado num instrumento alto e de tom estridente como uma campana. Por ser um elemento característico e, em parte, inteiramente africano, denuncia que foi tratado como um elemento imprescindível e estruturante do pensamento composicional, o que ele considera um absurdo. Assim, segundo ele, o que chama a atenção seria o fato de ser o único elemento do conjunto que teria a característica de reiterar ciclicamente um padrão sem variações.

²⁴ “[...] a phrasing referent, not a structural referent [...]. The musical intention of its ensemble essence, requires that the fixed phrasing referent pattern must be reiterated without variation in the performance of a piece in which it is independently articulated. We note, however, that there are many structural variants out of which only one is preferred for a particular music piece [...]”.

no seu terreiro, mas não equivale (como ocorre em grande parte da literatura sobre candomblé) somente a um *pattern* ou a uma *clave*.

Antes de seguir com meu argumento, quero nesse ponto fazer um pequeno adendo e apresentar precisamente o conceito de *clave* para assim complementar a discussão aberta na seção anterior sobre a problemática dos *patterns*.

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 tipicamente cubano 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* e ao *gãñ/agogô* no candomblé – pois ambos têm a função de servir como referente métrico e organizar a performance (que de alguma forma, é aquilo que se desprende da noção popular espanhola de *compás*).

Assim, mesmo sendo um termo circunscrito originalmente ao âmbito musical afro-cubano, este se tornou de uso comum em muitos outros espaços da diáspora atlântica africana e de fato, nas conversas que mantive com diversos *tamboreros* na Bahia e no Rio de Janeiro, vários deles o utilizaram em diversas ocasiões. Assim, por exemplo, a Thainara Castro (2021, p. 396-97) apontou que as *claves* são uma parte fundamental daquilo que distingue um *toque* de outro. Já Eliezer Santos, lembrando dos processos que marcaram seu aprendizado musical a partir de uma matriz oral e lúdica/imitativa, lembrou como usavam pedaços de madeira chamados de “tacos” para aprender as *claves*:

[...] aprendíamos na lata, aprendemos no banco, aprendi a mão na panela. Aprendíamos no chão – que era de barro – [...] palmas, usava muito duas madeiras que chamávamos de “taco”. Usava muito essas madeiras para aprender a fazer as *claves*. Aprendíamos os cantos também, os meninos dessa forma. Tudo era escutando! Tudo era escutando e imitando. [...] Dentro do terreiro você tem que estar no dia-a-dia dentro do terreiro para você aprender. Esse é outro *fundamento*! (ELIEZER, 2021, p. 498)

Também o jovem *ogã* Guilherme Marques (2021, p. 581) usou esse termo para se referir à “*clave* do *gãñ*” como “o mestre” e uma camada imprescindível para alcançar uma experiência plena do *toque*. Por sua vez, o meu *padrino* Leo Leobons (2022, p. 661) mostrou como as *claves* seriam um elemento comum entre as culturas musicais afro-brasileira e afro-cubana; enquanto o Gabi Guedes citou o grande músico, educador, arranjador e compositor soteropolitano

Letieres dos Santos Leite, falecido pouco tempo antes da nossa entrevista, como um dos responsáveis por gerar pontes entre o terreiro, a academia e os músicos profissionais a partir da tradução das *claves* e das lógicas do candomblé para uma forma que pudesse ser compreendida e executada por pessoas com pouco ou nenhum contato direto com o universo das musicalidades afrodiáspóricas

Ele buscou a galera dos terreiros que toca originalmente isso, sabe. Ele é o cara que foi, pesquisou, estudou. Era um cara também forte, que flutuava a entidade e tudo, né, mas... é isso, a gente tem que... que... que agradecer ao legado dele, essa luta de... de fazer com que a universidade entendesse, sabe. E... ‘Olha, isso é *clave* de samba, isso é *clave* disso, é assim que pensa, é assim que não pensa’, sabe! Fazer essa fusão, fazer com que os músicos “soplistas” também entendessem sobre esse universo – que muita gente não entende cara! Não entende mesmo (GABI, 2021, p. 460)

No entanto, foi o músico e educador José Izquierdo quem falou de forma mais enfática e densa sobre esse elemento musical. Para ele, a *clave* – como para mim o conceito de *toque* – é algo que não pode ser reduzido à sua componente puramente rítmica, mas que se refere a um conceito relacional que envolve todo o evento performático e que conecta a forma musical, a sua tradução cinética em gestos e movimentos dançados e a participação da “plateia” pois

[...] quando falo de *clave*, não estou falando somente da *clave* em relação àquilo rítmico novamente, mas está vinculado a toda a reunião, a todo... a todo aquilo que está acontecendo lá, desde as pessoas que estão apoiando o coral na estrutura general, com a dança, com o orixá [...] ²⁵ (IZQUIERDO, 2021, p. 513)

Podemos ver então como o *fundamento musipensado* da *clave* no contexto afro-cubano guarda uma profunda relação com o conceito candomblé-orientado do *toque*, como algo que traduz uma estética musical, uma filosofia musical altamente precisa e complexa. Se trata de uma *transcrição* excelente, de algo que consegue traduzir parte do conteúdo ético, estético e cosmológico inerente a ambos conceitos: o *toque* como algo que “toca”, que emociona, que nos atravessa; e a *clave* como uma “chave”, uma “senha”, algo que “abre caminhos” e possibilidades para uma compreensão mais completa do evento musical, que permite nos localizar, nos orientar, que “decifra” esse “*códice* musical afrodiáspórico²⁶” (SEGATO, 2006). Nesse sentido o José Izquierdo comentava

²⁵ “[...] cuando hablo de la *clave*, no estoy hablando solamente de la *clave* con respecto a lo rítmico nuevamente, sino que está vinculado a toda la reunión, a todo... a todo lo que está pasando ahí, desde las personas que están apoyando con el coro, en la estructura general, con la danza, con el orixá [...]”.

²⁶ Estou fazendo referência a Rita Laura Segato (2006) e seu conceito de “*códice* afro-brasileiro” (ver nota de rodapé 39 na introdução, p. 29)

[...] eles [os afro-cubanos] fizeram uma tradução maravilhosa. Tipo, a *clave* é algo que não somente nos dá a estrutura rítmica. Ela te dá a possibilidade de acessar a um baú. A um tesouro. Se você tem a *clave*, se você a entende, se você a compreende, se a *clave*.... se você *tem a clave* internalizada e tudo isso, você consegue transitar com esse conhecimento conhecendo o código: você sabe a chave! Você sabe o código! É como saber que são... o “código Morse” [...]. Quando você entende esse... essa estrutura, então é outra compreensão. E por isso começamos a achar bonito... e depois disso você começa a achar que é incrível, maravilhoso, complexo e isso e aquilo, porque você está entendendo que... como é que aquela pessoa está interpretando-o... e isso valoriza o interprete, ne!²⁷ (IZQUIERDO, 2021, p. 515-16)

No entanto, aponta também para o fato que – como no caso dos *pattern* – o conceito foi sendo, em diversos momentos e instâncias, esvaziado e subvertido para transformá-lo na resultante isolada de uma de suas partes – a dimensão rítmica – e utilizado como uma metáfora ou um instrumento para reduzir contextos performáticos e musicais inteiros a uma forma simplificada, a um “modelo” ou um “padrão”

[...] quando *Giovanni* [Hidalgo] fala sobre a *clave* é fantástico, quando *Changuito* fala da *clave* é fantástico! Agora, quando isso chega até você e começam a formatá-la dessa maneira e colocam coisas absurdas, né, como *rumba clave*. E lá você começa a se espalhar, assim, como uma idéia: ‘Ah, pronto’... sendo que estamos falando de *Columbia*, *Yambu*, *Guaguancó*, todos eles com *claves* específicas e únicas, sabe? De repente, eles saem com ‘não, 2:3 - 3:2’ e começam com essa coisa ... eles começam a trazer isso do ponto de vista gráfico. [...] E então você começa a pensar de maneira diferente! E o que acontece: [...] a ideia acaba se invertendo, porque... porque não está sendo considerado do ponto de vista de que essa semínima estará antes do próximo compás, ou essa mínima estará antes do compasso partido. Ou vai estar “a tempo” e “a contratempo” – como sempre foi falado esse aspecto específico do *Son* e do *Guaguancó*: a “tempo” ou a “contratempo. Então a *clave*, de uma maneira ou de outra, tem sido – como muitas outras coisas – *meio* que engolida completamente de uma certa forma, poderíamos dizer desdenhosa, superficial. E então “vomitado” né, assim como uma coisa ‘ah ok, entendemos o que é isso, então aqui começamos a colocar isso, isso e o outro e o outro.’ Sendo que não, eles não foram para ... você sabe? Eu já ouvi aberrações: *clave africana*, *clave de seis por oito*, *clave de 12/8*... que *clave* é essa? Se estamos falando de um... de uma cultura... de uma cultura que vem com outra... com outra estética musical e... de uma certa maneira esse conservato... eu não sei, isso. ... aquela ideia conservatorial que é capaz de chegar e dizer sobre uma *clave* perdida na... na história, você sabe? [...] [as *claves*] vêm de uma estrutura de pensamento diferente. Quando se pensa na *clave*, pode-se pensar em milhões de formas. A *clave*... cada *clave*. Cada *clave* pode ser por si só uma maneira até para perceber os acentos, o tempo, a maneira de entrar, os pilares dos contornos melódicos, do... da harmonia [...] essa *clave* foi sim tratada com esse desdém, Tornou-se mais uma coisa teórica. Tornou-se um *pattern*. É a idéia de um *padrão*, uma coisa assim, é um ritmo. Imagine chama-la disso, dizer que ela é um ritmo. Eu não sei. Eu acho perverso!²⁸ (IZQUIERDO, 2021, p. 516)

²⁷ “[...] ellos [os afro-cubanos] hicieron una traducción fantástica. Tipo, la *clave* es algo que no te da solamente una estructura rítmica. Él te da la posibilidad de acceder a un cofre. A un tesoro. Si tú tienes la *clave*, si la entiendes, si la comprendes, si la *clave*... si tú “tienes la *clave*” internalizada y todo, consigues transitar en ese conocimiento conociendo el código: ¡sabes la clave! ¡Sabes el código! Es como saber que son... el código Morse [...]. Cuando tú entiendes esa... esa estructura, ahí es otra comprensión. Y eso que uno encuentra bonito... y esto después lo empiezas a encontrar increíble, maravilloso, complejo, y esto y lo otro, porque estás entendiendo que... cómo es que esa persona lo está interpretando... y valoriza el intérprete, ¡no!”

²⁸ “[...] ¡cuando *Giovanni* [Hidalgo] habla de la clave es fantástico, cuando *Changuito* habla de la clave es fantástico! Ahora, cuando te llega eso y te lo empiezan a formatear de esa forma y te ponen cosas absurdas sabes,

Assim como o *toque*, a *clave* é uma profunda e complexa tecnologia *musipensada* que traduz e fornece um acesso privilegiado, denso e informado a muitos dos elementos que caracterizam uma performance. É por isso que coincidindo com o musicólogo Luís Ferreira (2020) e com o próprio José Izquierdo proponho que possamos extrapolar seus sentidos e significados ao longo da diáspora afro-latino-americana e caribenha e manter o conceito de *clave* para nos referirmos ao conjunto de elementos que se encontram implícitos nessa *gestalt* circular executada pelo *gãñ/agogô* do *candomblé*: primeiramente porque se trata, na prática, de um conceito de uso aparentemente comum entre muitos *tamboreros* (como mostrei acima); segundo, porque desta forma estaremos valorizando esse legado epistémico afro-cubano e essa “tradução magistral” de todo um universo conceitual que “[...] traz – inclusive filosoficamente, ou assim – faz uma analogia dentro do idioma do colonizador sobre o que significa²⁹” (IZQUIERDO, 2021, p. 515) – como enfatizou durante a nossa conversa o José Izquierdo. Finalmente, seguindo Ferreira (2020, p. 9), me parece um conceito adequado desde o ponto de vista da ética e da política do conhecimento pois consegue “[...] destaca[r], num nível maior de abstração, similitudes e não somente diferenças entre as práticas musicais de matrizes africanas e afro-americanas por um lado, e as da música euro-ocidental, denominada “cultura” ou “acadêmica” do outro³⁰” – pois por exemplo, a *clave* apresenta similitudes com o conceito de “armadura de clave” o qual seria também “[...] uma primeira chave (decodificadora) da referência `tonalidade e à métrica em cada partitura; a *clave* permite «uma leitura correta³¹»”.

así como *rumba clave*. Y ahí se empieza a propagar, así, como una idea: 'ah, listo'... siendo que estamos hablando de *Columbia*, *Yambu*, *Guaguancó*, todas ellas con *claves* singulares, específicas, ¿sabes? Ahí de repente salen con 'no, 2:3-3:2' y empiezan con esa cosa... empiezan a traerlo desde el punto de vista de gráfico. [...] ¡Y ahí lo empezás a pensar de otra forma! Y qué es lo que pasa: [...] se les invierte la idea, porque... porque no está considerado desde el punto de vista de que esa semicorchea va a estar antes del próximo compás, o esa corchea va a estar antes del compás partido. O va a estar 'a tiempo' y 'a contratiempo' – como siempre se dijo en ese aspecto específico del 'Son' o del 'Guaguancó': a tiempo, a contratiempo. Entonces la *clave*, de una u otra manera, ha sido – como muchas otras cosas – “meio” que deglutido todo de una forma, podríamos decir displicente, superficial. Y después vomitado sabes, así como una cosa 'ah yá, entendimos lo que es esto, entonces aquí le empezamos a poner esto, esto y lo otro y lo otro'. Siendo que no, no fueron a... ¿Sabes?. Yo ya he escuchado aberraciones: *clave africana*, *clave* de seis por ocho, *clave* de 12/8... tipo ¿qué *clave* es esa? Si estamos hablando de una... de una cultura... de una cultura que viene con otro... con otra estética musical y... de cierta forma ese conservato... no sé, esa... esa idea conservatorial es capaz de llegar y decir sobre una *clave* que se pierde en la... en la historia ¿sabes? [...] vienen de una estructura de pensamiento diferente. Cuando uno piensa la *clave*, uno la puede pensar de millones de formas. La *clave*... cada *clave*. Cada *clave* puede ser en sí una forma inclusive de percibir los acentos, el tiempo, la forma de entrar, los pilares de los contornos melódicos, de la... de la armonía [...] esa *clave* si ha sido tratada con esa displicencia, se transformó en más una cosa así teórica. Se transformó como en un *pattern*. Es la idea de un patrón, una cosa, así, es un ritmo. Imagínate decirle a eso, decirle es un ritmo. Yo no sé. ¡Yo lo encuentro perverso!”

²⁹ “[...] trae – incluso filosóficamente o no sé – hace una analogía dentro del idioma del colonizador lo que significa”.

³⁰ “[...] destacar, a un nivel mayor de abstracción, similitudes y no solamente diferencias entre las prácticas musicales de matrices africanas y afroamericanas por un lado, y las de la música eurooccidental denominada “cultura” o “académica” por outro”.

³¹ “[...] una primera llave (decodificadora) de referencia a la tonalidad y a la métrica en cada partitura; la *clave* permite «una correcta lectura»”.

Assim, a efeitos práticos e discursivos, daqui em diante quando me referir à *clave*, estarei me referindo à componente da camada *melo-timbre-rítmica* do *ferro* executada pelo *gã/agogô*³².

Feito este adendo, podemos retomar nosso argumento. O *ferro*, como vimos, estabelece um “pano de fundo” constante formado por múltiplas texturas e timbres que reiteram uma “massa sonora” estável que fazem um “chão” sobre o qual o resto dos elementos são interativamente construídos. É o que o Gabi Guedes chamou na nossa conversa de uma “cama circular” que estabelece o marco formal para constituir as *bases* ou *marcações* (com seus *floreios*), os *movimentos* e as *passagens*. Se trata de um fundo “[...] para quando o *rum* chegar dialogando com a entidade – ou com quem estiver dançando – a conexão ser perfeita, imediata, com doçura ou *swingue*... com tudo, com amor!” (GABI, 2021, p. 451). Ou seja, é esse elemento constante estabelecido pelo elemento *ferro* que permite sincronizar a performance, encaixar, fazer essa “conexão perfeita, imediata, com doçura...” da qual nos fala esse experiente *tamborero*. O elemento da *clave* que permite esse “encaixe”, como veremos adiante, é o ponto de início (PI) de cada ciclo – que podemos visualizar gráfica ou conceitualmente como o extremo superior da encruzilhada que tangencia uma volta inteira do ciclo. Por outro lado, Kofi Agawu (2003) propõe chamar essa componente circular do *ferro* de *topos*, sendo esse

[...] 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. Embora os *topoi* tenham se originado em comunidades específicas como partes de danças específicas, eles agora saíram de suas comunidades de origem para um espaço centralizado, multiétnico ou destrabalizado. O principal catalisador dessa migração é o contato interétnico por meio de internatos, burocracia governamental, comércio, migração rural-urbana, igreja, trupes culturais e rádio³³ (AGAWU, 2003, p. 155)

O *topos* (ou na sua forma plural, *topoi*) como conceitualizada por Agawu (2003), nos remete de novo à interligação entre os elementos constituintes das “artes musicais”, mas desta vez fazendo ênfase num princípio específico, que desde uma perspectiva candomblé-orientada

³² Há na própria dinâmica do candomblé e das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas uma força contínua de revisão e/ou questionamento de certos conceitos e ideias – sejam estas próprias do âmbito ritual ou emprestadas do jargão dos pesquisadores, acadêmicos, músicos populares ou da música dita “erudita”. Da mesma forma, há certos modismos e consensos estabelecidos em cada época ou cada espaço social, cultural e/ou político que são revisitados, esvaziados ou substituídos à luz de determinadas agendas ou políticas de interesses em cada geração. Assim, não há termos melhores ou piores, mas uma sucessão destes ao longo do tempo e do espaço.

³³ “[...] 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. Although *topoi* originated in specific communities as parts of specific dances, they have by now moved from their communities of origin into a centralized, multiethnic, or detribalized space. The main catalyst for this migration is interethnic contact through boarding schools, government bureaucracy, trade, rural-to-urban migration, church, cultural troupes, and radio”.

chamarei de *pé de dança*. Segundo este autor, “a chave para compreender a estrutura de um dado *topos* é a dança ou a coreografia na qual é baseado³⁴”. Como uma referência do “pulso bruto³⁵” – muitas vezes chamado na literatura de *beat* ou *marcação* – esse “pé de dança³⁶” é culturalmente *ancestralizado* em cada comunidade e “[...] registra direta ou indiretamente a estrutura métrica da dança³⁷” (AGAWU, 2003, p. 155) que expressa coreograficamente cada *topos* tocado. Na conversa que mantive com o Ìdòwú Akínrúli, este falou sobre essa característica na cultura musical yorùbá que, na minha experiência, foi mantida como um *fundamento musipensado* entre os *tamboreros* no *candomblé* e na *santería*

[...] a dança e percussão são... são gêmeos! Não dá para separar, entende? Eles não... são inseparáveis! Tem um *odù* de *ifá* que fala sobre isso também, e tem ligação com o *bàtá* e com *Şàngó*, né, e assim vai. Então não. São inseparáveis. Não são, não são... Pode assistir uma dança onde a pessoa está fazendo movimento e você vai olhando. Queira ou não, você vai criar um ritmo para a pessoa, entendeu? [cantarola]... Porque sempre vai faltar isso. Mesmo estando tudo em silêncio e a pessoa movimentando, vai criar dentro... E a mesma coisa, a pessoa tocando vai estar imaginando a dança. Você já está aqui ô, mexendo a cabeça, mexendo no pé e tudo mais no ritmo. São irmãs gêmeas! Eles andam juntos. Andam junto! (AKIN, 2022, p. 616)

Assim, a partir do *musipensar candomblecista*, penso que uma boa aproximação a esta realidade – além do próprio conceito de *pé de dança*, que já ouvi no *candomblé* mas que se refere geralmente à desenvoltura ao dançar de algum membro, ou seja, ao conjunto de saberes corporificados que traduzem a estética *ancestralizada* preferida de cada comunidade ritual para poder expressar com a máxima intensidade emotiva cada sequência coreográfica – seria traduzir esse “sentir corporal do pulso” a partir do conceito *candomblé-orientado* de *chão*. Este conceito remete tanto ao caráter qualitativo da percepção temporal *musipensada* pelos *tamboreros* – pois é algo de caráter intuitivo, culturalmente estabelecido e treinado, mas não contado ou exato – como à natureza acústico-mocional da forma musical através da dança, ou do ponto de vista do *tamborero*, na visualização da corporificação dançada da sua resultante sonora. Como bem nota Muniz Sodré (1998, p. 22) a partir de algumas reflexões de 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.

³⁴ “The key to understanding the structure of a given *topos* is the dance or choreography upon which it is based”.

³⁵ “Gross pulse”.

³⁶ “Dance feet”.

³⁷ “[...] registers directly or indirectly the metrical structure of the dance”.

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. Esse *chão*, portanto, não é algo que possa ser equacionado diretamente com conceitos ocidentais como “tempo”, “pulsação” ou até “pulso” (mesmo que o *pulso* ou o *beat/marcação*, de alguma forma, creio que seriam a forma mais próxima desse *sentir* por conter uma certa dimensão perceptiva de caráter subjetivo, de sensação). O conceito *musipensado* de *chão* não seria assim equacionável a conceitos como os “pulsos elementares” propostos por Gerhard Kubik já na década de 1980 a partir das noções de “pulsação isócrona” de seu contemporâneo Simha Arom (1981, p. 20)³⁸ – entendidos como “[...] uma pulsação mental de fundo que consiste em unidades de pulso com espaçamento igual ocorrendo ad infinitum e frequentemente em velocidade enorme³⁹” (KUBIK, 2010a, p. 42).

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. Se trata de “tocar de mãozinha dada” como sempre destaca o meu *padrino* Leo Leobons, pois “[...] numa performance ao vivo, você não tem *clique*. O *clique* é comum! É você perceber... é uma variação em conjunto” (LEOBONS, 2022, p. 645).

O *chão* implica portanto uma percepção relacional intersubjetiva, onde o importante é “[...] tocar junto, pra quando você está, sabe, naquela de dar e receber” (LEOBONS, 2022, p. 656) – como me contou em outro trecho Leo Leobons. 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

³⁸ A questão da tentativa de apreensão e descrição dos distintos níveis que organizam uma performance *tamborera* na África e nas suas diásporas é altamente complexa e cheia de nuances. De fato, haveria no candomblé algo próximo de uma “pulsação quase explícita” se consideramos a “malha” que configuram a resultante sonora do *ferro* (do *gã/agogô* e dos atabaques *lé* e *rumpi*) – ou seja, a complementação com a mão esquerda sobre o padrão executado pelos atabaques gera uma vibração contínua que poderia ser considerada um referente métrico. No entanto, estou tentando descrever que, coincidindo com Kubik (2010) e Anku (2000), há uma reiteração desses referentes nas diversas “camadas” que conformam acústico-mocionalmente um *toque*, na qual o *chão* seria o principal deles: há um *time-cycle* (o *gã/agogô*), há um *beat* ou *marcação* (nesse caso, o *chão* visualmente referenciado no “caminhar” e no dançar) e haveria também uma “pulsação referencial” ou explícita a partir da complementação da *clave* com os *agdavis* nos atabaques menores. A característica essencial dessa “pulsação” e aquilo que estou tentando explicitar é que se trata de um referente intersubjetivo e constituído interativamente em/durante a performance, não havendo nenhuma abstração mental prévia.

³⁹ “[...] a mental background pulsation consisting of equal-spaced pulse units elapsing ad infinitum and often at enormous speed”.

interdependente e mutuamente coordenado. O elemento-chave é o “entrosamento”, pois “é uma equipe, tem que trabalhar todo mundo junto” (CLAUDECY, 2021, p. 380) – como deixou claro na nossa entrevista o *babalorixá Claudecy D’Jagun*. É preciso desenvolver a capacidade de “sentir o movimento”, a “respiração” de cada *base*, de cada *toque*. Neste sentido, o *ogã* André Souza fala que “[...] candomblé é você sincronizar. [...] Candomblé é um conjunto!” (ANDRÉ, 2021, p. 592) – o que segundo ele 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 referencia compartilhada para “tocar em conjunto”. É algo que organiza, de alguma forma, aquilo que 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*. É essa “trama”, esse *chão* é flexível e adaptável – algo que de novo, se contrapõe à ideia antitética ao *musipensar tamborero* da rigidez metronômica.

Nessa mesma toada se expressou também José Izquierdo – e de fato foi a partir da conversa que mantivemos em Salvador que fui me dando conta da importância desse elemento que sempre percebi enquanto tocava, como algo *musipensado*, mas que nunca tinha conseguido conceptualizar ou expressar em palavras. Foi a partir dos seus relatos sobre as dificuldades que alguns grandes percussionistas soteropolitanos – que provinham de contextos da música negra popular urbana – enfrentavam nos estúdios de gravação diante da necessidade de tocarem com *click* (metrônomo) que comecei a lembrar de situações pessoais e de momentos com *tamboreros* que também demonstravam essa mesma dificuldade – mesmo que como José me contou, uma vez retirada a imposição do “tempo mecanizado” estes conseguiam retomar o controle da situação mostrando uma desenvoltura muitas vezes fora do comum.

Assim, rememorando minhas próprias experiências, me lembrei de uma situação que se repetiu muitas vezes durante os anos que trabalhei como tocador junto do *babalorixá Claudecy D’Jagun* nas aulas de dança que ministrava em diferentes espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro. Na época, comprei um sistema *loop* RC-3 da *Boss* que, junto de um sistema simples de captação e amplificação, me permitia gravar e reproduzir ao vivo a *clave* do *gan* e as *bases* do *lé/rumpi* de cada *toque* para poder *dobrar o rum* e cantar em cima. Assim, o *ferro* ficava registrado num andamento específico e esse *loop* era repetido sempre naquele mesmo “padrão”, coisa que irritava o *Claudecy* pois entendia que isso acabava deixando a performance “sem respiração”, “dura” – mecânica, se quisermos. Outras vezes, diante de alguma dificuldade minha ou de alguma situação em que queria me mostrar um outro “jeito” de fazer alguma *dobra* ou *movimento*, o *Claudecy* tentava tocar sobre da *base* programada e, mesmo sendo um dos

melhores tocadores de atabaque que já conheci, mostrava certa dificuldade em acompanhar o som pré-gravado e lançado em *loop*.

Mesmo sendo este um caso específico, redundava de qualquer modo nessa mesma ideia que apareceu na entrevista com o José Izquierdo e parece corroborar esse aspecto relacional e dinâmico do *chão* como um “caminho” alternativo para apreender a métrica e a performance como um todo. Ou seja, a aparente dificuldade de alguns sujeitos socializados musicalmente em ambientes não-ocidentalizados como o *candomblé* não demonstraria nenhum tipo de dificuldade técnica ou de compreensão, mas como o José Izquierdo explicou durante a nossa conversa, se trata de contextos musicais distintos, pois segundo ele:

[...] não acho que exista uma falta de expertise no desempenho do seu labor musical, da sua complexidade. É o contrário! Ou seja, para uma pessoa que não está nesse ambiente chegar a compreender o que está acontecendo e ir percebendo todo esse movimento, essa... como é que diz... não sei, é como água, sabe? Assim, essa forma de sentir. A pessoa que está acostumada a tentar colocar uma diretriz com essa abstração dos “segundos” ou do “BPM” [batidas por minuto]... isso tudo se transforma em algo incômodo, e simplesmente por não ter essa compreensão⁴⁰ (IZQUIERDO, 2021, p. 528)

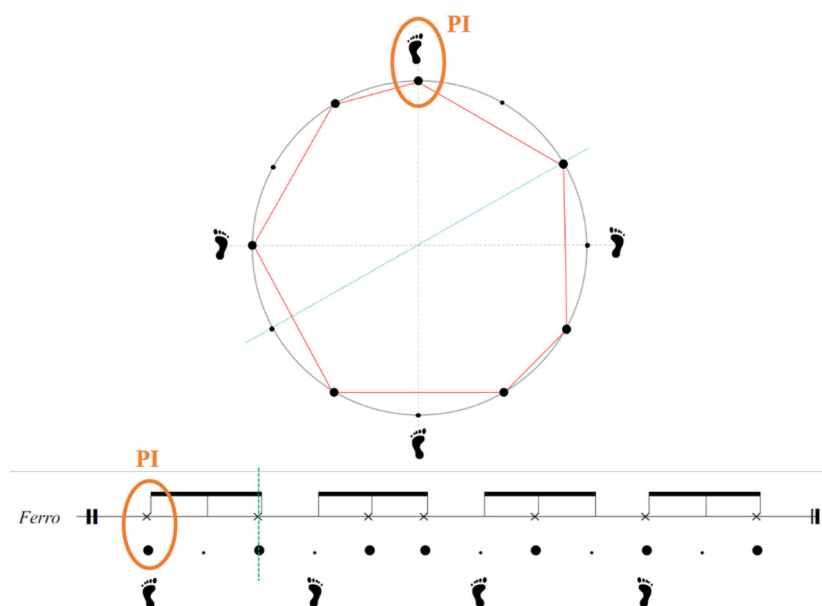
Por tudo isso, afirmo que desde uma perspectiva *musipensada* a partir da minha experiência como *tamborero*, podemos considerar o *chão* como o principal referente métrico de um *toque*. No entanto, como viemos apontando, se trata de um referente intersubjetivo, corporalizado e expresso de forma redundante através da transmutação do som em movimentos e gestos do próprio *tamborero*⁴¹ e em gestos coreografados/dançados. Nesse sentido, como vimos, seu nível mais simples é o próprio caminhar, com o qual se estabelecem as bases da simetria implícita nas *claves* desde a perspectiva de Anku (2000) que viemos apresentando na seção 3.3.2 do terceiro capítulo (ver p. 203-205). Assim, como vemos na seguinte figura⁴², podemos representar graficamente o *chão* a partir dos passos coincidentes com os vértices dos quatro quadrantes que define a encruzilhada que intersecciona o ciclo de uma *clave*:

⁴⁰ “[...] no creo que exista una falta de pericia en el desempeño de su labor musical. De su complejidad. ¡Todo lo contrario! O sea, para una persona que no está en ese ambiente y conseguir entender eso que está pasando e ir percibiendo todo el movimiento, esa... ¿cómo se llama? No sé, es como agua, ¿sabes? Así, esa forma de estar sintiendo. La persona que está acostumbrada a tratar de ponerse una directriz con esa abstracción del “segundero” o del “BPM” y todo, se transforma en algo incómodo, difícil y todo por no tener esa comprensión”.

⁴¹ É importante destacar aqui que não estou criticando diretamente as noções de “pulsção referente”

⁴² Representação esquemática de um ciclo do *gãn/agogô* no *toque varsi lenta*. São mostrados os impactos realizados sobre o instrumento (com bolinhas maiores) e os silêncios (bolinhas menores). São apresentadas também a representação poligonal da *célula* do *gãn/agogô* resultante da união dos pontos de impacto no ciclo (linhas vermelhas), a representação do conceito de *chão* (pegadas) e o ponto de início do ciclo (PI). Como curiosidade, acrescentei uma divisão através de uma linha verde mostrando o plano de simetria dessa *clave*.

Figura 24. Representação da *clave* no *toque varsi lenta*, mostrando o conceito de *chão* e o Ponto de Início (PI)



Fonte: elaboração própria

Chegados a este ponto e havendo definido a principal referência métrica do *toque* a partir do conceito de *chão*, podemos então caminhar para o estabelecimento de mais um conceito *musipensado* importante desde um ponto de vista candomblé-orientado: a *base* do *toque* ou *marcação*. Como ideia, a *base* foi apresentada brevemente em seções anteriores, mas quero aqui relacioná-la com dois conceitos que julgo relevantes para aprofundar na compreensão dos *toques* de uma perspectiva candomblé-orientada: o “núcleo estruturante” de Luís Ferreira (2005; 2013; 2020) e o conceito de *re-ciclagem* de Meki Nzewi (1997).

Em relação ao primeiro, alusivo ao contexto das performances afro-latino-americanas e caribenhas, 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 diversos⁴³ [...]”, mas está organizada por um nível básico que ele chama de “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 coletiva⁴⁴ (FERREIRA, 2020, p. 11)

⁴³ “la organización polirrítmica en varias músicas afrolatinoamericanas no es una mera combinación arbitraria ni tampoco una sumatoria o yuxtaposición de patrones rítmico-tímbricos diversos [...]”.

⁴⁴ “[...] 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”.

Assim, desde uma perspectiva candomblé-orientada, entendo esse “núcleo estruturante” como uma “forma básica” reiterada durante toda a performance que caracteriza cada *toque*. Este núcleo está formado por camadas sonora e texturalmente contrastantes, complementares e entrelaçadas que são estabelecidas culturalmente em cada comunidade através do processo intergeracional da *ancestralização* e que portanto, singularizam tanto o tocador que as executa como o coletivo que as reconhecem como próprias. Ou seja, penso no “núcleo estruturante” como uma unidade formada pela relação singular entre as camadas do *ferro* e do *couro*, as quais, como vozes dentro de um conjunto coral, produzem uma resultante *melo-timbre-rítmica* que corresponde à forma básica – ou como alguns *tamboreros* do meu convívio chamam, uma *marcação* – ou seja, à “menor unidade sistémica” que funciona como “[...] um modelo abstrato mínimo do marco de interpretação e ação em que os atores produzem e definem esses sistemas⁴⁵” (FERREIRA, 2005, p. 8).

No entanto, para melhor compreender a noção de *base do toque* ou *marcação* a partir dessa reconfiguração heurística e *musipensada* do conceito de “núcleo estruturante” que estou propondo, creio que o conceito de *re-ciclagem*⁴⁶ de Meki Nzewi (1997) pode iluminar alguns elementos importantes. Com o conceito de *re-ciclagem* – derivado da filosofia estética e composicional *Igbo*, na atual Nigéria – este autor concebe a dimensão cíclica e reiterativa dos temas ou camadas que compõem uma orquestra de tambores como uma constante, mas sem que esta pressuponha necessariamente uma repetição exata e literal do conteúdo original. Dito de outra forma, não se trata de repetir, mas de reconfigurar – ou seja, corresponde a um processo cíclico em que se mantêm a forma significativa sem necessariamente repetir todos os seus elementos de maneira explícita. Segundo este autor, a *re-ciclagem* toma sua forma e conteúdo a partir das ideias do eterno ciclo de vida-e-morte como um processo de ida-volta-retorno, onde é esperado que aconteçam, em cada repetição, reordenamentos internos que reconfiguram alguns dos elementos concretos. Este reordenamento *re-ciclado* é, desde uma perspectiva *Igbo*, um dos dispositivos para evitar a monotonia e gerar “tensão, suspense e ação” emotiva à resultante *melo-timbre-rítmica* do “ciclo temático do conjunto” (NZEWI, 1997, p. 34).

Assim, frente a todo o exposto até aqui podemos então tentar definir as características que deve cumprir a *base* de um *toque* ou *marcação*:

⁴⁵ “[...] un modelo abstracto mínimo del marco de interpretación y acción en que los actores producen y definen estos sistemas”.

⁴⁶ Faço aqui referência a um conceito do próprio autor. Para diferenciá-lo do termo cognato em português (que tem um significado diferente na língua de uso comum), usarei os recursos do *itálico* e mantereí o hífen do original.

- corresponde à forma ou módulo básico (*marcação*) culturalmente significante que identifica cada *toque*;
- pode apresentar variações internas (mas sempre dentro de uma mesma linguagem *ancestralizada*) sem modificar seus sentidos;
- determina sua duração a partir do menor ciclo subjacente a todas as camadas, ou seja, geralmente é coincidente com um ciclo da *clave* tocada pelo *gã̃n/agogô*.

Posto de outra forma: uma *base* corresponde a um módulo ou bloco significante – que é comunitária e ancestralmente estabelecido como uma unidade reconhecível e com um sentido ritual preestabelecido – formado por um cíclico do *ferro* cométrico com um ciclo do *couro*, o qual é reiterado dentro de um espaço de tempo determinado pelo *ferro* mas sem necessariamente apresentar a mesma forma concreta – ou seja, o *couro* pode variar mas respeitando uma linguagem, portanto, pode variar pela ação de diferentes *floreios* mantendo o seu sentido.

Apresento a seguir um exemplo de um dos trechos que registramos com o *babalorixá Claudicy D’Jagun* tocando um *varsi lenta*. Nele, apresento quatro ciclos de *clave* onde o *rum* faz uma sequência de *floreios* com os quais altera ligeiramente a estrutura interna da *marcação* ou forma básica (B₀) – a *base do toque varsi lenta*. Do meu ponto de vista, este processo poderia ser análogo à “flutuação de motivos rítmicos” – como Pinto (2004) propôs chamá-la – que se encontra também presente (como legado *musipensado*), segundo este autor, em diversos contextos da música popular afro-brasileira como o samba. Ao meu ver, essa “flutuação de motivos rítmicos” não seria mais que o resultado acústico-mocional desse *fundamento musipensado* pautado no *re-ciclar*. E é precisamente este *musipensar* candomblé-orientado que me leva a desconsiderar algumas abordagens excessivamente analíticas e pormenorizadas que interpretam as variações e os *floreios* (por vezes muito sutis ou ligados à expressividade própria de cada *tamborero*) como “micro-ritmos” ou outros artificios teóricos semelhantes⁴⁷. De fato, como vimos a partir do conceito de *chão*, aquilo que dá o sentido é a visualização da resultante sonora dançada. Nesse caso, tanto B₁ quanto B₂ são motivos que não alteram a *base* dançada, a *marcação*, e por isso são culturalmente interpretados como *floreios* e não como *bases* distintas.

⁴⁷ Não estou dizendo que a abordagem dessas “nuances” ou variações a partir da ideia de micro-ritmos esteja obsoleta ou deva ser desconsiderada. De fato, são uma ferramenta amplamente utilizada em diversos campos da produção musical – especialmente (mas não unicamente) quando tratamos da criação de *beats* no âmbito da música eletrônica contemporânea. No entanto, me parece que quando aplicada à experiência de um *tamborero* no âmbito das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, perde completamente o sentido por implicar uma dimensão extremamente contraintuitiva e “analicista” (MARIAN-BÁLAÇA, 2005), muitas vezes antitética com esse “fluir” e esse “sentir” implicado no tocar tambores rituais/sagrados.

Vejam os a seguinte figura⁴⁸:

Figura 25. Representação de *floreios* sobre a base do *toque varsi lenta*

The figure shows a musical score for 'toque varsi lenta' with two staves: 'Ferro' (top) and 'Couro' (bottom). The score is divided into four sections: 'FORMA BÁSICA (B₀)', 'FLOREIO 1 (B₁)', 'FLOREIO 2 (B₂)', and 'FORMA BÁSICA (B₀)'. Each section has a corresponding set of lyrics below the 'Couro' staff. The lyrics for the first and last sections are 'KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN'. The lyrics for the first floreo are 'KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO XÁ TAN KUN TAN'. The lyrics for the second floreo are 'KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN'. Red arrows point to the start of the second and third floreo sections. Above the notes, there are rhythmic markings consisting of vertical lines with 'x' marks, indicating the timing of the 'Ferro' and 'Couro' parts.

Fonte: Elaboração própria

No entanto, mesmo diante dessa constatação, para poder *re-ciclar* é preciso conhecer e respeitar os códigos culturais *ancestralizados* em cada comunidade – especialmente entre os *tamboreros* – pois não sendo assim, corre-se o risco de conduzir o *toque* com a *base* errada – o que desencadeia sanções verbais e todo tipo de reações como “tirar” o tocador do atabaque (pedir para ele descer do *pepelê*) ou tomar o *agdavi* da mão do tocador. Pode acontecer também – algo que é comum entre aqueles que ainda não somos muito experientes – que a conexão entre *cantiga*, dança e *base* seja correta, mas em algum momento, essa relação se perca por usar elementos (normalmente tentando introduzir *floreios*) que descaracterizam a *base*, seja porque não se “sabe voltar” para a *base* (ou seja, se rompe a sincronia por não respeitar o “ponto de início” que estabelece a correlação entre as camadas, ou seja, entre o *ferro* e o *couro*) ou porque são utilizados *floreios* ou recursos estilísticos que pertencem à linguagem de um outro *toque* (normalmente homônimo). Podemos ver um exemplo desse último caso na seguinte figura, em que reproduzi uma situação hipotética sobre o mesmo *toque* (*varsi lenta*) em que o atabaque *rum* está tocando a forma básica (A₀) do *toque* (na forma tocada para *Exu*, *Oxum* ou *Xangô*, por exemplo) e no segundo ciclo, introduz uma variação que pertence à linguagem do mesmo *varsi lenta* mas na forma tocada para *Omolu*, *Nanã*, *Oxumarê*, etc. (B₀). Um caso desse tipo⁴⁹, segundo a minha experiência, seria possivelmente identificado como um erro e o *tamborero* seria rapidamente sancionado publicamente e/ou retirado do atabaque:

⁴⁸ São mostrados quatro ciclos de *base* a partir de uma lógica de *re-ciclagem* numa sequência que começa na “forma básica” (B₀) ou *marcação*, segue para uma reiteração com um pequeno *floreio* (B₁), que é modificada novamente com um segundo *floreio* (B₂) para finalmente retornar a B₀, seu estado basal.

⁴⁹ Trecho do *toque varsi lenta* com três ciclos de *base* a partir de uma lógica de *re-ciclagem* numa sequência que começa e acaba na “forma básica” do *toque* A (A₀), mas que realiza um *floreio* que marca uma “forma básica” do *toque* B (B₀), que modifica a dança e portanto, muda o *toque*.

Figura 26. Exemplo de uma tentativa de *re-ciclar* que muda a *base do toque*

Fonte: Elaboração própria

Existe ainda uma outra questão no que tange a esse “núcleo estruturante” que define o *toque*. Nos meus anos de experiência, aprendi que existe o que estou denominando de uma “forma básica” da *base do toque* ou *marcação* – que é aquela, como disse anteriormente, a qual geralmente se retorna sempre que se conclui um *floreio* ou um *movimento* e que estou associando, portanto, à *base* característica e aquela que representa o ponto de “menor energia emotiva”, um nível basal ou de repouso. No entanto, essa função pode ser compartilhada em alguns *toques* com outras *bases*, que mesmo não sendo tão frequentes, são usadas como um recurso para “variar a *base*”, para romper com a monotonia. Nesse caso, não se trata de utilizar *floreios* para reordenar alguns “golpes” ou suas relações, mas diretamente se trata de mudar de *base* – mas sem mudar o *toque*. Assim, quando isso ocorre, geralmente a sequência coreográfica muda, mas segue sendo considerado parte da linguagem daquele *toque*. Vale dizer também que estas mudanças geralmente são “encaixadas” em momentos específicos das *cantigas*, especialmente se o tocador de atabaque for experiente o suficiente para conhecer em profundidade tanto o repertório como as predileções de quem está *puxando as cantigas*.

Mostro no exemplo a seguir três trechos desse mesmo *varsi lenta* executado pelo *Claudecy* no dia da nossa conversa, em que apresento três das formas que ele próprio identifica como *bases* ou *marcações* (tem ainda uma quarta que ele não fez naquela ocasião) da forma desse *toque* para *Exu*, *Oxum* ou *Xangô*, por exemplo. Na primeira, temos a “forma básica” do *toque* (A_0) e a *base* mais característica, com alguns *floreios* (A_1 e A_2). A segunda linha, mostra uma segunda forma (B_1) – nesse caso se estendendo por duas *claves* – que forma um ciclo que pode ser reiterado diversas vezes e que pode “evoluir” para outro motivo através do recurso que o *Claudecy* chama de “rodar a *base*”, em que um fragmento desta *base* é repetido (gerando muitas vezes relações métricas específicas, mas sempre alinhadas com o *chão*). Finalmente, na parte inferior da imagem, mostro uma terceira forma (C_1). Cabe dizer nesse caso, que a segunda e a terceira possibilidade (*bases* B_1 e C_1) são na verdade uma forma específica de motivo que chamamos de *movimento*, mas que por terem a característica de não terem uma duração fixa

específica (pois geralmente os *movimentos* apresentam uma sequência interna, como veremos), são considerados pelo *Claudecy* como *bases* que podem se estender por um tempo indeterminado geralmente seguindo àquilo que está sendo dançado ou cantado. Nesse caso, as chamei de *passagens* pois são geralmente utilizadas para “marcar” ou “avisar” sobre algum momento específico dentro da sequência – neste caso, marcando uma mudança na coreografia e preparando para a “resolução” desta sequência com um *movimento* específico:

Figura 27. Representação de três trechos do *toque varsi lenta* com distintos exemplos desse *rodar a base*

The figure displays three musical staves for the 'toque varsi lenta', each with a 'Ferro' (top) and 'Couro' (bottom) part. The notation includes rhythmic markings and syllabic lyrics.

- FORMA BÁSICA (A₀):** Measures 20-28. A green box highlights the first four measures. Lyrics: KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN.
- BASE 1 (B₁) / PASSAGEM:** Measures 38-46. A yellow box highlights measures 38-42. A red oval highlights measures 43-44. A red arrow labeled "RODAR A BASE" points to measures 45-46. Lyrics: KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN.
- BASE 2 (C₁) / PASSAGEM:** Measures 51-54. A blue box highlights the entire section. Lyrics: GUN 4 TAN KUN 4 TAN GUN 4 TAN KUN TAN TAN.

Fonte: Elaboração própria

4.4 Uma provocação: os trinta-e-três *toques* executados no *Ilê Axé Omolu Omin Layó*

Durante minha pesquisa de mestrado, 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*. A partir do trabalho de pesquisa realizado durante o meu mestrado e especialmente quando este processo é contrastado com a minha experiência pessoal e com a presente pesquisa, pude confirmar – como mostram as entrevistas realizadas – que não existe um consenso entre os próprios *tamboreros* em relação à nomenclatura, à tipificação ou contagem e à origem dos *toques* executados, e isso se traduz, claro, numa extensa coleção de nomes e numa diferente organização desses repertórios.

Assim, por exemplo, o extenso estudo de Ângela Lühning (1990a; 2022) sobre o *terreiro Ilê Axé Opó Aganjú* centrou sua atenção nas *cantigas* – mesmo apresentando transcrições de todos os *toques* – e seus distintos tipos: *cantigas* de *xirê*, de *rum/fundamento*, de *folhas/sassaim*,

cantigas de 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, por não ser seu foco, transcreveu somente os *toques* mais frequentes – tipificando-os em função de suas “marcações básicas” – e citou alguns “*toques* solísticos” a modo de exemplo. 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* do 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* nesta mesma *nação*. Edilberto Fonseca (2003) e José Flávio Pessoa de Barros (2009b) – trabalhando conjuntamente – recolhem até dezoito *toques* para a *nação ketu*. Finalmente, Ângelo Nonato Cardoso (2006), em seu profundo estudo sobre os *toques* da casa *Ilê Axé Iyá Nassó Oká* (conhecida também como *Engenho Velho* ou *Casa Branca do Engenho Velho*), contabiliza e analisa dezenove *toques*.

Como um exercício heurístico – dentro do âmbito de pesquisa desta tese – partindo da minha experiência como *tamborero* nos meus anos de aprendizado no *terreiro Ilê Axé Omolu Omim Layó* e desenvolvendo a proposta candomblé-orientada de tipificação dos *toques* a partir das suas respectivas *bases* ou *marcações* (forma básica) – formadas por um “núcleo estruturante” que engloba *ferro* e *couro* – realizei um primeiro levantamento e cheguei a trinta-e-três *toques* distintos. Mostro na seguinte tabela uma comparativa:

Figura 28. Tabela comparativa sobre o número de *toques*

ORIXÁ DE FUNDAMENTO	FORMAS BÁSICAS FERRO e COURO (bases)	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	Agabi	Agabi			Adabi, Agabi, Egó	Agabi	Agabi
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						
Omolu / Ossanyin	Avamunha Omolu / Ossanyin	Avamunha	Avamunha, Avанина, Arrebate	Avaninha	Avamunha, Avania, Avанина, Rebate, Arrebate	Avaninha, Ramunha (?)	Ramunha
Ogum	Avamunha de Ogum						
Ossanyin	Awô de Ossanyin						Torin Eué
Oxossi	Awô de Oxossi	Awô	Aguéré	Aguéré	Korin Ewe		Xanxan curundu
Iroko	Awô de Iroko						
Oxalá	Omelé						
***	Batá	Batá	Batá		Batá	Batá	Batá
Oxum / Logum	Barravento	Barravento					
Oxumaré	Bravum	Bravum	Sató	Bravum	Huntó / Runtó	Bravum	Bravum
Oxumaré	Bravum corrido	Bravum corrido			Bravum		Runtó
Oxalá	Igbin	Igbin	Ibi	Ibi	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	Oguelé, Guelé, Okelé, Kelé	Vassa	
Ewa	Varsi Lenta Ewa						
Oyá	Varsi Lenta de Oyá						
Guerreiros	Lagunló / Estrada	Varsi corrida	Corrido	Corrido			Aderejá
Caçadores	Trilho						Aderé
TOTAL IOQUES	33	20	16	15	18	17	19

Fonte: Elaboração própria

Uma primeira questão importante é que o exercício proposto aqui trata de sintetizar alguns anos de aprendizados e experiência 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 como *fundamento ancestralizado* comunitário. 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 séculos de experiência e resistência. O presente exercício, é uma tentativa de correlacionar alguns princípios filosóficos e cosmológicos que embasam a percepção estética de uma comunidade específica e da forma como um dos meus mestres, o *babalorixá Claudecy D’Jagun*, criativamente convencionou os saberes que aprendeu e que lhe foram legados pelos seus mais-velhos. Assim, parti desse marco e fui desenvolvendo propostas, acrescentando camadas e reorganizando alguns desses saberes que me foram passados em confiança. Estou assim *racionalizando* a partir do meu próprio *musipensar* alguns conceitos e *transcriando-os* a uma linguagem escrita, acadêmica e, se quisermos, analítica. Obviamente, existem escolhas estéticas e políticas no percurso que fui desenhando até aqui, e assumo inteira responsabilidade por possíveis erros, omissões ou excessos. Como tentei deixar claro, sou um simples *tamborero* em permanente formação e aprendizado, assim como um pesquisador na mesma situação.

Dito isso, e antes de apresentar uma representação esquemática dessas trinta-e-três *bases* ou *marcações* às quais cheguei nesse exercício, devo dizer que aos olhos do *Claudecy* e de muitos dos meus irmãos *tamboreros* esse número com certeza parecerá excessivo – pois como ele próprio deixou claro é difícil contar porque “[...] rola uma contagem de *dobras*, ne? Você acaba dobrando porquê... pelas cantigas [...] não tem como como contar mas acho dezesseis [...] uns vinte, vinte-e-um *toques*” (CLAUDECY, 2021, p. 371). Assim, essa contagem depende, como disse, dessa percepção própria de cada linhagem e terreiro. Na terceira coluna da tabela – correspondente ao levantamento que realizamos junto do *Claudecy* durante o meu mestrado – mostro vinte dos *toques* que com certeza muitos dos *tamboreros* com quem conversei considerariam caso perguntados sobre quantos *toques* conhecem e/ou executam nas suas casas-de-santo. Assim, podemos dizer que o número de *toques* desse complexo cultural *jeje-nagô* oscila entre dezesseis (coincidindo com o número dos principais orixás cultuados, que no entanto também não é consenso) ou vinte-e-poucos *toques* (quando levados em consideração alguns *toques* especiais – como o *Omelê* – ou quando se separam em *toques* específicos alguns dos componentes de sequências bem estabelecidas, como por exemplo, o *Alujá-Tonimobé-Akakaumbó* tocados para *Xangô* que em alguns terreiros é considerado uma unidade).

Um último ponto importante aqui é que como fomos vendo, no processo de estabelecimento e de expansão do candomblé baiano pelo Brasil (que poderíamos considerar uma “diáspora secundária”), muitos deles não tinham ou perderam seus nomes. Assim, nesse exercício, quando não conhecia ou nunca aprendi o nome de uma das *bases*, fui construindo uma forma de nomeá-los a partir da *clave* junto da entidade ou grupo de entidades (como no caso dos “guerreiros”) para os quais cada uma é tocada.

Seguem assim, na mesma ordem da tabela, as trinta-e-três *bases* que levantei⁵⁰:

Figura 29. Representação *toque* ADARÓ

ADARÓ

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

TAN KO (TX) KO XÁ KO (TX) KUN TAN KO XÁ TRUM KUN

Fonte: Elaboração própria

⁵⁰ Na representação circular de cada um dos *toques* coloquei dois círculos concêntricos para simbolizar o elemento *ferro* (círculo interior) e o *couro* (círculo exterior). Para o *ferro*, apresento uma forma simplificada em que é representada somente a *clave* (usando um sistema de bolinhas de distintos tamanhos, maiores para os impactos e menores para os silêncios). Apresento também uma representação da resultante geométrica da união dos impactos da *clave* (em vermelho), assim como uma referência ao *chão* de cada *toque* a partir de uma “encruzilhada” que intersecciona ambos círculos (mostrando também o “ponto de início” no extremo superior dessa cruz, que corresponde ao ponto de sincronização das duas camadas). Já no caso do *couro*, utilizei um sistema de símbolos específico e coincidente com a simbologia apresentada na transcrição em partitura para cada som/timbre – mantendo também a referência aos silêncios com bolinhas menores para facilitar a leitura.

Figura 30. Representação *toque* ADARRUM

ADARRUM

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

XÁ . . . KUN . TAN . KUN . TAN . KUN . TAN .

Fonte: Elaboração própria

Figura 31. Representação *toque* AGABI

AGABI

Gan / Agogô

Lé

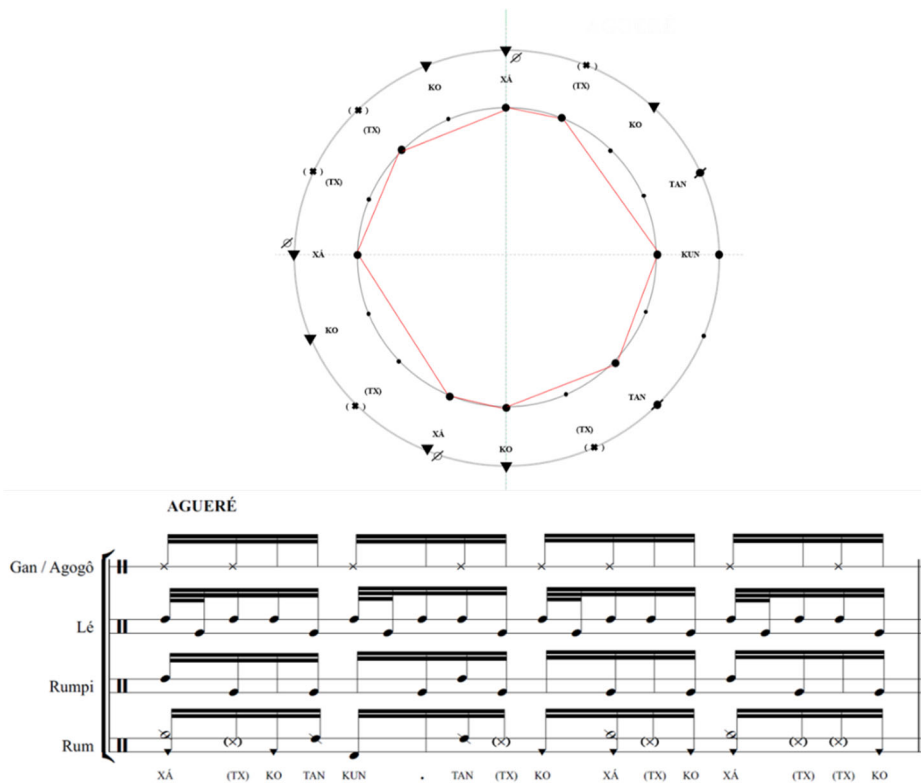
Rumpi

Rum

TUN . TUN . TÁ KA . . TÁ KA . .

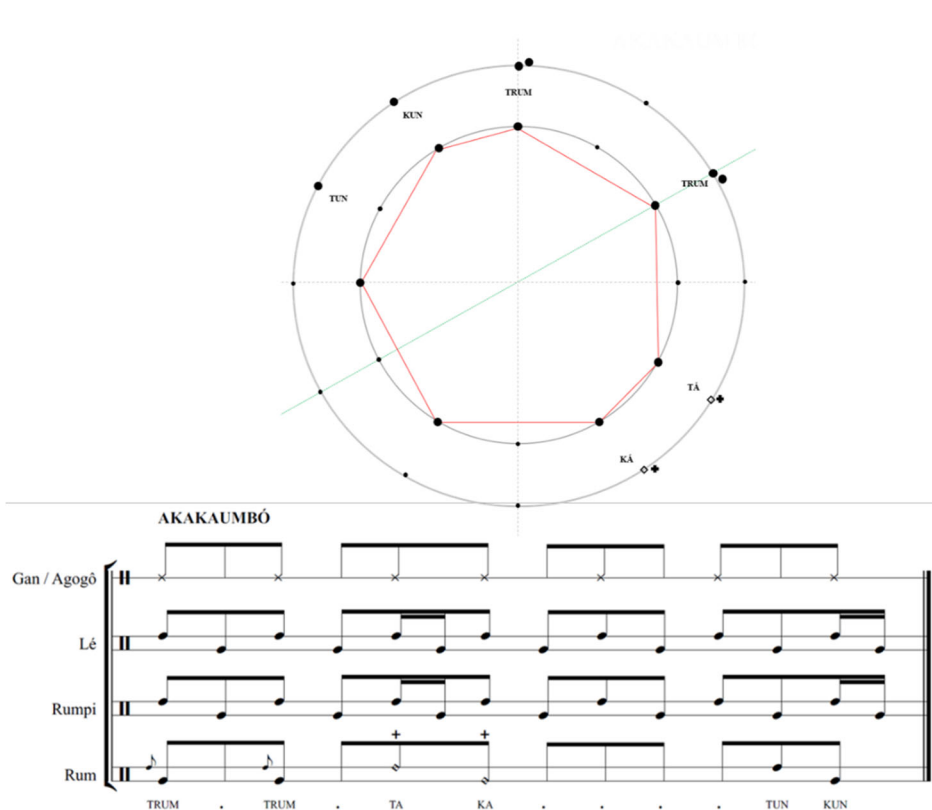
Fonte: Elaboração própria

Figura 32. Representação *toque* AGUERÉ



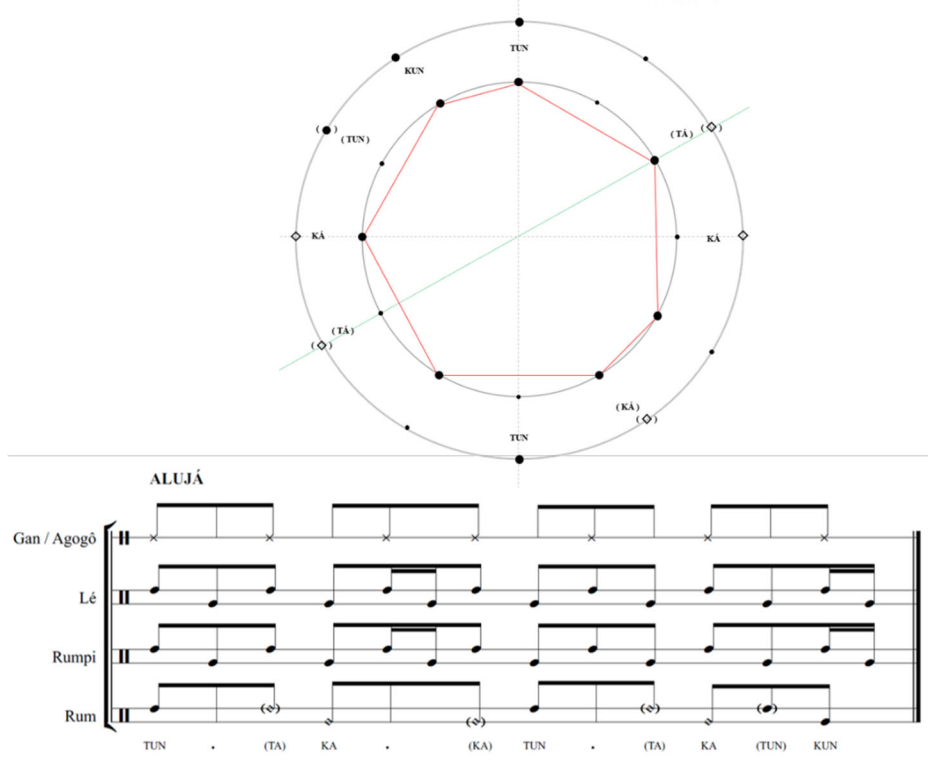
Fonte: Elaboração própria

Figura 33. Representação *toque* AKAKAUMBÓ



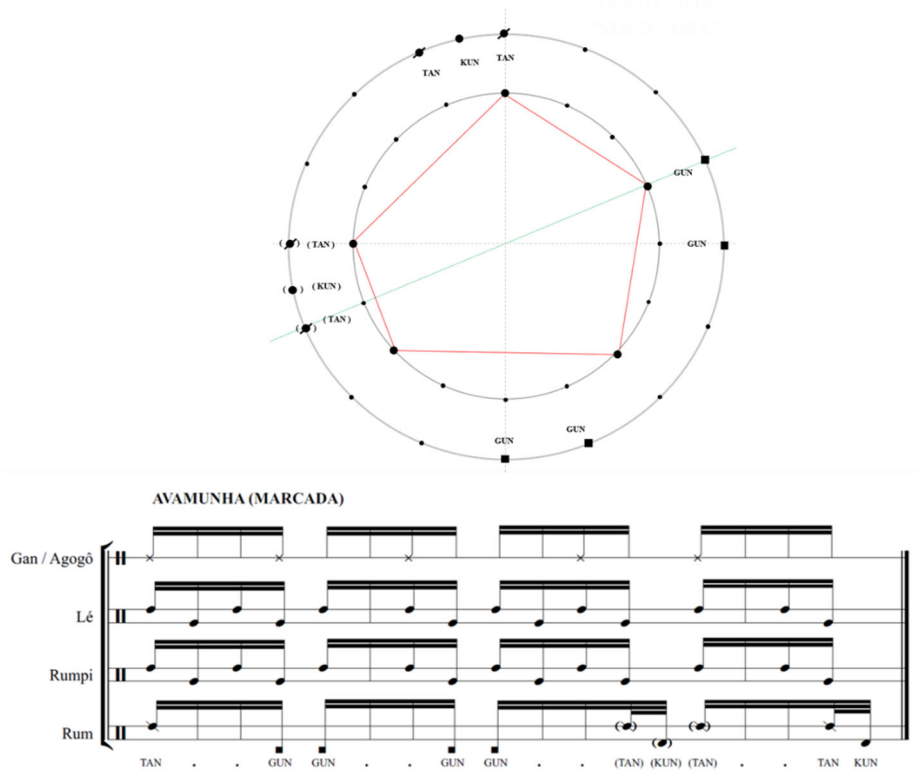
Fonte: Elaboração própria

Figura 34. Representação *toque* ALUJÁ



Fonte: Elaboração própria

Figura 35. Representação *toque* AVAMUNHA (MARCADA)



Fonte: Elaboração própria

Figura 36. Representação *toque* AVAMUNHA (OMOLU / OSSANYIN)

AVAMUNHA (OMOLU / OSSANYIN)

Gan / Agogô
Lé
Rumpi
Rum

KUN . . . TAN . . . XÁ (KA) (KA) . . . (KUN) (TAN)

Fonte: Elaboração própria

Figura 37. Representação *toque* AVAMUNHA (OGUM)

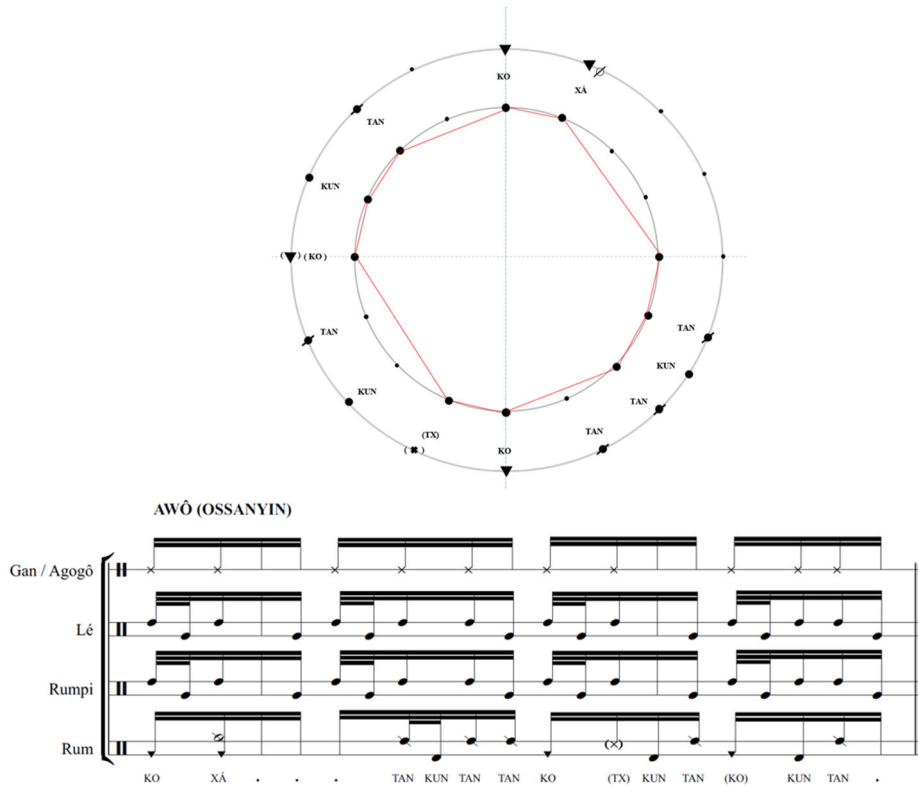
AVAMUNHA (OGUM)

Gan / Agogô
Lé
Rumpi
Rum

TAN . . . KO XÁ . . . KO XÁ . . . KO XÁ . . . KUN

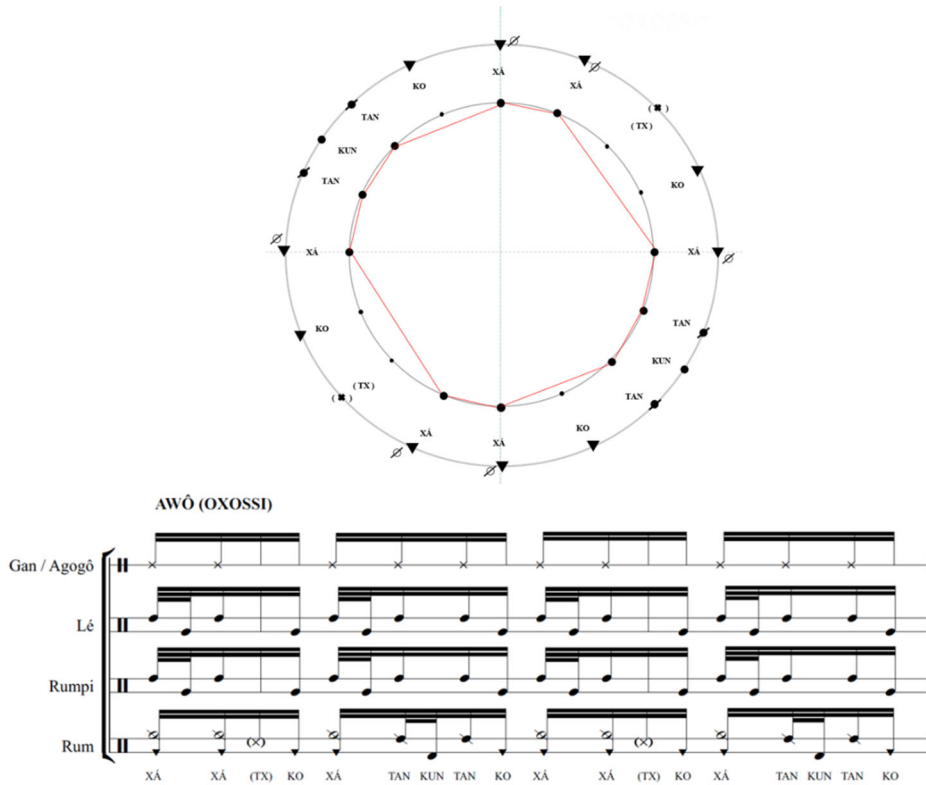
Fonte: Elaboração própria

Figura 38. Representação *toque* AWÔ (OSSANYIN)



Fonte: Elaboração própria

Figura 39. Representação *toque* AWÔ (OXOSSI)



Fonte: Elaboração própria

Figura 40. Representação *toque* AWÔ (IROKO)

AWÔ (IROKO)

Gan / Agogô
Lé
Rumpi
Rum

TRUM . . . KUN . TAN . KUN . KA KA KA . KA .

Fonte: Elaboração própria

Figura 41. Representação *toque* AWÔ – OMELÊ (OXALÁ)

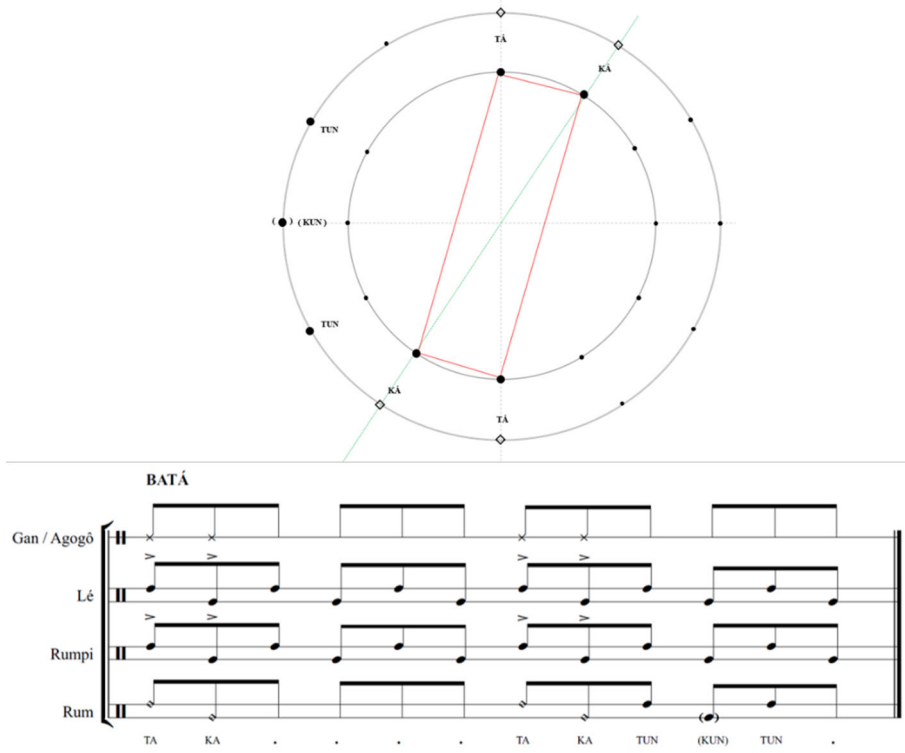
OMELÊ (OXALÁ)

Gân / Agogô
Lé
Rumpi
Rum

GEN . . . KUN TAN GEN . . . KUN TAN GEN . . . KUN TAN GEN . KUN TAN . TRUM . TRUM . TRUM . (KA) (KA) (KA) .

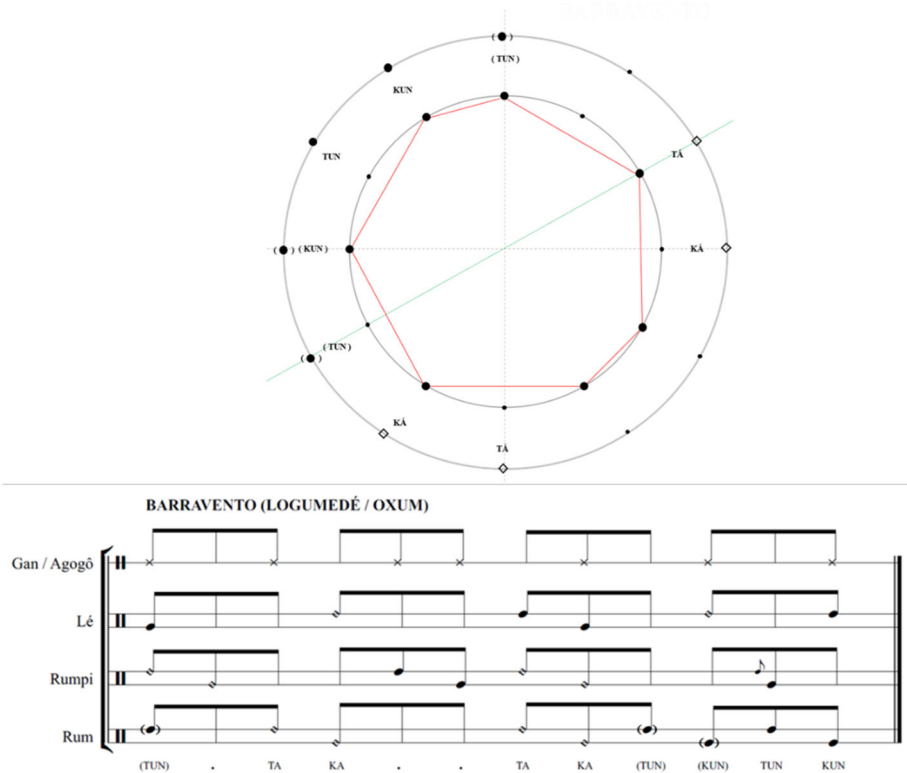
Fonte: Elaboração própria

Figura 42. Representação *toque* BATÁ



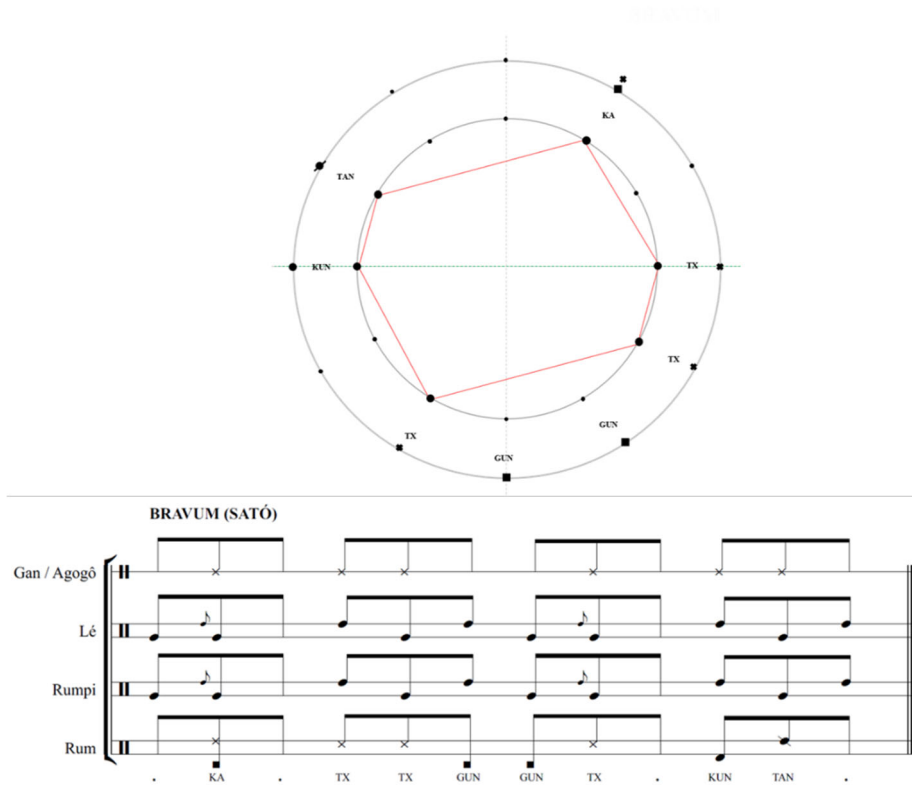
Fonte: Elaboração própria

Figura 43. Representação *toque* BARRAVENTO (LOGUMEDÉ / OXUM)



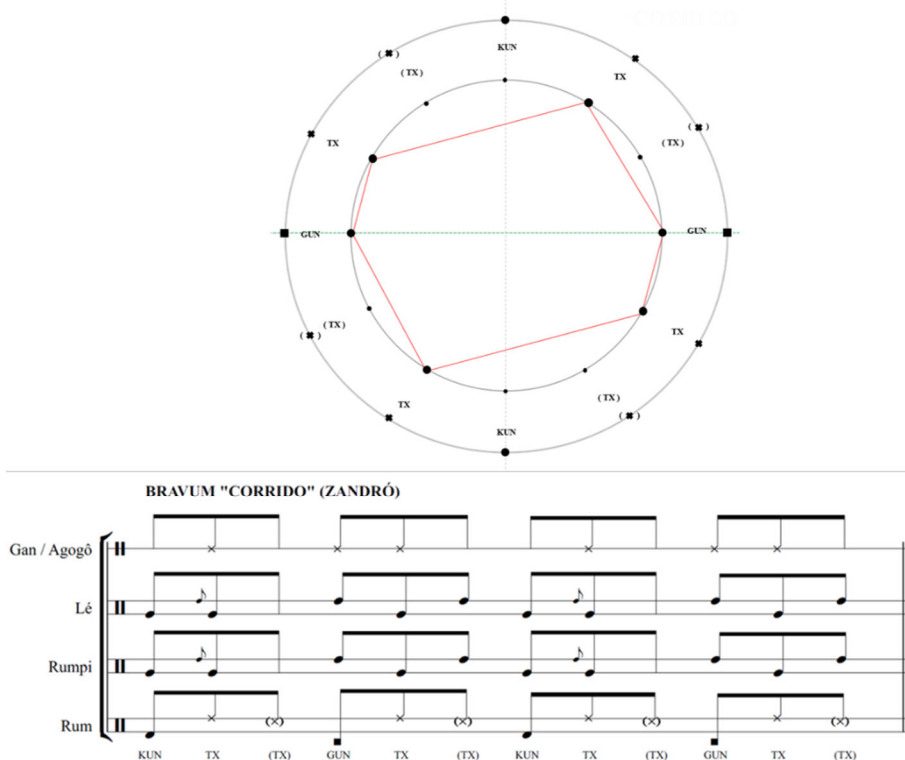
Fonte: Elaboração própria

Figura 44. Representação *toque* BRAVUM (SATÓ)



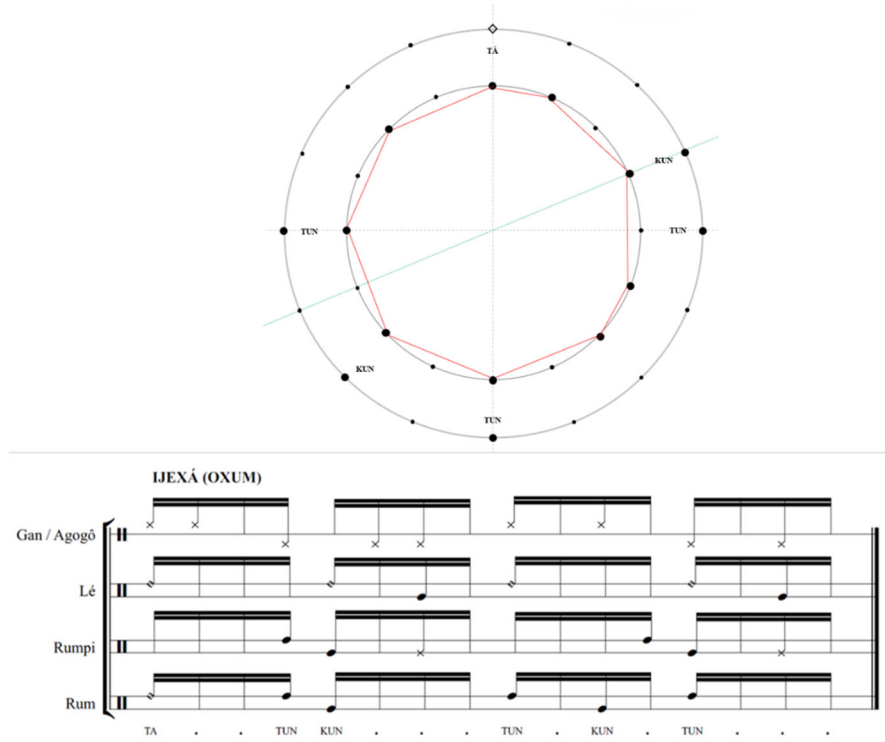
Fonte: Elaboração própria

Figura 45. Representação *toque* BRAVUM CORRIDO (ZANDRÓ)



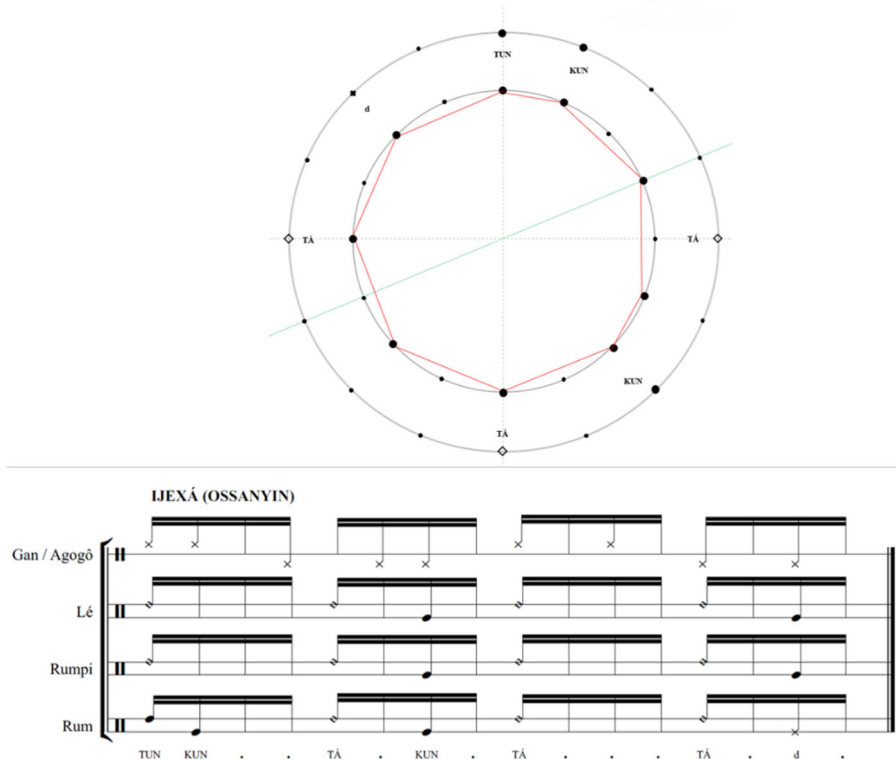
Fonte: Elaboração própria

Figura 46. Representação *toque* IJEXÁ (OXUM)



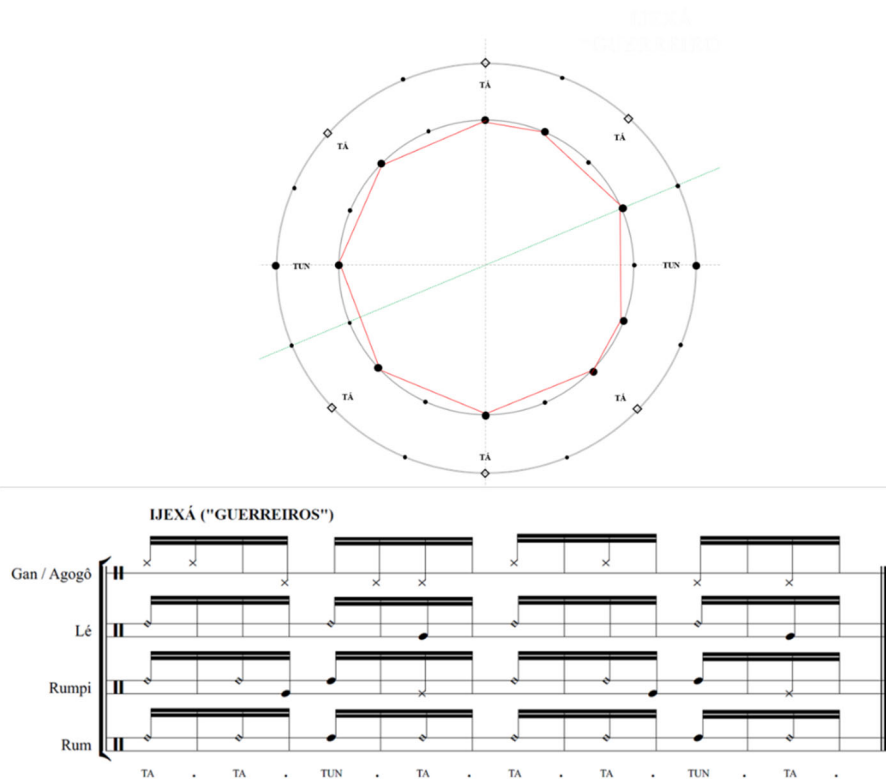
Fonte: Elaboração própria

Figura 47. Representação *toque* IJEXÁ (OSSANYIN)



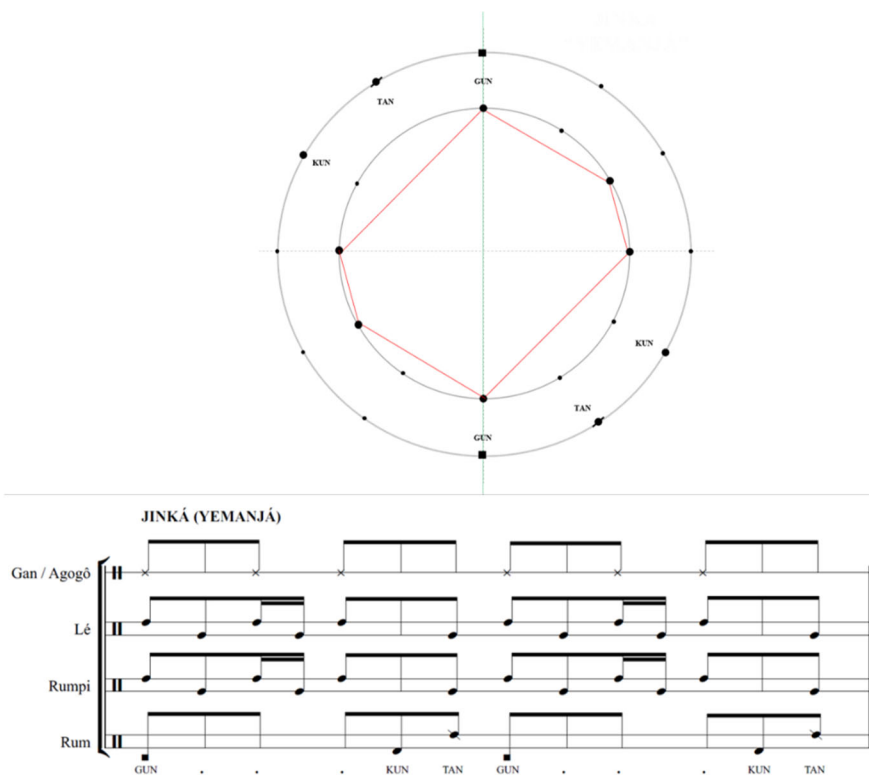
Fonte: Elaboração própria

Figura 48. Representação *toque* IJEXÁ (GUERREIROS)



Fonte: Elaboração própria

Figura 49. Representação *toque* JINKÁ (YEMANJÁ)



Fonte: Elaboração própria

Figura 50. Representação *toque* JINKÁ (OGUM)

JINKÁ (OGUM)

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

XÁ KO TAN KUN TAN (TX) KO XÁ GUN KUN TAN

Fonte: Elaboração própria

Figura 51. Representação *toque* OPANJÉ

OPANJÉ

Gan / Agogô

Lé

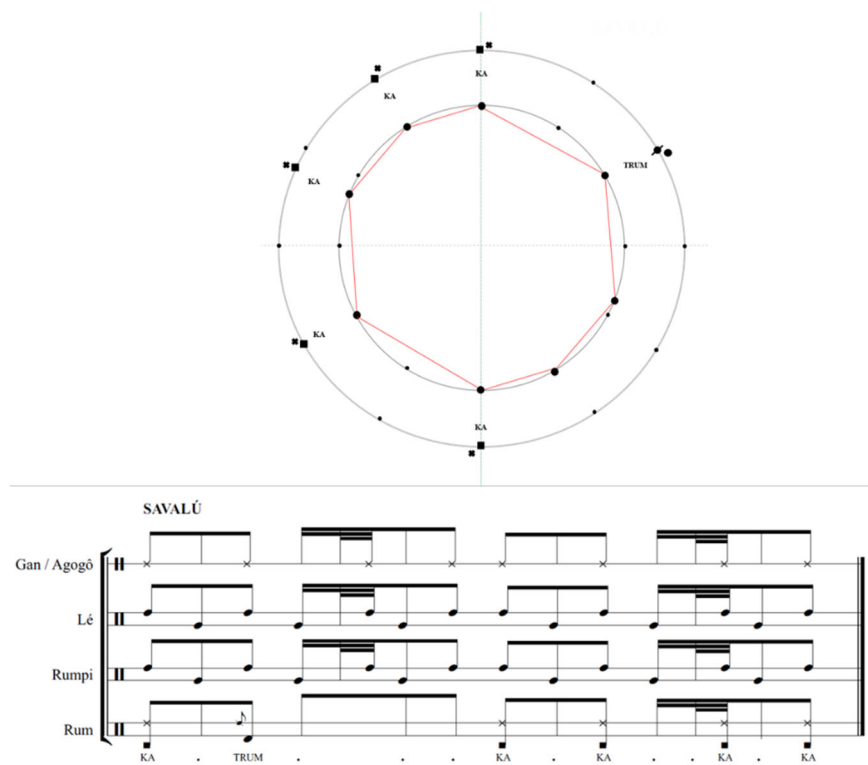
Rumpi

Rum

TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO XÁ KO XÁ XÁ KO

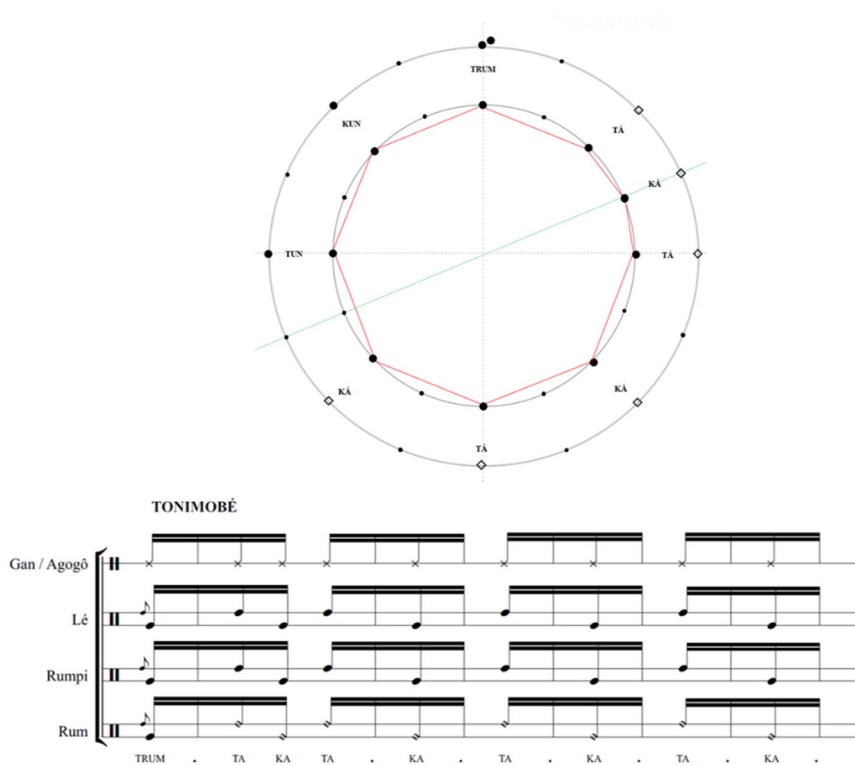
Fonte: Elaboração própria

Figura 52. Representação *toque* SAVALÚ



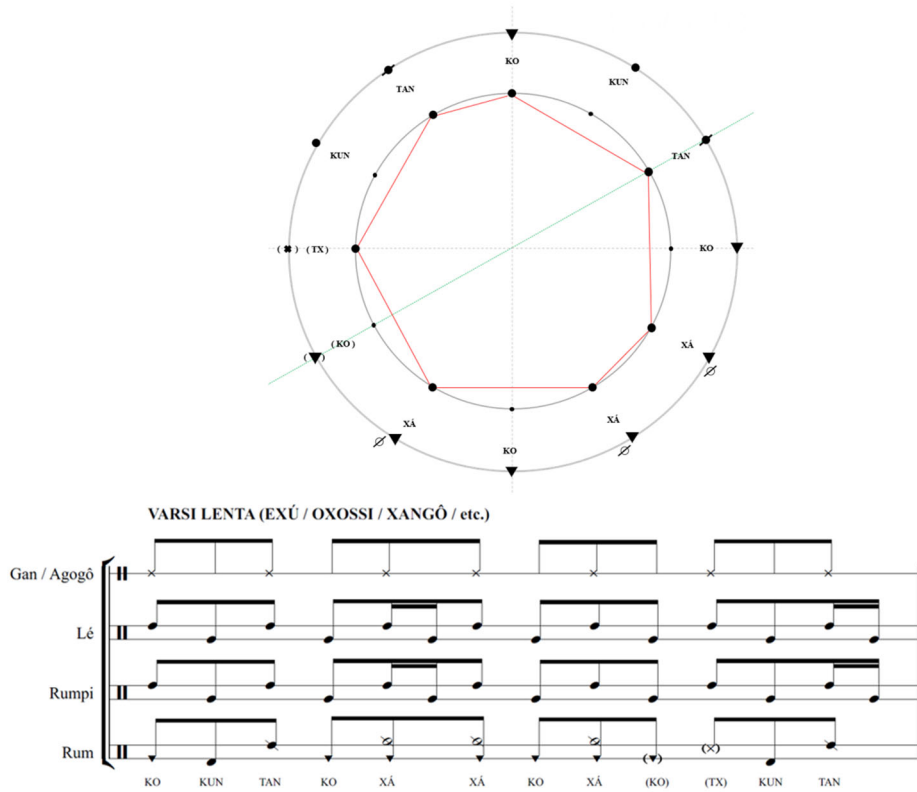
Fonte: Elaboração própria

Figura 53. Representação *toque* TONIMOBÉ



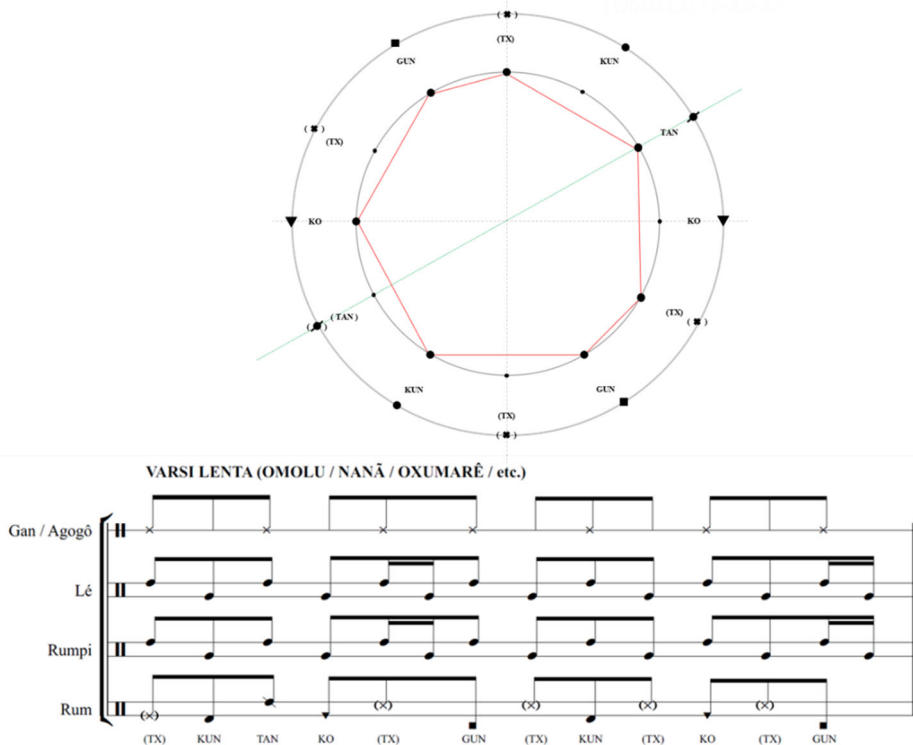
Fonte: Elaboração própria

Figura 54. Representação *toque* VARSÍ LENTA (EXU / OXOSSÍ / XANGÔ)



Fonte: Elaboração própria

Figura 55. Representação *toque* VARSÍ LENTA (OMOLU / NANÃ)



Fonte: Elaboração própria

Figura 56. Representação *toque* VARSÍ LENTA (OBÁ)

VARSÍ LENTA (OBÁ)

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

KUN TAN . KUN TAN

Fonte: Elaboração própria

Figura 57. Representação *toque* VARSÍ LENTA (EWÁ)

VARSÍ LENTA (EWÁ)

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN . KO XÁ KO XÁ . KO

Fonte: Elaboração própria

Figura 58. Representação *toque* VARSÍ LENTA (OYÁ)

Varsí Lenta (OYÁ)

Gan / Agogô

Lé

Rumpi

Rum

TRUM . . GUN GUN . . TRUM . . (TUN) (KUN)

Fonte: Elaboração própria

Figura 59. Representação *toque* VARSÍ LENTA (IGBIN)

Varsí Lenta ("IGBIN")

Gan / Agogô

Lé

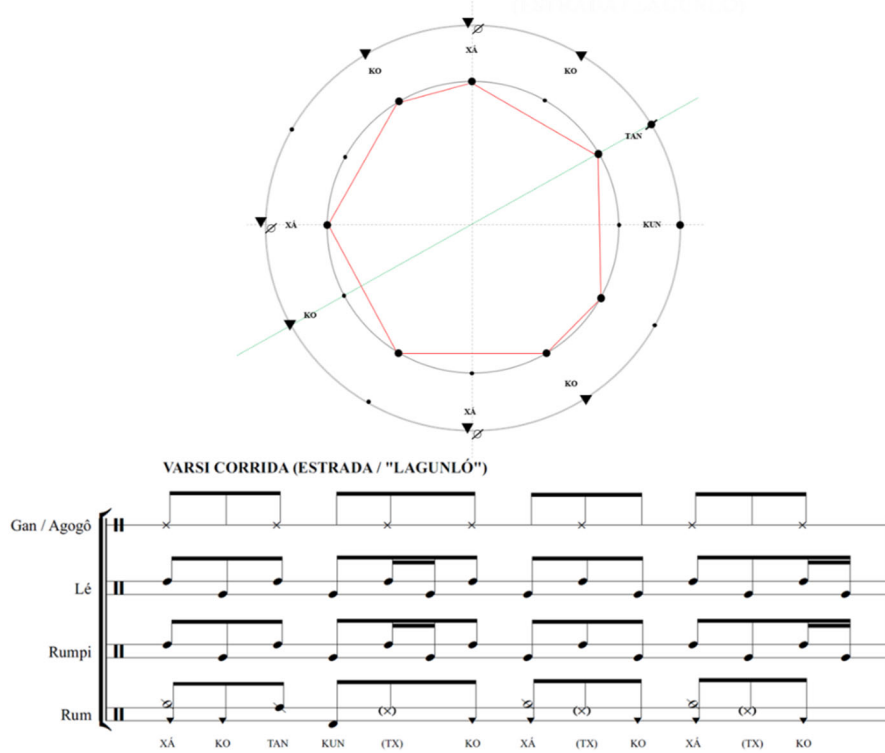
Rumpi

Rum

XÁ KO TAN KUN TAN . . TAN . . KO XÁ KO

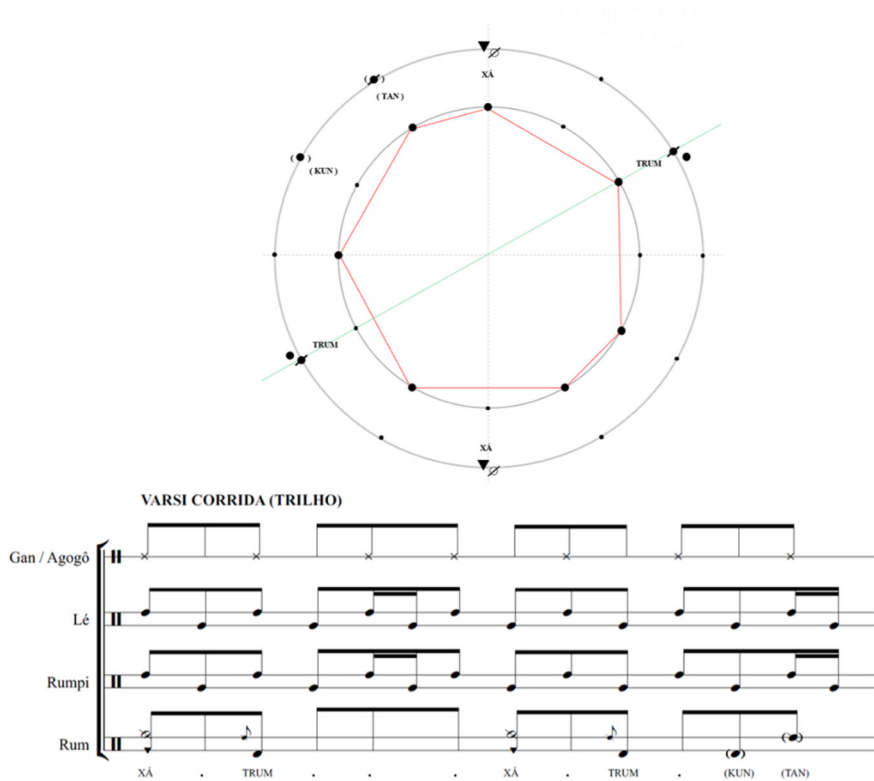
Fonte: Elaboração própria

Figura 60. Representação *toque* VARSÍ CORRIDA (LAGUNLÓ / ESTRADA)



Fonte: Elaboração própria

Figura 61. Representação *toque* VARSÍ CORRIDA (TRILHO)



Fonte: Elaboração própria

4.5 Teoria criativa da *espiral de Obatalá: rodar a base e tocar pausado*

Como um *fundamento musipensado*, o *rodar a base* no atabaque *rum* do *babalorixá Claudecy D'Jagun* pode ser considerado – a partir de uma aproximação candomblé-orientada – um dos mecanismos do que Nzewi (1997) conceitua como “performance-composition” (uma *composição-em-performance*, numa tradução livre), ou seja, um dos recursos criativos que os *tamboreros* acionamos dentro da linguagem de cada *toque* para *dobrar o rum*. Longe de ser “[...] uma exploração absoluta/cerebral do conjunto de possibilidades musicais de um tema e/ou formato musical conhecido⁵¹ [...]” (NZEWI, 1997, p. 68) – algo próximo da definição ocidental de improviso, geralmente entendida como algo que se apoia no conjunto e no contexto da performance, mas de ordem subjetiva, auto-centrada e preferencialmente musical – os caminhos criativos dos *tamboreros* passam por uma estética interativa e contexto-dependente de criação em fluxo que podemos definir como “[...] a recomposição situacional de uma peça conhecida derivada de suas estruturas formais-harmônico-temáticas significativas⁵²” (Ibid.).

Ou seja, *rodar a base* é parte dessa filosofia do recompor, do retornar, do *re-ciclar*. É uma derivação *musipensada* dessa circularidade fundamental que, pautada pela ancestralidade e pela gestão dos fluxos energéticos que animam o universo “[...] torna-se uma força regenerativa que, ao atravessar o espaço inconstante, acumula profundidade quantitativa e energia qualitativa⁵³” (NZEWI, 1997, p. 42). Desde uma perspectiva formal-musical, devemos considerar três fatores envolvidos nesse processo:

- (i) a circularidade linear de uma gestalt ou bloco de som, ou seja, uma duração recorrente do conteúdo musical significativo de uma peça ou parte dela; (ii) a renegociação da experiência implícita na travessia humana do espaço inconstante (qualidade variável do espaço); e (iii) a energia cumulativa de revisar a mesma experiência básica⁵⁴ (NZEWI, 1997, p. 42)

Assim, dentro de um *toque* – nossa unidade formal básica – temos (i) um “bloco sonoro” de duração definida reiterado circularmente que identifica cada “peça” (que chamamos de *base* ou *marcação*); uma série de sequências que envolvem a “renegociação” dessa “travessia”

⁵¹ “[...] an absolute/cerebral exploration of the sheer musical possibilities of a known musical theme and/or format”.

⁵² “[...] is the situational re-composition of a known piece deriving from its significant formal-harmonic-thematic frameworks”.

⁵³ “[...] becomes a regenerative force which in traversing inconstant space accrues quantitative depth and qualitative energy”.

⁵⁴ “(i) linear circularity of a gestalt or block of sound i.e. a recurring length of the significant musical content of a piece or part thereof; (ii) re-negotiation of experience implicit in humanly traversing inconstant space (variable quality- of space); and (iii) the cumulative energy of revising the same basic experience”.

humana (ou mitológica) – ou seja, um *movimento* – que expressam a experiência presente e futura através da rememoração e reencenação dos feitos e características de nossos ancestrais, com os quais convivimos e nos relacionamos durante um *toque*; e (iii) uma série de recursos criativos (*floreios* e *passagens*) que, a partir de uma gramática tamborera *ancestralizada*, permitem gerir essa “energia acumulada” e manipulada através da performance gerando tensão emotiva e um potencial estado de cura, tanto física como mental, a partir dessa ciclicidade.

O *Claudecy* expressa parte desse proceso a partir do que eu proponho chamar de uma *dialética da criatividade ancestral* que envolve essa ciclicidade essencial. Podemos ver no seguinte trecho recolhido durante nossa conversa a importância dada à repetição como forma de se fortalecer, de ter e convocar essa força ancestral:

Repetir é bom! Lembrar, repetir é bom! Fica forte! [...] a gente vive de ancestralidade! Ancestral. As pessoas têm que entender isso e se respeitar o ancestral! Eles gostam quando a gente reverencia eles. Você entende? Eles gostam. Isso dá força! (CLAUDECY, 2021, p. 387)

A repetição e a circularidade são resultado e expressam, acústico-mocionalmente, a própria noção de *fundamento* – aquilo que deve ser mantido pois guarda o que é mais sagrado, o que tem uma “profundidade máxima” e que está resguardado “lá no fundo⁵⁵”, como me contava o *xicarengoma* Eliezer Santos.

Porém, nessa *dialética da criatividade ancestral* existe uma relação interativa entre presente, passado e futuro sempre atuante nas cosmologias candomblecista e afro-latino-americanas e caribenhas onde “tradição” e criatividade – duas forças complementares e em permanente diálogo e articulação – estabelecem um eterno jogo de ir-voltar-retornar. A “tradição” e a criatividade, portanto, não pressupõem algo de matriz estática ou imobilista, mas um eterno revisitar criativo do que já foi feito – ou de outra forma, uma manipulação inovadora daquilo ancestral para construir, no fluxo da performance, um “vir-a-ser” relacional e contingente. Portanto, a “forma básica” que identifica cada *toque* – que *Claudecy* chama de *marcação*, mas que inclui um conjunto de *floreios*, *passagens* e *movimentos* – é uma forma

⁵⁵ “[...] quando a gente refere, coloca essa palavra *fundamento*, estamos colocando o que é o mais puro. O mais puro, para mim, é o.. a... o primário, o primeiro né, o primeiro. Essas duas definições têm a ver com *fundamento*. Agora, essa palavra se pode usar em diferentes... quando eu disse, usa em diferentes áreas, pode se usar o *fundamento* para um trabalho disso; um *fundamento* para uma dança daquelas. Quando você fala de coisas que realmente tem uma profundidade máxima! Nem sempre podemos utilizar essa profundidade máxima. [...] o *fundamento* é uma pequena parte lá no fundo – por isso que ele vem de afundamento, que está lá no fundo do baú (para lhe falar, para se entender popularmente, está ali no fundo do baú guardadinho, e quando é necessário você vai lá e pega). Mas não é pra ficar usando. Entendeu?” (ELIEZER, 2021, p. 493)

fundamental, “uma forma musical constante”⁵⁶ que deve ser mantida e à qual se deve retornar ciclicamente. No entanto, durante uma performance, esta “forma básica” é criativamente manipulada e assim se torna uma “forma presentacional”, ou seja, a forma real e interativa do *toque* em que o *tamborero* “[...] leva em consideração a intenção do tipo/peça musical, bem como as contingências de uma performance específica”⁵⁷ (NZEWI, 1997, 42).

Assim, as peças ou módulos básicos do repertório ou da linguagem própria de cada *toque* – *bases* e *floreios*, *movimentos* e *passagens* – são esses *fundamentos* legados e estabelecidos ao longo de gerações de *tamboreros* através do processo de *ancestralização* (relativo a cada comunidade) que devem ser mantidos e repetidos para invocar e manter a “força” e a sabedoria dos que nos antecederam.

No entanto, por outro lado, é preciso que cada tocador aprenda a manipular criativamente essa “tradição” coletiva – como expressa o valor civilizatório *ubuntu*⁵⁸, que podemos resumir a partir da máxima de que *eu sou porque nós somos* – para conseguir dinamizar essa força. Ou seja, para *chamar os Santos*, para agradá-los, para estabelecer uma “conversa” e uma conexão entre o mundo dos homens (*aiyé*) e o mundo espiritual (*orun*) ou entre *nseke* (o mundo dos vivos) e *mpemba* (o mundo dos mortos/ancestrais) é preciso modificar, *dobrar* essa linguagem do atabaque *rum* para gerar esse diálogo, essa conexão. *Reciclar* e *transcriar* correspondem ao outro polo dessa *dialética da criatividade ancestral*, expressa a partir de diversos dispositivos composicionais-em-performance.

Em vista disso tudo, proponho aqui apresentar o (ao meu ver) brilhante esforço sistematizador do *Claudecy D’Jagun* para traduzir e transmitir alguns desses conceitos *musipensados* que definem o seu *jeito de dobrar rum*⁵⁹. Escolhi, a partir da minha experiência prática, os dois mais significativos: o *rodar a base* (que introduzimos acima) e o *tocar pausado*. Mesmo sendo dois conceitos com funções diferentes (*tocar pausado* é um conceito mais geral

⁵⁶ “[...] a constant musical shape”.

⁵⁷ “[...] takes into account the intention of the musical type/piece as well as the contingencies of a specific performance”.

⁵⁸ Ver nota de rodapé 131 no capítulo 3 (p. 215).

⁵⁹ É importante aqui enfatizar que o exercício proposto ao longo desta tese toma como eixo fundamental desse “rizoma” que heurísticamente proponho chamar de uma *tamborlitura* a minha própria experiência como candomblecista e *tamborero*. Esta, por sua vez, se encontra inteiramente balizada pela minha rede de afetos-parentesco-aprendizados – da qual o *babalorixá Claudecy D’Jagun* é uma das figuras mais relevantes e minha principal referência em relação à arte de tocar atabaque. Assim, há uma conexão lógica, vivencial e emotiva entre nossas propostas, mas não por isso podemos afirmar que haveria entre nós um consenso total (pois estou propondo uma *transcrição* que, no fim das contas, acaba por tensionar algumas dessas ideias e conceitos que fui aprendendo para adequá-los à forma escrita ou à norma culta de uma tese de doutorado). Da mesma forma, como pode ser percebido ao longo do texto e nas entrevistas, nenhum desses termos, nomenclaturas, conceitos ou referências são consensuais ou genericamente estabelecidas. Reitero assim minha inteira responsabilidade sobre aquilo que apresento e ao mesmo tempo, peço de novo licença a quem for de direito e aos meus mais-velhos por me aventurar, mesmo que com um objetivo específico e localizado, a pesquisar e aprofundar meu próprio *musipensar*.

ou abrangente com o qual o *Claudecy* engloba o seu *jeito* de compreender e executar um *toque*; enquanto *rodar a base* é um dos recursos específicos que lhe permitem manipular a resultante *melo-timbre-rítmica* do conjunto), ambos estão dentro do que proponho chamar de *teoria criativa da espiral de Obatalá* – uma adaptação candomblé-orientada da “teoria CICLO-LINEAR da filosofia criativa africana” de Meki Nzewi (1997), definida por este autor nos seguintes termos

[...] vemos a composição-em-performance como uma mediação da continuidade e conformidade numa situação criativa, ou seja, um desenvolvimento superestrutural em espinha-de-peixe para impulsionar o continuum criativo no tempo histórico e nos seus termos. O cerne da espinha de peixe é ser o centro da tradição que não deve ser quebrada. É o acordo subjacente ou quadro de referência que, na profundidade do tempo criativo, liga o antigo, o presente e o futuro. [...] Os princípios e dinâmicas do ETC [*Ensamble Thematic Cycle* ou *ciclo temático do conjunto*, conceito equivalente ao que os *tamboreros* chamamos de *toque*], unilinearidade e reciclagem/recirculação, derivados de experiências sobre a vida, a natureza e o tempo cósmico, fornecem-nos a teoria CICLO-LINEAR da filosofia criativa africana. A filosofia afirma que: o conhecimento cresce num ciclo infinito; quando e onde você acorda é a sua manhã⁶⁰ (NZEWI, 1997, p. 68-69)

Assim, desde uma perspectiva candomblé-orientada proponho transformar a imagem da “espinha de peixe” na concha do *igbin*⁶¹ (*ìgbín*) de *Obbatalá* – orixá *funfun*⁶² (*funfun*), pai e arqui-ancestral mitológico de todos os seres humanos. A espiral desenhada pela concha do *igbin* encapsula tanto o valor metafórico dessa tradição e dessa ancestralidade que são as forças propulsoras desse “continuum histórico” que liga cada *tamborero* com sua linhagem tanto familiar como ritual (no caso do *Claudecy*, aos seus mestres e seus pais biológicos – seus mentores e “professores de afro-brasileiro” como ele mesmo repete⁶³); como desenha os caminhos desse “rodar” e desse desenvolvimento ao mesmo tempo circular (próprio dessa repetição e reiteração essencial) e linear (pois ambos conceitos implicam um movimento prospectivo – mas não teleológico – que busca conferir contorno e dinâmica à execução)⁶⁴.

⁶⁰ “[...] we view performance-composition as a mediation of continuity and conformity in a creative situation i.e. a superstructural fleshing of the fish-bone to propel creative continuum in historical time and terms. The fish bone essence is the spine of tradition which must not be broken. It is the underlying accord or frame of reference which in creative time-depth links the ancient, the present and the future. [...] The principles and dynamics of ETC, unilinearity and recycling/recircling, deriving from experiences of life, nature and cosmic time, furnish us with the LINEAR-CYCLE theory of African creative philosophy. The philosophy states that: knowledge grows in infinite cycle; when and where you wake up is your morning”.

⁶¹ Caramujo, pequeno caracol (JAGUN, 2017, p. 1218).

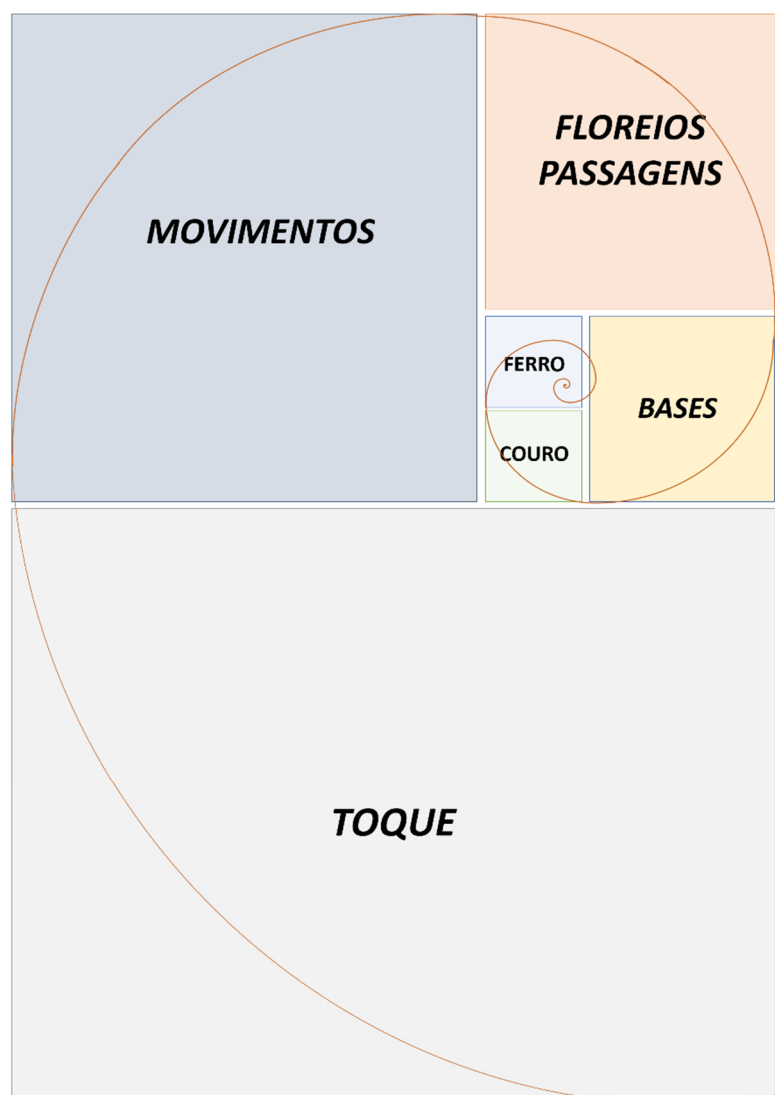
⁶² Funfun significa “branco”, ou seja, a cor branca.

⁶³ Para mais informações, ver TAMARIT (2017, p. 148-51).

⁶⁴ Ao mesmo tempo, como bem pontuou o Prof. Dr. Luís Ferreira durante a defesa da tese, a figura da *espiral de Obatalá* pode ser, além de uma metáfora, um instrumento para a compreensão do desenvolvimento energético: da expansão a partir dos *floreios* e *movimentos na dobra do rum*, e por outro lado, da contenção deste “movimento” quando se retorna para a *base*, para a *marcação*. Espero desenvolver esta provocação em futuros trabalhos.

Assim, no caso do atabaque *rum*, podemos adaptar o esquema apresentado na Figura 17 do capítulo 3 (p. 200) da seguinte forma:

Figura 62. Adaptação da *Espiral de Obatalá* aplicada à linguagem do atabaque *rum*



Fonte: Elaboração própria

4.5.1 Rodar a base

Seguindo um *ethos* característico, o *babalorixá* *Claudecy D'Jagun* escolheu para definir esse recurso criativo-composicional próprio um termo bastante auto-explicativo. *Rodar a base*, desta forma, se refere a um mecanismo para alterar as relações *melo-timbre-rítmicas* do atabaque *rum* em relação ao *ferro* a partir da seleção de algumas *células* ou *motivos* da própria

base que serão então reiterados (“rodados”). No entanto, nesse “rodar” nem sempre são mantidas as relações de concordância harmônicas/*melo-timbre-rítmicas* originais estabelecidas com o “pano de fundo” métrico gerado pelo *ferro* (*clave* e os atabaques menores *lé* e *rumpi*). Assim, esse recurso normalmente gera uma reinterpretação dessa matriz de relações, o que muitas vezes produz efeitos percebidos como deslocamentos ou relações em *contrapunteo*⁶⁵.

Mesmo existindo diversos *caminhos* (por usar mais uma analogia candomblé-orientada para nos referirmos às “escolhas”) para *rodar* essas *bases*, vou apresentar a seguir alguns dos “caminhos” usados pelo *Claudecy* no *toque* do *varsi lenta* para *Exu*⁶⁶. Porém, antes de seguir convém deixar claro que esse *rodar a base* é um dos mecanismos principais para gerar tanto o que eu chamo de *passagens* como o que o *Claudecy* chama de *movimentos* – os quais, a diferença desse simples *rodar* (que é usado muitas vezes como uma forma de *floreio*) acabaram sendo *ancestralizados* como conectores entre módulos significantes (*bases* ou *movimentos*) no caso das *passagens*; ou como “traduções de *fundamentos*”, ou seja, sequências que codificam ações (verbos) próprias de cada entidade no contexto da mitopoética rememorada nesse tocar-canta-dançar, no caso dos *movimentos*.

A primeira forma de *rodar a base* (R_1 ⁶⁷), podemos dizer que uma das mais básicas e consiste em reiterar o primeiro *motivo* da *base principal* (B_0). Neste caso, o resultado *melo-timbre-rítmico* é uma *passagem* que como “chamada”. É portanto uma forma de “avisar” ou “chamar a atenção” que, no caso do terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, indica que vai ser realizado o movimento de “girar”, o qual pode ter diferentes sequências preestabelecidas:

Figura 63. *Rodar a base* (R_1) no *varsi lenta* para *Exu*

Fonte: Elaboração própria

⁶⁵ Me refiro ao conceito de Fernando Ortiz ao que fizemos referência. Ver capítulo 2 (p. 60).

⁶⁶ Como vimos, o *varsi lenta* para *Exu* não é exclusivamente tocado para essa entidade. De fato, o *Claudecy* usa muitas vezes esse *toque* para *Exu* como exemplo (por ser o primeiro orixá a ser reverenciado segundo a tradição do candomblé). No entanto, este *toque* pode ser tocado – conservando as mesmas *bases* e recursos criativos – para diversos orixás do panteão como *Oxossi*, *Oxum* ou *Xangô*. As seguintes figuras e os exemplos transcritos nelas são excertos do *toque* registrado durante nossa entrevista. Há uma versão transcrita por extenso nos anexos (p. 694-98) e o mesmo pode ser visualizado no seguinte link: <https://youtu.be/eAVxr-7DF4o>.

⁶⁷ Como uma forma possível de organizar esse *rodar a base*, proponho aqui uma divisão em cinco categorias, nomeadas a partir da sigla ‘R’ com um número correlativo para cada uma delas.

Um segundo *caminho* para *rodar* essa *base* pode ser o exemplo apresentado na próxima figura, no qual é reiterada uma outra porção da *base* principal (R_{2A}) formada por dois golpes, um mais forte e presente (TAN) e um mais leve (KO) – ou numa segunda possibilidade, entre um dois motivos alternos em que um dos golpes leves (KO) é substituído por um golpe grave (GUN), como mostra a forma R_{2B}.

Figura 64. Rodar a base (R2) no *varsi lenta* para *Exu*

Fonte: Elaboração própria

Se prestamos atenção à forma R_{2A} vemos que a diferença de timbre e de intensidade sonora da resultante de cada golpe produz um *motivo* muito comum e característico da *linguagem tamborera* candomblecista que se encontra, como estrutura musical, presente por toda a diáspora afro-latino-americana e caribenha (por exemplo no famoso “tresillo”⁶⁸ da música cubana, ou na *clave* do toque *Adaró* e de muitos gêneros populares afro-brasileiros como o *coco* ou o *maxixe*, entre outros). Podemos ver ao que estou me referindo na seguinte figura:

⁶⁸ Para mais informação, ver Sandroni (2002).

Figura 65. Rodar a base (R2) destacando a geração do “tresillo”

The figure shows musical notation for two sections: "Tresillo" and "Rodar" (R₂). Each section consists of two staves: "Ferro" (top) and "Couro" (bottom). In the "Tresillo" section, red boxes highlight specific rhythmic patterns in both staves. In the "Rodar" (R₂) section, the "Couro" staff has notes labeled "TAN" and "KO" with red boxes around them. Below the "Rodar" section, four footprints are placed on the ground line, corresponding to the "TAN" notes.

Fonte: Elaboração própria

Esta forma R₂ é a base para diversas *passagens* e *movimentos* executados de forma recorrente pelos *tamboreros*. Por exemplo, dentro da linguagem do *varsi lenta*, tanto o *Claudecy* como o *Iuri Passos* e o *Gabi Guedes* fizeram, no *toque* que registramos durante a nossa conversa, um mesmo *movimento* baseado nesse recurso de *rodar a base*. Na seguinte figura apresento uma forma esquemática de uma das possíveis interpretações:

Figura 66. Rodar a base (R2) e geração de um movimento

The figure illustrates the generation of a movement from the R₂ logic. It shows three main parts: "Rodar" (R_{2A}), "Rodar" (R_{2B}), and an "Exemplo de movimento gerado a partir da lógica R₂". Each part has "Ferro" and "Couro" staves. In "Rodar" (R_{2A}), orange boxes highlight the "TAN" and "KO" notes in the "Couro" staff. In "Rodar" (R_{2B}), orange boxes highlight "TAN" and "KO" notes, while purple boxes highlight "TAN" and "GUN" notes. The "Exemplo de movimento" part shows a sequence of notes in the "Couro" staff with red arrows pointing to them, including "TAN KUN d", "TX d", and "GUN".

Fonte: Elaboração própria

Avançando ainda mais, há uma terceira possibilidade (apresentada na seguinte figura) onde são incorporados três recursos bastante frequentes na linguagem dos *tamboreros* que complexificam consideravelmente a resultante *melo-timbre-rítmica* desse *rodar*. Na primeira possibilidade (R₃), podemos observar um efeito de deslocamento entre cada reiteração causado por um elemento espaçador (marcado em vermelho, nesse exemplo correpondente a uma batida no aro ou no corpo do atabaque, TX). Já o segundo exemplo (R_{3A}), segue o mesmo princípio mas acrescenta mais uma reiteração de parte do motivo que é *dobrado* (marcado por uma caixa em verde) que aumenta o espaço entre cada reiteração. É importante dizer que este elemento acrescido pode ser substituído por diversos motivos *melo-timbre-rítmicos*, como é o caso do terceiro exemplo (R_{3B}) onde é substituído um golpe aberto (KUN) por dois golpes (TAN-KUN) produzindo um efeito de “repicar” – um dos recursos para intensificar a textura *melo-timbre-rítmica* resultante. De forma parecida, a forma R_{3A} poderia ainda substituir o golpe aberto realizado com a mão (KUN) por seus equivalentes TRUM ou FRUP ocupando o mesmo espaço e modificando também a sua resultante sonora:

Figura 67. *Rodar a base (R3) no varsi lenta para Exu*

The figure displays four musical staves, each representing a different variation of the 'Rodar' rhythm. Each staff is divided into two parts: 'Ferro' (top) and 'Couro' (bottom). The notation includes rhythmic symbols (x) and notes with stems. Colored boxes highlight specific elements: yellow for the main motif, red for spacers (TX), green for doubled motifs, and purple for 'repicar' (TAN-KUN).

- Base (B₀):** Shows the basic rhythm with notes labeled KO, KUN, TAN, KO, XÁ, XÁ, KO, XÁ, (KO), (TX)(TAN), KUN, TAN.
- “Rodar” (R₃):** Shows the rhythm with spacers (TX) in red boxes, causing a displacement between iterations. Notes are KO, (TX), KUN, TAN, KO, (TX), KUN, TAN, KO, (TX), KUN, TAN.
- “Rodar” (R_{3A}):** Shows the rhythm with a doubled motif (KUN, TAN) in green boxes, increasing the space between iterations. Notes are KO, (TX), KUN, TAN, KUN, TAN, KO, (TX), KUN, TAN, KUN, TAN.
- “Rodar” (R_{3B}):** Shows the rhythm with a 'repicar' effect (TAN, KUN) in purple boxes, intensifying the texture. Notes are KO, (TX), TAN, KUN, TAN, KUN, TAN, KO, (TX), TAN, KUN, TAN, KUN, TAN.

Fonte: Elaboração própria

Seguidamente, podemos ver na próxima figura uma quarta possibilidade desse *rodar a base* no *varsi lenta* seguindo a mesma lógica *musipensada* de deslocamento do motivo reiterado a partir de algum elemento espaçador. Aqui, no entanto, a resultante sonora não gera um *movimento* ou uma *passagem*, mas uma estrutura característica que o *Claudecy* considera uma segunda *base* (B₁) do *varsi lenta* para *Exu* (pois não codifica sonoramente uma chamada para

“girar” mantendo a mesma *base*, mas modifica a própria sequência de movimentos da *base coreográfica*). Esta é uma das poucas variações geradas pelo fenômeno de *rodar* que o *Claudecy* sentiu a necessidade de nomear – seguramente para poder comunicar tanto para os *tamboreros* como para quem estiver dançando a mundança da *base* dançada. O “apelido” dessa segunda *base* que o *Claudecy* ensina é “tão-fofo” – uma brincadeira ou um jogo-de-palavras que imita a resultante sonora do *rum*:

Figura 68. Rodar a base (R4) e geração de nova base (B₁)

The figure shows two musical staves, Ferro (top) and Couro (bottom), illustrating the transformation of a base. The top staff, labeled 'Base (B₀)', contains a sequence of notes: KO, KUN, TAN, KO, XÁ, XÁ, KO, XÁ, (KO), (TX)(TAN), KUN, TAN. The bottom staff, labeled '“Rodar” (R₄)' and 'Base (B₁)', contains a sequence: KO, KO, TAN, KO, KO, TAN, KO, KO, TAN, KO, KO, TAN. Colored boxes (orange and red) highlight the shifts in the sequence between the two staves, showing how the original sequence is reorganized into a new one.

Fonte: Elaboração própria

Finalmente, o quinto exemplo desse recurso criativo candomblé-orientado combina as mesmas estratégias de deslocamento e *repicado*, mas nesse caso, combinando dois fragmentos da *base do toque* – como mostra a figura a seguir:

Figura 69. Rodar a base (R5) no *varsi lenta* para *Exu*

The figure shows two musical staves, Ferro (top) and Couro (bottom), illustrating the transformation of a base. The top staff, labeled 'Base (B₀)', contains a sequence of notes: KO, KUN, TAN, KO, XÁ, XÁ, KO, XÁ, (KO), (TX)(TAN), KUN, TAN. The bottom staff, labeled '“Rodar” (R₅)' and 'Base (B_{5A})', contains a sequence: TAN, KUN, TAN, TAN, KO, TAN, KUN, TAN, TAN, KO, TAN, KUN, TAN, TAN, KO. Colored boxes (blue, yellow, and red) highlight the shifts in the sequence between the two staves, showing how the original sequence is reorganized into a new one.

Fonte: Elaboração própria

4.5.2 Polimetria e Polirritmia a partir de uma perspectiva candomblé-orientada

A análise do recurso composicional *musipensado* de *rodar a base* nos permite ainda refletir sobre outros aspectos que envolvem a percepção e interpretação dos *tamboreros* sobre a dimensão *melo-timbre-rítmica* dos *toques*.

Há um aspecto que sempre me intrigou a respeito dessa percepção *melo-timbre-rítmica* que pode ser exemplificado a partir de duas situações específicas: muitas vezes, ouvindo a *ekede Nicinha D'Oxumaré*⁶⁹ tocando *gã/agogô* e cantando, percebia uma flutuação ou um trânsito por marcos interpretativo-compreensivos (que poderíamos aproximar, desde uma concepção ocidental, a um 4/4 e um 12/8) sem que isso gerasse nenhum “atrito” ou desconforto em nenhum dos participantes ou na resultante sonora. Por outro lado, quando comecei a aprender *batá* com o meu *padrino* há mais ou menos sete anos, sentia uma sensação semelhante quando tocava. Em ambos casos, depois de refletir sobre essa sensação de certo estranhamento cheguei à conclusão que estava percebendo o resultado de uma dissonância entre minha bagagem musical euro-ocidental e as filosofias afro-centradas do candomblé e da *Regla de Osha-Ifá*.

Mesmo sem uma explicação concreta, desde cedo fui processando aquelas sensações e evidências e conversando com amigos e meus mestres e cheguei a uma hipótese: essa aparente desconexão ou dissonância não teria relação com uma suposta imprecisão, incapacidade ou com algum erro recorrente. Também nada teria a ver com “micro-ritmos” ou “discrepâncias participativas” (KEIL, 1995) – pois qualquer atividade humana, por ser subjetiva, implica pequenos desajustes. Assim, minha hipótese é que se trata de uma preferência estética que faz com que, mesmo percebendo claramente as diferenças entre um contexto e o outro (qualquer candomblecista é capaz de perceber diferenças entre a *clave* do *varsi* e de uma *avamunha*, por exemplo), os *tamboreros* afro-latino-americanos e caribenhos optamos por interpretar culturalmente ambos contextos como formas musicais, até certo ponto, equivalentes e/ou intercambiáveis. Esse é o motivo que me leva, por exemplo, a comparar a resultante *melo-timbre-rítmica* do *rodar a base* no exemplo mostrado em R₂ com o “tresillo” ou o “maxixe”, pois perceptivamente apresentam um mesmo “esqueleto” relacional que pode ser interpretado partindo de sentires ou *feelings* diferentes.

⁶⁹ Minha querida e admirada Valdelice Santos da Silva – mãe biológica do *Claudecy* – é uma das personalidades mais conhecidas do que poderíamos chamar da “velha-guarda” do candomblé carioca. Nascida no bairro soteropolitano de Cosme de Farias, é uma das melhores vozes vivas do candomblé de antigamente, sendo amplamente reconhecida.

Há, por outro lado, outras interpretações desse complexo fenômeno – muitas delas produzidas no âmbito da afro-latino-américa e do caribe: por exemplo, a “binarização” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 2013) e a “ternerização” ou *atresillamiento* (ORTIZ, 1950) no contexto sonoro-musical cubano; ou o “microtemporeo” (FERREIRA, 2013) presente no candombe afro-uruguayo ou nos Congados mineiros (LUCAS, 2014). Ou seja, haveria nesses contextos uma modificação proposital (e acústico-mocional) das relações entre batidas como recurso criativo de *composição-em-performance* – mantendo, no entanto, as *homotecias*, ou seja, as relações entre notas longas e curtas. Segundo Ferreira (2013, p. 257), esse recurso interpretativo determina “a microestruturação dos padrões básicos que caracterizei por diferentes formas de rugosidade da pulsação revela uma organização musical dinâmica resultante de processos sociais, cognitivos e corporais que não parecem ter equivalentes conceituais e estéticos nas teorias musicais euro-ocidentais. Entendo que essas rugosidades e jogos de linguagem musical definem configurações próprias de vários gêneros musicais afro-americanos⁷⁰”.

De fato, se trata de um *jeito* ou um *saber-fazer* contexto-específico que expressa em performance *fundamentos ancestralizados* em cada tempo e cada comunidade. O que Ferreira (2013) conceitua como “rugosidades” ou “asperezas” do pulso, pode ser também conceituados como um *feeling* ou “sentir” próprio das propostas estéticas afro-diaspóricas – como proposto pelo *tamborero* norteamericano Michael Spiro (SPIRO; RYAN, 2006), autor de um conceito bastante explicativo que tenta capturar a essência dessa característica no caso afro-cubano a partir do aforismo “*neither fourth, neither six, fix*”. Essa característica *fix*, como na filosofia Bantu-Kongo, prioriza os passos/movimentos e os impactos sonoros da *clave/ferro* (as “barreiras”) que interceptam o fluxo circular do tempo e as relações implícitas que os eventos sonoros (nesse caso, o *couro*) estabelecem com esse “pano de fundo”. Por isso é possível transitar entre ambos *feelings* ou se manter num “entrelugar” que não pode ser quantificado nem como um ou outro lado. Durante a nossa conversa, o meu *padrino* Leo Leobons lembrou ainda de um outro conceito candomblé-orientado cunhado pelo nosso mestre e amigo Ney D’Oxosse⁷¹ que chamava esse aspecto da linguagem dos *tamboreros* como “elástico” – redundando de novo nesse caráter fluído, adaptável e em movimento constante do tempo e da resultante *melo-timbre-rítmica* da orquestra ritual.

⁷⁰ “La microestructuración de los patrones básicos que caractericé por distintas formas de rugosidad de la pulsación, revela una organización musical dinámica, resultante de procesos sociales, cognitivos y corporales que no parece tener equivalentes conceptuales y estéticos en el seno de las teorías musicales euro-occidentales. Entiendo que estas rugosidades y juegos de lenguaje musical definen configuraciones propias a varios de los géneros musicales afroamericanos”.

⁷¹ Ver nota de rodapé 15 no capítulo 2 (p. 51).

Por fim, tento com essa hipótese reforçar que não existe uma dimensão abstrata subjacente (algo como uma *pulsação* ou contagem imaginada) no *musipensar* de muitos *tamboreros*, pois de fato, no caso do candomblé, essa preferência por não estabelecer uma separação categórica e rígida entre um 4/4 e um 12/8 não é mais que o resultado combinado de uma experiência temporal qualitativa em fluxo contínuo e de uma percepção métrica (um *pulso* ou *marcação*, se quisermos) balizada pelo *chão* e sua relação constitutiva entre *clave* e *ferro*. Há outros exemplos tanto na afro-diáspora – como a Rumba Columbia afro-cubana – como na própria África – como entre os Akan de Gana (ANKU, 2000) – que reforçam estas hipóteses de um fluir temporal e de uma interpretação “sensorial” das suas rugosidades.

Por outro lado, o exemplo mostrado na figura 63 (p. 279) ainda oferece um outro possível desdobramento: dado que a porção reiterada no caso R₂ não coincide com o “fundo métrico” gerado pelos quatro passos do *chão* (como sim acontecia no exemplo R₁, mostrado na figura 62 na p. 278) é produzida uma ilusão sonora que pode ser interpretada analiticamente como uma polimetria. Dito de outra forma, o deslocamento da porção *rodada* respeito do *chão* poderia ser pensada a partir do que David Temperley (2000) chamaria de um desajuste do agrupamento e da estrutura métrica – que nesse caso, equivaleriam à resultante sonora da relação entre os seis impactos no *couro* (ou seja, um “agrupamento” em seis grupos de dois “pulsões elementares”) e a “estrutura métrica” formada pelos quatro apoios do *chão* (nesse caso, quatro grupos de três “pulsões elementares”). Assim, se estabeleceria uma relação 6:4 (ou 3:2), que no ocidente é conceituada como uma relação polimétrica, em que

Cada componente funcional da textura, seja um instrumento ou um grupo, expõe um padrão rítmico distinto dentro de sua própria estrutura métrica, aparentemente sem nenhuma consideração óbvia por um mecanismo de coordenação maior. As métricas constituintes não colapsam uma dentro da outra ou numa métrica maior, mas permanecem num pano de fundo criando uma espécie de dissonância métrica ou polifonia métrica. Filosoficamente, a polimetria indica coexistência, não (necessariamente) cooperação⁷² (AGAWU, 2003, p. 164)

Não obstante, a minha forma de *musipensar* os atabaques evoca uma dimensão cooperativa e comunal⁷³ que é antitética com as noções de “choque de ritmos” (JONES, 1954)

⁷² “Each functional component of the texture, be it an instrument or a group, is said to expose a distinct rhythmic pattern within its own metrical frame, apparently without any obvious regard for a larger coordinating mechanism. Constituent meters do not collapse into each other or into a larger meter, but persist into the background, creating a kind of metric dissonance or metric polyphony. Philosophically, polymeter indexes coexistence, not (necessarily) cooperation”.

⁷³ Como princípio civilizatório africano, Nzewi (1997) aponta para a *comunalidade* como um dos valores que pautam a criatividade e a organização das performances musicais *Igbo*. Desde a afro-diáspora, há outros exemplos deste *ethos* na salsa e na rumba (QUINTERO RIVERA, 2017) ou no jazz (GILROY, 2011).

e conflito implícitas no conceito de polimetria (AGAWU, 2003; NZEWI, 1997). Assim, a partir do *fundamento* da *polifonia melo-timbre-rítmica*, o que devemos considerar é uma resultante sonora surgida da reorganização do *couro* sobre o pano de fundo do *ferro* e do *chão*. Assim, essa conjunção entre ritmos e *feelings* distintos seriam uma tecnologia de *composição-em-performance* realizada “[...] para aumentar o prazer, deleitar o ouvido e estimular a renovação espiritual. Esses vôos são possíveis apenas como partidas temporárias, imaginadas ou simuladas de terra firme⁷⁴” (AGAWU, 2003, p. 163) – ou seja, com uma base sólida construída sobre um *chão* estável. A insistência na polimetria e na polirritmia são considerados por Nzewi (1997) “sofismas analíticos artificiais e ginástica estrutural⁷⁵” que justificam ilusões academicistas e “[...] imputa[m] pensamentos irregulares e psicopáticos nas configurações criativas dos sistemas musicais africanos que dependem de certos índices estruturais para garantir regularidade e simetria⁷⁶” (NZEWI, 1997, p. 41). Ou seja, estabelecer uma polimetria nesses termos implica necessariamente ignorar o papel agregador e coordenador do *chão* e considerar cada uma das camadas como uma unidade independente – o que não faz sentido desde uma perspectiva *musipensada* a partir dos *fundamentos* da linguagem dos *tamboreros* e *candomblecistas*, onde “[...] há somente um “ritmo” da dança, mesmo que seja um “ritmo” composto e expresso em diversas articulações internas⁷⁷” (AGAWU, 2003, p. 173). Ou seja, pode haver polirritmias, mas com uma referência métrica única e intrinsecamente associada ao dançar (ao *chão*)⁷⁸.

Creio portanto que, mesmo considerando que no âmbito acadêmico as músicas africanas e afro-latino-americanas e caribenhas devem ser levadas e elevadas aos níveis máximos de abstração e análise – como comentou o José Izquierdo durante nossa conversa – concordo com Nzewi (1997) que não podemos prescindir dos marcos de análise próprios de cada contexto musical. Assim, advogo aqui por uma postura político-epistêmica que priorize esse universo conceitual *musipensado* dos *tamboreros*, mas isso em nada deve impedir que sejam realizados

⁷⁴ “[...] to enhance pleasure, delight the ear, and stimulate spiritual renewal. Such flights are possible only as temporary, imagined, or simulated departures from solid ground”.

⁷⁵ “[...] artificial analytical sophistries and structural gymnastics [...]”.

⁷⁶ “[...] impute irregular, psychopathic thoughts on the creative configurations of African musical systems which rely on certain structural indices to ensure regularity and symmetry”.

⁷⁷ “[...] there is only one “rhythm” of the dance, all be it a compound “rhythm” expressed in a variety of internal articulations”.

⁷⁸ Agawu (2003, p. 173) aponta também a questão do papel dos “acentos fenomenológicos” como um aspecto prevalente nas músicas Africanas em relação aos “acentos métricos” – tomando a categorização feita por Lerdahl e Jackendoff. No entanto, decidi não aprofundar essa hipótese por implicar de alguma forma ter que assumir o paradigma do agrupamento e da métrica nos moldes da musicologia ocidental. Assim, mesmo que este seja um ponto interessante desde um ponto de vista analítico e até das políticas do conhecimento (pois permite conectar a musicologia africana e ocidental), acredito que desde uma perspectiva *candomblé-orientada* não faz sentido assumir uma componente estranha à filosofia *musipensada* dos próprios *tamboreros*.

outros projetos de pesquisa com outras abordagens. Portanto, as noções de polimetria e polirritmia carregam um lastro conceitual que não explica em profundidade os usos e sentidos desse *musipensar* candomblé-orientado que está fundamentado numa polifonia (*melo-timbre-rítmo*) modular – *bases (floreios) e movimentos/passagens* – organizada em camadas (*ferro e couro*) que interagem coordenadamente sobre um fundo métrico comum (*chão*)⁷⁹. A seguinte citação de Nzewi (1997) mostra bem esse ponto:

Se perdermos o princípio fundamental da pulsação nas camadas estruturais profundas da música de conjunto africana cairemos na miragem de especulações polimétricas; se perdermos o princípio do melorítmo, nossas habilidades perceptivas serão iludidas pelo sentido melódico africano e ficarão mentalmente confusas num labirinto de redes polirrítmicas. Os pensamentos e práticas musicais africanas oferecem um pensamento melódico por excelência que é tonal, bem como uma polifonia única fundamentada em camadas de temas diferenciados. [...] A polifonia musical africana deriva de conceitos e raciocínios melódicos e harmônicos diferentes⁸⁰ (NZEWI, 1997, p. 42)

4.5.3 A “lógica horizontal do pensamento harmônico em blocos” e a *Ética tamborera*

Um outro conjunto de elementos que uma lógica *musipensada* candomblé-orientada permite questionar tem a ver com os aspectos formais e harmônicos. Assim, como vimos, a linguagem dos tambores no candomblé opera seguindo uma lógica de *composição-em-performance* que manipula criativamente a teia relacional que unifica som e movimento a partir de nuances *melo-timbre-rítmicas* tanto de suas camadas como da sua resultante sonoro-textural.

⁷⁹ É importante notar que não estou dizendo que esta seja uma situação aplicável a qualquer contexto da afro-diáspora. De novo, estou tratando do caso específico do candomblé baiano. Digo isso porque como notou o Prof. Dr. Luís Ferreira durante o processo de revisão deste trabalho, o papel agregador e coordenador do *chão* poderia ser pensado como um específico cultural, pois o que ocorre em muitos outros contextos (como o candombe afro-uruguayo, entre outros) é que o *chão* atua como um organizador corporal individual, mas não necessariamente como um fator que organize, a priori, a interação entre os músicos. Assim, aquilo que regula e coordena um *toque* é uma “[...] seleção estética de um continuum de «picos de proeminência» de padrões sonoros a partir de uma paleta de ritmos integrados” (ANKU, 1997, p. 213) [aesthetic selection of a continuum of “peaks of prominence” of sound patterns, from a palette of integrated rhythms]. Ou seja, há uma sintonização sonora do conjunto que não parte diretamente do *chão*, onde cada instrumento procura se colocar ou encaixar nos “buracos” (FERREIRA, 2013, p. 239) deixados pelos outros tambores. No entanto, o que estou tentando demonstrar é que no caso do candomblé *ketu*, há uma linguagem *ancestralizada* que estrutura o discurso acústico-mocional tocado nos atabaques a partir de frases do *rum* que partem e são interrelacionalmente regidas pelos passos e sequências dançadas. Ou seja, mesmo sem ninguém dançando, é comum que muitos *tamboreros* imaginemos os passos que paradigmaticamente correspondem a cada frase ou módulo (*bases, movimentos e passagens* – com seus *floreios*) enquanto tocamos. Em definitiva, há uma dimensão sempre “tensa” (FERREIRA, 2013), dinâmica e intersubjetiva que é aquilo que regula a performance e que nada tem a ver com “choques” ou “conflitos”.

⁸⁰ “If we miss the fundamental principle of pulse in the deep structural layering of African ensemble music, we drift into the mirage of polymetric speculations; if we miss the principle of melorhythm, our perceptual abilities shall be eluded by the African sense of the melodic, and get mentally boggled in a maze of polyrhythmic networks. African musical thoughts and practices offer a quintessential melodic thought which is tone-borne as well as a unique polyphony reasoned in layers of differentiated themes. [...] African musical polyphony derives from different melodic and harmonic conceptions and ratiocinations”.

Vimos também um dos recursos *musipensados* que o *Claudecy D'Jagun* denomina de *rodar a base*, o qual opera a partir de uma *lógica criativa em espiral* que associamos à imagem da concha do *igbin* de *Obatalá* e que evoca um movimento reiterativo em fluxo ao mesmo tempo circular (o ciclo do fundo textural do *ferro*) e prospectivo/espiralar (o *re-ciclar* temático do *couro*). Existe portanto, como na concha do caramujo, uma dimensão de crescimento ou desenvolvimento que opera, pela ação conjunta de diversos processos como vimos no recurso composicional de *rodar a base*, em combinação com elementos extra-musicais – especialmente ligados à dimensão poética dos gestos, da coreografia ancestral e da narrativa mitológica. Meki Nzewi (1997) destaca nesse sentido:

O gerenciamento sensível e significativo do crescimento musical circunscrito, seja de um único tema ou dos temas compostos de um conjunto (ETC) [...] ocorre na natureza das variações rítmicas, melódicas ou melorrítmicas. A variação ocorre como a quebra (fissão) ou acréscimo de componentes e unidades (fusão) do senso rítmico de padrões e/ou a manipulação dos níveis de tom e/ou nuances sonoras de tons melorrítmicos primários. Também ocorre como a transformação de alturas melódicas. Pode envolver combinações de todos e quaisquer destes, dependendo do instrumento ou conjunto. O crescimento circunscrito gera um desenvolvimento concentrado da potência evocadora-de-ação da música⁸¹ (NZEWI, 1997, p. 65-66)

Por outro lado, existe ainda na presente tese a proposta de uma dimensão formal dos *toques* a partir de módulos significantes que convencionamos organizar em *bases* e *movimentos* – que podem ser criativamente manipulados por *floreios* (e outros recursos criativos como *rodar a base*) e tematicamente relacionados a partir de *passagens*. Os blocos ou módulos – essas *bases* e *movimentos* – são na minha experiência percebidos entre os *tamboreros* como “frases” (lembrando que como pontuamos, “frase” não se refere somente à dimensão rítmica nem a “falas” literais, mas se trata de elementos que na diáspora precisaram reconfigurar sua carga semântica primária para passar a codificar um conjunto de sentidos convencionados – algo que chamamos de uma “oralidade secundária” – que funciona pela reiteração acustico-mocional-performática de significados mito-poéticos cultural e comunitariamente *ancestralizados*). Assim, dentro de uma lógica candomblé-orientada, a conjunção de um pensamento *melo-timbre-rítmico* e da organização modular em “frases” configuram uma matriz de ordem heterofônica, ou dito de outra forma, operam a partir de uma lógica polifônica (NZEWI, 1997).

⁸¹ “Sensitively and meaningfully managing circumscribed musical growth, whether of a single theme or the composite themes of an ensemble (ETC) [...] occurs in the nature of variations, rhythmic, melodic or melorhythmic. Variation occurs as the breaking up (fission) or accretion of components and units (fusion) of the rhythmic sense of patterns and/ or the manipulation of the tone levels and/ or sonic nuances of primary melorhythmic tones. It also occurs as the transformation of melodic pitches. It could involve combinations of any and all of these, depending on the instrument or ensemble. Circumscribed growth generates concentrated development of the action-evoking potency of music”.

Assim, no aprendizado musical – como em uma lógica coral – os blocos ou “vozes” individuais (*claves, bases, movimentos* e outros “clichês” *ancestralizados*) são aprendidos oralmente, geralmente por separado e muitas vezes divididos em “frases” ou módulos. Uma vez se adquire certa “fluência” e destreza, as “frases” são imediatamente colocadas em relação e coordenadas tanto em sua dimensão vertical (a partir da lógica complementar do “fundo” musical reiterativo do *ferro* orientado pelo *chão*) como numa lógica modular de desenvolvimento no sentido horizontal que relaciona o conteúdo criativamente *re-ciclado* do *couro* (o atabaque *rum*) – cada uma das “frases” – com os passos dançados e com a narrativa cantada. Portanto, aquilo mais importante é a resultante acústico-mocional gerada a partir de uma lógica polifônica pautada no “princípio de unilinearidade” (NZEWI, 1997) que

[...] enquanto acomoda as decisões criativas idiossincráticas do músico individual como uma personalidade humana-criativa única dentro das normas e idiomas criativos de uma tradição, pauta a cooperação do grupo. Também gera consciência interpessoal, uma forte consciência pelas-outras-pessoas que interpõe-se às disposições egoístas ou interessadas de um indivíduo-em-sociedade. A sua estrutura, assim como a sua essência, não são apenas musicais. Tem consequências sociais e políticas fora das situações em que se-faz-música. É um exemplo da aplicação da música a objetivos humanísticos – ela inculca e também engendra os princípios consensuais da estabilidade e cooperação nas questões humanas⁸² (NZEWI, 1997, p. 50)

Ou seja, a *lógica criativa da espiral de Obatalá* candomblé-orientada contempla o indivíduo como parte de uma coletividade – que o informa ontológica, social e culturalmente. Ao mesmo tempo, contempla o acúmulo de conhecimento indexado pelo *fundamento* da ancestralidade que, por sua vez, fornece a este indivíduo ferramentas e recursos criativos consensualmente estabelecidos e comunitariamente normatizados – esses “módulos” e as formas *ancestralizadas* e significantes de combiná-los. A criatividade individual, deste modo, está “à serviço do coletivo” e não é cerceada – mas sim orientada – à uma dimensão interativa intersubjetiva que conjuga todos os elementos éticos e estéticos em jogo durante um *toque*.

Isto segundo Nzewi (1997) tem diversas implicações político-epistêmicas pois essa configuração harmônica modular africana implica uma matriz de pensamento musical contrastante com a lógica da música de concerto – no mínimo até o início do século XX – que prescinde parcialmente da ênfase na concordância nota-a-nota (ou numa lógica em acordes) e

⁸² “[...] while accommodating the idiosyncratic creative decisions of the individual musician as a unique creative-human personality within a tradition's creative norms and idioms, coerces group co-operation. It as well generates inter-personal awareness, a strong other-person consciousness which mediates the egotistic or selfish dispositions of an individual-in-society. The structure as well as its essence is thus not only musical. It has social and political consequences outside music-making situations. It is an instance of the application of music to humanistic objectives - it inculcates as well as engenders the consensus principle of stability and cooperation in human affairs”.

prioriza a combinação de “módulos” *re-ciclados* em resposta a estímulos extramusicais sobre uma base invariável cíclica. Isto vai gerando uma teia de concordâncias e reorientações no sentido horizontal que, quando bem executada, produz conexões harmônicas “incidentais” também no sentido vertical (algo que como vimos, deriva do *fundamento* dessa linguagem em “frases” ou “módulos” como rastro da base linguística dos tambores e seu “falar”).

Por outro lado, a filosofia da repetição e essa dialética espiralar entre um fundo fixo (o ciclo do *ferro*) e uma camada grave que vai sendo recriada a cada reiteração (o *couro re-ciclado*) opera um jogo de expectativas e afetos que envolve estados de tensão e resolução emotiva que produz efeitos físicos, psicológicos e metafísicos a partir da manipulação energética que subjaz a todo o processo performático que envolve um *toque*. Como veremos no caso do *tocar pausado*, este “jogo” pode ser ativamente incentivado e produzir efeitos físico-sensitivos e psicossociais altamente potentes: entre os *tamboreros*, produz um estado semi-alterado (quase um *transe* como comentava o Ícaro Sá) de conexão com o próprio instrumento, com os outros *tamboreros* e com os ancestrais do tambor que pode levar a um “transcender” que faz com que “esqueçamos de tudo” (como me dizia o André Souza) ou que “nos tornemos um canal” e que “sejamos tocados” em lugar de estar tocando (como disse o Leo Leobons). Já no resto de participantes, pode produzir um estado de catarse e profunda sintonização coletiva, de energização e de conexão transcendente que são a base tecnológica ancestral que permite conectar o mundo dos homens (*ayé*) e o mundo espiritual (*orun*) e invocar ou *chamar os Santos*.

No entanto, para que um *toque* se torne essa tecnologia ancestral de cura e gestão comunitária é preciso de sensibilidade, responsabilidade e uma postura ética e respeitosa com os *fundamentos* perante essa ancestralidade e perante a sua representação presente encarnada nos cargos sacerdotais de cada comunidade de terreiro. De fato, se trata de produzir uma “[...] música-da-vida e não somente [uma] música-para-a-vida; [uma] música que amarra a vida, não que apenas a celebra⁸³” (NZEWI, 1997, p. 65). Como parte de uma epistemologia *musipensada* e ancestralmente codificada, o tocar tambores sagrados implica um universo em que a beleza está ligada ao “bom caráter” e à educação. Isto é assim porquê no candomblé e nas religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, “a ética vem transvestida de estética, seja na palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte” (OLIVEIRA, 2009, p. 5). Assim, desde uma perspectiva candomblé-orientada, epistemologia, ética e estética estão intrinsecamente relacionadas, pois “[...] a ética é a condição para a epistemologia e [...] a epistemologia é o veículo mais refinado por onde flui a ética.” (*Ibid.*, p. 2).

⁸³ “[...] music-of-life, not just music-for-life; music that harnesses life, not music that just celebrates life”.

Durante as conversas que mantive tanto no Rio de Janeiro como em Salvador, esses desdobramentos éticos foram enfaticamente colocados num primer plano de importância na hora de definir ou pautar as preferências ou valores estéticos, tanto pessoais como comunitários, sobre o que é bonito, bem tocado ou adequado. Assim, o *Claudecy* destacava como um bom tocador “[...] tem que respeitar, né? Respeitar. Saber o que está fazendo. Um respeito. Poder se respeitar e ter humildade. Isso que é importante dentro do Candomblé” (CLAUDECY, 2021, p. 374). Por sua parte, o professor e *alagbé* Iuri Passos destacava

[...] a gente dentro do terreiro, a gente fala muito de *tocar pro orixá*. O que é *tocar pro orixá*? Você “swingar”, é você, né, entender o que é você não tocar o *rum* o tempo... o tempo todo com... com... no volume máximo. É você ter o quê? Cadência. Você entender que em um momento você vai... quando o coro estiver respondendo você vai conseguir tocar mais forte, quando o solista estiver cantando você vai tocar um pouco mais baixo. Interpretação e entender! Isso tudo faz parte do... de um outro aprendizado que é tocar dentro do candomblé. Você aprende a tocar atabaque você também tem que aprender a tocar dentro da religião (IURI, 2021, p. 427)

A percussionista e *iyalorixá* Thainara Castro também disse durante nosso encontro “[...] eu aprecio educação né? A pessoa tem que ter uma educação, [...] que saiba tocar, que saiba sentar e tirar um som legal, limpo do atabaque, sem correr né, sem correr o andamento e cadenciado, direitinho. Admiro muito isso: a educação” (THAINARA, 2021, p. 397-98). Por sua vez, o músico percussionista Gabi Guedes destacava a estreita relação entre o respeito pelo legado dos mais-velhos e manter uma postura atenta e responsável para com esse patrimônio

O respeito sempre acima de tudo, acompanhando a cartilha, né, que é uma coisa que eu espero que hoje, os novos *filhos-de-santo*, os novos *alagbés* respeitem mesmo e sigam essa, essa cartilha, né. E é isso. Que eu comecei assim, né, tocando no terreiro e depois de um tempo, comecei a entender sobre... sobre preservar esses *toques*. Preservar. E aí a gente vai crescendo e tocando todo dia, entendendo, né. Os antigos, eles não pegavam na sua mão para lhe dizer como que toca o atabaque. Você tinha que ter muita atenção e muito respeito àquele antigo, àquele velho, àquela velha, né. Aquele senhor. A gente tinha que ter muito respeito a eles, porque a gente estava aprendendo ali, ouvindo, no convívio, na união, sabe? Não existia a parte teórica como até hoje dentro dos terreiros não existe essa escrita (GABI, 2021, p. 444)

Desde esta perspectiva epistêmica, filosófica e ético-estética, a sonoridade e a “música” dos tambores sagrados não são somente dispositivos para gerar um prazer estético (mesmo que obviamente, o resultado sonoro seja sim prazeroso), mas quando se está tocando para os ancestrais, para as entidades, é preciso de postura, de cadência, de reciprocidade, de sensibilidade, desse “estar a serviço da música” do qual estamos falando. Quando “tocamos para o Santo” é preciso prestar atenção ao *chão* e aos “pés do orixá”. É você “respeitar os andamentos” que cada *Santo* pede e não procurar sobressair o tempo todo. É acompanhar o

conjunto e ter “educação” (como Thainara disse). De fato, o que torna um *toque* “sagrado” é o próprio contexto do terreiro – o que “acontece no centro do barracão”, como disse Gabi Guedes (2021, p. 446). Esse espaço sacralizado comporta uma postura responsável frente ao tambor como um instrumento de “salvaguarda [...] essa memória cultural” (ÍCARO, 2021, p. 564).

Assim, é preciso respeitar essa “cartilha” e aprender as lógicas e os *fundamentos* dessa linguagem com nossas mais-velhas e nossos mais-velhos. É isso que torna um *toque* bonito e bem-tocado. A não adequação às lógicas próprias dos tambores sagrados torna um *toque* feio, “escarrerado” (corrido), “duro”, “sem cadência” (e eu acrescentaria até “sem swingue”) – como disseram quase todos os entrevistados e entrevistadas. Uma postura desrespeitosa e pouco concentrada, o consumo de bebidas alcoólicas ou o apelo excessivo pelo *ego* e a vaidade pessoal frente ao tambor podem implicar sanções e comentários até de ordem metafísica ou levar a que o *ogã* ou tocador “tome *rum* junto do Santo” pois “se você correr [tocar rápido e alto], daqui a pouco tu está suando e tu pensa que tá... [...] ‘pô! *dei mó rum*, caramba! *Dei mó ximba!*’ – tem quem fala de *ximba*, os *ogãs* – ‘caraca! tem que ver o quê que eu fiz!’ e fica só olhando... Tomou junto! Porque orixá... Orixá é vento!” (CLAUDECY, 2021, p. 385).

Tocar um tambor sagrado, assim, implica disciplina, postura e respeito para poder estabelecer essa conexão dinâmica entre o que está sendo tocado com o que está sendo dançado e cantado. Também é preciso manejar com destreza e excelência os múltiplos recursos para gerar esse “acompanhamento” que “toca” e emociona, que “levanta a plateia”, que “chama os Santos”, que os conduz e os convida a se fazerem presentes. É isso que faz um *toque* bonito e é isso que se encontra como *fundamento* na proposta de *tocar pausado* do *babalorixá Claudecy D’Jagun*, que vou desenvolver a seguir. Mas antes, podemos ver alguns pontos importantes no seguinte trecho da percussionista e *iyalorixá* Thainara Castro:

Acho que *tocar pausado* é lindo demais! Você tem que se ouvir, entender e prestar atenção, como falei, no que o orixá está fazendo. De acordo com aquilo ali, você tem que às vezes parar o olhar, ver o que ele quer, porque às vezes está tocando ‘ah, é para *Ogum*’, e *Ogum* quer ir na porta, quer salvar, quer... quer abaixar na porta, você tem que “pausar” para ver para onde ele vai né? daí ele vai, e *arreia* – que é aquele gesto de “arriar” – e aí vai... ele quando ele vai levantando aí vai, vai atrás, volta, quando ele para aqui ele já quer levantar, então você tem que estar ligado! Porque se você tiver... você vai perder, ele vai levantar sozinho ou então vai ficar esperando – que nem o *Ogum* da tia Nildinha faz mesmo. E... porque foi o treinamento dele, foi a educação que ele teve. Então ele vai esperar, é... o *rum* chamar pra poder ele levantar, é o respeito com o... de orixá para o atabaque. Eu acho que isso, esse *tocar pausado* que o Dofono falou perfeitamente, e acho que isso aí é isso... é você ter essa educação – a gente volta lá na educação com o atabaque. É você respeitar o que você está tocando também, né? Que atabaque é sagrado! Ele... ele tem... tem... come, ele... ele... ele tem todo um preceito, ele é preparado para aquilo ali, então da mesma forma que você é preparado, ele também é, então tem que haver um respeito (THAINARA, 2021, p. 402-03)

4.5.4 O *tocar pausado* como síntese do *musipensar* candomblé-orientado

Seguindo minha tentativa *exúdica* (JAGUN, 2021) de disputar e reconfigurar alguns dos termos que a academia utiliza para descrever algumas das performances *tamboreras* na diáspora, proponho – como no “paradigma de Exu” – transitar primeiro “[...] pelas margens para [depois] dar corpo ao que estrutura o centro” (OLIVEIRA, 2005, p. 154). Assim, é preciso apresentar mais alguns conceitos importantes do “modelo” da *filosofia criativa africana* proposto por Nzewi (1997) – que estamos utilizando como base – antes de aprofundar e apresentar o conceito *musipensado* de *tocar pausado*. Nesse caso, vou apresentar três ideias que podem nos ajudar a compreender os “sentidos musicais” (*musical meanings*) implícitos no conceito de *tocar pausado*: as “preferências fônicas culturais”, a “tolerância psíquica” e a “intenção musical”. A seguinte citação pode servir como um bom ponto de partida para entender o primeiro deles, que Nzewi (1997) define como

[...] os recursos fônicos e as configurações padronizadas que um grupo cultural aceita como norma. Qualidades sonoras e padrões estranhos às preferências fônicas culturais de uma sociedade não farão sentido como som musical para os membros dessa cultura a menos que ocorra um processo de reorientação gerado por uma visão de mundo expandida. Dentro do âmbito das preferências e referências fônicas culturais está a forma como uma pessoa reage a um estímulo musical. Isso é informado pela tolerância psíquica⁸⁴ (NZEWI, 1997, p. 26)

Ou seja, segundo Nzewi (1997) as “preferências fônicas culturais” balizam aquilo que é cultural e historicamente estabelecido como “música” dentro de uma determinada comunidade num espaço e num tempo específicos (pois como ele mesmo aponta, sob determinadas circunstâncias pode mudar). Cabe apontar que na nossa proposta, chamamos este processo de consolidação e sedimentação cultural de *ancestralização* – que nas religiões afro-latino-americanas e caribenhas é resguardada por uma dinâmica de escrutínio, validação e tutela por parte dos Mestres e Mestras de cada comunidade sem necessariamente se estabelecer um critério centralizador e único.

A “tolerância psíquica”, por outro lado, informa sobre a resposta a essas preferências sônicas. É precisamente esse o conceito que explica o julgamento e validação estético-cultural – individual e coletiva – que permite aos candomblecistas estabelecer o quê torna um

⁸⁴ “[...] the standard phonic resources and configurations which a culture group accepts as the norm. Sound qualities and patterns foreign to a society's cultural phonic preferences will not make sense as musical sound to members of that culture unless after a process of reorientation generated by expanded world view. Within the ambit of cultural phonic preferences and references is how a person reacts to a musical stimulus. This is informed by Psychological Tolerance”.

determinado evento ou atitude musical razoável, “agradável” ou bonita – como vimos na seção anterior. Finalmente, o conceito de “intenção musical” seria aquilo que direciona e estabelece os padrões formais, texturais e estruturais normativos a partir dessas expectativas culturais prescritas (através da *ancestralização*) que determinam “[...] como a capacidade criativa internaliza estímulos e sugestões não-musicais, os transforma e os racionaliza em forma de códigos fônicos e idiomáticos⁸⁵ (NZEWI, 1997, p. 27).

Assim, acredito que a importância da proposta do *babalorixá Claudecy D’Jagun* de tentar sintetizar e traduzir toda uma *filosofia criativa* própria num conceito como *tocar pausado* possa ser melhor compreendida e dimensionada a partir desses três “valores estético-culturais” (NZEWI, 2008) que acabamos de apresentar. Como um “guardachuva conceitual”, o *tocar pausado* indexa tudo aquilo que envolve o tocar atabaque para *Claudecy*: o “significado musical” desse *musipensar* expresso no seu *jeito* de tocar – o aspecto imprescindível, segundo Nzewi (1997; 2008), para conseguir estudar e explicar uma cultura musical a partir dos seus próprios termos. Mas então, como *Claudecy* define esse *tocar pausado*? Acredito que o seguinte trecho possa nos apresentar os principais elementos:

Tocar pausado... Isso é uma técnica que muitas pessoas não conhecem. [...] *Tocar pausado* é escutar. Procurar escutar o *gãñ*, escutar o *lé* e o *rumpi*. Não... E o *rum* fazer a parte dele. Dando um... não enchendo muito, não... não... não enchendo, né? Que eu falo assim muito. Uma *pancada* atrás da outra. Respirar! O *rum* respirar né? Aí essa técnica de *tocar pausado*, isso aí saiu de mim. É entender, procurar se comunicar. Se comunicar com o orixá. Que as vezes você toca você acaba... parece que está conversando com o Santo. Se você respirar, sabe? Isso é muito importante, deixar... deixar ouvir a *base*! Da uma *pancadinha*, respira, dá mais uma *pancadinha*, respira, dá mais uma *pancadinha* e respira. E a forma do Santo dançar, você se comunica com ele! E eu já senti muito isso aqui dentro do meu coração. Essa é a técnica muito boa. Não toda hora eu toco! Mas tem hora que eu me concentro e consigo fazer isso (CLAUDECY, 2021, p. 376-77)

Portanto, *tocar pausado* é para ele uma *técnica* que requer “concentração” e que está relacionada com “escutar” e “respirar” como requisitos para poder se “comunicar” e “conversar com o Santo”. É algo que tem a ver com a dimensão emotiva desse tocar atabaque, com o “coração”. Ao mesmo tempo, é uma forma de *dobrar o rum* que “saiu dele”, mas que em outro trecho deixa claro que “eu vi meu pai *tocar pausado*! Só que assim, ele não sabia a forma de falar. Eu ouvia ele tocar assim” (CLAUDECY, 2021, p. 384) mostrando que sim, o conceito foi criado por ele, mas que já existia como *musipensar* implícito no *jeito* de tocar do pai dele. É, como muitos dos *fundamentos*, uma teoria-na-prática ou um saber-fazer – no sentido de Nzewi

⁸⁵ “[...] how a creative genius internalises non-musical stimuli and suggestions, transforms and rationalises them into phonic codes and idioms”.

(1997) e Ferreira (2011), respectivamente. Por outro lado, na minha dissertação recolhi um outro trecho de uma entrevista que fiz com o *Claudecy* em 2017, em que explica que esse *pausar o rum* – que serviu de metáfora para nomear o conceito – é o que lhe permite manipular esse jogo de expectativas e de intensidades, aquilo que permite “sobressair”:

Eu *toco pausado* [...]. Porquê ai eu toco e deixo as pessoas escutar a *base*, que é importante você escutar a *base*, que é o que faz a diferença no nosso candomblé. Poucos conhecem. Poucos sabem disso. [...] Você dá aquele “intervalozinho” para você escutar só a *base* com o *gãñ*, para depois tu dar mais um pedacinho em cima [canta diversas frases de *varsi lenta*]. Então isso modifica ne? [...] Eu falo que é *tocar pausado*, isso aí fui eu que criei, essa palavra “pausado”, com “pausa no *rum*”, entendeu? Procura escutar a *base* e qualquer toquinho que tu faz sobressai. Não fica o tempo todo enchendo [canta alto e de forma nervosa]. Sem respirar [canta mais baixo e melódico]. Ouvir aquilo puro, sem muito *rum*. Isso é muito importante também (TAMARIT, 2017, p. 147)

Também podemos compreender outras nuances envolvidas nesse *jeito* tão próprio de tocar a partir do seguinte trecho de uma fala que registramos em 2014 e que também incluí na minha dissertação de mestrado:

Eu gostava muito de tocar ao lado do meu pai. Meu pai era muito... concentrado para atabaque. Ele tocava muito música, meu pai era muito músico. Ele não tocava por tocar. Tudo era *swingado*, não era correria, era muito bacana. [...] Tudo o que eu vou fazer a respeito do... De dentro dos orixás. Tocar. Cantar... Eu tem um... Como é que se diz, assim.... Um professor! Meu! E esse professor foi meu pai. Toco e penso nele. Se eu canto penso no meu pai! Meu pai foi meu professor. Minha mãe foi minha professora. Eu sou filho de dois professores dentro de casa. E isso foi muito importante... Muito bacana. Poucos têm esse privilégio de ter um pai e uma mãe professor, de... afro-brasileiro dentro de tua casa. Poucos tem esse privilégio. (TAMARIT, 2017, p. 148)

Desta forma, *tocar pausado* informa tanto sobre o “estímulo (sentido musical), [a] receptividade (tolerância psíquica) e [a] resposta (intenção musical)⁸⁶” (NZEWI, 2008, p. 5) que o *Claudecy* almeja e imprime quando senta frente ao *rum*. É a sua forma de honrar o legado do seu pai, baiano e grande *tamborero* – *Claudemiro de Souza Santos* ou *Tata Xaxuê D’Amungongo* – com quem aprendeu seu *jeito* de *dobrar o rum*. É aquilo que melhor sintetiza (musicalmente) a sua concepção pessoal e culturalmente informada sobre o que é um *toque* bonito e prazeroso de se ver e ouvir. Um *toque* sensitiva e ancestralmente coerente.

Ao mesmo tempo, é a forma mais efectiva de produzir “tensão psíquica” e “intensidade emotiva” ao manipular criativamente as *bases* e *movimentos* através desse jogo de “reordenar” e *re-ciclar* as relações entre o *ferro* e o *couro* – sempre pautadas pela relação métrica de fundo

⁸⁶ “[...] Stimulus (musical sense), Receptivity (psychical tolerance) and Response (musical intention)”.

estabelecida a partir do *chão*. Esse *re-ciclar*, estimula sensações de não-monotonia e de imprevisibilidade características das músicas africanas e afrodiáspóricas – e por isso muitas vezes confundidas com improvisos ou equiparadas a um certo frenesi. *Tocar pausado* pressupõe uma sensibilidade e percepção aguçadas e um conhecimento profundo dos distintos dispositivos *composicionais-em-performance* para conseguir esse efeito de *quebra*, de *rodar* ou de *tirar o chão* que produzem essas sensações de surpresa, suspense, calma, excitação como “[...] um marcador de como a música usa o homem, em ouvintes predispostos ou sensíveis⁸⁷” (NZEWI, 1997, p. 60). Em conclusão, *tocar pausado* na presente tese é uma releitura de uma profunda racionalização heurística própria do conjunto de recursos *musipensados* que *Claudecy* aprendeu, desenvolveu, performa e ensina em relação à arte de tocar atabaques. É uma *transcrição* de um “saber-fazer”, de uma “teoria-na-prática” que serve para complementar – em palavras, gestos musicais e atitudes – o “trabalho acústico⁸⁸” (ARAÚJO, 2013; 2021) por trás desse *dobrar rum* segundo ele. É isso que entendo por *tamborlitura*: uma forma de ser e estar no mundo mediada pelo tambor, uma cosmologia, uma atitude ético-estética e uma sistematização musicológica particular informada pelo ser *tamborero*.

Assim, vou tentar apresentar esse *tocar pausado* a partir de um estudo de caso, de um exemplo. Utilizarei para isso uma das gravações que realizamos com *Claudecy* no dia da nossa conversa/entrevista. Nesse caso, se trata do *toque Lagunló* tocado para o orixá *Ògún* – orixá guerreiro e caçador patrono dos ferreiros que representa, ente outros, o progresso científico e tecnológico da humanidade. Representa também um ancestral ligado ao próprio elemento ferro, à abertura de “caminhos”, à agricultura, à caça e às ferramentas de um modo geral. Seus símbolos são o *màrìwò* (ornamentação feita com o caule central do dendezeiro que é desfiado com os dedos, que pode servir como *adé* (coroa), como *aṣo-ìró* (saia) ou como parte das ferramentas ou da vestimenta de gala desse orixá), o *apata* (escudo) e o *àdà* (facão/alfanje).

O *Lagunló* – também chamado no *Ilê Axé Omolu Omin Layó* de *toque de estrada* – é uma forma mais “rápida” do *varsi* e por isso é muitas vezes nomeado como *varsi corrida* ou *corrido*. Podem se encontrar maiores informações sobre a sua forma básica (a *base principal*

⁸⁷ “[...] factor of how music uses man, for the discerning or susceptible listeners”.

⁸⁸ Faço aqui referência implícita ao conceito de “trabalho acústico” desenvolvido por Samuel Araújo durante o seu doutoramento (2013; 2021). Partindo das noções de “trabalho” marxistas (capacidade humana de transformação do mundo sensível em objetos e sua eventual mercantilização) este autor tenta “[...] desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam [...]” – indo além de uma visão alienada da “música” como objeto para poder ver o “trabalho por trás” dela (ARAÚJO, 2013, p. 6). Ver nota 66, capítulo 3 (p. 170).

ou B₀) na figura 59 (p. 274). É o primeiro *toque*⁸⁹ do *cordão* ou *xirê* (a parte pública inicial das cerimônias do candomblé onde são saudados, sequencialmente, todos os orixás do panteão cultuado no terreiro). No entanto, pode ser também tocado *puro* (sem cantiga) como forma de saudar a este orixá ou como um dos *toques* principais da sequência louvatória durante uma cerimônia em sua homenagem, o momento de *dar rum*. Por outro lado, mesmo sendo um *toque* característico, é tocado também – com algumas variações – para outras entidades como *Omolu*, *Oxumarê*, *Obá*, *Ewá*, *Yemanjá* e *Oxalá*.

Na forma que eu aprendi, esse *toque* apresenta uma estrutura básica com nove módulos – os quais não tem uma ordem específica preestabelecida nem precisam ser tocados por inteiro em cada ocasião ou performance, pois isso vai depender de um conjunto de fatores como a *cantiga*, o *rumbê* do orixá específico (sua *educação*) ou o momento ritual, entre outros. Esses nove elementos são, além da *base principal* (B₀), quatro *movimentos* e quatro *passagens*. Um primeiro ponto que deve ficar claro é que tanto a classificação em *movimentos/passagens* como os nomes que vou apresentar a seguir são da minha inteira autoria e servem aqui como exemplos ou racionalizações desse *musipensar*. Em nenhum caso deve se interpretar este pequeno estudo de caso como algo normativo, consensual ou como um “modelo”. Dito de outra forma: o que apresento a seguir é a minha própria forma de compreender e organizar meu *musipensar*. Assim, tendo isso em vista, vou procurar esboçar e analisar, desde uma perspectiva candomblé-orientada, a resultante acustico-mocional de cada um desses módulos – apresentando tanto uma transcrição sintética de cada “forma básica” como uma breve descrição dos *gestos coreografados* que os caracterizam⁹⁰. Começemos então pela *base principal* (B₀):

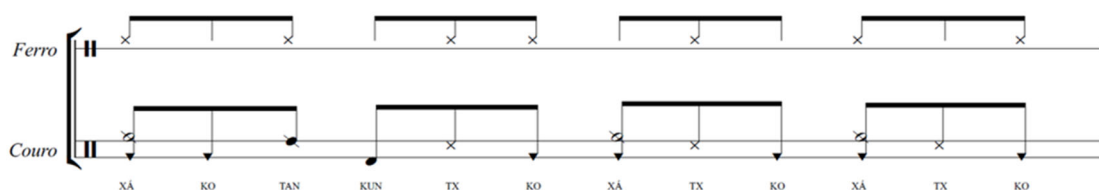
- “CORTAR”: chamei a *base principal* pelo seu gesto ou ação predominante: “cortar” – pois muitas vezes é usada para se referir a este *toque* de forma genérica como “corte” ou “*Ogum* cortando”. Assim, *Ogum* “marcha” (ou seja, reitera o *chão* marcando-o com quatro passos) andando em diagonal e alternando a direção de avanço a cada ciclo do *ferro*. Em paralelo com esse marchar, vai realizando a ação de blandir e recolher o facão contra o escudo (ou o escudo contra o facão) cada vez que um dos pés bate no chão. Na minha experiência, não existe necessariamente uma relação normatizada entre timbres específicos do *rum* e cada uma das ações, mas pela estrutura da *base* há duas

⁸⁹ No terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, o *xirê* inicia com a primeira cantiga para saudar o orixá *Ogum*, mas há previamente, em caráter privativo, uma cerimônia chamada de *ipade* (ou *padê*) em que é saudado o Senhor dos Caminhos, *Exu*, que inicia – junto de outros processos preparatórios – o processo ritual de cada festividade.

⁹⁰ Pode ser encontrada uma transcrição por extenso desse *toque* nos anexos (p. 699-707) e pode ser visualizado no seguinte link: <https://youtu.be/9ta17bFRN4I>.

possibilidades: que a ação de blandir o facão/escudo coincida com o pé de avanço e portanto, com dois sons *XÁ* ou *chicotadas* (ou seja, quando *Ogum* avança diagonalmente para o lado direito realiza duas facadas cada vez que pisa com o pé direito); ou que coincida com o pé que responde à passada de avanço, coincidindo com um som *aberto* (KUN) e um som de *chicote* (*XÁ*) alternadamente.

Figura 70. Gesto “Cortar” (*Base Principal (B₀)* do toque *Lagunló*)

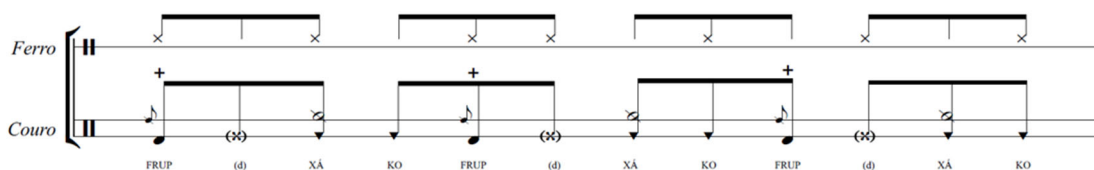


Fonte: Elaboração própria

Em relação aos *movimentos*, vale dizer que só um deles (o que chamei aqui de “procurar”) recebeu este nome a partir das indicações do próprio *Claudecy* – os outros quatro serão nomeados seguindo a mesma lógica anterior, ou seja, tentar descrever o gesto mais enfático da sequência. Dito isso, vejamos cada um deles:

- “PROCURAR”: esta é a forma como o *Claudecy* costumava chamar o *movimento* em que *Ogum* detêm a sua marcha pelo *barracão* e faz um gesto de torção lateral para ambos lados do tronco (como se olhasse para atrás) abrindo e fechando cada pé lateralmente enquanto mantêm os braços esticados com as palmas das mãos apontando para a frente. Junto de cada passo, *Ogum* vai realizando um movimento parecido com o “remar” em que cada braço é alternadamente levado para atrás e devolvido à posição frontal – coincidindo com o primeiro som de FRUP e o segundo som *XÁ* de cada ciclo. Assim, a resultante acústico-mocional enfatiza essa polifonia entre “frases”. Este *movimento* pode ser realizado diversas vezes antes de retornar à *base*.

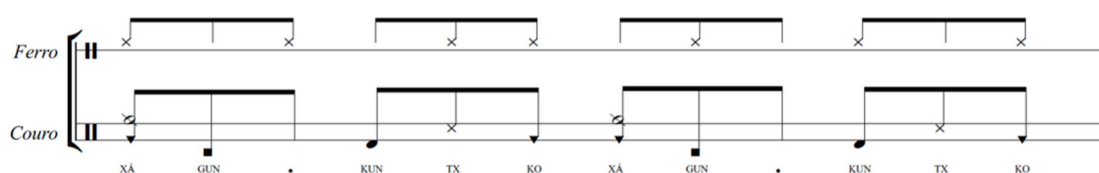
Figura 71. Movimento “Procurar” (toque *Lagunló*)



Fonte: Elaboração própria

- “ESPADADA FRONTAL”: nesse *movimento*, de forma parecida ao anterior, *Ogum* interrompe o avanço da “marcha” pelo *barracão* e, mantendo uma postura ereta, mantém as pisadas abrindo e fechando a perna lateralmente. Assim, num ciclo de *ferro* são dadas duas pisadas seguidas com o pé direito (seguindo essa ação de abrir e fechar) e duas com o pé esquerdo. Ao mesmo tempo, os braços de *Ogum* estão levantados com ambas mãos na altura da cabeça, as quais reproduzem o mesmo gesto de recolher/brandir o facão/escudo seguindo o abrir/fechar da perna respectivamente. Nesse caso não existe uma normatização estrita da relação entre timbres do *rum* e cada ação, mas existem também duas possibilidades: na primeira, o brandir/abrir a perna coincide com a *chicotada* (XÁ) e o recolher/fechar com um *aberto* (KUN); ou a relação inversa. A mesma sequência é repetida para o outro lado esquerdo, completando assim um ciclo inteiro do *ferro*. Da mesma forma que o movimento anterior, não existe um número certo de vezes para realizar esse *movimento*, sendo que a única limitação ou restrição é o “voltar para a *base*”, ou seja, manter a relação entre *ferro*, *couro* e *chão* quando se retorna à *base principal* ou se passa para o seguinte módulo:

Figura 72. Movimento “Espadada frontal” (toque Lagunló)



Fonte: Elaboração própria

- “ESPADADA LATERAL e GIRO”: o seguinte *movimento* consta de duas partes coordenadas. Uma primeira em que *Ogum* mantém um dos antebraços esticados com a palma da mão virada para um lado na altura do peito (como se mostrasse uma espada) e realiza um gesto de cortar lateralmente em que deixa cair a palma da mão de lado (ou seja, a mão esquerda realiza o movimento para o lado direito). Uma vez realizado esse gesto – que coincide (ou está próximo, pois o tamborero pode deslocar esses golpes) de um som de *chicote* (XÁ) – se levanta o outro braço da mesma forma com a palma apontando para o outro lado e se inicia (ou continua) o segundo movimento, que consiste em “pivotar” sobre a perna contrária ao braço que está levantado e girar na direção que aponta a palma da mão durante o espaço de tempo de um ciclo do *ferro* (por exemplo, se *Ogum* levanta a mão direita, gira para esquerda pivotando sobre o pé direito). Assim,

é realizada um “espadada” no início de cada ciclo (marcada por esse XÁ coincidente como o início de cada ciclo) e vai se alternando a direção do giro.

Figura 73. Movimento “Espadada lateral e giro” (toque Lagunló)

Fonte: Elaboração própria

- “IR PARA O CHÃO e PREPARAR AS ARMAS”: esse é um tipo de *movimento* típico e comum a diversos *toques* (mesmo que com variações) que marca a ação de mudar o plano da dança e ir descendo paulatinamente até ficar de joelhos no chão. Nesse caso, *Ogum* realiza essa descida mostrando os seus apetrechos rituais enquanto vai marcando com todo o corpo o *chão* e vai se aproximando do solo, onde depois de sentar sobre os joelhos permanece um bom tempo movendo os dois braços para o mesmo lado e alternando esse movimento (como se desenhasse um número oito deitado com os braços de lado a lado) e mantendo a ênfase corporal do *chão* seguindo o *toque*. Durante o tempo que se mantêm no chão, pode realizar movimentos de torção e pode ir colocando as mãos por toda a superfície do chão, simbolizando o preparo dos seus instrumentos enquanto se dispõe a guerrear.

Figura 74. Movimento “Ir para o chão e preparar armas” (toque Lagunló)

Fonte: Elaboração própria

- “GUERREAR EM CIMA e EMBAIXO”: nesse movimento, *Ogum* mantêm uma “corrida sem sair do lugar” (detêm o avanço, mas pode sim se deslocar lateralmente) lançando para atrás as duas pernas de forma alterna seguindo a *marcação* do *chão* enquanto segue o som de *chicote* (XÁ) e de *aberto agdavi* (TAN) coincidentes com cada passada. Ao mesmo tempo, vai cruzando as mãos na frente do corpo com os braços

esticados. Mesmo também sem uma ordem normatizada, podem se dar duas configurações possíveis em relação a esses sons do atabaque *rum* e cada ação. Por exemplo, numa delas, quando o som é de *chicote* (XÁ) *Ogum* cruza os braços por cima da cabeça enquanto dá um pequeno pulo, e quando o som é *aberto* faz o mesmo movimento agachando ligeiramente o corpo e colocando os braços na altura do abdômen (processo inverso na segunda possibilidade). Existe ainda uma variação desse *movimento* (muitas vezes realizado logo após esse “guerrear em cima e embaixo”) em que *Ogum* pula sobre um apoio enquanto levanta o outro joelho e vai realizando o gesto de “cortar” cruzando e descruzando ambas as mãos na frente do rosto.

Figura 75. Movimento “Guerrear em cima e embaixo” (toque *Lagunló*)



Fonte: Elaboração própria

Além desses quatro *movimentos*, temos ainda quatro *passagens* que decidi tomar como elementos separados dos primeiros porquê, mesmo que às vezes são realizados em sequência, muitas vezes é omitido algum dos módulos em resposta ao gesto do orixá ou por uma questão de preferência do *tamborero*. É por isso que acredito que, na presente tentativa de análise desse *musipensar*, possa ser mais produtivo considera-los separadamente:

- “ESPERAR”: essa *passagem* geralmente ocorre antes do *movimento* de “espada lateral e giro” e serve para se preparar. Nele, *Ogum* mantém um dos antebraços perpendiculares ao solo com a palma da mão virada com os dedos juntos e esticados (simulando um facão) enquanto gira pivotando sobre a perna contrária ao braço que se mantém levantado até que é realizado o primeiro som de *chicote* (XÁ) que marca o início do *movimento*.

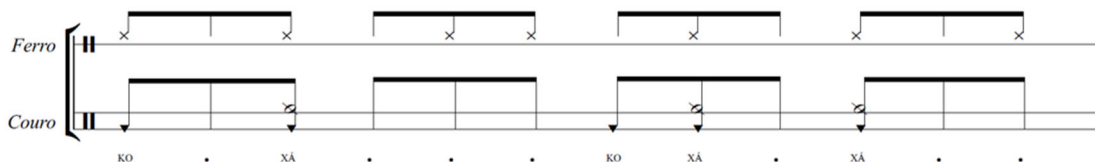
Figura 76. Passagem “Esperar” (toque Lagunló)



Fonte: Elaboração própria

- “FICAR DE JOELHO e AFIAR O FACÃO”: essa *passagem* serve para conectar o final do *movimento* de “ir para o chão” – marcando o momento certo para *Ogum* começar a levantar – e o seguinte módulo. Assim, com essa *passagem* *Ogum* faz o gesto de levantar mas mantendo um dos joelhos ainda em contato com o chão enquanto faz o gesto de afiar o facão a ambos lados da coxa que está paralela ao solo (ou seja, na perna que está levantada representando uma bigorna ou uma pedra de amolar). O início do seguinte módulo marca o momento de levantar.

Figura 77. Passagem “Ficar de joelho e afiar o facão” (toque Lagunló)



Fonte: Elaboração própria

- “CORRIDA”: nessa *passagem* *Ogum* se prepara para a batalha representada pelo *movimento* de “guerrear em cima e embaixo”. Nesse caso, *Ogum* começa uma “corrida no lugar” (ou seja, marca o *chão* lançando as duas pernas alternadamente para atrás) enquanto vai cruzando os braços com as mãos esticadas e os dedos fechados na frente do corpo, na altura do abdômen (reproduzindo o *movimento* de “guerrear embaixo”).

Figura 78. Passagem “Corrida” (toque Lagunló)



Fonte: Elaboração própria

- “RETORNO”: nesse módulo, *Ogum* retorna para a “estrada” vencedor depois da batalha. Os gestos nessa *passagem* podem variar, mas geralmente se realizam passos para trás e giros realizando dois passos por cada ciclo do *ferro* (ou seja, são realizados passos alternos mas deixando um descanso entre cada passo). Os braços acompanham cada passo realizando o mesmo gesto de levantar e deixar cair os braços lateralmente como *movimento* de “espadada lateral e giro”.

Figura 79. *Passagem “Retorno” (toque Lagunló)*



Fonte: Elaboração própria

Assim, uma vez descritos em detalhe os módulos que compõem esse *toque* desde a minha própria experiência, vejamos num exemplo como são combinados a partir da lógica *musipensada* de *tocar pausado*, baseada nessa filosofia criativa da *espiral de Obatalá* que sintetiza, como *fundamento*, essa relação circular/linear entre um fundo cíclico constante e um *tambor mãe* grave *re-ciclado* que desenvolve as “frases” que estão contidas nesses módulos. No entanto, é importante apontar alguns aspectos prévios para poder compreender as figuras que vou apresentar. Nelas, coloquei uma série de anotações para contribuir na compreensão de cada um dos momentos significativos e como reforço adicional, marquei com caixas coloridas cada um dos módulos seguindo o seguinte código de cores:

- *Bases* (ou porções delas⁹¹) em cor azul.
- *Floreios* em cor laranja.
- *Rodar a base* (ou algum dos seus elementos constitutivos) em cor verde.
- *Movimentos* em amarelo.
- “Frase” de chamada (o início) e final do *toque* em lilás.
- Além disso, marquei com caixas ou círculos vermelhos ou momentos significativos que permitem cartografar essa manipulação de timbres, intensidades ou relações do *ferro/couro* para chamar a atenção ou para apontar mudanças iminentes.

⁹¹ Desde uma lógica de *tocar pausado*, se procura “não entregar” uma *base* completa no início do *toque*, mas ir construindo-a aos poucos manipulando e gerindo cada “frase” a partir de recursos como *floreios* ou *rodar a base*.

Outra questão importante é que, mesmo tratando-se de uma transcrição completa de um *toque* de aproximadamente seis minutos de duração, vou apresenta-la por partes⁹² para poder ir colocando os módulos, as sequências ou o emprego de recursos *musipensados* a partir dessa lógica de *pausar o rum*. Vou deixar – como destacado na nota 90 (p. 299) – uma transcrição completa sem anotações nos anexos, que pode ser visualizada a partir do seguinte código QR⁹³:



Mesmo que não tenha colocado essas informações na transcrição, posso adiantar que nesse caso, o *Claudecy* começou a tocar num andamento aproximadamente de umas noventa batidas por minuto, e esse foi paulatinamente subindo em concordância direta com a dinâmica de desenvolvimento e complexificação até chegar à própria *base principal*. Mesmo que não seja algo regrado ou quantificado, é sim mais um recurso que acompanha a intensificação do contexto geral do *toque* a partir da sequência de *cantigas* e da relação entre entidades, *tamboreros* e o resto de participantes da performance. O *Lagunló*, em geral, é considerado um *toque* “quente”, que “esquenta” o orixá pois em diversas *cantigas* envolve uma mito-poética do combate, de certa tensão violenta e de bravura. Isso explica, então, esse acréscimo no andamento geral do conjunto, que nesse exemplo, no momento final, subiu até umas cento-e-vinte batidas por minuto. Assim, esse é um primeiro ponto importante que relaciona desenvolvimento “temático” e formal com intensidade emotiva e narrativa a partir do recurso de incrementar tanto o andamento como a densidade e a profundidade textural da performance.

Finalmente, vale destacar que organizei o exemplo a seguir a partir dos ciclos do *ferro* (separados na minha proposta por “barras de compasso”, mas que como estamos tentando deixar claro, não equivalem – pois a excedem – à noção euro-ocidental de “compasso”).

⁹² Decidi nesse caso – com o fim de facilitar a leitura e por se tratar de uma mesma imagem separada em porções correlativas entre as quais vou ir inserindo pequenos comentários onde descrevo cada evento significativo executado pelo *rum* – não indicar cada uma delas como uma figura.

⁹³ O mesmo pode ser também visualizado a partir do seguinte link: <https://youtu.be/9ta17bFRN4I>.

Vejamos então o exemplo concreto: um primeiro ponto a destacar é a quantidade de espaços que *Claudecy* deixa entre cada reiteração do *ferro* antes de “encher” o *rum*. Podemos ver na seguinte imagem (mostrando os doze primeiros ciclos do *ferro*) como o atabaque *rum* vai pontuando e reiterando (“rodando” a *base*) somente os dois primeiros passos do *chão* (um golpe XÁ coincidente com o início da *clave* e o golpe aberto KUN que marca o segundo pé que pisa no solo na “marcha” de *Ogum*). São também marcados alguns dos *tapas centrais* que antecedem esses golpes e que são de extrema importância nessa *base*. Este efeito faz com que possamos escutar a *base* como *Claudecy* destaca sempre quando explica esse *tocar pausado*. Um outro aspecto que já aparece nesse fragmento inicial é uma pequena “fala”, um *motivo* ou um “clichê” que *Claudecy* utiliza como uma das suas marcas *melo-timbre-rítmicas* características para demarcar algum módulo ou recurso. A forma fundamental desse *clichê* (que chamarei aqui de “fechamento”) envolve três golpes consecutivos KUN-TAN-KUN que redundam a segunda pisada dessa *marcação*, desse *chão*. Como veremos, essa é uma “marca” desse *toque* na forma de dobrar *rum* tanto minha como do *Claudecy*, que vai se repetir diversas vezes nesse exemplo. Por outro lado, vemos diversas reiterações dessa pequena porção da *base principal* (em azul) que vão sendo “costuradas” e *re-cicladas* pela introdução de *floreios* que por sua vez, vão sendo *rodados* para gerar uma sensação tanto de circularidade como de avanço. Para isso, são acrescentados timbres em posições que contrastam com a *base principal* (uma forma de “quebrar expectativas”) como podemos apreciar na oitava e décima reiteração do *ferro*, em que são acrescentados e *rodados* sons *abertos* (KUN) que na décima primeira reiteração são texturalmente modificados em TRUM.

The image displays a musical score for three cycles of a rhythmic pattern, labeled 1, 3, and 5. Each cycle consists of two staves: 'Ferro' (top) and 'Couro' (bottom). The notation includes rhythmic values (quarter notes, eighth notes) and specific sounds (XÁ, KO, TAN, KUN). Above the score, there are labels for 'FECHAMENTO' (a bracketed section) and 'O "FLOREIO" ACABA QUANDO CONCLUI O "RODAR" (FECHAMENTO)' (a bracketed section). Below the score, there are labels for 'ENTRADA - CHAMADA DO COURO PARA O FERRO', 'FLOREIO', 'BASE', and 'RODAR'. The score is color-coded: purple for the first cycle, green for the second, and blue for the third. The labels 'FLOREIO' and 'BASE' are also color-coded to match the corresponding parts of the score.

Nos seguintes doze ciclos do *ferro*, *Claudecy* mantém uma lógica parecida, mas nesse caso alterna um novo “motivo” (na décimo sexta volta do *ferro*) com a reiteração da ideia apresentada nos ciclos dez e onze – que repete no décimo quinto e décimo oitavo – e que acaba se tornando um outro *clichê* (chamado muitas vezes de “salva” ou *sèlù*⁹⁴ e muito utilizada para iniciar os *toques* como forma de acompanhar o *èjiká*⁹⁵ ou até o *pawó*⁹⁶, gestos rituais de reverência à entidades ou a personalidades da comunidade enquanto saúdam ou são saudadas) realizado na décima nona e vigésima reiteração do *ferro*. Logo após essa “salva”, *Claudecy* realiza uma outra forma de *rodar a base*, nesse caso alterando o *feeling* da *base principal* ao modificar a matriz de relações entre o *ferro* e o *couro*. Este recurso gera também uma “tensão” latente, que *Claudecy* vai gerindo com a alternância desse recurso com trechos da *base principal* interpretados com o *feeling* preferente (como vemos nos ciclos 21 a 24).

⁹⁴ “*sèlù* – v. rufar (os atabaques); espécie de ritmo cadenciado com que os *ògá* fazem rufar os atabaques solenemente para saudar autoridades quando estas adentram ao Terreiro durante as festividades. Popularmente chamado de “dobrar o coro”. V. *ilù*”. (JAGUN, 2017, p. 948)

⁹⁵ “*jiká*, *èjiká* - 1. s. ombro; 2. s. saudação feita pelo o *Òriṣà* incorporado, quando o *médium* já é iniciado no Candomblé, caracterizada por um movimento peculiar de balançar os ombros”. (JAGUN, 2017, p. 940)

⁹⁶ “*pawó* – 1. v. bater (palmas); 2. s. palmas com ritmo próprio utilizadas em rituais de Candomblé, com o objetivo de pedir licença, ou para agradecer. Certas liturgias são encerradas com o *pawó*”. (JAGUN, 2017, p. 946)

13
Ferro
Couro
XÁ KO KUN KO XÁ KO KUN KUN

15
Ferro
Couro
XÁ KO KUN KUN KUN XÁ KO KUN KO TAN KUN TAN

17
Ferro
Couro
. . . KO TAN KUN TAN . . . KO TAN KUN TAN XÁ KO KUN TRUM d TRUM d

19
Ferro
Couro
TRUM . TRUM d TRUM d TRUM . TRUM d TRUM d TRUM . TRUM d TRUM d

21
Ferro
Couro
XÁ KO . KUN TAN XÁ KO XÁ KO XÁ KO KUN TAN XÁ . KO XÁ . KO

23
Ferro
Couro
XÁ KO . KUN TAN XÁ KO XÁ KO XÁ KO KUN TAN XÁ . KO XÁ . KO

“RODA” UMA VARIAÇÃO DA BASE ALTERANDO O FEELING

ACRÉCIMO NO MOTIVO A “RODAR”

SE REORDENAM OS TIMBRES

“RODAR”

“SALVA”

BASE

“RODAR”

BASE

“RODAR”

BASE

Avançando ainda mais doze ciclos, *Claudecy* mantém esse “jogo” de alternância entre *feelings* e introduz modulações da intensidade e deslocamentos (como nos ciclos 25 e 27) onde usa a propriedade “elástica” (como a conceitua muito bem o *ogã Ney D’Oxosse*) que faz com que seja quebrada a expectativa estabelecida nas anteriores reiterações ao produzir um “choque” momentâneo com *chicotadas* muito seguidas ou com uma característica de deslocamento respeito da *base principal*. Vemos assim como, mesmo que ainda não tenha sido tocada/apresentada a *base principal* por inteiro, temos até aqui uma ampla variedade de recursos criativos *musipensados* que vão costurando ou construindo um discurso desse *tambor mãe* que nos “fala”. A partir do ciclo 29, *Claudecy* introduz um recurso novo que serve como “fechamento” dessa seção e que muda para uma outra lógica para *rodar essa base*. Nesse caso, inicia aqui uma combinação de três golpes *abertos* com o *agdavi* (TAN) com um processo de

ir *repicando* que se traduz num paulatino incremento do número de notas/golpes e na consequente densificação dessa “fala” do *rum* (ou seja, vai *enchendo* como ele diz) – processo que vai acompanhado, como vimos no início, de uma elevação da intensidade geral e do andamento. Este processo culmina no ciclo 35 onde *Claudecy* apresenta uma primeira forma (quase) completa da *base principal*, uma vez que o *toque* vai se aproximando do final desse processo de “construção”:

The musical score is organized into systems for two instruments: Ferro and Couro. Each system consists of a staff for the instrument and a line for lyrics. The score is divided into measures 25, 27, 29, 31, 33, and 35. Annotations include 'MODULAÇÃO INTENSIDADE' and 'MODULAÇÃO FEELING' at the top, and 'FECHAMENTO' and 'DESLOCAMENTO DO MOTIVO "RODADO"' at the bottom. Red circles highlight specific rhythmic patterns, and colored boxes (green, orange, blue) group different sections of the score. The lyrics include syllables like 'XÁ', 'KO', 'KUN', 'TAN', 'FLOREIO', and 'BASE'.

System 1 (Measures 25-26): Ferro and Couro. Annotations: MODULAÇÃO INTENSIDADE, MODULAÇÃO FEELING. Lyrics: XÁ KO KUN TAN, XÁ XÁ XÁ, XÁ . . KO, XÁ KO KUN TAN XÁ KO, XÁ . KO.

System 2 (Measures 27-28): Ferro and Couro. Annotations: "RODAR", FLOREIO, "RODAR", BASE. Lyrics: XÁ KO KUN TAN XÁ KO, . XÁ KO, XÁ KO KUN TAN, XÁ . KO XÁ . KO.

System 3 (Measures 29-30): Ferro and Couro. Annotations: "RODAR", BASE, FLOREIO, "RODAR", BASE, DESLOCAMENTO DO MOTIVO "RODADO". Lyrics: XÁ KO KUN TAN, XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN, KO TAN KUN TAN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN TAN TAN.

System 4 (Measures 31-32): Ferro and Couro. Annotations: FECHAMENTO. Lyrics: KO TAN KUN TAN TAN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN, KO TAN KUN TAN TAN, KO TAN KUN TAN KUN TAN, KO TAN KUN.

System 5 (Measures 33-34): Ferro and Couro. Annotations: "RODAR". Lyrics: TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN TAN, KO TAN KUN TAN, KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN.

System 6 (Measures 35): Ferro and Couro. Annotations: BASE. Lyrics: XÁ KO . KUN . KO XÁ TX KO XÁ . . . KO . KUN TX KO XÁ TX KO XÁ . . .

A partir da trigésima sétima reiteração do *ferro*, *Claudecy* já apresentou todos os elementos da *base* principal, mas ainda *roda* mais um pouco essa *base* (incrementando significativamente sua intensidade emotiva) deslocando a *chicotada* inicial do *base* e alternando o *feeling* de alguns trechos antes de resolver e retornar para a *base principal* completa na quadragésima primeira reiteração. A partir desse ponto, vai reiterando os mesmos recursos anteriores introduzindo pequenos *floreios* que “fecham” com o mesmo “clichê” inicial KUN-TAN-KUN. No entanto, numa nova reviravolta, aproveita esse aparente “fechamento” para “rodá-lo” (a partir do ciclo 47) iniciando mais uma fase dentro dessa lógica do *tocar pausado*:

FORMA DE IR “ENCHENDO” A BASE MUDANDO TIMBRES A CADA REITERAÇÃO →

FECHAMENTO

The musical score consists of two staves: *Ferro* (top) and *Couro* (bottom). It shows rhythmic notation with 'x' marks above the notes. Lyrics are written below the *Couro* staff. The score is divided into several sections:

- Measures 37-41:** Labeled "BASE PRINCIPAL (B₀)" and "FECHAMENTO". It shows the initial rhythmic patterns and lyrics: "KO • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ" and "XÁ • KUN TAN XÁ KO • XÁ • • XÁ • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO".
- Measures 43-45:** Continuation of the base with variations in rhythm and lyrics: "KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ" and "KUN (TX) KO XÁ TX KO XÁ".
- Measures 47-49:** Labeled "RODAR". It shows a repeating pattern: "KUN TAN KUN • • KUN TAN KUN • • KUN TAN KUN • •".

Color-coded boxes highlight specific rhythmic and melodic elements: red boxes for the initial "KUN" notes, blue boxes for the main base patterns, orange boxes for variations, and a green box for the "RODAR" section. A red circle highlights the "KUN TAN KUN" sequence in measure 47.

No seguinte trecho de doze ciclos do *ferro Claudecy* continua a *rodar* mas dessa vez usando o que chamei de numa sequência progressiva (um outro recurso muito recorrente na nossa linguagem – inspirado na metáfora da espiral – que se baseia em apresentar um *floreio* e começar a *rodá-lo* da mesma forma que fazemos no *tocar pausado*, ou seja, primeiro de forma mais espaçada para ir aumentando a frequência de aparição desse elemento repetido para gerar uma sensação de continuidade com intensidade crescente – como ocorre tanto no intervalo entre os ciclos 51 e 56 e entre os 57 a 61 com uma outra ideia):

49

Ferro

Couro

• KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

51

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

53

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO

55

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

57

Ferro

Couro

• KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO • KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

59

Ferro

Couro

• KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO • KUN • KUN • KO • KUN • KUN • KA

SEQUÊNCIA "RODAR" PROGRESSIVA

Logo após esse último trecho, é usado de novo um recurso de “fechamento” para introduzir a seguir uma nova ideia que aponta para uma outra mudança – nesse caso a partir de uma combinação de intensificação (repetindo golpes *abertos* com o *agdavi*, TAN como no ciclo 63 ou com duas *chicotadas* no 65) e de modificação do *feeling* e das relações entre o *ferro/couro* retomando e *rodando* a a mesma ideia apresentada no ciclo 63 entre os ciclos 67 a 69 – fechando com o *clichê* habitual no septuagésimo ciclo. Seguidamente é repetida a mesma ideia da “sequência progressiva” usada no bloco anterior:

FECHAMENTO

The musical score is organized into three main sections, each with a background color: green (cycles 61-63), blue (cycles 64-66), and orange (cycles 67-69). Cycle 70 is green, and cycle 71 is orange. Each cycle consists of two staves: Ferro (top) and Couro (bottom). The Ferro staff shows rhythmic notation with accents, and the Couro staff shows rhythmic notation with syllables (KUN, TAN, XÁ, TX, KO) and accents. Annotations include 'FECHAMENTO' at the top, 'AVISO DE MUDANÇA MODULAÇÃO INTENSIDADE' on the left and bottom, and 'AVISO DE MUDANÇA MODULAÇÃO ESPECTATIVA' on the right. Red boxes and circles highlight specific rhythmic patterns and transitions between cycles.

61
Ferro
Couro
KUN • KUN • KA • KUN • KUN • KA • KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ •

63
Ferro
Couro
TAN TAN TAN TAN XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ • KO XÁ • KO

65
Ferro
Couro
XÁ KO TAN KUN • XÁ XÁ KO TAN KUN TAN XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

FECHAMENTO

67
Ferro
Couro
TAN TAN TAN TAN XÁ • • • KO TAN TAN TAN TAN XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN

69
Ferro
Couro
• KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

71
Ferro
Couro
TAN KUN (TX) KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

No septuagésimo terceiro ciclo é introduzido um novo *floreio* que será *rodado* e que apresenta a principal característica sonora e tímbrico-textural (o som FRUP) que define o próximo módulo: o *movimento* de “procurar” que vai se iniciar no ciclo 79 e que será delimitado pelo mesmo “fechamento” utilizado na seção anterior (ciclo 68). Uma vez concluído o *movimento*, *Claudecy* retoma a mesma dinâmica anterior apresentando a mesma combinação de *floreio* sobre a *base* substituindo um dos sons de *chicote* por um som de *tapa abafado* (FRUP), se encaminhando para uma segunda apresentação do mesmo *movimento* seguindo a mesma lógica de *rodar* e ir citando e construindo pouco a pouco cada elemento como *fundamento* desse *tocar pausado*:

AVISO MUDANÇA
MUDANÇA TIMBRE

The musical score is divided into three systems, each with a *Ferro* (top) and *Couro* (bottom) part. The notation includes rhythmic patterns, sound effects (FRUP, TX, XÁ, KO, TAN, KUN, TRUM), and lyrics. The score is color-coded to highlight different sections.

System 1 (Cycles 73-77): Labeled "AVISO MUDANÇA MUDANÇA TIMBRE" at the top. It features a sequence of sound effects and lyrics: FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO. The first two cycles (73-74) are highlighted in red, and the next three (75-77) are highlighted in green.

System 2 (Cycles 79-81): Labeled "FECHAMENTO" at the top. It features a sequence of sound effects and lyrics: FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO. The first two cycles (79-80) are highlighted in yellow, and the next two (81-82) are highlighted in blue.

System 3 (Cycles 81-83): Labeled "MOVIMENTO 'PROCURAR'" at the top. It features a sequence of sound effects and lyrics: FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO. The first two cycles (81-82) are highlighted in blue, and the next two (83-84) are highlighted in green.

AVISO MUDANÇA
MUDANÇA TIMBRE

Assim, *Claudecy* rerepresenta o mesmo *movimento* no ciclo 89 o qual é fechado no seguinte ciclo do *ferro*. Nesse caso, podemos ver uma característica que informa grande parte desse *tocar pausado* que é a transversalidade das lógicas de organização formal modulares, as quais funcionam – dentro desse *tocar pausado* – tanto no âmbito do que podemos chamar de uma “macroforma” do *toque* (em forma de *bases* e *floreios* que são conectadas por *passagens* aos *movimentos*) como na dimensão concreta da articulação dos elementos que conformam cada um desses módulos. Podemos ver um exemplo disso nos ciclos 89 e 90, onde vemos o final de um módulo em amarelo (*movimento* “procurar”) conectado à *base* do *toque* (em azul no seguinte ciclo) através de uma *passagem* formada por um *floreio* para marcar o final do *movimento* e um *clichê* de fechamento – ambos funcionando como conectores entre os dois módulos (o *movimento* e a *base*). Uma vez na *base*, *Claudecy* deixa três ciclos inteiros de *base* “pura” (como ele mesmo se refere à forma da *base* sem modificações) e introduz o segundo *movimento* (“espadada frontal”) o qual dura dois ciclos de *ferro* e retorna à *base* seguindo a mesma lógica (motivo de “fechamento”):

The image displays a musical score for three cycles (85, 87, 89) of a piece, showing the interaction between the *Ferro* and *Couro* parts. The score is annotated with color-coded boxes and labels to highlight specific structural elements.

- Cycle 85:** The *Couro* part starts with a blue box containing the sequence: TAN KUN (TX) KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO. This is followed by a red box containing: FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ. The *Ferro* part has a series of rhythmic marks (x) above the staff.
- Cycle 87:** The *Couro* part starts with a blue box containing: XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO. This is followed by a yellow box containing: FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO. The *Ferro* part has a series of rhythmic marks (x) above the staff.
- Cycle 89:** The *Couro* part starts with a yellow box containing: FRUP (d) XÁ KO FRUP (d). This is followed by a blue box containing: XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN. Then, a red box contains: KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO. The *Ferro* part has a series of rhythmic marks (x) above the staff.

Labels and annotations include:

- AVISO MUDANÇA MUDANÇA TIMBRE:** Located above cycle 85, indicating a change in timbre.
- MOVIMENTO “PROCURAR”:** Located above cycle 89, indicating the start of the “procurar” movement.
- FECHAMENTO:** Located below cycle 89, indicating the end of the cycle.

91
Ferro
Couro
XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

93
Ferro
Couro
XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN • •

95
Ferro
Couro
MOVIMENTO “ESPADADA FRONTAL”
KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

FECHAMENTO

Uma vez na *base*, *Claudecy* segue o mesmo esquema da primeira reiteração e apresenta de novo o *movimento* de “espada frontal” com as mesmas características de duração (dois ciclos do *ferro*). No entanto, como uma forma *ancestralizada* no *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, esse *movimento* de “espada frontal” geralmente serve para chegar no ato da batalha de *Ogum*. Nesse caso, *Claudecy* utiliza essa *passagem* para “esperar” e preparar o citado *movimento* já no centésimo segundo ciclo do *ferro*, o qual é repetido quatro vezes até o final do centésimo quinto ciclo onde decide quebrar de novo a expectativa e passar diretamente para um outro módulo, nesse caso o *movimento* de “ir ao chão”. Vale ressaltar também que nessa transição, *Claudecy* optou por não introduzir nenhum *floreio* ou elemento novo, mas aproveita – como sempre me ensinou – o próprio sentir mais “espaçado” desse *movimento* (que desde uma lógica de *tocar pausado* também é apresentado primeiro numa forma menos “cheia” (como podemos ver no ciclo 106) para ir complicando-o paulatinamente) e provocar o efeito de “quebra” (ou “chamada” se quisermos) entre módulos a partir do som seco e penetrante das batidas combinadas entre a madeira do aro/corpo do atabaque e o som grave (KA):

97
Ferro
Couro
XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO

99
Ferro
Couro
XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN • • TAN KO • TAN KO • TAN KO • TAN KO •

101
Ferro
Couro
TAN KO • TAN KO • KUN TAN • TAN • • KO • XÁ • • TRUM TX TAN KUN • •

MOVIMENTO “ESPADADA FRONTAL”

PASSAGEM → “ESPERAR”

MOVIMENTO ESPADADA LATERAL + GIRO

SEQUÊNCIA COM “DOBRAS” (FLOREIOS) SOBRE O MESMO MOVIMENTO DE “ESPADADA LATERAL + GIRO” ...

103
Ferro
Couro
• KO • XÁ • KO • • KUN TAN • TAN • • KO • XÁ • • TRUM TX TAN KUN • •

105
Ferro
Couro
• KO • XÁ • KO • • TAN • KUN TAN • TAN • • KA KA • • KUN • • •

107
Ferro
Couro
• • KA • KA • KUN • • • KA KA • • KUN • • •

MOVIMENTO “IR AO CHÃO E PREPARAR AS ARMAS”

FECHAMENTO
(SILÊNCIO E MUDANÇA
TIMBRE E “FRASE”)

Assim, *Claudecy* vai reiterando a *base* desse movimento com pequenas variações e *rodando* em alguns trechos para ir “enchendo” (de novo, a mesma lógica do *tocar pausado* da “macroforma” aplicada a um módulo) e desenvolvendo progressivamente, numa espécie de crescente de intensidade emotiva ao longo dos doze ciclos dessa pequena seção:

SEQUÊNCIA COM "DOBRAS" (FLOREIOS) SOBRE O MESMO MOVIMENTO DE "IR AO CHÃO E PREPARAR AS ARMAS" ...

109
Ferro
Couro
• • KA KA KA • KUN • • • • • • • KA KA • • KUN • • KA KA •

111
Ferro
Couro
KUN • • KA KA • KUN • KA • KA • KUN • • KA KA • KUN • • KA KA •

113
Ferro
Couro
KUN • • KA KA • KUN • • • KUN TAN KUN • • KA KA • KUN • • KA KA •

SEQUÊNCIA COM "DOBRAS" (FLOREIOS) SOBRE O MESMO MOVIMENTO DE "IR AO CHÃO E PREPARAR AS ARMAS" ...

115
Ferro
Couro
KUN • • KA KA • KUN • KO • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO TAN KO •

117
Ferro
Couro
TAN • • KA KA • KUN • KA KA KA • KUN • KA KA KA • KUN • KO • KUN TAN

119
Ferro
Couro
KUN • KO TX KUN TAN KUN TX KUN TAN KUN TX TAN • • KA KA • KUN • KA KA KA •

DESENVOLVENDO A "QUEBRA"

Mais à frente, como culminação desse processo de *encher o rum* chegamos ao fechamento desse *movimento* no ciclo 121 que, seguindo a mesma lógica utilizada para *chamar o movimento*, utiliza um silêncio estratégico para marcar essa finalização que imediatamente é interrompida pela *passagem* “ficar de joelho e afiar o facão” que prenuncia o momento em que *Ogum*, havendo preparado e amolado todas as armas, levanta e vai para a batalha. Assim, essa *passagem* é reiterada somente três ciclos do *ferro* e conectada diretamente com o *movimento* de “espadada lateral e giro”. Como vimos anteriormente, há uma conexão ou sequência culturalmente *ancestralizada* que geralmente associa numa “macroforma” esse guerrear no *toque Lagunló* – no mínimo da forma que eu aprendi – que seria a seguinte: *movimento* “espadada frontal” + *passagem* “esperar” + *movimento* “espadada lateral com giro” + *passagem*

“corrida” + *movimento* “guerrear em cima e embaixo”. Assim, no centésimo vigésimo quinto ciclo do *ferro* é iniciada essa sequência que, como veremos, vai se alongar por dez ciclos:

FECHAMENTO

PASSAGEM → CHAMADA “FICAR DE JOELHO” E AFIAR FACÃO

MOVIMENTO “ESPADADA LATERAL E GIRO”

SEQUÊNCIA COM “DOBRAS” (FLOREIOS) SOBRE O MESMO MOVIMENTO DE “ESPADADA LATERAL E GIRO”

PULO

PASSAGEM → “CORRIDA”

A CADA “QUEBRA” (PULO) SE INVERTE A DIREÇÃO DE GIRO

Chegados assim à culminação do ato de “guerrear” – o qual como viemos dizendo é acompanhado também por mais uma dinâmica de intensificação e aceleração – *Claudecy* opta por apresentar mais um módulo (nesse caso muito comum no nosso terreiro, mas que na minha experiência nem sempre se encontra presente no repertório de outros terreiros) que fará de *passagem* para *retornar à base* – nesse caso de forma muito mais intensa devido a todos os processos de amplificação desse fundo emotivo psico-social. Geralmente, nesse ponto, o orixá “esquentou” o suficiente e alguma liderança – seja o *alagbê* que está puxando ou o *babalorixá*

ou *iyalorixá* da casa – vai solicitar que seja recomeçada a sequência para “baixar” um pouco a energia circulante, uma vez que o *fundamento* essencial de *Ogum* – que é esse “guerrear” e essa “abertura de novos caminhos” com seu facão – já foram louvados e sua energia presentificada e incorporada ao *axé* da comunidade. Assim, a partir do ciclo 136 *Claudecy* inicia esse “retorno” para a *base* a partir da *passagem* com o mesmo nome, em que *Ogum*, vitorioso e contente, retoma uma postura menos agressiva e vai girando até retornar finalmente à *base* no final do centésimo quadragésimo sexto ciclo do *ferro* – momento em que finalmente, o *rum* realiza a frase de “finalização” que marca o fim desse ato.

The musical score is organized into three main systems, each with a *Ferro* (top staff) and *Couro* (bottom staff) part. The notation includes rhythmic patterns with 'x' marks above the notes and lyrics below.

- System 1 (Cycles 133-136):**
 - Cycle 133:** Lyrics: KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ TX KUN
 - Cycle 135:** Lyrics: TAN TX KO XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ • • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO •
- System 2 (Cycles 137-140):**
 - Cycle 137:** Lyrics: KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO • TX KUN TAN
 - Cycle 139:** Lyrics: KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KO TAN
- System 3 (Cycles 141-143):**
 - Cycle 141:** Lyrics: KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO • KUN • • TAN • • KUN • • TAN • • KUN • • TAN • • KO TX KUN TAN KUN TAN
 - Cycle 143:** Lyrics: KO TX KUN • KUN TAN KO TX KUN • KUN TAN KO TX KUN TAN KUN TAN KO TX KUN TAN KO •

Annotations and markings include:

- MOVIMENTO “GUERREAR ENCIMA / EMBAIXO”** (Movement “Warrior Above / Below”)
- PASSAGEM DE “RETORNO”** (Transition of “Return”)
- FECHAMENTO** (Closing)
- SEQUÊNCIA DE “DOBRAS” (FLOREIOS) SOBRE A PASSAGEM** (Sequence of “Folds” (Flourishes) over the Transition)
- SEQUÊNCIA DE “DOBRAS” (FLOREIOS) SOBRE A PASSAGEM DE RETORNO PARA A BASE...** (Sequence of “Folds” (Flourishes) over the Transition of Return to the Base...)

The image displays a musical score for a piece titled "SAÍDA – FINAL DO TOQUE". It consists of three systems of music, each with two staves: "Ferro" (top) and "Couro" (bottom). The lyrics are written below the "Couro" staff. The first system starts at measure 145 and ends with a "FECHAMENTO" (closing) section. The second system starts at measure 147. The third system starts at measure 149 and includes triplets (marked with '3') and a final measure marked 'XÁ'. The score uses various musical notations, including rests, notes, and rhythmic patterns, with some sections highlighted in colored boxes (green, blue, purple).

145
Ferro
Couro
TRUM (TX) KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TAN KUN TAN • TAN • KO

147
Ferro
Couro
XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • • XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

149
Ferro
Couro
TAN KUN TAN TAN • KUN • • TAN • XÁ • • TRUM • XÁ • •

SAÍDA – FINAL DO TOQUE

Em resumo, podemos ver nesse exemplo uma enorme profusão de recursos criativos que, como *transcrições musipensadas* dos princípios da *espiralidade de obatalá* – a forma candomblé-orientada dessa *filosofia criativa africana circular-linear* que propõe Nzewi (1997) que informa tanto o *rodar a base* como o *ciclar/re-ciclar* entre *ferro* e *couro* – permitem esse complexo jogo de manipulação de expectativas e da componente energética presentificada através dessa performance. Assim, esse é o papel principal do *tambor mãe*, do *rum*: gerir os fluxos energéticos e estabelecer as condições de possibilidade para a materialização dessa energia *ancestralizada* através da performance. A *técnica de tocar pausado* é um pensamento sistemático, uma epistemologia, uma forma de “trabalho acústico” (ARAÚJO, 2013; 2021) e uma forma de nos entendermos como sujeitos (ontologia) e de ser e estar no mundo (cosmologia). Os *tamboreros*, a partir dessas *transcrições musipensadas*, desse convívio, vamos incorporando esse conjunto de “frases” – de módulos – que através da experiência prática, desse “saber-fazer”, aprendemos a combinar e nos constituem e inserem numa linhagem, numa comunidade maior. De fato, quando ouço, quando *puxo a base*, quando canto ou quando estou *dobrando rum* sempre me lembro dos que me antecederam e de todos com os quais aprendi e me formei como *tamborero*.

Tocar pausado é parte da minha forma de tocar e de me entender como tocador de tambores rituais/sagrados e como *tamborero*. Algo que me conecta com um legado que foi me transmitido em confiança que honro e protejo todo dia da minha vida. De fato, não é só o tambor que “é portador de cultura” – como me disse o Ícaro Sá – mas são as teias de significação, as culturas musicais, esse *musipensar* dos candomblecistas e dos *tamboreros* que impregna uma grande comunidade transnacional, interracial e intergeracional que conecta, nessa espiral sem fim, o que somos com os que já foram e com o que deveremos nos tornar.

5 CONCLUSÃO

Chegados a este ponto retomo o caminho para o centro da mesma encruzilhada onde começamos e me disponho a encerrar este trajeto ao tempo que preparo, num horizonte próximo, novos caminhos. Nela, como espaço de *trânsitos* e ambiguidades que ao mesmo tempo organiza o cosmos, peço de novo licença ao seu dono e senhor, acendo uma vela e um charuto e *borrifo oti*¹ (*oti*) na direção dos quatro pontos cardinais. Peço de novo licença aos meus mais-velhos e *a toda la ciência espiritual que me acompanha*², à minha ancestralidade, pois é tempo de transitar de *tukula* para *luvemba*, de caminhar para o fechamento e a transmutação de toda a energia, esperanças e tempo de trabalho investidos durante anos nesse projeto para que possa se tornar um ponto de partida para outras discussões ou projetos e para que, com a sua publicação, possa gerar outros desdobramentos, críticas ou comentários.

Nessa encruzilhada vivencial me reafirmo um ser em *trânsito*: um *tamborero* que pesquisa na academia que recebeu um mandato ritual em confiança e portanto, plenamente responsável perante uma linhagem ancestral por guardar e honrar as sabedorias que aprendi. Como disse e repito, por favor, peço desculpas por qualquer equívoco, omissão ou excesso.

Quero também ressaltar que levo muito a sério o que a *iyalorixá* Thainara Cerqueira me disse durante o nosso encontro: “eu gosto dessa questão de... de candomblé na rua. Eu só não gosto da rua dentro do candomblé”. Ou seja, por um lado, o candomblé tem que estar na rua, nos palcos, na mídia e com certeza, nas universidades. É preciso que seja considerado um espaço de produção (e não só de reprodução) de conhecimento e que “[...] seja elevado aos mais altos níveis de abstração” – como disse José Izquierdo. No âmbito sonoro-musical e performático, devemos deixar atrás o tempo da casuística, das *brincadeiras populares* e do folclore e começar a tratar o candomblé e as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas como espaços de produção de saberes e tecnologias. *Musipensar*, desde uma perspectiva candomblé-orientada, implica uma dimensão plural e diversa, mas também uma sistematização de certos conceitos e ideias sobre a “música”, o som e as “artes musicais” de forma geral. Poderíamos dizer que, de alguma forma, é uma outra forma de pensamento musical: uma “musicologia”. Obviamente, como vimos, está mais próximo de um paradigma de tipo oral/vivencial e acústico/mocional do que do cartesianismo e seus binarismos e reducionismos. No paradigma do *musipensar*, para “pensar” é preciso “fazer”, ou melhor, “saber fazer”.

¹ Palavra yorùbá que significa cachaça ou aguardente.

² Forma ritualizada e padronizada de citar aos *eguns* (os mortos, os ancestrais) da pessoa na *Regla de Osha-Ifá*.

Ao mesmo tempo, retomando a assertiva da *iyalorixá* Thainara, devemos zelar e proteger o candomblé de influências externas, especialmente diante dos embates do racismo, da violência e do preconceito, da apropriação e da banalização. De fato, acredito e defendo que o sagrado, para ser sagrado, deve permanecer secreto. Nesse sentido, devo dizer que tudo o que escrevi nesta tese são partes de rituais públicos. Não há nenhum aspecto que seja de fato secreto, pois mesmo que esteja tratando de *fundamentos*, o que apresento aqui são somente reflexões e *transcrições* próprias da minha experiência como *tamborero*. Se trata de um exercício de “tradução” de algo experiencial e subjetivo, e portanto, aquilo *fundamental* segue nas mãos dos Mestres e Mestras desses saberes – diante dos quais sou um mero aprendiz. Como venho reforçando ao longo do texto, nada substitui a tradição oral própria das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas. Nada substitui o convívio, e nenhum livro vai conseguir capturar em toda sua profundidade um *fundamento*, pois uma parte considerável destes está na troca energética real, na vivência, nas relações de troca afetivas e no “saber fazer”.

Por outro lado, quero deixar claro que não acredito num candomblé reativo, refratário às mudanças sociais ou históricas ou “fundamentalista” (como me disse o meu *padrino de Añá* Fernando Leobons) – até porque isso me parece um contrassenso diante da realidade do candomblé contemporâneo, que precisou manter uma atitude altamente criativa e resistente para se proteger e se reinventar diante das pressões e da violência racista, colonial, escravagista e do atual contexto de genocídio institucional planejado. É por isso que, como atitude de vida, fui orientado pelos sacerdotes que me iniciaram e me ensinaram a pautar tanto o meu trabalho como pesquisador como minha vivência – como *tamborero* e como *abian*, *awofakan* ou *omo añá* no candomblé e na *Regla de Osha-Ifá* – no respeito às diferenças mas sobretudo, no diálogo. Por tudo isso, advogo para que, com a devida permissão e responsabilidade, o candomblé e qualquer outro segmento afro-religioso possa ser discutido, questionado ou debatido em todos os foros e instâncias do conhecimento. Assim, não acredito nos discursos, por vezes comuns no candomblé, como uma religiosidade que deveria permanecer intocada, “pura” ou isenta diante dos debates sociais, políticos, económicos ou epistémicos (de fato, na prática nunca se manteve à margem desses debates). Nesse rumo, defendo que diante do atual contexto de violência sistemática contra as religiosidades afrodiaspóricas e das desigualdades ainda hoje presentes nos espaços de produção, consolidação e difusão do conhecimento, lutemos por incorporar nas suas estruturas mais *tamboreros*, mais tocadoras e tocadores de tambores rituais/sagrados, mais candomblecistas e sacerdotes, mais *babalawos* e *santeras*, mais mestres e mestras, mais *pagês* e mais representantes dos coletivos historicamente excluídos.

É preciso abrir caminhos desde dentro e empurrar desde fora, porque esta sociedade não será justa e segura para todos e todas enquanto não estejamos todos e todas confortáveis e seguros em todos os espaços e situações. Por isso, uma questão tão complexa e sensível não se resolverá somente cantando uns pontos de *umbanda*, adaptando e transcrevendo uns *sambas* ou colocando um *terno* de atabaques dentro de cada sala de aula, mas incorporando e favorecendo a entrada – como membros efetivos e com poder de decisão nos organogramas docentes – aquelas e aqueles com capacidade para tocá-los, cantá-los e com a sabedoria necessária para repassar, *com fundamento*, suas linguagens e *tamborlituras*.

Assim, a questão central deveria ser “quem vai ser capaz de fazer isso?” – como se perguntava Iuri Passos durante a nossa conversa. Afinal, para ser um tocador de tambores rituais, um *alagbê* ou um *omo añá*, é preciso passar uma vida inteira estudando, praticando e conviver dentro de uma comunidade ritual: por que não teríamos o mesmo cuidado com quais elementos e sabedorias entram ou saem do terreiro e como se estabelecem esses diálogos na Academia? Diante disso, acredito que podemos reformular a disjuntiva colocada pela *iyalorixá* Thainara nos seguintes termos: não creio que seja tanto uma questão de que o candomblé não deva mudar ou deva se manter isolado (de fato sempre mudou e por isso sobreviveu), mas de quem deveria liderar essas mudanças. É por isso que esta tese está orientada antes a questionar o universo acadêmico do que a produzir ou pautar discussões dentro do âmbito das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas. A final de contas, a dia de hoje sou um simples *omo añá* – um “filho de *añá*” – um *awofakan* e um *abian* (*ogã suspenso*). Meu papel não é de liderança. No entanto, com a benção e com licença de todos e todas, me propôs a caminhar e abrir, como meu pai *Ogum*, alguns caminhos e reflexões com esta tese que espero que possam servir de pontapé ou disparador para outros trabalhos e questionamentos.

Também não acredito que seja possível fechar ou concluir nenhuma das reflexões aqui apresentadas. Como fui reiterando ao longo desta tese, acredito que o conhecimento deve ser sempre parcial, situado, político e negociado. Por isso, penso nela como uma *barragem* no tempo espiralar que pauta meu processo de formação acadêmico e o meu caminho de aprendizados e aprofundamento desse *musipensar* como *tamborero*. Ao mesmo tempo, penso nela como mais uma voz a ressoar e compor essa polifonia diversa e plural que constitui as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas.

Assim, essa percepção da vida social e das religiões afrodiáspóricas como polifonias faz com que do meu ponto de vista, como defendi na dissertação de mestrado (TAMARIT, 2017), o candomblé deveria ser pensado além de como um conjunto de práticas e saberes rituais reconfigurados histórica e coletivamente no âmbito do chamado Atlântico Negro, para poder

ser concebido como uma formação rizomática animada espiralarmente a partir de trajetórias individuais que se interinfluenciam coletivamente. Foi precisamente esse entendimento aquilo que me levou a procurar conjugar minha vivência no candomblé e na *Regla de Osha-Ifá* como *tamborero* com abordagens metodológicas que valorizassem os indivíduos como agentes e produtores de conhecimento. No entanto, as condições materiais e a realidade pandêmica e pós-pandêmica foram decisivas para estabelecer os limites possíveis dessa proposta. Diante disso, as entrevistas foram a melhor forma que encontrei para incluir, em parte, essa pluralidade e diversidade de opiniões na procura de vozes que pudessem aportar pontos de vista contrastantes, divergentes ou questionadores. De fato, como disse acima, não se trata de um ponto de chegada, mas de um ponto de partida aberto a considerações, críticas e reformulações.

Por outro lado, esta configuração rizomática e pluriversa que estou propondo se traduz na inexistência, dentro do candomblé, de instâncias reguladoras supracomunitárias – dependendo somente das lideranças de cada terreiro ou de cada uma das linhagens decidir quais rumos os seus *fundamentos ancestralizados* vão tomar. Assim, prevalece o princípio de que *cada casa é um caso*, a partir do qual se estabelece uma certa liberdade de culto com base nas trajetórias dos ancestrais que fundaram cada linhagem. No entanto, como tentei mostrar ao longo do trabalho, no caso das *diásporas secundárias* do candomblé baiano, em que membros iniciados nas *matrizes* de Salvador estabeleceram comunidades “filhas” em outros bairros, cidades, estados ou países há sim um apelo à obediência e uma certa relação de tutela das primeiras para as segundas. Assim, as comunidades matrizes (e seus membros) são de fato repositórios ou garantes do conjunto de valores ético-estéticos que pautam o *musipensar ancestralizado* daquele segmento. Seus *tamboreros* e demais lideranças exercem, geralmente de forma respeitosa (mas nem sempre isenta de conflito) uma certa tutela a partir do próprio exemplo quando são chamados a participar ou prestigiar cerimônias nos terreiros “filhos”. Isso faz, na minha experiência, que se estabeleça entre muitos membros dessas comunidades descendentes um mecanismo de legitimação a partir do prestígio pela proximidade (real ou simbólica) em relação a esta origem – algo que, por outro lado, é comum em qualquer segmento religioso em diáspora. Há, portanto, uma procura por mostrar ou manter *marcas de baianidade* como um distintivo ou como um sinal de status ético-estético entre os membros desses terreiros – que não poupam esforços em ressaltar suas origens familiares ou suas relações com Salvador e com a Bahia. Estas *marcas de baianidade* serão o último dos *fundamentos* dessa *tamborlitura* que vou propor nessa tese para tentar codificar heurísticamente parte do *musipensar* que *Claudecy D’Jagun* transmitiu aos que fomos seus discípulos.

A partir desse marco, muitos dos *tamboreros* com quem convivo no candomblé mantêm um forte apelo por conservar aqueles signos, frases e linguagens “baianos” (pois em geral, não temos outra conexão direta com Salvador³). Como um *habitus musipensado*, procuramos *falar essa mesma língua* (como tantas vezes escutei do *Claudecy*) como uma forma adequada e bonita de tocar. Podemos entender melhor esse *fundamento* se lembramos que na *tamborlitura candomblecista*, o valor da ancestralidade se encontra implícito em todas as apreciações ético-estéticas pois os *fundamentos* e a beleza estão invariavelmente referidos aos “antigos” e sua forma de tocar, cantar e dançar com *swingue*, *mumunha*, com *dendê*, com *kaka*⁴ ou em definitiva – no caso apresentado nesta tese – com um *jeito* baiano (ou cubano). Assim, uma vez que nos terreiros que frequento na Baixada Fluminense esses “antigos” – esses ancestrais fundadores – geralmente viveram e aprenderam na Bahia, é fácil compreender esse apelo por desenvolver ou conservar essas *marcas de baianidade*.

E no caso dos terreiros que frequento na Baixada Fluminense, é precisamente essa *baianidade* àquilo que configura boa parte da “oralidade secundária” que estaria no cerne do *tocar pausado*, do *rodar a base* ou até das onomatopeias e da forma de nomear e organizar os *toques*. No entanto, não são precisos sentidos literais ou concordâncias perfeitas, pois quem já os experienciou os reconhece na “postura”, na educação, nas *dobras e quebras*, na conexão profunda, densa (e ao mesmo tempo leve e fluída) com os orixás, nesse tocar que emociona, que *nos toca* e nos faz arrepiar – afinal, orixá é vento e mesmo sem poder vê-lo, qualquer um pode senti-lo. Esta *baianidade*, no entanto, é sempre plural e diversa e foi (e continua sendo) mantida e recriada criativamente a partir de múltiplos referenciais em cada uma das linhagens. Uma *baianidade* “lapidada”, por outro lado, pelas restrições impostas em cada caso pela condição diaspórica, marcada – no caso das migrações de nordestinos ao sudeste do país – por muita luta e dificuldades. Como um “códice”, esta *baianidade* nem sempre é visível ou verbalizada. De fato está muitas vezes implícita, escondida nos gestos e reviravoltas da linguagem – tanto falada como tocada –, nos cheiros das comidas, nos bordados das saias, nos detalhes da decoração do barracão, nos sotaques, remelexos e *quebradas* ao dançar. A *baianidade* nos terreiros que frequento é um signo de ancestralidade, de africanidade, de negritude e dos laços restituídos com um passado que se projeta para o futuro. Algo que informa os indivíduos a partir da coletividade da qual descendem – como mostra o princípio *ubuntu*.

³ Devo dizer que o mesmo ocorre com a diáspora secundária da *Regla de Osha-ifá* no Rio de Janeiro, onde são ostentados desde cargos e obrigações tomadas em Cuba até um “sotaque” próximo ao espanhol cubano.

⁴ *Swingue*, *mumunha*, *ter dendê* ou *kaka* são expressões próprias para se referir a uma performance agradável, que além de ser corretamente executada é prazerosa e encampa de forma ótima os *fundamentos* daquela linhagem.

Por isso, *tocar pausado, rodar a base* ou a organização formal em *bases e movimentos* (*re-ciclados* e interconectados por *floreios e passagens*, respectivamente) não podem nem devem ser compreendidos como “modelos” gerais – assim como a minha proposta de organizar os *toques* a partir de um “núcleo estruturante” (de uma *base principal* ou *marcação*) ou a forma de codificar oralmente a resultante sonora dos *toques* em onomatopeias que proponho nesta tese. De fato, como resultantes concretas produzidas a partir da minha condição e experiência como *tamborero*, somente podem servir como exemplos, como uma *transcrição* heurística da materialização *musipensada* de certos *fundamentos ancestralizados* que estão paradigmaticamente “por trás” do meu *jeito* de *dobrar rum*. Ou seja, são *transcrições* que fui produzindo ao longo do meu processo de pesquisa para explicar e produzir uma discussão crítica em volta de alguns elementos que informam a minha forma de tocar atabaque e *batá*.

De fato, é importante não confundir a prática e a realidade contextual e situada dentro do âmbito ritual como músicos-sacerdotes com a produção de conceitos ou reflexões críticas em volta desse *musipensar* como pesquisadores. Como o meu *padrino de Añá* Fernando Leobons sempre diz, é a Academia (e não ao contrário) quem tem “[...] que se submeter à realidade da expressão cultural e artística” (LEOBONS, 2022, p. 643). Por tudo isso, esta tese não pretende (nem poderia) ser uma “teoria geral”, mas penso que poderia ser um “estudo de caso⁵”, pois há outras formas de tocar, de cantar, de organizar ou de codificar esse universo *musipensado* que seguramente derivem de contextos em que foram enfatizados (por diversos motivos) outros *fundamentos* e que merecem respeito e um estudo específico.

Assim, acredito que esta tese oferece – mais do que um “modelo” sobre o *candomblé* e suas “músicas” – questionamentos e *quebras* para tentar provocar um *barravento*⁶ que julgo tão necessário para desengessar o universo acadêmico. Como parte da minha proposta, tento tensionar certas lógicas harmônicas e concordantes (que não faziam sentido para mim como *tamborero*) canonizadas por algumas das grandes linhagens africanistas – das quais sou tributário – seguidas por muitos e muitas dos meus colegas e dos que me antecederam nesse longo percurso dos estudos e pesquisas sobre as religiões afro-brasileiras e afro-latino-americanas e caribenhas. Ao mesmo tempo, procuro estabelecer outras relações composicionais

⁵ Esta é uma tese doutoral (e não um “estudo pontual”). Assim, é discutida e sustentada uma “tese” a partir do meu trabalho de pesquisa. A expressão “estudo de caso” deve ser aqui entendida como uma forma de delimitar o escopo e os objetivos deste trabalho, uma vez que seu contexto é circunscrito, limitado e certamente enviesado.

⁶ Por “barravento” me refiro aqui à forma *candomblecista* de nomear o estado corporal e sensitivo que precede à presentificação, no corpo dos iniciados, das entidades. Geralmente, é definido como um vento que faz tremer e balançar o corpo, da mesma forma como o vento movimenta a folhagem das árvores e das matas. Faço então uma metáfora com esse conceito para explicitar essa necessária “chacoalhada” nos cânones e certezas que aprendemos e reproduzimos desde o âmbito acadêmico.

e criativas a partir de uma lógica de *contrapunteo* e de coexistência (e não de negação ou de solapamento) para poder dinamizar alguns debates caros a esses contextos rituais/religiosos no âmbito acadêmico. Procuo assim estabelecer uma lógica polifônica que permita argumentar e ressituar alguns dos parâmetros normatizados para pensarmos essas musicalidades a partir de outros *musipensares*. De fato, o ponto essencial para lograr esse objetivo foi colocar no centro desse processo aquilo ritual e musicalmente significativo para nós, *tamboreros*.

Nesse rumo, conceitos como *toque, clave, ferro, couro, base, marcação, chão* ou recursos composicionais como *tocar pausado e rodar a base* – como exemplos próprios dessa *tamborlitura* ou *atabaqueologia* candomblecista que fui desenvolvendo ao longo da tese, mas que em nenhum caso esgotam as possibilidades desse *musipensar* – tentam colocar esse contraponto e nos ajudam a questionar ou repensar alguns dos pressupostos normativos da *música de concerto*, tensionando ou propondo outras possibilidades para conceber

- a organização dos instrumentos e o conceito de *percussão*, pois como vimos não somente *batemos*, mas *falamos* com os tambores – o que implica uma dimensão *melorítmica* e não somente algo relativo a *patterns* ou padrões. Os tambores produzem melodias, são cuidadosamente afinados e é preciso conhecer e praticar suas técnicas próprias para *tirar o som* adequado. São, do meu ponto de vista como *tamborero*, instrumentos melódicos (o que nos convida a rever a própria noção ocidental de melodia, de temperamento ou de afinação) e produzem uma resultante textural e timbricamente altamente sofisticada. Por isso adaptei o conceito de Meki Nzewi de *meloritmo* incluindo a referência a este elemento fulcral a partir do termo *melo-timbre-ritmo*;
- as formas de organizar formal e temporalmente uma performance, pois nessa proposta de *musipensar candomblecista* coexistem dimensões lineares e circulares em que um *princípio de organização criativa espiralar* (que metaforicamente conecto com a forma de crescimento da concha do *igbin* de *Obatalá*) informa uma filosofia da repetição e um princípio reiterativo que no entanto implica uma modificação permanente e dinâmica, um *re-ciclar*. Ao mesmo tempo, a lógica de organização polifônica em “frases” com durações distintas sobre um fundo de duração fixa (algo que *transcriei* como *couro* e *ferro*, respectivamente) tensiona alguns consensos implícitos nos conceitos de harmonia e forma/estrutura – geralmente associados a lógicas de concordância preferencialmente verticais no primeiro e horizontais no segundo. Assim, em

conjunto com uma concepção polifônica e *melo-timbre-rítmica*, a resultante sonora da orquestra do candomblé se organiza a partir de uma lógica harmônica horizontal que produz “módulos” ou estruturas *com fundamento* (com sentidos *ancestralizados*, como as *bases* e *movimentos*) que resultam e se organizam a partir da combinação vertical das vozes ou das *bases/toques* que as compõem;

- os caminhos para estabelecer o fluir do tempo em performance, que desde a minha concepção, prescindem no *musipensar* de racionalizações abstratas baseadas em “pulsações elementares” isócronas e implícitas para estabelecer referenciais acústico-mocionais coletivos que reiteram uma forma de agrupamento não inteiramente métrico a partir da resultante gestual coreografada e/ou sentida corporalmente e *ancestralizada* em cada comunidade como a dança de cada *toque*. Assim, há uma interpretação qualitativa e fluída do tempo a partir do conceito de *chão* (entendido como uma *marcação* sentida ou gesticulada coreograficamente) que é aquilo que dá coesão e que organiza toda a performance ao estabelecer uma “teia de relações flexível” – *elástica* como diz o *ogã Ney D’Oxosse* ou *fix* como propõem Michael Spiro e Josh Ryan – organizada musicalmente em volta de um marco fixo e culturalmente *ancestralizado* entre o *chão* e a *clave* de cada *toque* que é dançado;
- as noções e perspectivas normatizadas que associam o candomblé ora com a repetição/monotonia (que como vimos nada tem a ver com a *filosofia da espiral de obatalá* e com o *tocar pausado* ou o *rodar a base*), ora com o improvisado ou com uma suposta liberdade criativa irrestrita e desconexa que não condiz nem com o conceito de *toque* como um todo integrado e interdependente, nem com os mesmos conceitos de *tocar pausado* e *rodar a base*. De fato, temos nesse *musipensar* uma filosofia da unicidade na diversidade – que estabelece mecanismos para poder expressar criativamente a individualidade dentro de uma organização relativamente padronizada a partir de *fundamentos* ou formas fixas ancestral e comunitariamente normatizadas em cada *toque*;
- as subdivisões ou especializações que separam os distintos âmbitos das artes na perspectiva ocidental canônica são também questionados, pois como podemos ver, música, dança, canto, narrativa poética, artes plásticas, etc. são dimensões que não só coexistem mas sua interação permanente informa e direciona os rumos do *musipensar* e sua resultante sonora;

- os conceitos analíticos amplamente difundidos na literatura africanista que pressupõem uma capacidade dissociativa ou uma dimensão implícita de conflito ou “choque” entre os distintos instrumentos – como polirritmia ou polimetria – uma vez que como vimos, o conceito de *chão* e a divisão simétrica de todas as *bases principais* em quatro partes ou pisadas estabelecem um pano de fundo fixo que funciona como um marco de referência único, pois a filosofia criativa africana preza ante tudo por um *ethos* comunal e pela cooperação. É por isso que proponho que cada *toque* seja caracterizado não somente pela *clave*, mas pela resultante desse “núcleo estruturante” (mesmo que heurísticamente possa ser simplificado à combinação desta com o atabaque *rum*);
- a ênfase excessiva nas *claves* ou no *gã/agogô* como ritmos ou *patterns* para definir um universo *musipensado* que envolve toda uma filosofia criativa e uma estética musical e performática próprias ao caracterizar os *toques*. De fato, todos os conceitos desse *musipensar* devem ser entendidos como elementos sonoros em constante e profunda interrelação com os elementos que configuram o que Meki Nzewi chamou de “artes musicais”;
- a organização das performances em coletivos claramente delimitados que estabelecem relações específicas e muitas vezes opostas com a sua resultante sonora desde um paradigma ocidental da performance, onde por exemplo, uma parte “se apresenta” e a outra “assiste” ou uma “produz a música” e a outra “a consome”. Mesmo não sendo algo exclusivo do candomblé, sim é próprio das performances africanas e afrodiáspóricas que se estabeleçam contextos de interação coletiva em que mesmo havendo funções reservadas a determinados indivíduos (muitas vezes envolvendo saberes iniciáticos e portanto, não genericamente distribuídos) há sim um incentivo à participação a partir de um princípio civilizatório de comunalidade – no caso do candomblé, respondendo ao *alagbê* que entoa os *cânticos* ou batendo palmas;

Em definitiva, estas são algumas das discussões e questionamentos que sempre estiveram presentes nos meus *trânsitos* entre a academia e a vida religiosa como *tamborero*. Obviamente, ficaram muitos desdobramentos possíveis no caminho, pois este é somente um passo mais numa longa caminhada em que me encontro junto de muitos e muitas irmãs e irmãos. Quem sabe, num futuro próximo possa procurar no *musipensar* dos outros *tamboreros* outros *fundamentos*, comparar os *toques* de outros *tamboreros* em busca de pistas ou convergências

com essa linguagem *musipensada* que aprendi com *Claudecy D'Jagun*, desenvolver outros aspectos contidos nas entrevistas que não teve espaço nem fôlego para discutir nesta tese (como questões relativas aos *trânsitos* como músicos ou músicos-educadores dos *tamboreros*, por exemplo) ou possivelmente o mais importante, articular de forma efetiva uma rede de pesquisa dentro e fora dos terreiros e das faculdades de música para permitir a incorporação efetiva de mais candomblecistas, *tamboreros*, sacerdotes e demais membros das religiões afro-latino-americanas e caribenhas nos debates sobre nossas musicalidades e nossos *musipensares*.

No entanto, como na *espiral de Obatalá* ou na encruzilhada de *Exú/Eleggua*, nada precisa ser fechado por inteiro, pois são os questionamentos, as tensões e as ambiguidades aquilo que nos põe em movimento e nos anima a seguir. E nesse ciclo sem fim, no centro da espiral e da encruzilhada está o tambor, que com sua fala chama os ancestrais e energiza nossos corpos e todo o cosmos. É através dele que melhor consigo me expressar. É desde o lugar do *tamborero*, do tocador de tambores, do aprendiz dessa arte milenar que pauto minhas reflexões.

É também desde esse lugar no mundo, marcado pela responsabilidade e pelo reconhecimento mútuo em que somos “todos irmãos aos pés de um mesmo coração” (*gbogbo abure e'lesse okan*) que formulei algumas das questões que orientaram os rumos e caminhos que me levaram até essa tese: os tambores afrodiaspóricos “falam”? Como funciona esta fala? Porque tantas pessoas não a entendem ou fingem não entender?

De fato, como vimos ao longo deste trabalho, se trata de uma linguagem encriptada, algo de caráter supra-humano que diante das condições abjetas e do terror escravagista precisou se reinventar e se transmutar performaticamente num *musipensar* a partir do qual “*corazonamos*⁷ a música” ou seja, teorizamos enquanto sentimos e nos permitimos *ser tocados* e *encantados* pelo que tocamos, cantamos e dançamos.

O tambor permite produzir uma forma muito especial de conhecimento, um saber corporalizado que encarnamos como uma forma de discurso musical (com frases, motivos e módulos que combinados a partir de um *habitus* específico) que, por sua vez, aprendemos através do convívio e da própria prática musical. Este discurso, essa “oralidade secundária” (ou seja, sem uma ligação semântica direta) organiza cada linhagem de *tamboreros* e o *jeito* particular de tocar de cada uma delas. Assim, as ideias musicais, as possibilidades e as preferências estéticas dependem desse *habitus* que em conjunto engloba uma série de *fundamentos* musicais e comportamentais *ancestralizados* e normatizados em cada linhagem.

⁷ Referência a um dos aforismos que Orlando Fals-Borda usou para se referir ao seu conceito de *sentipensar*. *Corazonar* faz assim um jogo de palavras entre *corazón* (coração) e *razonar* (pensar), expressando assim o conceito de forma metafórica.

Por outro lado, esses conhecimentos sensitivamente produzidos na prática musical extravasam os limites do próprio conceito de “música” ocidental e se encontram, como *fundamentos* comunitários, emaranhados na extensa e complexa rede das artes que envolvem esse tocar tambores na diáspora negra. Como numa espiral, sons e gestos se informam mutuamente e configuram um saber conjunto. Música e dança são “irmãs”, como me disse Ìdòwú Akínrúli (2022, p. 616), e estão intrinsecamente relacionadas a outros universos como as artes plásticas ou a poética cosmológica narrada nos mitos. Quem sabe algum dia conseguiremos voltar a trata-las em conjunto numa grande faculdade de artes verdadeiramente atenta às epistemologias que estão, como tesouros ainda por descobrir, nas bases filosóficas e estéticas da nossa sociedade.

Reivindico assim esse lugar dos “tocadores” e dos *tamboreros* como intelectuais, como um coletivo diverso e plural em que se vive, pensa e sente a vida através da pele, da madeira, do couro e do som dos tambores. Renascemos e somos criados em volta de *tamboreros* e *tambores mãe* tocados por homens e mulheres que nos ensinam, educam e acolhem. Renascemos e vivemos em volta dos seus saberes e sonoridades. Somos filhos, irmãos, pais e guardiões desses saberes. Somos *filhos dos tambores*.

REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Wande. **Poesia divinatória de Ifá**. Tradução: Gilberto Ramirez. São Paulo: Edições Osèètùrà / UICLAP, [1973] 2022. 190 p.
- ADJAYE, Joseph K. Time in Africa and Its Diaspora: An Introduction. *In*: ADJAYE, Joseph K. (ed.). **Time in the Black experience**. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994a. cap. 1, p. 1-16.
- _____. Time, Identity, and Historical Consciousness in Akan. *In*: ADJAYE, Joseph K. (ed.). **Time in the Black experience**. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994b. cap. 4, p. 55-78.
- AFONSO, Mário Vicomo. **Antroponímia em Língua Umbundu no Bié**: Nomes portugueses e umbundu. Orientador: Prof.^a Doutora Esperança Cardeira. 2020. 213 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/42V82Py>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- 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.
- _____. Representing African Music. **Critical Inquiry**, Chicago, IL, v. 18, n. 2, p. 245-266, Winter 1992. Disponível em: <https://bit.ly/3hrmRCI>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. The Invention of "African Rhythm". **Journal of the American Musicological Society**, Berkeley, CA, v. 48, n. 3, ed. Music Anthropologies and Music Histories, p. 380-395, Autumn 1995. Disponível em: <https://bit.ly/35m1MXQ>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- _____. African Music as Text. **Research in African Literatures**, Bloomington, v. 32, n. 2, p. 8-16, Summer 2001. Disponível em: <http://bit.ly/3M5B0WW>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- _____. **Representing African music**: Postcolonial notes, queries, positions. 1. ed. New York: Routledge, 2003. 266 p.
- _____. **The African Imagination in Music**. 1. ed. New York (NY): Oxford University Press, 2016. 388 p.
- AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. 1. ed. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente de la Universidad de la República, 2007. 153 p.
- AHMAD, Irfan (ed.). **Anthropology and Ethnography Are Not Equivalent**: Reorienting Anthropology for the Future. 1. ed. New York: Berghahn Books, 2021. Ebook, 160p.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2018. 152 p. v. Feminismos Plurais / coordenação de Djamilá Ribeiro.
- ALÉN, Olavo. **La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba**. 1. ed. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986. 271 p.

ALÉN, Olavo. **Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe**. 1. ed. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2011. 180 p.

ALENCASTRO, Luís Felipe de. África, números do tráfico Atlântico. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (org.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2018. cap. 2, p. 57-63.

ALLGAYER-KAUFMANN, Regine. From the Innocent to the Exploring Eye: Transcription on the Defensive. **The World of Music**, Göttingen, GE, v. 47, n. 2, ed. Notation, Transcription, Visual Representation, p. 71-86, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/3G4oFOI>. Acesso em: 25 nov. 2021.

ALMEIDA, Jorge Luís Sacramento de. **Ensino e aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó**. Orientador: Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Magalhães. 2009. 270 p. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/3TYDqbl>. Acesso em: 17 maio 2015.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural: Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro**. 1. ed. São Paulo, SP: Pólen, 2019. 264 p.

ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. **Boletim Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 6, p. 357-407, 1946.

ALVES, Alê. Angela Davis: Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela?. **El País**, Salvador, BA, 27 jul. 2017. Feminismo, p. n.p. Disponível em: <http://bit.ly/3HE2AI4>. Acesso em: 24 set. 2022.

AMARO, Vinicius Borges. **Candomblé, ritmo e criação: um olhar para o compor pautado em um estudo cultural**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima. 2019. 439 p. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ZyzvDJ>. Acesso em: 11 maio 2021.

_____. Composição de interface com etnomusicologia: uma perspectiva materializada em 5 obras contemporâneas. **Orfeu: Dossiê Poéticas da Composição Contemporânea**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 463-518, 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3U1kbOK>. Acesso em: 7 maio 2021.

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, January 2000. Disponível em: <https://bit.ly/416oBGz>. Acesso em: 3 jan. 2021.

APARICIO, Frances R. **Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures**. 1. ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 290 p.

APPIAH, Kwame Anthony. A invenção da África; Pendendo para o nativismo. *In*: APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. 1, 4a reimpressão. ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora S.A., 2019. p. 19-62; 94-138. Ebook, 385p.

ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Muzikološki Zbornik: Musicological Annual**, Ljubljana, SI, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/40sKcsH>. Acesso em: 13 abr. 2015.

_____. Entre muros, grades e blindados: Trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 28-42, feb/jul 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3gp55Qv>. Acesso em: 20 set. 2015.

_____. Guerra-Peixe, Cold-War Politycs, and Ethnomusicology in Brazil, 1950-1952. In: BOHLMAN, Philip V.; LEVINE, Victoria Lindsay (org.). **What Is This Thing Called Music: Essays in Honor of Bruno Nettl**. Lanham (MD), EUA: Rowman & Littlefield, 2015. cap. 6, p. 73-89.

_____. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2016. cap. Prefácio, p. 7-18.

_____. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021. 275p.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política: Repensando o papel de uma práxis sonora. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, julho/dezembro 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3G0XV1C>. Acesso em: 24 out. 2021.

AROM, Simha. New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music. **The World of Music**, Göttingen, DE, v. 23, n. 2, ed. Symposium '80 – on methodology, p. 40-62, 1981. Disponível em: <http://bit.ly/3ZuYnfC>. Acesso em: 23 out. 2021.

ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia (Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo). **Ensaios Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 9-18, dez 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3BXdt3j>. Acesso em: 20 set. 2021.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Jamberesu: as cantigas de Angola**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998. 122 p.

BARRETTO, Marcus Vinícius Knupp. **Contribuições da língua portuguesa e das línguas africanas quicongo e bini na constituição do crioulo são-tomense**. Orientador: Prof. Dr. Gabriel Antunes de Araújo. 2008. 119 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3hToYTF>. Acesso em: 27 nov. 2022.

BARROS, Federico Machado de. **César Guerra-Peixe: A modernidade em busca da tradição**. Orientador: Prof. Dr. Leopoldo Garcia Pinto Waizbort. 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3KmQjbe>. Acesso em: 9 jan. 2023.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alagbê**: Entre o terreiro e o mundo. Orientador: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning. 2020. 128 p. Dissertação (Mestre em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/3ZzcQqC>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **A fogueira de Xangô, o orixá do fogo**: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009a. 256 p.

_____. **O banquete do rei - Olubajé**: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009b. 184 p.

BAUMAN, Richard. Contextualization, tradition, and the dialogue of genres: Icelandic legends of the kraftaskáld. *In*: DURANTI, Alessandro; GOODWIN, Charles (ed.). **Rethinking context**: Language as an interactive phenomenon. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1992. cap. 5, p. 125-145.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 223 p.

BÉHAGUE, Gerard Henri. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. **Afro-Ásia**: Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais, Salvador, BA, n. 12, p. 129-140, 1976. Disponível em: <http://bit.ly/3KrXwqC>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting. *In*: BÉHAGUE, Gerard Henri (ed.). **Performance Practice**: Ethnomusicological Perspectives. Westport, CT: Greenwood Press, 1984. p. 222-254.

_____. Afro-Brazilian Traditions. *In*: OSLEN, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. (ed.). **The Garland Handbook of Latin American Music**. 2. ed. New York: Routledge, 2008. p. 352-370.

BENISTE, José. **As Águas de Oxalá**: Àwọn omi Òṣàlá. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 336 p.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público. Orientador: Profa. Dra. Iray Carone. 2002. 169 p. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia da USP, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3D3gpvr>. Acesso em: 3 nov. 2020.

_____. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 155 p.

BERNARDINO-COSTA, Joazé; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan/abr 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3Kp2e1B>. Acesso em: 22 maio 2020.

BERRUEZO, Luna Borges. **O candomblé angola em São Paulo**: Simbologia dos instrumentos rituais sagrados e as musicalidades de matriz Bantu na metrópole. Orientador: Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva. 2017. 166 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP, São Paulo, 2017.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 441 p.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. 1. ed. Campinas: Papirus, 1996. cap. 3, p. 53-90.

_____. Estruturas, hábitos e práticas. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**: precedido de três estudos de etnologia Cabila. 1. ed. Oeiras, PT: Celtas, 2002. cap. Parte II - Capítulo 3, p. 163-184.

BRAGA, Júlio. **A cadeira do Ogã e outros ensaios**. 1. ed. 2. reimp. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 175 p.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre**: a música no culto aos orixás. Orientador: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 1997.

_____. **Tamboreiros de Nação**: música e modernidade no extremo sul do Brasil. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. 240 p.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson; YAÑEZ, José Francisco Izquierdo. **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afro-baianos. 1. ed. Salvador, BA: Associação Pracatum Ação-Social, 2017. v. 1.

CAMBRIA, Vincenzo. **Music and Violence in Rio de Janeiro**: A Participatory Study in Urban Ethnomusicology. Orientador: Prof. Dr. Eric Charry. 2012. 399 p. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Wesleyan University, Middletown, CT, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laíze. “Com as pessoas”: reflexões sobre a colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. *In*: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2016. p. 93-138.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. 1. ed. Belo Horizonte, MG: FALE/UFMG, 2011. 160 p. Disponível em: <https://bit.ly/3M9QN7a>. Acesso em: 22 dez. 2021.

CANDEMIL, Luciano da Silva. **As linhas-guia das melodias do candomblé Ketu**: reconstrução das transcrições de Camargo Guarneri. Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiamminghi. 2017. 226 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/42YjxW8>. Acesso em: 11 abr. 2022.

_____. Panorama das pesquisas sobre a música do candomblé. **Revista Opus**: Revista eletrônica da ANPPOM, [recurso eletrônico], v. 25, n. 1, p. 94-120, jan/abr 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Zw9cho>. Acesso em: 22 ago. 2022.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. **Revista Opus: Revista eletrônica da ANPPOM**, [online], v. 26, n. 2, mai/ago 2020a. Disponível em: <https://bit.ly/3zk0W9E>. Acesso em: 25 ago. 2022.

_____. Ressonâncias históricas das religiões afro-brasileiras em santa catarina: Florianópolis, Itajaí e Joinville. **Orfeu: [Dossie Teoria e História]**, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 503-533, dez 2020b. Disponível em: <http://bit.ly/3U7wfxV>. Acesso em: 24 ago. 2022.

_____. **A percussão do candomblé ketu em Santa Catarina: uma narrativa mitológica musical e extramusical**. Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho. 2021. 365 f. Tese (Doutorado em Música) - Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3TXcskJ>. Acesso em: 23 ago. 2022.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **Mito, ritmo e dança no candomblé em Belo Horizonte**. Orientador: Profa. Dra. Elizabeth Travassos. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. **A linguagem dos tambores**. Orientador: Profa. Dra. Angela Elizabeth Lühning. 2006. 402 p. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3lvfZQN>. Acesso em: 6 abr. 2015.

CARDOSO, Lourenço Conceição. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional: a branquitude acadêmica: volume 2**. 1. ed. Curitiba, PR: Appris Editora, 2020. 355 p.

_____. A branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra, a autoproteção branca, o pesquisador branco e o objetivo-fim. **Educação**, Santa Maria, RS, v. 47, p. 1-24, jan/dez 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3C9u6d0>. Acesso em: 9 mar. 2023.

CARDOSO, Ruth Vilaça Correia Leite. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth Vilaça Correia Leite (org.). **A aventura antropológica: Teoria e pesquisa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. cap. 4, p. 95-106.

CARVALHO, José Jorge de. **Ritual and Music of the Shango Cults of Recife, Brazil**. Orientador: Prof. Dr. John Blacking. 1984. Tese (Doutorado em etnomusicologia) - The Queen's University, Belfast, IR, 1984.

_____. Estéticas da opacidade e da transparência: Mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 83-116, 1990. Disponível em: <https://bit.ly/3LRA1ck>. Acesso em: 16 abr. 2023.

_____. **Cantos sagrados do Xangô do Recife**. 1. ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. 196 p.

- CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, PE, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-46, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3VUFP85>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. **El culto Shangó en Recife, Brasil**. 1. ed. Caracas, VE: Centro Nacional de Cultura (CONAC), Centro para las culturas populares y tradicionales, 1987. 64 p.
- CASTILHO, Lisa Earl. A “nação ketu” do candomblé em contexto histórico: Subgrupos iorubas na Bahia oitocentista. *In*: REGINALDO, Luciene; FERREIRA, Roquinaldo (org.). **África, margens e oceanos: Perspectivas de História Social**. 1. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2021. cap. 8, p. 281-325. Disponível em: <https://bit.ly/3Hnn8TN>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- CASTRO, Tainá Menezes. **O ritmo dos Orixás: os toques da nação Xambá (Olinda, PE) pelos seus tocadores**. Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti. 2019. Dissertação (Mestrado em Música, Cultura e Sociedade) - Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2019.
- CHERNOFF, John Miller. Music in Africa. *In*: CHERNOFF, John Miller. **African rhythm and African sensibility**. 1. ed. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1979. cap. 2, p. 39-90.
- CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. *In*: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (ed.). **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. 1. ed. Berkeley, California: University of California Press, 1986. p. 1-26.
- COHN, Gabriel. O tempo e o modo: Temas da dialética Marxista. **Sociologia & Antropologia: Revista do PPGSA**, Rio de Janeiro, v. 06, n. 1, p. 33-60, abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3Gzg2wa>. Acesso em: 19 dez. 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista Negra. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joazé; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 139-170.
- CONTO LUNELLI, Diego. **Performance e religiosidade: ritmo, canto e poesia oral nos rituais de Batuque e Umbanda em Caxias do Sul/RS**. Orientador: Prof. Dr. Rafael José dos Santos. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade / UCS, Caxias do Sul, RS, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3KHd4b7>. Acesso em: 7 jan. 2022.
- COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos: Trad. Pablo Sotuyo Blanco. **ICTUS: Periódico do PPGMUS-UFBA**, Salvador (BA), v. 7, p. 7-32, dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3nyRwo2>. Acesso em: 10 maio 2015.
- CSERNIK, Lucia Maria (ed.). **Confissões: Santo Agostino**. [recurso eletrônico]: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3TYwZ8u>. Acesso em: 8 abr. 2016.
- CSORDAS, Thomas J. O corpo na teoria antropológica. *In*: CSORDAS, Thomas J. **Corpo/significado/cura**. 1. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008. cap. 2, p. 101-146.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. *In*: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. cap. Apêndices, p. 259-272.

DIARRA, S. Geografia histórica: aspectos físicos. *In*: KI-ZERBO, Joseph K. **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. I, cap. 13, p. 345-365. Disponível em: <https://bit.ly/3TZTud8>. Acesso em: 18 set. 2022.

DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. *In*: PERCUSSÕES DO BRASIL, 1999, SESC Vila Mariana, SP. **Exposição Multimídia “Comunidades do Tambor”** [...]. [S. l.: s. n.], 2013. p. 40-45. Disponível em: <https://bit.ly/3IwTKtw>. Acesso em: 29 nov. 2021.

DIOP, Cheik Anta. **A unidade cultural da África Negra: Esferas do patriarcado e do matriarcado na Antiguidade Clássica**. Tradução: Silvia Cunha Neto. 1. ed. Luanda (Angola) / Ramada (Portugal): Edições Mulemba / Edições Pedagogo, 2014 [1982]. 193 p.

DOR, George Worlasi Kwasi. **West African drumming and dance in North American universities: an ethnomusicological perspective**. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2014. 314 p. Ebook, 314p.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente Negra**. Tradução: Heloisa Toller Gomes. 1. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. 322 p.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado: Dossiê: Decolonialidade e Perspectiva Negra**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 51-73, Jan/Abr 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3zm3t2X>. Acesso em: 17 jul. 2016.

ELLINGSON, Ter. Notation. *In*: MYERS, Helen (ed.). **Ethnomusicology: An Introduction**. 1. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1992. cap. VI, p. 152-164.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado: Trad. Paula Siqueira. **Cadernos De Campo: Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3KnYtkF>. Acesso em: 22 set. 2015.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira; OLIVEIRA, Adson Rodrigues de; ARAÚJO, Serinaldo Oliveira. Corpo, poética e ancestralidade: Uma entrevista com Eduardo Oliveira. **Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade da UESB, Jequié-Bahia, Brasil**, v. 5, n. 9, p. 7-22, jan/jun 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3VEvADm>. Acesso em: 4 dez. 2022.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: Volumes I**. Ensaio de interpretação sociológica. 5. ed. São Paulo: Globo Editora, 2008. 440 p.

FERREIRA, Luís. Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro. *In*: VI CONGRESO IASPM-AL, VI., 2005, Buenos Aires. **Actas/Anais VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular** [...]. Buenos Aires, AR: IASPM-AL, 2005. Tema: Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, p. 445-462. Disponível em: <http://bit.ly/3zm3zYn>. Acesso em: 12 abr. 2020.

FERREIRA, Luís. 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. 1. ed. Cordova, AR: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2008. p. 225-250. Disponível em: <https://bit.ly/3KopmVC>. Acesso em: 12 jan. 2020.

_____. **Guia para a prática coletiva de música Afro-brasileira, Africana e Afro-latino-americana**: Uma proposta de educação musical no contexto da Lei No 10.639/2003. 1. ed. Brasília: Edição do autor, 2011. 206 p. Ebook.

_____. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana: Un estudio a partir del candombe en Uruguay. *In*: AHARONIÁN, Coriún (coord.). **La música entre África y América**. 1. ed. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical, 2013. p. 231-261. Disponível em: <https://bit.ly/3qsKXoh>. Acesso em: 28 nov. 2021.

_____. **Claves, maderas y marcações**: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afrolatinoamericana y caribeña. [S. l.: s. n.], 2020.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O Toque do Gã**: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Luiz Paulo de Oliveira Sampaio. 2003. 155 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962. **Revista Música e Cultura**: revista da ABET, [recurso eletrônico], v. 8, n. 1, p. 86-108, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3n CvQY9>. Acesso em: 10 fev. 2022.

FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas Africanas no Brasil. *In*: SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (org.). **Afro-Rizomas na Diáspora Negra**: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Kitabu Editora, 2013. cap. 1, p. 41-58. Disponível em: <https://bit.ly/3M9Y5aZ>. Acesso em: 28 nov. 2022.

FRIGERIO, Alejandro. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: A construção de uma religião mundial. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 136-160, 2005.

FRY, Peter. Feijoada e “Soul Food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. *In*: FRY, Peter. **Para Inglês Ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. cap. 2, p. 47-53.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. *In*: ADJAYE, Joseph K. (ed.). **Time in the Black experience**. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. cap. 2, p. 17-34.

_____. **African Cosmology of the Bantu-Kongo**: Principles of Life & Living. 2. ed. New York (NY): Athelia Henrietta Press, 2001. 160 p.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupóia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (sécs. XIX e XX)**. Orientador: Profa. Dra. Maria Cristina C. Wissenbach. 2015. 146 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, História e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/33Y1MN4>. Acesso em: 25 jan. 2022.

GAMA, Heitor Schmid Zaghetto. **O Fundamento e seus instrumentos: Som e força em um terreiro de candomblé jeje no Rio de Janeiro**. Orientador: Prof. Dr. Vincenzo Cambria. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

GARCIA, Sonia Maria Chada. **A Música dos Caboclos: O Ilê Axé Dele Omi**. Orientador: Prof. Dr. Manuel Vicente Ribeiro da Veiga Júnior. 1996. 245 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, BA, 1996.

_____. **O surgimento do repertório musical dos caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia**. Orientador: Prof. Dr. Manuel Vicente Ribeiro da Veiga Júnior. 2001. 250 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, BA, 2001.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001. 468 p.

GLISSANT, Édouard. Overtures. *In*: GLISSANT, Édouard. **Caribbean discourse: selected essays**. Tradução: Jean Michael Dash. 1. ed. Charlottesville, VI: University Press of Virginia, 1999. cap. People and Language, p. 248-251.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 232 p.

GOMES, Flávio dos Santos; SPÍRITO SANTO, Antônio José. Sons e quizilas: ensaios sobre africanos e diásporas no Rio de Janeiro Atlântico, C. XIX. **Revista da ABPN**, Rio de Janeiro, v. 12, n. Edição Especial - Caderno Temático "Africanos, escravizados, libertos biografias, imagens e experiências atlânticas", p. 223-259, agosto 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3K6chO2>. Acesso em: 30 jan. 2022.

GONZALES, Leila. Por um feminismo Afro-latino-Americano. *In*: CÍRCULO PALMARINO (ed.). **Caderno de formação política do Círculo Palmarino, n. 1: Batalha de Idéias**. 1. ed. Embu das Artes, SP: Círculo Palmarino, 2011. p. 12-20. Disponível em: <https://bit.ly/3K6bSeu>. Acesso em: 20 jul. 2015.

GRAEFF, Nina. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. **Orfeu: Dossiê A Música na Diáspora Africana da América Latina**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 44-71, dez 2018. Disponível em: <http://bit.ly/42Wuurv>. Acesso em: 28 jan. 2022.

_____. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Claves: Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira**, João Pessoa, PB, v. 9, n. 14, p. 1-28, 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3RoWLkX>. Acesso em: 9 fev. 2021.

GREENBERG, Joseph Harold. Parte I: Classificação das línguas da África. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. I, cap. 12, p. 317-336. Disponível em: <http://bit.ly/3FyOmXL>. Acesso em: 10 maio 2022.

GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: Racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, ed. Dossiê Decolonialidade e Perspectiva Negra, p. 25-49, Jan/Abr 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3vv10CC>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento Afrodiaspórico**. 2, 1ª reimpressão. ed. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2019. v. Coleção Cultura Negra e Identidade, p. 55-78.

GUANCHE, Jesús. **Léxico intercultural sobre religiones afroamericanas**. 1. ed. Ciudad de La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz, 2011. 333 p.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 1. ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

HAMPATE BA, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. I, cap. 8, p. 167 - 212. Disponível em: <https://bit.ly/3TZTud8>. Acesso em: 11 abr. 2022.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-39, abr. 1997. Disponível em: <http://bit.ly/43upBGq>. Acesso em: 17 jul. 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3hqtg0Z>. Acesso em: 19 dez. 2021.

HERSKOVITS, Melville Jean. Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult life. **The Musical Quarterly**, Oxford, UK, v. 30, n. 4, p. 477-492, out 1944. Disponível em: <http://bit.ly/41d7m66>. Acesso em: 21 out. 2015.

HERSKOVITS, Melville Jean; WATERMAN, Richard Alan. Musica de culto afrobahiana. **Revista de Estudios Musicales**, Mendoza, AR, ano 1, n. 2, p. 66-128, 1949. Disponível em: <https://bit.ly/3KrVGWK>. Acesso em: 15 out. 2015.

HOOD, Mantle. The Challenge of "Bi-Musicality". **Ethnomusicology**, Champaign, IL, v. 4, n. 2, p. 55-59, mai 1960. Disponível em: <https://bit.ly/454jx8m>. Acesso em: 7 ago. 2016.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3HuO0PC>. Acesso em: 19 dez. 2021.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital: Revista de Pensamiento e investigación social**, Barcelona, v. 13, n. 2, p. 179-190, jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/40TBzHQ>. Acesso em: 27 nov. 2022.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography!. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, London, v. 4, n. 1, p. 383-395, Jun 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3KluvNe>. Acesso em: 14 abr. 2015.

JONES, Arthur Morris. African Rhythm. **Africa: Journal of the International African Institute**, London, GB, v. 24, n. 1, p. 26-47, jan 1954. Disponível em: <https://bit.ly/45DsVQH>. Acesso em: 22 fev. 2021.

JAGUN, Márcio de. **Vocabulário Temático do Candomblé: Português-Yorùbá / Yorùbá-Português**. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2017. 1352 p.

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

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 694 p.

KAZEEM, Fayemi Ademola. Time in Yorùbá Culture. **Al-Hikmat: A Journal of Philosophy**, Lahore, Pakistan, v. 36, p. 27-41, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3QoyzPm>. Acesso em: 7 out. 2022.

KEIL, Charles. The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report. **Ethnomusicology**, Chicago, IL, v. 39, n. 1, p. 1-19, Winter 1995. Disponível em: <http://bit.ly/3Uor4d9>. Acesso em: 10 nov. 2019.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. XXXI-LVII. Disponível em: <https://bit.ly/3TZTud8>. Acesso em: 18 set. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 249 p.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports in ethnomusicology**, Los Angeles, CA, v. 1, n. 3, p. 116-146, 1970.

KOKOLE, Omari H. Time, Language, and the Oral Tradition: An African Perspective. In: ADJAYE, Joseph K. (ed.). **Time in the Black experience**. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. cap. 3, p. 35-54.

KONÉ, Kassim. Time and Culture among the Bamana/Mandinka and Dogon of Mali. *In*: ADJAYE, Joseph K. (ed.). **Time in the Black experience**. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. cap. 5, p. 79-98.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. Ilustração: Alceu Chiesorin Nunes. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022. 128 p.

KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**: Volume I. Chicago, IL; London, UK: The University of Chicago Press, 2010a. 464 p.

_____. **Theory of African Music**: Volume II. Chicago, IL; London, UK: The University of Chicago Press, 2010b. 359 p.

KWONONOKA, Américo. A unidade cultural da África Negra: uma reflexão de grande alcance teórico e metodológico. **Mulemba**: Revista Angolana de Ciências Sociais, [online], v. 5, n. 9, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/3MxtV1p>. Acesso em: 28 dez. 2022.

LEOBONS, Fernando. An Ogã Alagbê's Añá. *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (ed.). **The Yorùbá god of drumming**: transatlantic perspectives on the wood that talks. 1. ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. cap. 11, p. 253-272.

LEON, Argeliers. Musica popular de origen africano en America latina. *In*: AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. **América Indígena**: Vol. XXIX - No.3 - Julio 1969. 1. ed. México, D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1969. p. 99-143.

_____. **Del canto y del tiempo**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. 327 p.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**: Dossiê: Religiões Afro-americanas, São Luís, MA, v. 8, n. 16, p. 129-144, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3HHaoZz>. Acesso em: 10 maio 2020.

LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de “Nação” nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, BA, n. 12, p. 65-90, 1976. Disponível em: <http://bit.ly/3ZN66G5>. Acesso em: 14 fev. 2016.

LODY, Raul Giovanni da Motta; SÁ, Leonardo. **O atabaque no candomblé baiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Folclore/Instituto Nacional de Música, 1989. 60 p.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário**: O congado mineiro dos Arturos e Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 384 p.

LÜHNING, Ângela. **A música no candomblé nagô-ketu**: estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia [Trad. Raul Oliveira]. Orientador: Josef Kuckertz. 1990a. Tese (Doutorado em Vergleichende Musikwissenschaft) - Freie Universität Berlin, Berlin, Germany, 1990a.

_____. Música: Coração do Candomblé. **Revista USP**, São Paulo, n. 7, p. 115-124, 1990b. Disponível em: <https://bit.ly/3hhYZ48>. Acesso em: 28 abr. 2015.

LÜHNING, Ângela. “Acabe com esse santo, Pedrito vem aí”: Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP**, São Paulo, v. 28, p. 194-220, 16 maio 2023. Disponível em: <https://bit.ly/41X8jzP>. Acesso em: 28 mar. 2016.

_____. Música: palavra-chave da memória. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2001. p. 23-33.

_____. Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960. **Revista Opus: Revista eletrônica da ANPPOM**, [recurso eletrônico], v. 26, n. 1, p. 1-29, jan/abr 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3MqpTrx>. Acesso em: 18 maio 2022.

_____. **A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia**. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2022. 385 p.

MALAGRINO, Leonardo França. **Os ritmos no candomblé de Nação Angola: a música do templo de cultura Bantu Redandá**. Orientador: Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro. 2017. 111 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3KkWH2F>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Los argonautas del pacífico occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica**. Tradução: Antonio J. Desmonts. 2. ed. Barcelona: Edicions 62, 1975. 518 p.

MANUEL, Peter; LARGEY, Michael. **Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae**. 3. ed. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2016. 337 p.

MARIAN-BĂLAȘA, Marin. Who Actually Needs Transcription?: Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. **The World of Music**, Göttingen, DE, v. 47, n. 2, ed. Notation, Transcription, Visual Representation, p. 5-29, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/40TNifU>. Acesso em: 17 jun. 2018.

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

_____. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 254 p.

_____. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, RS, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/PerformancesOralitura>. Acesso em: 22 nov. 2018.

MARTINS JÚNIOR, Jylson J.; FIAMINGHI, Luiz Henrique. Relato da criação de arranjos para violão e voz a partir de matrizes Afro-brasileiras encontradas em Mário de Andrade. **DAPesquisa: Periódico de Artes Cênicas, Artes Visuais, Música, Design e Moda**, UDESC, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 450-469, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3zPdJ3S>. Acesso em: 26 dez. 2021.

MATORY, J. Lorand. **Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé**. 1. ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005. 392 p.

_____. Feminismo, nacionalismo, e a luta pelo significado do adé no Candomblé: ou como Edison Carneiro e Ruth Landes inverteram o curso da história. **Revista de Antropologia: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 107-121, jan/jun 2008. Disponível em: <https://bit.ly/41cU7Cz>. Acesso em: 26 dez. 2021.

_____. The Communal Stakes of Scholarly Debate: Retrospective on the Critical Reception of *Black Atlantic Religion* (2005). **Journal of Africana Religions**, University Park, PA, v. 6, n. 1, p. 50-94, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/3UmnD6B>. Acesso em: 17 jan. 2022.

MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos: Revista Humanidades da Universidade Cândido Mendes**, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3tfslpM>. Acesso em: 28 ago. 2016.

_____. **Crítica de la Razón Negra: Ensayo sobre el racismo contemporáneo** [Trad. de Enrique Schmukler]. 1. ed. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales S.L., 2016. 283 p.

MERRIAM, Alan Parkhurst. Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil. **African Music: Journal of the International Library of African Music**, Makhanda, ZA, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956. Disponível em: <https://bit.ly/3GsVfKp>. Acesso em: 21 nov. 2015.

_____. **The Anthropology of Music**. 1. ed. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Niterói, RJ, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3FlwE9G>. Acesso em: 12 jul. 2015.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Tradução: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003. 128 p.

MONCAYO, Víctor Manuel. Presentación. Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante. *In*: MONCAYO, Víctor Manuel (org.). **Fals Borda, Orlando, 1925-2008: Una sociología sentipensante para América Latina**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / CLACSO, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3Ulwlwq>. Acesso em: 18 set. 2022.

MORACÉN, Júlio. Capulanas em contraponteio: onde começa a ação na aurora dum destino. *In*: PAIXÃO, Adriana *et al.* **[EM]GOMA: Dos pés à cabeça, os quintais que sou**. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2011a. p. 61-77.

MORACÉN, Júlio. Représentation & Présentification: pour une Anthropologie de la “Transculturation”. *In*: EADIE, Emile; FARDIN, Liliane; SOLBIAC, Rodolphe (org.). **L’Esclavage de l’Africain en Amérique du 16e au 19e siècle**: les Héritages. Perpignan, FR: Presses universitaires de Perpignan / Association Dodine, 2011b. p. 219-232. Disponível em: <http://bit.ly/3MqLuQD>. Acesso em: 22 dez. 2021.

MUDIMBE, Vitor Y. Introdução; O discurso de Poder e o conhecimento da alteridade. *In*: MUDIMBE, Vitor Y. **A invenção da África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. cap. 1, p. 9-52.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço Conceição (org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. 1. ed. Curitiba, PR: Appris Editora, 2017. 335 p.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. 184 p.

NASCIMENTO, Alexandre do. Ubuntu como fundamento. **UJIMA**: Revista de Estudos Culturais e Afrobrasileiros, [s. l.], n. 1, p. 1-4, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3Ry0Fbl>. Acesso em: 29 nov. 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luís Carlos (org.). **Adinkra**: Sabedoria em símbolos Africanos. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 203 p.

NERI, Marcelo C. **As Classes Médias Brasileiras**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV Social, 2019. 57 p. Disponível em: <https://bit.ly/3Umj4cw>. Acesso em: 12 jan. 2022.

NIANGORAN-BOUAH, Georges. La Drummologie: qu’est-ce que c’est?. *In*: INSTITUTE D’ETHNO-SOCIOLOGIE (Cotê d’Ivoire). Université d’Abidjan (ed.). **Revue Ivoirienne d’Anthropologie**. Abidjan: Institute d’Ethno-Sociologie, set-out 1982. v. 1, cap. 3, p. 50-86.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: Um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2011. 446 p.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. Traditional Music of the Ga People. **African Music Society Journal**: International Library of African Music, Grahamstown, South Africa, v. 2, n. 1, p. 21-27, 1958. Disponível em: <http://bit.ly/3HLBuyN>. Acesso em: 13 maio 2022.

_____. **Drumming in Akan Communities of Ghana**. 1. ed. Acra, GHA: University of Ghana, 1963. 212 p.

_____. **The Music of Africa**. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1974. 228 p.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2020. 160 p. v. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro.

NZEWI, Meki. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. **The Black Perspective in Music**, New York, v. 2, n. 1, p. 23-28, Spring 1974. Disponível em: <http://bit.ly/3MsPekC>. Acesso em: 22 jul. 2015.

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

_____. Acquiring knowledge of the musical arts in traditional society. *In*: HERBST, Anri; NZEWI, Meki; AGAWU, Kofi (ed.). **Musical arts in Africa: theory, practice and education**. 1. ed. Pretoria: UNISA Press, 2003. p. 13-37.

NZEWI, Meki. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA [Trad. Rosângela Zanatta]. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 20, n. 28, ed. Número Especial 20 Anos, p. 81-93, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3BZUTHK>. Acesso em: 8 set. 2020.

_____. Reinstating the soft science of African Indigenous musical arts for humanity sensed Contemporary education and Practice. **Educação e Contemporaneidade**: Revista da FAEEBA, Salvador, BA, v. 26, n. 48, p. 61-78, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ReinstatingTheSoftScienceNZEWI>. Acesso em: 23 mar. 2020.

_____. Entendendo a música africana - provando o fenômeno intangível que reforça a disposição humana e a filosofia de vida africana. *In*: **Palestra virtual**: Mostra Virtual Permanente do IVL/UNIRIO. Tradução: IVL - UNIRIO (Rio de Janeiro). Coletivo Outras Vozes. Rio de Janeiro: Coletivo Outra Vozes, 16 dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3stQvxG>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NZEWI, Meki; ANYAHURU, Israel; OHIARAUMUNNA, Tom. Beyond Song Texts: The Lingual Fundamentals of African Drum Music. **Research in African Literatures**, Bloomington, IN, v. 32, n. 2, p. 90-104, Summer 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3dlpkgf>. Acesso em: 23 jan. 2018.

_____. **Musical Sense and Musical Meaning: An indigenous African perception**. 1. ed. Amsterdam/Pretoria: Rozenberg Publishers/UNISA Press, 2008. 269 p.

NZEWI, Meki; FREIRE, Kamai; GRAEFF, Nina. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: Entrevista com Meki Nzewi. **Revista Claves**: Dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira”, João Pessoa, v. 9, n. 2020.2, ed. 14, p. 116-135, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3QQQZqy>. Acesso em: 14 fev. 2021.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge systems**. 1. ed. South Africa: African Minds Publishers, 2007. 216 p. v. 3. Disponível em: <https://bit.ly/3dmlrbe>. Acesso em: 26 jun. 2017.

NZEWI, Meki; OMOLO-ONGATI, Rose A. Injecting the African spirit of humanity into teaching, learning and assessment of musical arts in the modern classroom. **Journal of the Musical Arts in Africa**, Cape Town, South Africa, n. 11, p. 55-72, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/41cpRaR>. Acesso em: 5 maio 2020.

OLIVEIRA, Altair Bento de. **Cantando para os Orixás**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007. 168 p.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Orientador: Henrique Antunes Cunha Jr. 2005. 353 p. Tese (Doutor em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3CzdsUJ>. Acesso em: 23 ago. 2020.

_____. A epistemologia da ancestralidade. **Revista Entrelugares: Revista de Sociopoética e abordagens afins**, Fortaleza, CE, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3D83da9>. Acesso em: 15 dez. 2019.

ONG, Walter Jackson. La oralidad del lenguaje: La capacidad de leer y el pasado oral. *In*: ONG, Walter Jackson. **Oralidad e escritura: Tecnologías de la palabra**. Tradução: Angélica Scherp. 1. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. cap. 1, p. 15-24.

OROZCO, Danilo. El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?. *In*: GÓMEZ GARCÍA, Zoila (coord.). **Musicología en Latinoamérica**. 1. ed. La Habana: Arte y Literatura, 1984. p. 363-389.

ORTIZ, Fernando. **La africana de la música folklórica de Cuba**. 1. ed. La Habana, CU: Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1950. 477 p.

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

_____. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación**. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2002. 808 p.

PALMEIRA, Rafael Souza. Particularidades e universalidades do candomblé: a “unidade sem uniformidade” aplicada à música ketu. **Revista Opus: Revista eletrônica da ANPPOM**, [recurso eletrônico], v. 27, n. 2, mai/ago 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3msTiqq>. Acesso em: 21 dez. 2021.

PARÉS, Luís Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 371 p.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la Edad postmoderna. *In*: PELINSKI, Ramón. **Invitación a la Etnomusicología: quince fragmentos y un Tango**. Madrid: Akal, 2000. cap. XV, p. 282-297.

PEOPLES, Gabriel. **A circular Lineage: The Bakongo Cosmogram and the Ring Shout of the Enslaved Africans and their Descendants on the Georgian and South Carolinian Sea Islands**. 2008. 112 f. Dissertação (Master of Professional Studies) - Cornell University, Ithaca, NY, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3Zf6Pkc>. Acesso em: 13 nov. 2022.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. **La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en America Latina**. 1. ed. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986. 144 p.

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

_____. As cores do som: Estrutura sonora e concepção estética na música afro-brasileira. **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos, USP, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 1999/2000/2001. Disponível em: <https://bit.ly/3vy4dRM>. Acesso em: 25 nov. 2019.

_____. Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil. In: LÜHNING, Ângela (org.). **Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Salvador, BA: UFBA, 2005. p. 103-124. Disponível em: <http://bit.ly/3KMnfeH>. Acesso em: 13 set. 2015.

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Tradução: Rodolfo Lopes. 1. ed. Coimbra, PT: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011. 264 p. Disponível em: <https://bit.ly/3Muoxfl>. Acesso em: 13 jan. 2022.

PORTUGAL, Danielson Santiago. **Ritmologia nagô**: delineamentos de memórias culturais nos candomblés. Orientador: Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos. 2013. 157 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Salvador, BA, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3zMNXgI>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A tradução “Verbivocovisual” de Haroldo de Campos. **Tradução & Comunicação**: Revista Brasileira de Tradutores, São Paulo, n. 19, p. 115-127, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3GviVxO>. Acesso em: 9 jan. 2022.

PULLEYBLANK, Douglas. Niger-Kordofanian Languages. In: COMRIE, Bernard (ed.). **The World’s Major Languages**. 2. ed. [online]: Routledge, 2010. cap. 50, p. 857-865. *E-book* - recurso eletrônico (928 p.).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO (ed.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://bit.ly/35Depxt>. Acesso em: 19 maio 2017.

QUINTERO RIVERA, Angel García. **La danza de la insurrección**: para una sociología de la música latinoamericana - textos reunidos. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, AR: CLACSO, 2020. 527 p. Disponível em: <https://bit.ly/3moP7vV>. Acesso em: 17 dez. 2021.

RAMOSE, Mogobe B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaio Filosófico**, Rio de Janeiro, v. IV, p. 6-23, outubro 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3ssnzG2>. Acesso em: 17 ago. 2018.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (ed.). **Disciplining Music**: Musicology and Its Canons. 1. ed. Chicago, IL: Chicago University Press, 1992. p. 10-22.

RIBEIRO, Katiúsca. O futuro é ancestral. **Le Monde Diplomatique. Brasil**, [online], p. [online], 19 nov. 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3zJ4UIT>. Acesso em: 12 out. 2022.

RICE, Timothy. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. **Ethnomusicology**, Champaign, IL, v. 47, n. 2, p. 157-179, Spring-Summer 2003. Disponível em: <http://bit.ly/3GubXJo>. Acesso em: 27 jun. 2016.

ROCHA, Márcio. **Postagem na rede social Facebook**. [online]: Facebook, 22 jan. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3o0Dj3t>. Acesso em: 16 jan. 2023.

RODRIGUEZ, Victoria Eli. Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. **TRANS: Revista Transcultural de Música**, Barcelona, v. 6, ed. (artículo 8), 2002. Disponível em: <http://bit.ly/3JsW48e>. Acesso em: 30 nov. 2022.

ROSA, Maria Carlota Amaral Paixão. **Pera saberem pronunciar o que acharem escrito: ler quimbundo, língua estrangeira, no século XVII**. 2015. 173 p. Tese (Progressão docente para a Classe E, denominada Professor Titular) (Professor Titular de Magistério Superior) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3I5Q3xH>. Acesso em: 28 nov. 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. 195 p.

SALGUEIRO, Laís. Na espiral do maracatu: A dança e pedagogia do mestre Maurício. *In*: TAVARES, Júlio César de (org.). **Gramáticas das corporeidades Afrodiaspóricas: Perspectivas etnográficas**. 1. ed. Curitiba: Appris Editora, 2020. cap. 8, p. 213-238.

SAMPAIO, Yasmin Estrela. **Entre o Órum e o Ayé: os atabaques como reflexo da cosmovisão iorubá no terreiro Ilê Asé Iyá Ogunté**. Orientador: Profa. Dra. Taissa Tavernard de Luca. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Belém, PA, 2020.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **Revista Opus: Revista eletrônica da ANPPOM**, [recurso eletrônico], v. 8, fev. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3Y5KW60>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Cupim que vai pra festa de tamanduá. **Praia Vermelha: estudos de política e teoria social [Dossiê Territórios e lutas sociais: insurgências e resistências contra a mercantilização da vida]**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 246-252, jul/dez 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3ZFf9c4>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SANTOS, Eliane Pinheiro. **A performance musical no culto a Obaluayê: uma abordagem antropológica**. Orientador: Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2013.

SANTOS, José Vianey dos. O oratório Candomblé de José Siqueira: do ritual religioso à obra de arte universal. **Revista Brasileira de Música: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (PPGM-UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 539-564, 2020. Disponível em: <http://bit.ly/31VTqi2>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SANTOS, Maria Stella Azevedo dos. **O que as folhas cantam:** (para quem canta folha). PEIXOTO, Graziella Domini (ed.). 1. ed. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), 2014. 272 p.

SANTOS, Neuza. Antecedentes históricos da ascensão social do negro brasileiro: A construção da emocionalidade. *In*: SANTOS, Neuza. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** 1. ed. Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1983. cap. 1, p. 19-24.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Orientador: Álvaro Silveira Faleiros. 2019. 233 p. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3X5eKP9>. Acesso em: 21 out. 2021.

SCHUCMAN, Lia Vainer; IBIRAPITANGA (org.). **Branquitude:** Diálogos sobre racismo e antirracismo. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2023. 216 p.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música: Trad. Giovanni Cirino. **Cadernos De Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, jan/dez 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3ZVhKOO>. Acesso em: 18 maio 2015.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 44, n. 2, p. 184-195, Apr. 1958. Disponível em: <http://bit.ly/3KmeccA>. Acesso em: 25 out. 2021.

SEGATO, Rita Laura. **O Édipo Brasileiro:** a dupla negação de gênero e raça. Série Antropologia. ed. Brasília: Dep. de Antropologia UnB, 2006. 44 p. Disponível em: <https://bit.ly/41dl09t>. Acesso em: 14 jul. 2020.

SENA, César Cipriano de. Bergson e o enigma do tempo. **L(E)H: Laboratório de Estudos Hum(e)anos**, UFF, Niteroi, n. 139, p. 88-96, nov 2015. Disponível em: <https://bit.ly/41gICKk>. Acesso em: 25 nov. 2021.

SILVA, “Saloma” Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite:** Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista. Orientador: Profa. Dra. Maria Antonieta Martinez Antonacci. 2005. 431 p. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3K2hZAq>. Acesso em: 28 jan. 2022.

SILVA, Sérgio Ricardo Soares da. **Concepções e proposições para execução do toque Alujá para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação Xambá.** Orientador: Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3KpLv4G>. Acesso em: 11 jan. 2022.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia:** Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas Sobre Religiões Afro-brasileiras. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2a reimpressão, 2015. 200 p.

SMALL, Christopher. **Musicking**: The meanings of performing and listening. 1. ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 238 p.

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

_____. **Pensar nagô**. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 187 p.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução: Deborah Weinberg. 2. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2007. 146 p.

SOUZA, Luan Sodrê de. **Educação Musical Afrodiaspórica**: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. Orientador: Profa. Dra. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho. 2019. 248 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador (BA), 2019. Disponível em: <https://bit.ly/41f3bqI>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SPIRITO SANTO, Antônio José. **Do Samba ao Funk do Jorjão**: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: SESC - Serviço Social do Comercio, 2016. 380 p.

_____. A Sagração dos Tambores coloniais. *In*: SPIRITO SANTO, Antônio José. **Blog pessoal - Espírito Santo**. Rio de Janeiro: Antônio José Spirito Santo, 29 jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3tdg993>. Acesso em: 30 jan. 2022.

_____. Música africana na Corte Imperial do Brasil. **Revista AÚ**: Socioeducação, Educação das relações étnico-raciais, História e cultura afro-brasileira, NEAB-D (Núcleo de Estudos afro-brasileiros do DEGASE), Rio de Janeiro, ano 5, ed. 4, p. 329-338, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3LUEIWT>. Acesso em: 18 set. 2022.

SPIRO, Michael; RYAN, Josh. **The conga drummer's guidebook**. 1. ed. Petaluma, CA: Sher Music Co., 2006. 116 p.

SUBLETTE, Ned. Lo latino y el jazz. **La Jiribilla**: Revista de cultura cubana, La Havana, Cuba, n. 492, p. 1-42, 2012.

TAMARIT, Ferran. **Tocar e ser tocado. Cantar e encantar**: Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé. Orientador: Prof. Dr. Vincenzo Cambria. 2017. 212 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes/Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3Mci7iH>. Acesso em: 24 dez. 2017.

_____. Conhecimento musical ancestral como prática de resistência. *In*: MENDES, Adriana; LOPES, Guilhermina; PANCRÁCIO, Micael; NASSIF, Silvia; REILY, Suzel (org.). **Anais do IX ENABET**. IX. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2019. p. 327-337. Disponível em: <https://bit.ly/3MCRzJM>. Acesso em: 14 out. 2021.

_____. A transcrição musical de uma tradição oral-aural: Uma proposta decolonial no contexto do Candomblé. *In*: UNIRIO (Rio de Janeiro). VI SIMPOM Online (org.). **Anais do VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. VI. ed. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. p. 370-382. Disponível em: <https://bit.ly/3GuDOZS>. Acesso em: 14 out. 2021.

TAVARES, Júlio C. Desconstruindo a invisibilidade: Raças e políticas da cultura visual no Brasil e na América do Sul. *In*: BRANDÃO, Ana Paula (org.). **Modos de fazer: caderno de atividades, saberes e fazeres**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. v. A cor da cultura (v. 4), p. 43-54. Disponível em: <https://bit.ly/40W41su>. Acesso em: 14 jul. 2020.

TEMPERLEY, David. Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory. **Ethnomusicology**, Chicago, IL, v. 44, n. 1, p. 65-96, Winter 2000. Disponível em: <http://bit.ly/41bMVqk>. Acesso em: 21 mar. 2021.

TOURÉ, Amadou; MARIKO, N'Tji Idriss (coord.). **Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse: Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ**. 1. ed. Bamako / Paris: Nouvelles Éd. Maliennes / Karthala, 2005. 350 p.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. *In*: BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História geral da África: VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. VII, cap. 2, p. 21-50. Disponível em: <https://bit.ly/3kWabJc>. Acesso em: 26 dez. 2022.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. cap. 7, p. 139-166. Disponível em: <https://bit.ly/3TZTud8>. Acesso em: 8 jan. 2022.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, Orixá, xiré e música: Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista**. Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan. 2010. 251 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3KokL19>. Acesso em: 7 jan. 2022.

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

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução: Maria Aparecida de Nóbrega. 5. ed. Salvador, BA: Corrupio, 1997. 295 p.

_____. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. Salvador, BA: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 2012. 616 p.

VILLEPASTOUR, Amanda. Introduction: Aṣòrò Igi (Wood that Talks). *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (ed.). **The Yorùbá god of drumming: transatlantic perspectives on the wood that talks**. 1. ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 3-34.

_____. **Ancient Text Messages of the Yorùbá Bàtá Drum: Cracking the Code**. London / New York: Routledge, 2016. 173 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, Abril 2002. Disponível em: <https://bit.ly/41gDRjR>. Acesso em: 20 set. 2015.

WA MUKUNA, Kazadi. Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora. **Black Music Research Journal**, Chicago, IL, v. 17, n. 2, p. 239-250, Aut. 1997. Disponível em: <https://bit.ly/4160I14>. Acesso em: 20 abr. 2023.

_____. Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin América: Brazil. *In*: DJEDJE, Jacqueline Cogdell (ed.). **Turn Up the Volume: A Celebration of African Music**. Los Angeles, CA: The University of California Press, 1999. p. 182-185.

_____. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 223 p.

_____. Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures. *In*: AHARONIÁN, Coriún (coord.). **La música entre África y América**. 1. ed. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013. p. 121-129. Disponível em: <https://bit.ly/3qtQprm>. Acesso em: 18 maio 2023.

WACHSMANN, Klaus Philipp. Music. **Journal of the Folklore Institute: Special Issue: African Oral Data Conference**, Bloomington, IN, v. 6, n. 2/3, p. 164-191, ago/dez 1969. Disponível em: <http://bit.ly/3Rsbttr>. Acesso em: 20 out. 2022.

WADE, Bonnie C. Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective. **Ethnomusicology**, University of Illinois Press, v. 50, n. 2, ed. 50th Anniversary Commemorative Issue, p. pp. 190-198, Spring/Summer 2006. Disponível em: <http://bit.ly/40U2Vxz>. Acesso em: 5 jan. 2022.

WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. Orientador: Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik. 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/41bpaPc>. Acesso em: 12 abr. 2022.

_____. **O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. 1. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2020. 250 p.

WHITROW, Gerald James. Introdução. *In*: WHITROW, Gerald James. **O tempo na história: de tempo da pré-história aos nossos dias**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 15-34.

WILLIAMS, Raymond. Tradições, Instituições e Formações. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. cap. 7, p. 118-124.

ZARAMELLA, Enea. Una escucha al Contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz: Dossiê Música e Linguagens. **Revista Caracol: Revista do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hirpano-Americana**, São Paulo, n. 8, p. 18-39, jul/dez 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3KJnGq6>. Acesso em: 25 nov. 2022.

7 ANEXOS

7.1 Termos de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Claudecy de Souza Santos, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Duque de Caxias

Local

17 nov. 2021

Data



Assinatura

Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Krainora Serqueira Costa de Jesus, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

São João de Meriti

Local

25/Novembro/2021

Data

Krainora Serqueira Costa de Jesus

Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Iuri Ricardo Passos de Barros, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
- Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Salvador, Bahia

Local

04/12/2021

Data

Iuri Ricardo Passos de Barros

Assinatura

Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Gabriel Queiroz do Santos, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
 Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
 Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

SSA

 Local

05/12/2021

 Data

Gabriel Queiroz do Santos

 Assinatura

Ferran Tamarit
 ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
 vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, MONICA NAZARETH ROJICE MILLET, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

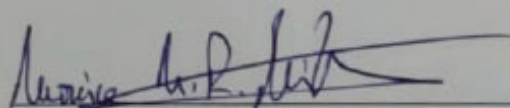
Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

CAMACARI

Local

06.12.2021

Data



Assinatura

Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Eliezer Freitas Santos, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
- Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Salvador
Local

6/12/2021
Data

Assinatura



Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Jose F. Teodoro Añez, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Salvador
Local

7/12/2021
Data


Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, *Hancy de Souza e Silva*, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: **Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu**", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Salvador
Local

07/16/2021
Data

Hancy de Souza e Silva
Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Séora Schneiberg de Souza, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
- Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Salvador - Ba

Local

08/12/2021

Data

[Assinatura]

Assinatura

Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Gustavo Luiz Vitor Louque, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

SALVADOR
Local

08/12/21
Data

Gustavo Luiz Vitor Louque
Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, ANDRÉ LUIS S. DE SOUZA concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

() Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

() Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.

() Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

RIO DE JANEIRO

Local

14/12/2021

Data

Amadei Saegem

Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Idowu Akinruli, concordo em participar da pesquisa "Ilú Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- (x) Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
 (x) Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
 (x) Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Porto Alegre

Local

31. março de 2022

Data

Idowu E. Akinruli

Assinatura

Ferran Tamarit

ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria

vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, FERNANDO DE O. LEBOENS, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
- Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

R. de Jesus
Local

1/8/22
Data

Ferran Tamarit
Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor(a),

Sou doutorando do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO). Estou realizando uma pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, cujo caminho é estabelecer as bases para uma proposta de "musicologia candomblecista", visando contribuir na pluralização e descolonização do ensino musical na universidade.

Nesta etapa, está sendo solicitada a sua participação em uma entrevista como parte da coleta de dados. Os materiais registrados serão utilizados **única e exclusivamente para fins acadêmicos, não sendo permitido de forma alguma o uso comercial das gravações.**

Para participar desta etapa do projeto será necessário assinalar o campo correspondente, concordando com este termo. A sua participação nesta pesquisa é voluntária. Esclareço que não haverá benefícios materiais e pecuniários para os participantes e não há riscos previsíveis. Não haverá nenhuma forma de reembolso de dinheiro. Seu nome foi escolhido por terem sido identificadas importantes potencialidades para esta pesquisa. Caso considere necessário poderá solicitar manter seu nome preservado no trabalho.

Agradecemos muito pela sua colaboração!

Eu, Luiz Angelo da Silva, concordo em participar da pesquisa "Ilu Ajô: Uma musicologia Candomblé-Orientada da Nação Ketu", a ser realizada pelo pesquisador Ferran Tamarit Rebollo, em pesquisa de doutorado em Etnografia das Práticas Musicais no PPGM-UNIRIO, conforme os objetivos descritos acima. Ciente de que poderei retirar o meu consentimento em qualquer momento até o ato da defesa da tese e que minhas informações serão excluídas do conjunto de dados. Para tanto, uma via deste documento impressa/salva ficará sob meus cuidados.

- Concordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Concordo com o uso das informações e materiais audiovisuais para a coleta de dados para o trabalho escrito.
- Concordo com o uso das imagens e materiais recolhidos para um produto audiovisual sem fins comerciais.

Belford-Roxo

Local

20-09-2022

Data

Luiz Angelo da Silva

Assinatura

Ferran Tamarit
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Vincenzo Cambria
vincenzo.cambria@unirio.br

7.2 Entrevistas

7.2.1 Entrevista Claudecy D'Jagun (Dofono D'Omolu)

Terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layó (Duque de Caxias/RJ), 17 novembro 2021

CLAUDECY: Boa tarde. Eu sou o Claudecy de Souza Santos. Nasci no Rio de Janeiro, em Caxias... Estou aqui para falar um pouco, da minha religião, afro-brasileiro. Eu sou conhecido como Dofono D'Omolu. E hoje tenho um título de babalorixá Dofono D'Omolu, porque as coisas foi acontecendo. Demorei muito a entender e hoje. Eu venho aqui falar um pouquinho sobre a nossa religião afro-brasileiro.

FERRAN: Vamos lá vamos falar um pouco sobre os *toques* que a gente gravou. Quantos *toques* você conhece, Dofono?

CLAUDECY: Conheço bastante de *toque* né? Tem coisas, assim, que 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? *Oxumaré*... *Nanã*... Então assim, mas cada um tem seu *toque* específico, né? Como o *Igbin*, como o *Alujá* de *Xangô*. É um *Jinká* para *Yemanjá*. E o *Ijexá* de *Oxum*. *Logunedé* também. O *Opanijé* pra *Omolu*. Mas rola as *cantiga* também né? É um exemplo, *Nanã* dança *Opanijé*, *Oxumaré* se botar, dança *Opanijé* com *Omolu*. E isso acaba dobrando. Não tem como como contar mas acho dezesseis *toque*. Fora a cada orixá. Fora o *Tanimobé*, *Akakaumbó*, é... *Bata* vai aumentando de dezesseis, uns vinte, vinte-um *toques*. *Omelê*...

FERRAN: Na verdade tem uns *toques* especiais, né?

CLAUDECY: É, tem uns *toque* especial. Um na verdade *Omelê*... *Omelê* para *Oxalá*. A forma, a gente fala *Omelê* mais a base vem de outro... vem de outro orixá e o rum que faz a diferença. Tem muitas coisas que o rum faz a diferença. Algum que você se conhece pelo... Eu, assim... Eu quando eu falo, um exemplo de... toque de *Obá*, ai tu fala assim, toque de *Obá*, eu não... Eu não sei... Quero aprender, então o nosso candomblé a gente é vivendo e aprendendo... Sei tocar mas se for perguntar: qual é o nome desse *toque* de *Obá*? Pra mim é uma *varsi lenta*, mas pela dança, pela dança pelo movimento, aí a pessoa se identifica

como eu *Ewá* também é uma *varsi lenta* pelo *rum*, a forma de *dobrar rum*... Mas assim, esses *toque* eu não sei falar... Alguns *toque* eu sei, mas me identifico pela... pela dança. Como *Nanã*. O *toque* de *Nanã* para mim é uma *varsi lenta*, mas a forma dela dançar, eu sei que, a *base*... Pela *base* eu consigo me identificar. Que mais *Yemanjá*, *Oxumarê*, *Ossanyin*, tudo dança mas o específico é para *Nanã*.

FERRAN: Eu. Queria te contar uma coisa que eu estou pensando no meu doutorado, que é que, eu acho que quando eu leio ou quando eu escuto pessoas falando que o *candomblé* você pode chamar os *toques* pelo *gãn*, *varsi*... Isso é *varsi*... Tudo é *varsi*. Mas, como eu aprendi com você eu penso igual você. Aí às vezes eu fico pensando, se não seria melhor a gente pensar os *toques* a partir da soma do *ferro* e do *couro* por exemplo, ne? Do *rum* com o *agogô*. Faz sentido para você?

CLAUDECY: Faz ne? Porque o *gãn* na verdade o *gãn* ele é o começo, ne? Tem que passar por ele, começar por ele, para depois entrar o *lê*, *rumpi* e o *rum*. Então, começa quem... Quem... Quem toca *gãn*, canta, ne? Aí você espera o *gãn*. A pessoa que está no *gãn*, aí ele vai *tirar a cantiga* e você tem que esperar. Por que as vezes uma pessoa pode cantar do outro lado e muitas das vezes o *rum* faz a chamada do *gãn* para ajudar, ne? Mas que tem que entrar, se for respeitar pela ordem mesmo, é o *gãn* que começa, ne? Então faz sentido sim.

FERRAN: Porque também eu fico pensando nisso: qual a diferença entre um *Agabi*, um *Alujá* e uma *varsi* se o único que você pensa é o *agogô*? São iguais!

CLAUDECY: São iguais.

FERRAN: O que muda? Muda todo o resto!

CLAUDECY: Todo o resto...

FERRAN: Por isso eu fico pensando às vezes eu... Eu penso, poxa! Se você... Por que tem nomes para alguns *toques*... Alguns a gente não sabe. Pode ser que antigamente tivesse, ne? Mas eu fico pensando, *Lagunló* você já sabe. Ou quando você diz *trilho*...

CLAUDECY: Pois é... É *trilho* é *Ogum*, é *trilho*... que a gente faz um *movim*... é uma *base*. Tudo é *base*! A primeira *base* é a dança, ne? Se você tocar pela dança, quem conhece as dança do orixá você se identifica, ne? Um exemplo assim, ne? Uma *varsi* tocando *trilho* para *Ogum*... Dependendo do santo que estiver dançando é a cantiga, você se identifica, *trilho*... Que tem cantiga que é *trilho*, tem cantiga que é *estrada*, ne? Um *Lagunló*... Ou um *Lagunló* puro, ne? Sem cantiga. Isso é muito importante também que as vezes confunde, mas tem outra forma, como que eu vou falar... Tem outro nome que tem pessoas que usa... No *toque* de *Ogum*, mas para mim é *Lagunló*, entendeu?

FERRAN: Quem te ensinou esse nome foi o teu pai?

CLAUDECY: Não, esse nome, eu conhecia mais *trilho* e... *estrada*, entendeu? Esse nome foi uma pessoa, foi o Lúcio. Aprendi com o *Lúcio D'Ogum*. Eu gostei da forma que ele falou... *Lagunló*, achei bonito. *Ogum* dança *Lagunló*. Eu achei bonito e... usei essa, essa, esse, essa forma aí que eu gostei.

FERRAN: O que pra você é mais importante? O que que diferencia cada *toque*? O que faz um *toque* diferente do outro?

CLAUDECY: Um *toque* diferente do outro para mim é... É a forma de... Da pessoa, observar e olhar. Ouvido, ne? O ouvido, como é que eu quero dizer assim, um exemplo, assim... Quer dizer... tocar conforme eu falei, *tocar pausado*. A forma da pessoa tocar, isso faz muita diferença! Sentir. Sentir e procurar entender que é tudo menos! Não é mais! E aí que a pessoa consegue... Deixar mais, mais confortável, ne? Não avançar muito. Não tocar muito forte... Que, isso é muito importante a diferença está aí. A correria não dá certo. Para mim, comigo não funciona. *Base é base. Rum é rum*. Eu tenho essa divisão comigo, que o *rum* é uma coisa, *base* é outra! E a *base* vai sempre ser *base*. O nome já diz: *base*. E você tem que... é, como um time. Um time tem aqueles atacante que fica esperando, mas não tiver a base não ganha jogo não! Sem base a gente não ganha jogo, então o candomblé é a mesma coisa, tem que ter *base*! Aí fica fácil, o *rum* fica... o *rum* brinca, ne? Com a *base* maravilhosa. E, a pessoa que me ensinou, ele era muito... Sacava bastante... Era muito talentoso. Meu pai ele era muito talentoso e ele... dava esporro para olhar para o Santo. Prestar atenção. 'Olha para o Santo!' E ele não gostava de correria. A mãozinha dele era pequenininha, e ele tocava bastante... *angola*. E aprendi a tocar *ketu* com ele também. E apesar de ele ser um *angoleiro*... Então é ritmo! O som... Deixar entrar! Sentir.

FERRAN: Então o que para você é... O que faz um *toque* bonito? É esse ritmo, essa cadência? Como você chama isso? Alguém te falou 'faz desse jeito o que é mais bonito'?

CLAUDECY: Não. Foi onde... Foi a convivência onde aprendi. Porque eu aprendi: não tocava corrido! Então, não tive como desviar. Ne? Foi... Tocava muito, muito suave. E eu cheguei em Salvador, na casa do meu tio Miudinho. Eu nunca tinha visto aquilo! Eu escutei um *angola*... Poxa! Nem eu mesmo consigo tocar dessa forma! *Arrastado*, mas muito *swingado*, dividido. Sabe? Aquela coisa muito gostosa e sem esforço, cara! Eu presenciei isso. E isso sabe como? Do portão pela greta! Porque não tinha como entrar, que eu cheguei da praia e eu vim na correria e cheguei no portãozinho lá no Rio Vermelho. Eu cheguei no portão, falei não! Quando eu cheguei no portão já tinha começado já o *mingau de Nanã*. E o meu tio pediu para mim 'vem me ajudar meu sobrinho', e falei, 'está bom!'. Aí me piquei e fui para a praia, e

quando eu voltei da praia, quando eu voltei eu parei: ‘para o carro, para o carro!’. Aí desci correndo. Cheguei no portão, que caramba! Mas não podia voltar, ne? Aí eu escutei. Muito bonito, meu tio cantando e o *toque*... E eu ainda não ouvi as pessoas tocar igual. E eu pensei que era... Ainda existe! Na casa do meu tio carnal, existe mais *arrastada* ainda, mais um pouquinho para baixo. Muito lindo! Aquele *compasso* de cada um com teu, mas sabe, aquele compasso assim, que... foi velho! Nunca tinha visto... Tem que ter, oh! muito ouvido.

FERRAN: Então o som é muito importante...

CLAUDECY: Muito importante. Para mim o som é tudo. Eu não gosto de *candomblé corrido*. Não consigo me habituar muito... Tocar *corrido*. Tocar *corrido* para mim é show, ne? Eu consigo tocar *corrido* sim, mas eu fecho o olho e largo o aço. Mas tocar para *orixá* é uma coisa. É uma outra pegada.

FERRAN: Portanto o que você, além de por exemplo toca rápido, o que é que você também não gosta, quando alguém toca daquele jeito? Tem alguma coisa além de tocar rápido demais que você não goste?

CLAUDECY: Na verdade. É... Eu não posso tocar em três atabaque, ne? Que se eu pudesse, eu tocaria. Consegui sim fazer um CD e tocar nos três. Que foi esse CD *Dofono ketu*, do *gãn* até o *rum*. Aí ficou do jeito que eu sempre tive o sonho. Mas assim, para mim isso é... É o *terno*, ne? Se tiver o terno direito vai sair direito, se não tiver *base* não rola! É isso que eu te falei. Então assim, eu fico muito triste quando vejo a correria no atabaque. Quando não consigo... Não posso ficar parando as pessoas. Tem que ter educação. Mas muito ruim. Eu não consigo tocar muito *corrido*, cantar e ainda ter que tocar. É complicado. A correria não rola. Não rola. E aí... Eu aprendi com um Mestre. Um grande Mestre. Coisas que toca *corrida* é pra *caboclo*, que é pra cima. Aí sim. Um exemplo, *corrido* pra caramba, um *caboclo*... Eles... Eles... Eles *samba*. Então a pegada é para a frente. Mas os *nkissi* já é mais suaves. Os *nkissi* é mais suave.

FERRAN: O que é mais importante que um tocador entenda?

CLAUDECY: Não entendi.

FERRAN: O quê que é mais importante que um tocador tenha? Tocador de atabaque, ou um *ogã* se for...

CLAUDECY: Ele tem que respeitar, ne? Respeitar. Saber o que está fazendo. Um respeito. Poder se respeitar e ter humildade. Isso que é importante dentro do *Candomblé* dependente... Que ninguém aprende *candomblé* na hora não! O *candomblé* é uma faculdade! Demora para aprender. Então não adianta querer aprender na hora né? Não rola na hora. Na hora não adianta dar *agdavi* na mão da pessoa. É difícil. Então, nós tem que respeitar. E as pessoas que estão aprendendo, procurar, procurar seu

momento de aprender não... Não votar porquê... Se não os Santo para ne? Se o candomblé não rola vai parar ne? As coisas... Então tem que ter... Tem que ter um mais-velho para administrar assim e botar as coisas em ordem, regraninha. Que tem muita gente que gosta... Ou gosta do som do atabaque, mas não sabe tocar... Não consegue se enquadrar. E aí a pessoa fica... fica triste. É difícil, é muito difícil! Então assim, é isso. Só tem que ter respeito e... não que seja proibido, mas é no momento certo na hora certa quando estiver pelo menos entendendo, ne? Entendendo. Porque é um *piano*, ne? É uma orquestra assim. É maravilhoso!

FERRAN: Como você aprendeu? Você aprendeu batendo palma? Cantando? Batendo em balde?

CLAUDECY: Pois é... Desde quando eu nasci eu acho que todos nós, desde que você se entende... A palma sempre existiu, ne? Um 'ô de casa' [bate palma] Então... 'ô de casa' ou assim [bate palma] ou assim [segue batendo]. Então a forma sempre existiu. Então, dentro do que eu aprendi foi na lata. Toquei muito na lata! Antigamente a gente pegava a lata de leite, cortava, pegava um plásticozinho e amarrava e saia uma somzeira tão gostosa, aquilo ne? *Dou-lou-lou-lou* [reproduz o som]. Então na lata. Aprendi a tocar muito no, guarda roupa. Bom. No banco, na mesa. Papai tocava na mesa. Ele... não podia ver um lugarzinho que desse som que ele dava uma *porradinha*, fazia ritmo. Eu aprendi isso com ele assim. Ai jogava no guarda roupa, tu tira um som maravilhoso às vezes. Muito gostoso isso. E ele tinha essa mania de tocar pelos cantinhos, sem onde ele viu um negócio ele *tum-tum-tum* [canta o som]... E ficava gostoso.

FERRAN: É por exemplo essa coisa de cantar os *toques*? *Xá-kun-tun*...

CLAUDECY: Cantar os *toque* foi assim, foi muito engraçado. Eu não sabia não! Eu aprendi isso... Não sei como que eu consegui desenvolver isso! Parece que eu já tinha... Uma vez eu vi um vídeo... *Mamadi Keita*... Ele ensinando, e ele canta na boca aqui lá... E eu fazia isso, e nem sabia que isso existia! Na forma de cantar isso. Achei muito interessante e falei 'Caramba, que legal cara!'. Mas eu já fazia isso e... ele, até faleceu esse rapaz, ne? *Mamadi Keita*. Achei tão interessante uma criança aprendendo ele na boca, e essa técnica eu vou falar para você que o que... Eu não sei se faz parte daqui? O sangue... Não sei se já acordei com isso? Muito estranho, ne? É uma pergunta muito boa.

FERRAN: Mas seu pai fazia?

CLAUDECY: Sim! Desculpa... Sim. A gente andava na rua. Antigamente, tinha esse negócio de ônibus. Aí acabava o candomblé aí vinha, meu pai, Rafael o tio Potinho e minha mãe fazendo um *agogô*, tan-tan-tan [canta o agogô], eles iam tocando. Pois é, desculpa aí gente. Não aprendi isso sozinho não! É muitos anos! A gente vinha lá de São João até o Vilar dos Teles tocando candomblé na boca. Papai

fazendo *rum*, meu tio Potinho fazendo *lé*, *tun-kun-ta-pa* ou *tá-pindin* [canta o atabaque]. Era muito engraçado. Eles riam muito. Cada um fazia um som na boca. Então já existia isso já. Graças a Deus! Muito obrigado por essa pergunta, que eu tava... de você falou uma pergunta, muito maneiro de tocar... cantar na boca, que o papai fazia isso... A gente... A minha mãe, todos os candomblé que a gente ia, ia tocando, andando assim, andava na estrada, ia fazendo barulhinho na boca. Isso é muito importante. Não pode...

FERRAN: Você ia aprendendo, ne?

CLAUDECY: Pois é, muito legal, muito legal, muito massa! Os três estão falecido tio Potinho, Rafael e papai. E a gente fazia o *gãn*. Cansei... Cansei. Meu primo Jorge, Xoxotô. Até hoje Xoxotô faz na boca: *kun-tan-kuá kun-tan-kuá crun-crun* [canta um toque]. Como é que é primo? Meu tio me ensinou... *kun-tan-kuá kun-tan-kuá crun-crun* [canta de novo o mesmo toque]. É muito massa! E aí as coisas acontecem. Maravilhoso! O Jorge, ele... é mais velho. E aprendeu bastante também, com a turma boa. Xoxotô.

FERRAN: Têm outros tocadores, tocadoras, alguém que cantasse muito bem que você lembre? Ou que eu ainda esteja vivo, viva?

CLAUDECY: Cantador... Vivo para mim, aqui no Rio, é *Seu Luiz Bangbala*. Tem outras pessoas que canta, como *Aurelino* aqui no Rio. Gosto de ver *Aurelino* cantar. Gosto muito, sim. Não vou citar nomes e assim das pessoas que eu... de cantar...

FERRAN: Ou de tocador...

CLAUDECY: Aqui no Rio... No Rio... Então meu primo. Meu primo Jorge, *Aurelino*. Mmmm... *Pai Licinho... Lazinho*. Gosto muito de ver *Lazinho* cantar. Tem uma turminha boa! É os mais-velho, ne? *Pai Licinho, Aurelino, Lazinho*... No Rio, que está aqui ne? que mora aqui, ne? Mas quem... É isso... Eu gosto muito. Tem mais, só que eu não estou lembrando... *Seu Luiz Bangbala* ne? *Seu Luiz Bangbala* é um mestre! *Pai Luiz* ele... Levava o meu pai pros candombré... Poxa! Canta muito! Muito bom!

FERRAN: Vou te perguntar assim, vou falar coisas, e você me diz em que você pensa quando eu digo isso ou que te lembra, alguma coisa. Por exemplo: técnica. O que quer dizer para você técnica, no atabaque?

CLAUDECY: *Tocar pausado*. Isso é uma técnica que muitas pessoas não conhecem.

FERRAN: O quê que é *tocar pausado*?

CLAUDECY: *Tocar pausado* é escutar. Procurar escutar *gãn*, escutar o *lé* e o *rumpi*. Não... E o *rum* fazer a parte dele. Dando um... não enchendo muito, não... não... não enchendo, ne? Que eu falo assim

muito. Uma *pancada* atrás da outra. Respirar! O *rum* respirar, né? Aí essa técnica de *tocar pausado*, isso aí saiu de mim. É entender, procurar se comunicar. Se comunicar com o orixá. Que as vezes você toca você acaba... parece que está conversando com o Santo. Se você respirar, sabe? Isso é muito importante, deixar... deixar ouvir a *base*! Da uma *pancadinha*, respira, dá mais uma *pancadinha*, respira, dá mais uma *pancadinha* e respira. E a forma do Santo dançar, você se comunica com ele! E eu já senti muito isso aqui dentro do meu coração. Essa é a técnica muito boa. Não toda hora eu toco! Mas tem hora que eu me concentro e consigo fazer isso.

FERRAN: Seria como estar conversando com ele?

CLAUDECY: Para mim é.

FERRAN: Ou seja o tambor para você fala?

CLAUDECY: Fala! Dessa forma. Não, não enchendo, que eu não consigo entender o que ele está falando...

FERRAN: Ou seja, não é gritaria?

CLAUDECY: É. Como se estivesse gritando, entendeu? Conversar é pausar! E poucas pessoas faz isso! Não, não agravando... Não agravando a todos, não agravando a todos, mas poucas pessoas conseguem entender isso. E eu aprendi isso. A respirar. A ouvir *base*. Fica uma coisa muito interessante! Ficam detalhes e a pessoa consegue entender. Fica bonito, sabe? Já vi muitas... muitas... muitas *abgas* e *egbomis*, eu ir pro *rum* tocar e elas levantar para dançar. Já aconteceu muito isso! Aconteceu! Já aconteceu de eu estar em Salvador cantando, e uma pessoa vier me agradecer. Já aconteceu muitas vezes eu estar no candomblé que tocando, e pessoas bater aqui e falar ‘que coisa linda!’ sabe? Na casa da *Meninazinha* mesmo. Fui uma vez eu fui tocar pra *Omolu* lá, aí ela levantou. Foi uma coisa muito linda! Eu *toquei pausado*. Eu senti! Ela levantou devagarinho, veio e dançou. Quando eu saí do atabaque, desci no corredor um filho de santo da casa bateu falou, ‘Pai, que coisa linda!’. Então o nego... sabe? Eu fico muito feliz! Só tenho a agradecer a todos os Orixás. Eu fui num candomblé numa casa em Nova Iguaçu de *Oxóssi*, eu tocando *Agueré*, teve um rapaz também que me elogiou muito! Que falou ‘quanto tempo eu não escutava um *Agueré* desses!’. Na casa do... do *Ajalewi* também, as *Egbomi*... Eu e *Lazinho* tocando. Elas parou e falou ‘quanto tempo não danço *Agueré*!’. Então isso é muito maravilhoso! Você ver as nossas mais-velhas... Reverenciando e... sentindo a energia do Santo. Elas levantar assim, numa só, levantar duas, três e ficar daquele toque pelo som, porque o som traz o Orixá! Eu... Eu Dofono D’Omolu, eu entendo, que o Orixá nem tudo é cantiga. Se você tocar dessa forma com carinho, um

Alujá... com *base* perfeita, chama Orixá. Um *Agueré* com *base*, respirando... chama orixá! Um *Ijexá* bem tocado chama o Orixá! É deles. Então não precisa ser... Ficar... Nem tudo é ficar cantando para chamar Santo. Tem a cantiga de chamar Orixá. Mas eu, eu acredito nisso, porque eu sinto... Eu sinto! Não precisa cantar. Toca um *Opanijé* bem tocadinho, aquele negócio fica... Não é tocar assim, um minuto. É você tocar aquele tin-nin-nin [cantarola] que ele vai, daqui a pouco ele vai envolvendo, sabe? E acaba acontecendo coisas. Eu entendo dessa forma.

FERRAN: Ou seja, você vai de alguma forma como se fosse, construindo...

CLAUDECY: Construindo, isso! Como um *Lagunló* para *Ogum*, você começar a tocar aquilo ali tem que... tem que... tem que ficar insistindo. Toca um *Adaró* para *Iansã*! Quando você vê tem gente que recebe o Orixá! Toca um *Alujá*! Você está tocando um *Alujá* sem cantiga, daqui a pouco a pessoa, ne? O Orixá consegue, se conectar. Ele vem, a energia! E isso é muito importante. E é muito importante assim para quem... pros *ogãs* quando toca é o Orixá vem na terra e, ne? Agradecer. Isso é muito bom, né?

FERRAN: Você diria que isso tem alguma coisa a ver com *fundamento*?

CLAUDECY: Pois é! Para mim todos os *toques* são... são... são fortes. Todos! Porque tem *salvar a casa*. Porque *salvar a casa* você salva *Exu*, *Ogum*... Então *salvar a casa*, *acordar os Santo* para começar as obrigação e essas coisas assim... É muito importante! Cada *toque*, cada orixá tem seu *toque* específico, ne? Então, se você tocar, insistir um pouco vem! Vem com coração, ne? Dependendo da equipe, as pessoas estar com amor, com coração limpo, é? É um preparo, ne? Tudo e um preparo. E como o *xirê*, ne? Fala um pouco de *xirê*. Muitas casas antiga, quem começa o *xirê* termina, ne? Para depois entregar o atabaque para a visita e os *ogãs*. Estou falando de *toque* ne? Apesar que eu sou o Dofono, mas era isso: começou, termina. Começou, termina. E um *xirê* bem tocado é... Eu falo assim, um *xirê* bem tocado é... como é que fala?... é o que faz... como que eu quero dizer assim?... é... quando você vê uma coisa que fica... quando a gente dala que a primeira coisa é o que fica, como é que chama?... É um é... a primeira, a primeira impressão. Um *xirê* bem trocado é a primeira impressão. Se você chega num lugar e escuta um *xirê* com base... suave... Pô! Você fala assim, ‘caramba. Que Atabaque. Que coisa linda!’. Aquele coro, e todo o mundo respeitando todo mundo. Então isso é a primeira impressão que fica, então eu acho que o cartão de visita é o *xirê*. Se você visitou a casa e você encontra um *xirê* lá em cima, quando chega na hora do *rum* você não sabe o que vai acontecer, ne? Eu já fui várias vezes assim em candomblé que eu, pelo *xirê* eu... Eu escuto o *xirê* e eu me pico! Para falar, não vou ficar não! Não que eu seja sabe melhor... Não desfazendo, mas eu me sinto incomodado porque assim, é muito barulho. Quando chegar

o Santo você vai tocar o quê pro Santo? Sabe o som está lá encima no *xirê*, que é pra salvar a casa, ne? Acordar os Santos direitinho e deixar tudo organizado, chamar os Santos. Aí faz aquele *xirê*, aquele... Aí está o atabaque lá em cima eu não gosto! Eu tenho pavor! Eu tenho mesmo! Fico muito triste quando chego no candomblé e o *xirê* está lá em cima. Porque assim, porque eu nasci... ne? Eu tive Mestres. Então eu nasci dentro do Candomblé, me iniciei com anos de idade, vi muita coisa... Vi.. vi muitos tocadores bons. Conheci muita gente boa. Então o *xirê* é tudo! O *xirê* é o cartão... A presença!

FERRAN: Axé!

CLAUDECY: Você entendeu o que eu falei? *Xirê* é tudo para mim. Um *xirê*... Pô velho, um *xirê* bem tocado! Caramba, não tem coisa melhor! É muito gostoso!

FERRAN: E se eu falo *swingue*. O quê que é *swingue* no atabaque? Ou tocando?

CLAUDECY: A... *Swingue* é a forma de... Como é que eu vou dizer... É de se expressar mesmo! Expressar o *swingue*, a forma de cantar. *Cadência* também. *Swingue*, *cadência*, você está aqui, daqui a pouco tu melou... melombro... não sei... Você saber invocar os orixás nas cantigas é muito gostoso. Você saber usar, ne? a forma de tirar uma cantiga... Falar! Falar é uma coisa, cantar é outra né? Vamos dizer assim então... Um *swingue*. A forma de tocar o som do atabaque com o couro... Caramba que coisa gostosa! Então, isso é muito importante. E a pessoa que está tirando, o coro são... O coro é reto, o coro é reto, ne? O coro vai ser sempre o coro. É sempre assim. Então... E quem está tirando que tem que fazer as coisas acontecer! Saber a forma de invocar a orixá, ne? A forma de tirar, a forma de conversar um *nagô*, pra trazer aquele orixá pra sala, ne? E não é só orixá não. Quem está à sua volta, a assistência também, ne? A forma de cantar... Você tem que envolver isso.

FERRAN: Uma vez você me disse que tem que cantar para encantar...

CLAUDECY: Para encantar. Eu procuro sempre encantar, porque é muito bom! Porque coração, ne? Nosso coração é tudo. Tem que cantar. Tem que chorar, ne? As vezes a gente chora. Muitas vezes a lágrima não está sendo aqui mas estar aqui dentro chorando [coloca a mão no coração] se emociona, se arrepia, da falta de ar. É muito bonito, ne? As coisas vai tomando uma proporção assim e você vai se envolvendo. Quantas vezes já aconteceu isso comigo! Eu lembro que eu cantei uma cantiga... de *Omolu*... num candomblé assim que... foi muito emocionante. Muito emocionante mesmo! A forma de tirar... a forma das pessoas do outro lado entender... É isso! Porque tem que deixar... tem que cantar, assim, explicando... Se a forma... A pessoa de ouvir a palavra, ne? Não é só cantar, cantar eh-eh-eh [faz sátira] falar a cantiga não. Tem que procurar *cadenciar*, envolver. Assim, está aqui. Daqui a pouco tu sobe.

Compostura. Desce. Esse CD que eu fiz também foi massa! Um CD que eu fiz agora recente... Está muito bom o coro tá maravilhoso. Você participou também! Você está no coro. Você entendeu a forma quando eu estou *tirando*, o que eu faço.

FERRAN: E... Essa forma, por exemplo. Cantando, não seria um pouco parecido com esse *tocar pausado*? Saber se expressar, se ouvir...

CLAUDECY: Pois é!

FERRAN: Fazer a frase, voltar...

CLAUDECY: Voltar. É tempo. É isso também! Você é inteligente. Você está falando uma coisa que é, no final é a equipe, ne? É uma equipe, tem que trabalhar todo mundo junto. Faz parte pras coisas andar e dar certo, ne? A gente, não estou aqui sozinho, ne? Então você tem que... é uma equipe. Você tem que... tem que ensaiar as pessoas, os *ogãs*, se entrosar. Entrosamento. É tudo entrosamento.

FERRAN: Axé! Porque, uma coisa importante é: como se junta isso todo? Porque no candomblé não tem diretor?

CLAUDECY: Pois é!

FERRAN: Quem é o diretor do candomblé? Você já pensou sobre isso? Quem é?

CLAUDECY: O diretor...

FERRAN: É o Orixá?

CLAUDECY: É... Isso é uma palavra fo... assim... Que... Quem é o diretor do candomblé? O diretor do candomblé...

FERRAN: De repente não tem diretor e essa é a parte boa...

CLAUDECY: Não existe. Acho que não existe porque é um... assim, um espera pelo outro. É esperar. Não tem diretor. Porque, aquilo que eu falei: O *gãn*, se uma pessoa estiver cantando o *gãn* tem que responder, um tem que esperar pelo outro. Então, a forma de você *tirar* e o atabaque entrar... e o atabaque tem que entrar na hora certa também né? Isso vai aprendendo no dia a dia. Não tem ne? Porque você *tirar a cantiga*, o atabaque entra sempre no coro. O atabaque entra sempre no coro, né? É bom entrar num coro ne? Você tira ‘ê, lê lê lê’, aí quando ‘Aaaa ra-ra-ra-ra’ [cantarola], aí entrava tran-tran [cantarola a entrada da *base* dos atabaques]... Então entrava sempre no coro é maravilhoso. E as vezes a cantiguinha é pequenininha, ne? E fica vice-versa. As vezes entra no versa. As vezes entra na voz.

FERRAN: E aí a base vai para um lugar quando entra um *movimento* muda...

CLAUDECY: É um descobrimento... É uma coisa muito maravilhosa assim de... que você... que tem cantiga que é curta demais, ne? Está coro, tudo em cima... Como ‘Erê werê wê’ [canta o início de uma cantiga para *Xangô*], olha aí... ‘erê werê wê’. Olha a resposta. ‘Erê werê wê, ê lobi wá, lobi wa, erê werê...’ É muito pequenininha a resposta, ne? Muito legal. Muito massa.

FERRAN: E se eu falo: o som do atabaque, a afinação. É importante?

CLAUDECY: Muito! Cada um tem que ter uma afinação.

FERRAN: Como você pensa tudo isso?

CLAUDECY: Eu não gosto de *rum* apertado demais. Para mim o *rum* tem que... Tem que falar, tem que conversar. E afinação... O *lé* é uma afinação e o *rumpi* é outra, ne? E o *gãn*, também, a postura de quem vai tocar o *gãn*: não *martelar* muito, não bater, tentar abafar um pouco, sabe? Quebrar um pouco, não deixar ten-ten-ten [imita o som agudo e estridente do *gãn* quando tocado alto] não dá. É...

FERRAN: Quando você afina. Quando você pede para um *ogã* da casa afinar os atabaques, você pensa de alguma forma, como é que faz... Tem alguma referência ou você quer uma coisa mais grave que a outra?

CLAUDECY: Pois é...

FERRAN: Ou você pensa por exemplo...

CLAUDECY: Não... Quando é *angola*. Quando é *angola*, quando é *ketu* não pode ficar todo mundo na mesma pegada não. Tem que... Tem que um tá... Um tá, o outro, mais ou menos e um *rum*, sabe, o *rum* tem que ser... Poxa... Às vezes eu vou num candomblé e o *rum* está lá em cima! Tem um negócio de colocar o *rum* apertado. Eu não gosto de *rum* apertado. Não gosto mesmo... Entendeu? Então é sim, afinação é muito importante!

FERRAN: E isso tem a ver com poder entender o que o *rum* está falando?

CLAUDECY: Pois é! Aí é onde o negócio fica gostoso. Ainda mais não *angola* né? Cada um canta a marcaçãozinha, canta a pegadinha e o som diferente. Se não fica a mesma coisa. Fica puxado.

FERRAN: O quê que para você é erro? Existe erro quando se toca? Algo que esteja errado? Porque eu já vi pessoas, por exemplo, às vezes a pessoa canta com uma voz muito rouca, mas é lindo! Que por exemplo se fosse num palco fariam que está errado... Existe isso? Ou o que é mais importante?

CLAUDECY: Errado a forma de cantar ou...?

FERRAN: Você já está me dizendo isso, de alguma forma.

CLAUDECY: A forma de tocar, tem pessoas que tocam com o *agdavi*... Um exemplo: quer dobrar *rum* e não sabe nem onde vai bater o *agdavi*. Toca com o *rum*... Não explora. Toca pela metade. Fica um som diferente. Então, é complicado né?

FERRAN: Por exemplo, não saber fazer o aberto.

CLAUDECY: É aberto. Tapa...

FERRAN: O fechado... E aqui também tem uma outra técnica, ne?

CLAUDECY: Pois é!

FERRAN: Tem uma técnica para você fazer o som...

CLAUDECY: O Som. Tem técnica de *agdavi*, a forma de segurar o *agdavi* é muito importante. Tem gente que segura *agdavi* aqui, saindo aqui, pega no meio, fica mexendo no braço, fica forçando... E é munheca, né? Na verdade é munheca só esses dois daqui, ô! É só esse aqui ô! [mostra a forma de segurar os *agdavis*]. É munheca.

FERRAN: Faz todo sentido... E sobre os gestos? Essa é uma coisa que eu sempre quis te perguntar. Eu sempre vi pessoas... que tocam de forma parecida com quem ensinou. Por exemplo, tem pessoas que levantam muito... Tem pessoas que fazem aquele negócio, prum [mostro um movimento específico de alguns tocadores] e baixa...

CLAUDECY: Sim. Pois é mais assim...

FERRAN: Isso é importante ou é...?

CLAUDECY: É... técnica. Sei lá! A forma que a pessoa... Eu acho que, a gente nunca toca assim de cara né? Tem que estar. Tem que dar uma viradinha, no pescoço, para... a gente sente aqui o negócio de... Ficar tocando muito de cara você não consegue ouvir, ne? Você tem que... Meu pai então, meu pai tocava sempre assim ô! Tum-dugudu e cantava Eh-lê-lê-lê... [faz como se tocasse mas com a cara para o lado] Muito legal! Sempre com o ouvido...]

FERRAN: Então tinha uma posição...

CLAUDECY: É! Nunca assim de cara para o atabaque.

FERRAN: Interessante...

CLAUDECY: Sempre tem que ter uma quebradinha...

FERRAN: Nunca tinha pensado!

CLAUDECY: É! Tu pode ver meu primo Jorge tudo isso assim, oh! Tanto assim...

FERRAN: Você sabe que nos *batás* também se faz isso? Tocam de lado...

CLAUDECY: É... Para ouvir

FERRAN: Deixa eu te perguntar uma coisa também, sobre os *batás*. Quando se canta no *batá*, as pessoas imitam... fazem a voz dos mais-velhos. Por exemplo, é muito comum a pessoa falar assim e quando vai cantar, ‘cantar assem e bota uma voizinha’ [faço uma voz anasalada], porque quem ensinou para ele cantava assim e se diz que é como estar chamando também pelos tocadores mais velhos. Você já viu isso no candomblé alguma vez? Ou cada um canta de um jeito?

CLAUDECY: Ô, cada um tem uma forma de cantar. Tem um que tem voz trêmula, ne? [imita a voz] A minha mãe, por exemplo, minha mãe canta de uma forma que... eu mesmo não consigo acompanhar ela, tirando e respondendo, não dá para acompanhar. Então, ela fala que a voz dela quem deu foi... foi Deus, que ninguém tira. Que ela não imita ninguém cantar não! Assim, então aprendi com minha mãe falando que a voz dela, que o jeito de ela cantar quem deu foi Deus que ela não aprendeu a cantar com ninguém. Nem gosta ficar imitando os outros não! Que ela canta do jeito dela que Deus deu a ela.

FERRAN: Quando você pensa em frases, quando você está por exemplo *dobrando rum*. Você pensa em pedaços inteiros, por exemplo uma entrada, depois uma *base*, depois um... Como você? Quando você fica em frente ao atabaque e o orixá começa a dançar, como você explicaria o que acontece aí?

CLAUDECY: Então quando você vai tocar para o orixá, a cantiga que o orixá vai se apresentar tu não pode sair tocando. Tu tem que, tu tem, tu tem que a pessoa, ne? A pessoa tem que *salvar o Santo* primeiro devagarzinho, entrar devagar. É muito importante. Nunca entrar já dando a *marcação da dança*. Você tem que dançar o vazio tu-ru-ru-ru-ru-ru [canta uma *salva*], sabe? Até ele vai salvar aquelas coisas tudo, trum-trum-trum, vai quando ele começar a dançar tu entra com a *marcação*, entendeu? Tem que dar uma seguradinha porque às vezes você já está tocando e ele ainda está salvando. Então, é muito importante dar uma segurada. Não sair entrando direto.

FERRAN: Então tem como umas normas... Tem que saber o quê que vai acontecer para poder acompanhar...

CLAUDECY: Pois é! Não sair tocando fica feio. O santo nem dançou e tu já está quebrando o pau. Aí vem vai na porta, vai e aí tu fica segurando trum-trum... Aí quando ele começ... Aí você olhando pro Santo tu vai, tu joga a dança na verdade que cada... cada... cada... cada *toque* tem uma dança, ne? Que é *base*, ne? A *base principal*, ne? A *base principal* é muito importante!

FERRAN: E você aprende... Quando você aprendeu, aprendeu...? Eu falo isso porque no *batá* se aprende... Sempre se toca igual. Ou seja, as *bases* sempre são iguais. E você aprende uma atrás da outra

e depois no meio, pode ter... O orixá foi para um lado, ele pulou... Mas você sabe como... tem como um caminho. E eu fico pensando, por exemplo, na *Avamunha marcada* tem isso...

CLAUDECY: É, mas tem...

FERRAN: Mas nos outros não! Será que tem? Quando você pensa, por exemplo, vou tocar um *Lagunló*: aí eu vou *salvar*, depois vou tal... Como que você pensa isso?

CLAUDECY: Mas se vou tocar um *Lagunló* é trum-chá-cha-kun-tan-tan-chá-kun... sempre, sempre tem que *salvar*! O certo é *salvar*! *Salvar* junto com Santo na verdade, né? O certo que eu aprendi, ne? Tem que *salvar*, ele vai na porta ou vai... tu tem que... aí entra devagar onde... onde... É educação, né? Você respeitar! Aí a pessoa que está do outro lado quem conhece fala: ‘poxa que bonito! O cara não sai...’ Porque tem gente, tem pessoas que já sai tocando tudo e mais um pouco e esquece do orixá e está lá na frente já! Entendeu? Assim não agravando, ne? porque a gente está muito... estou falando de mim! Que eu aprendi! A gente tem que sempre louvar o... A gente tem que fazer cren-cren [imita a salva] quando o Santo vai dançar... cren-cren-cren que é para cantiga, as vezes eles *salva*. Tem que ficar sempre de olho! Prestando atenção no Santo!

FERRAN: Quando você aprendeu as pessoas tinham formas de falar as coisas? Por exemplo, você criou a palavra *tocar pausado*. Quem te ensinou, tinha uma forma de falar para você diferente?

CLAUDECY: Porque eu vi meu pai *tocar pausado*! Só que assim, ele não sabia a forma de falar. Eu ouvia ele tocar assim.

FERRAN: Então isso estava na prática, era como se ele... a teoria dele...

CLAUDECY: Pois é! É... pausado. Ouvir ele tocar muito pausado sim! Era muito gostoso de ouvir de tocar! Ele nem enchia muito, entendeu? Tu não vê quando eu toco *Lagunló* ku-xá-ku-tan-gun... Era assim! Kun-tan-gun... ku-xá-kun-tan-gun. Entendeu? Esta é a *base*, ne? Não é ku-xá-ku-tan-gun, ku-xá-ku-xá-ku, kun-tan-gun [canta mais rápido]. Mas o silêncio... tu-ru-gun-dun-gan... ku-xá-ku, kun. É assim, mais ou menos isso aí. E aí escutar a *base*, ne? Tem que escutar a *base*.

FERRAN: Sobre *base*, *movimento* e *floreio*...

CLAUDECY: Ah, o *floreio*...

FERRAN: O que que são isso? Os *movimentos*...

CLAUDECY: *Base*... *Base* é a dança do Santo. Quando falo *base* é a dança. Qual é a dança do Santo. Agora, *movimento*... *movimento* é outra pegada! A *base*... volta para a *base*. Faz um *movimento*, volta para a *base*. E você andar, tocar mais um pouquinho, é como ficar solto, ne? Não ter regra. Porque se

you tocar o *movimento* do Santo fica uma coisa muito simples, mas you quer andar um pouquinho e you sai um pouco... Sai, sai, sai, sai... Mas se you for tocar só para o orixá é mais simples! Se you for tocar a dança, ne? Só a dança. Vai ficar fazendo *basezinha*... kun-dan-gun-kun, kun-tan... É uma *base*, ne? Se you não precisa ficar bla-bla-bla-ki-ti... [faz um som sem sentido] kun-tan-kun-kun, kun-tan... tan-kun-tan-kun... [canta a base bem devagar e clara]. Sempre com a *base*, a dança, entendeu? Aí, *movimento*! Que aí you sabe que vai *quebrar*, que vai rodar, aquela coisa toda e depois, *baaase*! É isso...

FERRAN: E isso seguindo a cantiga...

CLAUDECY: Seguindo na cantiga.

FERRAN: O quê que you acha que a gente que é do candomblé tem de diferente, por exemplo, de alguém - pensando em música, som, tocar o instrumento - do que se faz, por exemplo, num palco ou numa universidade ou num conservatório. You sente que vocês pensam a música igual? Ou a gente do candomblé pensamos diferente? O quê que you acha? O que tem de diferente, de igual...

CLAUDECY: Correria... Pra cima! No palco, todo mundo quer esquentar, que a suar, ne? Não precisa estar suando não, ne? Que *dar rum* no Santo... O quê que é *dar rum* no Santo? You tocar pro Santo! Se you tocar forte, you acaba *tomando o rum* com o Santo. Na verdade you acaba *tomando o rum*, que o Santo dançando ali... Se you correr, daqui a pouco tu está suando e tu pensa que tá... Mas you também está dentro do *rum*, né? Então, é bom um pouco evitar, ne? Se tocar, deixar só o Santo fazer... Daqui a pouco tu tá que nem o Santo, suadão!

FERRAN: Retira o protagonismo. Quando you vai para o palco é you que está...

CLAUDECY: Aí you soa pra caraca, quebra pau, deita, todo mundo num ritmo mais é assim... Agora sim, tem coisas como tocar pra Caboclo não tem como, por que é corrido, you vai ter que pegar essa energia legal. Mas, 'pô! dei mó *rum*, caramba! Dei mó *ximba*! - tem quem fala de *ximba* os *ogãs* - 'caraca! tem que ver o quê que eu fiz!' e fica só olhando... Tomou junto! Porque orixá... Orixá é vento!

FERRAN: Porque *porrada*... Tem umas palavras assim que os *ogãs* usam, ne?

CLAUDECY: É... Dar uma *porradinha*...

FERRAN: Uma *pancada*...

CLAUDECY: Dar uma *porradinha*. Pode dar uma *porrada*? Papai falava assim 'vai dar uma *porrada*'. 'faz uma *porrada* lá'... Pra dar uma *porradinha*...

FERRAN: É como um *toque*, ne?

CLAUDECY: É... Eu fiz um grupo, *porradinha do Dó*. Só *ogã*...

FERRAN: Se eu te disser que para mim... Eu penso quando eu toco, faz sentido?

CLAUDECY: Pensa?

FERRAN: Pensar... quando eu... Tudo que eu escrevi, na verdade eu aprendi tocando com você. Depois eu... imagino o que eu tocava para eu escrever. Então, eu acho que tem um pouco a ver com o que você falou que teu pai *tocava pausado*. Ele não sabia que era isso que ele fazia. Como você vê isso: faz sentido *pensar tocando*?

CLAUDECY: Não, eu penso tanta coisa. Às vezes eu estou tocando estou conversando com a pessoa... Não sei não sei como é que consigo fazer isso e não perder o ritmo. Então, isso aí é normal, ne? Isso é normal. Eu toco, estou tocando aqui a pessoa está chegando, estou falando e estou aqui no ritmo eu não consigo... Eu falo caraca! Depois eu fico pensando: 'caramba que viagem, que cabeça é essa!'. Cada um... A coordenação motora também é muito importante, ne? Ouvido. A técnica, ne? O dom. Tem que ter, pelo menos um pouquinho, né? Nem todo mundo nasceu para tocar e cantar. Uns nasceu para tocar, outros nasceu para cantar. Uns toca mas não cantam, uns canta mas não tocam. E assim vai.

FERRAN: Isso a gente mais ou menos falou mais: esse tocar, cantar e dançar tudo junto, faz sentido pensar isso separado?

CLAUDECY: Tocar tudo junto? Dançar ao mesmo tempo?

FERRAN: Não seria melhor a gente poder fazer uma aula de *toque* com pessoas dançando para as pessoas entenderem melhor?

CLAUDECY: É, assim é melhor. Tocar e dançar ao mesmo tempo não dá não.

FERRAN: Às vezes eu vejo que as pessoas aprendem a tocar mas não sabem o que estão fazendo.

CLAUDECY: Pois é...

FERRAN: Depois...

CLAUDECY: Aí não consegue. Não conseguem entender. É muito importante você tocar e aprender a dançar também. Conhecer, estudar um pouco da dança, para você fazer as coisas de acordo. Saber o que quer rodar, o *movimento*... Uma *base*, saber o que faz rodar, o que que não faz rodar. Isso é importante. O *rum* é o coração, ne? O que, faz as coisas acontecer.

FERRAN: O que que é para você o *rum*? Você já respondeu essa pergunta há pouco mas, o que representa para você tocar o *rum* ou ouvir o *rum*?

CLAUDECY: *Rum* é isso. O *rum* é o coração. É a força. O *rum* é muito importante. Não que as outras, as outras *bases*, o *gã*... Todos são importantes, mas o *rum* é o que faz que... que faz a conversa, ne? As

viradas na hora certa, no momento certo. Um exemplo, um *Adarrum*. Você quer... para chamar o orixá tem que ter uma *virada do rum*, quando você ouvir a *virada do rum* que o orixá se apresenta. Quando está na base, fazendo o toque da base, *kun-dan-kun-dan-kun-dan-tan kun-dan* vai, mais quando o *rum* chama para virar, aí é onde evoca os orixás, ne? Então o *rum* é muito importante nisso, tem um momento certo. Tem cantiga que tu fica *amaciando*, aí tem um momento que você tem que *cortar* e quando você faz o *movimento* que o orixá se aproxima e chega. Muito importante. Uma parte muito... o principal. É o coração! Eu o chamo de coração, ele. Aonde todo mundo quer tocar! Todo mundo gosta de *rum*. Muita gente gosta. Mas lembrando que *base* é tudo também, ne? A *base* é tudo... Tem *base* e tem *rum*. Sem *base*... Um bom tocadador de *rum* tem que aprender a tocar *gãn*, *lé* e *rumpi* para ser um bom tocadador de *rum*, porquê eu conheço muita gente tocando *rum*... Porque uma *base* e tudo.

FERRAN: Você acha que, falando sobre tradição, tem coisa que pode mudar no *toque*?

CLAUDECY: É... Já acontece isso há muitos anos, ne? Muda ne? A gente fica lutando aí. Já tem muita gente mudando até a forma de dançar, dança diferente, mas a gente fica travando. No caso eu travo muito. Eu acho que eu sou chato sei lá. Chego a ser chato porque eu não deixo, porque eu não deixa ou tento não deixar morrer. Não que “eu dei tapa na bunda da sereia”, mas eu tento não deixar morrer, é muito gostoso isso! Você vê tudo... É coisa de sua família, ancestral, sabe... Que vem lá de trás, coisa que vem lá de trás é muito gostoso de você saber que tem esse... É legado ne? que eles deixaram, ne? Então o legado do meu pai não posso deixar morrer isso. Eu tenho que manter e quanto mais eu mantenho, mais força eles me dão. Não pode estar renovando todo dia, senão fico fraco. Eu acredito nisso: quanto mais renovar, mais fraco fica.

FERRAN: Então ter uma força nesse manter a coisa...

CLAUDECY: Manter é muito bom. Manter, você repetir. Repetir é bom! Lembrar, repetir é bom! Fica forte! Cada ano você mudar, o Santo... chegando que vem, o Santo está esperando aquilo e é outra coisa... diferente, e aí ele fica sem entender para que lado que vai. Fica mudando, fica mudando, fica mudando, fica mudando, fica fraco! Por isso que a gente vê assim, eu tenho um... Assim, eu vou falar uma coisa que eu observo, coisas que são uma observação minha: essas pessoas mais velhas, porque? Cabelinho branquinho em coquinho, enrola que tu fica assim só olhando para as cabecinha brancas, de repetir. De repetir! Todo ano a mesma coisa! Todo ano bota aquela coisinha na cabeça, vai levar água para Oxalá. A mesma coisa! Elas estão aí, mas esse pessoal que fica mudando, muitos vão embora cedo, não sei o que acontece. Eu fico triste, porque existe pessoas mais velhas, ne? Um exemplo, se você chegar no

candomblé e poder cantar as mais velhas poder falar 'que coisa bonita' é muito bom ouvir isso. Não consigo um candomblé onde você canta e elas não responde. É triste! A pessoa sai de casa para assistir os orixás, mas chega lá e não se identifica nada, uma pessoa que nasceu primeiro do que a gente. Não conseguir nem, nem cantar, nem... é difícil, é triste! Não, estou falando sério... É muito triste! Então tem que respeitar a hierarquia. A antiguidade é posto! Não foi a gente que criou isso, ne? A gente pode até querer mudar, mas a gente não é Deus. Quando continuar a existir nossos mais velhos sempre, ne? Por isso que, a gente vive de ancestralidade! Ancestral. As pessoas têm que entender isso e se respeitar o ancestral! Eles gosta quando a gente reverencia eles. Você entende? Eles gostam. Isso dá força! Então, antiguidade... com os mais velhos. A sabedoria está com eles. Quer aprender? Senta. Seja humilde. Que eles ensinam na hora certa, no momento certo, que é merecimento, ne? Se a pessoa também for inteligente, não ficar fazendo... fazendo malcriação, falando que sabe, aí não aprende. Chegue para um mais-velho você falar que sabe ele quer te ensinar uma coisa 'você sabe isso?' – e ele fala uma coisa mais simples do mundo – e aí tu 'sei', 'ah isso eu sei mãe', aí ela 'ah tá! mas você sabe isso?' e tu 'sei'... E aí se estiver com a coisa guardada não te ensina, porque você sabe... 'É, aquele menino ali sabe tudo... Vem cá meu filho!' Aí chama o outro que não sabe nada e ensina! É assim que acontece... infelizmente é assim. Aí tem que respeitar os mais-velhos. Independente de religião, ne? Vamos ser sincero. Os mais-velhos sempre vai ser os mais-velhos! Eles sempre têm uma coisinha guardadinho que a gente não sabe, ne? Independente de religião, os mais-velho... antiguidade é posto mesmo. Tem que... nós temos que respeitar os mais-velhos. A gente fomo criado assim, ne? Respeitando os mais-velhos. Essa geração agora nova que não sabe o que que é isso. Essas garota nova, de quinze, dezesseis anos não sabe o que é respeitar os mais-velhos. Mas a gente teve *cartilha* de respeitar, dar a benção... que nem na tua família tem que dar benção... 'a benção meu tio!'. Quantas vezes tomava tapa na boca! 'É mãe, não é meu tio não!' e 'táu!' 'É o quê?' 'pum!', tapinha na boca com sanguinho 'tin'. Quantas vezes... A gente não se metia na conversa de adulto, né? Então, a hierarquia... Não foi eu que criei a hierarquia. Não fui eu que inventei hierarquia nenhuma! Quando nasci já existia. Eu tento manter, que é difícil, mas eu tento manter. Enquanto Deus me der vida e saúde, meu pai *Omolu*, todos os orixás dessa casa aqui que estamos no *Ilê Axé Omolu Omin Layó* me dêem a força, eu vou sempre tentar manter isso.

FERRAN: Vou fazer agora algumas perguntas assim... mais gerais para acabar, ne, para ir fechando: o quê que você leva do candomblé quando você sobe ao palco? E que quando você é chamado para tocar um samba, em qualquer lugar, o quê que você leva do candomblé pra lá?

CLAUDECY: Orgulho. Orgulho de ser o que eu sou. Orgulho de amar, amar minha religião. É isso que eu levo! Eu tenho orgulho! Que eu me iniciei com um ano, eu fui escolhido, ne? Então eu tenho orgulho disso! Eu amo minha religião. Tenho muito orgulho mesmo! É isso que eu tenho para falar.

FERRAN: Axé! E o quê que nunca vai poder chegar ao palco que está no terreiro?

CLAUDECY: As obrigações que é feita lá dentro. O resto... As outras coisas é para todo mundo ver, não tem como impedir, mas tem coisas que lá dentro, então... as obrigações não pode chegar ao palco.

FERRAN: Por muito que se faça nunca vai ter a força...

CLAUDECY: A força...

FERRAN: O quê que é mais difícil para você, quando você conversa com músicos, pessoas que não entende muito de candomblé? Tem alguma coisa que seja difícil de eles entenderem? Ou não? Ou eles... Você se comunica bem. Teve algum choque assim?

CLAUDECY: Não... Assim, na verdade assim, no meu modo de ver, eu acho que muitas coisas que acontecem já vem de nós ter passado do candomblé. Quando entra negócio de música, tudo é envolvido! Muita coisa está envolvido dentro do nosso candomblé e eu não tenho muito assim o que dizer, ne? Tudo baseado nos *toques* dos orixás, e se você vai na Escola de Samba, tem um santinho lá. Então tudo os aprendizado, tudo vem de pessoas que é feita, ne? A maioria desses pessoal que... Mestres são todos do candomblé, a maioria! Então, para mim não tem o que falar. Acho que eles são tudo família no finalzinho. Todo mundo tem um pezinho na senzala, não é? Todo mundo tem um pé lá! Deles ne, dos músicos, ne? Ou não têm ou tem vontade de ter, que quando eles começam a entender, quando eles chegam no candomblé uma coisa que é diferente, aí lembra daquela coisa 'ish, aaah tá!', e começa a respeitar, então é isso, eles passa a respeitar.

FERRAN: Você teve dificuldade para subir no palco, por exemplo? As primeiras vezes você teve medo? Você se sentiu bem, mal...

CLAUDECY: Eu tive. Eu já tive muito medo. Até quando ia para o colégio! Assim, porquê quando se entra na sala de aula a primeira coisa que pergunta é a religião. E eu não sabia responder. Toda vez não sabia responder o que falava... Então assim, já tive muito medo e aprendi que... a minha religião é maravilhosa e aí perdi o medo sabe! Eu... eu tinha medo para dançar. Não conseguia entender. Dançar pros orixás, dançava só aqui, mas assim, pra fora e tive medo. Ai depois eu... eu conseguia entender que tudo o que eu estava fazendo era para não deixar morrer, a nossa tradição, a nossa raiz... Raízes.

FERRAN: O quê que você pensa de partitura, de solfejo, de contagem? O quê que você pensa sobre isso? Faz falta? Seria interessante?

CLAUDECY: É... Assim, quando se joga na...

FERRAN: Ou acha que não serve pra “porra nenhuma”?

CLAUDECY: Não! Eu acho bonito né. Eu admiro porque, eu tive tive... eu tive não, tenho! tenho um aluno... Você mesmo escreve, Gabriel [se refere ao Gabriel Gunter] escreve, e eu fazia as coisas e de repente vocês escrevendo uma coisa que eu não conseguia entender, e quando vocês botam na prática é a mesma coisa. Eu achei aquilo muito interessante a forma de vocês... de aprender e de saber lidar com isso. Só que a minha cabeça bloqueia na verdade ne? Eu Dofono bloqueio, que de tanto ouvir aquilo, ouvir, ouvir, ouvir, a convivência ouvindo não foi escrito, ne? Um candomblé... o nosso candomblé que eu aprendi não foi de livro, ne? de... escrito, ne? foi... convivência no dia a dia, e eu acho eu acho importante. Eu acho muito bonito, tenho vontade de fazer um projeto com isso, para as pessoas poder se comunicar melhor. Poder ensinar, poder ensinar melhor as pessoas dessa forma. Tem muita gente que consegue... consegue ler, sabe ler, ne? Eu tenho vontade de ter uma pessoa que possa escrever os *toques*, fazer um livro, qualquer coisa assim, para ajudar. É importante!

FERRAN: Sobre essa coisa de misturar candomblé com rock, candomblé com tal ou esse pessoal agora, infelizmente não deixou ne, o *Leitieres Leite*, que fazia jazz americano misturado com candomblé. Você gosta? Uma Mariene de Castro...

CLAUDECY: Ah eu gosto! Eu gosto, que é uma forma de manter. É isso, não pode ser esquecido! Sofremos muito, ne, sofreram muito e de uma forma ou outra é bom ser lembrado, né? Aquilo que falei, eles gostam de ser lembrando, nossos ancestrais. Eles gosta, na verdade eles gostam. Se não, não davam caminho. Não existia. Se ele não gostar, se eles tem... eles podem acabar com o tudo. Então eles deixa acontecer, não deixa? Não fica bonito? Ainda mais quem faz com amor. Tudo tem um preparo por trás. Tudo tem uma satisfação, ne? É um banho, seja lá o que for, uma vela acesa antes de chegar ao palco, ne, uma cerimôniuzinha, uma rezinha, uma louvação, então... é eles que manda, ne? Então assim, tem que acontecer sim! É maravilhoso!

FERRAN: Sobre racismo ou preconceito, como você vê isso?

CLAUDECY: Tristeza, ne? Tristeza... Tristeza porque, eu entendo que no final é tudo a mesma coisa, independentemente de religião, se você vai para qualquer religião que seja, é para pedir paz, amor, saúde, prosperidade. A todos no final, tudo o mesmo... a mesma força, no mesmo sentido. Só isso...

FERRAN: E como você vê o que está acontecendo agora, por exemplo, com o Presidente, as igrejas que ficam tacando pedra, falando mal, invadindo...

CLAUDECY: Burrice! Coisas de falta de... cabeça, ne? No final, esse que eu falei é... coisas de... de cabeça, porque no final é tudo a mesma coisa. Que seja na Igreja, no candomblé, qualquer tipo de religião. Todo mundo foca em ter paz, saúde e prosperidade, gente, é só isso, entendeu? Todo mundo pensa isso! Aí tu vai ver, a pessoa está bem pra caramba mas pede porquê? Pode estar falando em outra língua, mas tu vai ver que o que quer é saúde, é paz, é amor, é sossego, ne? Então, para mim tudo é a mesma coisa. Estava tudo escrito, já estava tudo escrito.

FERRAN: Sobre mulheres tocando atabaque, machismo. Como você vê isso? Você acha que vai mudar? Deve mudar, não deve mudar? Como você vê isso?

CLAUDECY: Eu vejo... eu vejo que tem... tem... tem... certo tipo de religião, ou que seja na África que tem pessoas que tem mulheres que tocam. Então, conforme falei a você, não fui eu que criei isso. Quando eu nasci já tinha mulheres que tocava... Num toca assim, no candomblé... no candomblé não toca ali, mas atrás de bastidor acontecem milhões de coisas! Então... e ainda ensinam aos *ogãs*. E tinha as mina que toca atabaque. Minha mãe toca, minha mãe ensina. O quê que eu vou fazer se eu já encontrei? O quê que eu posso falar?

FERRAN: Então você acha que no fundo... Tem como...

CLAUDECY: Sempre tem um momento... um momento em que vai precisar. Não na hora lá, mas num momento precisa. Candomblé ne? E tem outras religiões também.

FERRAN: E no palco, e assim, essa coisa que às vezes tem pessoas que falam que mulher não tem que tocar, que tal, que se o tambor é tal... Por que eu vejo que...

CLAUDECY: Minha família toca...

FERRAN: É um... As mulheres estão tudo...

CLAUDECY: Minha família toca. Tem família que toca, entendeu? Faz show. O quê que eu falei pra você, vai repetir: eles gosta de ser lembrado. Se não tinha... não existia velho! Meus ancestrais, a gente vive de ancestralidade! Se acontece coisa que você vê, que todo mundo vê, é porque permite, sempre permitiu né? Porque se não a *Tia Caçula*, a finada *Tia Caçula* não tocava. Minha mãe não tocava. Quantas vezes minha mãe tocou? Meu pai não está e ela chorando e ir pro atabaque tocar. E os Santo nunca tirou ela do atabaque, porque? Por que não tirava na época, né? Quantos anos! Eu criança e minha mãe tocava

do meu lado 'tá, pin-din' e eu ali e ela chorando... quantas vezes... e os orixás dançavam! E ela, a mãozinha começava a doer, e ela aí, sabe, mas quantas vez... Minha mãe já fez isso já!

FERRAN: Quando precisa...

CLAUDECY: Uma hora. Eu acredito nisso, sabe? Porque foi coisa que eu já vi e não é de hoje, né! É coisa antiga. Quantas mulheres, de grande, tocavam... *Ekede Angelina*, finada *Tia Caçula*... E aí?

FERRAN: Sobre essa coisa que se fala agora de apropriação cultural. Como você vê isso

CLAUDECY: Apropriação...

FERRAN: Apropriação Cultural. Qualquer um pode chegar, tocar candomblé...?

CLAUDECY: Eu já falei sobre isso. O candomblé é aberto, a Igreja... é como se fosse a igreja, a porta aberta. Tem coisas que é para todo mundo, não tem como você falar 'não pode', botar... botar... Interferir, certo? Não tem como interferir. É aberto, então qualquer um pode aprender, uma criança, um adulto, um mais-velho. Mas tem coisas lá dentro que não pode. Só se você... se entregar pro orixá, para você conhecer o outro lado. Então...

FERRAN: Como você vê por exemplo essa coisa de... de brancos e negros no candomblé? Essa coisa do Brasil. O Brasil é muito racista. Você vê a polícia, você... Você sabe muito bem quando você vai entrar num prédio e o porteiro te olha atravessado. Então a pessoa...

CLAUDECY: Intolerância, né? Intolerância mesmo! Intolerância, né isso!

FERRAN: Você acha... Como você vê isso...?

CLAUDECY: Tinha que acabar...

FERRAN: Eu sendo branco, sem nascer no Brasil e estar no candomblé. Acreditar. O quê que você pensa sobre isso? Pensa alguma coisa?

CLAUDECY: Eu penso que tem que se unir mais todo mundo, e é maravilhoso esse encontro. A fé. Tem gente que tem muita fé, tem fé demais... Que chega... chega... chega a tirar energia. Mas você olha assim tu fala 'Meu Deus!' Você não acredita e você vê coisas. Tem que ter muita fé. E a fé move montanhas, né? E é isso que eu vejo. Branco tem orixá? Claro que tem! Tem sim! Claro que tem!

FERRAN: Cada um com a sua ancestralidade, né? Com certeza vai...

CLAUDECY: Né? E é muito bom, quando a gente vê... esse *ajó*.

FERRAN: E a última pergunta. Você pensa no candomblé como uma escola? Você... o candomblé educa? É uma escola?

CLAUDECY: É um quartel, uma escola, é um quartel. É cheio de regras, é cheio de “não-pode”, muito não, pouco sim. Tem que estar preparado para entrar na religião. Por isso que não pode entrar assim de cara, você tem que conhecer, conhecer, ser *abian* um ano, dois anos, para você... quando você entrar você saber se é aquela casa mesmo, porque é uma escola! É muita... é muito não, muito não e pouco sim. Então eu vejo como... não é... e... É muita coisa, né? A gente... a gente morre e não aprende o candomblé, os segredos, os mistérios. Vai passando, vai passando, vai passando... Por isso que tem que ser humilde para poder... porque o candomblé, o nosso candomblé não está em roupa, não tem vestimentas, investimentos, não. Não é a roupa. A sabedoria não está na roupa e tem muitas pessoas que é sábio, no candomblé. Então eles tem que respeitar. É respeito, né? Na verdade, essa forma de respeitar, de manter a tradição, né? Tudo tem um começo, quem começou, mas não tem um fim. Todo mundo só sabe do começo algumas coisas. Cadê o fim? E todo dia a gente aprende, todo dia a gente aprende uma coisinha.

FERRAN: É uma escola de vida...

CLAUDECY: Uma escola de vida... uma escola... um quartelzinho. É regras, né? Fulano é *abian*, cliente, *abian*, é *iyawô*, *egbomi*, *agba*... E aí, assim vai.

FERRAN: Você quer fechar? Quer alguma coisa para acabar?

CLAUDECY: Eu quero agradecer. Agradecer essa oportunidade de estar aqui com você. Você sempre foi uma pessoa esforçada, você sempre trabalhou muito. Eu sempre vi tua dedicação, teu esforço, a sua luta, e... para manter, para fazer isto tudo acontecer, não é fácil e você está aí... firme e forte nesse trabalho, nesse projeto. E, que todos orixás aqui do *Ilê do Ilê Axé Omolu Omin Layó* possam te abençoar, te energizar bastante, te dar bastante força, equilíbrio e sabedoria para cada vez mais você poder caminhar, andar um passo para a frente. E meu pai *Omolu* possa sempre te cobrir, né? Com as *flores* dele, com as *palhas*, com a saia de palha dele, com o *xaxará*. Que sempre seja forte para você. Que sempre te ilumine. Que como o sol brilha, que você possa brilhar! Ele te dá bastante brilho como o sol, como Sol dele. Possa te dar bastante brilho, bastante energia. Que você possa crescer e... consegui adquirir todos os seus objetivos na sua vida, nessa missão, nesse trabalho bonito que você está fazendo. É isso. Quero agradecer a você, Ferran Tamarit Rebollo e... E força, inteligência. E fé! Axé.

7.2.2 Entrevista Thainara Castro

Terreiro *Ilê Lara Omim* (Vila São João, São João de Meriti/RJ), 25 novembro 2021

FERRAN: Bem. As primeiras perguntas são bem... simplizinhas, você se apresentar, explicar o seu nome, de onde vêm... o que você achar legal...

THAINARA: Então. Meu nome é Thainara Castro. Thainara Cerqueira Castro de Jesus. Neta de finada *Mãe Lindinha de Oxum*, de finado *Papaiú* que muitos conheceram. E filha carnal de dona *Roseselma de Xangô*, filha carnal da minha avó, claro. E nascida aqui em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, e desde então aqui fui criada, cresci... Nossa vivência de infância foi nesse quintal aqui, nesse *axé* que a casa desde então, desde que me entendo por gente esta casa existe né? muitos anos de luta. Minha avó veio de Salvador pra cá, construiu aos poucos, aqui era tudo lama, né? Era tudo um canavial feio, era só mato, enfim. E aí construiu isso aqui com muito suor, muito... trabalhando muito em casa de família e começou o candomblé dela é... desde então. E hoje é esse patrimônio, ne, é uma casa que é bem conhecida, mas a nossa... a minha vivência de infância e até hoje assim, é no candomblé. Eu nasci e fui criada dentro do candomblé. Então, a gente vê e aprende todo dia, não só como ser humano, mas principalmente com os orixás, né? Que a gente... eles nos dão, nos dão provas e ensinamentos todo dia, né?

FERRAN: Como você começou a tocar? Quando? Ou com quem?

THAINARA: Então, a minha família sempre foi dessa parte de música. Assim, veio assim, bem do meu avô, meu avô tocava e ensinava muito os *ogãs* daqui de casa quando eles iam treinar os *ogãs* e sentava os *ogãs* eu ficava ali pequenininha, né? Sempre me interessei e sempre gostei, já vem de dentro mesmo. E daí foi quando despertou uma vez o meu querer de tocar. Eu lembro que eu tinha uns cinco anos. Fez tipo... Aí estava aqui no barracão, meu avô ensaiando os *ogãs de caboclo*, que na época era o *ogã* Damião, o *ogã* Francisco, que é *ogã* de minha mãe *Oxum*, né? *Oxum* da minha avó. E daí ele... ele tinha um jeito dele de treinar e de ensinar. Então ele não tinha muita paciência, tipo, quando errava ele dava *agdavizada* na mão e aí o pessoal 'Ai meu Pai, que não-sei-o-quê', 'não! Bora, tem que aprender' 'A mão firme, pô!' E aquilo ali me encantou de uma certa forma, porque eu vi ele tocar e fiquei muito encantada e desde então eu quis e... ficava ali no meio, aprendendo tocando e fora as farras de família, samba, de roda de samba que a gente fazia. Na época tinha... a minha mãe botava muito grupo de pagode, minha avó botava o grupo de pagode no final das festas aqui e aquilo ali foi me encantando. E eu fui, mas pra começar profissionalmente, eu comecei... fiz um show em Vila Isabel, com a Rose Guará, uma cantora também

incrível do samba e tal, está na mesma luta que a gente até hoje, mas ela que me arrastou de fato assim para essa parte de samba, né? que até então eu conhecia mais a questão de candomblé, né? Enfim. Então para essa parte de samba foi com a Rose Guará. Ela me chamou para roda de samba feminina. Foi a primeira que eu participei e desde então, continuei.

FERRAN: Vamos... Vou aproveitar e puxar esse gancho aí do seu avô. Me conta um pouco mais quem era, quando chegou...

THAINARA: Então, meu avô na verdade assim... Eu perdi meu avô tinha dez anos de idade, então eu não lembro muito assim. Eu tenho ele até hoje como fã, como ídolo aliás... e ele desde então, aprendi muito. Ele botava os netos pra tocar assim, no quintal sabe, nas festas, ele chegava e ficava brincando com todo mundo, ele era muito gaiato, né? Enfim, e ele sentava assim, e a gente tocando tudo errado... 'Bora meus netos, vambora!' Aí fazia as *porrada* dele [toca no atabaque]. Na roda de samba quando ele chegava, essa era a marca dele. É essa... essa *clave* que ele fazia [toca de novo] aí [toca de novo] 'Bora meus neto, vambora!' E quando ele chegava que tocava isso, aí vinha as crianças tudo agarrando – que ele deixava tocar mesmo – a gente fazer aquela bagunça, tocando tudo errado e ele 'meus neto são brabo!' 'Vocês tem que tocar assim mesmo, que não sei o quê...' E daí a gente, eu tenho muito essa lembrança dele. E... meu avô era muito de rua, de candomblé, e passava dois, três dias, enfim... e voltava depois de uma semana na rua. Então a gente via ele assim, né? Vagamente... Mas eu tenho essa lembrança dele, que é boa e que deixou uma herança rica, assim, eu acho que pra gente, de... não só de talento, mas de aprendizado, de saber tocar o atabaque, né? Eu... Eu não sou obrigada a saber isso, até porque mulher no candomblé, pelo menos aqui em casa, não toca atabaque. A gente toca, eu toco sim por causa de uma profissão que eu tenho, por causa do meu trabalho mesmo. E gosto disso demais. Mas, essa herança que ele deixou, esse talento, é muito rico, muito amplo, assim, não só eu como meu primo Bruno, o Jessé, que o Bruno que *confirmou* há pouco tempo pra *caboclo* e o Jessé, não era nem *confirmado*, nem *feito*, nem nada mais sabe tocar, sabe... O pai dele também, *Tio Wilson*, o *Tio Licinho* tem um conhecimento muito amplo dentro do candomblé com relação a *toques* de candomblé. Como tocar para poder chamar orixá, porque ele está sempre é... O tambor dentro do candomblé tem uma função muito especial, muito importante e é uma coisa muito sagrada, né? é um instrumento sagrado que está sempre em contato direto com o orixá. É ele que faz o contato. Então isso tudo eu aprendi, sabe? e aprendo até hoje mesmo com *Tio Licinho*, né? que também parece muito com meu avô – até no jeito de sambar, de dançar, de tocar. E é isso, essa é a lembrança que eu tenho do meu avô hoje.

FERRAN: Vamos falar um pouco sobre os *toques* que a gente gravou. Eu vou ir perguntando... porque escolheu o *Jinká*?

THAINARA: Eu gosto de dedicar, tem uma coisa muito especial assim dentro de mim, que acho que tem sempre um *toque* que te desperta aquele... Então, eu sempre gostei. Eu não sei por que mas sempre gostei de *Jinká* e eu sempre admirei e preferi as notas dadas no *rum* quando se trata desse *toque*, e eu acho muito lindo, muito lindo, muito lindo mesmo. E ele é isso! E a *vassi* né, que a gente fez também, que é um *toque* amplo, né, que abrange todos os orixás, que atende todos os orixás de uma certa forma. Então é muito importante também.

FERRAN: Você alguma vez contou quantos *toques* você conhece?

THAINARA: Nunca contei. Assim, existem *toques* que eu não... eu vou... não vou mentir, eu realmente não sei né? A gente faz de acordo com a nossa intuição musical, mas de saber ao certo assim, eu nunca contei e não sei... realmente eu não sei.

FERRAN: E você quando aprendeu, aprendeu algum tipo de classificação dos *toques*? *Toques* que são pra determinados orixás, *toques* que são mais gerais ou por nomes ou por famílias ou por... não sei...

THAINARA: Na verdade, como eu falei, a gente como fui nascida e criada aqui então a gente... a gente... eu ensaiava também muito *iyawô* né, para minha avó que é *iyawô* ne, aquela cabacinha ali e tal e fez de tudo e ensaiava muito, era eu, Bruno, Lúcio, meus primos, né? Jessé também. Então, a gente desde então veio saber as classificações assim por orixá né? A *vassi corrida*. 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? Aí tem o *ageré*... *agerén*... não sei bem, mas acho que para *Ossanyin*, né? E... é isso, *ijexá* para *Oxum*, enfim, assim o *pilão* para *Oxalá* e assim a gente... essa é minha ideia, idealização de classificação.

FERRAN: O que você acha que diferencia cada *toque*? Tem alguma coisa que diferencia?

THAINARA: Um *toque* de outro? Sim eu acho que... acho que as *claves*, né? Tipo, e... o jeito de tocar, né? tipo, tem *vassi* para *Omolu* e tem *vassi* para *Ogum*, tem *vassi* para *Oxum*, tem para *Xangô*, que a gente não vai tocar tipo... isso aqui pra *Oxum* [toca e canta] *Iya Omi ni bu, omi rô, odo orixá ô yêyê*. Aí aqui pega, eu gosto de usar mais [mostra um *floreio* no atabaque], aí eu não uso tipo [mostra um outro

floreio e base], eu já acho que isso aqui é para *Omolu*, mas é dentro da *vassi*, então acho que isso diferencia e muito sabe? quem é que sabe apreciar um som de um *rum*.

FERRAN: Tem alguma coisa que você acha especial para cada *toque*, ou sei lá, tocar mais rápido, mais devagar, tocar mais alto ou mais baixo, tocar mais... marcar mais, marcar menos... não sei...

THAINARA: Sim, eu acho que depende muito é... É claro, né, você pergunta no geral mas, no meu ver acho que depende muito da ocasião e da sua emoção, que a gente toca muito com o coração, ainda mais quando está num candomblé, na festa ali com o barracão cheio de orixá feliz e dançando e a gente também se emociona, e a gente mete a mão mesmo, a gente toca com vontade, pelo menos as pessoas que estão no atabaque, né? E eu acho que... tem diferença de emoção e de situações. Existem situações que te emocionam, para você tocar mais rápido ou mais forte. Às vezes você se empolga muito, e existe momentos que não assim, e nem são propícios para tanto barulho. Existem tipo, *orôs* internos ou então *obrigação* que é mais uma coisa mais... uma *matança*, um *bori* que você também tem que tocar bem... né? baixinho, que é só aquela questão de saudar, de saudar o orixá.

FERRAN: O que faz um *toque* bonito? Ou seja pensando no seu gosto.

THAINARA: Sim. Cara, eu acho que o jeito de tocar sabe... um *toque* bonito você tem que saber tirar o som do atabaque. Se você não souber tirar um som – porque não é força, é jeito, é prática – se você não souber, eu acho que dá meio que uma desandada, né? fica feio. Você tem que saber dar um *slap* bonito, você tem que saber dar um *open* também bonito. Então, se você não abafar direito o som não sai legal, então acho que é questão de prática e técnica mesmo.

FERRAN: E o que você não gosta que as pessoas façam no atabaque?

THAINARA: Olha eu acho que a... A afobação, e... o não prestar atenção no que está fazendo, e quem está conectado na hora, qual a orixá que está conectado com o *rum*, né? Acho que a falta de atenção, a euforia, afobação daquela pessoa, aquela gana de querer tocar e... as vezes até rasga o couro de um atabaque com tanta força, acho que isso é ruim, isso é feio, né, e acaba que você não tira o som ideal do atabaque.

FERRAN: Então, seguindo um pouco nessa mesma linha: o que você mais aprecia num tocador ou tocadora – bem, dentro do culto não seria tocadora, mais pensando no geral..

THAINARA: No geral né... Bem, eu aprecio educação, né? A pessoa tem que ter uma educação, não só com o atabaque, mas com qualquer instrumento. Tem que saber tocar um instrumento de sopra. Você tem que ter educação para saber tocar. Então eu acho muito bonito a pessoa que tem, que senta... às vezes

chega um *ogã* assim, sabe, eu admiro muito, que saiba tocar, que saiba sentar e tirar um som legal, limpo do atabaque, sem correr né, sem correr o andamento e cadenciado, direitinho. Admiro muito isso: a educação.

FERRAN: Tem algum tocador ou tocadora que você possa citar, que você admire, que você se espelhe, que você aprendeu?

THAINARA: Olha, o *Dofono* eu acho que é... sim, eu sou apaixonada pela... pelo conhecimento dele, pela pessoa que ele é assim, muito humilde sabe? Eu admiro muito ele, admiro muito o Iuri [se refere ao Iuri Passos], também *Assogba* sabe? a educação de tocar do *Assogba* também, de Salvador também, o Iomar né? Então, acho... que acho que é isso sabe? é a pessoa saber tocar, acho que me encanta muito, ter essa educação.

FERRAN: Eu vou te falar algumas palavras que às vezes são muito usadas, por exemplo, em escolas de música, e... para ver o quê que você entende por isso, sabe porquê... Enfim, você é músico também, então pode ser que tenha coisas que são comuns, coisas que você entende diferente do que você aprendeu. Se eu te falar: técnica. O quê que é para você técnica, pensando no atabaque por exemplo?

THAINARA: Sim. Acho que a técnica é estudo, né? Você estudar, para você saber a técnica que você vai usar para tirar um determinado som de um instrumento. Eu entendo por isso. É questão de estudar, e é isso, estudar para saber qual é o *movimento*, qual é a posição certa, onde você vai entrar, pode entrar...

FERRAN: Certo. E se eu falar *swingue*?

THAINARA: Olha, eu acho que *swingue* vem muito do estudar o instrumento, né? Você treinar, e vem muito também de dentro de você. Acho que o *swingue*... acho que... eu costumo dizer que *swingue* está dentro da gente. A gente já chega com aquele *swingue* e tal, e tem gente que sabe tocar e não tem o *swingue* que a gente coloca as vezes num instrumento.

FERRAN: E cadência?

THAINARA: A cadência a gente volta, eu acho que a gente volta lá naquela educação, né? Aí junta, acho que junta a prática, a técnica né, com esse *swingue* e também chegando na cadência, porque eu acho que a cadência é você ter a educação de tocar o instrumento pra poder não ficar nem muito lá é muito cá também, tem que ter um padrão de cadência ali. Eu entendo assim.

FERRAN: Sonoridades. Ou seja, o som. Você acha que o som é importante?

THAINARA: Não, com certeza! Você tirar um som limpo do instrumento é tudo, assim, acho que engloba tudo. É você saber executar aquele instrumento com... com clareza para que as pessoas entendam o que você talvez queira até dizer tocando aquilo e acho que é isso.

FERRAN: E gesto, gestualidade, o corpo. Como você pensa nisso?

THAINARA: E como eu disse acho que *swingue* vem de dentro para fora, então a música tem que vir de dentro para fora. Eu tenho muito isso comigo, né, eu às vezes eu estou em casa e aí me dá vontade de tocar, do nada estou em casa e vendo televisão, eu desligo a televisão, boto os atabaques para a sala e começo a tocar do nada. Aí, acho que é isso, é a vontade de tocar, e você saber se portar né, os movimentos de teu corpo vêm também de dentro pra fora né. Conforme você está curtindo o teu som ali eu sou a mesma que balança pra cá, balança pra lá, enfim, eu curto o som que eu faço no instrumento.

FERRAN: E se eu te falar de ritmo?

THAINARA: É, ritmo é o início de tudo. E onde você... você aprende mesmo a questão de... percussiva, né? O ritmo é percussão, não tem jeito acho que é isso. Você... um dos primeiros passos para quem começa a estudar qualquer instrumento, tem que ter o ritmo primeiro. Acho que a base.

FERRAN: E melodia?

THAINARA: Melodia é lindo né cara! É aquela coisa que desenha a música. Melodia, eu acho que é de suma importância dentro da música e quando bem colocada fica perfeito demais. Acho que é o casamento perfeito entre as coisas de harmonia, melodia e... e a percussão. Acho que é um casamento legal.

FERRAN: E... você me fez pensar agora, porque quando eu toco atabaques, do jeito que vocês me ensinaram, o *Dofono*, você, enfim, eu penso nos atabaques como uma melodia.

THAINARA: Claro! Ele tem suas melodias. Tem, eu acho que tem. Eu acho que o atabaque a gente já tem em mente aquela afinação do atabaque certa, tipo quando a gente toca às vezes não muito apertado ou muito desafinado assim, a gente também sente e sente a diferença. Eu acho que é isso.

FERRAN: Quando você toca, você pensa em *frases*?

THAINARA: Penso muito e às vezes até me enrolo, porque eu penso às vezes numa *frase* e acaba saindo outra. E... eu penso as vezes, meu pensamento vai mais lento do que a minha mão, às vezes eu não consigo pensar na *frase* toda e tem que... acabo me tropeçando. Mas eu penso, penso muito.

FERRAN: Você, vamos dizer, você meio que visualiza como partes de um *toque*...

THAINARA: Isso. É na verdade, existem *frases* que a gente... já tem nossa. Tipo uma *frase* minha, registrada, da minha marca tipo, às vezes eu faço uma parada que... é uma *frase* que já é minha, mas que vem outra em cima dessa *frase*. Então às vezes eu vou só incrementando né, as *frases* assim.

FERRAN: E se eu falo de tempo...

THAINARA: Tempo. É. Mas de que é sentido, dos compassos e essas coisas?

FERRAN: Tipo na música, as pessoas falam 'oh, está perdendo tempo', mas não perder tempo de... tipo o tempo, o andamento... Por isso eu te falei tem coisas que eu às vezes penso que da forma que eu vejo quando eu toco atabaque é um pouco diferente de quando eu estou na universidade ou no Conservatório. E, acho que tem a ver com a filosofia. Tipo, aqui as coisas, o tempo, o tempo inteiro é diferente. O tempo na música é diferente também...

THAINARA: É, à vezes, apresentações tipo assim, como faço apresentação, participo de um grupo feminino chamado *SCUM – Sambe como uma mulher*, um grupo de samba, mas também a gente puxa para o candomblé. Tem... tem momentos que eu faço *agueré*, tem momentos que eu faço um *ilú* e em alguns a gente encaixa dentro de sambas. E aí o tempo realmente é muito corrido, que tipo eu tenho que encaixar o *ilú* dentro de um samba. Então, o *ilú* já é uma coisa que já é um andamento acelerado né, com... dentro de um samba então, às vezes eu até me atrapalha porque eu não consigo! Não sou acostumada, né? Acho que o atabaque dentro do candomblé é mais cadência, é mais atenção no andamento e no tempo em que você está tocando para não embolar o *pé de dança* do orixá e nem embolar quem está tocando com você né?

FERRAN: Essa é uma coisa que enfim, várias pessoas me falaram. Eu já li, já conversei com muita gente sobre isso, mas toda essa coisa de que os tambores falam. O que você pensa disso?

THAINARA: Olha, eu vou contar uma história que eu presenciei muitas vezes, porque quando... eu morava aqui né, fui criada aqui no candomblé, enfim, com a minha avó, minha mãe saía para trabalhar, deixava... meus tios né, todos quando saíam para trabalhar deixavam com a minha avó os netos, então nós fomos nascido e criados aqui. E eu morei com a minha avó. Minha avó que me criou com a minha irmã Nayara, que logo depois que ela faleceu, Nayara e a gente foi morar com a minha mãe. A noite aqui, mesmo depois assim de função, a gente não tinha nada e a gente escutava atabaque tocando, a gente escutava alguém correndo, falando. Já subi várias vezes com a finada *tia Fani*, não sei se você chegou a conhecer. Eu, ela e morava Fátima também que é de Nanã. Subia, a gente pegava a chave subia para ver se tinha alguém lá em cima, porque era um movimento muito assim surreal. Quando chegava lá não tinha

nada! E quando cansei de dormir no candomblé, no barracão, tipo *águas de Oxalá* que a gente dormia, o atabaque tocava a noite toda! Assim, a noite toda! Dá aquelas *porrada* firme no rum: *trum-trum, kin-din, kin* [canta o rum]. Ish! Tocava, mas tocava *vassi*, tocava *agabi*, tocava *avamunha*, tocava muito, *agueré*, muito. Então eu acho que os atabaques têm voz mesmo, e quando eles querem falar, eles falam! Não precisam... acho que as vezes nem de ninguém, eles falam por si só. Acho que eles têm muita voz dentro do candomblé e é um instrumento sagrado, né cara, é um instrumento que, como eu disse, está em contato direto com o orixá, eles que fa... eles que invocam né. Eles que chamam e com a fé de quem está tocando é claro né. E é isso. Acho que a gente tem muita voz!

FERRAN: E sobre a relação entre o tocar, o *pé do orixá* né, ou... vamos chamar de dança, e o cantar ne? Como você vê esse... Será que dá para separar isso? É legal? Porque geralmente quem aprende a tocar às vezes não sabe cantar...

THAINARA: Exatamente...

FERRAN: E quem aprende a cantar às vezes não sabe tocar. Quem dança não toca. Aí tem a coisa de homens tocarem, mulheres dançarem, mas como você vê isso?

THAINARA: É então é... Eu aqui, eu sempre vi meu avô, *Tio Licinho*, tudo tocando e cantando né? *Dofono* também vinha muito aqui, frequentava muito aqui, fez muito candomblé para minha avó. Então foi essa o meu aprendizado, tipo você tem que estar tocando, cantando e com o olhar atento a quem está dançando, porque existem *movimentos*, existem *atos* né que você... que às vezes o orixá está fazendo ou a pessoa está fazendo e que você tem que mudar o *toque*. Então, você como você bem sabe também né, é uma linha né: é canto, *toque* e dança. Então acho que um sem o outro não funciona. Tipo o *toque*, ele tem que ter um *cântico*, ele tem que ter... às vezes você está tocando, às vezes eu pego para tocar a *vassi* e vem uma música, uma *cantiga* na minha cabeça né, porque aquela *vassi* está chamando essa cantiga! Então, é como se fosse o atabaque chamando uma *cantiga* e chamando um *pé de dança* porque você também está tocando, você, teu corpo, né, começa, por si só, se deixar levar por aquele toque e aquele, e aquele *cântico* não é? Acho que é isso.

FERRAN: Não sei se tem alguma coisa que você pense em relação a essa arte de tocar atabaque que eu não falei. Eu falei de *swingue*, falei de cadência. O *Dofono* fala de uma coisa que eu gosto que ele gosta de *tocar pausado*. É uma coisa... é uma coisa dele eu não conheço mais ninguém que fale assim, mas eu já vi pessoas fazendo igual. Então ele diz que é muito importante você tocar e deixar respirar, poder escutar a *base*, porque depois, quando você vai fazer o que ele chama de *movimento do santo*, você pode

dar... pode aparecer mais, pode chamar, pode avisar... né? Então quando eu falo... eu sempre penso, da forma que *Dofono* me ensinou durante... vai fazer quase 15 anos, né, ele tem uma forma de entender os *toques* de candomblé de uma forma muito estruturada, e tem na cabeça uma espécie de formato. E eu penso muito quando vou na universidade, e os caras ficam analisando partituras de Mozart, e eu fico pensando, 'o *Dofono* faz a mesma coisa', e vocês [os candomblecistas] fazem isso, fazem na hora, que é ainda mais difícil, né? E... por isso desse trabalho, porque eu acho que tem muita ciência. Eu entendo que candomblé é ciência, é conhecimento! E... então, tem esse *tocar pausado*. E aí eu vou pegar um gancho: quando você aprendeu, as pessoas tinham alguma forma de falar... porque eu acho muito importante “dar nome aos bois”. E eu acho legal quando a pessoa fala não... por exemplo, o *Dofono* canta os *toques*. Isso é uma coisa que ele diz que o pai dele já fazia e já me explicou que aqui...

THAINARA: É... meu avô fazia muito isso.

FERRAN: Como ele tinha uma forma de falar, por exemplo, *chicote, porrada, cadência, swingue...* são palavras... *gingar* eu já ouvi pessoas... você tem que saber *gingar* na hora de dançar, *rebolar* não, aqui é tal... tem todas umas palavras... tipo isso é muito... que às vezes a gente não dá... não dá, a atenção que merece, enfim... Você aprendeu? Tinha palavras, coisas que você fale ou coisas da tua criação, pode ser também?

THAINARA: Então, a minha avó ela falava muito de *soltar o ombro*, né? Questão do ombro soltos: 'você tem que ter o ombro solto', 'quebre esse joelho'. *Quebrar o joelho* era... 'Tum', meio que dobrar né? para poder você ter aquele... aquela questão daquela... daquele *gingado* mesmo, né, dos movimentos de orixá, das danças e ela mandava você encostar a cabeça assim na parede e fazer assim [mostra o movimento], porque era pra soltar isso aqui [aponta para os ombros] antes de começar a ensaiar, então era pra soltar isso aqui e *quebrava o joelho* né? Então, tem isso que ela falava essa questão, que é muito importante porque hoje em dia eu às vezes eu vejo as pessoas novas-de-santo né, que não tem um *gingado*, não tem aquela coisa aquela vontade de *dançar orixá*, de fazer uma dança perfeita né, de fazer aquele *movimento*, procurar aquele *movimento* perfeito que os santos de antigamente tudo tinham, enfim dançavam linda, linda, lindamente. Eu admiro muito isso, os Santo que tem essa questão de... de *movimento* bonito, sabe? E com relação ao atabaque, é isso. Acho que *tocar pausado* é lindo demais! Você tem que se ouvir, entender, e prestar atenção, como falei, no que o orixá está fazendo. De acordo com aquilo ali, você tem que às vezes parar o olhar, ver o que ele quer, porque às vezes está tocando 'ah! é para *Ogum*', e *Ogum* quer ir na porta, quer *salvar*, quer... quer abaixar na porta, você tem que *pausar*,

para ver para onde ele vai, né? Daí ele vai, e *arreia* – que aquele gesto de *arriar* – e aí vai... ele quando ele vai levantando aí vai, vai atrás, volta, quando ele para aqui ele já quer levantar, então você tem que estar ligado! Porque se você tiver... você vai perder, ele vai levantar sozinho ou então vai ficar esperando, que nem o *Ogum da Tia Nildinha* faz mesmo. E... porque foi o treinamento dele, foi a educação que ele teve. Então ele vai esperar, é... o *rum* chamar pra poder ele levantar, é o respeito com o... de orixá para o atabaque. Eu acho que isso, esse *tocar pausado* que o *Dofono* falou perfeitamente, e acho que isso aí é isso... é você ter essa educação – a gente volta lá na educação – com o atabaque. É você respeitar o que você está tocando também, né? Que atabaque é sagrado! Ele... ele tem... tem... come, ele... ele... ele tem todo um *preceito*, ele é preparado para aquilo ali, então da mesma forma que você é preparado, ele também é, então tem que haver um respeito.

FERRAN: Você tem alguma forma de chamar, por exemplo, o *Dofono* usa um conceito que ele chama de *base*, *movimento* e de *floreio*. Ele meio que separa essas três coisas né, então você teria, vamos supor, um *Lagunló* – que ele chama de *Lagunló* um *varsi corrida*. Aí você teria a *base*, que é quando *Ogum* vai cortando, tem os *floreios* que são pequenos movimentos, por exemplo, quando ele faz *prum-dan-kun-dan-kun-tan* e às vezes gira sobre ele mesmo e vai para a outra direção, e depois tem a *chamada*: *Prum-prum-prum-prum*, *chá*, *kun-tan-kun-tan-tan* e ele vai ou guerrear, ou afiar o facão, enfim, tem vários... depende da casa se faz de um jeito ou se faz de outro, mas ele chama isso de *base*, *movimento* e *floreio*. Você tem alguma forma de pensar isso? Você já aprendeu diferente? Ou aprendeu...

THAINARA: Na verdade ele procurou técnicas. Ele é um professor, ele é um mestre! Enfim, acho que ele procurou técnicas para poder estar repassando isso. Mas, dentro aqui do candomblé, a gente vai fazer a *base* né... a *base* realmente eu entendo. E... aí tem o *rum* que a gente... eu costumo falar que... *rum* vai fazer a *base*. Qual é a *base*? [toca no atabaque uma *base* de *Lagunló*], é a *base*. Aí eu vou *quebrar*, eu falo que é *quebrar* ou *dobrar* [segue tocando]. Aí tenho aquele... para poder retornar, aquela... mas eu não tenho, eu não tenho “palavras técnicas” para poder falar o que é fazer isso, sabe? Eu só conheço mesmo como a *base*, e aquela questão de *dobrar*, né? 'Vai virar, vai *dobrar*, vai *quebrar*, que não sei o quê...' É uma coisa que muda né, muda o *toque*. Então, eu não tenho isso, acho que não tem...

FERRAN: Mais é isso. *Quebrar* já é um conceito. Inclusive conceitos que foram para outros espaços, né... você pode falar... Para o samba também tem palavras parecidas...

THAINARA: Isso, exatamente...

FERRAN: Como tem *subida*, como tem também outros tipos específicos de palavras... também tem né?

THAINARA: Sim...

FERRAN: O que você pensa quando eu falo que o candomblé é uma ciência, é uma teoria musical? Você acha que existe um pensamento musical dentro do candomblé?

THAINARA: Com certeza, sempre existiu! Sempre existiu a questão de... de ritmo né? Eu tenho até um... até hoje tem um *ogã* daqui de casa, *ogã* de *Ogum*, ele e o Alencar. Ele veio de Umbanda pra cá, né? Ele... ele não tinha ritmo nenhum. Então como ele ficava muito entediado no... e eu era novinha né, quando ele se *confirmou*, ele... aí eu ia lá pra cima, que a minha tia falava ‘Thainara, vai lá ensaiar ele que não sei, tem que aprender a tocar’. Aí às vezes eu tinha tarde livre assim, ia para a escola e voltava, tinha a tarde livre e ficava ensinando ele. Não tinha noção nenhuma de ritmo. Então minha técnica para ele foi contar os números, tipo é... pra... pra *vassi* né, aí eu falava: [conta e toca ao mesmo tempo] 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2... Aí tipo contava pra ele, falava ele, e ele conseguia sabe? Só contando. Aí ele começou a tocar mas contando. Ficava 1, 2, aí eu falei ‘no *barracão* você não pode fazer isso pelo amor de Deus, ein!’. Aí ele começava a rir e ele ‘não’, aí prendia a boca assim e ficava contando. Então tipo acho que é técnica. A pessoa quando vem de fora pra cá, você vê muita riqueza dentro do candomblé sabe? Você tem ritmos, você tem músicas, *cantigas* lindas, lindas, lindas! Uma mais bonita que a outra! É... Você tem essa vivência de energia. A energia surreal! Assim, essa questão de paz, sabe? que muitas das vezes as pessoas ouviam... havia clientes vindo aqui da minha avó, e as pessoas falavam que aqui... ‘poxa! quando eu entro aqui eu sinto uma paz, eu sinto uma tranquilidade, sabe?’. Eu vejo tanta riqueza: música, é dança, é o jeito de dançar, o aprendizado com o orixá, até mesmo nas conversas, nas risadas, nas brincadeiras saudável, no respeito, então as pessoas aprendem muito assim.

FERRAN: Se eu te dizer que... “eu penso quando eu toco”... Vamos dizer, que muito do que eu escrevo na universidade, na verdade eu estou traduzindo algo que eu sei pelo corpo, eu não... vamos dizer, eu não penso quando estou num candomblé, quando eu sento no atabaque eu toco!

THAINARA: Sim...

FERRAN: Como você vê isso? Porque isso é uma discussão assim... tem livros, e livros e livros sobre...

THAINARA: De você tocar... estar tocando ali sem pensar em nada? Ou pensando em outras coisas que não é aquilo ali?

FERRAN: Não... Eu penso um pouco... Por exemplo, puxando uma fala que você fez agora: se eu penso uma *frase* eu chego tarde...

THAINARA: Sim!

FERRAN: E a mão não acompanha...

THAINARA: Ah! Entendi, entendi...

FERRAN: Mas, quando você está conectada, você está... é como um rio, como um fluxo... E eu vejo que, quando eu sento para escrever sobre o tambor, eu tenho um tambor do lado, e eu toco... e aí vêm as coisas ‘ah tá!’. Penso em *frases*... Por isso eu te pergunto essas coisas, porque muito do que eu estou te perguntando são coisas que às vezes eu... alguém me perguntou e eu tive que explicar: porque quê isso de *base*?

THAINARA: Eu acho que é isso é...

FERRAN: Faz sentido? O que eu tento te dizer é: faz sentido, ou você acha que eu estou “viajando na maionese”?

THAINARA: Não imagina! Claro que faz! Todo o sentido, acho que você, às vezes eu toco pra... pra... pra me lamentar por alguma coisa, por tristeza, por decepções... É, o tambor ele tem esse poder né, pelo menos comigo de... de curar algumas dores, algumas decepções da vida mesmo, enfim, do dia-a-dia, me desestressar. Ele tem muito essa conexão, esse poder comigo. Então quando é... é dia, né? Tem dia que eu estou estressada e eu toco porque estou estressada. Então se eu estou estressada ou com algum problema, eu toco pra poder ele me acalmar e de uma certa forma eu sento e não penso... eu só toco. Então a mente limpa assim, e eu só penso naquele *toque* que eu estou ali e naquela ligação, e às vezes eu estou feliz, então eu quero.. eu quero... eu penso em *frases*, aí eu penso no que aconteceu de bom e eu estou tocando mesmo para comemorar. Então é um *toque* mais alegre, é um *toque* com mais *floreios*. É um *toque* que é... de alegria mesmo enfim, é isso.

FERRAN: O quê que você consegue identificar na sua forma de tocar, por exemplo, das pessoas que te ensinaram ou que... o que você admira? Você tem alguma coisa que você diga ‘pô, isso que eu faço aqui penso nessa pessoa, ou aprendi com outra, ou...’. Tem coisas que você identifica?

THAINARA: Não, existem coisas, existem *toques* que eu vejo mesmo... Tem... às vezes escuto um *toque* em um CD aqui, ou uma gravação ali, aí eu quero botar isso aqui também, pra enfeitar. Estou sempre pensando. Eu já vi o Iuri tocar né, aquelas aulas que ele dá lá no *Gantois*, enfim maravilhosas, e eu vejo, tem algumas *porrada* dele. Tem algumas do *Dofono*... Então foi misturando, tem algumas que eu lembro do meu avô né... meu avô tocava muito assim... ele tinha aquela elegância para tocar, mas ele ao mesmo tempo que ele tocava com essa elegância, tinha umas *porrada* firme que ele dava, e ele odiava atabaque e... com furinhos, que furava. Aí enquanto ele não rasgava aquele atabaque, ele tocava o *candomblé*

inteiro, fazia o candomblé todo e no final, na *avamunha* para entrar ele metia o *slap* no... encima do furo, *fbrau!*, aí o atabaque rasgava no final. Então, é... a *porrada seca* dele, que ele dava aquelas *porrada* certa de *puc-puc* ‘tem que tocar com vontade! Não sei o quê...’. Quando ele estava tocando ele está é muito concentrado, muito empolgado assim, sabe? E eu tenho muitas *porrada* dele e penso muito no *Dofono*. Eu não penso muito no Iuri... Assim, as minhas referências né, de tocar.

FERRAN: Você vê diferença entre o que é chamado de “música” no candomblé e o que você vê na televisão, no rádio...

THAINARA: Se eu vejo diferença entre a música...

FERRAN: Você pensa a “música” de alguma forma específica no candomblé ou não?

THAINARA: Penso. Eu acho que a música é... como eu falei né, acho que ela é muito rica assim, sabe... acho que assim, como qualquer outra... outro gênero musical, assim. Só que o que muda no candomblé é que existem *preceitos*, regras... o *jeito* de tocar e aquela *fê* né, que envolve tudo, que acho que enriquece mais ainda nessa questão musical do candomblé. Acho que às vezes a gente vai tocar um samba, toca um pandeirinho aqui, um “afoxezinho” ali, um chocalhinho ali, a gente não tá com tanta emoção quanto... acho que eu costumo dizer que o samba não traz a mesma emoção que um *toque* de candomblé, que um *cântico* de candomblé, sabe? São emoções diferentes. E eu acho que o candomblé é rico, rico, rico de mais na musicalidade dele.

FERRAN: De alguma forma, agora você me fez pensar que... parte da emoção que está no samba provavelmente vem do candomblé...

THAINARA: Sim exatamente!

FERRAN: Porquê o candomblé está ali anexado...

THAINARA: Está ali anexado né! É verdade!

FERRAN: Então, e uma questão que eu já falei com algumas pessoas e que é curioso isso: no candomblé se separa *rodante*, vamos dizer, ou *vodunsi* né, depende, tem várias palavras pra isso, mas pessoas que têm uma sensibilidade e uma... uma capacidade de... não vou dizer capacidade, mas que... que conseguem incorporar... incorporar ou excorporar, depende da pessoa que fala; e tem os *ogãs* e as *ekedes* que não... que teoricamente não têm esse papel dentro lá da cerimônia. Mas, eu já ouvi falar muitas vezes, e conversei com alguns *ogãs* e com algumas pessoas que me disseram que quando eles tocam, eles também não estão, exatamente... vamos dizer, conscientes cem-por-cento. Eles estão... lá dentro numa conexão...

THAINARA: Claro!

FERRAN: Como você vê isso? Mas como você chamaria isso?

THAINARA: Eu acho que é a energia né? A energia do orixá ela é muito forte, é muito presente quando se trata de... de fé. Acho que assim, acho que o tamanho da sua fé, o tamanho da sua fé é o que traz é o que atrai a energia do orixá. Eu tenho muito isso. Então, de acordo com a sua fé, você está sim conectada ao orixá, você pode sentir a presença do orixá porque não é porque é *ekede* ou *ogã* que também você não vai sentir um arrepio, você não vai balançar... Você não vai receber, mas seu orixá está com você! Acho que uma vez ele invoca, o orixá é vento né! Então ele pode passar por mim, pode passar por você. Eu nunca recebi mas eu sou *rodante*, eu sou *vodunsi*, que nem *Dofono* né, que depois de anos sem balançar com nada, a hora que ele quis pegar ele pegou. Só que *ogã* e *ekede* tem muito dessa... disso né, de sentir a energia e... é o que eu sempre digo: quando está... quando está ali no atabaque, ele está conectado com o orixá! É uma linha né: atabaque e a pessoa está tocando, passa do atabaque que vai para o orixá, e assim vice-versa. Então a energia do orixá pode tocar um *ogã*, pode tocar *ekede*.

FERRAN: Axé! Eu fico pensando muito... Gostei muito dessa forma de ver né, dessa... uma espécie de... como se fosse uma conexão...

THAINARA: Uma linha né...

FERRAN: E o tambor fosse um mensageiro quase. Os africanos falam muito disso, e em Cuba, como eu toco... sou *sacerdote* também de tambores afro-cubanos, lá se diz que o tambor traz as preces do... do candomblecista – nesse caso se chama de *santería* – para *Olofin*, *Olorum*. Então o tambor é o mensageiro. No candomblé, às vezes se diz que é *Exu*... no... e é curioso porque você está me dizendo que o tambor tem esse papel.

THAINARA: Tem essa ligação com certeza!

FERRAN: Inclusive o meu *padrinho* de *tambor batá*, ele diz que... que ele quando toca se transforma em um canal. Ele não está lá. Então ele diz que ele escuta *Xangô* falar, e ele toca – ele é de *Omolu*, mas os tambores são de *Xangô* – e ele... e ele diz... quando a gente está tocado, ele para de tocar e olha pra mim e fala: ‘você ouviu?’, e eu falo ‘o quê?’. E eu escuto coisas, claro. Já aconteceu muitas vezes comigo! Por isso eu faço essa pergunta, porque às vezes você lê – sobre tudo lê porque quem é de candomblé ou viveu não precisa de muita história porquê você sente – mas eu já li muitas vezes ‘não, o *ogã* e a *ekede* não tem essa função, não faz...’, e aí tem os outros...

THAINARA: É... Não, acho que as pessoas elas são muito... assim, sabe? Porque uma *ekede* não pode sentir a energia? Ela não vai receber até porque a função dela não é essa né, ela não é uma *vodunsi*, ela

não é uma *rodante* né, mas porque ela não pode sentir a energia, um arrepio, sabe? Aquilo ali pode tocar no coração e ela vai começar a chorar ali – como aconteceu, acontece muito comigo. Eu me emociono muito, o tempo todo dentro do candomblé – e a gente sente essa energia o tempo todo também, né! *Tio Licinho* é um também chorão, o tempo todo chora... Tudo que é *bori* ou *matança*, que tem é... que a gente tenha assim uma resposta, às vezes, isso é pura emoção na gente! Orixá está ali gente! Orixá é vento! A presença dele, está dentro de você! Então, a gente faz o orixá na nossa cabeça, então ele está o tempo todo dentro da gente! Então, em qualquer momento ele pode despertar uma emoção dentro de você.

FERRAN: Então vou passar um pouco pra essa parte mais da... do que você faz de levar o candomblé para... não vou dizer pra fora do terreiro, mas para o palco, pra vida, pra um trabalho, né. A primeira é essa: o quê que você leva daqui, do que você é, do que você aprendeu, do que você vive para o palco?

THAINARA: Olha eu levo, as técnicas. Eu levo... o que eu faço aqui, eu procuro fazer lá. Como a gente falou anteriormente, existe um tempo mais acelerado, sabe? [Um vizinho faz barulho] Está atrapalhando essas vozes?... Existe esse tempo mais corrido né do samba, da questão de encaixar no samba o candomblé. Então, eu procuro levar um pouco disso, sabe, eu procuro levar o que eu sei, o que eu sei dentro do candomblé que possa encaixar dentro do samba, eu vou encaixar... porque é uma coisa que enriquece mais, além... apesar de estar acoplado - como você bem disse aí, o samba anda junto com o candomblé, não tem jeito, é coisa de preto mesmo! – e, apesar disso, as pessoas, pouca gente conhece. O povo do mundo do samba, tem esse... esse conhecimento né de candomblé, a maioria é de terre... são candomblecistas, são umbandistas, enfim. Tem isso, mas não conhece, a maioria das vezes, não conhece um *toque* certo, sabe, não conhece uma coisa bem tocada né. Às vezes a pessoa toca muito Umbanda [canta com a boca] *tátum, tá-kun-dun, tá-ka-tun-tan, kun-dun*. Não que seja feio ou errado, mas às vezes tu vai levar numa... vai botar uma *kabula* sabe? Tu vai botar um *barravento*. Para as pessoas é um *toque* diferenciado. Então essa diferença que a gente leva, do *toque* correto para o samba.

FERRAN: Pegando um pouco esse gancho: o que muda então o que pode mudar? Dá para adaptar coisas do candomblé?

THAINARA: Dentro do samba?

FERRAN: Por exemplo, ou de outra coisa se você fosse fazer um...

THAINARA: Acho que... eu acho que dá sim. Apesar de o candomblé, no meu ver, ser muito original, ele eu... tenho em mente que candomblé não devia ser mudado, sabe. Acho que é aquilo ali e pronto. Ele já veio pronto. Ele já veio, sabe, um *toque* perfeito, que não tem que ser mudado, cara, e acho que vou

respeitar isso e pronto. Mas quando se trata de uma coisa artística, a parte que já levo para o palco, uma coisa de trabalho mesmo, aí a gente já tenta dar um *floreio* a mais, bota um enfeite aqui, outra ali né, vai ornando isso pra poder adaptar dentro do samba, porque muitas das vezes ele está cru, né? O atabaque já é bonito por si só, o *toque* dele, então é ele cru mesmo, blusão bonito, mas às vezes tem música que pede que a gente mude um pouquinho pra poder, encaixar.

FERRAN: Então o candomblé não tem espaço para ser criativo?

THAINARA: Olha, está difícil. Mas no meu ver... criativo em que ponto, de mudar alguma coisa? De mudar...

FERRAN: Sim, de mudar algo. Qual é o papel da pessoa no candomblé? Eu estou falando mais na hora de tocar mas pode ser mais no geral...

THAINARA: Não, sim, é claro. Acho que... o mundo mudou, né? Nós mudamos. Evoluímos, né. É claro que o candomblé não vai ser diferente. Ele vai... ele vai evoluir, ele vai abranger outras partes né, e outros pensamentos. As pessoas vêm revolucionando tudo o tempo todo. Então, o candomblé não vai ser diferente, né. Assim como já mudou muito, como existem *toques*, mesmo assim com o nome que antigamente não era muito falado os nomes... uma *vassi*, é um *ijexá*. As pessoas falavam um *toque*, né: ‘toca pra *Oxum*, toca pra *Ogum*, pra *Oxossi*’. Só que então não tinha essa técnica, e isso foi uma revolução. Eu acho que o candomblé ele é rico pra caramba. Só que também eu acho que ele já é pronto, ele já é original. Eu gosto dessa coisa original, sabe, antiga mesmo, arcaica. Eu sou arcaica pra caramba! Falo de questão de quando se trata de religião, da minha religião, eu gosto de tudo “feijão com arroz”. É isso que deu certo até agora, é isso que a gente vai fazer até morrer! Então, eu acho bonito né os enfeites que botam, os enfeites – e até eu mesmo às vezes crio alguns *toques* aqui, mas é na parte artística. Acho que dentro do candomblé pode mudar as questões... burocráticas né. Acho que de... tipo, ‘Ah, um *iyawó* tem que *tomar benção* aqui a fulano, beltrano e ciclano’. Tem casa que não exige tanto isso, aqui a gente existe... e existe uma hierarquia a ser cumprida, né. Mas tem... existem casas que não ligam pra isso, né. Então, eu acho muito, muito assim. Acho que ele já é pronto e não tem que ser mexido.

FERRAN: Eu não tenho uma opinião sobre isso porque no meu papel, dentro do candomblé... Agora sou um *ogã suspenso*, mas eu sou um *abian* e claro, não é meu papel opinar. Acredito que esse é o meu lugar, por enquanto, mas às vezes tem uma palavra que me vem à cabeça quando eu penso nessas coisas que é *fundamento*. Acho que tem *fundamentos* que não devem mudar...

THAINARA: Isso, não deve ser mexido...

FERRAN: E tem algo que está em volta disso... Aí é botar um ventilador ou um *agdavi* de outra madeira, ou um *toque* um pouco mais rápido e mais leve. Por exemplo, o *Dofono*, a velocidade do *toque* é algo que ele é muito rígido. Se você tocar rápido para *Oxum* ele não vai gostar e vai parar, se você tocar alto demais, ele vai parar. Para ele isso é fundamental. É algo...

THAINARA: Claro, que não tem que...

FERRAN: Às vezes eu penso nisso. Eu faço essa pergunta também pensando nisso, porque muitas vezes se disse que o... que o candomblé é rígido, e eu acho que o candomblé é exatamente o contrário, ele se adapta muito bem, mas tem coisas muito importantes...

THAINARA: Não claro...

FERRAN: Que não podem mudar...

THAINARA: É isso aí...

FERRAN: E aí as pessoas confundem o todo... A parte pelo todo!

THAINARA: Sim! Não, estou entendendo, perfeitamente.

FERRAN: Acho que é isso é uma opinião...

THAINARA: Não super, super válida! E eu acho que é isso! Tu conseguiu resumir, assim, o que eu queria dizer né... Eu acho que...

FERRAN: Acho que assim... É o que eu aprendi...

THAINARA: É isso. Eu acho que é isso, como você falou da questão do ventilador, essas coisas de um ar-condicionado no barracão, porque não pode ter? Isso não vai interferir na nossa fé e nem compara com o orixá. Acho que vai até, as pessoas de idade que recebem Santo, às vezes está um calor infernal assim, e o orixá não vai aguentar dançar porque nós somos carne e carne... o orixá vai tomar aquela cabeça ali mas o corpo é humano, cara! Então acho que, tipo assim, nós somos seres humanos e estamos propicio a tudo. Mesmo com a presença do orixá, sabe, ele... ele protege, ele defende, mas... existe um limite no nosso corpo. A gente tem que respeitar isso, né. Então, acho isso aí essa parte... burocrática mesmo, até de ornamentação. Ah, aqui no *caboclo* nunca teve bandeirinha aqui, mas se a gente quiser botar numa festa de *caboclo* acho que não tem problema nenhum. Se isso não for contra a vontade dos *caboclos*, claro. Acho que não, é só uma parte de... entendeu? Então, tudo é questão de seguir o padrão, mas se quiser implementar uma coisa que venha a somar, perfeito!

FERRAN: Voltando um pouco para os palcos. O quê que nunca vai chegar no palco, do candomblé?

THAINARA: Olha, eu acho que *cantigas* sagradas, uma palavra sagrada que a gente vai dizer, um *toque* sagrado também – porque existem toques sagrados... Existem... é isso, acho que atos, palavras sagradas, *cânticos* sagrados. Acho que tudo o que for restrito né a uma... a uma... quando se trata de uma... como é que eu posso dizer, de um ritual interno e restrito, acho que não deve sair dali, sabe. Não deve sair dali nem ir para lugar nenhum, acho que nem pro quintal aqui a gente tem que... É aquilo ali, acabou ali, acabou! É isso.

FERRAN: Como é a comunicação com outras músicas, músicos, mulheres e homens músicos que não são do candomblé, que você encontra por aí. Tem alguma dificuldade?

THAINARA: É, na verdade, é... acho que não. Como você disse aí, o samba – e eu concordo – está conectado sim ao candomblé. Então como eu disse, muitas pessoas de samba conhece candomblé, ou são de candomblé, ou são simpatizantes, enfim. Nunca, nunca tive problema, né. As pessoas ficam assustadas por ser mulher e saber tocar – que é difícil ter – então, as mesmas falas, né: ‘caramba, nunca vi mulher tocar candomblé, cara! Você toca muito bem! Isso, aquilo, aquilo outro e tal’ e acho que é isso, é um impacto que causa, acho, é o mais engraçado assim, né. Que para mim é normal, mas para as pessoas, muita das vezes não, que não viram nunca isso, se espantam e ao mesmo tempo, nunca vi ninguém aborrecido porque eu sei tocar. Acho que vem muito a alegria assim, sabe?

FERRAN: Eu, vou pegar esse gancho então, vou pular algumas perguntas porque essa é uma questão que me interessa muito, além de saber como você vive, como você pensa isso. Qual é o lugar da mulher na música para você, tanto o que deveria como o que é de fato?

THAINARA: Então, o lugar da mulher é onde ela quiser, né. Eu acho que a música, hoje em dia, ela abraçou muito a mulher. Assim a parte que eu digo de samba também, porque até então existiam orquestras com mulheres, mas a mulher estava sempre ou no sopro, ou num instrumento, sei lá, de corda, não sei, que era um clássico, né, mas... bem vestida, tudo ali... Mas não estava na roda de samba tocando um pandeiro, não estava na roda de samba com o tantan, com atabaque na mão. Então, eu acho que essa parte de... acho que abraç... foi mais abraçada, né, e as mulheres estão tendo mais voz dentro da música, dentro do mundo inteiro, né acho... assim, para todas as profissões, para todas as áreas. Para tudo que... que há nessa vida, acho que a mulher tá tendo mais voz agora e está sendo mais ouvida né. Então, o meu lugar no samba é onde eu quiser, porque eu estou numa posição que deveria ser para um homem né, num pensamento antigo. Deveria ser para um homem. E uma mulher no samba já era absurdo, tocando atabaque mais absurda ainda! Então, eu acho que nada é limite pra mulher hoje. Acho que ela tem que

mesmo saber se colocar, ter voz mesmo e eu estou muito feliz assim com o progresso nessa parte da mulher, né. A mulher tá tendo voz sim, está se movimentando, estão unidas né, num propósito só da gente ser ouvida. Existem claro, umas pessoas que não entendem isso, infelizmente. Um grupo assim, uma massa, mas eu acho que é isso. A gente está no... a gente está chegando lá.

FERRAN: Qual foi a maior dificuldade que você teve nesse sentido, então. Foram...

THAINARA: É de... de entrar para esse ramo? Quando eu comecei, não era tão assim né, como como está hoje. Quando eu comecei a gente ainda sofria muito racismo, machismo, enfim. Muito... era... era... era triste assim, porque a gente queria só, que a gente só queria mostrar o que a gente sabia, eu pelo menos né, só queria mostrar o que sabia e trabalhar com o que eu gostava. E aí as pessoas às vezes, muitas vezes criticavam: ‘você menina, vai ficar saindo para tocar... que não sei o quê... Você ganha o quê? Com o que você ganha?’ Sabe? E os meus cachês, eu ganho ser feliz, eu escolhi! Uma coisa que eu escolhi fazer. ‘Ah, mas você não tem que estar na rua tocando! Você vai com quem? Vai com algum homem?’ Não, Vou sozinha! Eu vou sozinha a tocar, sabe? Então é isso. Eu sofri muito, hoje em dia, graças a Deus, eu não mais!

FERRAN: Você tem, na sua família, mulheres que tocam, que cantam, que... ou inclusive, um círculo, vamos dizer, de amigadas e tal, pessoas que você poderia agora dizer: ‘Olha, eu lembro da minha tia, lembro de...’. Teve alguma inspiração nesse sentido?

THAINARA: Teve muita né! Minha avó, veio de Salvador. Minha tia *Nildinha* também, nascida lá. Minha mãe... É uma família baiana assim né, com uma base baiana, e a baiana é o berço de tudo. Bahia é... Bahia é o berço do candomblé, não é. É um berço de um samba bem tocado. É um berço de um bom... de um bom samba de roda, né. Então minha avó trouxe muito disso disso de lá pra cá. Então a gente fazia nossas farras aqui, às vezes pegava minha mãe na tantan... minha mãe tocava muito também! Tinha... tinha uma tumbadora que ela comprou – *Dofono* até tocou muita das vezes aqui, que a gente morava lá em cima no terceiro andar – minha mãe comprou uma “tumbadorazinha”, duas boquinha... ish! ali ela brincava, a gente pegava... ela pegava uma e eu pegava outra, ela pegava tantan... Então minha mãe sempre tocou. *Tia Meri*, *Tia Nildinha*, Tia... finada *Tia Tide*. Sempre tocaram, assim. Minha prima Fernanda, que a gente às vezes pegava no coisa... afinal ‘vêm de orô’, né? Na brincadeira pegava no atabaque e aí tocava ali e tal, minha avó mandava ir pro *rum*, *dobrava*, mas não era nada daquilo sério, mas a gente tocava sim e era muito legal! Peguei muito disso, né. De que mulher na minha família sempre pôs de tudo. Minha vó fazia de obra a Santo das pessoas, tipo. Então ela era muito, muito, muito meu

espelho assim, muito minha... Eu tinha minha avó como... tinha não, tem até hoje porquê o legado ela deixou ricamente, cara, para gente. E a gente até hoje segue o que ela deixou de fato, assim.

FERRAN: E... sobre essa coisa, por exemplo, de... teve alguma dificuldade no sentido de... Você estudou música alguma vez? Estudou em escola? Ensino formal, vamos dizer...

THAINARA: Eu tinha um sonho de ser militar. E daí, eu descobri que tinha músico militar. Fui descobrir esse mundo já era tarde, assim, meio que tarde, porque da primeira vez ia estudar para a Marinha, eu ia entrar como terceiro-sargento músico né, e... só que meu limite de idade excedeu. Corri para o Exército, e também excedeu. Ou seja, eu não consegui entrar. Então, nessa... nesse período de estudo, eu fiquei um ano estudando para a Marinha, outro ano estudando para ESA, eu estudei algumas coisas de bateria, né? estudei a parte rítmica, de partituras, essas coisas de teoria musical, e tudo mais. Estudei o livro Maria Lúcia Priolli, e outros livros a mais lá, e é isso, não é muito rica minha... meu conhecimento teórico na música não.

FERRAN: Você acha ele necessário, por exemplo, para ser músico, para trabalhar. Te ajudou, não te ajudou?

THAINARA: Não, ajudou muito! Inclusive eu fiz um... um trabalho com a cantora Karina, a gente gravou *Multishow* e aí precisava dessa parte, era tudo partitura. As meninas ficaram desesperadas assim tipo ‘caraca! Não sei! E agora... que não sei o quê’, e eu falei ‘calma cara, só segue o... escuta a música, grava e segue isso aí’. Eu usei essa parte né, técnica que eu tive, dessa... desse conhecimento. Aí botava as partituras lá, então foi uma coisa que me ajudou muito! Para mim ficou mais fácil lendo do que coisa. Eu tenho... eu sou apaixonada por música assim, tem uma vontade de voltar a ler e aprender, enfim, mais... né?

FERRAN: Como você vê, por exemplo, você já falou que tem isso, mas quando você vê, sei lá... deixa eu pensar em alguém... A Rita Benedito quando fez aquele *Tecno-Macumba*; Mariene de Castro, ou... não sei, por exemplo essa roda de samba de vocês, que também mistura, ou o *Awurê*, que eu já vi alguns... conheço eles de vista, né, mais não... Como você vê isso, ou seja, esse lugar que às vezes mistura, às vezes modifica, né... No *Tecno-Macumba*, por exemplo, eles mudam os *toques*...

THAINARA: É... muda tudo...

FERRAN: Misturam Umbanda com candomblé. Como você vê isso? A arte é legal?

THAINARA: Acho super legal, super bonito! Como bem disse é o *toque* do candomblé, né. E juntando com a parte de harmonia, essas melodia, essas coisas assim acho que está muito bonito, muito rica né! E

é isso, eu acho eu... super gosto de ouvir, cara! Eu ouço demais! Eu ouço Mariene, ouço Bethânia, sabe! Então, eu gosto dessa questão de... de candomblé na rua. Eu só não gosto da rua dentro do candomblé, sabe! É legal se misturar, mas é aquilo que eu digo: nem tudo o que você vê na rua tem que trazer para dentro da sua casa. Na rua é bonito lá e acabou, entendeu? é uma coisa mais artística. Eu acho, pô, eu sou apaixonada demais por isso, acho muito legal e inteligente, né. Quem conseguiu fazer isso. Tipo, acho muito, muito show, muito, muito bom...

FERRAN: E naquela época né? Tipo existem pessoas que fizeram e antes não era tão...

THAINARA Exatamente. E teve essa ideia de ‘caramba! Juntar o candomblé e botar...’. Porque como você falou, os atabaques têm uma melodia deles e têm voz, né? Então a pessoa teve a ideia de juntar essa voz e botar naquele tom ali para poder... Caramba! muito... inteligente de mais. De gênio!

FERRAN: Deixa eu te perguntar uma coisa: você, quando você escuta música, quando você pensa... você pensa, por exemplo, você escuta mais música de mulheres... Você tenta valorizar isso no teu dia-a-dia. Como você vê esse embate? Porque que o mundo da música é um mundo extremamente machista, é espetacular. Na escola de música, por exemplo, a maioria das professoras de educação são mulheres. Mas você vai pro palco e você vê basicamente homens tocando. Ou seja, tem uma separação meio...

THAINARA: Eu acho que tem...

FERRAN: Que não é... Como você vê isso? Você pensa nisso, por exemplo ‘ah vou escutar uma música’

THAINARA: Não. Claro. É... na verdade...

FERRAN: Ou um livro... sei lá... ou ver um programa de televisão, não sei. Você pensa nisso?

THAINARA: Eu penso é... assim, eu sempre gostei né de Bethânia, de... é meu mesmo, eu sempre gostei! Bethânia, de Alcione, mulheres assim, Leci Brandão, mulheres maravilhosas! Deusas da música né, que de uma certa forma revolucionaram muito na época delas, e até hoje né, fazem o papel delas muito bem, por sinal. E eu sempre gostei disso, de ouvir né. A música sempre foi presente na minha vida. Eu sempre consegui trazer a música assim para mim. Foi um encontro assim, ela me encontrou né, me escolheu. E é isso, desde então sempre... sempre ouço muito assim aqueles programas, às vezes sai uma matéria nova, que nem saiu agora do *Awurê*, aí eu corri lá no *YouTube* para poder ver. Aquele último que eu gravei de *Exú* também com eles, eu corri assim que ficou pronto, eu fui lá, corri para ver. Eu sou muito ligada nisso assim. Gosto... Gosto demais!

FERRAN: Essa coisa de rede social, de tal, você curte essas coisas que... te interessa?

THAINARA: Eu gosto... É, na verdade eu fui obrigada né, pela... pela questão do trabalho... de trabalho. *Facebook*, eu não mexo tanto, mas eu estou mais no *Instagram* hoje, né. Mas eu não sou muito inteligente e esperta pra essas coisas eu não! Sou meia assim, sabe? Eu sei o “feijão-com-arroz” de mexer dali e acabou. Mas... eu gosto, eu gosto. Acho legal! Acho que é uma comunicação, que você está... você está acompanhando ali e é uma coisa que se autopromove assim né, tipo... é... é um meio de propaganda e de *merchandising*... de graça, né praticamente grátis, que você tem... tem condições de se autopromover sozinho. Não precisa de ninguém, nem perder dinheiro para ninguém, enfim... é isso.

FERRAN: E sobre essa questão: quais são os projetos que você toca hoje e em quais você já tocou?

THAINARA: Olha, eu já toquei... essas participações, né? Às vezes *freelance*, com o *Awuré*, faço... com... já toquei na *Bambakerê*, uma banda de Axé que eu participei com o *Fayomi* na época, nós tocamos juntos lá e... hoje em dia eu faço parte do *SCUM* né, que é o *Sambe Como Uma Mulher*, sambar como uma mulher, viver como uma mulher! Essa é a nossa ideia assim. Faça tudo como uma mulher faria, que eu acho que é o ideal assim, aquela coisa... sabe... maternal... de mulher mesmo, sabe? Então, estou muito feliz de participar desse grupo, desse conjunto. E... faço com, entre elas, *Samba que elas querem* – que é uma... umas meninas bem maravilhosas, elas... fiz até o último sábado fiz um trabalho com elas que foi o *Samba que elas querem* e *Moça Prosa* junto, que é inclusive é da Fabíola também o *Moça Prosa*, que é do *Awuré*, né. E aí foi aquele encontro maravilhoso, ali a gente cantou Jongo, a gente cantou Samba, a gente cantou Afoxé, ish! a gente fez uma farra assim, só mulheres mesmo! E foi muito legal! E eu acho que é isso é... questão de, estar nessa vivência, né? E foi esses os grupo que eu já fiz parte, que me marcou e que hoje eu faço parte também.

FERRAN: E as equipes de produção, também são mulheres? Ou os contratantes, são mulheres? Os “donos” de bar, são mulheres? Como você vê isso?

THAINARA: É... A nossa produtora ela é a Carol Acioly. Ela era dona do *Bigode Bar*, que hoje é *Bigode Buço*, né, por causa das mulheres e ela é uma super mulher assim, de tipo de levantar bandeira mesmo e vem com a gente, tem a Evo, que é a *Evo Mídia*, né, que é a questão da gravação e de gravação de áudio e vídeo, de audiovisual né. Aí também, a Mari, que é uma mulher também, a dona. Assim, a maioria das vezes lá nesse... nesse trabalho de sábado, que foi... foi uma DJ e foi mulher DJ e operadora de som. Tudo mulher, assim. A produção também foi super mulher. Barraquinha que tinha era só mulher. Então, acho muito legal essa evolução, sabe? Esse caminhar. Vamos caminhar, vamos caminhar juntas para frente, todo mundo de mão dada para que tudo dê certo.

FERRAN: E o público?

THAINARA: É, o público também. Mas aí também tem aquela questão que vem homens, né? Eles, do mesmo jeito que existe ainda muito machismo né, existe aqueles homens sim que apreciam, que... que são a favor, que somam com a gente, né. Eu acho que deveria ser isso sempre, né. Acho que não é só a mulher que tem que andar juntas, que é a humanidade na cara. Nós somos todos filhos de Deus, estamos no planeta, só gente do planeta Terra, então é um dando a mão para o outro, independente de sexualidade, sabe, de opção sexual ou... Eu acho que é isso, é só ter o coração bom e caminhar. Deveria ser sempre assim, mas poucas presenças de homens. Ainda é minoria nos nossos eventos, a presença do homem. Tem... tem... tem aqueles que apoiam, que aplaudem, mas é minoria ainda.

FERRAN: Você acha que isso é pelo fato de ser eventos basicamente promovidos por mulheres?

THAINARA: Por mulheres. Eu acho que sim.

FERRAN: Será? Isso diz muito dos homens, né?

THAINARA: Eu acho que sim. Eu acho que sim porque...

FERRAN: Certa fragilidade... Um certo... desprestígio... Prestígio não, privilégio...

THAINARA: Sim. Eu faço no *Bar da Alcione* com a *Café*, né, quando ele era *Café*. Também lá é só banda de mulheres. Faço lá toda segunda-feira, e a partir do mês que vem a gente está no Catete, que é a nova casa que abriu também. Então toda segunda na Barra e toda... e todo domingo no Catete. Lá, a gente abre pro *Xande de Pilares*. Nosso show abre, então como é uma banda só de homens, uma banda masculina do *Xande* e mais o *Xande*, vai muito homem assim. Às vezes vai um grupo de homens, mas eles não dão, tipo, meio que atenção quando a gente está. Eles sambam, brincam, 'pô!', aplaudem, tiram foto e tal mas tipo, eles foram ver o *Xande*. A gente entende que a gente ainda... não tem esse poder de... esse poder de chamar né, a parte masculina ainda é, como eu disse, minoria ainda.

FERRAN: Curioso... E você acha que é... Claro, por um lado porque você pode ser que você vai ver o *Xande*, mas também com certeza pelo fato de vocês serem mulheres...

THAINARA: É... Eu acho que...

FERRAN: Você acha que pode ter relação?

THAINARA: Sim, é porque eu acho que... a gente antes lá era toda quarta, então era só a *Andrea Café*, era só a banda de mulheres. Então não era tanto o homem assim, era a maioria era mulher, sabe? Não enchia tanto...

FERRAN: Aí de repente, bota o *Xande*...

THAINARA: Pó, aí... aí lota de homem, um monte de gente, enfim...

FERRAN: Isso muda a relação com vocês em relação, vamos dizer, porque acho interessante né, esse lugar de entrar no mercado de trabalho... Tradicional... vou falar tradicional, mas é uma palavra não muito boa, mas “tradicionalmente” dominado por homens. Em todos eles tocavam, contratavam, operavam o som, eram o público majoritário...

THAINARA: Sim!

FERRAN: Como... Porque eu fico pensando muito nisso né, no mercado de trabalho. Porque, por exemplo, em relação – eu não estou interessado em saber quanto é que você ganha – mas... você vê que o trato é diferente, e você... o fato de ser mulheres que promovem esses eventos também dá um certo espaço...

THAINARA: É... Não. Existe... existe sim uma... existe né. A gente vê algumas casas, outras não, sabe. Outras tratam igual, é padrão da casa, é tanto para cada um, é tanto tempo para cada um, tanto banda feminina quanto masculina e ali você é músico, acabou. Mas existem outras que a gente vê na cara assim, sabe? Casa Grande, infelizmente, onde o contratante é masculino – que no *Bar da Alcione* é igual para cada um para todo mundo, e lá ela é mulher né, e as irmãs dela, as sobrinhas dela, então é, ali é uma casa mesmo coordenada por mulheres. Tem só um rapaz lá, que acho que é o gerente, se não me engano, e é isso. A gente sente diferença no tratamento. Infelizmente, quando se trata de banda feminina, existe sim uma exigência maior, tipo o contratante de uma casa grande na Barra, né, há pouco tempo atrás, pediu um vídeo nosso, tipo, ‘fala pra as menina meter a mão tá!’, cheio de recomendação, tipo assim, ‘fala pra elas tocar direitinho’, cheio de coisas... tipo, como se a gente não fosse fazer o nosso serviço, sabe? Tipo porque é mulher não vai... não vai tocar direito?

FERRAN: Não vai ter aquele samba na pressão...

THAINARA: É. Surreal! Aí a gente ficou assim, ‘e aí? vamo ou não vamo?’ Não... é as meninas ‘Não! vumbora, vumbora dar um tapa sem mão nesse cara aí, que não sei o quê!’. Aí... Aí fizemos, ele pagou merreca, tipo... merreca mesmo, porque ele falou que não conhecia, que não sabia como é que era, e se ia tocar direito e aí nós tocamos e demos aquele sapeca neles lá! Levei timbal, levei as duas conga e tocamos... Ish! Tocamos... Fizemos o terror lá! Aí, na outra semana ele ‘Não, não... porque eu quero, eu quero contratar’ e a nossa produtora, a Carol ‘Agora o valor dobrou, o valor dobrou! Nosso... nosso cachê é tanto’, e aí ela... ela exigiu o cachê real do grupo – que até então ela abaixou a cabeça para tentar entrar na casa e ele ‘Ah tá, vou ver e te falo’. Aí no outro, no outro mês ele chamou a gente, aí foi totalmente

diferente, sabe? Como... Tinha... tinha lanche. Perguntou o que a gente bebia pra botar. Foi super assim, atencioso, né, mas é isso...

FERRAN: E isso demonstra a verdadeira natureza da coisa...

THAINARA: Com certeza! E foi isso...

FERRAN: Deixa te falar... Estamos acabando. Já deve estar cansada. Tem três questões que eu queria perguntar pra você. Olha, uma que eu não vou poder passar é sobre racismo, sobre... falar um pouco como você vê a situação em relação ao candomblé, aos palcos, ao fato de ser uma mulher negra, tudo junto, né. Como você vê isso?

THAINARA: Eu acho que existe, sim, e ainda lutamos contra isso, muita coisa, sim, por ser mulher, por ser negra, por ser candomblecista, né. São três fatores... tópicos assim... *top* que interferem né muito nessa questão de... racial, machista, racista, né? Já sofri muito racismo pela religião. Por ser negra, eu acho que não, se eu sofri eu não percebi – porque muita das vezes você não percebe mesmo, você acha que é uma coisa natural. É... mas por ser de candomblé, eu muitas das vezes, quando era mais nova eu me arrependi muito! E... e... hoje em dia eu nunca, nunca esconderia minha religião, mas eu já tive muito que esconder para poder permanecer no ambiente de trabalho, para poder não sofrer... não sofrer... coisas, porque chegaram até me acusar, uma vez, de roubo. Eu era “menor-aprendiz” na Caixa Econômica, né, estagiária na Caixa Econômica Federal e tinha um rapaz lá, o Patrick, que era aprendiz comigo né, adolescente. Aí ele perguntou uma vez minha religião e eu falei ‘Não, eu sou espírita’, e ele ‘ish! Cruz-credo’, e de lá pra cá tudo desandou... Aí me acusavam de tudo o que era errado me acusava, sumiu um negócio da mulher lá e falavam que era eu. Aí eu cheguei em casa falando com a minha vó, chorando, e a minha avó ‘minha filha, não fica assim não. Não fica assim não que a gente tem Deus, a gente tem os orixás com você. Pode deixar que isso não vai acontecer mais não. Bota ele no lugar dele, fala mesmo, fala que você é de candomblé e se coisar fala que vai na polícia, que vai denunciar!’. Porque na verdade não existia ainda essa defesa, né, de intolerância religiosa, não existia nada disso. Mas, já sofri muito assim, mais por religião, não pela cor e não... nem tanto por ser mulher. Por ser mulher, às vezes. Mas o pior, foi a religião assim. Hoje em dia nós temos uma defesa, nós temos pessoas de autoridade pela gente, né, e ainda sofremos alguns, enfim infelizmente. Mas, isso aí um dia vai... vai ser zero, né? Se Deus quiser! Zero por cento!

FERRAN: Como você vê a questão de... dentro do candomblé, a questão racial? O fato de eu ser uma pessoa branca, inclusive não nascido no Brasil – agora eu sou brasileiro, no papel, mas não nasci no

Brasil. E como você vê isso, inclusive também aproveito para te perguntar sobre essa relação do candomblé com universidade, com pesquisa. Como você vê isso? Mas primeiro sobre a questão racial dentro do candomblé?

THAINARA: É... dentro o candomblé... Não sei, assim, de questão de... eu falando... É meio complicado, porque eu acho que eu... Não, no candomblé, eu pelo menos eu posso dizer pela minha casa, né? ter como base aqui, que a gente nunca teve isso. Era branco ou era preto, sabe? É só questão hierárquica das coisas, né? É questão de hierarquia, de saber respeitar. Nem teve... teve um filho-de-Santo aqui de *Logum*, Paulo, ele é juiz e ele... ele fez, fez, fez *Santo* – o *Logumedé* dele era lindo demais. Era não, é, que ele está vivo. E aí ele fez *Santo* e tal, mas não queria abaixar a cabeça. Ele não queria... branco, mas muito mais branco que você. Não queria... bater cabeça para a minha avó. Não queria tirar o chinelo, nem o relógio – porque ele falava que ele era juiz e não podia andar descalço, sem relógio. Então ele se afastou da Casa. Minha avó na época falou ‘então se você não vai seguir a hierarquia do Axé, você pode se afastar, sabe?’ Mas ele chegou a fazer *Santo* com tudo direitinho e depois se afastou. Então, eu acho que é muito disso, a pessoa saber respeitar, né? A pessoa vai chegar, o ambiente é novo, você vai aprender ali e você vai aprender – não só questão de candomblé, né, questão religiosa, mas acho que a questão de ética de vida né? Assim, acho que o candomblé forma muitos caracteres. Acho que o candomblé é muito rico por causa disso, tipo porque você vai aprender o que é errado e o que é certo para a sua vida! Não é só o candomblé. Tem doutrina, tem educação, as regras que você tem que seguir e sair, você leva para a sua vida, sabe? E é isso, eu acho que a questão racista, pelo menos na minha casa, eu nunca presenciei. Até porque é... é um candomblé familiar, e minha família é negra, é preta, é de preto e... quando chegava branco aqui também, a gente abraçava da mesma forma porque o branco que, que chegava e que chega até hoje, assim como você, como tantas outras pessoas, tem a *Dofono de Iemanjá* que é o último barco, que é branca, branca, branca também e ela... é negro... Eu sei que é negro no sangue e no coração sabe? Tipo assim, é o nosso... É nosso povo. É da gente. Então a gente sempre... só abraça, a gente fica...

FERRAN: Sobre...

THAINARA: O outro foi a questão do quê que falou?

FERRAN: A outra que eu falei era sobre essa coisa de universidade, de pesquisa, de livros sobre candomblé, que é uma coisa o *Dofono* fala... E ele sempre... tem um pé atrás, mas ao mesmo tempo

THAINARA: Gosta, né?

FERRAN: Ele ‘Poxa, tem pessoas que acham que pode ser interessante...’

THAINARA: É... Hoje em dia tem muito né? A gente sempre teve Bíblia dentro de casa, agora um... um livro de candomblé? A minha avó antigamente participava do programa do Marcelo Fritz, que é o... repórter, né. Ele tinha um programa na rádio, e aí ela foi dar entrevista, mas minha avó não sabia se expressar muito assim. Acho que o pessoal de candomblé, meio de terreiro assim, tem essa coisa de... de expressão. É... Uma expressão mais... mais crua né? E aí minha vó falava muito assim, como se ela estivesse conversando com a gente. A gente dava muita risada com ela, que ela falou ‘seu *iyawô*, seu *iyawô* dorme no chão? No chão puro?’, um negócio assim que perguntou, não me lembro muito bem, ‘seu *iyawô* não sei o quê...’, e minha avó ‘não! Meu *iyawô* não é cachorro!’. Caraca! a gente ria, ria, ria, e isso na rádio inteira, o Brasil inteiro ouvindo. E aí, foi a resposta que ela teve para dar assim, mas eu acho que... livros, pesquisas, tem que existir mesmo, até para as pessoas conhecerem e terem ciência de que o candomblé não é ruim! Porque o Candomblé, o que cultua aqui é amor, é e a nossa fé, sabe? É a nossa vibração, são as boas energias que a gente cultua, é o que a gente procura aqui, porque a gente não está aqui para fazer mal a ninguém, a gente não está aqui pra cultuar o mal, nem para pregar o mal no mundo. A gente, pelo contrário, a gente só quer trazer o bem de uma forma que a gente aprendeu a fazer. E... eu acho que pesquisa é fundamental, né, as pessoas pesquisarem para entender o que é o candomblé antes de falar – porque muita gente pré-julgam, pré-julga o candomblé como uma coisa ruim e não é! Acho interessante, porém tem gente sabotando *fundamentos*, enfim... Isso aí que é um pouco complicado, né? Porque, como eu como bem falei antes, a rua... É legal o candomblé na rua, mas a rua no candomblé não é legal! Então você tá levando o candomblé pra rua, muito profundo... um candomblé mais profundo, um candomblé mais de feitura. Tem preceito de *bori*, tudo em livro hoje. Se você procurar, você vai ter *YouTube*, enfim. Acho que a internet e as pesquisas assim, dominaram um pouco a questão que era pra ser preservada, né, como bem falei do... dos *preceitos* que você perguntou o que poderia levar pro palco ou não, né? Acho que isso.

FERRAN: E a última pergunta que, enfim, sobre essa coisa de... Eu já ouvi muitas vezes que o candomblé é uma escola. O *Dofono* diz que o candomblé é um quartel. Eu já falei para ele que essa é uma visão muito masculina...

THAINARA: É...

FERRAN: Não sei se é um quartel, pode ser uma escola... de muitas coisas... de música, de botânica, de construção, de artesanaria, você aprende a trançar o *mokã*, sabe? Você faz mil coisas. Como você vê esse

lugar do candomblé na educação da pessoa? Não na educação de ser educado se não na educação de aprendizado, de conhecimento de passar...

THAINARA: Sim. Eu acho que, como eu falei, o candomblé ele forma... ele forma caráter, ele forma pessoas! Eu acho que, ele é tão rico né... se a pessoa chegar aqui crua de tudo, sabe, sem respeito ao próximo, sem saber amar ninguém, acho que candomblé cura isso, e ele ensina sobre isso o tempo todo. Existe sim a hierarquia, existem casas – assim como aqui – que pregam essa hierarquia até hoje, né, rigidamente ali e... e não é... eu também não diria quartel não, né? Mas é uma escola na qual você sai daqui formado, né, na questão, não de orixá – porque nossa religião é uma religião muito ampla e a gente vai morrer sem ver e aprender tudo – é... uma religião que está sempre tendo coisas novas, mas coisas que, *fundamentos* né, que a gente ainda não sabe, é uma coisa muito extensa assim, e que tem conhecimento aí para anos, sabe? E acho que a pessoa aprende muito dentro do candomblé! É como você falou, de cozinha... tem a culinária, tem a dança, tem o *toque*, tem o canto... o *cântico*, né, tem a hierarquia, o respeito – porque é um respeitando o outro, é o *egbomi* respeitando o *iyawô* e *iyawô* respeitando o *egbomi*, né, cada um no seu quadrado, no seu lugar. É... é isso. Acho que é não deixar perder essa essência, sabe? E o candomblé, forma caráter, forma pessoas sim.

FERRAN: Acho que, basicamente as perguntas, não sei se você tem alguma coisa para dizer para finalizar, alguma coisa que você achou que poderíamos ter conversado...

THAINARA: Não, não. Eu não acho que ficou tudo redondo assim. Você perguntou as principais... as perguntas estão bem legais, sabe? Consegui falar de tudo um pouco, né: da questão de ser mulher, da questão de ser negra, da questão de ser percussionista, do candomblé. Eu acho que é isso, a gente buscar sempre estar melhorando... O candomblé, ele ensina muito isso, né? Você ser melhor sempre. Tem que ser uma pessoa melhor. Você tem que ser uma pessoa boa, do bem e fazer o bem sempre se olhar quem, sabe? Vamos fazer o bem para o mundo e é isso!

FERRAN: Muito obrigado!

THAINARA: Axé! Obrigado a você.

7.2.3 Entrevista Iuri Passos

Alto do *Gantois* (Salvador/BA), 04 dezembro 2021

FERRAN: E pelo menos se apresente, né? Quem é você... Só para começar...

IURI: Olá, meu nome é Iuri Passos. Eu sou *alagbê* do *Terreiro do Gantois*. Sou músico. Sou produtor musical, ativista social, arranjador. Sou etnomusicólogo, hoje professor do Departamento de Música... do curso de música popular da UFBA, professor de percussão do curso de música popular da Universidade Federal da Bahia. Hoje estou como coordenador também do curso de música popular. Fui nascido e criado no terreiro *Ilê Iyá Omi Axé Iyamasé*, mais conhecido como terreiro de *Mãe Menininha do Gantois*. Nasci dentro do terreiro e somos a quarta geração, e vivi até os 26 anos de idade dentro do terreiro. Essa é a minha história, onde eu aprendi a tocar os tambores sagrados, os atabaques e eu iniciei toda a minha musicalidade dentro do *Terreiro do Gantois*. Aí a partir daí, tive contato com outros instrumentos, iniciando uma carreira também com... na década de 1980 ali vendo tudo o que vinha surgindo ali do *Samba Fama*, bloco de *Samba Junino* conhecido como *Samba Duro*, que tinha como sua principal referência também ser formado por *alagbês* de dentro do *Terreiro do Gantois* também, como Gamo, Gabi e outras influências na percussão. Também iniciei minha história tocando aulas de dança afro na Escola de Dança da UFBA, na Companhia de Dança Negra do *Olodum*. Daí foi um misto de aprendizado e pesquisas até atuar na área profissional como músico. E também sou idealizador do projeto social *Rum Alagbê* do terreiro de *Mãe Menininha do Gantois*, que tem como principal objetivo compartilhar da nossa história, os ritmos sagrado com... não só a comunidade como todos e todas que queiram aprender a tocar os instrumentos sagrado, e também entender um pouco da nossa história que é o candomblé né, da nossa religião, da forma que a gente vive – porque tem muitas pessoas que por mais incrível que pareça, com toda a internet, com toda a facilidade que a gente tem, todas as mídias digitais, de pesquisa – não sabe o que é de fato, o que é o candomblé, né? Ficam muito presos a informações que são... disseminadas no *YouTube* de qualquer forma e nem sempre são as mais... mais precisas e não servem, na maioria dos casos, como referência do que é a religião do candomblé.

FERRAN: Iuri. Falando um pouco sobre o tocar, a música, enfim, a prática mesmo com os tambores. Assim, coisas bem simples: quantos *toques* você conhece? Como você divide os *toques* aqui no *Gantois*? Ou como vocês dizem...

IURI: Cara, isso é muito relativo e ao mesmo tempo... difícil de se afirmar, porque cada terreiro tem uma... tem uma forma de... melhor dizendo: se preservou né, a sua quantidade de ritmos. A gente tem aí, no *Gantois*, pode dizer que tem os dezesseis ritmos mais suas variantes. O que são variantes? São ritmos que foram sendo tocado com... com... com o *rum* fazendo uma *base*, e o *rumpi* e o *lé* fazendo outra *base* ou... tendo essa inversão, né? Então a gente tem aí dezesseis ritmos mais as suas variantes. Alguns ritmos têm seus nomes específicos, como *agueré*, *alujá*, *igbin*, *batá* e outros ritmos estão... outros ritmos estão muito... muito identificado com o contexto, com o canto que está sendo cantado naquele momento, com a performance ali do orixá, o que ele está dançando, então é... é sempre difícil... dizer com precisão ‘ah, essa é a... é a... é a quantidade certa’ porque tem as suas variantes, tem os ritmos da *nação ketu*, tem os ritmos da *nação*... melhor dizendo *jeje* também – que a gente toca muitos ritmos da *nação jeje* também por influência do tio avô de minha avó *Menininha* também, então, a gente tem um bom... vamos dizer, dezesseis ritmos mais suas variantes que é o que... vem acontecendo nas festas no terreiro. É importante dizer também que muitos ritmos... se perderam o... o nome – ou não chegavam nem aqui com um nome, melhor dizendo, porque já estava tudo muito claro no contexto do que estava acontecendo, então não tinha necessidade de... de tudo o que está acontecendo ali, em se tratando dos ritmos, ter um nome ‘tal nome’. Hoje eu vejo muita gente aí inventando o nome e dizendo que tem um monte de nome para tal ritmo, e não tem nada a ver! É o contexto, é aquilo que está acontecendo que está muito claro para quem é da religião, então tem coisa não precisava não... tem coisa não, tem ritmo que não se precisa ou não se precisava inventar um... um nome porque já está ali no canto, na forma que o orixá está dançando. A gente tem essa conversa do tambor com o corpo, com o orixá, com o canto, então está tudo muito claro para quem está imerso na religião do candomblé.

FERRAN: O quê que diferencia então cada *toque* segundo você?

IURI: O quê que diferencia é tudo! O canto, a dança né? Isso já diferencia o *toque*, o gestual do orixá. Você tem um ritmo *vassi* para... o ritmo *vassi*, ele não é o mesmo ritmo *vassi* tocado pra *Oxum*, ele não é o mesmo ritmo tocado para *Nanã*, ele não é o mesmo ritmo *vassi* tocado pra *Ewá* porquê? Por que o canto é outro, porque o andamento é outro, porque a forma de se tocar o *rum* é outro, mesmo... é outra mesmo a gente tendo como principal característica o *rumpi*, o *lé* e o *gãn* naquele padrão né, entre aspas, que é conhecido como “12 por 8”. Mas o *rum* é o canto e a dança estão fazendo outra... outra... outra interpretação. Então, é um outro ritmo! Quando a gente fala *vassi* para *Omolu*, o cara já sabe que ele não vai tocar *pang-gun-pang*, *tun-pang*, *ku-cha-cha-ku-cha-ku*, *pang*... Ele vai ter que tocar *tchu-pak-ku-*

pran-bang, tun-bang. Porque? Porquê é um outro ritmo, porque tem o nome *vassi* que ele vai... ‘Ah não!’. Tem um orixá ali, e você tem que, a primeira... a primeira... a primeira característica - que é importante também falar sobre isso porque está se perdendo né – é quem está tocando o *rum* entender o que o orixá está dançando. E isso já muda tudo! Então, você pode tocar três *vassi* ali. Se cada orixá que está ali vai ser uma energia diferente, *Oxum*, para *Omolu*, para *Nanã*, para *Ewá*. Então, muda tudo, é um outro ritmo!

FERRAN: O quê que para você faz um *toque* bonito?

IURI: É... Primeiro é o *alagbê* que está tocando o *rum* ele entender que ele não é o solista. Que ele está ali para poder marcar o que o orixá está dançando. Ele entender que tem quem está cantando, né? E ele entender que tem um coro. Então ele conseguir chegar nesse contexto, onde ele faz as pequenas variações e as grandes variações e marcar o que o orixá está dançando – e não só um, porque às vezes a gente tem três, tem cinco, tem seis, tem dez. Então você tem que olhar para todos os orixás que estão dançando e marcar o que já está pré-determinado nessa “partitura” que a gente tem dentro da nossa cabeça. É só tocar o que já é pra tocar, não tem nada para inventar não. Se você não inventa, se você estuda para poder tocar tudo o que faz parte daquele orixá, da forma que você aprendeu dentro daquele terreiro vai dar tudo certinho. Acho que isso é... não sei se seria a forma perfeita mas o que se espera.

FERRAN: É o que é que você não gosta de jeito nenhum na forma de tocar, na hora de tocar?

IURI: Eu não gosto é que... eu acho que não deve acontecer é do se inventar. A gente já tem um histórico de... de transmissão oral que é tão difícil pra gente... preservar todos esses ritmos, e dependendo de cada terreiro é mais difícil ainda porque historicamente no *Terreiro do Gantois*, a gente sempre teve grandes Mestres né, então pra gente sempre teve essa raiz do “tocar bem”, do tocar os atabaques bem. Tem... a gente sempre... a gente sempre teve várias referências, então pra gente, o tocar o que o finado *Vadinho* – claro que é um exemplo assim absurdo para a gente dar né, de tocar igual ao finado *Vadinho*, mas deve chegar o mais perto possível que já é informação pra caramba! Ele é complexo! Então não tem nada pra inventar, não tem espaço para poder você trazer uma variação... de *Mamady Keita* ou de *Giovanni Hidalgo* né, dentro desse ritmos. Não tem! De *Sabár* né... Então hoje você vê até as pessoas, né velho, cometendo um erro gravíssimo que é trazer o... o *Sabár* para dentro do candomblé ocupando o lugar dos atabaques, que é assim, um erro gravíssimo! Você tem hoje *atabasabar* que... que... que... *atabasabár* ou *atabaque-Sabár* que eles chamam, ocupando o espaço desse... desse instrumento sagrado. Tem uma violação completamente né... absurda, porque primeiro, nossos instrumentos são sagrados, são orixás. A gente tem toda a parte religiosa, como você sabe, de dar comida, tem a entidade do tambor, então como

é que você troca esses tambores com um instrumento de uma outra cultura? Isso é pra você ver como a gente está falando aqui da gravidade do que é o perfeito, né? no que seria o ideal né, de... de... Por isso é tudo por vaidade. Porque você traz primeiro, uma cultura que é inversa, onde o agudo sola né, que é o *Sabár*, a gente troca o grave. Você vê que há gente que não está... não tem noção do que é a afinação, do que está acontecendo dessa conversação dentro do candomblé! Você inverte, faz toda essa inversão de afinação, de solista, não entende quem é que sola em cada cultura e termina trazendo só por vaidade e... infelizmente... descaracterizando uma coisa que tantas pessoas morreram e foram escravizadas e sofreram para a gente estar aqui hoje batendo esse papo!

FERRAN: Exatamente. Tem algum tocador – você já citou *Vadinho*, provavelmente tem vários outros. Quem são os tocadores, ou inclusive tocadoras, não sei, que... que você mais admira, que mais influenciaram você nessa caminhada?

IURI: *Vadinho* como principal referência, né. É sempre difícil, né velho, na hora de você falar dessa galera porquê... tem muita gente tocando bem também. Não é porque não tocam da nossa forma, com a nossa técnica, que não tocam bem, que não fazem seus trabalhos – independente do religioso ou musical – bem também. Mas, é difícil também não falar dos caras – que esses caras, né velho! Se eu não falar de *Vadinho*, se eu não falar de *Dudu* – que foi irmão de *Vadinho*, se eu não falar de *Hélio*... É difícil não falar de... pô! *Gamo*, foi meu Mestre, quem me ensinou a tocar, minha principal referência assim de bater papo, de dizer ‘olha, a nota não é essa!’, de *solfejar o som* que eu tinha que tocar, a variação. É você não falar de *Ubaldo*. Tento falar da minha galera também do terreiro, que são as minhas principais referências, né? *Nadinho*, *Gabi*... São... são referências! Mas a gente teve muitos *alagbês* aí também cara! *Erenilton*... A gente tem *Nem* aí que toca, *Dofono*. Tem *Luizinho*... Tem uma galera bacana aí tocando. Em São Paulo você tem aí *Dudu*, tem *Buda*. Tem uma galera aí tocando muito bem! Agora, os caras aqui é “foda” né velho! Desculpe o palavrão aí pra banca, mas os caras... pô!... tocar igual *Vadinho* é de uma complexidade absurda! *Vadinho* chegou em um nível assim, Ferran, de tocar o instrumento que ele... ele fez tudo que qualquer músico-percussionista poderia fazer com o instrumento. Ele levou esse instrumento até o limite! Eu acho que ele só não, a família dele né? – você vê aqui que eu falei dos irmãos né? os caras... Não vai ter outro igual esse cara não pô. É muito, muito difícil! A gente tem uma galera aí, também, assim de um nível altíssimo, que eu citei aqui. E tem uma galera também que vem estudando, correndo atrás desse conhecimento! Sobre mulheres... Você tem *Mônica*, que é uma das primeiras aí na referência de tocar os atabaques também. Aí eu vou falar também da... das professoras né? do meu

projeto, que é *Adeline e Brenda*, que chegaram assim em um nível absurdo de tocar! De chegar com a *pegada*, assim, valendo, num nível altíssimo! Então, elas... elas duas, cara, nunca vi uma mulher, assim com todo respeito, a tocar da forma que elas tocam, assim. E você ouvir na gravação e você dizer: ‘porra! Que é isso?’ Então, elas duas assim, como mulher tocando, é uma referência, assim que eu digo, que espero que cheguem outras nesse nível, porque você fica muito feliz com o resultado que... que elas conseguiram e é mérito delas! Elas fazem parte do projeto, mas elas buscaram isso, elas se dedicaram pra isso, elas estavam lá no sol quente, fazendo duas horas só de exercício para poder ter uma técnica apurada e chegar nesse... nesse nível. Se *Vadinho* estivesse aí, e tivesse o privilégio de ver as meninas tocando, ele ia dizer ‘Iuri, o que é isso!’

FERRAN: Vou pegar o gancho aí. Vou tentar falar algumas... enfim, algumas palavras que a gente geralmente usa em... enfim, Conservatório, Escola de Música e essas coisas e... Porque me interessa muito saber como que a gente desde o candomblé entende isso, né? Eu tenho a minha visão, *Dofono* tem a dele e provavelmente você tem a sua. Você falou sobre técnica: Qual a importância da técnica no candomblé?

IURI: É uma palavra moderna que a gente usa no... no nosso cotidiano, que hoje em dia a gente termina trazendo para esse cotidiano do candomblé, porque a gente estamos sempre... como *Vadinho* abriu essa carreira nossa de ser *alagbê* e ser músico, vira uma referência, né? Então a gente termina trazendo também essa influência dessas palavras para o cotidiano do candomblé. Pra gente até, muitas outras palavras estão mais no dia-a-dia por causa do projeto, então muitos são... já são músicos profissionais, aí a gente termina usando esse “dialeto musical” dentro do nosso, né, âmbito religioso percussivo. A técnica Ferran, e... a técnica que vai lhe diferenciar em qualquer área! E o tocar do atabaque também tem a sua técnica e por isso é tão complexo e por isso não basta ser só percussionista. Você tem que ser ou *alagbê* ou estudioso para você adquirir a técnica. A gente no *Gantois*, nós temos essa técnica, essa forma de tocar que é nossa! Me orgulho disso. Então para você aprender a tocar o *aguerê* como a gente toca no *Gantois* você vai ter que aprender a nossa técnica. Não basta só tocar um *aguerê*. Você vai ter que aprender a tirar o som: *xá - taxi - ki - tan - gun - tan, tuk - tan - tuk* A tirar todas essas notas! Com isso, só a técnica. Não é só chegar e tocar. Isso é o diferencial, principalmente do nosso terreiro para todos os terreiros. É você chegar e entender essa técnica que *Vadinho* apurou né? que ele aprendeu com... com seus mais-velhos e foi apurando e foi trazendo, e deixou essa marca. É a técnica, não tem jeito! Tocar

não é só chegar, pegar o *agdavi* e tocar... Fosse assim era fácil! É um aprendizado que demora! Não é simples.

FERRAN: Quando, por exemplo, palavras que são muito usadas lá no meu terreiro: *swingue* ou cadência. Você tem alguma... vocês pensam desse jeito?

IURI: Rapaz, *swingue*, cadência, dificilmente a gente vai falar isso no terreiro do candomblé, mas isso é muita influência do momento da cultura de quem está vivendo aquele momento, entendeu? Aí é difícil, porque a gente não pode julgar o que às vezes influencia, se não o cara que é percussionista tem esse linguajar, influencia todo mundo a falar assim...

FERRAN: De repente é uma tradução, né?

IURI: O importante é a gente, a gente dentro do terreiro, a gente fala muito de *tocar pro orixá*. O que é *tocar pro orixá*? Você *swingar*, é você, né, entender o que é você não tocar o *rum* o tempo... o tempo todo com... com... no volume máximo. É você ter o quê? Cadência. Você entender que em um momento você vai... quando o coro estiver respondendo você vai conseguir tocar mais forte, quando o solista estiver cantando você vai tocar um pouco mais baixo. Interpretação e entender! Isso tudo faz parte do... de um outro aprendizado que é tocar dentro do candomblé. Você aprende a tocar atabaque você também tem que aprender a tocar dentro da religião.

FERRAN: É. Uma questão muito importante: Sonoridade – ligado à técnica inclusive. Essa questão do som, o atabaque falando, a conversa, são coisas que eu aprendi durante muito tempo: o atabaque conversa...

IURI: Sim.

FERRAN: Como você vê isso? Aqui tem alguma forma específica de...

IURI: A primeira coisa é que você tem que aprender a tocar o instrumento que você está tocando, e aprender a afinar o instrumento. Esse é o básico né. Independente de ser músico ou não, ninguém toca um instrumento desafinado. Você sempre tem uma referência. Então você tem que entender qual é a referência dessa tríade de tambores: quem é o som médio-grave, quem é o som médio-agudo, quem é o som agudo, né. Quem é a referência da... do metal que é o *gãñ*, o *agogô*. Então você tem que primeiro entender essa afinação e depois você tem que entender como é que essa tríade funciona dentro do... do religioso: que um instrumento complementa o outro. Apesar de o *rum*, ele estar num... na maioria das vezes fazendo todas as nuances, as variações, ou quebrando tudo – ou seja lá como que quiser falar – improvisando, solista, ele tem um papel dele também dentro dessa tríade também. Em alguns momentos

ele tem que fazer a *base* que é justamente para poder o todo aparecer. Então, é entender de afinação e entender também o tambor. Acho que... que... é o que falta velho! É você entender o instrumento. Porque a gente... a gente vai levando muito tudo no... no cotidiano, na correria, no “vamo”... e “que vai acontecer”, e “que vamos na força”, a gente tem que entender que são duas coisas completamente diferentes. É uma estrutura, de ter um candomblé e de quem não tem uma estrutura também, que a gente respeita: é aquilo que um vai, toca, outros vem, ajuda... ‘chega aí’ fala... ‘hoje não veio fulano’, você chega e toca. Agora, a gente tem que entender também que nesse processo, né, de quase 500 anos, que a gente tem lugares que tem uma estrutura e que são referências. Ponto. Ponto, né? Onde há referência de terreiro *angola*? É o *Bate Folha*? Se você tem seu terreiro amigão, lá no... no... em São Paulo e é de *angola*, um dia você tem que vir pra cá, não tem jeito! Se você quer ter aquela referência, você tem que construir isso. Aí você diz ‘ah, mas pode, é difícil’. Então, você não quer saber da sua história? Se você tem os terreiros que são referência *ketu*, que são *jejê*, é a mesma coisa velho! Se você não tem uma referência de... de... mestre, de mestre, você tem que buscar, não tem jeito! Como na música a gente estuda: se você quer ser um pianista, você estuda vários pianistas e encontra o seu aí, ‘esse é o caminho que eu quero percorrer’. Na percussão... Então, no candomblé também é a mesma coisa: a referência ela vem com o canto, vem com a dança, né, vem com os tambores, vêm com a pessoa que está cantando, com o *alagbê* que está tocando. Então são referências que hoje em dia também não é difícil de buscar não!

FERRAN: Qual o papel da gestualidade, do corpo? Essa é uma coisa que ninguém fala muito, mas que eu vejo que é importante e que é algo que é meio intuitivo...

IURI: Ish! Não é intuitivo não velho!

FERRAN: Se aprende...

IURI: Justamente o contrário. Aqui mesmo no *Terreiro do Gantois* a gente tem o inverso: a gente aprende a tocar com as mulheres! As mulheres tocam *agogô*, tocam atabaque. Não tocam no momento, né, religioso ali do ritual, mas... É *Tia Deusa*, *Egbomi Cidália*, *Tia Dazinha*, minha mãe. Todo mundo! Minha avó *Menininha*. Todo mundo tocava *agogô* e com o seu gesto ela ensinava a gente a tocar! Tipo, ela fazia tal *movimento* e *solfejava*. Olha que complexidade nisso, nem na academia você consegue ter isso! Então você tinha essa oportunidade de ela estar ali e ela fazer o movimento com o corpo, o gestual, e falava ‘não Iuri, agora você tem que fazer isso aqui: *tum-cha-cha*, *tum-cha-cha* e dançando, com o gesto, ou *bang-gun-bang*, *tun-bang*, *cha-cha*, *cha-cha*, *kun-bang-kun-bang*, ‘não, agora a *marcação* é

isso aqui oh! *pran-bang, pran-bang, tuk-cha, tu-chá*. É justamente o contrário! Era justamente pra você começar falando nisso para poder as pessoas entenderem que é a partir do corpo que você constrói tudo isso que a gente está falando! É o que, é o aprendizado de estar imerso ali, e de você entender essa cultura como vivencia mesmo! Não chegar só no momento. Agora, a gente vive em um tempo onde tem tantas coisas que tiram a nossa atenção. Se você vacilar negão, você está o tempo todo dentro do terreiro do candomblé com o celular e não está prestando atenção em tudo que está acontecendo.

FERRAN: Exatamente... Você falou sobre *partitura na cabeça*... Quando você ensina ou quando você aprendeu, você aprendeu com *frases* então?

IURI: Sim.

FERRAN: Você... essas *frases*... você disse que é algo que vem dessa... desses ancestrais, vamos dizer, de tambor, de... de vamos dizer, de religião mesmo, né, de movimento de corpo. Como você... quando você foi ensinar isso, você teve que reestruturar isso? Você passa da mesma forma? Você *solfeja*, canta?

IURI: Da mesma forma! Eu procuro... procuro passar da forma que eu aprendi, justamente. Até dentro da universidade quando eu estou dando aula, eu primeiro apresento da forma que eu aprendi, com a transmissão oral, *solfejando*, cantando as notas, explicando a técnica, para depois apresentar o que está escrito. Olhe, a base é essa aqui *kan-kan-kan...* ou *kun-taka-tukutun-taka*, é isso que está escrito. Mais para poder entenderem que o processo é esse! É isso que a gente tem que valorizar, isso que é importante estar dentro da universidade, entendeu? Nesse sentido de você aprender esses ritmos de transmissão oral e é como a gente aprende na rua também, se você está tocando nu... numa banda de percussão, no bloco afro, você aprende *puk-pata-patukutu* ninguém fica ‘olha aí cara, assim’... a gente *solfeja* ‘não velho, a levada é essa: *tun-páta-ka-tun, patak-tatun-tun*. Você *solfeja* na rua. Se você está no repique *chak-chak-chaka-chakchak*. Que vem de aonde? Dessa história nossa do Candomblé. De tudo isso que foi trazido à força pra cá. Então, é somente isso. Esse aprendizado, esse ensino e aprendizado acho que a gente não pode perder nunca. É a nossa história! Se você vai... isso... isso é engraçado... você fez essa pergunta... Aí eu vou até cometer um erro aqui de não lembrar o nome do percussionista, que ele é... especialista em *tabla*... e ele aí veio... veio fazer uma oficina aqui na UFBA, e aí alguém falou de mim para ele, e aí ele foi lá na aula e pediu para eu poder também tocar o instrumento e pediu para eu tocar. E aí ele começou já naquele... naquele método que ele tem...

FERRAN: Sim, o *tin-tal* e essas coisas...

IURI: Sim. E aí é cantando. E aí, todo mundo começou a dar risada. Aí ele perguntou por quê, né. Aí, eu falei: porque é a mesma forma que eu ensino, né, cantando as notas! Ele fez isso mesmo: ‘mas é assim que tem que ser!’, né? Então isso que a gente tá falando. A gente não pode perder a nossa história. Se você está dentro da universidade, você não pode chegar lá e deixar isso tudo quadrado e colocar o cara como se fosse *stick-control* para estudar. Né? *Slap. Pá pá pá pá pá pá pá pá...* Não cara, isso aí é uma outra história que é importante, mas é de uma outra cultura, de um outro instrumento, entendeu? Se você vai, tipo, estudar os movimentos de *Giovanni* [se refere ao percussionista cubano *Giovanni Hidalgo*] ele adaptou tudo para esse formato. Massa, porquê é bom pra caramba, mas você está estudando o candomblé, você tem que estudar da forma que é também!

FERRAN: Exato. E essa questão de partitura, como você trata isso? O que é que você acha de... porquê, enfim... eu já tive os dois lados, né: por um lado, pessoas como, por exemplo o José que diz ‘não, eu trabalho na *Pracatum* e as crianças, os meninos que querem se inserir no mercado de trabalho tem que ter esse’... é um recurso!

IURI: É Velho. Isso é sempre complexo e polêmico...

FERRAN: E tem pessoas que dizem: ‘Ah, você está passando por cima da cultura do candomblé...’. Aí você fala, ‘Pô!’...

IURI: Cara. São... são duas coisas primeiro que a gente tem que falar. Primeiro, isso já tem... já vem sendo feito há muito tempo. E pior – aí eu vejo uma gravidade – por pessoas que não têm embasamento e não são do candomblé e não são pessoas negras, né. Então a gente poderia discutir o que é apropriação, né. Sobre... sobre... sobre a adaptação desses ritmos. Isso já vem sendo feita e ponto. Tem vários trabalhos de vários pesquisadores que eu poderia citar aqui, que já está aí. A maioria das pessoas que até rebatem, e eu respeito, é porque não pesquisam esse tema. É uma coisa. Você me perguntar o que que eu acho? Para mim é muito fácil responder, porque eu vivo os dois universos, né. Então, não sei se a minha resposta aqui teria um peso, mas eu vou responder: Eu acho que é importante você entender qual o público que você quer... chegar com esse material. No candomblé... tem necessidade ali não, porque é tudo isso que eu acabei de responder e tem que ser da forma que tem de ser. Agora, se você está no... no... ensino de música e você tem a possibilidade de poder trazer, né, esse ensino para a partitura e proporcionar esse conhecimento para a comunidade e para quem está querendo aprender, eu acho que não vejo... eu não vejo problema nenhum! Eu acho que eu vejo... eu... eu acho sempre delicado, se você me perguntar assim ‘Iuri, quem é capaz de fazer isso’. Aí é outra coisa! Que o cara tem que ser muito bom, primeiro para

poder escrever, segundo para poder colocar todo... toda essa complexidade em um papel e ensinar para alguém. Então esse é um problema que a gente tem. É... o maior problema é esse: não é escrever não, é quem vai fazer esse trabalho! Então, pra mim é super tranquilo. Agora, é escolher velho. Se você quer passar dessa forma, direito também que você tem. E respeitar também quem acha - que eu conheço também alguns *alagbês* que acha – que isso não tem que ser e você tem que respeitar também! E a vida é assim.

FERRAN: Sobre... Você já falou um pouco de quem te ensinou.... Se eu te falar... Como você definiria se eu te perguntasse: o que que seria uma “musicologia candomblecista”. Você já pensou sobre isso? Será que tem uma teoria?

IURI: Sei. Eu acho que a teoria é tudo isso que a gente discutiu aqui. É eu, é você, é *Dofono*, é *Gamo*, é *Vadinho*. Eu acho que essa seria a “musicologia”. É a gente falando da gente mesmo! E daí você trazer isso de fato como é. Não é só chegar e passar a entrevista para transcrever e abordar e querer, ainda pior, fundamentar com autores que não são daqui. Isso seria musicologia.

FERRAN: Exatamente... Vamos passar então: Tradição, criatividade. Esse é um tema super polêmico a meu ver.

IURI: Em que sentido?

FERRAN: Tem...? Vou te fazer uma pergunta meio... tendenciosa, ta? Tem espaço para ser criativo no tocar atabaques?

IURI: Depende de que forma você está pensando nessa criatividade. A gente tem uma criatividade, que... a gente acabou de falar do cara que é mais criativo, que é o *Vadinho*. E se pensando nessa criatividade, em você colocar... variações onde ninguém poderia pensar que cabe, mas dentro daquele contexto, eu acho que tem espaço. Eu acho que eu sou um cara criativo nesse sentido, *Gabi*, *Gamo*, pode citar vários. Agora, se você pensar nessa criatividade como uma mudança, de trazer, né, uma variação que não cabe dentro do contexto, aí é... distorcer tudo o que a gente conversou, entendeu? Seria uma mudança desnecessária, porque essa criatividade, você não pode esquecer que dentro dessa criatividade – aí a gente está falando do religioso e isso tem um orixá dançando, tem um canto, tem um mestre que está esperando – por mais criativo... eu faço várias variações e até quando eu faço alguma variação que o meu tio que está cantando ele não espera, ele olha para mim! Mesmo sendo uma variação que cabe, né, entendeu? Porque ele já conhece... já ouviu muitas variações. Então a gente também tem pessoas que estão ali para poder... dizer o limite do que é aquilo! E aí eu parto do princípio, né: isso tudo depende da estrutura do

terreiro. Porque se não tem ninguém também, e tem pessoas que está achando bonito, o cara vai, vai, vai, vai e daqui a pouco ele tira o atabaque e bota um timbau, bota um djembe e “senta-lhe a mão” também. Então, tem que entender qual é essa criatividade! É buscar o seu aperfeiçoamento de tocar o atabaque, é se inspirar em alguém, entendeu? Eu acho que tudo é... no limite. Agora, eu não vejo espaço assim pra poder... né, você fazer tanta coisa que *Vadinho* já não fez. Sei que eu estou citando *Vadinho* para poder não ter... Pra a gente ter ele como exemplo e quem ouvir, ou ler, buscar. Pra poder ouvir ele tocando, entendeu, e dizer ‘como é que faz agora uma coisa, melhor do que é essa aqui’?

FERRAN: Exato...

IURI: Ah! Só um... Uma nota de rodapé: fora do terreiro, no seu palco, na sua partitura, na sua peça onde você estiver tocando, onde você estiver arranjando, produção... produzindo musicalmente, aí o céu é o limite! Você faz tudo o que você quiser como *alagbê*, como músico, como produtor, arranjador. Aí é outra história. E aí você corre o risco de ficar bonito ou de ficar feio pra caramba! Faz parte desse aprendizado.

FERRAN: Será que... me veio à cabeça agora... Assim, pensando quando eu toco, por exemplo, no contexto afro-cubano, eles têm uma palavra própria da *rumba*, por exemplo, que é *linguagem*. Será que esse... essa espécie como de *fundamento* que, que não poderia passar daí, que daí já descaracteriza, poderia ser isso? Você tocar numa *linguagem*? Essa... É a *linguagem* o que deixaram? Porque... às vezes eu penso nisso, né, eu vejo... eu falo nisso porque quando você vai para o Rio, para São Paulo, você sai de Salvador... e quando eu ia, por exemplo com o *Dofono* em algumas casas de candomblé no Rio, eu ouvia o *Dofono* dizendo: ‘aqui eu me reconheço. Aqui eu não me reconheço. Essas pessoas não... não tocam a mesma coisa que eu toco’. E quando eu vejo, depois de anos de estar com eles e de... quinze anos de estar com ele, eu já entendi o que ele quer dizer, porque quando eu venho no *Gantois*, o *Dofono* diz ‘é isso que eu toco’. E quando eu vou para algumas casas não. Por isso eu estou perguntando isso: o que é criatividade, o que é... aonde está esse limite? Será que tem esse limite?

IURI: Velho, eu acho que... a gente vai parar aqui sempre no mesmo lugar. É difícil. Isso que *Dofono* está trazendo aí é um tema que, que é difícil, que se resume em ter... em referência. Você ter um mestre. Porque infelizmente... o candomblé... infelizmente e felizmente, né, o candomblé ele... se expandiu de uma forma, que é bom para a religião, mas o acompanhamento das pessoas que detêm um saber não foi no mesmo... no mesmo... no mesmo... não foi acompanhado da mesma forma que o candomblé foi e foi se expandindo pelo Brasil. Da mesma forma foi os *alagbês* também. Você vê, eu citei aqui alguns, acho

que a gente não passou de dez, entendeu? São referências. Imagine que hoje em dia, por baixo aí, para poder você “formar” – vamos usar essa palavra assim, né – “formada”, é... você “formar” um *alagbé* você demora o que aí... vinte anos? No mínimo. E isso um cara que, está ali tendo referência dentro do terreiro, frequentando, aprendendo a tocar o *agogô*, depois o *lé*, depois um *rumpi*, depois o *rum*, depois a tocar todos esses instrumentos de novo e cantar. Então olha, olha o processo! E aí depois você, entender que você tem que *tocar* agora *pro orixá*, entender a melodia de quem está cantando, de quem está *tirando* os andamentos. Então, cara, é muito difícil! Eu... eu nem viajo. Respeitando o *Dofono* assim, o... esse... essa crítica dele que é uma crítica construtiva, né, que você tem que parar para pensar, mas eu nem penso dessa forma porquê é possível véi! Entendeu? É impossível, está sendo impossível aqui, em Salvador, você tendo várias referências, aqui às vezes às vezes eu olho assim e digo ‘mas rapá, o que é isso? Não é possível que se mudou tanto!’. E nem e... Ferran! E nem assiste *candomblé* em *YouTube*, entendeu! Porque você começa a ficar mais triste, né, com toda a história, então... eu, com certeza vou muito menos no *candomblé* do que *Dofono*, diante da correria da vida e às vezes evito também, para poder não... não presenciar algumas situações. Então eu nem vou por esse caminho aí. Eu acho que, o que... o quê que eu aconselho a quem quer aprender a tocar, a quem quer fazer parte da religião do *candomblé*: entenda a filosofia do que é o *candomblé*. Simples assim. E tem uma filosofia. Não é só ‘ah, eu quero ser tocador de *candomblé*, ou tocador de atabaque’, e comprar atabaque e amanhã está... não! Se fosse assim era fácil! É muito mais complexo, muito mais difícil do que se imagina, mas a gente tem um mercado que a gente não pode negar né, que é um mercado onde as pessoas – e a gente respeita – vivem também de tocar, de fazer *candomblé*, e a gente respeita. As coisas vão caminhando por esse lado.

FERRAN: Vou passar para a parte mais... falando um pouco mais de... saindo do terreiro para o palco, para a produção, para a sociedade, que eu acho que é um papel que o *candomblé* às vezes poderia estar mais presente a meu ver né? Vendo as igrejas nas periferias e tal, às vezes eu sinto um pouco essa falta, e... e é uma coisa que eu gosto de conversar, né, mas vamos lá: o quê que você leva do *candomblé* pro palco?

IURI: Toda minha história! É difícil estar no palco, e mesmo não tendo esses instrumentos aqui, os atabaques, eu vou levar a minha história. Eu carrego como... eu carrego a minha ancestralidade, cara! Então, se eu chego no palco, eu já chego já com essa minha história, porque toda a minha forma de... de... de tocar vem dessa técnica que eu tenho e... e que aprendi dentro do terreiro do *candomblé*. Difícilmente eu estou sozinho. Nunca estou sozinho, sempre estou acompanhado.

FERRAN: Será que... por que isso é uma pau... é uma coisa que, por exemplo no mundo do samba do Rio, meio que se perdeu um pouco: todo mundo é de terreiro ou de umbanda ou de alguma coisa, mas você não vê isso nas...

IURI: É cara, mas a gente tem que entender que o Brasil é um país racista, né! Entendeu Ferran? É diferente você falar isso, e é diferente um... um outro músico falar isso, porque o Brasil negão, é um país racista. [Chamam ele e grita: Estou na entrevista aqui!]. Só recapitulando aqui: o Brasil é um país racista né véi, e a gente tem que entender que... que esse processo de negação da nossa história, dentro das escolas estaduais e municipais, toda a perseguição que o candomblé vem tendo até hoje, deixa com que as pessoas se tornem... frágeis. Não é... mas não é fácil não enxergar, e está com minhas contas, estar com... com mil ideias, estar com a minha representatividade africana ali à frente. Eu carrego também as minhas negações por representar a minha história, dos meus antepassados, então a gente tem... tem uma luta diária Ferran! Desde de... de você às vezes ir gravar com artistas famosos e eles chegarem ali, quando estou de ‘pô, mas não faça aquela *base* lá do candomblé não, a gente quer um negócio assim diferente’. E aí quando você vai lá, eu vou e gravo mesmo! Bota aí, depois dizem aí ‘e aí *base*, pô, gostei pra caramba, foi massa!’... É um *barravento*, um *congo* entendeu? Isso... isso... isso fragiliza quem não tem um discurso, quem não consegue se colocar. Então, é... isso mesmo você, hoje em dia em um país – ainda mais nesse momento em que a gente está vivendo, onde... onde... a gente tem essa... essa negação, né, de tudo: da ciência, da educação, onde tem cada vez mais essa afirmação da igreja evangélica em todos os poderes, se você... se a gente for falar disso aqui a gente tem... A igreja evangélica foi a igreja onde chegou, onde nenhuma religião chegou! Foi nos presídios, converteram os traficantes e aí a partir daí começaram a mandar... nos povos de... de candomblé saírem das suas comunidades...

FERRAN: Um projeto de poder né?

IURI: Lá no Rio... Então a gente tem toda uma estrutura negão, que hoje em dia, não é fácil você chegar para o seu filho e dizer: ‘olha, não, você pode ir aqui com suas roupas do candomblé para ir para a escola que eu estou tranquilo’. Eu não estou tranquilo! Eu aqui em Salvador não estou tranquilo. Eu não estou tranquilo em ele pegar um *Uber* e não ser olhado de forma diferente. Não estou tranquilo porque... e isso interfere em todas as áreas, cara! Se você não tem uma estabilidade financeira, e você está naquele projeto ali você não sabe como é que... quem está à frente vai reagir com a sua... com a sua exposição, né, olha que coisa! Chega a ser triste a gente falar isso. Você deveria estar tranquilo, é a sua história, é a sua vida. Não é para você estar ali, ‘pô, será que eu vou hoje pro show com a *conta*? Será que eu boto uma roupa

assim que traga a minha história? Será que eu posso dizer que depois daqui do ensaio vou pro... tenho que sair mais cedo porque eu vou pro terreiro?' Chega a ser meio louco e bizarro tudo isso que a gente está vivendo. E eu respeito... eu respeito, porque não é fácil não cara! Às vezes, se posicionar – ou na maioria dos casos – você se posicionar. E eu vivo isso, é a minha história, né. Você se posicionar por melhores cachês e você se posicionar por melhores estruturas sempre tem uma consequência. Às vezes todo mundo diz: 'Não! Vamo, vamo', e aí você chega e fala, e as pessoas não falam e você o problemático, você é aquele cara que arruma confusão. E eu já saí de vários trabalhos, mas também saio feliz, de cabeça erguida e aí eu melhorei até a situação deles! Então para mim faz parte do processo também. O que é importante, Ferran, só trazendo por esse caminho já que a gente está falando da música, é quem tem a possibilidade, né, que é percussionista ou é uma mulher percussionista – é musicista – que é negro, que é uma mulher negra, que está em um lugar de poder, privilegiado, que pode chegar e debater com qualquer artista do Brasil, né, se colocar! Porque cada vez que eu deixo de falar, são mil dos meus que vão sofrer porque não vou ter essa oportunidade de chegar onde eu cheguei. Então a gente tem que se posicionar. Se você toca lá com *Brau* [se refere ao músico *Carlinhos Brown*], se você toca com *Isa*, se você tocar com *Ivete*, seja lá com o artista que for negão, se posicione. Se você é negro, se você veio da comunidade, se você sofreu, se você sabe que tem muita gente ali sofrendo para chegar onde você chegou. Converse, explique, né, fale! Eu acho que o... o conversar resolve tudo! Não dá pra gente ficar dizendo 'ah, está bom, abaixou o cachê, tá bom!', 'ah, tira um percussionista'... É outra... outra... só fazendo um *link*, né, com essa situação, é a mesma coisa de ficar... quando o cara vem de lá 'não, porque a gente tem que diminuir a banda, você faz... independência né - que é tocar dois instrumentos', aí 'não faço não negão. Chame outro músico!' 'Ah não!', 'Chame outro músico, negão!' Vocês querem fazer *levadas* que é de sessenta pessoas tocando com um cara só tocando, né? Porque a partir do momento que a gente começa também a achar isso massa, que eu toco pra caramba, você deixa de dois, três músicos tocarem, percussionista tocarem, de ganhar o seu cachê também. E faz parte desses processos! Porque você não vê ninguém tocando... você não vê um cara tocando guitarra e baixo ao mesmo tempo! Não tem. 'Então porquê que não toca dois, três instrumentos?' 'Não, pra tocar qual instrumento? Eu toco esse instrumento aqui. Chama o do músico para tocar o outro instrumento!'. Então, é... esse posicionamento, né, que... e a gente vai botar só um pouquinho, porque a gente também tem que entender quando o cara não tem outro trabalho, não tem uma estrutura para poder se posicionar dessa forma, porque cada... cada... cada panela tem que ser enchida e cada um sabe como é que enche a sua panela quando dá meio-dia!

FERRAN: O que não pode ir do candomblé para o palco?

IURI: Rapaz! A gente tem que ter muito cuidado com os cantos. Eu acho que os ritmos... tem muita coisa aqui, quem está falando pelo menos tem o discernimento de entender o que é. Mas, os cantos cara, é muito... é muito particular, né, porque... Primeiro, a gente está falando aqui de línguas *yorubá*, dos *bantos*, *quimbundo*, *quikongo*, do *Ewe-Fon*. Então, são poucas pessoas ou quase alguns que entendem o que está sendo falado. Então, você tem que ter muito cuidado com os nossos *orikis*, com os nossos cantos, com as nossas rezas porque elas expressam, né, momentos que é muito particular para a gente que é do candomblé. Então quem não sabe o que é e não entende, não deve pegar e pegar uma parte da música e fazer um arranjo, com um português, e achar que está fazendo uma coisa linda, que está fazendo uma homenagem pelo... não está fazendo homenagem nenhuma porque não sabe o que é, qual o significado! Tirou do contexto em que... você não vê ninguém pegando o Pai-Nosso, nem Ave-Maria e tocando no carnaval *tcha-tcha-tcha-tcha*. Não vê, porque não vê? Porque tem que se respeitar o que é aquilo. Da mesma forma é o candomblé também. Tem que se ter muito cuidado com o que você vai cantar fora do contexto do candomblé, onde você vai arranjar, onde se vai harmonizar, onde você vai construir, né, um... um novo caminho para aquela canção. Você tem que saber primeiro, o primeiro, ter autorização do terreiro, buscar, de fato, quem vai lhe autorizar dentro desse terreiro – se é uma pessoa mesmo que de fato conhece daquilo. Buscar o que é a tradução, se aquela pessoa não sabe, e saber mesmo de fato isso se aquilo não vai chocar outros terreiro, né? Porquê às vezes naquele pode, no outro já é muito importante. Então é muito delicado, é muito delicado. Acho que você tem que ter muito cuidado. Eu sugiro que você pesquise bastante, ou quem for fazer isso, tenha um acompanhamento pelo menos de uma pessoa da religião.

FERRAN: Eu fiquei pensando agora, falando sobre, por exemplo, esse último trabalho do *Obatalá* que você produziu, gravou, enfim, que fez toda... um trabalho, ao meu ver sensacional! (enfim é uma opinião). Qual foi esse caminho? Como vocês trabalharam nesse sentido? Porque ali tem uma mistura, vamos dizer, do totalmente popular com o estritamente sagrado, seja desde um *oriki* de *Exu* recitado, né, pelo Félix...

IURI: Cara, produzir *Obatalá* assim, acho que foi um dos maiores desafios assim da minha vida. Primeiro, porque é um disco de homenagem, né? Então eu não... não indico ninguém fazer isso. Porque, um disco de homenagem, cara, o homenageado gosta ou não gosta, simples assim. Não tem... né, você me dizer que achou massa, bonito... não vai adiantar nada, porque quem tinha que agradar, eu não agradei.

Então, é um risco que eu não indico ninguém correr. O processo... o processo inicial foi, a partir do momento que a gente teve a autorização da liderança do terreiro para poder fazer o disco, a gente fez a curadoria ali das músicas junto com a *iyalorixá*, e a partir daí, ela foi dizendo o que pode e o que não pode. Aquela história que a gente acabou de falar agora, aquela conversa, né, o que pode e o que não pode, isso pode isso não pode, isso pode e isso não pode. A partir daí, o que se sabia de tradução foi somando a busca por tradução do que era para de fato saber o que realmente a gente estava falando e as pessoas também poderem ler no encarte o quê que a gente estava cantando justamente para quebrar, né, essa história que a gente tem com... com esse estigma que as pessoas não sabem o que que a gente fala ou que a gente canta e ficam julgando a nossa religião. Então, isso é uma preocupação, foi uma preocupação minha. E sempre trazer tudo muito claro para as pessoas entenderem. Então esse foi o processo. A partir do momento que a gente conseguiu fechar o “repertório” – usando essa palavra – esse “repertório”, foi trazer a música em um formato, Ferran, onde qualquer pessoa pudesse ouvir essa música independente da religião. A mensagem que eu queria dar do... do disco *Obatalá*, além da mensa... da homenagem para minha tia, era trazer o candomblé de uma outra forma. Não só da forma que eu conheço, que você conhece, mas, por isso, também o *Grupo Ofá*, que é o grupo que fez a homenagem, né... eu conversei tanto com meu tio e Luciana Baraúna, os dois cantores, que a ideia era trazer também convidados, né, de outras áreas para poder levar o candomblé para o máximo de pessoas possível. Claro que se tem um preço a pagar por isso. Porque a gente tem que entender que nem todo mundo é da religião do candomblé. Você está fazendo um disco do candomblé e você vê, poxa *Ivete* está cantando uma música do candomblé, em *yorubá*? Qual é o significado? O significado negão, é militância, é resistência, né, é trazer esse candomblé de uma forma que os fãs de *Ivete* e todo aquele público que ela consegue alcançar entendam que a religião, a religião é do amor, né, é do respeito, e do... é de você entender qual é a filosofia da natureza dentro do candomblé, de preservar a natureza, da gente preservar a água, é que as pessoas consigam, resumindo, entender o candomblé com o seu lado bom, não com o que aquilo... não com as palavras que elas acham que o candomblé... de ruim que a gente vê elas falando nas internet... Com todo esse preconceito. Então, a gente tinha dois objetivos: levar o candomblé para outra roupagem e aí misturar todos esses ritmos nossos sagrados, com toda a nossa força de tocar a percussão com a harpa, né, com o piano, com a percussão de rua, com os timbais, com o baixo acústico. Era pensar em um formato onde todo mundo pudesse ouvir a nossa música do candomblé e se sentir bem. Eu acho que deu pra... pra poder a gente chegar no nosso objetivo que...

FERRAN: Eu acho! Na minha opinião... E por exemplo, nos trabalhos que você faz – penso agora, vou citar um, por exemplo, com *Mariene*. Como vocês trabalham esse lugar? Tem alguma... alguma dificuldade? Esse trânsito com músicos que podem ou não ser da religião?

IURI: Não, é muito, é muito fácil né velho, porque além de... de... *Mariene* ser da religião também, ela sempre deu essa abertura para poder a gente, trazer essa força também dos ritmos, primeiro com... com os ritmos que tem a ver com o samba. Você tem um *kabila* que já é uma influência. O *kabila* ou *kabula*, que já é uma influência... uma influência. E aí depois eu fui misturando, a gente misturando nos arranjos. Arranjos é sempre no formato coletivo, que eu acho que agrega muito, né. Cada um vai dando a sua ideia e a gente fui trazendo, trazendo e foi... uma coisa assim que... deixou uma marca no trabalho de *Mariene*, na forma dos ritmos não só de... de tocos *de mão*, mas de *agDavis* também na carreira dela. Então, o... *Mariene* foi uma das que conseguiu trazer, né, os ritmos – principalmente da *nação ketu* – com uma força muito grande na sua... na sua história e virou uma marca. Hoje em dia eu vejo vários trabalhos aí tendo ela como referência, e fico feliz com a minha contribuição. Não só minha como dos meus colegas. Se tratando dos outros músicos, cara, a gente está tratando da galera também que a gente se... né? Fora do ambiente daquele trabalho, e em outros ambientes e que respeitam também e que aprendem e querem aprender também com a gente, e isso facilita! Na música ela tem uma verdade: ou você sabe ou você não sabe, Ferran. Se você não sabe, você pergunta: ‘olha, onde é que está o tempo? Como é que você está pensando? Como é sua *clave*? Como é a sua levada?’ É isso.

FERRAN: Você acha resistências a isso? Já se encontrou em trabalhos com pessoas que não... Ou que queriam impor, por exemplo, uma visão de tempo, de ritmo?

IURI: Não, não. Não. eu já, na maioria dos casos – e aí não é nem culpa da pessoa – é ela não conhecer, não ter acesso a esses ritmos e aí... - a gente vai ter aquela palavra, *swingar*, né, o *swingar* é difícil, você precisa de muito ensaio para poder trazer isso junto para você. Mas impor não. Nem... nem... é música né véi!

FERRAN: Qual é a problemática que você vê para pessoas que vêm do candomblé, homens e mulheres, se inserirem no mercado de trabalho?

IURI: Problemático?

FERRAN: Tem alguma? Tem questão? Tem...

IURI: Isso é historicamente é...

FERRAN: Você já falou de... a principal problemática que é o racismo...

IURI: É, mas...

FERRAN: E a intolerância religiosa, provavelmente, o racismo religioso...

IURI: Mas isso aí? Se tratando ao inverso: da gente do candomblé veio uma problemática, da pessoa que é do candomblé e atua na área artística?

FERRAN: Eu vejo... Eu pergunto tipo... Eu estou perguntando no sentido: o mercado de trabalho coloca travas para...?

IURI: Ah velho, o mercado de trabalho coloca travas para tudo que é do Negro, né! Acho que a gente tem que pensar nesse formato. Se você for ver hoje o que acontece com os microempreendedores negros, né, o mercado...

FERRAN: É, o *black-money*...

IURI: O *black-money* você entende o que a gente está falando aqui né. A gente começou a consumir o que é nosso, então o mercado ele sempre vai... Por exemplo, falando aí do mercado: se a gente tivesse um carnaval aqui que valorizasse a nossa cultura, o *Ilê Aiyê* ele não estava desfilando três horas da manhã, duas horas da manhã no Campo Grande. Porquê? Porque não tem televisão. Onde não tem televisão, meu irmão, ninguém bota patrocínio. A Coca-Cola vai botar? A Bhrama vai botar? Só por alguma pressão! Mas, espontaneamente, o Bradesco vai chegar lá? ‘Pô, mas não aparece para ninguém. Não tem ninguém lá!’ Então, é isso que a gente está falando. Acho que é esse mercado, poderia ser um... um domingo dos *Blocos Afros*, um sábado, uma sexta-feira, mas que começasse às quatro horas da tarde, televisionado para todo mundo. Aí ia ser lindão. Então é isso! Acho que o mercado ele põe sim, principalmente aqui em Salvador. Tanto que você vê historicamente que são os artistas que estão milionários! Não tem Negros! Você não precisa fazer uma pesquisa muito... muito... muito ampla não!

FERRAN: Teve aquele documentário, né, aonde... sobre a origem do *Axé* – não sei como é que chama... tem muita polêmica... Polêmica não, teve uma reação, vamos dizer da *Margaret* se posicionando e dizendo ‘poxa!’... quem não vê isso também...

IURI: Né? Porque não é só “comer água” no carnaval, né véi? Beijar na boca...

FERRAN: Pois é. Sobre as mulheres. Como você vê esse papel da mulher? [Entram e perguntam por ele]... Mulheres. Atabaques. Como você vê esse lugar da mulher hoje em dia, tanto no mercado de trabalho quanto – porque a gente já falou que mulher toca no candomblé, não toca no ritual público, vamos dizer, na parte pública do ritual. Como você vê? Qual é a sua opinião?

IURI: Cara! É sempre polêmico e ao mesmo tempo fácil de responder. Acho que cada terreiro é uma sociedade. Cada terreiro resolve da forma que seja... não sei se é tranquila ou se é plausível, da forma que seja melhor. Não dá pra gente falar por todos os terreiros. Na minha opinião, eu acho massa! Eu acho que... que todo o processo, que toda mulher também deveria aprender a tocar atabaque para ela entender. Da mesma forma que ela *solfeja* para a gente, para ela entender tudo isso dentro do corpo dela. Não ficar esperando só o *alagbê* resolver, entendeu? Então, esse aprendizado eu acho super importante. Se tratando da carreira artística... Pô velho, quanto mais mulheres estiverem tocando percussão, eu acho que é o que a gente precisa de fato. E aí também, é importante também que as cantoras chamem as mulheres que são percussionistas para tocar com elas, né. A gente tem uma resistência nesse tema. É um tema polêmico. Porque eu vejo muitas artistas aí que, são a favor de todo o movimento, né, mas não chamam as percussionistas para poder tocar com elas. Não chamam uma mulher baterista, não chamam uma mulher guitarrista. Então, abrindo assim o... o mercado musical. Então é importante também que se coloque, mas que chame né! Porque a gente tem mão de obra também boa de musicista daí que precisam trabalhar, e aí a gente termina trazendo aquele discurso da falácia, né. Você fala, mas você não pratica! Quando tem a Rede Globo lá você pô, fala bonito pra caramba, mas você olha assim para a banda e você diz, ‘mas cadê?’.

FERRAN: Exatamente. Já finalizando: apropriação cultural. Você passou rápido sobre esse tema. É algo que... qualquer um pode tocar candomblé?

IURI: Rapaz! Dentro do candomblé? É isso?

FERRAN: E fora. Em geral...

IURI: Porque dentro do Candomblé, o cara só vai tocar atabaque se ele for iniciado, né?

FERRAN: Exatamente...

IURI: Então, não tem como isso acontecer. Ou, enfim, pode acontecer também... a gente não está aqui para julgar a casa de ninguém. Pode acontecer também. Mas o ideal é que ele toque a partir do momento em que ele seja iniciado. Sobre tocar fora, cara, eu não sei se vai ser... se seria de fato uma apropriação, porque geralmente ele aprendeu com alguém que é do terreiro, então ele gerou... rolou um... uma troca ali, né, de trabalho que de repente ele se sente seguro. Não sei se isso seria uma apropriação. Agora, a gente tem... Apropriação é quando o cara chega e aprende tudo com o cara e não cita o cara, né, e ainda ganha dinheiro em cima daquela ideia. Isso sim é uma apropriação, que aí a gente tem um problema... É tipo, o cara chegar aqui, fazer um arranjo, não falar com quem ele aprendeu, não falar que é do

candomblé, não falar... e aí sim. Aquilo não vai trazer nenhum custo, né – e um custo que digo no bom sentido, né... um custo não, um benefício, um ganho para usar a palavra correta – não vai trazer nenhum ganho para aquela comunidade. Aí sim é uma apropriação.

FERRAN: É sobre... Eu fico pensando, e a Academia? Como você vê esse seu lugar como um professor hoje em dia... provavelmente... vamos começar por aí: Você conhece algum outro *ogã*, *alagbê*, alguém ligado à música sacra-sagrada do candomblé numa instituição no Brasil?

IURI: Boa pergunta. Não conheço não. Não conheço não. Aí Ferran, a gente tem... eu não posso negar a importância do meu lugar neste momento como professor. A luta aqui, e principalmente se tratando da Bahia, de... de... de em um local... que respira a percussão, né velho! Então a gente tem aqui toda essa influência percussiva. Então, se precisava de um professor de percussão – que poderia ter sido *José* [se refere ao *José Izquierdo*], também com a sua história, ou o Marcelinho que foi quem fez o concurso comigo. Mas que de fato representasse a nossa música de rua, ainda mais se tratando de um curso de... de música popular. Então, isso é um marco. Que bom que chegou – porque a gente também faz vários questionamentos ‘lá não tem não tem, não tem’, mas as pessoas também precisam... se preparar para poder... chegar nesse lugar. Acho que a cadeira foi colocada quando se viu que tinha uma mão de obra que preenchia esse lugar também. Mas não justifica a demora também, né. Mas eu acho que isso foi... acho que a gente... a gente tem que entender também que tudo é política também, até dentro da universidade também. Então não posso negar dessa importância. Agora, entre eu estar lá e muitos desses adolescentes que a gente falou aqui do meu projeto – meu projeto não, do projeto da comunidade do *Gantois* – da *Paracatum*, da *Escola recreativa do Olodum* estarem dentro da universidade, aí a gente deu um passo gigantesco, assim. A distância é absurda. O muro é enorme. Por quê? Porque a gente não tem, né, um investimento nas escolas estaduais, municipais. Muita gente tem que trabalhar, não consegue conciliar o trabalho e o estudo porque precisa levar o alimento, né. A gente não pode negar que na nossa história é muito... a família fica muito mais feliz quando o adolescente chega com aquele dinheirinho do que quando ele está na universidade. Infelizmente é uma realidade que ainda existe. Ainda mais diante de tudo o que está acontecendo nesse momento. Então a gente ainda tem um distanciamento. Se tratando de música piorou. A gente bota isso aí 20 vezes mais porque onde é que se aprende música? A música que a universidade quer que você chegue lá, né, teoricamente dominando para poder adentrar na universidade? Então a gente ainda tem um... um distanciamento muito grande e graças a meus colegas professores do curso de música popular a gente tem repensado muito, cada vez, o nosso papel, né, de

professor de um curso de música popular perante a sociedade. Qual é o perfil do curso de música que a gente quer? Então, a gente tem mexido muito nisso para poder... para você facilitar... não é facilitar, mas é compreender o outro e ser um pouco mais humano. [Pede licença para atender um assunto familiar rapidamente]... Tinha a última pergunta?

FERRAN: Era sobre educação, né, esse teu lugar do *Rum Alagbê* que eu acho que é um outro...

IURI: Ta. Faça a pergunta...

FERRAN: Qual é o papel do terreiro nesse lugar de educação e qual é, ao seu ver, depois de já caminho de 20 anos de projeto desse *Rum Alagbê*, como você pensa isso? Vamos dizer, o impacto na comunidade, nos jovens e adolescentes? Qual o seu papel? Você... o Candomblé é um espaço de educação para você?

IURI: Claro. Foi a partir daí que eu cheguei onde eu cheguei. Se não fosse o candomblé não teria chegado onde cheguei. O papel do *Rum Alagbê* durante esses 20 anos aí é... resumidamente... abrir portas. É que o aluno ou integrante ele entenda que ele pode ser percussionista, mas que ele pode ser médico, que ele pode ser advogado, que ele pode atuar em outras áreas e continuar tocando seu instrumento de percussão. É um espaço de aprendizagem musical, mas de diálogo também onde ele pode trazer as suas questões também para a gente debater e entender que a universidade é logo ali. Que você pode fazer música mas você pode fazer outros cursos também e não deixar de tocar. E entender também que é preciso contribuir também com a sua comunidade. Eu acho que... e aí depende muito de cada terreiro de candomblé, né, que cada terreiro de candomblé, hoje em dia, dependendo da sua força para agir, esse ativismo, que eles ajam, que eles façam porque só assim a gente vai conseguir, né, empoderar os nossos. Porque não dá para esperar só do governo ou da prefeitura, não dá! Isso é fato! Historicamente está provado. Então a gente que é do terreiro do candomblé a gente precisa proporcionar e ensinar o que é a nossa cultura, qual é a nossa história. Trazer não só a música, mas o curso que for, seja de computação, seja de cerâmica, seja de pedreiro o que for para poder fortalecer a nossa história, não só teoricamente, mas praticamente também. Na prática, né, mostrar quem são as principais referências, trazer quem são as pessoas do candomblé, que... as pessoas que são referência também, a gente têm vários escritores e escritoras negros e negras. Tem muita gente também, hoje em dia, que está nesse processo de formação e que a gente precisa abrir as portas. Nesse formato, não existe candomblé pequeno nem grande. Eu acho que a iniciativa, entende Ferran, é você entender que aquele espaço, além de toda a educação religiosa que a gente aprende, é um espaço mesmo de formação, de educação do cidadão, da cidadã. Então, todo terreiro de candomblé, se não for assim, cara, dificilmente – acho que na minha opinião, eu acho que – a gente

vai conseguir vencer essas batalhas. Vai ser muito difícil. Vai ser muito difícil, principalmente da forma que... que... que as igrejas se estruturam, entendeu? A gente precisa se estruturar, a gente precisa votar no Negro, né. Votar na mulher do candomblé, no homem do candomblé. A gente precisa parar com essa desconfiança que a mídia nos traz e impõe sobre a pessoa do candomblé. Precisa politicamente se organizar! Não tem jeito, não tem outra saída. [Acabamos a entrevista rapidamente pois o Iuri tinha um compromisso logo após o término da mesma].

7.2.4 Entrevista Gabriel “Gabi” Guedes

Alto do *Gantois* (Salvador/BA), 05 dezembro 2021

FERRAN: Então a primeira pergunta é se você pudesse apresentar, dizer quem você é...

GABI: Pois é. Então, é isso aí. Eu sou o Gabi Guedes, né. Sou de Salvador e... vem estudando sobre os *toques*, sobre a percussão, sobre as levadas, sobre todos esses instrumentos aqui de Salvador principalmente, né, em especial os atabaques - de onde eu sempre busco minhas inspirações, do atabaque. Tive a oportunidade de nascer aqui no *terreiro do Gantois*, convivido com a *iyalorixá Mãe Menininha do Gantois* e toda sua família mesmo, e fui conhecendo várias *ogãs*, vários *alagbês* dentro do terreiro. Quando cheguei lá no terreiro acho que tinha... deveria ter seis... seis, sete anos de idade sim. E me encantei e comecei meus estudos também porquê... vim crescendo e já tinha um terreiro também no quintal de casa - que é aqui nesse lugar onde nós estamos - era o quintal da minha casa e brincando com a minha família, eu tinha um terreiro de candomblé também aqui em casa. E depois de uma certa idade, de aprender um pouco sobre os *toques*, né, aí a gente vai brincando de ter um terreiro de candomblé. E daí eu fui conhecendo: o *Vadinho Boca de Ferramenta*, *Hélio*, *Dudu*, *Loló*, *Edinho*, *Erenilton*, *Cidinho*, *Ubaldo*... o *Gamo* é o meu irmão-de-santo. Na verdade quando o *Gamo* entrou no terreiro para *fazer o santo* aí eu tocava na saída do *Gamo*. Então a gente tem uma familiaridade, assim, muito grande, com muito respeito, né, assim como a todos. Mas ainda criança, eu conheci a Monica Millet e era a única pessoa que tinha assim, duas congas cubanas – porque a gente não podia tocar e nem brincar com os atabaques no terreiro. O respeito sempre acima de tudo, acompanhando a cartilha, né, que é uma coisa que eu espero que hoje, os novos *filhos-de-santo*, os novos *alagbês* respeitem mesmo e sigam essa, essa *cartilha*, né. E é isso. Que eu comecei assim, né, tocando no terreiro e depois de um tempo, comecei a entender sobre... sobre preservar esses *toques*. Preservar. E aí a gente vai crescendo e tocando todo dia, entendendo, né. Os antigos, eles não pegavam na sua mão para lhe dizer como que toca o atabaque. Você tinha que ter muita atenção e muito respeito àquele antigo, àquele velho, àquela velha, né. Aquele senhor. A gente tinha que ter muito respeito a eles, porque a gente estava aprendendo ali, ouvindo, no convívio, na união, sabe? Não existia a parte teórica como até hoje dentro dos terreiros não existe essa escrita. E a Academia vem trabalhando também em cima dessa busca, em cima dessa conexão. E é muito importante para que ela não fique perdida, né. Para que não fique perdida, então é importante que se tenha professores que conheçam também dessa cultura musical, essa cultura percussiva, para poder passar, né?

para poder entender, né. Com a coisa aquela que a gente já sabe mesmo. E é isso. Aí eu cresci e eu fui tocando com algum, tocando com o outro, né. O primeiro trabalho que eu fiz foi com o *José Agripino de Paula*, né. Um teatrólogo, né. Uma grande figura que montou um trabalho chamado *O Espírito do menino do planeta Terra* e eu já tocava, já dançava, sei lá, tinha uns nove anos de idade. E daí eu fui curtindo essa ideia do teatro, da arte e fui conhecendo algumas pessoas. Fui conhecendo o *Bira Reis*, o saudoso *Bira Reis* que morava ali... aqui do lado na Cardeal e ali ele já fabricava os instrumentos em casa. E daqui da minha casa, onde nós estamos, eu já o ouvia... os via e ouvia também ali tocando, e construindo. Até que eu fui me infiltrando com essa galera, eu vou conhecendo o *Jorge Batusi*, o *Mário Gusmão* o *Anunciação*, o grande e saudoso *Anunciação*. Aprendi muito a tocar os caxixis com o *Anunciação* e um pouco dessa matéria. E foi influenciando muita gente. O saudoso *Lula Nascimento* também e vários músicos daqui de Salvador, né. Até vi chegando a nova geração né, e com certeza, de lá pra cá eu também venho contribuindo com... com, sabe? com essas informações, porque a cada vez que você vai aprendendo essas coisas, você vai passando, você vai, sabe, vai tendo pessoas que vão te rodeando. Isso é importante e isso é gratificante, trabalhar também com a comunidade sabe... E é isso.

FERRAN: Maravilha. Eu queria falar um pouquinho sobre... sobre essa... Enfim, essa parte mais musical do candomblé, mais sonora né. Vamos lá, coisas assim. Quantos... como você...? Quantos *toques* você conhece, mais ou menos aqui na comunidade do *Gantois* ou na sua experiência?

GABI: Dentro do... do... do... Dentro do candomblé, eu conheço vinte-e-três. Eu conheço vinte-e-três ritmos, inclusive já fiz um arquivo, com o saudoso *Ramiro Mussoto* que a gente gravou um disco, um CD, registrando todo esse material, né, então deu mais ou menos isso, uns vinte-e-três *toques* e... e foi muito massa.

FERRAN: Todos esses *toques* tem nome?

GABI: É rapaz, tem nome sim! Tem nomes porque, é necessário que se tenha nome para poder ter uma identificação. São *toques* que se repetem também, dentro desse universo de cantar e tocar. Então, tem *toques* que se repetem. E tem *toques* que são confortáveis dentro daquela *cantiga*, dentro daquele louvor né, ou da forma de expressar essa *cantiga*, dessa forma de interpretar a *cantiga*. Porque o *toque*, a melodia, o ritmo, eles caminham juntos no universo musical.

FERRAN: O quê que diferencia um *toque* de candomblé? O quê que... como você... o quê que para você é mais importante para você dizer ‘ah, isso é... sei lá, um *alujá* de *Xangô*, isso é uma *vassi* para *Exu*, isso é um... não sei...’?

GABI: O que diferencia, para mim, são... espaços diferentes, lugares diferentes. Você pode tocar um *alujá* dentro do terreiro do candomblé. Você vai tocar um *alujá*. Fora do terreiro do candomblé, no momento profano, você pode tocar um *alujá*, mas com certeza será diferente de quando você toca ali. Para mim quando alguém toca esses *toques*, se utiliza desse *toque* no momento profano, no momento de festa, no momento lá onde tem... tudo, sabem, para mim ele não está tocando esse *toque* sagrado. Para mim o *toque* torna-se sagrado quando ele está sendo executado dentro do terreiro do candomblé, com respeito ao que está acontecendo no centro do salão. Aí ele está certo, mas fora, cada um expressa as suas variações, suas ideias como quer e muitas vezes coloca-se variações onde não cabem dentro do terreiro. Então, para mim, consigo fazer essa diferença.

FERRAN: O que você gosta de um *toque*? O que faz um *toque* bonito, prazeroso, enfim...

GABI: O *toque* torna-se prazeroso, bonito, a depender da interpretação de quem está conduzindo as variações. Se a maioria das variações, dos *toques*, da nossa história, saem do mundo... o *rumzero*, ou o *alagbe*, ou o *ogã*, ou o tocador de atabaque, ele tem que ter sensibilidade, primeiro; o entendimento, sabe, desse *movimento* de fazer a conexão com a dança. Dentro de uma roda de candomblé existem ‘n’ pessoas que dançam, mas existem pessoas que você pode seguir o seu movimento de improvisação, respeitando as frases. Eu posso tocar um *toque* e agora do meu irmão, meu amigo, tocar o mesmo *toque*. As interpretações [falam com ele de fora do espaço da entrevista]... As interpretações são diferentes! É a mesma coisa: se alguém toca um *agueré*, né? Agora, e depois eu vou tocar o mesmo *agueré*, com certeza será diferente. Então, o que precisa se... é essa forma de interpretação, dos *alagbês*, do *ogã*. Às vezes eu falo, ‘pô! não existe tanta *firula*, não existe “*firula-academia*”, não existe *stick-control*’. Os *paradiddles* eles acontecem dentro dessa frase, sabe. Se a frase é... um pulso, é no *agdavi*, ou se o pulso agora é na mão esquerda, sabe. Então, é interpretação de cada um dentro disso, então! Cada um tem que procurar a sua beleza, dar a sua beleza, dar o melhor de você ali para que fique belo, né. É legal quando você ensina para uma criança: ‘não, é assim que conduz, é assim que conduz!’ Mas... depois você deixa essa criança conduzir sozinho. Porque dentro daquele terreiro, dentro daquele quilombo, essa criança vai ver e ouvir vários tocadores de atabaque. E vai buscar, sabe, as referências e juntar isso para criar a sua identidade. E foi isso que eu fiz sabe, foi isso que eu fiz! Eu sei, muita gente gosta da minha forma de tocar. Muita gente não gosta da minha forma de tocar. Mas eu gosto de tocar o original. Eu gosto de tocar o original. Sabe uma coisa: quando você toca dentro do terreiro do candomblé, você tem o *rum*... o *rum* te... o *rum* ele é um atabaque que impressiona! Mas o *rum* só vai impressionar... só vai impressionar se o tocador

dele estiver conectado com o momento. Não vai adiantar o *alagbê* chegar no terreiro todo munido, todo não-sei-o-quê, cheio de variações e ele vai estar tocando para a plateia! Muitas vezes o “cabra” está tocando e o orixá... sabe... e ele não foi, porque ele está olhando um amigo que chegou... sabe... de lá de não sei de onde, foi ver ele... aí se perde. Então tem que estar conectado para que se tenha... sabe...

FERRAN: Você acha que... uma coisa que eu... que eu já ouvi que é esse lugar de... essa conexão. Você acha que tem alguma coisa a ver com... eu já ouvi algumas pessoas, alguns *ogãs* me dizerem que quando eles tocam, eles não estão “conscientes” cem-por-cento. Eles estão... eles não estão em... eles não estão *com Santo*, mas ele sente o *Santo* perto, e eles estão em outro lugar. Faz sentido para você ou é uma viagem?

GABI: É. Cada pessoa sente essa conexão de forma diferente. Não é? Mas eu prefiro não viajar. Eu prefiro não viajar. Eu prefiro estar conectado. A gente se conecta... cantando, tocando, sabe, com certeza de que aquela energia está cada vez mais se sentindo positiva. O compartilhamento, amigo!

FERRAN: De repente essa... esse ciclo, essa repetição é como um amplificador, né?

GABI: Pois é, claro. Uma conexão vem através da repetição.

FERRAN: O quê que você não gosta em um *toque*. O quê que você acha ruim, feio?

GABI: O que eu não gosto num *toque* é quando... acontecem... em... Dito assim... não é... não são brincadeiras, mas quando o momento não está *tight*, sabe... seguro! Porque assim, eu gosto de tocar *gãn*, eu gosto de tocar *lé*, *rumpi*, *rum* e tal, mas assim... eu gosto de tocar... o que eu não gosto é quando alguém está tocando com... descaso, ou está “tocando por tocar”, ou... sabe, ter... sabe. Não tem que ter pressa não, entendeu! É isso.

FERRAN: O que você mais valoriza em um tocador ou tocadora de atabaque?

GABI: É justamente essa, essa forma de expressar com naturalidade. A gente sabe que é necessário para estudar o *rum*, para tocar – estamos falando de *rum*, ne, os *toques* – é necessário que a gente dê uma praticada no nosso corpo primeiro. A gente procure uma postura para ir de encontro com o instrumento – seja lá o instrumento que for, sabe. Eu escolhi o atabaque, então eu tenho uma postura de como chegar até ele. Se eu vou tocar o *lé*, antes de eu tocar no *lé* eu já sei qual é o som do *lé*. Eu já sei qual é a *pegada* que eu vou ter aqui. Se eu vou tocar o *pi*, eu já sei qual é o som do *pi*. Se eu for tocar o *rum*, eu sei qual o timbre do *rum*, confortável, para tocar junto com o *pi* e o *lé*. E respeitar o timbre de quem está cantando. A conexão é feita aí. E quando a gente está todo mundo junto, você está ouvindo o que o cara está louvando, cantando para a gente poder responder, mesmo você improvisando. Tem um momento aí de

alegria que tem aquela coisa de braço e *agdavi* lá pra cima ‘uá-uá!’. Mas, às vezes é desnecessário, porque eu não gosto de ficar muito suado [Gabi sorri e começa a rir neste momento]

FERRAN: Você citou vários tocadores, mas quais são as suas referências? Seja já... que estejam em outra... em outro plano, no *orun* ou aqui...

GABI: Com certeza, minhas referências estão no *orun*, com certeza, sabe! Todas as pessoas que eu segui... eu falei do... do saudoso *Vadinho Boca de Ferramenta*. O cara que mais expressou o sentimento encima da... do *toque* do *rum*. Encantando, sabe! O legado, o maior, sabe! Ele! O legado maior porque o Brasil inteiro, sabe, estuda ele ainda hoje, sabe! Estuda ele ainda hoje. O importante disso é entender a sonoridade da mão esquerda com a baqueta! Se é só aberto é só aberto, sabe. O que é fechado ou preso é preso. E buscar essa conversação no *toque*! Entender. Além dele, o irmão dele, o *Hélio*, que tocava pra caralho! Entendia também de como tocar o atabaque, sabe, as variações, umas *dobras*, sabe, umas frases no contratempo. Mas tudo ali, conectado com a *cantiga*, com tudo! O *Dudu*, também, né. *Loló*, sabe. *Cidinho*, *Erenilton*... Porra, os caras tocavam! E o belo era ouvir. Ouvi-los tocando o mesmo *toque*, sabe. Um dia você ouvia o *Erenilton* tocando... tocando... tocando *agueré*. Eu gostava. Aí depois, outro dia você ouvia o *Dudu* tocando o mesmo *agueré*. E tinha uma coisa: o *Dudu* era canhoto, então sabe, saíam as mesmas frases do resto, mas que sabe, tinha uma coisa que... [começa a rir]... encantava, né! Ouvi vários outros! Depois foi... o *Ubaldo*, né. Isso... olha isso aí. Vai depois ver a “nova geração”... Aí eu já estava nessa geração aí, junto com o *Gamo*, junto com o... o *Robson – Robson* lá de São Paulo também aqui, era *filho-de-santo* daí também, né – aprendendo, seguindo essa galera, né. Aí, foi chegando logo... já foi chegando também o saudoso também *Takao*, e outras pessoas também... o *Iuri*. Olha, é dessa geração nova agora, sabe, que é um cara também, pra caralho... centrado, tem um objetivo, e é isso, sabe.

FERRAN: O que é mais importante no aprendizado de uma criança, alguém que está sendo preparado para tocar esses... esses instrumentos sagrados. O quê que você diria se você tivesse que ensinar para uma criança, se você ficasse responsável. Eu sei que geralmente são mulheres que fazem isso. Muitas vezes, as próprias mulheres, né, explicando: ‘olha, quando eu vou pra cá, eu vou pra lá, você...’. Enfim, eu em parte aprendi assim também, mas o que é que você acha que é mais importante?

GABI: Ensinar? O mais importante ensinar para a galera é as dinâmicas... as dinâmicas. Ensinar a ele a *tirar o som* do instrumento sem bater forte. A primeira coisa é fazer com que ele entenda essa leveza do corpo dele pra tocar com os braços. Entender essa coisa do corpo primeiro, esse balanço, e tocar. E depois ensinar para ele a frase quando ela é trocada aqui... Às vezes você está tocando [bate com as mãos na

perna]... tem que ensinar esse *flam* para a criança, sabe. Tem que ensinar o tempo. Tem que ensinar tudo. Tem que ensinar como que toca uma coisa, como que toca outra, sabe. Essa educação. Tem que mostrar, tem que deixar ele tocar também. Tem que ter o tempo dele, sabe. Tem toda essa liberdade. Tem tudo isso, porque a gente sabe, né, mas o primeiro momento é postura, sentar com o instrumento. É fazer com que ele tenha carinho e respeito pelo instrumento, né. Às vezes os pessoal fala assim ‘seu atabaque fala?’, e eu digo ‘não’. O atabaque não fala. O atabaque está ali parado, não está tendo som nenhum. O atabaque, ele vai te dar a oportunidade de você expressar o seu sentimento, né, musical, a depender do momento. De você expressar seus sentimentos. Você se expressar. Você falar. Ele te dá a oportunidade de você falar através do som! E aí você vai em busca da técnica, e da ideia, e da junção das variações, sabe... é isso.

FERRAN: Axé! Como você aprendeu? Como se deu esse seu processo? Você ia... teve alguém importante ou... *Menininha*, ou alguém que falasse com você, te ensinasse? Seu pai, seu...

GABI: Não. Meu pai não me ensinou a tocar candomblé. Meu pai não queria que eu tocasse em candomblé. Meu pai tocou muito o candomblé na época dele, porque minha avó *Maria Felipa*, né, era filha do *Gantois*. Minha avó, a mãe do meu pai... mas meu pai não queria. Meu pai queria que eu trabalhasse com outras coisas. Era “massa” também. Ele... sempre respeitou essa ideia. Mas a minha mãe, na verdade, é quem me ensinava essas coisas de como tocar na lata, como tocar no fundo do balde, para ficar aqui em casa ajudando ela lavar roupa, fazer uma coisa ou outra, né. Mas eu já brincava com essa sonoridade assim, de ouvir, um pouco assim do nada... de repente estava rolando uma cerimônia, aí vem aquele sonzinho assim no meio da ventania, eu ouvia assim, uma coisinha. E assim você vai criando a curiosidade de querer fazer um som também, então fazia umas coisinhas de lata, né, com plástico, e tocava. Mas eu não tive um professor, eu não tive pessoa nenhuma pra pegar na minha mão e falar ‘olha, é assim que toca isso’. Eu sempre fui curioso e ouvi! Muitas vezes eu estava dentro do terreiro, os *ogãs* iam tocar, e eu ficava do lado assim do *rum*, parado ali. Eu fazia questão de ficar ali, já pequeno. Às vezes chegava em casa com o ouvido com aquele barulhinho ruim de lá. Miudinho, a noite inteira. Às vezes eu não conseguia dormir, porque o som do *rum* chegava legal mesmo! Então, eu... admirava o movimento da mão dos caras, e ouvia! Em vários momentos eu conseguia identificar quem estava tocando. Às vezes tem cerimônia aqui no terreiro, aí eu estou lá em cima, lá em casa... Aí fica melhor para ouvir, sabe, o som dos atabaques, e eu sei todas as pessoas que estão tocando. Até hoje ainda, com essa juventude tocando também, né. Que a juventude toca forte, toca alto né. E às vezes eles tocam alto,

toca forte, não dá a oportunidade de você cantar. Aí você termina gritando. E não precisa gritar, porque quando você grita *puxando a cantiga*, as pessoas que estão na roda são obrigadas a cantar mais alto do que você – porque sua voz é grave e muitas vezes a galera precisa entender isso. Essa melodia da canção, mas com a emoção mais seguro de que está cantando! A respiração e... da oportunidade de... sabe... sabe as Igrejas americanas, né, que... as vozes, as vozes! É isso dentro do terreiro também, tem todas essas vozes. É só a gente procurar essa dinâmica e entender o que é isso. Que não é pancadaria nos tambores.

FERRAN: Eu vou lhe falar algumas... algumas palavras, alguns conceitos que às vezes se usam na Academia, para ver se faz algum sentido para você como um tocador. O primeiro é: técnica. O que é que significa técnica para um tocador de candomblé?

GABI: Técnica? Técnica é quando ele... toca limpo, toca com *cadência*, sabe... consegue identificar um *toque*, uma variação. Ele vai criando aquela técnica. Ele vai educando o corpo dele para aquela sonoridade. Então a técnica é isso, a técnica é a prática! A técnica ela chega através da prática, do dia a dia, sabe, repetição. E no terreiro do candomblé tem tudo isso. Como que a gente vai conseguir registrar todos esses *toques* e variações sem repeti-los? Tem que estar repetindo em qualquer momento. Tem que estar estudando a qualquer momento. E é a mesma coisa. É Academia mesmo meu pai!

FERRAN: A mesma coisa. Exatamente! Eu penso a mesma coisa, mas às vezes se faz como se fossem coisas que não tem nada a ver...

GABI: Técnica é isso! É você ter o domínio... domínio da sua mente, do seu corpo, sabe, para executar certos exercícios, certas frases. Então, a técnica, esse domínio vem através da prática. Na prática. Isso é a técnica.

FERRAN: Você... faz algum sentido falar de *swingue* no candomblé? Que é algo que por exemplo no samba – que é um... que é uma linguagem que, enfim, ao meu ver vem do candomblé claramente (é uma opinião) que tem bastante... – se usa muito, mas... não...

GABI: É. Quando a galera fala swi... *swinga*. *Swingar*. É dar... uma alegria, uma certa “confortabilidade” dentro do *toque*, sabe, uma coisa doce. Isso é *swingar*. Mas, pode existir essa... essa palavra até dentro do candomblé, mas que não é utilizada. Ela não é utilizada, ela é sentida... ela é sentida. Ela é ouvida, sabe, mas a gente não fala *swinga*... se a gente falar *swinga* no samba, tem o cara tocando o repique, ou o ganzá, ou o timbau, né... às vezes é assim: o cabra tá tocando um instrumento que está faltando mais *molho*, mais técnica, então a galera pode falar assim *swinga*! Essa é uma forma de dar uma acordada no

cara pra trazer aquela *base* circular dele para dentro do universo que está rolando! Então a gente utiliza essa frase de *swingar*, né, dar esse... *molho*, esse *tempero*.

FERRAN: Às vezes na capoeira se chama de *ginga*...

GABI: *Ginga*, claro! *Ginga* é movimento, né...

FERRAN: Meu *pai-de-santo* chama de *mumunha* as vezes...

GABI: *Mumunha*...

FERRAN: *Mumunha* como esse lugar de você entender as coisas, de você ficar por dentro...

GABI: Sim, claro. *Mumunha*, justamente...

FERRAN: Sonoridade. O que você pensa, como candomblecista. Qual é a importância do som nesse universo todo dos tambores sagrados?

GABI: É o centro da... da... da... da conexão. É o som! Então, é necessário que o *lé* esteja soando com um *lé*, como o atabaque que tem a sonoridade mais alta. Não é porque o atabaque que tem uma sonoridade alta que é necessário que a gente pegue o *agdavi* dessa finura aqui, essa espessura. Não! Não é esse, não precisa! [toca alto no atabaque com o *agdavi*]. O som dele é esse [mostra de novo no atabaque]... Ele forçou! Ele é alto! Quanto mais alto, mais dinâmica, né. Quanto mais alto mais dinâmica! Vai soar alto, certo? Então, é necessário que o som esteja respondendo para aquilo, ouvindo, né, para a conexão ser o mais... ser imediata. É necessário que esteja todo o mundo afinadinho...

FERRAN: A afinação é importante, então...

GABI: Afinação é muito importante! É muito importante porque os instrumentos já dizem cara! Olha com a mão eu... [toca em diferentes atabaques com timbres distintos]... é necessário estar afinado, né. Para a gente entender... Por cima porque todos os *toques* de matriz africana, eles são executados com três instrumentos e mais o *agogô* ou o *gãñ*, né – o instrumento metálico que vai dar toda essa circularidade e mostrar onde começa e onde termina cada frase. Então, é necessário que a gente entenda o que é o som do *lé*, o que é o som do *pi*, o que é o som do... do *rum*, o que é o som dos *ilus*, né. Essa é a diferença. Às vezes, claro: se você vai para a *nação angola*, aí vai tocar o... o *lé*, aí vai tocar o... o *congo*. Aí está o *congo pim-pá-pimbim-pá-pimbim*... o outro, o *pi* vai fazer *tudurudu-papa-pupu-papa*... Mas é necessário que se ouça isso. É aí que vem dinâmica, técnica, respeito ao colega que está do lado, ouvir o som do outro, conectar, fazer essa “cama circular” para quando o *rum* chegar dialogando com a entidade ou com quem estiver dançando, a conexão ser perfeita, imediata, com doçura, ou *swingue*... com tudo, com amor! Então é necessário que tenha-se esse respeito à sonoridade também dos instrumentos! Não é só pegar o

couro ‘ah, o couro desembestou para o lado, bate pra esse, volta’... aí, bom: vamos fazer uma manutenção? Até em prol do nosso corpo, da nossa mão. Eu, eu não tenho marca nas mãos! Eu toquei esse negócio de *Axé Music* sei lá quantos anos, e minhas congas, as peles são de *nylon*, né... só que mão... tranquilo! e “o pau come”! Aí é que é aquela coisa não, da gente estudar a técnica, encontrar a sonoridade, se familiarizar com o instrumento! É quando eu falo: o instrumento ele não fala, ele está ali parado, tem que se familiarizar com ele. Tem que pegar ele, sabe... na hora que estiver assim pensando no nada, assim, ‘porra... está chato hoje né meu velho!’ um aí olha pro atabaque [toca no atabaque]... e é um trabalho chato! Ele já fala *tan-ki-takan-tan...* ‘Le-van-te vai tra-ba-lhar’ [começa a rir]...

FERRAN: Deixe lhe perguntar: Será que essa coisa da afinação tem a ver com melodia dos tambores? Você já ouviu falar nisso? Já pensou nesse sentido? Provavelmente... não sei...

GABI: Na maioria dos tambores com três sons, elas podem ser criadas sim! Você vai pegar três notas e criar uma melodia que você queira...

FERRAN: Inclusive com vários outros timbres, que tem em *aberto, tapa...*

GABI: Mas é isso! Quando a gente fala de melodia dos tambores a gente vai lá pra cultura afro-cubana. Claro, claro que tem melodias! Se você... em... repete uma frase, uma divisão técnica do corpo e resolve repeti-la dentro de um compasso, sabe, está tudo certo, já tem uma melodia! Com certeza! É importante e existe sim! O lance todo é que o... os atabaques não foram sistematizados academicamente, e os cubanos fizeram isso com...

FERRAN: Com os tambores deles, né?

GABI: Pronto... Mas a sonoridade está aí... é só saber expressar, só saber juntar essas figurinhas dentro desse universo, dentro desse... desse conceito! às vezes é... às vezes eu pego aquele tambor ali vai... [começa a rir]...

FERRAN: Pode pegar se quiser tocar!

GABI: Não, é só que... que às vezes eu vou falando uma coisa, assim e... na hora de mostrar logo pego o colega viu... [pega o tambor e traz para perto dele]... Ei rapaz, é tão bonito. Não pode quebrar que... “se quebrar o tabuleiro não tem samba”... [Coloca o tambor na frente dele]... oh o peso da “criança”... é pesado pra caralho véi! Aí... [me deixa segurá-lo]...

FERRAN: Meu Deus! [começa a rir...]

GABI: Meu Deus! [continua rindo...]. Ai meu Deus do céu... Então bicho, é isso né! [mexe no tambor] teve uma tocada que teve... que eu fui *dobrar...* Olha aí... olha a baqueta que eu levei para tocar o show!

[me mostra a baqueta] Porque eu fui tocar atabaque... “porra”, a galera com batera, baixo... quando eu [toca no atabaque]... falou tudo! ‘Pô!’ a galera, ‘que legal’!. Agora vamos alinhar [rimos]. Dar uma afinada [continua rindo]... É a mesma coisa: o cara faz [toca no atabaque]. Olha o que eu fiz, só isso! [toca a mesma frase]. É diferente a sonoridade... [pega um *cowbell* e me pede para segurar o atabaque] ‘Eu vou... “abusar” aqui de você aqui fiu... tó ligado que você é arretado!’ [bate nas cunhas do atabaque com o *cowbell*]. Que não tem martelo... pega o *gãñ* e joga o *gãñ* com tudo... o *cowbell*, ele é *cowbell* [começa a rir de novo e toca mais um pouco]. Olha só isso aqui... eu repito isso e a gente vai procurar esses sozinhos e levar para o piano [cantarola] *tantantan, tururu, tan... ton, tenten, torotontonton, ten...* [agora repete a frase mas tocando no atabaque] *ton, tenten, torotontonton, ten...* aí já vai abrigando... [segue tocando no atabaque a mesma frase]. Aí se eu repito... [vai tocando]... [começa a repetir uma parte da frase de forma circular]... Eu estou pensando nisso [começa a tocar a frase do *gãñ* no corpo do atabaque]... *ten-ten-tenden-ten-ten-tenden...* [cantarola o *gãñ* enquanto repete a mesma frase]... Né? Que é meio complicado, você só fazer o *agogô* [começa a rir]...

FERRAN: Às vezes dá um... uma embolada...

GABI: Claro, né! [começa a tocar de novo a mesma frase de forma circular, repetindo-a e começa a introduzir variações]. [começa a rir]... E aí vai, né? E aí é isso, musica existe né, tem... é só brincar com essa técnica, com esse universo, com essa coisa, né... às vezes a gente pode estar tocando assim, né [toca de novo outra frase no atabaque na linguagem do *toque savalu*]... Né? É brincar sem malícia. Pode ser até a... a variação disso, né [toca outra frase]... Mas eu gosto de fazer assim ô [toca outra frase diferente e começa a cantarolar o *gãñ* do *savalu*]... *pam, pam, papapam, pam, papapam, pam...*

FERRAN: [00:42:42] *Savalú* né? [ele segue tocando]

GABI: Você pode pegar uma frase dessas, trazendo outro som, né? Mudar o som, sempre. Já tem melodia, já tem tudo, mas dentro dessa... desse conceito, né. E é isso! São várias possibilidades que... a gente tem, né, dentro do terreiro de candomblé e tudo. É uma universidade, sabe! Todo o terreiro de candomblé, todo quilombo, é uma universidade! E isso!

FERRAN: Se eu falo de a importância do gesto do corpo. Qual é a importância do gesto do corpo para um tocador de atabaque, ou uma tocadora de atabaque?

GABI: Mas é isso, a conexão! A conexão está aí! A conexão do som com o movimento. É... um está atento ao outro. É necessário que o *ogã*, o *alagbê* esteja atento... à dança! E quando eu falei lá atrás, que às vezes o cara está... fazendo uma avaliação pro amigo, né... E o movimento está aqui... para conectar.

Aí falta! Ou às vezes até acerta no lugar, mas... não bateu com tanta dinâmica, ou não era para tocar forte ali, era só um... um silêncio... É isso, né. Aí tem que estar conectado: música e movimento.

FERRAN: Fraseado...

GABI: Fraseado, fraseado... os fraseados que saem do *rum*, né... eles são fraseados originais, né. São variações que estão sempre caminhando com o movimento da dança. Então, torna-se uma coisa... própria, sabe. Você tem a oportunidade até de... de fundir uma coisa com a outra, mas respeitando aquele conceito, aquilo ali, respeitando. Tem uma coisa no *ijexá* que eu gosto de tocar é às vezes eu brinco com os meninos, aqui na rua, que tem um guri que gosta pra caralho quando a gente tá fazendo... [toca no atabaque]... por que essa parte *papa-papa* vem do samba, né... [bate palma um *samba duro*] *pá pá pá pá pá pá pá pá pá* [toca no atabaque de novo]... Ele gosta disso, né, então é isso, né: ele está ligado nesses movimentos e conhecendo esse universo rítmico, né, e você poder fazer uma brincadeira, mas que não vai ferir aquele momento, né. Então é muito isso.

FERRAN: Se eu falo de compasso...

GABI: Compasso?

FERRAN: Faz algum sentido para um candomblecista? Porque eu já ouvi tocar *compassado*, só que é uma outra forma de pensar a palavra compasso...

GABI: Claro, compasso! São esses blocos, né? Um compasso, dois compassos, três compassos. *Compassado*... *compassado* é quando o cabra está tocando com dinâmica e dentro da realidade, do andamento da música. *Compassado*...

FERRAN: De repente vem “do mesmo passo”... tipo “no mesmo passo”...

GABI: Justamente, né. *Compassado*, mesmo passo, mesmo andamento, sabe!

FERRAN: “Com passo”...

GABI: Não é? Respeitando o com... os compassos. Respeitando os compassos, você tocará *compassado*! [começamos a gargalhar]

FERRAN: Sobre o... essa coisa de... você já falou bastante sobre, mas... porque tem uma galera que, enfim, ainda... eu por exemplo acho um erro fatal que pessoas que tentam aprender, que tentam... ensinar isso, por exemplo as escolas de música e as escolas de dança, estão separadas! E para aprender atabaque... assim, é difícil você só ir pelo lado da música porque você está perdendo uma parte... de alguma forma você aprende só um pedaço daquilo. Como você vê isso? Porque essa coisa de *toque-canto-dança*...

GABI: Onde? Não entendi assim...

FERRAN: Porque... eu fico pensando nisso... né, essas só... quando você pensa na universidade, a universidade separa isso. Você aprende canto em um lugar, você aprende a dançar em outro, às vezes em outro lugar, e você aprende a tocar em outro lugar. E o candomblé, e os *blocos afros*, enfim, o samba, todas essas coisas, você aprende as coisas no mesmo lugar e as coisas estão juntas e funcionam juntas e para funcionarem têm que estar juntas!

GABI: Claro! É como elo, não é?

FERRAN: Aí eu fico pensando, se tem alguma forma de ver isso específica, sabe, se tem alguma...

GABI: O que... o que acontece é que é assim, olha: se eu vou para... pra... pra... pra escola de mu... de dança ensinar uma “dança cultural”, eu tenho que saber se dentro daquela movimentação existem... ou seja, qual instrumento que acompanha o movi... esse movimento. Qual é o instrumento: ah, é um atabaque, certo. Então, você o professor vai trabalhar em cima no movimento da dança de que orixá, de que *nkissi*, de que o universo? Certo. Vou trabalhar em cima da dança de *iansã*. Maravilha. Tem que trazer o tocador! Tem que trazer o tocador porque é o cara que está ali no convívio, dentro do terreiro. É o cara que sabe qual o *toque*, o momento do *toque*, sabe as dinâmicas do *toque*. Para que isso saia bonito, conectado, é necessário o diálogo entre o professor e o tocador, é só isso! Eu tive a oportunidade de trabalhar com a *Ebateca*, no TCA [se refere ao Teatro Castro Alves de Salvador], com a Escola de Dança... sei lá, duzentas, trezentas crianças. E depois passei a trabalhar com o corpo de balé da cidade, no TCA, né. Oito anos, vamos dizer assim, seis ou oito anos não me lembro... E eu... tocava para acompanhar aulas e também montagens de coreografias com vários colaboradores que chegavam ali. Com isso, o tempo inteiro estava tocando *toques* do candomblé. Que fosse com *agdavi* ou com as mãos ou improvisando uma coisa ou outra, né. Às vezes tinha aula de aquecimento, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. O que era que eu tocava: *batá*... [começa a tocar e conta encima] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... Olha o que estou tocando! [segue tocando]... O tempo inteiro... É isso, pra mim... não... no... no... não era legal se eu fizesse [toca no atabaque outra *base*]... enchesse de variação. Eu sei que dentro do terreiro, na cantiga acompanhando, tem várias formas de interpretar, mas para mim era legal fazer dessa forma aqui ó... [toca de novo no atabaque]... só isso. Era confortável para mim e para o professor. Então... dentro da escola de dança tem que ter isso! Tem que ter essa união. Tem que ser esse bate-papo! Na Escola de Música, da mesma forma. Se o professor quer trabalhar, suas aulas, dentro de um cântico do terreiro, ou a saudação para uma entidade, é legal quando ele vai lá no quilombo, ou ele procura alguém no terreiro e fala assim: ‘poxa, eu pretendo fazer um trabalho e pensei nessa cantiga, mas eu não sei como é que quem interpreta, não

sei como que, sabe, a dinâmica da cantiga, a melodia, qual é a melodia'. É legal isso. É legal que ele também vá lá na comunidade e pergunte, faça essa conexão! Porque a galera da comunidade vai sair da comunidade para ir lá na universidade! Aprender a escrever, a entender uma nota ou outra, a organizar isso, sabe. Mas o problema todo é que a academia é burocrática! Ela não dá a oportunidade de você chegar ali por livre e espontânea vontade de aprender, assim, sabe... Ela impõe que você tenha que pagar, ela impõe que você tem que estudar. Quem nasceu ovo... quem nasceu primeiro, foi o ovo ou se foi a galinha, sabe... tem essas coisas assim que termina dificultando... essa...

FERRAN: O processo, né? Inclusive com provas como vestibular, e como THE, né, “teste de habilidade”...

GABI: Aí vem, aí vem...

FERRAN: Aí tem um corte radical, né, sem levar em consideração as questões...

GABI: Aí o povo vai ficando egoísta. Vai ficando separatista. Vai ficando... sabe?

FERRAN: Olhando assim por cima do ombro...

GABI: ‘Porra, aí é foda, né!’. Eu lembro que eu tive um... eu não tive nada! Eu fui convidado para tocar... em um trabalho, né, onde os alunos da escola iam tocar o *Bolero de Ravel*, e eu fui para tocar o atabaque... dentro daquela estrutura, né. E aí foi massa pra caralho porquê... eu tava tocando *sató* e tava dando certo, né, e a galera falando assim: ‘porra, como é que você conhece o *Bolero de Ravel* e ainda tocando *sató*’? [começa a rir]. E estava tudo certo, tudo no lugar! E aí eles, pô!. Mas é isso, sabe. Essa conexão. Quando eu comecei, com aquela caixa-clara lá embaixo [cantarola] *Tan, tico tico, tico tico, tico tico tico tico...* É... Aí eu no palco meio assim e tocando [começa a tocar *sató* no atabaque e cantarola a melodia do *Bolero*]... Eu ficava brincando ne, porque estava todo no lugar, estava dentro dos compassos, estava tudo... quando não era para tocar não era para tocar... era só *base* mesmo... [toca a *base* do *sató* no atabaque]... E a banda ali, né [cantarola o *Bolero*]... E eu falei, é isso aí oh! É só isso! Mas é isso aí... Vamos... unir o mundo!

FERRAN: Axé!

GABI: Olha a hora de almoçar, viu véi...

FERRAN: Vamo... vamos acabando então. Vou passar em frente então... Tradição e criatividade. Tem espaço... tem espaço para ser criativo dentro do terreiro tocando atabaques? Ou a gente tem que seguir à risca...

GABI: Não, você pode criar. Você pode criar suas ideias dentro do terreiro com os atabaques, mas não transferi isso para um momento de cerimônia! Se está rolando uma cerimônia, vamos acompanhar e respeitar a cerimônia! Respeitar a *cartilha*. Mas fora disso, você pode pegar o atabaque e criar as suas coisas sim! Existe sim essa... liberdade de criatividade. Claro! Eu crio tudo aqui eu faço um monte de coisa com esse atabaque, mas quando chegar daquela porta para dentro pai, não tem mais aquelas *firulas*. Tem... bom, atenção... respeito. É só isso

FERRAN: E eu queria lhe perguntar um pouco sobre quando o candomblé sai do terreiro e vai pro palco, essas coisas assim. Só são três ou quatro perguntas só...

GABI: É, quando... quando... isso aí sempre aconteceu, né... há séculos e séculos e séculos atrás. Sempre aconteceu levar o candomblé e o folclore, né, o folclore brasileiro...

FERRAN: De antigamente...

GABI: Claro! Eu... eu tinha um grupo folclórico no colégio que eu estudei – ali no colégio Edgard Santos – até o *Gamo* era *atabaquista* desse grupo. *Gamo*, *Eliezer Freitas* também, né, que é *ogã* lá do terreiro do... do... do *Buraco da Gia*, *Mãe Bebê*. É um *angoleiro*, né. E, eu tinha um grupo folclórico no candomblé. Cheguei a ganhar alguns festivais... interescolar, com o meu grupo folclórico – que uma vez foi desclassificado porque eu coloquei o nome do grupo *Adjá*... Claro, era aquilo! E nos ensaios, no colégio, algumas entidades chegavam... sim, com certeza! Claro! Chegavam sim! Pegava *cabocla*, chegava *oxossi*, chegava *iansã*, chegava tudo... e acabou! E a gente ia lá, conversava... e pronto, olha! Que é outro departamento, é outro departamento, né... Então é isso, quando tem conexão é isso. Agora, o que acontece, é que o folclore... ele é muito louco porquê... é muita expressão... é muita expressão, sabe, no palco, para... o que acontece dentro dos terreiros. Desde o zero, tudo é muito simples, tudo é muito espiritual. Tudo é muito a sua vontade de compartilhar e de contribuir, sabe. E o folclore que é mostrado, né, pros palcos é assim, é necessário que *xangô* coma aquela gamela de fogo pro cara levar um pouquinho de dinheiro, com a boca toda queimada [começa a rir]. Eu vou correr disso... representar a cultura...

FERRAN: É uma representação...

GABI: É uma representação!

FERRAN: Você chamaria de um teatro?

GABI: Um teatro, claro! Eu toquei em vários grupos folclóricos. Eu toco e eu faço essa conexão com os *toques*, com tudo. É muito desde infância: é grupo de dança, é grupo folclórico, é orquestra, é banda, é

música. Eu toquei tanto tempo três congas no *Axé*, e eu procurei uma frase do candomblé – ou que saísse dos atabaques – para tocar as congas naquela levada daquela música para me dar esse conforto, porque é o meu universo! Se eu fosse procurar alguma outra levada, talvez cubana – por conta de estar com as três congas – não ia ser legal, ia ficar cansado. Então fui para o meu mundo e encontrei a frase, é essa aí que eu vou tocar. E ficou massa, com a banda toda, era ‘3, 4, *tchaka, tchaka, tukudukudu, pein...*’ e a “porra comendo”! Já foi! [começa a rir]

FERRAN: O quê que você acha que não pode ir pro palco do candomblé, ou não deveria?

GABI: O que eu acho que não deveria? Eu não falei que não deveria! Eu não falei que não deveria levar candomblé para o palco. Eu acho que levar o candomblé pro palco, com essa representação, e todos sabendo que é representar, que é mostrar pros leigos que existe essa cultura, né... está tudo certo! O grande lance é saber da mitologia. É saber o que aquela energia representa para nós! Hoje teve trovões, chuva, vento, trovoada e tudo. Ontem, dia 4, foi uma festa pra Santa Bárbara. Santa Bárbara representa quê orixá no candomblé? *Iansã!* É isso, não é? São as representatividades. A pessoa precisa entender essa conexão cultural. É só isso! É respeitar as diferenças, quando na verdade essa diferenças caminham juntas cara! É só isso! O problema todo táí. Então é mostrar para outros povos que existem, né...

FERRAN: Você já teve problemas com o fato de você, sendo do candomblé e trazendo essa linguagem, interagir com músicos que não são do candomblé, que vêm do conservatório ou vêm de outros lugares?

GABI: Não, eu nunca tive problema com eles porque muitos, muitos estavam abertos para aprender essa cultura, né. Quando eu fui passar um tempo lá na Áustria mesmo, eu dava aula de *toques* de candomblé, né. Fui para a França também, trabalhar numa escola e foi tudo em cima dos *toques* do candomblé. Todos os meus *workshops* pelo mundo é falando sobre os *toques*, como conduzir os *toques*, como tocar, como expressar certo... certos *toques*, sabe. Como eu toco. Eu fico muito feliz quando eu vejo um estudante tocar, sabe, minhas coisas, sabe. E é isso, mas eu nunca tive problema, sabe. Não tive problema, mas aí já... já tive dentro de um estúdio aqui em Salvador para gravar para um cantor, para uma banda. E ele falou ‘não vai tocar candomblé aí não, né?’. Eu falei para ele ‘não!’. E quando a música chegou, eu peguei uma frase do *rum*, do *toque* e pronto... e botei na música dele.

FERRAN: E ficou massa...

GABI: E ficou lindo! Eu não disse a ele que aquilo era do candomblé... e pronto! Já fui apresentado em escolas também, na Reitoria, na Escola de Música, também, como “Gabi candomblé”. Eu fiquei sem entender, porque estava rolando um Congresso e tinha vários músicos... vários... várias personalidades

e... e eu acho que se a pessoa estava afim de me apresentar como... um tocador, um filho do candomblé, um cabra que... conhecedor dos *toques*, seria legal dentro da universidade, né, ter outro tipo de expressão...

FERRAN: Com certeza...

GABI: E não chegar e falar: “Gabi candomblé”... Candomblé? O mundo inteiro discriminando o candomblé. Oh, porra! Agora eu... [começa a gargalhar]...

FERRAN: Teve dificuldade para entrar no mercado de trabalho, por ser candomblecista?

GABI: Não, não, que nada! Rapaz eu, graças a Deus e as energias positivas... uma coisa que não falta, sabe, pra mim, é trabalhar, e estar sempre mostrando sobre essa cultura dos atabaques. Sempre, sempre trabalhando em cima disso: aulas, *workshops*, nada em cima de outros instrumentos. Sempre conduzindo com o som dos atabaques para essa linguagem, né... Legal né?

FERRAN: E a questão por exemplo de... essa coisa de fusão, de criação, falando por exemplo do seu projeto, do... do *Pradarrum*, ou a sua participação nos projetos do saudoso o finado Leitieres, né... Como você vê essa chegada do candomblé, dos tocadores de candomblé, dentro de um cenário de música, vamos dizer, alguns casos meio passando pelo jazz, outros – como na parte mais do *Axé Music* – com o *Kainã*n tocando batera, sabe, que que também são meninos lá do... do... da *roça* aqui do *Bogum*, tal... Como você vê esse movimento? Você acha legal, está sendo positivo? Como que esse impacto da... do mercado fonográfico sobre pessoas que vêm de quilombos, que vêm de comunidades tradicionais?

GABI: Sim. Existe... existe o comércio, né! A gente sabe disso, né, mas com certeza é necessário que se faça essa conexão, porque... essa música ela ficou dentro dos terreiros, dentro das rodas de samba, dentro de capoeira o tempo todo. Não existia tocar atabaque nem expressar certas levadas que vêm dos *toques* do candomblé numa bateria ou uma linguagem num outro instrumento, ou expressar. Isso tudo tornou-se novo quando chegou um tempo, né, mas muitos de nós já fazíamos isso há muito tempo! Em 1977... 1977, 78, sei lá... 79, a Mônica Millet criou um grupo chamado *Odisseia do crioulo doido*. E nós fazíamos o quê? Misturar *barravento* com *ahamunha*. Misturar *ijexá* com... *tumbao* de *Salsa*. Fazer esse tipo de fusão. A gente já tocava o candomblé, né. Só que muitos não entendiam isso, não entendiam do que a gente não falava. Agora vai tocar o *barravento* fundindo com a *ahamunha*. Tá nada, era 3, 4, começava um, o outro chegava, e já estava ali, estava... estava lindo! A gente já fazia isso, só que... as grandes orquestras começaram a entender a necessidade dessa... desse mundo, desse... universo dentro de suas composições, sabe. Porque não tem mais tempo de ficar tocando as outras coisas! Até poder buscar a sua

identidade, a sua originalidade. É isso, né. É o que acontece - ou o que vem acontecendo - com as orquestras como a *Transcendental*, a *Afrosinfônica*, né. A *Rumpilezz* é um exemplo de tudo, né. Que o maestro, o saudoso maestro, grande maestro, sabe, um cara humano, um cara família pra caramba, né... teve essa visão e essa luta mesmo de pegar a percussão, coloca ali na frente. Não, todo... todos os trabalhos, todos os artistas da Bahia eles trabalham em cima disso, em cima desses *toques*, sabe! É isso! Mas, muitas vezes a percussão está lá atrás. Não reverencia a galera!

FERRAN: Não se dá nem crédito...

GABI: Que nada! Nem crédito! E o Maestro começou a brigar com isso... brigar com isso. Foi daí que veio a *Rumpilezz*, né. Pegar certas composições, música do *Gilberto Gil*, trazer... músicos internacionais, viajar o mundo inteiro com a orquestra – fora a mais grande sacada: mas o que ele fez? Ele buscou a galera dos terreiros que toca originalmente isso, sabe. Ele o cara que foi, pesquisou, estudou. Era um cara também forte, que *flutuava a entidade* e tudo, né, mas... é isso, a gente tem que... que... que agradecer ao legado dele, essa luta de... de fazer com que a universidade entendesse, sabe! E... ‘Olha, isso é *clave* de samba, isso é *clave* disso, é assim que pensa, é assim que não pensa’, sabe! Fazer essa fusão, fazer com que os músicos “soplistas” também, entendessem sobre esse universo – que muita gente não entende cara! Não entende mesmo. Agora ele teve de escrever, escrever e leitura à primeira vista e toca correndo. E os temas eram fogo, né, porque tinha que trazer a galera para esse universo, de entender como era que o timbau estava tocando, ou que frase era aquela que tinha que tocar junto com o timbau, ou sabe? E... eu acho que...

FERRAN: E o *Pradarrum*, funciona mais ou menos igual? Como você pensa o *Pradarrum* quando você idealiza e produz?

GABI: Sim. O *Pradarrum* na verdade caminha também sobre esse universo, né. Só que já é uma coisa mais... mais... original. Eu já trabalho mais desse modo original, né. Mesmo trazendo as melodias com sopro, piano e tal, mas a realidade está ali, sabe. A realidade tá ali...

FERRAN: Mais próxima do candomblé...

GABI: Muito mais dentro do candomblé, porque? Eu estou tocando a melodia cantada, e o *toque* original além. Aí depois vem uma bateria que está fazendo uns contraponto, dando um apoio, um baixo e tal, um piano para fazer uma “cama”, sabe. Brincar com a melodia da cantiga fazendo arranjos e... sopros. E o resto, atabaque, né. Eu faço essa fusão, né, que é a minha forma de agradecer e reverenciar. Dessa forma, buscando essa conexão com o mundo para mostrar para o mundo que existe essa possibilidade também!

Agora, é legal fazer com verdade, fazer com certeza! Se eu toco: *A jalê mori Oyó ô forikan... Ê, ojo firiri, êêê... ô keujá, lá baodê... ê abukekeujá...* eu estou cantando na *cantiga* do candomblé, pô. Mas tem um pianista que está ali...

FERRAN: Fazendo a cama harmônica...

GABI: Fazendo a cama, harmonia, sabe! E o *ibi* está ali... O batera está tocando jazz, *shuffle tach, titach...* e está brincando com aquilo. O baixo tá ali ó, só *pom, pom, pom, pom, pim, pom, pim, pom*. Mas é a *cantiga* ali, se eu estou tocando aquilo no “grande teatro”, e tiver uma senhora de noventa e tantos anos que conheça da religião ela vai cantar junto comigo, sabe. Quando eu toquei a primeira vez isso, no... primeira vez que eu fiz um show do *Pradarrum* num festival aqui de... de música instrumental – o *Zeca Freitas* sempre me contava, ‘e aí Gabi, como é?’ e eu sempre falava para ele ‘puxa velho, eu estou preparando isso, eu estou me organizando’. Ele é um pianista, saxofonista, arranjador, *Zeca Freitas*. E o que acontece: eu descobri que tinha que fazer alguma coisa. Ele me deu mó pulso, maior impulso, porque ele me cobrava esse trabalho do percussionista *Gabi Guedes*. Mas eu nunca tive vontade de pegar 20, 30 tocadores de tambor para chegar criando levada. Levada é o que não falta aqui! Eu falei, ‘não, eu não quero ter essa responsabilidade de estar falando não, toca baixo, toca forte, dinâmica, lembra da levada’. Não, não quero isso. Eu pensei: não, vou caminhar por outro lado. Vou agradecer a *Mãe Senhora de Ewa* por ela ter me ensinado muita coisa! E é muito minha amiga até hoje, a gente tem amizade, respeito total: *Mãe Senhora. Iyalorixá*. Ai a... a... o orixá dela é *Ewa*, e é *filha-de-santo* de *Mãe Menininha*. E é viúva, tem o terreiro dela aqui em Salvador. E no dia 8 vai ter um candomblé lá na casa dela. [não consigo transcrever...]. Você pode editar isso... E aí, outro tema: pra agradecer a minha avó *Maria Felipa de Ogum, filha-de-santo* também do *Gantois*, foi quem me pegou pela primeira vez pequeno, seis ou sete anos de idade e me levou para dentro do terreiro para tocar uma cerimônia que não tinha *ogã* na casa e tinha que tocar o atabaque para levantar as coisas. Minha avó chegou e me chamou e me levou: ‘só tem você, embora!’. Chegou lá, meti no *rum...* no *pi*, né, pequeno, lá me deram o atabaque sai tocando tudo e aí tudo aconteceu. Aí a luz ‘tun’, brilhou! Aí, pó, não saí do quarto de dentro do quarto de minha avó *Menininha*. Só lá jogado, o tempo inteiro! Aí, como não, sabe, pensar numa *cantiga* para saudar, para reverenciar, para agradecer ao terreiro, né? Aí tem um monte de coisa: pra minha avô aí tem essa música *Ogum, abé koiakoia, ijo ijo alawairê, abé koiakoia*. Aí canto isso, né, *ijexá*. E a base, a base o piano fazendo meio que uns “tumbaozinho” cubano [cantarola] *tin, dududin, tin...* eeee, e aí já vai pai. E tudo certo! Aí, cada segunda parte é... [cantarola] *Ogum odê, é mafa si é dogum oyá...* Tudo certo! O

arranjozinho de baixo [cantarola] *tundin tundin, tundin tundin, tundontondon... pom, podom, pau...* [começa a rir] E já está véi. Pronto, *ogum!* Aí vai brincando nessa onda, pra *oxalá*, pra meu pai, depois pra minha mãe *Menininha*. Minha *Mãe Menininha* porque é só viva dentro do quarto dela, né. Eu nasci e eu... eu só ficava lá! Lá era o meu lugar. Lá deitado, vendo televisão, depois aprendendo as coisas todas e crescendo nessa brincadeira. Aí tem um monte de coisa. O *Pradarrum* é isso, né! Faço umas misturas. Tem temas que... que o saudoso Leitieres compôs pra mim, que é o *Gabi Blues*. Aí tem outro tema também que o *Gordon Sheard*, que é um canadense, pianista, fez mais vivências por aqui e aí a gente tocou junto e ele fez o *Guedes Groove* [na verdade se refere ao *Gabi's Groove*]. Aí eu toco o *Groove do Gabi* também, né, agora com piano e percussão pra caralho. É massa pai! E é isso, o meu trabalho é esse! Reverenciar essa galera, agradecer essa galera dessa forma! Não tem aquele bocado de... [cantarola] *Prac, tuprac... tugudun...* é massa! É muito gostoso! Mas pai, já está demais... Já déu!

FERRAN: Só uma última pergunta sobre... como você vê a questão do machismo, das meninas no atabaque? Como você vê isso hoje em dia?

GABI: Ah, eu vejo uma grande idiotice dos homens pensar dessa forma! Não existe! As mulheres, cá pra nós, elas são sensíveis, certo! E quando elas aplicam essa sensibilidade tocando, isso nos ensina cada vez mais... a ter paciência, a ter carinho, a ter vontade de ensinar, a ter vontade de unir e quebrar esse paradigma de que mulher não pode tocar. A mulher pode tocar! Eu sempre tive estudantes mulheres, sempre, sempre, no mundo todo! Sem problema com isso! É legal ensinar, é legal ensinar pra mulher, é legal ver e ouvir a mulher tocar. É super legal! Elas expressam de forma diferente. É outra pegada. Tudo bem, não tem tanta força muscular para tirar aquele som no tambor que os homens gostam de tirar? Respeite a forma delas tirarem aquele som também! Se te incomoda, o *slap* que ela faz porque não é forte, porque não estala muito: vá lá perto, fala assim: ‘ah negona, a mão vai assim ô, com um cavado dessa forminha ô. O movimento sai daqui. Faz isso aí, relaxe os ombros, *toque* aí’. Dá um alô, é simples! Não tem que ficar nesse negócio de que a mulher não pode tocar! Pode! Toquei tantos anos com *Monica Millet*. *Mônica Millet* é referência aqui em Salvador de mulher-percussionista. Tocou com *Maria Bethânia*, *Gal Costa* e vários outros artistas aqui da Bahia, né. E é isso aí, tem que isso... não só eu falo dela, quanto é uma pessoa que está aí, na luta, na busca. Mas eu conheço várias, várias mulheres: *Marta Rodrigues*, *Loiá*, *Leninha*, *Ratinha*... sei lá, tanta... tanta gente, sabe! *Lorena Martins*. É *Alana Gabriela*. É tanta galera, sabe, são todas mulheres tocando. E é isso, a gente tem que abrir essa porta, não tem que ficar nessa coisa! Para com isso! Não cabe mais, não cabe! Já não cabia, né. Agora, pior!

FERRAN: Você conhece tocadoras de atabaque dentro dos terreiros? Mesmo que não se *toque* na... na... no ritual?

GABI: Conheci, e... Vera. Vera, filha de *Mãe Bebê* do *Buraco da Gia*. Várias vezes eu fui na cerimônia lá, pra *caboclo*, e Vera que estava tocando atabaque. Ela estava tocando o atabaque. Até *Raimundinho* e *Lica* chegarem – que são irmãos dela e tocavam as cerimônias. Ela tocava! Com certeza! *Mônica Millet* também tocou no terreiro do *Gantois* várias vezes! Agora é assim: dentro do terreiro existem funções diferentes. É só isso. É só respeitar as funções, e aí acabou. Aí, geralmente quem fica gritando que a mulher não pode tocar no terreiro, que ‘ah, porquê é isso ou aquilo, que não pode tocar atabaque, não pode tocar percussão’... é porquê não toca, é porque não faz parte desse universo! É porque não pegou aquela *cartilha* para ler! É só isso. É porquê ainda não foi lá no terreiro pedir *agô* e entrar. É a primeira palavra que se fala quando você vai entrar no terreiro é *agô*. Acabou. Mais nada!

FERRAN: E sobre racismo, branco, apropriação cultural. O que que você tem a dizer sobre isso? Como você vê essa questão de... enfim... e também numa situação como a atual, que está já...

GABI: Isso não é uma situação atual. Não é uma situação atual! É uma situação que vem de séculos, né, e que não teve uma parada. Não teve uma parada! Porque todo mundo está tentando, sabe, melhorar, se eleger, caminhar e o mundo é esse. Se o branco chega e tenta se apropriar daquilo, cabe a nós limitar isso! As coisas se dão em doses homeopáticas. Remédio bom é dose homeopática pai, é gotinha. É tudo assim, tranquilo. É dosar. É saber esse momento de, sabe, respeito, conversa, pra que a coisa seja em doses homeopáticas. Mas a gente também procurar respeitar a cultura e fazer daquilo a nossa fortaleza também, né. Porque não é só o branco que está se apropriando. Se apropriando de quê? A gente que está abrindo a porta para ele! É só isso...

FERRAN: Sempre teve branco no *Gantois*, por exemplo? Quando você era criança?

GABI: Não. Quando eu era criança, muito pouquíssimo! Quando... quando... não era branco era negro mesmo de pele clara, com beirão, nariz arregaçada, sabe, com o calcanhar rachado. E é isso. Mas... essa apropriação é muito louco porque vem também da... da mistura, né. Vem dessa mistura da colonização também, sabe. Às vezes você... você é branco e tem um primo que é negro. Eu sou negro e tenho um primo, ou um amigo ali que é branco. Ou então ele é um branco de pele clara e faz parte dessa religiosidade. E cada vez que vem... que tem essas pessoas que têm essa... a “tinta” mais clara, vai dando oportunidade para ir chegando os brancos mesmo, sabe. E... muitos se apropriam, e muitos também respeitam! A gente precisa entender também é sobre isso. Existe apropriação? Existe. Eu sou contra! Eu

sou contra, sabe, o branco chegar e se apropriar disso. Eu sou contra, sabe! É quando a galera fala assim: ‘Pô, eu tenho que falar por mim. Eu que tenho que falar de mim. Não é um branco que tem que falar de mim’, sabe! O que tem que falar sobre o candomblé, que tem que falar sobre a umbanda, que tem que se falar sobre a Igreja é quem frequenta ali! Se eu sou da igreja, vou falar da igreja! Eu não posso falar do candomblé porque eu não vivo lá! Então é isso, tem que respeitar as diferenças, somente. Eu não posso falar sobre uma cultura branca se eu não tenho um convívio com os brancos. Eu tenho que respeitar ele e vice-versa. Ele tem que me respeitar também, e respeitar minha cultura. E essa coisa da apropriação é assim. Muitas vezes existe a necessidade de estar... Então... É isso, a gente tem que tomar cuidado com essa coisa da apropriação, e cada um tem que respeitar.... tem que respeitar o outro, e respeitar a cultura do outro, sabe. Se não “abacalha”! E aí não é legal para ambos os lados. A gente não pode viver neste mundo de guerra, nesse mundo de tanta diferença, sabe! É só explicar, sabe! Acabou! Ou então pega um pano assim, ó, corta no meio, fala assim e corta: ‘daqui, pedaço meu, pedaço seu, vamos seguir’, porque daqui a pouco a gente não sabe. Daqui a pouco a gente não sabe! Só isso, né. Eu posso levantar aqui agora, aqui, chega ali, tomar uma topada ‘pum’, morreu. Já foi. E aí é complicado, né. É complicado. Eu acho que tem que respeitar as diferenças e seguir o universo!

FERRAN: Axé. Gabi, eu acho que já tomei muito de seu tempo. Não sei se você quer dizer alguma última coisa?

GABI: Não. Foi legal. A única coisa que eu quero dizer é que... é gratificante pra mim também ter minhas falas dentro de várias universidades, de várias escolas, né. E agradeço também pelo reconhecimento, né, dessas coisas que é importante também. E que minhas falas, que minha vivência, minhas... minhas andanças, né, minhas referências possa contribuir com a nova geração!

FERRAN: Axé! Maravilha. Então eu paro aqui...

7.2.5 Entrevista Mônica Millet

Camaçari/BA, 06 dezembro 2021

FERRAN: Bem. Então, a primeira pergunta é a senhora se... enfim, se apresentar, dizer quem você é, de onde você vêm. Sua relação também com o tambor... Uma pergunta introdutória.

MÔNICA: Está bom. Então, meu nome é Mônica Millet. Eu sou percussionista. Minha matriz vem dos candomblé da *nação ketu*. Eu sou neta da *Mãe Menininha*. Sou filha da *Mãe Cleusa*, que foram *iyalorixás* do terreiro do *Gantois*. E é onde eu tenho a minha referência musical, né, começa ali, com os cânticos do candomblé, com as rítmicas do candomblé. E... tive o prazer de ter os grandes mestres, como o finado *Vadinho... Vadinho Boca de Ferramenta* porque ele era extraordinário! Extraordinário! Percussionista extraordinário! O irmão dele, o falecido *Hélio, Dudu*, o finado *Paizinho – Pai Preto*, que era *ashogun* e também *alagbê* da casa. Então era... tive essa felicidade de ter essa grande orquestra fazendo parte da minha... e... da minha iniciação musical, vamos dizer assim. Então, isso para mim fez todo um diferencial de entender a música, e a chegada dos tambores na minha vida vem por essa escola, por essa matriz. Eu hoje eu desenvolvo um trabalho mais voltado à comunidade feminina negra. Por que a gente... começou a perceber a necessidade de ter uma... como eu posso dizer assim... a presença das mulheres nos atabaques ficou... faltando, né! Então, eu tinha uma coisa já dentro de mim que já me chamava para fazer essa... como eu posso... esse chamado de querer trazer as mulheres. Como eu sou a pioneira da percussão na Bahia, antes de me ver somente a mestra *Lena... Emília! Emília Biancardi!* Que aí já foi a parte acadêmica, ela foi da UFBA e tal, e... era... e ela era baterista e depois ela se tornou folclorista, mas enfim, foi a pioneira a abrir as portas para as mulheres percussionistas. Aí eu fui tocar com *Bethânia*, fui tocar com *Caetano*. Já de cara peguei os *Doces Bárbaros* de frente. E isso foi uma... foi um divisor de águas para a minha... para a minha formação, e para... uma grande... uma grande chance, uma grande oportunidade de estar junto com esses compositores e cantores e cantoras extraordinários da Bahia me dando essa chance de estar tocando junto com eles. Então, é uma somatória de uma escola muito grande, além né, da... do movimento de música instrumental que havia na... nos anos setenta, oitenta aqui na Bahia, que era um movimento muito forte o festival de música instrumental daqui da Bahia. Era um... era disputadíssimo, então todos nós que éramos músicos, o que nós queríamos além de assistir – obviamente porque era um aprendizado muito grande - muito longo, era também a oportunidade da gente levar os tambores para dentro das grandes salas né, levar os tambores para... preencher uma lacuna que

só era permitida até então aos instrumentos europeus. Então, nós percussionistas daqui da Bahia, abrimos essa frente para que fosse aceita dentro da escola, da academia e dos grandes salões – representante da música popular brasileira. E também me sinto muito orgulhosa por ter sido... tido a oportunidade de tocar na música que o *Caetano Veloso* compôs que se chama *Rum, Pi, drum-machine, Lé*, em que ele, muito sabiamente, ele faz uma narrativa da presença dos tambores e junto com as máquinas modernas, o *drum-machine* dentro da música popular brasileira. E ele, eu considero... ele e a irmã dele, a *Maria Bethânia*, né, eu considero que eles dois são os grandes responsáveis pela introdução dos atabaques, pela introdução dos tambores afro-baiano dentro da MPB. Então, a partir dessa música tudo mudou na minha... na minha cabeça, na minha vida. Eu toquei ‘me tira um *agueré* lá no meio daquele negócio lá’... Depois houve uma modificação que ficou... era mais comercial manter o *guaguancó* e tal, mas originalmente, na gravação original, junto com o falecido *Arthurzinho Maia* – que estava dirigindo a faixa naquela época, se eu não me engano foi no estúdio da BMG... mas a BMG... Não lembro! - Mas enfim... mas foi... meti logo um “*aguereção*” no meio daquele negócio lá, os caras ficou todo assim ‘bicho, quando é que tá o tempo desse negócio aqui’... eu digo ‘ah! Você tem que sentir!’. Mas enfim, então os meus experimentos eram muito dentro dessa... dessa linha de trazer uma rítmica que sempre foi pulsante na minha história, mas que não era permitida, vamos dizer assim, de adentrar na MPB e trazer essas *células* para dentro dos arranjos. Hoje a coisa está bem mais flexível né, mas começou... nessa levada e nesses momentos, final do... entre os anos setenta, final dos anos setenta pros anos oitenta, nessa revolução cultural que existia esse caldeirão cultural que existia na Bahia, que sempre foi muito forte... de poesia, de música, de culinária, de arquitetura e... depois a própria Academia, da própria postura da Academia diante da própria cidade, de entender os mecanismos dessa cidade e aí ta... a gente falou ‘não tem jeito, ela vai ter que abrir as portas – na época – a “negrada”’, como nós éramos chamados, até mesmo dentro da minha própria família. ‘Não. Não quero minhas filha brincando com essa “negrada” não!’. ‘Minhas filhas só ficam aqui, essa “negrada” fica cá!’. Então, a gente... tomou aquilo como uma forma de transformação. Ao invés de “se acanhar” e... ou ser ríspida, nós tomamos aquilo como um incentivo. Eu pelo menos tomei aquilo como um incentivo né, de trazer para dentro da... dos locais e dos espaços que me davam para tocar... eu levava meus *agdavi*, levava um atabaque, né... levava as *células rítmicas* e colocava dentro daquela... daquela levada da música... da música popular... Com todo respeito às outras correntes, às outras vertentes da rítmica no Brasil – em especial o samba – mas nós tem samba, nós tem jongo, nós tem capoeira, nós tem maculelê, nós tem samba de roda né, samba chula e essas... essas vertentes né, elas

precisam chegar, serem estudadas, serem apreciadas porque é de uma riqueza... não somente rítmica mas lírica também, de uma poesia percussiva! Você ouvir o *repicar* do repique junto com *ijexá* é uma coisa linda! Ou você ouvir um Tambor de Mina que é super “gravão”, junto com um atabaque! Eu andava um bocadinho mais longe, de ousar trazer as *merdangas* [se refere a um tambor bímembranofone da cultura Persa e do Oriente Médio] – já falando das famílias de tambores... eu fiz essa experiência com um trabalho que desenvolvi que eu fiz aqui na Bahia, que é trazer essa sonoridade do outro lado do mundo, principalmente por ser uma cultura ancestral com uma cultura indiana, com a música... muito importante, muito importante para o desenvolvimento da percepção que você pode criar coisas, você pode criar ritmos dentro desse universo, não apenas você ficar fazendo só aquilo que já está para lá de batido. Mas você pode interceder, você pode trazer a rítmica, a sonoridade, a *timbragem* de outras... outras “famílias musicais” para dentro da nossa música e criar novos ritmos. Assim, a gente vai preparando o solo, o solo da criatividade, o solo da inventividade e principalmente da amizade! Porque eu acredito... eu toquei com... eu tocava para o grupo *Odundê* – que foi um divisor de águas na dança... na música e na dança na Bahia – e esse grupo *Odundê*, foi nos anos oitenta se eu não me engano, é... nós fomos convidadas para ir se apresentar fora do Brasil. E para nossa surpresa, o grupo que era tido como um... uma... vamos dizer assim... uma “coqueluche” por conta da... do famoso *samba*, do famoso *maculelê*, a *mariscada*, o *samba de roda*, o *samba de caboclo* era tudo inserido dentro desse espetáculo de dança. Então essa... isso aí foi... foi uma coisa extraordinária que aconteceu também na minha vida, porque como eu já tinha a linguagem do candomblé inserida na minha... no meu contexto, no meu repertório musical, era fácil criar trilhas. Então, eu fui agraciada em fazer a direção musical desse espetáculo que eu pretendo, com fé em *Olorum*, *yemanjá*, nossa “mãe dos músicos”, nossa, nossa mentora que é *yemanjá* – *oxum* também, mas *yemanjá* são... a própria essência musical. Então, eu pretendo trazer esse disco do *Odundê* pra os próximos... próximos trabalhos que nós vamos fazer, desenvolver né, e trazer o trabalho do *Odundê* pra vocês perceberem como é possível você transformar uma *célula* em um novo ritmo, ou você juntar duas, três *células*, como nós fazíamos lá no festival de música instrumental né. Então a gente ajuntava né, *daró* com *baião*, com *sató*... com o *bumba*... era tudo muito... espontâneo! E isso, muitas vezes dá um caldeirão muito, muito interessante! Porque você vai tendo uma diversidade muito, muito bacana! Então, meu trabalho é esse né. Venho mais ou menos dessa linhagem dos terreiros de candomblé, entrei para a MPB através dos irmãos Veloso – o *Caetano* e a *Bethânia*. Depois meu “pai preto” que é o *Gilberto Gil* gravou uma música minha que se chama *Lavando as águas* – óia que “nega” abusada né? – a cara botou o nome

da música *Lavando as águas*, porque foi na época que vovó tinha partido, e aquilo foi um... foi um momento muito difícil para todos nós, né, a partida de vovô daqui da nossa convivência. E no meio das obrigações, um dia eu estava na casa da minha mãe – indo a morar com a minha mãe – eu estava na casa da minha mãe, e... triste, muito triste ainda com a passagem, e eu vi, eu tive esse sonho, tive um sonho com... várias, várias negras, vários negros de branco, numa praia – eu não eu não sei lhe dizer se aquilo era amanhecer ou entardecer... coisa de sonho – e aí falava de *olokun*. Falava de *iyá olokun*. E eu nunca tinha assim... conhecimento naquela época, eu não tinha conhecimento dessa deidade. Então, me veio a poesia, veio junto. Quando eu acordei, eu escrevi num pedaço de papel – que depois ficou três anos perdido dentro do meu guarda-roupa, que eu não tinha guarda roupa, tinha umas caixas que guardava as minhas roupas – e aí uma amiga achou essa letra dessa música... eu pedi a *Gilberto Gil* que botasse harmonia – porque eu não sou muito boa de harmonia... Ele ‘éh, tá bom, eu pego aqui, aí *pra-lá-lá, prulu-lu*’ fez aquela coisa linda que se transformou na harmonia do *Lavando as Águas* que também, por ser um título muito forte, as gravadoras disse ‘não, vamos botar *Iyá Olokun* somente’, mas o título que *iyá olokun* me deu, e que a passagem da minha avó também me deu, o recado para a humanidade, foi *Lavando as Águas*. O nome da minha música é *Lavando as Águas*. Por que a Baía de Todos os Santos, há quarenta anos atrás já estava extremamente comprometida. Então, quem é do *rumbê* sabe que a importância nas obrigações fúnebres – principalmente de uma *iyalorixá* – da importância do *okun*, o mar. Então veio com a melodia e a letra completa. Então, eu tive só o trabalho de me reportar depois para entender o que... qual era aquela mensagem de salvar, de dar uma atenção para a natureza, dar uma atenção para o mar, a vida marinha, as... a importância que nós temos que ter com a nossa casa que é *Gaia*, que é a terra. Então, o *candomblé* me ajuda muito a compreender essa importância de a gente ter uma atuação de cidadania também dentro do ambiente, do meio ambiente! Então quanto mais a gente... uma parte da canção né, que eu digo assim, quer dizer, que eu recebi um recado assim, ela diz assim: [começa a cantar] ‘perpetuar, aqueles que nos dão a maré vazia e também a maré cheia êa, êa, êa, *iyá olokun, yê olokun, salve olokun, yê olokun, iyá olokun, yê olokun*’. Então, é uma coisa que a gente vai aprendendo com os orixás. A gente... agora, modéstia à parte, não é para todo mundo não, entendeu! É uma coisa que você tem que ter um merecimento também para isso tão certo assim. A gente, busca esses... esses... essas aproximações pelo respeito, pelo amor, pelo zelo que a gente tem com a nossa cultura. Então... aí eles, nos presenteia com esses... essas dicas. É isso!

FERRAN: Axé! Vamos falar um pouco sobre percussão. Sobre ritmos e *toques* do *candomblé*.

MÔNICA: Então, a *nação ketu*, eu acho que... o *jeje*, o *ketu* são as *nações* mais representativas ritmicamente na Bahia, e por extensão ao Brasil. Além dos irmãos *bantus* com o *kabula*, e... os irmãos da capoeira angola também né, que faz esse caldeirão todo. Mas basicamente o que eu quero fa... quero dizer assim: a *nação ketu* é uma rítmica que ela é muito complexa, porque ela não obedece àquele padrão europeu de música, dois-por-dois, quatro-por... quatro-por-quatro, ou seis-por-oito, ou doze-por-oito... Enfim. Mas eles têm uma maneira de... uma variação muito grande de *células* que se você não parar para estudar, você não toca. A Academia não entendeu ainda isso! Então, fica essa “coisa de preto”, deixa pra lá! Mas é uma rítmica extremamente complexa e uma rítmica extremamente rica! Então quando você toca ne... ou... seja o *varsi*, seja o *agueré*, o *alujá*, o *opaniyé*, o *daró*, e... o *ijexá*, o *ibi*... Todos esses ritmos da *nação ketu*, são ritmos muito... muito complexos na sua execução. Então a gente tem muito... muitos exemplos que a gente pode trazer. E o que me chama muito a atenção – e o que eu também vou começar a desenvolver – é exatamente a... pra que as pessoas que venham aprender o *ketu*, elas passem a entender a função da mão esquerda... Só um minutinho que eu vou pegar um *agdavi* [levanta e pega uma baqueta feita com galho de goiabeira, o *agdavi*]... Muitas vezes, se desenvolve a *clave*, né? [toca na borda do atabaque]... E dependendo do andamento, essa *clave* pode ser tocada com *varsi*, pode ser tocada no *ibi*, né, e em outras rítmicas também. Mas, o que me chama a atenção é que, por exemplo, quando você faz a *base* para o... o *varsi*, por exemplo, então a mão esquerda ela nunca é levada em atenção! Então, quando você estuda a caixa, você estuda as duas mãos. No candomblé, a Academia acha que não é importante. Então é precisa [começa a tocar no atabaque]... Então veja bem, o que é que acontece: ó! [toca de novo o *varsi*] Só isso aqui já existe uma *célula* dentro disso aqui. Aí quando você toca [toca de novo acrescentando mais alguns *golpes*]... isso aqui, se você for tocar isso separadamente, rapaz, vai dar trabalho, né! Então, é uma coisa que precisa ser trazida para um... um comprometimento de ensino. Por isso que... se quer fazer aula com a Mônica, vai ter que ter tempo e paciência porque eu não vou me permitir, né, ensinar uma coisa apenas pela... pela vontade de querer tocar. Para mim eu tenho que... [começa a tocar no atabaque diversas frases do *varsi*]... Quando você faz essas imersões, você tem que explicar como isso se processa. Aí quando você vem, né, pra o *alujá*, que são que... é “mano-a-mano” [mostra algumas *bases* do *rum*]... O que você fez aqui... eu fiz três ritmos dentro das três partes do *alujá* entrando pelo *tonibobé*, que é um ritmo também que é tocado pra *xangô*, o *alujá* também é tocado pra *oyá*, e aí você vai vendo a complexidade que é você tocar isso, né. Então, por exemplo, se você toca o *kabula* [começa a tocar a *base* de *rumpi* do *kabula*], o outro fica [toca a *base* do *lé* do *kabula*]... aí faz a

festa, né. Então você tem muitas vertentes aí, facilidade que você tem para você tocar as várias rítmicas dentro do candomblé. Então um ritmo que eu também que eu gosto muito que é o *opaniyé* [toca a *base do rum* do ritmo]... São várias... várias... formas que a gente tem de encontrar essas rítmicas, né. Isso se você muda o andamento, você também vai alcançando outras rítmicas. Então eu acho que é importante você ter... trazer para a luz do... do... do conhecimento rítmico as famílias que você vai... vai aprender a tocar, né. O *congo* [começa a tocar uma *base de rumpi de congo* e segue tocando algumas *bases de rum*]... Então tem várias formas aí. Isso aí já é *bantu*, isso aí já é do *angola*, né. Então, isso tudo são, são formas, são manifestações rítmicas que a gente tem que são super importantes para a identidade e também para a musicalidade do nosso Brasil, pra gente entender, né. As levadas do *jongo*, por exemplo, lá do... do Rio de Janeiro, é uma coisa muito interessante. É que você vai ouvindo, você ouve um pouco do candomblé ali dentro daquela levada, né! Aí você vê a *congada*. Aí tu ouve a *congada* e você ouve aquele, você apura assim um bocado disso de ‘não, ô, isso aqui, essa *célula* aqui tem dentro do candomblé também’. Então meu trabalho basicamente é ir recolhendo essas informações, né, e inseri-las dentro de um contexto maior que é o contexto da transformação da música popular brasileira – que a gente tá precisando urgentemente, né, de dar um *up* aí na nossa música que ela anda tão... tão “surradinha”, tão empobrecida, tão fraquinha, mas ela vai se recuperar e nós vamos voltar a fazer coisas belíssimas que esse país merece e que a gente vai ter oportunidade de estudar e tocar cada vez mais e melhor, com fé em Deus quando tudo isso passar, nós vamos voltar! Não sei se seria a mesma... a mesma realidade, né. Para mim, eu acho que vai ficar muito diferente agora, mas eu penso que em algum momento nós vamos poder voltar a ter esse encontro, esse reencontro de unificar todas as famílias *jeje*, *ketu*, *angola*, *fon*, *ijexá*, *cabinda*, e... *congo*, *bantu*, todas as nossas famílias juntas tocando nossos tambores com fé em *Olorum*. E isso aí.

FERRAN: Quantos *toques* a senhora conhece? Você já contou?

MÔNICA: Menino! De candomblé? Oh, vamos começar então de cima: *ejika*, *varsi*, *agueré*, é... o ritmo de *ossanyin* que eu não me lembro agora o... aquele que é [começa a cantar e tocar]...

FERRAN: *Awô*...

MÔNICA: *Awô*? Pois então. É... deixe ver... os... aí vai parar pelas famílias *jeje*, que são o *toque de nanã*, o *toque de ewá* – que “nego” toca [começa a cantarolar e tocar]... Então, tem muito, tem muitos, muitos, muitos, *ijexá*, *alujá*, *afoxé*, *alujá*, *ijexá*, *opaniyé*, *ibi*, *ramunha*, e... *agabi*, e... *tanibobé*, *jambele* *Jambe*... deixa eu ver mais... *congo*, *angola*, *congo de ouro*, *congo de rei*... Agora aqui, que eu estou me lembrando são esses. Mas... são, são vários, são vários, são muitos, são muitos ritmos, né, que graças a

Deus e aos *encantados* eu tive a oportunidade de aprender e trazer para dentro da minha... da minha escola né.

FERRAN: O que para você... o quê que é mais importante num *toque* para ficar, por exemplo... o quê que diferencia um *toque* de outro?

MÔNICA: Ô, tem muitas coisas que diferenciam um *toque* de outro... mas basicamente, a boa execução! Quando eu falo assim a boa execução do ritmo no... na sua essência, né, então você aprender, você descobrindo, você ir aprendendo as *bases* e manter aquelas *bases* e se familiarizando com as *células rítmicas* e as sequências rítmicas, né. Porque parece que é tudo junto, mas não é. Cada *célula* tem uma parte e essa parte ela é inserida dentro desse contexto da dança, do que está sendo cantado na cantiga. Então, tem todo uma... uma simetria que é feita que é... vamos dizer assim, que são... executadas ali no momento do *toque*. E você vai aprendendo as partes graves [toca um som grave no atabaque]... o *slap* [toca o som de *tapa*]... o *slap* de *agdavi* [toca o som de *chicote*], que é diferente do *aberto* do *agdavi*. Então, tem... e você, né, saber tirar as sonoridades do instrumento. O que eu vejo muitas vezes é, assim, a *célula*, mas as “notas” elas precisam ser melhor trabalhadas, né. Então a gente tem que dar uma caprichada aí também nisso para a gente poder saber tocar as partes com as “notas” certas. Então acho que basicamente é assim, é ter essa... essa interação, né...

FERRAN: O que para a senhora faz um *toque* bonito, ou seja, falando de estética né: o que você gosta quando você vê um *toque* e fala ‘caramba!’...

MÔNICA: [00:38:13] A elegância! Que às vezes tem uma coisa, tem uma galera que *bubububupapap* [toca descontroladamente]... eu já não acho bacana, né. Eu já acho palhaçada. Mas, um *toque* tocado com elegância, né, como tocava o finado *Paizinho*, como tocava o finado... finado *Vadinho*, *Hélio*, *Dudu*, *Erenilton* – era da *Casa Branca* – *Dudu*, que era lá da *Muritiba*. Aí, você para e pensa duas vezes! Porque você ouve uma... um desenrolar de um fraseado com muita... profunda e com características de dinâmicas! Tem um fraseado que eles vem cheio de *blblblblb*, *flac*, *flac* [reproduz no atabaque]... Então tudo isso tem um... são sutilezas que você... então isso pra mim é a elegância do tocar. Eu acho que quando tem essa elegância me chama a atenção.

FERRAN: E o quê que você acha feio... por outro lado? Ou algo que você disse...

MÔNICA: A palhaçada, né! A presepada né! Quando quer se amostrar demais, botar muito *rulo*, muito *rufô* onde não tem, da rapaziada esqueceu que todos os ritmos, ele tem uma chamada, né! Então quando você vai iniciar um *ejika* [toca a entrada do *toque*]... então você tem que chamar o ritmo, né! [toca de

novo]... A mesma coisa quando se você vai tocar o *agueré* [toca a entrada do *toque*]... Então, por... todos eles têm a chamada, né. O *alujá* [toca a entrada do *toque*]... Então tem que preparar a rítmica, e a gente acaba perdendo as características. A gente perde as informações quando você ultrapassa as coisas assim... então eu, ainda tenho uma visão - embora eu não seja *ogã*, eu não sou *alagbê*, não é permitido nas casas *ketu*... de um modo geral, né, que as mulheres toquem nos rituais, no *xirê*. Mas no momento em que haja uma necessidade a mulher pode tocar. Particularmente. Tem vários tabus aí, mas eu não vou entrar nessa questão não. Mas o que eu penso é exatamente isso. É manter essas... essa características, né, de *tirar* [toca no atabaque]... Então manter essas características, né, de *chamar* [toca no atabaque]... *chamar* o ritmo, porque você está dando... o *gãñ* é o regente, ele que mantém o andamento, ele mantém a *célula matriz*, então o *gãñ* ele chama e o atabaque, o *rum*, ele vai avisar ao *rumpi* e ao *lé* que eles vão tocar aquele ritmo. Essa conversa precisa... esse diálogo precisa ser mantido! Esse diálogo precisa ser esclarecido! Então a gente tem que ter essa... essa elegância pra tocarem.

FERRAN: O que você mais gosta numa tocadora ou num tocador de atabaque? E... pode ser também essa elegância, tem alguma coisa que você ache...

MÔNICA: Ó... como eu de uma geração de grandes Mestres e tive o privilégio de ver grandes *alagbês*, grandes tocadores mesmo, é... a desenvoltura do tocar, cantar e o dançar. Os tocadores de antigamente, eles tocavam, cantavam bem e dançavam melhor ainda! Então era uma coisa que me chamava muita atenção. Era assim um pouco “quiabo duro”, os homens “dançavam como um quiabo”, aquele negócio mais... não tinha esse requebrado que tem hoje, né. Mas os homens... mas eles dançavam bonito, dançava bonito e cantavam bonito também! Então isso aí é uma coisa que eu admiro muito, no *ogã*, no *alagbê* quando ele tem essas três propositivas, né. Quando eles desenvolvem bem esses três requisitos.

FERRAN: Além desses... *ogãs*, tocadores... [se a senhora quiser sentar pode sentar viu]... Além desses grandes *ogãs*, vamos dizer dessa geração de *Vadinho*, *Dudu*, *Hélio*, *Erenilton*... tem algum tocador que você admira que possa citar agora, ou tocadora?

MÔNICA: E... o primeirão é *Gabi Guedes*, né. *Gabi*, para mim é o mais completo né, porque ele desenvolveu esse conhecimento, ele recebeu. Ele foi verdadeiramente! Ele conviveu com essas... esses mestres que eu estou falando. Os outros ouviram falar, mas *Gabi* não! *Gabi*... eu, *Gabi*, somos da geração que ouvimos mesmo né, percebemos esses grandes mestres tocando. Então, *Gabi Guedes* para mim hoje é o percussionista mais completo, né. Aí tem o *Marcos Suzano* – que eu acho também que traz uma dinâmica dos pandeiros e ele é extraordinário em muitos outros instrumentos. Mas *Suzano*, eu também,

como *Gabi*, eu acho que ele tem aquele “toque mágico” que eu acho que é muito interessante. Tem o *Leonardo Reis* que eu gosto muitíssimo. É um cara com uma técnica muito apurada. Se você pedir a *Leo* para ele tocar qualquer coisa ele toca! Muito completo. Tem o *Japa*, o *Japa System* agora, que é um menino novo que está chegando aí que eu acho extraordinário que é o que traz... O *Gustavo Di Dalva* também – embora esteja morando nos Estados Unidos, mas é um rapaz também que eu vi menino né, e muito talentoso, muito musical, né. Então, eu vejo essa... esse grupo seletos assim, de músicos, de percussionistas não somente aqui da Bahia mas também do Rio que traz também... eu toquei com um cara que chamava *Alaor*. Era um batera das antigas, véio! E um cara assim todo metódico, que trazia aquelas “baquetinhas” dele para o estúdio tocar. Quando sentava na bateria era um escândalo! Escândalo total! Então esses, esses caras ficaram muito... foram muito marcantes na minha, na minha formação e a minha tentativa de aprendizado né, porque eu sou aprendiz sempre, eu sou uma mestra-aprendiz. Estou sempre aprendendo. Estou sempre buscando os aprendizados né, e eu acho que esses caras até hoje me influenciam muito. Tem *Lan Lan* também, que é uma percussionista daqui da Bahia extraordinária também – embora ela more no Rio – mas a gente... e nós somos muito ligada. Tocamos durante muito tempo juntas né, e ela era batera quando nós tocávamos no *Rabo de Saia*, *Lan Lan* era batera e eu entrei fazendo umas pontinhas assim da percussão e tal, mas aí criou aquele *groove*, criou aquela... aquela... aquela *goma* – como a gente diz aqui – agora é o *link*, mas agora... aqui na Bahia era *goma*. Aquela *goma* e nós nos afinamos, muito bacana! Uma temporada muito bacana assim, muito legal. Tem... eu gosto muito também e... tem a *Xade Gabu*, que mora em São Paulo também que é uma percussionista também de mão cheia – embora seja uma outra levada. Tem a *Drica* também que é batera, daqui da Bahia, que é uma menina também que eu também digo 'oi?'. As meninas bem, bem bacanas assim. Bem, bem legais! Além da *Sheila E*, né, que não pode deixar de falar nessa “monstrinha”! Ela realmente é um... é uma percussionista divisora. Tem uma de... de talento, talentosa. Muito talentosa! Eu estava ouvindo recentemente uma percussionista indiana, só que eu não vou saber falar o nome dela agora, mas eu posso depois mandar para vocês que eu tenha estudado ela aqui em casa né, mas eu vejo esses percussionistas para mim são muito importantes e trazem uma... acrescentam na minha bagagem de uma forma de admiração, de respeito pelo trabalho de todos eles, todas elas, mas um complemento para a minha diversidade como ritmista, como percussionista. Então são essas... essas pessoas.

FERRAN: Como a senhora começou a tocar atabaque?

MÔNICA: Eu não comecei tocando atabaque, aí é que está! Eu morava na casa do candomblé, né, então quando minha mãe resolveu vir definitivamente do Rio – para que eu sou nascida no Rio, eu e meu outro irmão *Zeno* – e aí “mainha” resolveu... vovó ficou muito doente, né, então “mainha” resolveu vir pra cá pra Bahia e ficar, se estabelecer aqui. E a gente não tinha uma casa. Tinha a casa do dezessete, mas ainda não estava completa, assim, que era a casa do meu avô, meu pai da minha mãe. E aí nós viemos morar lá no *Gantois*, né. A partir dos meus seis, sete anos, era o *Alto*, né. Ainda era uma comunidade sem muitos recursos de água encanada, não tinha ainda os recursos de luz elétrica, ainda se usava lampião quando nós chegamos por lá, carregava água no chafariz. E a *Liberdade* também era muito presente né, porque a comunidade naquela área do... na Federação lá no *Gantois* era uma comunidade que basicamente ela era parte integrante do candomblé. Então, era tia... todo mundo virava tio, tia, avô, vovó, entendeu? Quando... aí você passa a ter uma noção familiar, o respeito pelos mais velhos, todo aquele nego... tomar a bênção. Era, era uma coisa bem particular daquela época, naquela vivência. E isso foi o... assim... os marcos da minha, da minha educação, da minha formação como pessoa vêm desses valores e de ter a compreensão e o respeito pelas pessoas mais velhos, pelas mais velhas. Aí era uma convivência que a gente não tinha cama ainda, a gente dormia no colchão de capim né. Quando chovia muito tinha o negócio da goteira. Então o telhado muitas vezes tinha que tirar a cama de vovô de dentro do quarto, ou botar as bacias para poder aparar a água da chuva. Enfim, era uma comunidade assim... não tinha lugar de... não tinha mesa para todo mundo, esses costumes, então a gente sentava na esteira mesmo né. Muitas vezes era uma bacia que se colocava os alimentos e sempre os mais velhos eram servidos primeiro e depois a galera – e a meninada e os mais... os que viam depois - e a gente comia muitas vezes todos juntos ali. E isso faz uma diferença grande para você... quando você... quando eu saí para ir tocar foi um choque! Que quando eu fui abraçar o mundo né... o mundo fonográfico, vamos dizer assim né, das bandas, dos... de contratos, de estúdio, então foi um, foi uma diferença muito grande para mim de valores completamente diferentes diante daquilo que... daquela nova realidade que é a competição e o mercantilismo, né a... o establishment em que um manda o outro obedece – a economia manda e a gente obedece. E eu venho de valores humanos né, de uma criação de respeito pelo ser humano. Aí tive que reaprender tudo de novo para poder... rapaz, demora um pouquinho mas fui aprendendo...

FERRAN: Então a senhora... esse contato com os tambores veio desse viver dentro do *Gantois*...

MÔNICA: Sim. Sim. Eu nunca tocasse os tambores, mas ele entrou na minha vida porque era parte do meu dia-a-dia, e a gente tínhamos uma coisa... *Gabi* mesmo sabe disso, talvez ele vá lembrar: que a gente

fazia um candomblé de lata na frente da casa de *omolu* né, aí quando a gente chegava da escola, um bocado de... aquela escadinha de menino, menina e aí tudo o que a gente ouvia no candomblé no dia anterior a gente tocava no dia seguinte. Então era uma, era uma coisa muito, muito interessante, muito engraçado de se ver, né, de se vivenciar! Aí eu acho que a primeira... a primeira, o primeiro contato musical na prática foi através desses tambores, das latas, e quando dava assim, uma brecha que os atabaques estavam no salão, aí a gente corria né, fazia aquela zoadá ‘ué!’, todo mundo tocava, um tocava, outro tocava, outro tocava, outro tocava... mas o bom mesmo era no candomblé de lata, né. A gente fazia aquele candomblé das latas, mesma arrojado mesmo, era um negócio bem, bem divertido! Era brincadeira, então a gente tocava o *xirê*, tocava as *cantigas* do *xirê*, tocava as cantigas do... que vai *dar o rum dos orixás*, tocava *sassain* também. Tudo era tal brincadeira ali né, que era o que a gente se divertia naqueles tempos. Era assim minha vida. Aí veio os sambas, né. Antigamente tinha uma tradição de... tinham o *Samba de Oxum* de minha avó né, que quando... na segunda-feira – geralmente a festa de *oxum* era no domingo – aí na segunda-feira tinha o *Samba de Oxum* e esse *Samba de Oxum* era feito, primeiramente, com a presença do *Caboclo Pedra Preta* – que era do finado *Joãozinho da Goméia*, que frequentava legal - aí você vê de quantos tempo vem isso na minha mente. Então, aquilo era um festejo de dois, três dias. Era uma festividade em que todas as pessoas de todas as casas de candomblé, de todas as *nações*... então por isso que eu não tenho esse bloqueio com *jeje*, nem com *angola*, nem com *ketu*, não tenho esse problema porque eu sempre convivi de uma forma muito... em, espontânea e respeitosa com as outras *nações*. Então aquilo era uma alegria, era uma festa. Aí posteriormente isso foi sendo acrescentado com os *sambas do Recôncavo*. Mas aí eu fui indo no negócio do samba e até que eu tive contato primeiramente com a *Bethânia* – que foi quem me convidou para ir tocar no disco *Pássaro Proibido*. E ali foi que... foi o... o *start* mesmo para eu dizer ‘poxa, isso aí é uma coisa maravilhosa e eu quero tocar mesmo, quero comprar instrumentos’. Aí comecei a juntar e comprar uns instrumento aqui, ali. Inicialmente eu fui com os atabaques mesmo né, tocar nos *Doces Bárbaros*. Eu tocava com atabaque, então por isso que eu acho que eu sou a pioneira mesmo de levar os atabaques para dentro das orquestras, das bandas, dos grupos musicais, que até então o atabaque ele ficava... reservado ao grupo do folclore, da música do folclore, mas a música popular mesmo ainda não tinha a presença dos atabaques. Aí é quando eu fui levei meu “atabaquezinho”, levei uma boca de cu... de... era... era um tambor, porque ele não era nem uma tumbadora... ele era uma tumbadora, mas ao mesmo tempo ele era um atabaque porque ele tinha um bocão, né. Mas era uma coisa assim muito... e... a desejar, né. Então, depois foi que eu fui

tomando conhecimento, fui comprando as congas, djembe, bongo, pandeiros, triângulos, esses instrumentos assim... o berimbau que ainda é um mistério, mas eu pretendo estudar e trazer algumas coisas para dentro dessa rítmica também.

FERRAN: Perfeito. Qual era o papel das mulheres nesse aprendizado, nesse ensino. As mulheres ensinavam a tocar? Porque várias pessoas me disseram que aprenderam com as mulheres...

MÔNICA: Rapaz! Tem uma polêmica grande e, né... porque uma corrente majoritária... e... persiste em manter interdito, um interdito às mulheres tocarem os tambores. Sendo que, lá nas minhas pesquisas, lá atrás no início das... das comunidades negras as mulheres tocavam tão bem quanto os homens. A minha própria avó, *Mãe Menininha*, ela tocava! Virou, tornou, ela chegava no salão, aí virava pra *Vadinho* e dizia ‘me traga um atabaque aqui, bote aqui!’. Aí porque alguma coisa não tinha sido tocada do jeito como tinha que ser e ela pedia mesmo e botava ali pra tocar mesmo e ela tocava e aí ‘agora aqui, toque assim!’, né. Então era... é uma resistência, vamos dizer assim. Eu acredito que isso vem muito da cultura judaico-cristã né, do patriarcado, de manter as mulheres distantes do... do círculo de poder, das decisões, então cria... cria-se esses interditos. Mas eu não sei, é uma coisa ‘ah! é por conta da menstruação, por conta daquilo, é porque a mulher engravida’... Eu não sei: o tambor é um instrumento que ele é uma conexão muito forte com o *orun* e o *aiyé*. Então, a mulher ter participação nessa... nessa integração é importante! A gente não pode ficar ausente, dessa... dessa, dessa continuidade da existência da força do *axé*! Então, eu vejo com uma certa estranheza assim, serem... mesmo mulheres terem um pensamento ainda tão machista, tão contrários a um princípio. Logicamente que você tocar um tambor que é sacralizado, aí você tem que ter, cumprir certos requisitos. Você não pode pegar um... pegar um atabaque desse aqui e tocar a hora que eu quiser eu toco, mas se eu for... for necessário tocar num atabaque que seja sacralizado então aí, vou ter que tomar outras... precauções para estar apta a tocar o atabaque da forma correta e com a devida responsabilidade para tocar o... fazer essa interseção entre o *orun* e o *aiyé*. Então eu acho que é isso, mas eu acho que vem dessas culturas, vem dessas... dessas políticas um tanto quanto ultrapassadas e um tanto quanto misóginas né, e isso é uma coisa que a gente vai vencer com certeza! Uma hora a gente vence e a gente vai entender que há espaço para a mulher tocar o tambor sim. Muitas mulheres extremamente talentosas que podem e devem tocar.

FERRAN: Você tem outros exemplos de mulheres como você que, no candomblé, que tocassem, que soubessem tocar, que... lá no *Gantois*...

MÔNICA: Menino! Nem pensar rapaz, nem pensar! Ali... é complicado. Eu conheci uma moça, a filha da finada *Bebé*, que é da *angola* que tocava muito! Não sei por onde ela anda, mas ela tocava muito, muito mesmo! Tem uma menina no Rio, né, que eu até fiz camaradagem com ela pelo *Instagram* e a menina toca muito bem e canta muito bem. Então, eu acho que eu quero abrir mesmo para que outras venham e toquem também, e tenham essa disposição para tocar. Não somente acompanhar, mas saber dividir o *rum*, saber dividir o *rumpí*, saber dividir o *lé*. Na minha “escala”, você começa tocando o *gãñ* para você ir aprendendo, e acostumando o ouvido, e acostumando a rítmica dentro de você para você tocar aquilo de uma forma correta. Aí você vai para o *lé*, e depois você vai pro *rumpí*, aí você vai pegando as levadas do *rum*, vai aprendendo e tal, mas assim, de outras mulheres que eu saiba que... eu não toco dentro das casas de candomblé! Aliás, em 2018, nós tivemos... (20)18 Mônica?... nós tivemos a grata surpresa de sermos convidadas para tocar na *Feira da Saúde na Casa Branca*. Então, esse momento para mim é o momento mais importante na minha vida contemporânea! Porque eu sei a importância de tocar dentro de um sítio, né... religioso. Sei da importância né, desse espaço. E de ter a permissividade do orixá me permitir levar essa comunhão. Eu tinha um grupo de percussão de tambores, que era um grupo que foi o resultado de um *workshop* que eu fui convidada lá em 2017 para dar, para fazer aqui na Bahia e que foi o *Mestras dos Saberes*. E a continuidade disso foi o *Tambor Ayó*, e foi sufocado pelo colonialismo quando foi (foram) suprimido os instrumentos. Mas se a gente vai dar um... a gente vai dar uma volta por cima e vamos conseguir reverter esse jogo. E o colonialismo não vai nos calar de maneira nenhuma! Nós vamos voltar a tocar sim

FERRAN: Eu vou falar alguns conceitos que eu... escutei, ou que muitas vezes quando eu sento lá na faculdade eu escuto, e... para ver se você... se a senhora, como o candomblecista, como tocadora de atabaque, faz algum sentido. O primeiro é técnica. O quê que você como candomblecista, tocadora de atabaque, entende por técnica?

MÔNICA: Bom, a técnica ela vai... de um extremo ao outro, desde a postura das baquetas – no caso da gente que tocamos tambores – até a própria musculatura, o “mano-a-mano”. Mas, uma coisa que para mim é fundamental é que seja inserida essa técnica dos *agdavis*. A Academia, ela negligencia. Ela não sabe e ela não se permite aprender, né, com o candomblecista, a técnica do... do *agdavi*. Então, eu acho que tem que ter essa, essa atenção por parte da academia na técnica que é feita e executada dentro dos tambores, dos atabaques. Falo dos atabaques, principalmente os de *nação ketu* e *jeje* – porque nós tocamos com o *agdavi*. Então é uma técnica que é diferenciada da baqueta.

FERRAN: E por exemplo: uma palavra que eu já ouvi – e já me disseram que não tem nada a ver mas eu escutei – que é *swingue*...

MÔNICA: *Swingue*?

FERRAN: *Swingar*, ou até *cadência*, não sei. O que isso quer dizer para um tocador ou tocadora de atabaque?

MÔNICA: Rapaz, eu acho que... logicamente que nas... nas vertentes... desde que a música negra passou a ser consumida nos Estados Unidos. Quando os ingleses – que até hoje são os dominantes, a gente sabe disso. O mercado fonográfico, como o mercado farmacêutico, são geridos e comandados por eles. Então, esse negócio de dizer que é o *swingue*, rapaz, é complicado isso! Porque é a mesma coisa, por exemplo, eu vi um grupo de *chorinho* em Tóquio, que eu, quando eu ouvi eu digo ‘rapaz, que lindo, que coisa maravilhosa ouvir chorinho né, esse disco tão bem tocado!’ E que aí me chamaram ‘não, venha cá’. Quando eu cheguei na sala era um grupo de seis japoneses mandando ver as baixarias todas, violão de sete-cordas, cavaquinho, viola. Eu digo ‘éta Zorra!’ Pandeiro... de pandeiro o... tamborim, um rebolo, e... o tantan, perdão, um tantan e... cavaquinho, flauta. E os caras assim, tocando muito bem. Então se você não tem a informação visual, você pode achar que aquele *swingue* é brasileiro! Porque está tocando *chorinho*, mas não é! Então, acho que... no... acho que não tem nada haver. Eu acho que o que, o que talvez exemplifica isso é exatamente essa, essa assimilação dessa técnica. O respirar da rítmica né. Então, quando se faz um ritmo em que você utiliza as pausas para poder você fazer a compreensão da execução daquele ritmo. Se você não colocar dentro de uma situação, de um compasso, aquilo não tem validade ou não tem... expressão. Eu acho que o que dá o *swingue*, essa malemolência, essa... esse encanto da rítmica – não somente aqui do Brasil, mas os cubanos também tem isso de mais – é essa respiração. Quando o executante... a Academia aprender que a música respira, ela aí vai entender: uma coisa que eles denominam *swingue* é respiração!

FERRAN: E sobre a sonoridade. Qual a importância do som? E, é bom acrescentar, da afinação? Melodias. Vamos por partes: Som... primeiro o som.

MÔNICA: Quando você está, por exemplo, num grande batuque, com vários instrumentos... um *samba*, um “*sambão*” assim, com vários batuques, várias vozes tocando. Então, quando uma determinada... um determinado trecho daquela... daquele, daquela música percussiva, um tem um diálogo! Então, nesse diálogo tem que ter uma respiração que é pra você... né, você... não vai logo no mesmo tempo. Você respira... *tungun pá, tungun pá*... [começa a cantarolar]... Então, essa respiração é que na prática você

tem que trazer uma... perdeu um pouco da intenção de querer ser virtuoso em tudo, e tocar mais espontaneamente, tocar mais com a alma! Então, essa respiração ela precisa estar mais presente. Ela precisa vir junto com a música que toca na alma da gente. Você trazer o amanhecer para dentro da sua alma! É diferente do que você simplesmente amanhecer. Então, você respirar da... dar a respiração da música na sua execução é uma... é, é uma liberdade que você dá para você executar de uma forma que não precisa ser tão virtuose, porque ela por si só já é virtuose – porque ela é muito complicada. Se você for botar determinados trechos da música do Senegal [cantarola de forma rápida]... *células* completa... você... você fica zozinho! O *ketu*, você fica mais zozinho ainda, né. Então, essa... essa... essa arregimentação da rítmica, de cada tambor quando tem esse diálogo entre os tambores, isso é muito complexo! E isso é extraordinariamente espontâneo. Então, eu acho que é aí que... quando você junta com uma harmonia, quando você para pra prestar atenção nessas harmonias que estão dentro desses tambores, não é porque tem duas ou três notas que ele não tem uma melodia! O professor *Smetak* – que era um suíço-baiano que foi um professor extraordinário que teve aqui na Bahia. Ele já criava instrumentos a partir das manifestações da natureza. Então, ele criava instrumentos com cabaças, instrumentos de sopro com aquelas cabaças de... de... serpenteadas ou cabaças de pescoço, então tirava toda uma sonoridade extraordinária de dentro daquilo ali. Então, os caras que têm como assim... eu toquei com um grupo chamado *Patamasters*, que é um grupo da Alemanha. Nem sabia que tinha PhD em música, mas tem! E os caras vieram de lá pra cá exatamente em busca dessa liberdade. Porque eles já tinham... eles sabem tanto da música, eles sabem da natureza da música, que eles sabem que está além desse compêndio da... da música ocidental – que tenta encaixotar tudo dentro daquele pensamento ali, daquele tratado ali. Então todo o mundo respira igual, todo mundo toca igual e você deve tocar né, ritmicamente, mas cada um tem uma intensidade, tem um *ad libitum*, para executar, pra tocar. E a gente perde essa liberdade de tocar, a gente pega o amanhecer, a gente tira esse amanhecer de dentro da gente, do peito, do coração da gente, não se emociona mais: a gente simplesmente toca. Então o *swingue*, o chamado *swingue* é permitir ter essa liberdade de se emocionar com aquilo que se toca, com aquilo que se ouve. Nem que seja uma música extremamente simples, mas com uma beleza. O *Tom Jobim*, um gigante da composição da canção da música popular brasileira, se você prestar atenção no piano dele, o piano dele tem uma coisa percussiva. Muito tempo depois, numa entrevista que eu escutei dele falando, ele falou ‘mas não tem como você não tocar percussão no piano. Eu estou fazendo música brasileira, estou fazendo música popular brasileira’. Então, essa liberdade aí é que é o... a chave do negócio!

FERRAN: A senhora me falava há pouco tempo do... Dessa coisa, por exemplo, da afinação dos atabaques que... se tenta assemelhar... ultimamente a senhora percebeu em algumas vezes que os atabaques são apertados demais, que já não tem... que se assemelhar às vezes a... ou ao *Axé Music*. Eu penso também em algumas... em alguma conversa com irmãos é assim, pensando também na coisa do formato cubano, aonde o solista é agudo e aqui se perde esse lugar do *rum*, do tambor grave, a senhora me falava do médio-agudo para o médio-grave. Como que a senhora vê isso?

MÔNICA: É... Tudo... o mundo né, a vida está sempre em movimento. A gente não pode parar o mundo, parar o pensamento e dizer ‘não, só vai pensar dessa forma, só vai tocar dessa forma, pronto acabou! Você só vai viver dessa forma!’. Mas, existem... registros na nossa, na nossa, na nossa, na nossa humanidade, na nossa memória ancestral que eu penso que deve ser preservado, deve ser tratado com... um especial atenção. Então as casas de candomblé, os candomblés, basicamente, o solista é o *rum* que, como eu já tinha falado anteriormente, a música africana ela não tem os mesmos padrões da música europeia ocidental. Então, os instrumentos que são solistas são instrumentos graves, e isso apertam um pouco a mente da compreensão do pessoal. Então, eles ficam tentando puxar para uma afinação que seja mais médio-aguda e aí perde todo um *glamour*, perde todo um... uma execução diferenciada, porque nós estamos acostumados a ver sempre os instrumentos solistas são os instrumentos médio-agudo. Raramente você vê um... às vezes pode até ter um, sei lá um... não é um sax... um trombone, um trombone de vara fazendo solo, mas você raramente vai ver uma tuba fazendo um solo. Você raramente vai ver um contrabaixo solando dentro de uma música, e isso é um distanciamento da nossa própria origem. É um distanciamento para que a gente esqueça que nós fomos, e que nós somos. Não é nem que nós fomos, mas o que nós somos! Então, se nós não mantivermos ainda esse contato com essas... manter essa, esse, essa... interação com essas afinações dos atabaques, que o *rum* ele é grave, o *rumpi* e médio, o *lé* é médio-agudo, o *gãñ* é agudo. Então, tem uma “cadeia harmônica” dentro desse negócio aí. Muitas vezes pode parecer que são executados com a mesma... a mesma frase para os mesmos instrumentos, mas se você for um pouquinho mais sensível você vai perceber que tem uma diferença de alturas, você vai perceber que tem uma diferença de... de *timbragem* dentro dessas peles. O fraseado se complementa. Esse fraseado robusto do *rum* ele faz aquela volta, vá lá no Campo Grande, desce pela ladeira... pela montanha, vai na Ribeira e volta para parar na Federação no mesmo tempo! Então é um percurso longo que ele faz, mas ele volta pra a matriz do tempo ali dentro. Então, para isso, ele tem que... nós temos que ser benevolentes em manter essas afinações né, de você tocar o *rum* com a sua afinação original. Imagine você querer

tocar, sei lá, um... um trompete com as mesmas propriedades de um trombone. Eles podem até tocar juntos, fazerem frases juntos, mas a natureza sonora deles são diferentes. Então, a gente tem que ter essa... sensibilidade. Cabe a nós, que somos percussionistas, entender isso. Num estúdio, num... numa situação específica, por uma questão da tônica musical... né, aí são outros quinhentos... você usar uma moringa, por exemplo, que é um instrumento que me parece que vem dos... me parece que ela vem também do Extremo Oriente né, eu não tenho bem certeza... o *undu* também, que é um instrumento africano que tem essa particularidade também. Então, você utilizar uma... um “macete” de você afinar a moringa com a água para que ela fique numa nota que seja próxima da tônica daquela composição que está sendo tocada, bacana! Mas você alterar pra que ela se encaixe a uma exigência, aí eu acho que é... rapaz, é falta de sensibilidade mesmo. Falta de... de prover uma... um instrumento da sua própria natureza. Eu acho que não é tão bacana assim. Eu não acho bacana.

FERRAN: E sobre o papel do corpo, o gesto na hora de tocar...

MÔNICA: Ah sim. O corpo dentro da rítmica da... do candomblé e... eu acho que dentro da... tribal, a música tribal que é uma música também contemporânea – porque nós ainda não sabemos tocar a música tribal. Então, acho que tem uma... o corpo, o gestual ele é muito importante porque ele tem uma função também dentro da... do desenvolver dessa rítmica que é tocada. Porque o atabaque ele apanha! Essa... essa dança, esse movimento dentro do acompanhamento. Então, as acentuações que são feitas dentro do... dos instrumentos né, as mudanças de andamento, as mudanças da dinâmica tem a ver com o gestual! Tem a ver com aquele momento em que há uma preparatória do orixá na execução da dança enquanto ele se prepara, então a que tem aquela dinâmica em que ele vai *plin, plin, plin, plin, toc...* [cantarola]... Então quando ele vai subir de novo, que ele vai voltar para dançar na frente, então essa... essa linguagem ela está incorporada, ela está descrita ali. Mas é preciso que se tenha... se faça a leitura né. Como eu falei anteriormente: o bom percussionista, na minha visão, o bom tocador de atabaque na minha visão, ele tem que tocar muito bem, ele tem que dançar muito bem e tem que cantar muito bem. E foi assim que eu vi os grandes mestres. Eram assim que eles faziam!

FERRAN: E sobre frases, fraseado. Fala do tambor? São outras coisas que também tem altos tratados e é uma coisa que se diz né por aí...

MÔNICA: É. Outra coisa que está muito em discussão, porque por exemplo, lá em 2017, eu dando as aulas – porque era um período de tempo curto, era um mês para ensinar *agueré, opanijé, alujá, sató, ibi, ijexá* e... *alujá, tanibobé, o jamebe-jambe*... era um monte de ritmos e eu sabia que eu não daria conta

daquilo tudo – então me foi dado, me veio uma inspiração de... tirar as frases predominantes de cada ritmo para ser tocada simultaneamente por seis *rum*. Agora, você imagina se tocar um *rum* já é complicado, imagine tocar seis! E aí foi tomando, tomando, tomando. Mas assim, essa particularidade é uma coisa que a gente vai desenvolvendo, porque é... há uma... há um tratado dentro da própria rítmica em que você pode utilizar – eu até brinco às vezes com os colegas que são arranjadores e desafiou ‘ó, eu quero ver se você vai botar isso aqui, ó, por exemplo’ [toca no atabaque uma frase]... dentro de um metal. Fazer um... fazer um arranjo com essas coisas fraseada'aí. ‘Pô, mas aí, peraí, toque de novo’, e aí eu digo ‘Ah, aí já tá querendo demais né’. Mas então, acho que tem esses fraseados é que são o *chique*, né. Então, quanto maior for o seu repertório dentro daquele ritmo. Não é você pegar um repertório de um outro ritmo e trazer para dentro do que você está tocando. Você pode fazer um *mix*, mas você tem que ter um repertório vasto sobre aquele ritmo que você está tocando. Então assim: lá em 2017, quando eu fui fazer esse trabalho né, que eu sintetizei essa rítmica pra ser tocada por vários *rum* simultaneamente, eu tinha que ter uma maneira de passar essa... essas frases para quem nunca tinha tocado *rum*. Aí eu lembrei que os... as conversas entre os *ogãs* e *alagbês* que faziam ‘rapaz, você pega o *agdavi* aqui *flac, flac, tugudugudugu*.... [cantarola e *solfeja* uma frase de *rum*]... eu aí lembrei desse diálogo que ouvia quando eu era menina e aí utilizei esse mesmo recurso. Então foi criada assim, restaurada – criada não, isso já deve ter sido criado, o *solfejo rítmico* ele deve existir muito antes de mim, é lógico, não vou ser tão pretenciosa assim – mas eu trouxe, rememorei o *solfejo rítmico* para expressar! Para que outras pessoas que nunca tenham tocado aquele ritmo elas possam entender as partes dessas, dessas *células* que compõem aquele ritmo. Tem ritmos que têm oito, nove, dez partes. Então, você tem que passar passo-a-passo, né. E aí, eu digo ‘não, só tem um jeito, é eu *solfejar* essa rítmica né, para as pessoas entenderem como é que isso pode ser executado’. Então, eu penso que tem que ter... trocar essas figurinhas né. E assim você ser criativa e também você ter humildade de saber que o outro não sabe o mesmo que você. Se você botar, por exemplo, eu tive um grande né, um grande... o extraordinário músico que foi o *Raphael Rabello*. *Raphael Rabello*, a gente brincava porque ele veio para aqui pra Bahia um tempo por conta de *Armandinho* – que eles eram muito próximos, tocavam juntos – e eu achava um absurdo o que tocava no violão. Aí um dia lá eu falei, a gente brincando né, falei ‘rapaz, eu vou tocar o negócio aqui eu quero ver se você toca aí no violão’. Pra quê que eu fui dizer isso, bobagem! Não só tocou né – foi um *alujá* com as partes do *ta, gun, ta, kundun*.... [solfeja diversas frases do *toque*]... aí ele... e a gente começamos a brincar com essa... essa coisa né, de... de trazer e levar pro violão esse fraseado do... dos atabaques. Então

era uma brincadeira! ‘Ah, vamos gravar, botar esse no...’. Mas eu tinha uma vida muito intensa e ele muito mais ainda – gravava, tocava com todo mundo. Mas é uma coisa que é assim, você pode distribuir essas... esse aprendizado para criar situações musicais. Não somente situações rítmicas, mas você cria as situações musicais mesmo dentro dessas frases né, fazer uma conversa né, piano e guitarra, sax-flauta com esses fraseados aí né. Eu estou pretendendo estudar ou então o *Japa* está quero que eu compre um... uma parafernália que ele está utilizando e que é um *setup* que você faz a *célula* e ele registra e toca em vários andamentos, com várias vozes, mas vamos ver como é que isso vai se desenvolver [começa a rir]

FERRAN: Quando você aprendeu a tocar, vamos dizer... [decido mudar a pergunta]. Você, vamos falar sobre tradição e criatividade no candomblé. Tem espaço para ser criativa/criativo no candomblé tocando atabaque?

MÔNICA: Mmmm... Tocando o taba... o atabaque ritualístico não! Agora, se você usa né, se você aprende – primeiro ter que aprender: tocar o *gãñ*, o *lé*, o *rumpi*, depois o *rum* – e aí você desenvolver uma rítmica em que você pode utilizar dentro da sua criatividade, mas dentro dos tambores sacralizados eu acho que não tem espaço não, para criatividade acho que não! Já é tão criativo aquilo ali. Já tem tanta frase, já tem tanta situação. Tem dinâmicas né: se você tocar acelerado e você tocar mais, mais baixo – tocar mais baixo não, você toca mais lento ou você toca mais alto e você tocar mais baixo. Então, essas dinâmicas, essas nuances que tem desses acidentes dentro da música, eu acho que tem muita coisa! Tá bom. Vamos aprender aquilo ali e depois a gente passa pra outra.

FERRAN: Em relação a isso... você acha que o candomblé que é tocado hoje parece com o candomblé que você ouvia quando você era jovem, ou quando você era menina?

MÔNICA: Não.

FERRAN: O quê que mudou?

MÔNICA: Os detalhes... os detalhes mudaram. Mudou muitas coisas e... no meu tempo eles até podiam tocar com um andamento mais acelerado, mas era elegante. Ou eles poderiam tocar num andamento sem ser maçante. Porque muitas vezes você toca uma *ramunha*, por exemplo, que é um ritmo basicamente “saltitante” né, mas você tocar *tan, go, tan go*... [solfeja com uma cadência lenta e lânguida]... ele fica maçante! Então, acho que é necessário ter o bom senso né, de você saber manter essa rítmica ancestral tradicional e você trazer pra... você levar para o seu universo uma... uma capacidade de criatividade. E aí é... são muitas coisas. Eu gosto muito de, por exemplo, dentro do trabalho que... eu comprei um tambor na França que é uma cabaça com uma pele, mas é uma cabaça grande. A *timbragem* desse tambor era

completamente diferente do atabaque, embora em um primeiro momento você ache que é o mesmo som, mas não é. A *timbragem* dele é diferente. Como a *timbragem* dos instrumentos de barro – que é o que eu estou querendo incorporar na minha percussão pessoal né, eu estou buscando confeccionar esses instrumentos com um barro, mas é trabalhoso porque é um de... todo um aprendizado, primeiro você partir para o trabalho com argila, você entender qual é a argila que é, que aguenta mais e esse cozimento. Então eu estou me... me pautando muito por conta dessa que eu gosto muito. Por exemplo, tem um instrumento... tem a *merdanga* – que tem *merdanga* de madeira, tem a *merdanga* de louça ou de barro (que é um instrumento indiano), como tem o... um instrumento, como é que... eu acho que é da Líbia e que ele é tocado com uma... uma delicadeza, uma destreza muito grande dos dedos. Então isso já dá um diferencial muito grande. Então, você trazer essas técnicas para esses instrumentos que nós tocamos aqui faz uma grande diferença. Por isso que eu acho que eu dei muita sorte quando eu fui tocar no Rio, porque todo mundo conhecia ou tocava basicamente o afro-cubano. Aí chega eu com candomblé, que é diferente. A pegada da gente era diferente! Então, isso criou um impacto de uma certa forma. Então isso me deu passagens também.

FERRAN: Falando sobre esse trânsito entre o candomblé, o palco, projetos, produções. O quê que você leva para o palco de dentro do candomblé de você.. de tocadora... na forma de tocar um atabaque?

MÔNICA: Bom, basicamente as *células* né. Muitas vezes você tem que, por exemplo, tocar as *células* do candomblé com baqueta e conga, é estranho para mim. Entendeu? Você toca o *agdavi* numa conga também soa estranho, né. É uma sonoridade diferente. A galera não conhece mais os “abafadores” que você... se utilizava no meu tempo, que é o cordão né, que se passava o cordão exatamente pra “aveludar” o som, para que o som seja mais [toca no atabaque]... Então, esses... esses detalhes eu trago para dentro da minha musicalidade. Então, quando eu vou tocar dentro da MPB, além de tocar o tradicional se você estiver tocando um samba, você vai tocar o *tac, tac, tac...* [cantarola uma frase de tamborim]... mas aí eu também já vou botar um negócio do *kabula* [cantarola algumas ideias rítmicas do ritmo]... Segundo o *Leitieres*, o queridíssimo Maestro *Leitieres*, ele afirmou que o *samba* foi gerado na Bahia e espalhado para o resto do Brasil. Uns tem aquele negócio de saber quem veio primeiro, foi a galinha ou o ovo, isso aí ninguém nunca vai saber. Mas, a facilidade da conversa dos tambores na Bahia foram, sem sombra de dúvida, muito maior do que nos outros lugares. Então eu acredito que isso tenha feito uma... trazido essa diferença, com essas *timbragens*, com essas... essas facilidades... Se eu estou tocando uma coisa: uma vez a gente estava tocando com os *Doces Bárbaros*, aí *Gil* estava tocando uma música que era o... *nã nã*

nã nã nã nã nã nã nã nã [cantarola uma melodia]... aí os caras *Strawberry fields forever* – que era um *rock'n roll*, capítulo um, vai se'... uma parte era um... era um *reggae*, mas eu ouvia na minha mente o toque de *osanyin*. Aí perguntei se eu podia tocar. Rapaz, ficou show! Ficou muito bom velho! Então, não tem uma coisa assim que... Agora eu toco com o *Gilberto Gil* aí fica tudo certo, mas se você tocar isso com uma outra pessoa que não tenha esse outro conhecimento vai dar ruim, né. Mas é possível você trazer. Então, basicamente o que me traz o diferencial é que eu levo o meu fraseado junto e as minhas... antes eu estava fazendo isso, eu fazia mais performances, mas hoje eu estou mais, mais idosa e menos performática [da uma risada]

FERRAN: E o que não deveria entrar pro palco, do candomblé?

MÔNICA: Ah, o que não pode entrar pro palco?

FERRAN: Sim, o que na opinião da senhora não deveria...

MÔNICA: Não deveria é... são, é... os apetrechos ritualísticos. Eu não sou favorável ao... à inclusão dos signos e dos símbolos do candomblé nos desfiles – não somente do candomblé como de qualquer outro segmento religioso. Eu acho que o sagrado é sagrado. E o povo, o popular é o popular. Então, eu não me sinto assim muito à vontade quando eu vejo o povo jogando pipoca nas pessoas, digo 'uai, a troco do quê?'. Bota umas flores. Se quer reverenciar, quer agradar. Agora, num momento específico em que você tenha o porquê dentro de um... você esteja se remetendo a uma passagem sobre um determinado orixá e você faça presente essa indumentária para ilustrar, para esclarecer para o leigo, bacana, eu acho que pode. Mas gratuitamente assim, atende apenas pela... eu acho estranho! Eu acho, eu acho muito estranho! Eu acho que não... uma *abebé* no meio dum... dum... dum carnaval, de um desfile, um *oxê*, um *obé*... eu acho estranho, eu acho estranho!

FERRAN: Como é que é a comunicação com músicos ou pessoas do ramo – enfim, pode ser técnico de som, pode ser produção – e pelo fato da senhora ser candomblecista essa inserção, teve algum problema? Você teve ou você acha que a comunicação às vezes é meio...

MÔNICA: Não porque eu não fui como a representante de candomblé, né. Eu fui tocar como percussionista. Eles me conhecem como percussionista. Eu exerço o meu papel aqui na minha casa ou dentro da minha casa de candomblé né, mas normalmente, eu quando vou para a tocar eu não vou como *adoxu*, eu vou como *Mônica Millet* percussionista. Então, não tem esse “pararara” não.

FERRAN: Como você vê essa coisa de, por exemplo, falando agora de... do saudoso né, finado *Leitieres*, enfim, essa passagem do candomblé para a partitura, para a pessoa que estuda esse, enfim. É um... é polêmico e é complexo em algum ponto, não sei...

MÔNICA: Rapaz, sabe o quê que eu acho? O povo que critica... tem uma coisa que a gente que ia... quando eu morava lá em Salvador né, tem uma coisa bem interessante assim que um... de um lado da praia era paciência e do outro lado era o recalque. Então são os recalcados, né? Ou a galera que não tem cabeça, não tem conteúdo. Então para polemizar, para criar uma problemática desnecessária, aí acha que você levar a rítmica do candomblé para estudo está (des)sacralizando, está banalizado... eu acho o contrário: no Japão, a galera estuda candomblé, né. Eu quando fui tocar no Japão, a *Fundação Arion-Edo*, fiquei muito encantada com toda a organização deles. Mas o que eles mais pediram era exatamente porque nós executávamos o tradicional e eles queriam aprender. Eu digo vá lá para a Bahia, né. Aí tentei fazer uma ponte aqui com a *Bahiatour S.A.* na época, mas... políticas à parte, não deu muito certo. Mas eu acho louvável. Eu acho... por isso que eu digo que *Gabi* é o cara que hoje para mim é o músico mais completo porque ele soube aliar né, a criar imenso repertório do candomblé com uma técnica. É um músico hoje que tem uma técnica ímpar. Então, acho que é um dos poucos caras assim que tem essa... então eu acho que o trabalho que o *Leitieres* deixou aí é nossa, super importante, super importante! E ele é um dos... foi um dos caras assim que abriu, né. Tirou a música dos tambores da senzala e levou para casa-grande da Academia, da escola de música. Eu de uma certa forma mas mais discreta. Mas de... reivindiquei muitos, durante muitos anos isso né, que como que a escola de música não tinha uma matéria dos ritmos de música afro-baiana. ‘Ah, mas não... é isso aí mesmo!’. Pois o popular não interessa. Não interessa por que toda a nossa cultura ela não é monocrática. Ela é multifacetada! Ela é “multicrática”. Então a gente tem muitas faces que a gente... para gente se entender, a gente tem que entender como funciona essa dinâmica de informações. Como funciona essa... é trazer para dentro de um estudo, trazer para dentro da compreensão né, como se toca um *sató*, como se toca uma *ramunha*, como se toca um *alujá*. Então, é necessário sim que haja essa... essa compreensão e haja esse estudo cada vez mais e maior. Acho que tinha que ser no Brasil inteiro entendeu? O Brasil inteiro tinha que ter dentro das escolas de música, tanto as públicas quanto privadas, elas tinham que ter a matéria de música afro-brasileira dentro. Contando no currículo! Não como matéria “subsalente”. Não, mas como matéria curricular. Aí é que eu queria ver! Aí eu queria ver se teriam toda essa pujança para aprender o europeu, que é “quadradadão” ‘pum’, o “tijolão” lá dos compassos – mesmo nos compassos compostos, né. Aí eu queria ver as

mudanças de compasso da música tradicional. Aí eu queria ver essa galera... é em tom de brincadeira, mas até, mas é uma coisa que eu acho que a gente precisa mesmo se atentar para isso, né, e tomar vergonha na tampa da lata né, e se orgulhar de ser brasileira, de ser... de ter essa cultura pujante que é estudada pelos estrangeiros e desprezada aqui. Eu fico... rapaz, eu ficou... tem hora que eu, me tira do sério. Digo ‘Meu Deus do Céu, não é possível, até quando?’. Até quando o trabalho da percussão... ancestral, ela vai ficar delegada a o *exótiq*ue? Então, primeiro vai ter que ensinar lá para depois aprender aqui? Oxê! A mesma coisa, trouxeram, fizeram o futebol lá na Inglaterra, aí trouxeram para cá: ô o que deu! Então, a mesma, é a mesma, o mesmo... a mesma linha de pensamento. A gente tem que ter orgulho do que nós somos. Nós temos que ter orgulho da nossa cultura. Nós temos que ter orgulho do que somos. Da noção... da complexidade do Brasil, porque nós estamos falando de uma parte regional nordestina, mas se a gente ampliar isso para o Brasil é muita coisa! Muita coisa para se aprender, muita coisa para se estudar. O cântico indígena... embora pra uns seja repetitivo e “mântrico”, mas isso tinha que ser ensinado. Se você não quiser, paciência, mas você vai ter que saber. Você vai ter que estudar isso. Você trazer o... esses cânticos, esse *solfejo rítmico*, né, para dentro da Academia para poder a gente tomar... tomar rumo na nossa sociedade, na nossa integração, no nosso respeito! Entender que a multidiversidade que nós somos constituídos – e não apenas no nosso... não só algoz que é um tanto pesado – mas o colo, a mão do colonizador ainda é muito pesada sobre o nosso pensamento e a Academia precisa abrir entender isso. ‘Hello! Hello!’ Vamos botar aí ô, uma... trazer a... pra todas as universidades de Música do Brasil... Música Afro-Brasileira ser ensinada dentro das faculdades, né. Ser ensinada... que aí vai pegar não somente o “afro” do Nordeste, de uma parte do Sul que tem uns tambores também que tocam no Sul, no Sul e no Sudeste, mais a galera lá do Norte também que é brasileira também. Então, isso aí tem que ser estudada. Tem que ter um banco de identidade... musical do Brasil. E tem aí o tal do Museu do Amanhã que... ai ai... eu fico, eu fico só... eu fico procurando na internet... rapaz! E muitas, são muitas vertentes ainda que nós precisamos evoluir para que a nossa cultura seja identificada e que a gente tenha, né, tranquilidade, serenidade de ser um povo que tem essa identidade, que tem essa cultura, esse grande caldeirão, né, essa miscigenação. Porque não é somente o... uma, como diz assim, uma corrente. São várias, várias etnias que se agregam aqui dentro e a gente precisa ter consciência da nossa e lidar com isso de uma forma bacana. Da mesma forma como a gente quer tocar jazz *tatata, turururu* [cantarola]... Bacana! Acho massa. Gosto de jazz. Agora não gosto “catatônico”, entendeu? *turururururuu* [cantarola de forma nervosa]... Sinceramente... Acho que é uma exibição desnecessária. Mas cada... gosto não se

discute. Então, contra as provas não há argumento, então a gente precisa de ouvir, também... *maracatu*, a gente precisa ouvir, saber separar, ouvir as *células* dessa família de *maracatus* que é outra, é outra, é outra família rítmica também que é muito rica mas só se conhece *tum, tan, tum, tan...* [cantarola um *gonguê* de *maracatu*]... Aquilo ali dentro tem uma infinidade de *células* correndo ali dentro e a gente muitas vezes não se dá conta porque a gente não aprende. Porque as escolas não querem ensinar! E isso vai se perdendo, ou vai passando para o outro lado do oceano. Eu estive na Argentina e fiquei, como posso dizer assim, fiquei estupefata com o *candombe*. Que negócio gostoso aquilo ali, cara! É um negócio mesmo, rapá, aquele *tum, tikundun, tikuntum...* [cantarola]... e é umas *células* muito doidas também que rola ali em cima. Então, é uma coisa que... e ah! Uma das percussionistas também, a Lara, é uma Argentina, a menina toca muito! Ela é um escândalo! Toca muito, muito, muito mesmo! E eu... não tinha conhecimento. Já tinha ouvido falar tal do *candombe*, tá, bacana. Mas quando eu vi mesmo, eu digo ‘nossa, é muito maior do que eu que eu imaginava!’. Então, é isso que acontece. A gente... quando a gente conhece a nossa própria matriz, as nossas... os elementos da nossa cultura a gente se desenvolve muito mais!

FERRAN: Axé! Eu acho que falamos de tudo o que eu queria falar. Não sei se quer acrescentar...

MÔNICA: Obrigada. Não, eu estou muito, eu estou muito agradecida né, de você me dar essa oportunidade também, de eu poder trocar essas ideias aqui com vocês e contribuir de alguma forma para essa compreensão do que é o tocar, tocar com amor, tocar com respeito, bacana, e também poder trazer um pouco da minhas das minhas vivências, para que vocês possam compreender e gostar também de tocar tambor. Então é isso aí pessoal. Muito obrigada. Muito obrigada a você também. Valeu.

7.2.6 Entrevista Eliezer Santos

Fundação *Pierre Verger* (Salvador/BA), 06 dezembro 2021

FERRAN: Bem então. A primeira pergunta é para você se apresentar, quem é você, de onde você vem, e... é isso...

ELIEZER: Está bem.

FERRAN: Pode falar...

ELIEZER: Bom. Meu nome de batismo é Eliezer Freitas Santos, nascido em Salvador/Bahia no bairro da Vasco da Gama. Meu nome do axé *tata Ngaramezo*. Sou *tata xicarengoma* do Terreiro *Demboakenã*, da *nengua Monaganga*, *Mãe Bebê* do *Buraco da Gia*. A Vasco da Gama é um dos bairros que é o berço do candomblé no Brasil. Tem a *Casa Branca*, tem a... o terreiro *Tumba Juçara*, o terreiro *Oxumarê* – os principais terreiros de Candomblé. *Casa Branca* é onde veio a... a matriz do *ketu* aqui na Bahia. O *Axé Opô Afonjá*, o *Gantois* e todos esse vem dessa linha.

FERRAN: Eu queria falar um pouco diretamente sobre a arte de tocar tambores sagrados. Essa é... a minha pesquisa é relacionada com os tocadores e tocadoras de atabaque. Então eu queria saber: quantos *toques* você conhece e como se estruturam esses *toques* no terreiro do qual você forma parte?

ELIEZER: É. Depende do... da *nação* né. Como dizemos aqui no Brasil, *nação*, que na África não existe *nação*, mas aqui sim [dá uma risada]. A minha *nação*, que é *angola*, é *congo*, *bantu*, os *toques*: *congo*, *barravento*, *kabila*... que são esses *toques*, que... daí, desses *toques* fazemos as variações: ou mais lento, ou mais rápido, às vezes depende do canto, para que orixá e não tem muita... volumes de *toques*. Agora, *jeje*, o *ketu*, já tem uma parte maior de *toques*, só com a diferença desses *toques* é o que: no *angola*, teremos os *toques* e cada *toque* tem suas diferentes variantes. Porque? Você quando toca um ritmo no *angola*, a técnica do candomblé *angola*, os atabaques têm que se comunicar através de frases. Cada atabaque tem sua própria frase. É diferente do *ketu* e do *jeje*. O *ijexá* é similar nessas técnicas, porque o *ijexá*, os atabaques *rum*, *rumpi* e *lé* tem suas frases também, e aí se “casam” tocando elas em conjunto. Mas, o que é *jeje*, *ketu*, os atabaques, o *lé* e o *rumpi* não... não tocam diferente. Eles tocam da mesma forma. Só o *rum* que dá a diferença. São... pode ser dez ritmos, vinte ritmos, mas geralmente eles estão correndo dentro daqueles mesmos ritmos. Só que os, os orixás dentro do *ketu*, *jeje*, tem alguns orixás, como *obaluaiyé*, *iansã*, ou *omolu*, *xangô*... tem seus *toques* como apresentação. A maioria não tem. É através do canto. E esses cantos podem ser o mesmo *toque*, mas depende do que o canto está contando.

í quem dá diferencia é o *rum*. Se é para *yemanjá*, se tocamos o *agueré* – que é para *oxossi* - para *oxossi* o *rum* se comporta de uma forma. O mesmo, a base do *agueré* pra *yemanjá*, o *rum* se comporta de outra forma. Velocidade e tempo – são dois orixás com idades diferentes. Teremos que ter essa consideração, e contando histórias diferentes. Eu tenho um trabalho sobre isso. É interessante porque você está me entrevistando... porque minha preocupação foi essa: eu morei muitos anos fora do Brasil. Faz seis anos e meio que eu estou aqui de novo, de volta, depois de trinta-e-seis anos morando fora do Brasil. Morei na Argentina, morei nos Estados Unidos. Morei quinze anos... meu número eu sempre digo que é quinze, porque quando eu saí dos Estados Unidos falei ‘pô, já tenho quinze anos aqui!’. Morei quinze anos na Argentina! Mas eu... eu girei outras partes do mundo: Europa, mas nunca morei nesses lugares, mas eu conheço. E na Argentina eu fiquei, e... com dezenove anos e saí de lá com trinta-e-seis anos. Aí fui morar nos Estados Unidos. E quando retorno ao Brasil, eu retornei não voluntariamente, involuntariamente – não que eu fui expulso não é nada. Questão de ver familiares e houve algumas coisas que eu tinha que estar aqui. Bom, enfim... Mas, esse retorno meu, eu encontrei dentro da minha, minha religião, através da música mesmo, vendo a música e outras coisas. Mas aqui o caso é a música, que não estava sendo executada da forma que se ensinava os mais-velhos! Quando eu digo aos mais velhos, nem... eu tenho quarenta anos de Santo, não sou eu que sou mais-velho. Outros, como ela [asinalada *egbome Cici d'Oxalá*, que se encontrava perto no momento da entrevista] ou uma pessoa com mais de sessenta anos, setenta anos de Santo pode dizer isso. Mas eu encontrei algumas coisas que não era, de fato... original, nem a forma de ser executado os ritmos. Com todo respeito – porque não é bom falar de uma forma desrespeitosa porque a gente aprende como pode e depende quem ensinou – mas para mim, que eu venho de uma época que eu pude aproveitar esses mais antigos (meu pai biológico era um *ogã*, né, do *Tumba Jussara* e era *xicarengoma* também) aprendi muito com eles. Meu padrinho era *Luiz da Muriçoca*, de batismo. Aprendi também muito com ele e outros *ogãs* do *Gantois*, do *Oxumaré* que são amigos do meu pai, e todo mundo se relacionava. A gente ia aprendendo com esses velhos que estavam na roda e os filhos ficavam ali ansiosamente querendo saber. E a forma deles ensinarem era bastante simples, mas ao mesmo tempo eles ensinavam o que era o comportamento dentro da música! E esse comportamento dentro da música servia também para você levar para sua vida! Por outro lado. É... contando histórias: os *griôs* contam com as palavras, os *xicarengomas*, os *runtós* ou os *alagbês* é através do *toque* e das palavras! Os *griôs* levam a *kora*, e os *ogãs xicarengoma* leva o seu atabaque. Mas esse atabaque tem *fundamento*, tem que ser respeitado esse *fundamento*. Não é um tambor para ser tocado da forma... sem

preocupação com esses detalhes que você... ali, quando pega um *rum*, principalmente, você está acompanhando o que está sendo cantado. E o que está sendo cantado está contando a história daquele orixá. Uma das passagens dele, né. E tem muitas outras. E você tem que acompanhar: se eu estou tocando para *ogum*, para a caça – porque pensamos só que *ogum* é ferro, é a parte forte... tem outras coisas também. E um *toque*, talvez o *rumpi* e o *lé* faz a... executa a mesma base, mas o *rum* não, entendeu? Daí a gente tem que saber diferenciar, esses... essas frases, porque você está contando a quem sabe... o orixá, ele sabe o que você está fazendo, né, e você está tocando para ele – tanto para venerá-lo ou para trazê-lo aqui. E essa forma, você tem que ser muito rígido e não sair dela. O que eu encontrei foi isso, que há muitos... muitas frases criadas nessa época que... não tem, não há espaço pra essas criações – não pelo fato que o candomblé não deixa ser modernizado, não é por isso! O candomblé, já se dizia os mais-velhos, que o candomblé leva uma *cartilha*, e você tem que estudar essa *cartilha* e aí você ir ao pé da letra. Não podemos criar o que já está criado! O que podemos, na realidade, é transmitir aos mais jovens para poder isso durar né, conservar! É o que eu aprendi. Quando eu ia para as rodas com esses mais-velhos junto com meu pai, meu padrinho – que eram pessoas muito respeitadas dentro do candomblé, principalmente dentro da música – eu não abusava daquela... daquele poder, porque... não porque eu não queria, eles não permitiam! Porque quando eles viam que... a mim mesmo meu pai sempre dizia: quando estiver aqui os mais, os mais-velhos, você sente do outro lado. E isso fazia com meus amigos – que era filho deles, netos e estavam os pais os avós aí, sentavam, porque estávamos ansiosos para escutar o que eles estavam falando, aquela coisa quando... principalmente quando estavam cantando na roda deles e lembrando de coisa e aqueles *fundamentos* que eles cantavam, queríamos, queríamos ser eles! Mas pra ser eles, você tinha que primeiro observar, aprender a observar e acalmar essa ânsia! Não é, para poder aprender direitinho. Eu encontrei isso, essa falta de... de paciência e muitas, muitas coisas inventadas dentro dos *toques* dos orixás. E os orixás dançando e você não está chamando! Você está criando, está tocando para um show folclórico! Tem que saber diferenciar o que é um show folclórico e o ritual dentro do candomblé. O show folclórico você, por direito, você não pode levar o *fundamento* do candomblé para a rua, por uma questão de respeito. Mas, você pode levar uma mostra para as pessoas conhecer aquilo. Mas não tem lugar para você trazer o folclórico para dentro do tradicional! Você pode levar o tradicional para o folclórico e fazer as modificações que você... que sua *mãe-de-santo*, que seu *pai-de-santo* permita – que você tem que consultar o que vai cantar lá também. Essa é a minha preocupação com os *toques*, que eu vejo muitas mãos dentro do atabaque, e as mãos têm que ser necessárias, mas você tem

que colocar o que é... o menos é mais! Não é. O certo, não necessita muitas coisas para você comunicar. Se está comunicando. Estamos conversando. Eu não posso usar muitas palavras criadas que terminam sendo “gírias” e às vezes, se você não conhece, ali tem muita “gíria” [sorri], muita “gíria” dentro desses *toques*! E não há preocupação em consertar. Algumas pessoas não vejo a preocupação em consertar esses *toques*. Eu, por exemplo, evito de ir a muitas casas de candomblé por isso, porque eu me torno uma pessoa muito rígida. E esse comportamento... um comportamento que... para os mais jovem, que já está com esse mau-hábito, não é uma coisa que eles gostem tanto. Eles querem seguir como está. Eu vejo isso nas mudança do *toques*. E os *toques*, por exemplo, você pegar um *ijexá* você vai tocar para *ijexá* para... o *ijexá* é um *toque* que não tem muita variação – teoricamente – mas na realidade na prática sim, porque se você tocar para *oxum*, o *rum*, o *toque* do *rum* é uma coisa; quando você toca para *logumedê* o *toque* do *rum* já é outra coisa; quando você toca para *oxossi*, ou pra *ogum* também, já muda! Tem umas pequenas mudanças que a pessoa que não conhece muito nem percebe, mas quem conhece bastante sabe! E quem conhece, se você não faz essa mudança, seguramente vai pedir! Que no caso é o orixá, ou quem está dançando, ou a quem está cantando. E... é importante você ter conhecimento do *fundamento* dos *toques*. Não o *fundamento*, o sagrado para poder levar a espaços que não, não está permitido – tampouco isso, porque não é só a gente: ‘ah, porque o candomblé não é permitido aquilo, porque não está puro’, mas também tem espaços culturais que não é legal você estar com um certo tipo de rituais ali – mas os *toques* para mim é muito importante a parte antiga. É isso que eu levo comigo. Aí quando eu voltei, contando a você lá na frente, que eu morei quinze anos de um lado, quinze anos no outro, quando eu voltei, eu estava fazendo esse trabalho sobre a música também – nada é por acaso viu! E uma amiga que estava me gravando, que ela é do Sul e ela é gaúcha, *Marcela Moró* (mora aqui há trinta-e-seis anos aqui no Brasil, na Bahia) e ela falava isso. Ela escutava essas coisas que eu estou contando a você também e ela dizia: ‘não Eliezer, sabe porque? É porque você saiu daqui antes dessa mudança. E você voltou, e você continua com aquele mesmo conhecimento que você adquiriu antes de você sair daqui’. Quando você volta você tem o mesmo conhecimento. Não tem a mudança em mim graças aos orixás, porque seria também uma coisa que a vida até talvez eu não perceba e com o tempo acontece! Por isso que sempre eu falo que os jovens talvez não porque eles querem, mas sim como eles aprenderam de outras pessoas. Ou como eles aprenderam de outras pessoas e isso é o... a minha preocupação. Eu estou tentando guiar um garoto que ele... a avó pediu e eu vejo que você salvando um, você vai poder salvar os outros! O futuro né, porque não podemos salvar todos os que queremos.

FERRAN: Deixe lhe perguntar uma coisa que, é curioso, que meu *pai-de-santo* é de família *angoleira*. O pai era *ogã* de *Seu Ciriaco*, era *kambono*. Foi para o Rio há setenta anos atrás...

ELIEZER: A então é *irmão-de-santo* do meu pai. Porque meu pai era...

FERRAN: *Xaxuê* se chamava. *Tata Xaxuê d'Amungongo*. Era *angoleiro*, e a mãe dele, era da casa de *Deré Lubidi*...

ELIEZER: É aqui. Então você é meu parente!

FERRAN: Então. Mas o meu *pai-de-santo* foi feito no *ketu* por doença – porque no momento em que ele precisou, assim, de vida ou morte, após... a mãe dele sempre conta que a porta que ele abriu quando ele tinha um ano, a mãe não tinha recursos lá, acabava de chegar e a porta que se abriu foi de um terreiro *ketu* ligado à 'Muriçoca', inclusive. E... então ele é *ketu*, mas toda a família é *angoleira* e eles falam de *fundamento* também. É uma palavra que eu escuto às vezes, mas às vezes não escuto tanto. O que você quer dizer com o *fundamento* referido a... aos atabaques, aos tambores sagrados. O quê que é um *fundamento*?

ELIEZER: *Fundamento*. Podemos usar essa palavra em diferentes áreas dentro da nossa religião, ou não. Mas quando a gente refere, coloca essa palavra *fundamento*, estamos colocando o que é o mais puro. O mais puro, para mim, é o.. a... o primário, o primeiro né, o primeiro. Essas duas definições têm a ver com *fundamento*. Agora, essa palavra se pode usar em diferentes... quando eu disse, usa em diferentes áreas, pode se usar o *fundamento* para um trabalho disso; um *fundamento* para uma dança daquelas. Quando você fala de coisas que realmente tem uma profundidade máxima! Nem sempre podemos utilizar essa profundidade máxima. E... às vezes mesmo dentro do terreiro. Por isso que eu vou repetir de novo: esses *ogãs* eram *ogãs* de *fundamento*. *Luís da Muriçoca* (meu padrinho), meu *pai-de-santo* era *fundamento*, meu pai *tata*... *xicarengoma Betinho* ele só cantava *fundamento* – porque tem muitos cantos também, tem *fundamento* nos cantos dos orixás, mas tem muitos cantos que não é *fundamento*, mas é importante. Mas dentro de dez ou vinte cantos, tem um ou dois ali que é... que ele sabe que vai poder invocar o santo, o orixá de uma pessoa que nem qualquer um *ogã* pode chamá-lo, mas as vezes tem um daquele ali que conhece o *fundamento*. Então, o *fundamento* é uma pequena parte lá no fundo – por isso que ele vem de *fundamento* – que está lá no fundo do baú (para lhe falar, para se entender popularmente, está ali no fundo do baú) guardadinho, e quando é necessário você vai lá e pega. Mas não é pra ficar usando. Entendeu? Mas esse é o *fundamento*...

FERRAN: É igual como meu *pai-de-santo*. Falando também de *toques*, então no *angola* tem nomes específicos pros *toques*?

ELIEZER: É. Têm. O *barravento*, né, que é o 6/8 – quando a gente fala em música, o *barravento* está em 6 por 8. O *congo*, que está em quatro, mas em algumas músicas, por exemplo cubanas, ou um ritmo similar ao *congo*, eles às vezes trabalham entre o 6 por 8 e o 4 junto. Bota uma frase na... no que ele chama *claves* em 4 e bota o 6 por 8 no *shekeré*. Um exemplo. E o *kabula* que é uma espécie de *samba*, também primário. Não é um *samba*, mas é uma espécie de ritmo que vem aí... o *samba* também vem dessa... linha, né. Que tem as frases trabalhadas dentro do quatro também, mas já é... aí já é um *samba*. Porque se você pega o *congo*, que a clave é *pá pá pá pá pá* que é 1 2 3, 1 2; 1 2 3, 1 2, né. E o outro ritmo, o *kabula* é *tá tá tá tá tá tá tá tá tá tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum...* [cantarola]... Mas está em quatro também. Mas o sentido do *congo* é diferente. A figura é tocada de uma forma diferente. Se a gente tem um tempo, tem atabaque aqui eu posso pegar e a gente fazer a ilustração de cada coisa. Uma pequena ilustração...

FERRAN: E quando fala por exemplo, às vezes... é porque eu toco candomblé *angola* mas nem tanto, aí a gente escuta, por exemplo, o *congo de ouro*, o *congo de rei*. Isso faz sentido para você?

ELIEZER: Assim, *congo de ouro* sim. *Congo de rei* não. Não conhecia essa... essa colocação, mas deve existir. Aqui na Bahia nunca escutei...

FERRAN: Na minha... na casa lá da família do meu *pai-de-Santo* eu sempre escutei *congo de ouro*...

ELIEZER: *Congo de ouro* sim. A outra coisa eu nunca escutei. Eu respeito. Se existe, talvez, e não foi na minha “ensenhança”, mas talvez exista. O *congo de ouro* é um *congo*. Não tem a diferença. É quando a gente quer... principalmente o... eu sempre coloco os mais-velhos porque é eles que deu essa base e eles que é ensinado por isso. Eu vejo o *congo de ouro* é quando... é um *congo* “sólido”, entendeu? Porque tem diferente sentimento dentro do ritmo, a depender do orixá: se você toca para *oxum*, se você toca para *nanã*, vai ter que ser uma coisa muito suave, você não pode tocar de uma forma tão, tão pesada. Tem que ter mais sensibilidade. E quando você toca para um orixá como *ogum*, *oxossi* ou quando você toca para um *caboclo* (que também usamos esse ritmos para *caboclo*, menos o *kabula* que tem o *samba de caboclo*. O *kabula* não é usado, porque não é, não é um tipo de ritmo para cerimônia de *caboclo*, é outra coisa). Mas o *congo*, quando você toca para um *caboclo* você toca sólido. Isso é um *congo de ouro*. Que já está tocando de uma forma mais... não agressiva que eu não vou usar esse termo, mas tocado de uma forma firme, sem muita suavidade (porque o *caboclo* gosta de coisa... gosta de firmeza. Quando você toca meio

com ele... já vem e te cobra. Porquê *caboclo* tem a facilidade de expressão com as palavras. O orixá é mais... a comunicação é com a *ekede*, é mais... através da *ekede* que se comunica com as outras pessoas, mas o *caboclo* não, vem diretamente a você e te cobra. E aí o... a... o negócio com ele tem que ser diferente, tem que ser um *congo de ouro* mesmo! Então o *congo* é *pim, pá, kindin, pá, kindin...* [cantarola]... isso daí, por exemplo, já é um *congo de ouro*, quando você toca um *congo* diferente, né. Sem o nome de *ouro* e *trin, tá, kindin...* [cantarola mais pausadamente]... que já é mais pra um orixá suave. Mas quando você vê aquela coisa firme já diz 'pô, isso aí é *congo* de quê... é *congo de ouro*! O nível, mas depende dos *kimbondo*. Os *kimbondo* que tem que... tem que se combinar. Não se trata de armar um trio de... mas geralmente, eu mesmo tinha meus amigos que eu fui criado ali, aprendendo junto com eles. Isso tudo o que a gente está conversando. E essas pessoas crescemos. Já conhecíamos a forma de tocar de cada um e já conhecíamos quem ia para o *rum* quando chegasse depende de qual orixá. Eu sabia que quando era *oxalá* eu, por exemplo, eu não podia tocar porque já sou mais *congo de ouro* e o outro ali é mais suave ele tinha uma melhor comunicação para isso. Aí já... já não tinha palavra para comunicação. Diretamente, tinha uma forma de mudança. As pessoas ali presente talvez não sabia porquê, mas nós sabíamos que a mudança tinha que ser feita porque a comunicação era direta com... no *rum* e tinha que ter a pessoa exata naquele... naquele... naquele tambor, naquele momento. E o *congo de ouro* tem que ver com isso também.

FERRAN: E o que faz um *toque* bonito?

ELIEZER: Para mim o que faz um *toque* bonito é isso. É você tocar da forma correta. E a forma correta não significa ser rígido, arcaico. Não quero ser arcaico. Eu quero ser justo! Eu quero ser justo, porque as frases no *rum* tem uma importância. As frases no *rumpi* tem uma importância. As frases no... no... no *lé* tem uma importância. Tem um porque existe essa frase ali dentro! Porque vamos inventar frases, se já existe e essas frases existem porquê... *bessem, é bessem* né, e representa aquilo que ele está representando sobre uma serpente, ou sobre a água né, e você não pode tocar: o *movimento* da água não pode ser mudado. O *movimento* quando a serpente ela faz... os seus... o seu caminhar não pode ser mudado. O *movimento* do ferro quando *ogum* está dançando você não pode mudar. Isso é a comunicação do... é a responsabilidade do *alagbê* ou do *runtó*, ou o *xicarengoma* no atabaque! E essa comunicação. Por isso que a gente tem que aprender a tocar o *agogô* primeiro, do que tocar o atabaque, porque o *agogô* que dá toda essa base. O *agogô* que dá a base pra você saber quando canta. O *alagbê* puxa ou a pessoa que esteja puxando o canto não canta, não puxa o canto com ritmo, às vezes puxa o canto como se estivesse falando.

Isso também é *fundamento*. Tá vendo? É cantar e não necessitar... é você que vai puxar o canto já dá o ritmo para os *ogãs*. Os *ogãs* que têm um conhecimento amplo, ele já sabe que ritmo é para aquele canto. E já sabe que *rum* vai tocar para aquele canto. Porque os *toques* do *rumpi* o do *lé* vai ser o mesmo, mas o *rum*, para esse canto tem que ser diferente. Você não pode tocar a mesma coisa para todos, porque os cantos são diferentes, as histórias desses orixás são diferentes e os cantos são interpretados de forma diferente, e o *rum*, e o *rumpi* e o *lé* tem que estar acompanhado. Essa é a maneira correta de tocar! Você aprender esses detalhes. Por exemplo, você vai tocar uma... um *toque*... *congo* né, que a gente está falando, o *rum*, o *rumpi* e o *lé* são diferentes. Você vai tocar no *lé pin, pá, kindim*... [cantarola a levada]... Não invente outra coisa! Porque vai vir o *rumpi tinguitinguin, tata, tinguin, tapa*... [cantarola]... pergunta-resposta, pergunta-resposta e aqui a comunicação! Essas três frases tocadas ao mesmo tempo, vai se formar uma melodia! Se você pega o *rumpi* e começa a fazer frase do *rum*, como eu escuto por aí, já atrapalha!

FERRAN: Está mudando a melodia!

ELIEZER: Completamente! Você está mudando aquela história! Como é que você vai mudar aquela história que já está criada e está sendo contada através do canto? Você está mudando a história. Porque você está tocando a parte que é dele e você está... e ele está tocando a parte que a sua. É uma confusão! É você me repetindo o mesmo que eu estou falando, mas sem nenhum *fundamento*, sem nenhum conhecimento! Aí o orixá está dançando uma música... preferível você botar um... um CD. Aí que o orixá vai estar mais feliz do que você tocando – se vai tocar dessa forma. Se vai *tocar com fundamento*, frase para o *lé*, a frase do *rumpi*, e a frase do *rum* e o *agogô*. Existe sua frase também, não invente frase para *agogô*. O *agogô* está ali para dar o tempo. O *agogô* está ali para dar o ritmo. Quando a pessoa que está puxando os cantos canta sem ritmo, ele que vai dar e para a gente poder seguir aquilo, porque talvez a pessoa é nova – que está tocando os atabaques – ainda não assimilou cada vez que puxa um canto sem ritmo, mas o *agogô* conhece. Por isso que o *agogô* é uma *clave* fundamental para isso. Pra mim essa é a resposta para sua pergunta.

FERRAN: E o quê que você não gosta de jeito nenhum num *toque*?

ELIEZER: Num *toque*?

FERRAN: Ou que você acha feio...

ELIEZER: De novo. Eu acho feio essas mesmas coisas: ver pessoas... pessoas tocando errado. Eu acho um desperdício. Sempre eu falo nos meus *workshops* de percussão. Eu sempre digo a meus alunos: ‘se é

para vocês aprender errado, use esse mesmo tempo e aprenda correto! Porque você vai usar um tempo? É uma hora de aula, uma hora, duas horas de aula? É duas horas para você usar. Como é que você vai usar essas duas horas de... aprender coisas erradas? Aprenda coisa certa, porque você vai ganhar! Se você vai aprender errado, você vai ter que aprender... lá na frente você vai encontrar uma outra pessoa que vai te dizer e você vai ver que você perdeu todo o seu tempo. Isso eu não gosto. Eu não gosto de sentar no atabaque e tá vendo esses erros. Eu diretamente sou taxado como chato [ri]. Mas eu sou chato porque eu sou direto. Eu peço pra parar e eu peço pra poder tocar da forma correta, e às vezes os mais jovens não gostam: ‘ah! então, como é que é *tio?*’ (eles usa essa expressão aí). Então, toque! Eu pego e toco. Porque é assim que eu aprendi. Eu aprendi da forma que tem que ser, porque eu aprendi... aprendendo a dançar – mesmo sem você dançar, você tem que saber a danças! E as danças tem a ver com o que o *rum* chama. Por isso que é importante você aprender corretamente, porque você está ligado a muitas coisas. Você está ligado a ritmo, você está ligado a história, você está ligado a dança! E... e a *fundamentos* que você pode invocar o orixá através do canto que o *alagbê* está tentando... está emitindo e vocês estão tão junto como *ogãs*... e tocando errado não tem a orixá que vai vir! Aí se trata de venerar aos orixás. Se trata do respeito. Isso para mim é uma falta de respeito terrível! Terrível! Para mim, quem sabe que isso não deve ser feito e faz pior ainda! Mas a gente perdoa aqueles que são inocentes, que aprenderam pensando que era assim, né.

FERRAN: Como você aprendeu? Você aprendeu diretamente no tambor, ou tocando uma lata, cantando? Tem muito essa coisa do *solfeio*... Como você aprendeu?

ELIEZER: Essa é uma boa pergunta. Essa é a pergunta que eu estava esperando! E... a nossa “ensinhança” foi através... oral. Tudo no candomblé é oral, né. Muito mosquito te comendo [começa a rir] e você reclamando, mas candomblé é dentro de... isso daqui é uma... um lugar verde, e aqui... esse bairro tinha mais verde ainda. Com a... o progresso, vai construções de cimento, vem da “selva de cimento”. Mas era oral. E tocar o menino no atabaque durante uma cerimônia oficial não se podia! Descartado.! Você pegar o atabaque pra provar o que você imaginava que sabia... pode tirar da sua lista de... de um dia de sábado e domingo que você – que era as festas, dia de sábado e domingo, principalmente aos domingos. Não! Os, os jovens, os garotos, os meninos, tocava as segundas-feiras, que era o encontro com os *erês*, com os *ibejis*. Aí sim, os ca... *kavungos* né, que é o nome dentro do *angola*. Aí sim você tocava, você tinha o “candomblé das crianças”, as meninas imitando as *filhas-de-santo* e os meninos imitando aos *ogãs*. Mas, antes disso, eu tive que aprender no banco – similar a esse tipo de

banco. Que a gente sentava, como era comprido, sentava dessa forma ao comprido e usava como atabaque, porque não deixava tocar os tambores... os mais velhos. Os tambores estavam cobertos. Os tambores estavam [passa uma pessoa na nossa frente e conversa comigo]... Os tambores estavam guardados e não se podia tocar eles. Daí, aprendíamos na lata, aprendemos no banco, aprendi a mão na panela. Aprendíamos no chão – que era de barro, não ia machucar nenhuma mão. Todas as possibilidades que você imagine. A gente tinha que aprender. Depois daí, sim aos tambores quando os mais-velhos achavam eles, viam o momento, tinha aquela oportunidade – eles davam essa oportunidade. Mesmo assim, você tinha que pegar o tambor menor para você ir aprendendo. O *agogô* jamais, por exemplo, que eu vejo muita gente que você dá *agogô*: ‘ah não, não quero não!’ porque pensa que *agogô* é um instrumento que não tem importância. Mas ali nós sabemos ali que é onde estava toda a importância. E isso era a forma da gente aprender: escutando e mastigando, né, para poder fazer a digestão. E depois que você se soltava. Mas era muito oral, era muita prática no banco, muita prática na lata, muita prática na panela, na mesa também – a gente usava muita mesa. Palmas – usava muito duas madeiras que chamávamos de *taco*. Usava muito essas madeira para aprender a fazer as *claves*. Aprendíamos os cantos também, os meninos, dessa forma. Tudo era escutando! Tudo era escutando e imitando. Era através da imitação. Porque não temos um livro sagrado, não temos nada teórico para poder ensinar aos mais jovens. Ali... aqui tem que ser na prática mesmo! Apesar que hoje tem muita informação, você encontra. Mas dentro do candomblé mesmo é bem diferente do que é a religião católica, o budismo, os *Hare Krishna*, o Islã o... utilizamos mas a... a parte de um *griô* conversando do que lendo um livro – que hoje de volta, eu repito a mesma palavra – já os mais jovens já estão estudando... Fora o que é do terreiro. Dentro do terreiro você tem que estar no dia-a-dia dentro do terreiro para você aprender. Esse é outro *fundamento*! Você tem que estar dentro do terreiro. Você não se aprende dentro da discoteca. Candomblé não se aprende... se aprende dentro de terreiro, você ali constantemente, você vendo, observando. Tem que buscar muito tempo e dedicação para isso, não é!

FERRAN: Tem alguma pessoa, tocador, alguma... às vezes eu já ouvi que em muitas... muitos *ogãs* e *alagbês* aprenderam inclusive com as mulheres né, a mulher mandando ‘ó, faça isso quando...’. Tem alguma pessoa que você poderia falar?

ELIEZER: Ah sim. Isso é verdade. Foi estranho. Uma boa pergunta. Eu aprendi... meus inícios, na realidade, foi com os dois diretamente. Mas *Iraildes*, que é a *nengua* do *Tumba Juçara* hoje em dia, a *mãe-de-santo* do *Tumba Juçara*, *iyalorixá* do *Tumba Juçara* era... eu aprendi – que ela toca muito – na

juventude dela a gente seguia. *Iraildes* era de dançar e tocar! E aí ela era uma dessas que pegava e ‘vai, é assim!’. Às segundas-feiras, por exemplo, a gente estava lá e ela estava ali dando uns toques e também as *filhas-de-santo*. Geralmente, as mulheres que ensinam aos *ogãs*, porque mulher não pode pegar no atabaque, menstrua, tem a questão da “purificação do corpo” e dentro do candomblé não... e outras religiões também tem isso, mas temos essa... essa... essa coisa de não... mulher não tocar por esse fato – que cada um de nós tem uma função também, depende da... do sexo. O sexo é importante dentro do candomblé – apesar que o candomblé foi criado por mulheres, não foi criada por homens. Mas, elas mesmo que criaram essas posições para homem e para as mulheres – para não ficar dizendo que é uma questão machista. Foi as mulheres que criaram o candomblé. Foram três mulheres que criaram, então elas que determinaram, por algum motivo – espiritual – isso. Pronto, até hoje qual conservamos. Eu aprendi com homens e com mulheres. Mas, aprendi também... eu ia muito ao *Gantois* porque eu sou amigo do pessoal lá, de *Mônica*... conheço *Mônica* de muito bem jovem. A gente com o grupo de percussão, com *Gabi Guedes*, com *Gamo da Paz* – que são *ogãs* do *Gantois*, que são meus amigos, os pais deles, também pessoas do *Gantois*. O pai de *Gamo* é amigo do meu pai, mas era de outro... acho que é do *Oxumarê*... *Pai Preto*. E eles me levaram para o *Gantois*. E no *Gantois* eu fiz amizade, aí comecei a conhecer *Mônica*, coisa e tal. E aí tinha uma senhora, chamava *Mãe Cidália*, que era de *iroko*. Ela faleceu. Ela gostava disso, de ensinar! E as quartas-feiras tinha encontros para os jovens aprenderem a tocar pra *iroko* principalmente, porque ela sabia... porque tocavam *avamunha*, mas a tocávamos da maneira que achávamos que era correta, ela ‘não, eu quero assim’. E ela fazia isso. Eu me lembro que eu ia as quartas-feiras para lá pra tocar. E era bom porque ela ensinava através da dança, não é através do atabaque, é através da dança! Ensinar quantas vezes você tinha que repetir isso, quantas vezes era para girar, quantas vezes ele tinha que fazer isso porque tinha o movimento dado, do *iroko* que a gente tinha... achava que ‘ah, eu vou tocar... números que eu quero... duas vezes hoje, amanhã então eu faço aquilo mesmo e repito três vezes, aquele outro repito quatro ou cinco vezes’ (depende de como esteja de ânimo ou se eu estou mais alegre estou mais triste). Mas não. Tinha... tem um número correto para você repetir essas frases, e ela era muito interessada em fazer isso. E eu aí ia, era convidado. Eu sou do *angola*, mas eu fui criado no *ketu* porque minha mãe era do *ijexá*, minha mãe-materna era do *ijexá*. Meu pai *angola*. E eu fui criado muito no *ijexá* porque o *ijexá* é *ketu* também, é da linha do *ketu*. E no *Gantois* eu fui bem recebido. No *Oxumarê*, são meus amigos também os... os primeiros, por exemplo, os jovens – filhos dos mais-velhos – são... a maioria deles são meus amigos. Do filho da matriarca, os netos dela são meus

amigos, e amigo do meu do meu pai, por exemplo. E eles me adotaram também. Eu ia muito a essas casas com... como amigos deles e as portas estavam abertas. Parecia até que eu era *ogã*. Algumas pessoas até pensavam que eu era *ogã* e não sabia que não, era... mais essa intimidade que eu já tinha nesse ambiente e... isso né?

FERRAN: É interessante porque às vezes parece que tem uma certa rivalidade, mas eu não aprendi assim. Porque a família da casa onde eu sou *ogã* também tem familiares no *angola*. Alguns descendem do *Oxumarê*, tem primos no *Oxumarê*, tem primos no *Gantois*, são do *Tumba Junçara*. Entendeu? Está todo ligado. às vezes essa coisa de *nação*, eu vejo que... uma coisa que eu penso se realmente é tão... tão... uma coisa tão distante, porque a gente...

ELIEZER: Eles usam esse término. Mas... agora tinha e... o que tinha era muito a... diferença que queriam fazer. Eu escutei muitas vezes, por exemplo, que há muita discriminação com o *candomblé bantu*. *Bantu-Congo*. Que o *ketu* é o mais puro. Que o *jeje*... também tinha uma discriminação com o *jeje*. Ao mesmo tempo, o *jeje* tinha com a gente e o *ketu* tinha com o... cada um queria ser mais puro do que o outro, não sabendo que todos nós aqui no Brasil tem uma mistura e uma influência brasileira. Isso é realmente afro-brasileiro. Eu trabalhei com grupos nos Estados Unidos principalmente, e fui à França em 1984. E tomei aula... até *Mônica* – através de um grupo que *Mônica* teve e me convidaram e eu fui fazer... fui fazer uma aula com... o músico se chamava *Gwen* – era um músico ela é da Libéria... Libéria não, do Norte da África mas não era Libéria, era... Líbia. Ele... ele tocava *djembe* e ele fazia música também para grupos – ia muito a São Paulo ele – e *Gwem* gravou com *Airton Moreira* e... fazia música para o grupo de teatro, convidavam muito a ele para ir a São Paulo. E em Paris, ele e... *Mônica* conheceu ele em São Paulo, , aí disse ‘ah, conheço o *Gwem*, vamos na aula dele, que eu falei pra ele que estava vindo’. Ele convidou que fosse lá. E *Gwem* dava aula no... no Centro... era Casa... Escola Americana de Dança – uma escola que só tinha grandes professores do mundo inteiro, de jazz norte-americano, de música africana os africanos, e todos, de dança, os melhores dos melhores dentro da dança. Era nessa escola. Já não existe mais ela, mas eu conhecia a música da Guiné aí, né, do... Mali com ele. Depois eu fui pros Estados Unidos. Eu fui convidado para ser o braço direito de um diretor de uma companhia de dança do... de Gana. *Ashanti*. É, aí já é *Ashanti* – que também descendemos aqui no Brasil. E *Ashanti* e *Ewé* – que é *evê*, você pode pronunciar também. Que essas tribos, elas têm muita influência com o pessoal do co... do Benim – que o Benim está Gana, Togo, Benim e Nigéria. Aí tem influência *yorubá* em todos eles, ou *Fon*. A influência *Fon* tem nessas tribos também. Eles também trabalha muito com o *vodu* – que

não é o *vodu* que a gente vê aqui, ‘ah, é aquela coisa do mundo’. O *vodu* é o nosso antepassado. Seu avô, minha avó e eles cultuam, homenageiam os espíritos dos seus antepassados. E eu toquei muito com pessoas, músicos da Libéria, do Congo, de Angola. Um grande amigo de Angola. Moramos juntos durante anos. Aprendi muito. Conversava muito com ele e amigo da Libéria. Às vezes pensava... eu me lembro uma vez que eu fui tocar em um casamento de um amigo que era da Libéria e... tocamos, cantamos, fizemos tudo direitinho e eu era o solista. E não era africano – o único que não era Africano da África, Africano-brasileiro – mestiço-brasileiro. E aí veio a pessoa responsável pela festa – não sei se era a mãe, ou era avó ou o que era, vieram várias mulheres e aí perguntou ‘e esse Africano, de onde... quê país ele é? Porque ele toca muito bem a música’. Aí meu amigo disse ‘ele não é da África. Ele é Africano e é de cultura *yorubá*’... Agora me lembro, essa mulher era *yorubá*. Ela era da Nigéria. E aí ele diz... e ela diz ‘ta, *yorubá* não, porque *yorubá* não...’. Aí ele disse, ‘é, ele é brasileiro-*yorubá*, é de cultura... tem cultura *yorubá* no Brasil, tem cultura *bantu* no Brasil, tem cultura *Ashanti* no Brasil’. O que ela disse ‘ao ver a vocês cantando música em *yorubá*’, e eu disse ‘sso eu não sei, porque o que vocês cantam, nós cantávamos no Brasil, são cantos do Brasil’. E ela disse ‘mas tem *yorubá* no Brasil?’. Ela não tinha essa informação, apesar sendo África... porque tem uns africanos que são pessoas que conhecem. Mas eu fiquei assim é... surpreso porque ela não conhecia. Bom, dessa forma eu vi que existia vestígio da nossa... da cultura deles aqui no Brasil. Eu via... eu fui tocar com um amigo de Togo, ele cantava e diz ‘ah beleza, vamo gravar essa música que minha mãe e minha tia cantava em casa’ e eles como cantavam lembrei da minha mãe na minha casa. Eu nasci aqui nesse bairro. Eu dizia ‘pô, a minha mãe cantava dessa forma que sua mãe canta’, ela cantava – não era mesmo a música, não era o mesmo canto, mas o... a for... o “estilo” de... como cantava, como se expressava, eu digo ‘pô, era isso!’. Aí vi que era culturas que... a tribo *Mina*, em Togo – que também descendemos aqui no Brasil, na Venezuela, *bantus*, está em todos os lados também, e o pessoal das tribos que vieram *Ashanti* também. E eu vi que aqui no Brasil, com essa... essa... essa observação sua das *nações* que... que eu sou “mais puro que o outro”, mais puro que o outro, não é assim! Entendeu? Não existe uma questão que é “impuro” nem “mais puro”. Existe que essa... essa questão é que a nossa religiosidade é uma sobrevivência que foi necessária. E aqui tem uma mistura. Não uma mistura que é para o bem nem para o mal. Mas foi uma mistura que foi necessária para conservar. Não podia ser de outra forma, porque havia talvez numa senzala, num espaço dessa dimensão... pessoas do Congo, da Nigéria, do Benin, de Cabo-Verde. O candomblé foi criado assim! Como é que você vai... você... eu encontro, às vezes, palavras em... em

“islam”... Árabe, em cantos, por exemplo, principalmente no *angola*. Muita gente não... eu não conhecia, mas quando eu fui aprender... aprendi outras línguas, outros idiomas, aí quando eu volto eu digo ‘pô, aquele canto tem uma palavra que é *salaam aleikum* tem para *ogum*, por exemplo, no candomblé: ‘Meu Santo Antônio, *salaam aleikum, salaam*’. Tem palavra católica e palavras árabes – que é muçulmana – que canta para *ogum*. Seguramente foi algum ‘Malê’ que ali fez esse canto e homenageando, e ficou! Ninguém sabe se foi, mas quem é que falava *yorubá*, ou quem falava muçulmano ou árabe, ou idiomas desse... para essa área dos *malês* era eles! Não tinha um árabe ali dentro. Não foi feito por um árabe. Foi feito por pessoas que ali existiam e eram diferentes tribos. Claro que teve um grupo que conservou mais os seus idiomas e outros talvez menos, mas tinha isso. No candomblé *angola* é *bantu* – que a gente às vezes não quer falar porque mistura, usa muito orixá em vez de *nkissi* porque já está na mente das pessoas. Mas o candomblé *angola* tem seu próprio idioma. O candomblé *ketu* tem sua... a *nação ketu* tem seu próprio idioma. O *jeje* o dele. E esses idiomas têm seus nomes e apelidos e sobrenomes, né. Isso significa que somos um conjunto de pessoas que vieram aqui para somar e para dar a sobrevivência da nossa cultura! Essa coisa que eu sou mais puro ou menos puro acho que não importa. Não importa, porque na realidade... para um africano isso aqui não é puro. E para um africano, isso não é africano. Para um africano esse é o que... é a resistência da África! Que é lindo, mas não pretenda levar isso para a África dizer ‘ah, isso aqui é o que vocês faziam aí’. Não. Tem... tem fragmentos que sim, mas tem outros que eles vão estranhar que... não cultua dessa forma. Que eles cultua através de... de cidades. Cada orixá tem sua própria cidade, tem seus próprios povos, né. Bahia *ogum*, Rio de Janeiro *iansã*, São Paulo é *oxum*, Porto Alegre é *bessém* e essas tribos não se juntava, nem aí. Eram rivais algumas delas, e cultuavam o seu líder, cultuavam o seu líder. Quer dizer, aqui não. É um espaço, um terreiro que ali tem a *casa-de-santo* de... do que vai ficar na porta, na entrada; o outro que vai ficar no meio, e outro para ficar ali pela questão da... do... da geografia talvez na África como é que era. Como ficavam as tribos dele. Mas isso aí a gente não pode ficar afirmando jamais que um é mais puro e outro é menos puro. Que eu acho que deveria ter consciência de estar mais na união do que da separação!

FERRAN: Como já está bem próximo da hora de você começar, eu queria perguntar, por exemplo, sobre a questão... uma questão sobre como você vê essa questão do racismo, discriminação, apropriação cultural. A própria universidade se interessar por tudo isso?

ELIEZER: Eu acho assim: racismo é uma coisa que a gente não quer, que é horrível. Pelo fato de pessoas, através da ignorância, julgar o outro. Povos – não só os afrodescendentes – judeus, os nativos,

os povos originários, os ciganos, os gays né, as lésbicas, os trans e outros e outros que, para mim tudo é discriminação e racismo. É um sentimento que para mim está junto, apesar que quer botar discriminação e racismo por um lado. Mas o sentimento é esse, é um sentimento horrível né, e não cabe, assim, no meu vocabulário não cabe é no meu espaço não cabe tampouco. Tanto que eu tenho... tenho duas filhas que são lésbica, tenho amigos – fui criado com amigos gay e... não vi nada demais. Na minha casa, pequeno crescemos todo mundo e cada um tem... e não teve nada. Essa coisa ‘ah, porque eles ficavam misturados com gay’, mas é mentira. Isso é uma mentira. Mas já sabemos que isso aí é horrível. E o racismo também. Agora, apropriação é outra coisa que às vezes acontece, a propósito. Apropriação mesmo cultural. Como há aqui – não quero falar tão forte porque se não... mas eu vejo a... a questão da cultura baiana, o *Axé* principalmente, o movimento *Axé* foi... foi tomado... não por pessoas talvez que tenham uma posição que botaram elas, mas para mim deveriam estar outros. Não é uma questão de raça, mas sim pela questão daquela cultura, daquela cultura! Você representar uma cultura sem ser daquela... eu acho estranho! Porque eu tenho: para você representar essa cultura, você tem que ter um conhecimento amplo. Não é só um [fala com uma pessoa que pergunta ele durante a entrevista]... não é só a... você saber sobre aquele canto, que o baiano come acarajé, que é lindo, não! Você tem que estar no candomblé, você tem que estar... você tem que saber do... do porquê a baiana... como ela faz aquele acarajé. Qual é o processo daquilo. Você tem que saber de... alguns... alguns detalhes, algumas coisas, como da forma... de fundo... alguns *fundamentos* para você... você representar aquela cultura. Não é só a música. Não é só dança. Não é só a arte plástica. Entendeu? E muitas outras coisas que você tem que aprender. E eu conheço... E aí meu irmão [fala com uma pessoa que passou perto]... e eu conheço pessoas – como o próprio *Pierre Verger*, branco, francês. Ele abandonou tudo na França, juvenzinho, foi para o Benin, pra Nigéria. Se internou lá. Comia o mesmo que comia o africano. Bebia o mesmo que bebia. Tomava banho da mesma forma. Andava de pé descalço e fazia tudo. Quando voltava para a França é bom usar o seu sapato, talvez de couro. Mas lá ele tinha que ser aquilo. Ele bebeu daquela fonte. Aí sim! Você pode dizer ‘olha, com esse cara aí a gente tem que...’. Não é... ele não está se apropriando. Ele está distribuindo. Mesmo assim ele ficava de fora. Ele queria que você, como baiano ou como carioca, você soubesse melhor da sua cultura. Porque ele via que tem formação da África que a gente tinha essa herança aqui e não sabíamos bem que existia isso lá. Porque não fizeram a ponte África-Brasil. Não fazem até hoje, entendeu? E aí acontece essa apropriação da nossa cultura. Aí aproveitam, tem aqueles aproveitadores que tenha o poder econômico da produção e tem aqueles que tenham o poder da comunicação, mas não tem a honestidade

e a simplicidade de dizer ‘não, peraí amigo, você me convidou a mim mas eu conheço uma pessoa que é apropriada para isso aí’. A mim já me aconteceu. Por exemplo, Estados Unidos já me aconteceu que um amigo ‘Eliezer, vem aqui... passa aqui em casa que tem um cara que eu quero te apresentar, que ele é diretor do Departamento de Musicologia da Universidade de tal coisa’. Chegar lá o cabra ‘não, quero te apresentar a ele porque ele veio ele, me convidou para um trabalho de percussão. Ele quer uma pessoa que toca percussão do mundo e eu não sou a pessoa apropriada para isso. Eu queria... falei de você com ele. Conversa aí com ele. Qualquer coisa...’. Pronto! Isso que é o correto. Entendeu? Pra mim isso que é correto. É ser humilde, saber suas limitações. Não é a parte econômica só, porque vai muito pelo econômico, que você necessita de econômico e aí se desespera e tem pessoas que na... lá de fora... eu fui na Argentina, por exemplo, eu vejo lá muitos... “falsos africanos”. Grupos de dança, o músico é argentino... não é porque é branco ou negro, não é por isso. É porque não vejo o “sabor”. Eu conheço a música africana porque eu fui um cara que convivi com aquilo ali, com a africano tocando e eu tinha que tocar meu “tamborzinho”. Quando eu ia evoluindo, aí que me davam posição. Não era porque eu era negro ‘ah, você é negro vem por aqui e tira esse branco daí’. Não! Já tinha um cara branco lá tocando e tocava muito bem aquilo. Eu tocava muito bem o meu, mas aquilo lá não tocava bem. Eu aprendi. Quando as pessoas viam que eu tinha possibilidade de chegar ali ou lá, eu cheguei ao braço... a ser o braço direito do diretor desse balé – que era só arte e cultura de Gana e Togo. Mas porque eu me dediquei. Porque eu assimilei o candomblé e lá eu via... no candomblé eu aprendi assim, aqui deve ser a mesma coisa. E ele até estranhava, dizia ‘pô, como é que se aprende isso rápido?’, e eu digo ‘porque estou aplicando o como eu aprendi no candomblé aqui, eu vejo que é da mesma forma’, entendeu? Aí é a forma que eu vejo que é boa. Você pode ser branco, pode chinês, pode ser japonês, pode ser o que for. Mas, você tem que passar por esse processo. Quando você não passa por esse processo e se apropria o que é do outro, eu não acho legal. Porque você está tirando a possibilidade daquele, e tirando sua possibilidade de aprender. Porque se você deixar aquele de lado que realmente sabe, você desaprende. Entendeu? Eu vejo desse lado, mas tem gente, pessoas que não. Mas a apropriação existe aqui na Bahia. Repito, do *Axé* mesmo. *Margareth Menezes*, *Lazzo Matumbi*, entre outros, que deveria estar em uma posição e não está! Porque não está *Margareth Menezes* em uma posição que ela deveria. Que ela é a... é o *Axé*. Não digo que *Daniela Mercury*, nem *Ivete Sangalo* – que são talentosíssimas – não pisou no mesmo barro não. Não amassou... o barro para fazer a casa de taipa. Ele sim. Ele sim representa essa cultura. Porque na África, em Cuba, você não vai ver uma pessoa que não seja daquela cultura representando aquela cultura.

Aqui no Brasil sim. Até o Samba no Rio de Janeiro já está aparecendo um monte de pessoa – que canta bem, que canta legal, mas tá perdendo a originalidade do *Martinho da Vila*, de *Cartola* de... até de alguns jovens também, porque já está indo para um lado que depois ‘está bem velho’... que é uma coisa que é sua criatividade, mas também em dez música que você faz assim, coloca três reverenciando àquela e mostra que você faz isso porque você é um cara moderno, mas você conhece aquilo também. Mas não, talvez nem conheça aquilo direito. Mas vai se apropriando, vai metendo no... vai pegando e tem produtores que... que promove isso, tem televisão que gosta e aí bota mesmo, e aí vai deixando de lado... As Escolas de Samba, cadê as “mulatas”? Esse nome é um negócio, de “mulata” porque vem de... mas eu quero falar ‘cadê as sambistas?’. Aí pega uma atriz, só pelo fato que é famosa, que vai dar *rate* para aquela Escola de Samba. Porquê se você botar fulana-de-tal, aí todo mundo gosta dela, a Escola de Samba parece que vai ser campeã. Mas não é isso: cadê as pessoas? Cadê as sambistas? Cadê aquele movimento originário? Não está, não existe! Está se acabando! Aí chega o momento, como é que você vai levar uma história para a Escola contando isso? Que a sambista [ri] era *Paola de Oliveira*, era fulano-de-tal, era a esposa de *Belo*... Sambista não é isso! Samba bem? Samba super bem, tem o corpo da zorra, mas não é isso. Entendeu? Pinar... é essa linha que deveria seguir para contar essa história, para os que estão chegando – até para esse grupo de gente também aprender. Que chega o momento que você pergunta sobre esse tipo... esse estilo de carnaval, de forma de samba e porque hoje em dia é o outro e ninguém vai saber responder, porque nunca... rapaz, eu pergunto às vezes aqui o que acontecia nos anos 1980 – que não faz muito tempo. Tem gente que não... nem conhece o que é aquilo. Estilo de samba que nem conhece. Estilo de *toques*, que estamos falando de *toque* de atabaque, mas não conhece. Por esse fato mesmo. É porque se apropriaram, começaram a colocar coisa de grupos de samba, de timbal – que técnica de timbal não é a mesma coisa que a técnica dos atabaque – isso é outra coisa que usa...

FERRAN: Apertar os atabaques...

ELIEZER: Apertar e tocar com o *slap*... o *slap* de um tambor atabaque não é o mesmo que um *slap* de um timbal. Eu toco timbal e toco atabaque, e toco djembe também. Até o *slap* do djembe não é a mesma coisa! É outra coisa. Não é você pegar uma mão e ‘pa!’... não é isso! O djembe é uma coisa que você tem que tocar pra dentro de você. O atabaque é uma coisa que você toca de cima pra baixo. O timbau você toca pra coisa ficar mais aberta, porque é uma... um material sintético... é um material sintético. Cada coisa no seu lugar. E a gente tem que conhecer isso. Mas, quando não conhece, aí começa a meter a mão

que é daquilo no outro e aí fica essa... aí, pra mim tudo isso é apropriação incorreta das coisas. Até quem é da própria cultura faz isso também!

FERRAN: Como estamos curtos de tempo, só uma pergunta sobre meninas tocando tambor...

ELIEZER: Ah isso aí é ótimo!

FERRAN: É uma pergunta boa, que inclusive *Mônica* falou bastante... mas como estamos justos de tempo...

ELIEZER: Sim. Não... é... pra mim... Eu já tive um grupo com quinze mulheres tocando. Eu tive na Argentina e tive nos Estados Unidos. Tive um grupo que era misturado, com música... com a música do... com música do Brasil, *Taiko* – misturei um grupo de *Taiko* japonês e um grupo de cantos para os orixás. Com toda... pedindo licença os orixás, um espetáculo que eu fiz. E nos Estados Unidos eu tinha com quinze meninas tocando surdo, repique, tamborim, tudo né. E eu acho interessante, porque as mulheres têm que também ter o seu lugar. Não é só... vai ser uma... um nome clichê. Não é só na cozinha, porque a capacidade é ampla. A inteligência também. Por que limitar? Por que limitar? Eu preferia sempre tocar com mulheres porque eu tinha... tenho uma afinidade de amizade com mais... mais com as mulheres do que com os homens. Tem mulher que tem mais amizade com homem do que com mulheres. Meu caso é diferente. E aí eu via. E na época eu estava casado com uma bailarina, ela é do Uruguai, originária do Uruguai. Dançava todo tipo de dança, do jazz, a dança... candomblé que são deles, que é *bantu* também né, e fazemos uma fusão, dela. Digo ‘porque você não ensina as danças’, e ela dançava ao candomblé. Eu trouxe ela aqui na Bahia. Ela aprendeu com *Dona Cici*, que é essa senhora, aqui embaixo. Vinha todos os dias aqui aprender, levava ela – porque meu pai era... estava vivo, ensinava os cantos. Coloquei ela para aprender os cantos, as danças. Sentar para observar. E ela tinha paciência, ela não reclamou! Então ela aprendeu tudo bebendo da fonte, e era uruguaia. O avô dela era brasileiro, mas a avó uruguaia. Mas, ela dividia. Eu sempre assessorando, sempre supervisionando, mas tínhamos um grupo que era de dança e tambores só mulheres. Eu acho maravilhoso! A única posição que eu sou mais rígido é dentro do ritual. Pode ser candomblé, pode ser budista, pode ser que... se o budismo está dizendo que mulher não toca tambor, mulher não pode tocar tambor. Para mim é assim. Mas, eu respeito também se o homem não tem que entrar na... o *ijexá* é feito por mulheres, é feito por mulheres. Não tem essa coisa, ‘ah não, porque eu homem, não!’. Tem que ter o respeito a nós e elas também têm que ser respeitadas. Mas para mim isso é uma coisa que nem deveria ter uma discussão, que é uma... *Mônica* é uma das melhores percussionista que existe. Não só aqui, no universo. A nível universal! Porque eu conheço muitas percussionista norte-

americana, porto-riquenha, africanas, da Argentina, de vários lados e ela sempre teve um conhecimento muito amplo, tanto da música ritual quanto da música moderna ou contemporânea. Dentro lá do *Gantois* ela não tocava. Tinha essa coisa do respeito, mas ela aprendeu! Ela aprendeu para poder ensinar também a outras pessoas. E eu vejo o grupo dela um trabalho excelente também, um trabalho que tem uma preocupação sobre isso que a gente está aqui colocando, sobre os detalhes, pequenos detalhes da... das figuras clássicas dos *toques*, sem sair do tradicional. Ela está lhe ensinando. E por que não fazer esse trabalho, que é um trabalho de divulgação da parte da música sacra dos orixás?

FERRAN: Perfeito. Eu... assim. Basicamente era isso. Não sei se você quer fechar, falar alguma coisa...

ELIEZER: Não! o que... tudo o que eu queria dizer e justo você – ou algum orixá, eu não sei que... qual é o seu orixá?

FERRAN: *Oxaguiã*...

ELIEZER: *Oxaguiã*, viu aí. Eu sou de *obaluaiyê*, *iansã* e *oxum*. E talvez os nossos orixás fez que a gente estejamos aqui, porque todas as perguntas que você fez, era tudo que eu gostaria de conversar! Sempre eu tento conversar, até com as pessoas aqui, e algumas entendem e outras não entendem. E dessa forma é bom porque vai pra outros lados. Não fica só... porque a minha intenção é não... não ficar essa coisa aqui né, isso. Os nossos também, os nossos velhos sempre dizendo ‘ah, você vai ensinar, ensine errado porque...’. Pra mim não pode. Não posso ensinar errado. Tem que ser nas coisas certas! Mas eu entendo porque eles diziam, porque muita gente pegava e se apropriava e depois estava inventando coisas. E eles não queriam. Mas a nossa cultura não pode morrer e está diminuindo bastante! E diminuindo porque muitas informações, de *fundamentos* ou coisas que deveria ser distribuída não estão sendo. E estamos em uma nova era. Tem esse meio. Tem uns meios mais modernos para as coisas chegar com respeito e responsabilidade! Não podemos ensinar a fazer um *ebó* – como eu já vi no *YouTube*. Isso não. Mas falar da nossa cultura. Poder ensinar sobre os nossos *toques*. Falar das coisas que estão corretas e o que não estão correto para melhorar, não para criticar, mas para uma coisa positiva. Porque não? Isso eu vejo uma coisa boa na nossa... da nossa conversa

FERRAN: Lhe agradeço muito, de todo coração! E por mim já foi.

ELIEZER: Valeu.

7.2.7 Entrevista José Izquierdo

Bairro Santa Teresa (Salvador/BA), 07 dezembro 2021

FERRAN: Primero era una pequeña presentación. ¿Quién eres? ¿De dónde vienes?

JOSÉ: Bueno. Soy José Izquierdo, músico. Profesor de... de percusión. Profesor de música. Vivo aquí en Salvador, ya hace once... diez, once años. Y en Brasil hace veinte... no, dieciocho, diecinueve años. En... bueno... eso. Soy desde... desde, no sé, aproximadamente los trece, quince años que estoy abocado hacia el estudio de la percusión de matriz africana en América Latina. Y eso. Tuve la suerte de... de... de ser acogido así por... desde temprano así por maestros que fueron bien importantes en mí... en mi camino. Y comenzando por *David Ortega*, un músico cubano que llegó a Chile en esa época y... y a partir de ahí, bueno, me dediqué mucho a principalmente al estudio de la música cubana y de la música afro-brasilera.

FERRAN: Perfecto. Yo a ver, lo que me interesa más tocar es sobre... sobre la rítmica, sobre los *toques*, sobre este entendimiento... un poco... en el fondo trabajamos con perspectivas bastante paralelas y te voy a hacer algunas preguntas, que es lo que les estoy haciendo a todas las personas. Y luego voy a... voy a, probablemente, a intentar ampliar un poco más porque... para no centrarme solo en el *candomblé* porque creo que puede ser interesante. El primero es sobre los *toques* del *candomblé*. ¿Sabes decirme cuántos *toques* conoces? Más o menos...

JOSÉ: Bueno, aparte de... de lo que... yo creo que es una pregunta un poco... no engañosa, pero una pregunta un poco complicada en ese aspecto, porque... depende si son esos dieciséis que se hablan a un lado, si son esos tres o son esos cuatro que se habla de lo otro. Pensar en lo que, en lo que tiene que ver con los *toques* de... de... de *jeje* también – que ya ahí viene esa... esa... esa diferencia – y cuántas otras... elementos también están vinculados dentro del *candomblé*, no? O sea, si consideramos, por ejemplo, el *candomblé yessa*, si consideramos el *candomblé de caboclo* como... como estructuras singulares e independientes, no, entonces no sé yo... yo creo que es una pregunta un poco... de una difi... no sé, de una respuesta que tal vez no sé si... sí se pueda dar. ¿Como consideramos también los los *toques*? O sea, por ejemplo, si existe una variación del *rum*, ese *toque* va a ser considerado el mismo, si ese *varsi* para *oyá* o ese *varsi* para *exu*, o ese *varsi* para... diferentes se va a considerar como el mismo *toque*, o se va a considerar como un *toque* singular e independiente también. Entonces ahí se... se... es una pregunta compleja así, y yo trato de basarme obviamente siempre en lo que... en lo que dicen personas que fueron

significativas así en mi... Entonces esa pregunta tal vez es bueno saberla de boca de *Iuri* en un aspecto, *Dofono*. Ellos tienen una... principalmente, pero yo creo que eso... eso esta... bueno, además de que es... es... es de un conocimiento profundo así respecto a cómo se... cómo se trabaja dentro del ritual y cómo se trabaja dentro de eso. Yo no me considero una persona indicada ni siquiera para tomar partido y decir qué es lo que dice éste o lo que dice este otro, o lo que está correcto. O sea, no sé. Bueno... Alguna vez... alguna vez estuve como en esa... en esa búsqueda, pero hoy ya no es, de ninguna forma, mi intención. Creo que perdí mucho tiempo de mi vida, tratando de... de... de organizar una cosa que al final uno solamente puede tomar partido. O sea, si son dieciséis, si son veintitrés, si son estos... son los de *ketu* ¿no? Así si se considera, por ejemplo... por ejemplo... el *arrebate* dentro de los *toques* de *angola*. Si tú llegas y lo colocas ahí... si por ejemplo, cuando tu tocas un... un *samba de caboclo*, eso lo vas a considerar dentro de los *toques* de *angola*. ¿Cómo, cómo se?... Entonces, en ese momento, vamos a considerar que, por ejemplo, el *samba de caboclo* es lo mismo que el *kabula* o el *kabila*. Es o no es ¿O cuando se toca de esa forma es solo una variación? Es complicado. O sea, en ese aspecto es complicado. Yo considero que sí, que existen ellos, existen sus diferencias y cada uno va a traer e... *congo*: las formas que hay, por ejemplo, ya de repente hay... aquí yo he escuchado mucho eso de... de... de diferentes faixas etarias, de diferentes grupos etarios *ne*, que... *congo de ouro*, por ejemplo, para diferenciarlo del otro, de la otra forma de tocar lo que aquí se toca mucho. Aquí, yo por ejemplo en las clases, en la escuela yo tuve la suerte de participar con muchos muchachos [toca o celular]... con muchos muchachos *ogãs*, así que... que de diferente... diferentes casas, unas con más influencia de las casas tradicionales – tradicionales refiriéndome a las que tienen aquel, aquel “cacife” así de... de ser las organizaciones más antiguas, y eso; y otras causas más nuevas y... y me fijé claramente, por ejemplo, cuando... cuando se refiere a *angola*, o sea, a los *toques* de *angola*, existe una... una... una predilección no, a esa... a ese... a ese *toque*, sabes, que va respondiendo (uno va en la primera y en la tercera subdivisión y el otro en la segunda y en la cuarta – hablando de los dos tambores menores). Y ahí el... existe una predilección a ese *toque*. Porque bueno, no sé, cuando lo hemos tocado, así participado, es súper entretenido hacer esa... esa... y haciendo una diferenciación del otro, del otro *toque*. Entonces como una... y es, y es... es singular lo que pasa ahí, porque como existe esa relación dentro del *ketu* con los *toques* a partir de... de la... de la experiencia con, con el *caboclo* de la... festejado dentro de la casa, reverenciado, entonces – o los *caboclos* que en general – pasaba eso... Ahora, por ejemplo, un muchacho, Emerson – no Emerson de... – él es de allá, de Piripiri,

de una familia tradicional de *angoleros* no, también... él tenía esa... esa... ahí ya estamos hablando de un *tata xiquerongoma* y todo eso – ahí, en ese... en ese contexto, el optaba por el otro *toque*. Y... si tu... si, por ejemplo, si yo le pedía a él hacer... estructurar el... la clase, trabajar ahí, él optaba por pasar ese. Entonces, eso es bien interesante, porque ¿estamos hablando del mismo *toque*? O sea, ¿podemos decir que sería *congo*, *kabila*, *barravento* y bom, e *arrebate*? ¿é isso? O esas, esas... o sea, son... é estructuralmente son muy, muy diferentes. Si uno lo... en todo no. Si uno lo escucha, lo piensa...

FERRAN: En este caso son bien diferentes...

JOSÉ: Y si uno, incluso, piensa así... yo no sé... por eso te digo: siempre lo digo como una persona que está constantemente... sí... repensando con respecto a esas cosas. O sea, cuando yo comencé a aprender siempre me decían: ‘no, eso está bien, eso está mal, eso está bien, eso está mal’, y es difícil, porque a veces ese que “está mal” es una persona que lo está haciendo “bien”, hace muchos años – o sea, “bien” dentro de eso que “está mal” según el otro. Entonces ese, ese otro, ese otro que “está mal” tiene un trabajo... eso es bien complicado. Para mí eso ha sido una de las cosas más, más importantes, así de reflexionar en el proceso de las clases. ¿Sabes? Así, por ejemplo, viene, vienen, vienen *ogãs* de diferentes lugares, *tatas* de diferentes lugares. ¿Sabes? Que son personas que... jóvenes ¿sabe?... o también adultos que sabes que.... que tienen una vida de... de trabajo religioso. ¿Sabes? De su experiencia religiosa. Hijos de la *mãe-de-Santo*, tipo *alagbê* de la casa – ya me tocó con un amigo paulista que llegó aquí a hacer un curso: imagínate, vino de Sao Paulo a hacer el curso que se impartió en la escuela aquí en Salvador, se dislocó absolutamente, la mamá *mãe-de-Santo* de allá de... en Sao Paulo, y él viene y toca como siempre tocó, como siempre tocó eso en su terreiro, en su casa, y ahí ¿cómo vas a decirle a una persona que se ha dedicado mucho más que... bueno, obviamente tiene una experiencia mucho más... más significativa con respecto al... a todo lo que tenga que ver con el candomblé sabes, que yo y que muchísimas personas que conozco... percusionistas super respetado, informado. ¿Sabe? Y él viene, toca de esa manera. ¿Quién soy yo para decirle que está mal? ¿Y quién soy yo para decir que ese no es un *toque*? Y es otro *toque*, porque no podemos decir que es el mismo. No es el mismo. Entonces ahí, solo en eso, ya pensemos... podemos pensar – no sé, tal vez por una cosa de respeto también – ¿será posible pensar que existe un... un *varsi* paulista? ¿Será posible decir que... que... se puede tomar como una derivación tal vez del *varsi* baiano? Y puede ser más complejo, porque no es solo en Sao Paulo que se toca eso. Independientemente de donde haya surgido eso... y es significativo porque en Cuba también pasó. Exactamente... o sea, en ese aspecto

de la relación de la *clave*, el mismo problema – de pensar la *clave* aquí [bate na palma da mão]... y el otro [bate na palma da mão]... Esa... esa misma divergencia se ve mucho en Cuba con respecto a lo que viene del Oriente, Santiago y eso. Y la influencia en el Oriente de... delo – como se le dice en Cuba, “pichones haitianos”, de los haitianos que... que huían y que bueno que en esa época que, hubo una migración importante (yo creo que te conté esa: hay un... hay un monte de Santiago que se ve en Puerto Príncipe creo), entonces ellos... yo nunca estuve en Haití, pero siempre escuché hablar de eso allá en Cuba, que era visible la tierra al otro lado – entonces eso... puede tener también una gran influencia. Hasta qué punto la influencia *jeje*, o la influencia *fon*, o “sei lá”, *arará* en ese caso, o haitiana claramente, también hace parte de todo esto. Entonces, no sé, yo creo que es muy difícil cerrarlo. La idea – incluso hoy en día – a través de ese pensamiento me lleva a... a creer que es una... una especie de... de, cómo se dice, de... ironía que se genera al tratar de decir que son tantos. Algo que está vivo y que... y que de repente, al final... ¿Cuál es el problema en que sean ilimitados? ¿Cuál es el problema en que ellos sean considerados – no estoy diciendo, obviamente, de no pensar en el... en el pasado y eso, todo bien, pero... pero... sí: ¡creo que esa obsesión existe principalmente con estas formas musicales! ¡Y aquí! Aquí, no sé, tal vez esté muy relacionado a la idea de la añoranza, de buscarlo, lo de una tierra que fue... que... de la cual pucha... pues fueron exiliados, extraídos así de una manera brutal, y ahí obviamente buscar esa... Ahora, como manifestaciones, yo creo que están... están muy, ¡muy vivas también! No sé. No sé, no sé si son tres o si son esos seis, no sé si son esos dieciséis o veintitrés. En el batá también. Si tú... tú ves así, pasa un poco la misma cosa. Entonces... ahí es una respuesta... disculpa. Te respondí otras cosas tal vez, pero...

FERRAN: No, la pregunta está para eso exactamente. Para generar este tipo de problemática. Porque a mí me pasa lo mismo. Me interesa ver cómo cada uno lo entiende, si se fija en algo canónico dentro de su espacio de vida. Entonces, yo veo que en función de cada comunidad hay algunas verdades que a veces chocan con la práctica.

JOSÉ: Otra cosa que es importante también: yo no tengo el conocimiento suficiente ni... ni cerca de eso como para llegar y decir algo así. Ahora, no dudo, por ejemplo, que para *Iuri*, por ejemplo, que es – yo me atrevería a decir – una de las de las personas más coherentes que conozco dentro del tambor con el candomblé (coherente desde el punto de vista de su... de su... incluso de su vida no, de su estilo de vida, de su forma... de su respeto con las *obligaciones* dentro de la casa, de su... de su asiduidad dentro del...

su responsabilidad, así, de los jóvenes que conozco. Yo sé que hay muchas personas mayores que... o sea, obviamente cuando estoy hablando de *Iuri* estoy hablando de estos jóvenes percusionistas, porque los adultos, ahí mismo en la casa de *Iuri*, *Yomar* y todos tienen... hay mucha gente que son sumamente, como se puede decir, responsables y comprometidos, no?). Pero *Iuri*, por ejemplo, claro, en ese contexto, y él que tiene... él que es un detentor de ese conocimiento desde el punto de vista más profundo y tradicional. Claro, él puede... él puede decir, por ejemplo, si *ogum* – pues como él lo hacen – *ogum* cortando va a ser un *toque* y *ogum corrido* va a ser otro, y ok. Y sí... y si él estima que en el momento en que está tal mudanza en *ossanyin*, pasa eso y se hace, o cuando se toca esa misma base para *oyá* eso ya... él va a saber muy claramente, en todos los contextos. Y ahora: eso no me puede hacer desconfiar de que alguien en casa... en la *Casa Branca* lo piense de otra manera. Y bien. O sea, yo creo que eso es sumamente importante, como en cualquier música, como en cualquier forma musical, yo creo, pasan esas divergencias que no tienen que ser – como se dice – no son, como se puede decir, no quiebran la... la coyuntura de todo eso. Es todo lo contrario, ellas son... son una riqueza que hay. Por ejemplo, eso de cambiar los... el *lé* y el *rumpi* hay muchas diferencias en eso. ¿Entonces, cómo va a ser un *toque* que se toca con tres líneas, o sea, con dos líneas diferentes en esos dos tambores, va a ser el mismo *toque* que el otro que se toca con la misma línea para los dos tambores? O sea, la misma... la misma frase, el mismo *toque*, ¿no? Entonces, podríamos pensar que... o sea, que va a haber un *oxossi* de *Casa Branca* y un *oxossi* del *Gantois*. Y ambos dos tienen tanta importancia y... ahora: ¿son el mismo *toque*?

FERRAN: Yo tengo una opinión, pero... pero yo tengo una opinión basada en mi comunidad y en mi vivencia. Para mí son el mismo *toque*, porque *Dofono* los trata con el mismo *toque* y él explica: En *Casa Branca* se tocan los dos atabaques iguales y en el *Gantois* se hace un *rumpi* diferente. Él lo ve así y como yo aprendí con él, tiendo a pensarlo de esta forma. O sea... y avanzando un poco... porque claro, el tema es que para mí hay una cosa importante que es que: toda, toda esta construcción, para mí es algo histórico y me interesa entender desde las propias personas, con las divergencias y con la pluralidad que debe haber – sin buscar un origen – pero buscar el proceso. Porque, por ejemplo, si tu entiendes... *Dofono* entendió que cuando él lo tocaba de una forma de Río y vino aquí a Salvador y lo vio diferente, él no va a decir cuál está bien y cuando está mal. Él no va a referenciar y va a decir... en algún momento se separó y se escogió, por algún motivo que no sabemos. Pero en el fondo, mis entrevistas son para eso. Yo pregunto cosas como ¿qué es lo bonito?, ¿qué es lo que te gusta? ¿qué es lo... de dónde lo aprendiste?

Porque entiendo que ahí puede haber alguna pequeña... algún camino para pensar esa pluralidad. También entiendo relaciones de poder y toda una serie de cuestiones que envuelven patrimonialización, acceso de los universitarios y validación externa – como un proceso de un racismo selectivo, de ‘si tú eres una casa buena, tú no tanto, tú eres más o menos’ – y son cosas que a mí... a mi entender vienen como “de fuera” impactando y que obviamente influyen en todo. Pero bueno, yo quería preguntarte entonces, ligado con esto. ¿Cómo defines tú un *toque*? ¿Tienes una definición, pensaste alguna vez sobre eso? porque yo ya... en tus clases y... yo ya oía... y tienes una visión parecida con la que yo aprendí o con la que yo fui cuestionando... en fin, es algo que envuelve mucho más lo que... de que el sonido. ¿Como lo piensas?

JOSÉ: Claro, yo... yo como que aprovecho cuando en mi trabajo, así pedagógico y eso, aprovecho siempre la idea del *toque* de... de colocarlo como... como un complejo donde se observa otra estética musical que comprende otros elementos que a veces no están... no son constituyentes necesariamente de lo que sería la concepción de lo musical en el Occidente o en el occidental de hoy. Entonces, creo que sí, que el *toque*... el *toque* en sí primero está... está vinculado a todo eso del sonido, todo lo musical – inclusive esa diferenciación que muchas veces se hace y como que se le reduce a un espectro específicamente rítmico no, de muchos de estos saberes, es absurdo. Así, todos los *toques* tienen... tiene su fraseología, los *toques* tienen su... sus contornos incluso con respecto a la forma en que se cantan, que se entienden, a las estructuras de frases, de improvisaciones. Ellas de una u otra manera, están... están vinculados también a eso. O sea, no es llegar y... y, como se puede decir, extraer sólo lo rítmico. Y por otro lado está la danza como un elemento sumamente importante. Incluso yo siempre me pregunto, o sea, un *toque* puede... puede en su estética – no, no estoy diciendo ‘ah, no, bueno un disco grabado’ – no hay imagen, o es un audio. ¿Continúa siendo un *toque*? Sí, o sea, pero en su... en su – cómo se puede decir – ¡en su concepción se considera el movimiento! Se considera la... todo eso... los símbolos, está todo un aspecto simbólico. Hay una forma de... y yo creo así, que hay varios elementos, y dentro de esos elementos aparece tal vez uno de los... de lo que lo constituye, que es muy importante, que es una *clave* no, una *clave*. Entonces... y cuando hablo de la *clave*, no estoy hablando solamente de la *clave* con respecto a lo rítmico nuevamente, sino que está vinculado a toda la reunión, a todo... a todo lo que está pasando ahí, desde las personas que están apoyando con el coro, en la estructura general, con la danza, con el orixá, en el caso, o *nkissi*, o con lo que... Y bueno... y creo... creo así que... que eso es tan potente

que... que trasciende del espectro meramente ritualista de esas... de ese entorno. No estoy diciendo que lo otro no sea ritual, ni lo otro no sea religioso. Yo creo que la frontera entre lo religioso y lo... y lo profano también es... también la manera en que Europa impone esa... ese... no en Europa, la Academia impone ese... esa... esa especie de margen, de muralla entre las dos cosas. Creo que, en muchos aspectos, dentro de la música de matriz africana en nuestro continente, por lo menos – que es lo que yo... – y no sé cómo será en África no, pero aquí creo que en muchos momentos, esa... ese margen es constantemente transitado, transgredido – “transgredido” entre aspas. Es constantemente derrumbado, no, derrumbado. Entonces los *toques* también están presentes y yo me atrevo a decir tipo... hasta en el *samba reggae*, en la... en las diferentes manifestaciones de música entre comillas, “profana” no, popular. También yo estoy comenzando a llamarlos de *toques*, porque considero que... que si son... cumplen con todos los... los elementos, o con los más importantes – no sé si los más importantes, es ver que, si hay alguien que me dice ‘no, para que sea un *toque* tiene que estar vinculado a un orixá directamente’, bueno, ahí yo. Ok, es otra... si existe esa visión también, todo bien. Pero refiriéndome específicamente a esos elementos de... de cómo se integran en una comunidad, de lo que se hace, de la atención que se presta en el momento de hacer ese... ese juego. Ese juego de... de... no sé, yo siempre he considerado, es una cosa que lo veo... siempre he considerado, que es un... una “brincadeira”, un juego extremadamente complejo de entrar, salir, colocar una cosa en un lugar, salir, colocar otra. Tan complejo y tanta atención que pucha, que muchos elementos te pueden llevar a hasta un... a un... un “trance de concentración” de diferentes formas. ¿No? Entonces... eso. Yo creo que el *toque* está vinculado a ese juego, a esa... a ese pensamiento. Es una forma, yo me atrevería a decir, que es un... es un tipo de música con sus... con sus... es tan... tal vez es como decir un *raga*, un *tala*. ¿Sabes, qué es eso? Yo me imagino que, en este contexto, puede ser... más o menos eso.

FERRAN: Que presupone todo un universo teórico, cosmológico, filosófico...

JOSÉ: Claro.

FERRAN: En relación a la *clave*. Este es un concepto que, en fin, está como muy en boga y a veces a mi parecer, me parece que un poco banalizado o... o que se toma como algo muy... de una forma poco profundizada o... no sé exactamente porque. ¿Cómo lo ves? ¿Cómo tú aplicas el concepto de *clave*? – que es un concepto, vamos a decir, del universo afrocubano, sea académico, o sea desde el propio... como

un concepto propio de la música popular, principalmente y que todo... está en todas partes ¿Cómo tú lo ves y cómo tú lo piensas, para el caso de, por ejemplo, los *toques* del candomblé?

JOSÉ: Bueno, primero, así, porque eso es una cosa que siempre hablo. Traté de dejarla escrita en algunas partes para que no se malinterprete así. Primero que todo la... la traducción, porque es un elemento. Es un elemento de... es un elemento musical... muy singular de esta estética musical que estamos hablando. Entonces por el hecho de no, de no... generalmente no ser... no haber sido “culturas grafocentricas”, o de no haber... entonces de cierta forma no fue como en la India, donde tú vas a encontrar varios de esos términos de los cuales está absolutamente claro: *kaida*, *tukra*, no sé qué, *kali*, *san*... sabes, un montón de cosas que llegas y dices 'ah ya!'- porque está escrito, porque esto, porque desde el siglo XVI de nuestra contaje aquí occidental, que los locos ya tienen un montón de estructuras, sabes. Todo muy, muy específico. Escrito, esa cosa de... Entonces ahí, claro, ahí nadie duda, nadie... aquí tenemos esa cosa. Entonces, ¿qué es lo que pasó? Yo creo, no sé hasta donde entiendo, en la isla de Cuba, los... los africanos y los afrodescendientes consiguieron traducir de una manera magistral al idioma del opresor. Consiguieron traducirlo de una manera fantástica. La idea de *clave* trae – incluso filosóficamente o no sé – hace una analogía dentro del idioma del colonizador lo que significa. Entonces, yo lo encuentro fantástico. Yo no sé si, sabes, esas cosas de *timeline*, de esto, de lo otro. Sabe así empezar... ¡Pucha, hagamos un reconocimiento a esas personas! ¡Así que... que fueron ellos, sabes! Tipo no es un... fueron los que... los que – estoy hablando aquí en América Latina, obviamente. No sé si en Nigeria o en África tiene un nombre. ¿Y bien? Bien, todo bien. No estoy diciendo eso – ahora, aquí ellos hicieron una traducción fantástica. Tipo, la *clave* es algo que no te da solamente una estructura rítmica. Él te da la posibilidad de acceder a un cofre. A un tesoro. Si tú tienes la *clave*, si la entiendes, si la comprendes, si la *clave*... si tú tienes la *clave* internalizada y todo, consigues transitar en ese conocimiento conociendo el código: ¡sabes la clave! Sabes el código. Es como saber que son... el código Morse: si tú no entendiste que raya-punto o punto-rayo son cosas diferentes. Entonces, claro, puedes encontrarlo bonito, te puede gustar – así como con la música hindú o indiana, que tú llegas... puedes encontrar maravillosa. Ahora, cuando tú entiendes que él está haciendo una estructura que se va a repetir tres veces y que va a llegar en el *san* y que en el *kali* él retira los bajos del tambor, o que hace esto, o que hace lo otro. Cuando tú entiendes esa... esa estructura, ahí es otra comprensión. Y eso que uno encuentra bonito y esto después lo empiezas a encontrar increíble, maravilloso, complejo, y esto y lo otro, porque estás entendiendo que...

cómo es que esa persona que lo está interpretando y valoriza el intérprete, ¡no! Tú llegas y te das cuenta que... ¡qué es lo que está haciendo esa persona! Entonces, con la *clave* es exactamente eso, no. Es una... es una traducción fantástica. Ahora, ¿qué es lo que pasa? Como tú dices, por varios motivos, por... porque... por cómo se dio... yo creo que en eso tiene mucha, mucha responsabilidad la parte mercantilista norteamericana de los métodos, de esto, de lo otro. Por ejemplo, cuando *Giovanni* habla de la *clave* es fantástico. Cuando *Changuito* habla de la *clave* es fantástico. Ahora, cuando te llega eso y te lo empiezan a formatear de esa forma y te ponen cosas absurdas sabes, así como *rumba clave*. Y ahí se empieza a propagar, así, como una idea: ‘ah, listo’. Siendo que estamos hablando de *columbia*, *yambú*, *guaguancó*, todas ellas con *claves* singulares, específicas, ¿sabes? Ahí de repente salen con ‘no, 2:3-3:2’ y empiezan con esa cosa... empiezan a traerlo desde el punto de vista de gráfico. O sea, cuando tú... tú piensas en esa, en esa estructura hasta discrepa un poco, no. ¡No un poco! Discrepa de la forma en que se... que lo piensa el que lo hace. O sea, de hecho ya me pasó muchas veces con grandes maestros que yo tuve en Cuba, que se les invirtió todo en el momento de que los hijos comenzaron a estudiar en... en procesos de “ensino conservatorio”, la escuela y eso. Súper bien y todo, pero me refiero, ahí llega el hijo y le dice ‘no, pues que esa es dos-tres, esa es tres-dos’. ¡Y ahí lo empezás a pensar de otra forma! Y qué es lo que pasa: antiguamente, allá mismo, ellos mismos, por ejemplo, hablando de “Mestres” con los que yo tuve... participé del proceso “pre-hijo” en el conservatorio o en la escuela y después de eso se les invierte la idea, porque... porque no está considerado desde el punto de vista de que esa semicorchea va a estar antes del próximo compás, o esa corchea va a estar antes del compás partido. O va a estar “a tiempo” y “a contratiempo” – como siempre se dijo en ese aspecto específico del *son* o del *guaguancó*: a tiempo, a contratiempo. Entonces la *clave*, de una u otra manera, ha sido – como muchas otras cosas – “meio” que deglutido todo de una forma, podríamos decir displicente, superficial. Y después vomitado sabes, así como una cosa ‘ah ya, entendimos lo que es esto, entonces aquí le empezamos a poner esto, esto y lo otro y lo otro’. Siendo que no, no fueron a... ¿Sabes? Yo ya he escuchado aberraciones: *clave africana*, *clave de seis por ocho*, *clave de 12/8*... tipo ¿qué *clave* es esa? Si estamos hablando de una... de una cultura... de una cultura que viene con otro... con otra estética musical y... de cierta forma ese conservato... no sé, esa... esa idea conservatorial es capaz de llegar y decir sobre una *clave* que se pierde en la... en la historia ¿sabe? Así, si tú piensas: imagínate una *clave* que viene aquí, que llega aquí – pensando aquí en Brasil – que llega de una región de allá, de Congo, Angola, y ves otra que llega de Nigeria, Benín; y ambas traen

una estructura... una estructura que podríamos decir coherente, así – estamos hablando de esta específicamente, esa [bate palma tocando una *clave* de *barravento* ou *varsi*]... y tú las ves así, cómo eso está, tipo en los cultos, ¿sabes? Es el *toque* de tal orixá, de tal *nkissi* allá, de diferente... vienen de lugares absolutamente diferentes, allá. Entonces ¿en qué momento de la historia estamos hablando del surgimiento de esa estructura, de esa *clave*, no? O sea, primero que todo, yo creo no, yo creo, imagino... no sé cómo llegar a la conclusión, pero me imagino así – ahí es un “achismo” ¿no? – yo creo que precede los melismas Gregorianos. Entonces, para llegar y ponerle un nombre de la escritura a un elemento tan... profundo e importante dentro de culturas que ni siquiera... y más que eso, aunque sea posterior a... al surgimiento de la escrita occidental, vienen de caminos absolutamente diferentes. No, vamos a... también yo creo que es... – yo dije una estupidez en eso – no importa, eso no es parte de la discusión tampoco. Bueno, si se hizo después, no importa. Sea como sea, vienen de una estructura de pensamiento diferente. Cuando uno piensa la *clave*, uno la puede pensar de millones de formas. La *clave*... cada *clave*. Cada *clave* puede ser en sí una forma inclusive de percibir los acentos, el tiempo, la forma de entrar, los pilares de los contornos melódicos de la... de la armonía. Esa idea también de que ‘no, que no existe armonía, sino que la armonía la trajeron los europeos, ¡por favor! O sea, es una... es un pensamiento muy... muy reducido y absurdo. ¡Pensar que... que no existía armonía sabes, tipo melodía! Ya escuché hablar de eso: ‘no la melodía, este la influencia europea’. ¡Vamos, por favor! Entonces, esa *clave* si ha sido tratada con esa displicencia, se transformó en más una cosa así teórica. Se transformó como en un *pattern*. Es la idea de un *patrón*, una cosa, así, es un ritmo. Imagínate decirle a eso, decirle es un ritmo. Yo no sé. Yo lo encuentro perverso, hacer esa transcripción de esa manera, ¿sabes? Yo me imagino que por el hecho de la música indiana tener ese... ese cuño, ese “viés grafocéntrico”... de ser una “cultura grafocéntrica” hace, de cierta forma, que nadie llegue y diga que un *kaida* es ‘ah, es un ritmo’. O un *tala*... ‘ah, eso es un.... No, no. Ahí ya existe... ¿Por qué? Porque está escrito esa es una de las grandes, yo creo... es peor el problema cuando eso no está escrito. No sé quién decía eso, creo que en un libro de *Marshall McLuhan* sale de eso que ‘quien escribe una página, edifica una ciudad’. Y listo. Y ahí dice, cuando está escrito, no sé, la gente lo toma diferente, mismo cuando sea de otra cultura, inclusive como los indios o los chinos. Eso.

FERRAN: Me estaba preguntando sobre todo eso ¿no? sobre como piensas en tus clases, como trabajar todo esto... contorno, melodía... eso aplicado a lo que comúnmente en Occidente es solo tratado como

percusión, ritmo. ¿Como trabajas esto? ¿Cómo lo piensas a partir de tu vivencia, de tus años de estudio, de estos años de contacto con todos estos varios universos que... vamos a llamarlos musicales – aunque sabemos que son mucho más? ¿Como lo piensas? ¿Como lo encaras... cuando piensas ejercicios, lo conceptúas? ¿Tienes alguna forma de verlo?

JOSÉ: Si, entiendo. Aquí hay varias... es difícil. Yo creo que, de nuevo aparece ese... ese tema de... del *toque* no, que lo tenemos que pensar... O sea, no disculpa, de la cantidad de *toques*, de esto, de lo otro. Porque de nuevo tenemos que pensar en esa... en esas estructuras desde un punto de vista de lo tradicional, de esto, de lo otro y que ¡es importantísimo! Espero que no se haya entendido mal cuando lo dije ahí. No es de ninguna forma desvincularse de esa... de esas directrices que se puede... de que te pueden dar *ogãs* obviamente. Eso es lo que te digo yo, el lugar de donde yo estoy no tengo la menor, como se puede decir... “cacife”, no tengo el menor... para llegar y decir eso si, eso no, eso... No, no, o sea, es... Ahora, lo que yo hago es ver, por ejemplo, mucho. de... de los cantos, las *cantigas*. Yo creo que son una... cuando hablamos de contorno, cuando hablamos de contorno. O sea, las *cantigas*, los cantos no, nos entregan elementos muy... muy ricos de estudiar. Además, esa comunión que existe entre los cantos, por ejemplo, en Cuba y en Brasil – que es lo que yo más estoy... he tenido la posibilidad de conocer – esa comunión nos entrega también elementos que... que provienen de una estructura, inclusive anterior a la formación del candomblé y de la *santería*. En los cantos principalmente. En los *toques*, sí creo que por ‘A, B, C’ motivos hay muchas diferencias y todo – ojo, que cuando digo esas diferencias no estoy diciendo... hay vínculos estrechos no, pero los *toques* son diferentes. Los *toques*, por ejemplo, un *varsi* con *latokpa* vas a encontrar una diferencia en la estructura de lo que hace cada tambor. Ahora, cuando tú lo escuchas completo y todo no, ahí sí hay vínculos gigantescos, fraseológicos... y ahí es donde está mi fascinación con respecto a eso. Y en general, lo veo de esa manera. Por ejemplo, hay un canto que va a empezar en un lugar de la *clave*. Él se va a ir estructurando... en los cantos para *exu* y para *elegua*, cualquier persona que escuche con atención y se preocupe de entender dónde está con... con la *clave*, se va a dar cuenta que son pequeñísimas las diferencias que hay en los cantos que se hacen en los dos lugares. Son diferencias, a veces una diferencia melódica o una diferencia de... de en vez de entrar por ejemplo, “sei lá” a esa [bate a *clave* na palma da mão e canta] *igbarabô ê mojoba*... sabes, ahí tú vas... *igabaragô, moojoba*... sabes, ahí tú ves... claro, hay algunas diferencias en la melodía y todo, pero la estructura con la *clave*, de esa parte, *ibaragô moojobara*... *igbaragô agô mojobara*... imagínate: esa parte, por ejemplo,

yo la encuentro así que es una estructura así, sumamente compleja, y tú la ves allá y acá. Está, es... en el mismo lugar. Entonces, esa... esos contornos, esa relación. Ahí tú ves, por ejemplo, una *cantiga* empieza ahí, la otra empieza en el otro *toque* de la *clave*, por ejemplo, a ver cuál, no sé... [começa a bater a *clave* na palma da mão e canta] *exú ôôô*... esa que comienza ahí. A ver, me deja pensar en otra que era... *elegua ago, imojuva Elegua ra*... Ahí ya estás viendo en otro. Aquí, por ejemplo... en todas ellas existe. Imagínate *elegua* no, o *exú*. Existe inclusive un proceso que yo... yo así – no sé si estoy “viajando” en eso, creo que no – tiene inclusive una función didáctica. Si tú vas a ver, por ejemplo, aquí el *xirê* como se organizó aquí – inclusive, no estoy diciendo que sea didáctica... – aquí mismo, en la formación del *xirê*, de la estructura – además de que tenga que ver con los atributos del orixá, con los caminos, con esto, con lo otro. Aparte de que tenga que ver con toda esa parte, si uno la ve musicalmente, te vas a dar cuenta que tiene, por ejemplo, esa [volta a bater palma e cantar]... *igbarabô*... ¿no es cierto? Ahí después... la segunda *cantiga* que se hace siempre... [vai pensando e cantarolando tentando lembrar enquanto bate palma]... *inchon chon abe*..., entonces... disculpa... deja pensar cómo como hace el cambio en la... a ver, a ver... No, espera. Está... Porque este, me fui pa Cuba directo, espérate... No... A ver: *igbaragô ê mojuva, ê makoxé*... [segue batendo palma e cantarolando]... *bara ô bebe, Tiriri lonã, Exú Tiriri, Bara ô bebe Tiriri*... ¿sacó? “Olha”, el coro va a entrar en el próximo paso. En el próximo tiempo. La segunda. En esa secuencia. Y la tercera, que es el que entra en el tercero. O sea, imagínate que estás pensando que el coro, primero lo está marcando aquí. ‘PAM, pam’... Después el próximo coro va a entrar ‘pa, PA’. Y el otro va a entrar ‘pa, pa, PA’. Va a entrar en él... va a ir entrando primero, segundo, tercero. Y eso también pasa en varias secuencias en Cuba. Tú escuchas una que empiezo aquí [bate uma palma], después la otra canción empieza aquí. Ahí otra ahí. Entonces va... va haciendo esa... esa jugada. Entonces constantemente se están trabajando esos elementos vinculados a la *clave* también, y eso se ve con la danza, con todo. Entonces esa... eso es fundamental, yo creo, en el momento de trabajar con los contornos y con... y con las melodías. Con la forma, inclusive – y eso es lo que yo creo que eso tiene que ver incluso con recursos, composicionales dentro de eso. ¿Qué es lo que pasa? Es lo que se ve después, principalmente en... elementos como eso, como los *sambas de roda*, por ejemplo. Ahí tú ves claramente donde no está llegando mucho la... Diferente el *Axé* con esa... esa cosa no, de que trajiste un montón de gente externa que ni siquiera participaba del asunto. Ahora diferente es con, no sé, pues con la *rumba*, con el *samba*, con el *changüí*, con el *tambor de crioula*, con... con otras... “sei lá’ ... *maracatú*. Entonces

ahí tú vas viendo cómo... como en esas manifestaciones, eso es muy profundo y muy importante de la relación con la clave para estructurar... para estructurar el... la composición. La composición.

FERRAN: Y en relación al ritmo, a la parte puramente rítmica. ¿Cómo lo trabajas, cómo lo piensas? ¿También piensas en frases? Piensas en...

JOSÉ: Yo creo que la... lo que a mí me gusta – no estoy diciendo que sea el único... el único elemento a considerar. Pero uno de esos elementos que a mí me... me alucina siempre es la... el “desenvolvimiento heterométrico” frente a todo esto. O sea, esa idea de conseguir colocarse en dimensiones concomitantes en el mismo momento, donde tú estás en diferentes dimensiones, ¿no? Así parece una... un “papo” medio místico, pero... un “papo” medio místico con respecto a eso pero no, es exactamente eso: son dimensiones diferentes. Dimensiones que... dimensiones de tiempo diferentes. O sea, en el mismo momento en que una persona está en una cosa así tipo *pak, pak, pak...* no es cierto, una persona está ahí. Ahí de repente el otro está *pa, pa, pa, pa, pa*. Y están pensando su tiempo, la forma en que están... están construyendo su discurso está llegando con diferentes formas de pensar el tiempo y diferentes formas de sentir el tiempo, diferentes formas de acentuar, diferentes formas de estructurarse. Y eso no necesariamente va a tener que comenzar en ese lugar – que lo que dice es lo más... occidental de la forma de pensar – pero pucha, yo puedo empezar de *pa pa pa, pa, pa* en otra, en otra, en otra idea. Hice la misma idea, solo que en vez de darle esa preponderancia a esa – como se puede decir – a esa “dictadura del uno”, no, también yo lo saco, no existe esa “dictadura” de cierta forma – que es una cosa que también ahí tú ves una diferencia grande con esa estructura de lo que es, no sé, pues la música erudita indianas, así donde está el *san* y *pa*. Aquí no, aquí tú tienes todo lo contrario. Incluso yo, por ejemplo, una cosa que me llamaba mucho la atención así, cuando yo empecé a estudiar con *David*: yo acostumbraba hacer las cosas siempre comenzando en otro lugar, no terminando en el uno, y eso era una cosa que le gustaba mucho. Cuando se hacía algo acabando en el uno era una cosa media ¿Sabes? *Puff*. Ahí después yo fui para la India, estuve con un maestro de *tabla* y él le gustaba esa cosa y quería saber. Ahí yo llegué, estaba con un pandero, hicimos unas cosas, un improviso y cada vez que yo llegaba o antes o después del uno – o en otro lugar que no sea el uno – se quedaba, así como ‘mmmm’...

FERRAN: No me resolviste...

JOSÉ: ¡No, no claro! Tenés que caer ahí, en ese lugar. Entonces, ahí tú ya ves otra diferencia. Y eso yo creo que tiene... tiene... eso mismo que se ve... En el *bembé*, tú lo notas claramente *tutuc, tutuc...* y lo ves

en el *barravento*. Está esa idea, sabes de no... inclusive las frases así, esas frases que quiebran un compás en tres, que hace en seis, el otro está en cuatro. La gente lo está marcando con esa cosa de lo cardinal, esa cosa así. Y después tú ves que... que de repente se pueden ir alternando. A veces... cinco entremedio – porque hay cinco, pero ¿cómo cinco, siete? Oye, si la *clave*, la *clave* en si, esa *clave* específicamente te está entregando el cinco constantemente, el siete está constantemente. ¿Entonces, como así? Sabe, así, a veces suena como una cosa teórica, ¡y es! Eso es lo que... eso es lo que es loco. Cuando uno habla de esto como que “sei lá”, existe una especie de simplismo, ¿sabes? Que no está. No está. No está el... tipo, es tan complejo y es tan importante estudiarlo y es tan... y es tan lleno de posibilidades y estructura como cualquier música. ¿Sabes? Como es esa idea no, para que se suene así, para que sea pa bailar, tiene que ser simple, típico. No, para que a la gente le guste... ¿sabes, ¿qué te pasa? O sea, tipo, imagínate la *clave*, ella ya viene [começa a bater palma]... Entregando ahí, tipo... y el otro [bate palma de novo]... ¿Y quién dice que eso no es... no es rico escucharlo, sentirlo, sabe, y cuándo... ¡Entonces es... tiene su complejidad! No estoy diciendo ‘ah no, bueno, hay que todo llevarlo’. ¡No, nada de eso! No es... Pero... Entonces, ahí tú ves cómo eso en las estructuras de canto, de forma de improviso... el otro día escuchaba esta... bueno, las diferentes grabaciones ahora que se están haciendo – que eso yo lo encuentro fundamental, así yo me acuerdo que me subía al carro de *Leo* [se refiere a *Fernando 'Leo' Leobons*], él había comprado también esos discos y ponía siempre *Abbilona*. Si tú escuchas así los... las... el *akpwón* [nombre dado na tradição *lukumi* para o cantor solista] cantando es... algo tipo... la cantidad de variaciones así intrincadísimas que se están dando entremedio así de... son extremadamente complejas, ¿sabes? Y suenan lindas, bonitas, sabes. Súper acorde con eso. Nadie... sabes... – cómo se diría aquí, no “atrapalha” en nada. ¡No... no... no incomoda en lo más mínimo! Bueno, por lo menos a mí, no se. Y esa otra cosa que se habla tanto del invento, de esto y de lo otro. Yo, por lo menos por mi experiencia, lo que pasa ahí, es que, a diferencia de muchas otras grabaciones, tú consigues tener una experiencia un poco más cercana de lo que es un *tambor*, en el *tambor de fundamento*. Donde pasa eso, donde un *toque* no dura cinco minutos para que aparezca en la grabación. Un *toque* te puede... un *toque* para... una... una secuencia de *cantigas* así para una orixá puede llegar a durar justamente veinte, treinta, cuarenta minutos. Y ahí, en ese momento, el desempeño de intérpretes de una alta performance, sabes, *tamboreros* que son – me atrevería a decir – de los... de los que tienen un desempeño profesional más, más exigente como los que tienen aquí, de los que yo, de lo que yo he conocido y de lo que he conseguido presenciar y participar (porque tuve la

posibilidad de participar en los *toques*) de una “alta performance”. Son *tamboreros* que tienen un lenguaje... ¿Entonces, tú vas a decir que eso invento, o vas a decir que eso es lenguaje? ¿Cuál es la diferencia? Sabes, es justamente lo que te estaba hablando antes: ¿Cuál es la diferencia? Por ejemplo, es lo que tú dijiste: ¿es el mismo *toque* o no? Sabes, ¿qué es lo que es? ¡O estamos hablando de un lenguaje, que incluso transita en esos *toques*! O sea, esa variación con el cuidado, con esto o con lo otro, se puede aplicar aquí y se puede aplicar aquí también. Solamente que hay que tener, obviamente, ¡un montón de recursos para no meter la pata! Si el tipo... claro...

FERRAN: *Dofono* siempre dice... *Dofono* tiene una frase que a mí siempre me... incluso ya escribí sobre eso porque me... a veces me da un “nudo en la cabeza”, porque *Dofono* tiene una frase que repite muchísimo, que es: cuando él ve que tú empiezas a entender, a entenderlo... o sea, que tú empiezas a aplicar el conocimiento y no solo a repetir las formas, o sea que tú empiezas a tener una desenvoltura entre que... él dice: ‘lo ves, es todo lo mismo!’ Esta es la frase de *Dofono*. Siempre dice eso. ¿Y cuándo tu... él te dice esto en un *varsi*, y luego tocas un *barravento* y él te dice: ‘¿lo ves?, pues fijate, esto es lo mismo’. Claro, es lo mismo. Y yo siempre le digo... siempre me ha llamado mucho la atención la forma que él tiene – porque eso es una forma muy particular, yo entiendo, como lo estamos viendo aquí, que puede haber otras formas de entenderlo tan válidas cuanto y con una trayectoria histórica, con una trayectoria social propia y válida – pero... a veces lo que él hace es: entiende... entiende frases, y estas frases a veces las descompone por “mecánicas”. Y para él, eso es lo que es lo mismo. Porque cuando tú lo piensas es la *clave*, por ejemplo, respecto a la *clave* no están en el mismo lugar. A veces él toca en un *jinka* (o *jika*), toca lo mismo que toca en un *varsi*, o en la *avamunha* aplica frases de un *lagunló*, o de un *varsi corrida* – porque están, porque eso es del *candomblé*, existe. De la forma como él aprendió, se cogen cosas de *obá* y se colocan en una *avamunha*. O, al contrario, también pasa en el *batá* y etcétera. Lo que pasa es que, si tú lo miras estructuralmente, no es lo mismo. No está en el mismo lugar. Y eso siempre me hizo pensar mucho, porqué, ¿qué es exactamente lo que es y lo que no? ¿Es la mecánica? ¿Es la forma? Sabes, es una... a veces... yo siempre me he quedado como... y nunca lo he pensado mucho...

JOSÉ: Claro! Pero... pero... yo creo – no, no sé – *Dofono*... yo no... ¡imagínate! No voy a poner una palabra así para tratar de decir que lo que está diciendo es... No. Yo... yo así con mi... poquísimo conocimiento al respecto, me atrevería a decir que hay... a veces estamos hablando de elementos. De

elementos que constituyen esa estética. Que... pero que son ellos en sí... por ejemplo, eso mismo que tú dijiste *barravento*. Por ejemplo, veamos aquella... aquella típica no, que esa *tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu...* [bate a *clave* na palma e canta uma variação do *rum* no *toque* do *barravento*]. Ok, eso esta en *ketu*. Eso está en el *bembé*. Eso está en el *abakuá*. Eso está en... eso está en muchos, en muchos lenguajes percusivos dentro de... en el *mapale*, en el *mapale* de... Colombiano. O sea... en la música peruana, ¿sabes? Tú de repente vas a decir, bueno, escuchas una de esas cosas en Perú. Bueno, existe después esa cosa, influencia y todo... Pero bien: ¡está! Está muy presente. Y forma parte de ese *toque*. A veces pueden haber pequeñas diferencias. A veces, por ejemplo, pucha, porque el paso del orixá o el paso del danzarín, o el paso de la persona que está ahí, en vez de acentuar en ese *tu tu* [bate palma com a *clave*]... va a hacerlo *tutu, tutu* [canta e toca a mesma *clave* colocando o acento em outro ponto da mesma]... ¡Ah, ta! Pero el... el concepto de... a veces tú, por ejemplo, le vas a dar prioridad a eso – incluso a veces va a tener, ni siquiera va a depender necesariamente de si es *barravento* o no, sino que quién está danzándolo o quién está bailándolo. La forma en que ese... ese “caballo”, no sé, lo está, lo está haciendo. Porque... no sé, no recuerdo bien quién fue el que me habló de eso, de que al final hay que darle... darle ¿cómo se llama? prioridad al... al. ¿cómo se llama? al “caballo”. O sea, hay que dársela. La... la – no se si está bien dicho aquí “caballo” – pero bueno, tú sabes que...

FERRAN: Si, ya lo entiendo. A la entidad...

JOSÉ: Si, al que está con él. Claro, tipo... *Dofono*. *Dofono*, por ejemplo, le enseña a... muchas veces yo me acuerdo de haber estado con él en momentos en que le estaba enseñando a un *iyawô*. Va a ser muy diferente el “caballo” de otro que no tuvo esa... ese privilegio.

FERRAN: Incluso el papel de... del desempeño y de toda esta comprensión. ¡Porque esto es algo aprendido! Este es otro tema interesante, como todo esto... o sea, es como una tecnología musical, como muy compleja, que no está escrita pero que se pasa a través de la práctica, porque esto... y eso es una parte interesante, porque el Occidente tiene la necesidad de conceptos – como tú decías. Inclusive en culturas letradas – por ejemplo, asiáticas – también existe esta categorización con conceptos. Pero aquí, no van a llamarlo “heterometría” pero lo practican diariamente y lo entienden, y lo aplican. Y luego se van a tocar un *samba reggae* y lo aplican.

JOSÉ: Claro. No, claro! *Prá, prá, prá, prá, rakatá, tuku chá...* [cantarola]... Ya lo... lo está llevando a todos los ámbitos de... en el *samba* ni hablar, así tipo... Entonces, como tú dices, yo considero que son

elementos. Son elementos que tu... que incluso trascienden... inclusive, que yo creo que hay un momento – obviamente eso va a depender de muchos aspectos – por ejemplo, no sé, así una cosa que me quede pensando de lo que dijiste: una cosa es que tu llegues, entra en un terreiro importantísimo, vienes de otra ciudad, no sé qué, “no caso”, llegas hasta Bahía y vas a un terreiro donde vas a ver que están tocando una cosa diferente. Y ahí tú vas: bueno, bueno es eso, ok. Otra cosa es que vayas a ver a una persona que aprendió ahí, pero la fuiste a ver en un lugar donde no tiene ese prestigio, esa cosa y de repente ves la persona haciendo lo que aprendió en ese lugar. Allá en la casa tuviste a, pucha, al *alagbê* de la casa. Aquí tuviste a un muchacho que tal... ¿Cuál va a ser el impacto y cuál va a ser la percepción del otro frente a eso? Y eso es lo que yo creo que hay que tener cada vez más cuidado también en ese aspecto. O sea, dependiendo del... del rango que... que eso le dé o de la situación, tú dices ‘ah no, eso está bien. Y allí, eso está mal’. Entonces, yo estoy tratando... es difícil, pero estoy tratando de tener cada vez más cuidado con eso, porque me he dado cuenta que son tantas las sutilezas y las diferencias que... que estoy como estimulando la idea de pensarlo eso como si... siempre, así como un... una... como muchas otras formas musicales, también como una búsqueda de una estética, que es esta. Entonces, yo creo que ahí está la diferencia entre la persona que lo hace repitiendo como tu decías ‘ah, no estamos haciendo...’ y el otro que está comprometido, entendiendo, viendo las cosas, saber que ‘pá, voy a entrar aquí y voy a entrar al medio y voy a hacer esto, voy a tocar junto’, ‘ah, mira lo que está pasando con el pase’. Estar ligado absolutamente en el momento. Conseguir desenvolver un lenguaje dentro de lo que está pasando. Yo creo que... o sea, cada vez más estoy pensando un poco en esas, en esas singularidades no, más que en sí es exactamente lo que aprendí. O lo que estoy aprendiendo. Bueno, ahí yo creo que hay un problema todavía muy, muy, muy grande. Esa cosa de la acreditada sabiduría del... siendo que a veces está pasando eso, solamente que... que no con el... con el código exacto que... que fue eso mismo que nos pasa con la *clave*! Sabes, así tipo pucha, si hay gente que te toca el [bate palma modificando sutilmente um dos golpes da mesma]... Ok. Ok. ¿Sabes? Tipo, y ahora vamos, vamos a tocarlo así, sabes. Ok. Sabes, si hay un *gãn* sonando así, o... o el maestro que está ahí determina que es eso, o te lo corrige, entonces vamos... por ejemplo...

FERRAN: Y ahí vas a adaptarlo. Te vas a tener que mover tus frases para que te encajen...

JOSÉ: Claro, si yo... yo, por ejemplo, personalmente, yo tengo con esa estructura, menos – como se llama – menos práctica y por tanto menos elocuencia en el momento de generar, de crear y de estructurar

el dialogo. Porque para mí es más complejo. O sea, tuve durante mi historia musical dos grandes referentes que me hicieron entenderla de la otra manera. O sea, *Tomás y Iuri* – por ejemplo, para ponerlos como dos... – son asiduos defensores de una forma de pensarlo – y que yo la encuentro fantástica y la encuentro... que posibilita ese diálogo, para mi sabes, más factible. Ahora, cuando tiene esa cosita ahí al medio y hacerlo... hay que hacerlo y hay que entrar, hay que saber, pucha, eso mismo, que *kun kun...* ese mismo hay que hacerlo encajar en ese, tipo *kun kun kun kun...* ¡Foi! Está ahí, ¿cierto? No es...

FERRAN: Buenísimo! El... pensando entonces... yo ahora estaba pensando: cuando tú dices que son elementos yo voy como un poco más... pensándolo un poco más por debajo. Porque la “heteronomía” no sería entonces una especie de... – como llamarlo – una especie de... como... un concepto. O sea, como una... porque es un elemento, pero es un elemento que está implícito en la práctica que la organiza. Sería como algo cultural, no sé cómo decirlo. Algo como más amplio que lo musical. Por eso... o sea, lo que yo estoy intentando decirte es: ¿será que hay... que lo que estamos pensando en el fondo, que es tan profundo, es que la música no se diferencia de muchas otras cosas? Porque lo que la... lo que hace que tú entiendas toda esta complejidad es como mayor de lo que está pasando ahí. No sé si estoy consiguiendo explicarme, pero como si fueran principios culturales, valores civilizatorios. O sea, algo común. Como...

JOSÉ: Ah. Ta... No sé si estoy entendiendo. Disculpa que lo haya... pero, es como que me... Yo creo que sí. Yo creo que incluso eso tiene hasta que ver con nuestro desenvolvimiento matemático. Yo creo que incluso eso tiene que ver con... con nuestra... nuestra... como seres humanos. No estoy hablando ‘ah no, es que fue inventado en África’. No estoy hablando de eso, estoy hablando de esa estructura, esa... Yo creo que eso, en nuestro... en nuestro... no sé, historia, más... no se... remota, claro que yo creo que tiene un impacto en la cultura como un todo. Ahora, es como tú dices, o sea, yo sí considero que específicamente eso de la “heterometría” es un... no sé cómo decirlo, es un elemento... es un elemento estético. Es un elemento estético que tiene una preponderancia dentro de ese universo artístico, musical, cultural, lúdico ¿sabes?...

FERRAN: Qué importancia el lúdico que siempre se pasa. Y toda esta cosa de... como de una especie de desafío, de... – porque lo que te dice mucha gente cuando toca y cuando sales de una fiesta donde todo está muy, como muy conectado, y todo el mundo está allí, y ahí es donde las cosas fluyen, la energía viene ¿sabes? se conecta esta conexión – te dicen que hay una sensación como de bienestar, de alegría...

JOSÉ: Claro. Y eso... eso tiene que ser... yo – o sea, así por mi desempeño en las escuelas, lo que veo yo con los muchachos cuando hacía clases – yo creo que esa fue una de las... de las cosas que yo creo que me ayudó mucho en el trabajo con... principalmente aquí con los muchachos aquí en Salvador. Te estoy hablando de una situación donde tú ves así, los procesos de educación entre comillas, “formal” – de esa educación escolar – ¡funestos! Hay una relación terrible. Quién sabe un poquito así de la situación que se vive en ese aspecto – no estoy hablando de... no quiero ser despectivo, ¿sabes? Lamentablemente es una situación muy compleja la que se vive con respecto a la formación escolar de los muchachos, por ejemplo, con los que trabajé. Entonces, tuve – creo – la suerte de buscar siempre esa parte lúdica. Porque sí... “Lúdica” entre comillas. Es lúdica, sí, pero lúdica como... como puede ser...

FERRAN: ¡Muy compleja!

JOSÉ: ¡Claro! Entonces, esa... esa situación creo que tiene que estar inserida en la forma de aprender. Yo creo que ya hay gente que ha hablado de eso. Hay autores creo, que trabajan sobre la idea esa. De cierta forma ya *Freire* ya atrae un poco esa... esa... la idea de tener una relación de bienestar, de sentirse bien, de sentirse... de que el proceso educativo sea eso, sea un proceso de bienestar, de estar participando, de tener un enlace amoroso con la... con el proceso educativo – que es algo que de cierta forma esa educación instrumental, así que existe tanto... en todos los aspectos de nuestra... un poco que deja eso de lado. Sabes, la cosa de... del amor por el conocimiento. El amor por el aprender, por el saber. De tener una relación de... de sen... de sentimiento con él. Y eso es una de las cosas que yo creo que, en la percusión, en la forma de estos *toques*, en ese desempeño colectivo, en la forma... porque hay muchos elementos africanos o de matriz africana – para decirlo de alguna manera – que llegan con eso, ¡que quiebran con otros modelos! Aquí tú ves una... una situación donde personas pequeñas – así, pequeñas me refiero así, jóvenes que están comenzando a aprender, que están entrando en eso, que nunca habían tocado algo – llegan, se ponen a tocar y si lo hacen con el cuidado y con la atención y todo, van a estar tocando al lado de un maestro que está tocando hace cuarenta años, sabe, ¡en sus formas tradicionales! Sabes, tipo, en un *toque de capoeira*, de *candomblé*, de *samba*, de lo que sea, de repente veo un chico que está entrando con sus primeros pasos., y un maestro, y... ambos están participando del mismo proceso, haciéndolo lo mejor posible y... bien ¿me entiendes? Así, un tipo con todo lo que... o sea, con todo el profesionalismo – por decirlo de alguna manera – que eso requiere. Diferente sería, por ejemplo, en una orquesta sinfónica filarmónica no sé qué, donde cada uno de los integrantes tiene que tener

doctorado en un instrumento. Aquí ese elemento educativo, esa forma de transmisión “multi-etario”, multi... con... de diferentes edades y todo eso, también es otro elemento que es súper importante. Entonces sí, yo creo que, en todos los aspectos, esto... por ejemplo, yo me fui a la parte educativa que yo creo que trasciende la cultura. O sea, trasciende a todos los ámbitos de la cultura – no sé si todos, pero muchos ámbitos culturales así. La... la comprensión, por ejemplo, de eso, de la “heterometría” como un elemento buscado, procurado y querer aproximarse, aprenderlo y todo, también yo creo que trae diferentes... diferentes influencias en otros ámbitos de la vida. Sin duda. Sin duda. Pero también creo que como cualquier otra música de... – o sea, cuando digo eso no quiero decir que en esa misma música conservatorial las personas que están pasando por eso no está teniendo una importante influencia en la vida de esa persona. Solo que aquí, como el proceso es colectivo y siempre está abierto aquí. Y el que está aquí que... el otro que escucha, el que canta y todos están ahí, tal vez el impacto de eso sea un poco diferente en la... como se dice, en la realidad cultural.

FERRAN: ¿Cómo ves... ¿Hay algún otro elemento que te llame la atención, además de la “heterometría” o de esta tendencia a manipular la percepción del tiempo? ¿Hay algunas otras... elementos que te llamen la atención en este universo?

JOSÉ: Sí. Sí, hay muchos. Hay muchos, hay muchos. Yo creo que, dentro de eso, así uno que... que cabe – parece muy simple – pero que cabe reflexionar mucho sobre él, es el concepto de *tierra*, de *chão*. Que es muy diferente y yo no me canso de repetir eso: es muy diferente del pulso, del tiempo, de la pulsación. Es otra cosa. Es una... es un elemento también muy, muy fuerte. Al mismo momento que estamos hablando de esa... esa necesidad de estar fuera... el estar marcando el momento en que el pie está, como se dice, en contacto con el piso, el paso mismo, el *paso de la danza* y eso. Eso también es un elemento diferente de cómo se piensa el pulso. Tener buen pulso. Eso no tiene que ver con tener buen pulso. Tanto así que, por ejemplo, yo he tenido aquí la experiencia con... en grabaciones con amigos que han hecho trabajo con muchos percusionistas – *Gerson Silva*, que ha trabajado con muchos percusionistas y yo he estado... he tenido la posibilidad de ver el momento que están trabajando en la edición. Él y *Néstor* están haciendo eso. Y... o de participar de los mismos grabaciones y ver cómo es, y tú te das cuenta de que a veces, agrupaciones importantísimas tienen un serio conflicto con la cosa del metrónomo. Pero no tiene que ver... o sea ¿entiendes? Ahí, por ejemplo, tú estás viendo: ya, existe un conflicto, por ejemplo, con la cosa del pulso, de esto y lo otro, pero si tú ves, no tienen problemas con el *chão*, con la *tierra*. O sea,

tú lo escuchas y es otra forma de pensar, es otra sensación. No está relacionado a esa 'ah no, es que tienen que estudiar con metrónomo'. Yo no sé si es eso el conflicto. Obviamente, pucha, si la cosa es grabar con una máquina, ok. Pero... pero yo no... no creo que exista una falta de pericia en el desempeño de su labor musical. De su complejidad. ¡Todo lo contrario! O sea, para una persona que no está en ese ambiente y conseguir entender eso que está pasando e ir percibiendo todo el movimiento, esa... ¿cómo se llama? No sé, es como agua, ¿sabes? Así, esa forma de estar sintiendo. La persona que está acostumbrada a tratar de ponerse una directriz con esa abstracción del segundero o del BPM, y todo, se transforma en algo incómodo, difícil y todo por no tener esa comprensión. Tú tienes que entender que chuta, que existe una relación de *tum chiki tum...* [cantarola] sabes, eso se va escuchando en conjunto. Tú... sí, tú te imaginas y tú empiezas a decir 'ah no, este fue después, este fue antes, este no es que...'. Ahí te vuelves loco y es otra forma de pensar la música. Entonces ahí yo creo que hay un elemento muy importante. Muy importante de reflexionar. Otro... otro más. Y después vienen, por ejemplo, cada una de esas "heterometrías" también ellas, por ejemplo, traen elementos bien importantes. Una cosa que yo creo que existe mucho es la cosa de la... de que... y todo eso... no sé, es como hablarlo, por eso de que no es "grafocentrico" y a todo ponerle nombre, sabe así. Pero, por ejemplo, la cosa de la... de los "dislocamientos" de la misma "heterometría" para lugares que están en 'subdivisione alternas, o subdivisiones... yo siempre me acuerdo de una explicación que dio un *bansurista* – no sé cómo se dirá, un maestro de *bansuri* – que hablaba de eso no, de que no era una cosa de que eran dieciseisavos de tono, sino que él decía 'no, mira, mi maestro llegó hasta dividir hasta esta parte por la mitad, y a mí me encantaría, antes de morirme, de dividir esta otra'. Y si tú vas y escuchas así lo que nos está pasando aquí en la... hay... *ogãs* así, *tamboreros*, *omo Aña* y todo que tú ves así como ellos están en el... en esa... en ese camino de ir subdividiendo, y subdividiendo, y subdividiendo hasta un punto ya donde consiguen estructurar frases en lugares que... que probablemente son pocos los que ya están en ese en ese aspecto. De la misma forma como hay un *bansuri* o un – como se llama esto – un *sarandí*, porque de repente está entrando así en la mitad de la mitad de la mitad del medio-tono. Entonces esa... es otro elemento también importante dentro de lo rítmico, me refiero. Dentro de esa estructura.

FERRAN: Yo creo que hablamos ya bastante... [como estamos bastante tempo já, tento reconduzir a entrevista para uma parte mais a frente no roteiro...]

JOSÉ: Yo sólo estoy medio preocupado con una clase. Pero deja ver aquí, ¿qué hora es? Aquí. Se me perdió la... y para que comamos antes de que te vayas. Para que no te vayas sin comer. Claro.... Ah bien. Estamos bien. Va a salir. Es bien a la hora de...

FERRAN: Quería preguntarte solo un par de preguntas, así bien... no tan enfocadas en la parte estrictamente musical. La primera es: ¿Qué es lo que tú te llevas de la parte ritual, ¿sea del *batá*, sea de tocar atabaque cuando tocas en un proyecto – vamos a decir – de música popular, en un escenario? ¿Qué es lo que tú te llevas de todo esto? ¿Te llevas alguna cosa? ¿Te lo llevas todo? O sea, cuando tu... porque claro, es que en nuestro caso no somos del candomblé, no somos nacidos dentro, entonces yo les pregunto, por ejemplo, ¿qué es lo que tú, como *alagbê* te llevas? ¿qué es lo que tú como *tamborero* te llevas cuando vas a tocar con *Gerson*, por ejemplo? ¿Son frases, son ideas, son...?

JOSÉ: Mira, hago lo posible – dentro de mis capacidades, con todas mis falencias y con todo – de ser coherente. De ser coherente en ese aspecto, de tratar de ser respetuoso. Y ahí hay un conflicto que yo creo que es filosófico en ese aspecto, ¿sabes? Porque... por otro lado yo sí siento que, por algún motivo, no tengo la capacidad... no tengo la capacidad, no sé, podríamos decir espiritual o de limpieza de espíritu para poder, poder saber. Para poder... porque, de hecho, en castellano siempre decimos creer, o sea, tú ya lo dejas en duda. Y yo... yo como que tengo un problema, tal vez con el concepto de creer, ¿entiendes? Es una idiotez. Ahí yo creo que está todo... toda la carga de lo occidental, de la razón, de toda esa mierda en ese aspecto, que la tengo sumamente... me perturba extremadamente la dificultad de “acreditar”. De creerlo con toda la... [para unos segundos]... no sé, la... la limpieza de espíritu. Yo tengo ese serio problema: la duda. Entonces, en ese aspecto es donde está, tal vez, mi mayor contradicción. Ahora... y, por tanto, cada vez que tengo que hacer cualquier cosa, al final, mi cuidado y mi respeto pasa por una parte un poco lógica. Hacer o hacer esto, hacer ese *toque* o no hacerlo. Hacer esto aquí. Pasa más por una cosa lógica, es algo como que tengo que de una u otra manera preguntarle a los grandes maestros, así como decirle chuta, ya *Iuri*: ¿qué piensas sobre eso? *Dofono*: ¿qué piensas sobre eso? Incluso no solo en esos aspectos, *Mario Pan*, *Vinicius* sabes, preguntar, saber en ese contexto. Pucha... y es difícil porque a veces entre esos mismos referentes existen visiones diferentes también. Entonces al final... eso yo creo que una de las cosas más complejas para mí, sabes, así, complejas desde el punto de vista... por ejemplo, enseñarlo. Yo conseguí aprender, por ejemplo, tal o cual cosa. Obviamente yo no soy un... un *ogã*, ¿sabes? Yo ya, yo soy *jurado en el tambor*, pero bueno, no... no tuve la posibilidad de darle continuidad,

de ir, de participar, de participar con la familia. ¡Yo me juro y como dos o tres años después me vine a vivir a Brasil y ahí mi vida cambió absolutamente, absolutamente! Y de ahí nunca más volví a mi país, a Chile. Entonces... ya nunca más fue esa cosa de juntar, y hacer todo para ir allá a Cuba y todo. Para mí ha sido súper complicado en ese aspecto, en la organización con respecto... económica principalmente, con respecto a haber mantenido esa – que yo sé que es de toda una vida. Entonces tengo esa... esa falencia así, en ese aspecto. Pero las cosas que he comprendido, y las cosas que he aprendido en este camino, he sentido muchas veces la necesidad, de diferentes formas, de compartirlo ¿sabes? Siento que durante, por ejemplo, estos años que estuve en Bahía, debo haber trabajado con más de seiscientas personas, ¿sabes? Muchachas y muchachos de... interesados por aprender percusión. Y ahí obviamente yo entraba en esa, en ese pensamiento: Pucha, vamos, hay que hacer lo mejor posible. Es una instancia, es súper difícil para cada uno de los muchachos que estaban ahí participar de eso y todo. ¡Entonces hay que hacerlo de corazón! Hay que entregar cosas que son... que yo encuentro pertinentes, que encuentro importantes, que encuentro... Entonces está ese lado, que es el lado concreto, y por el otro lado está la parte, no sé, más espiritual, de la conciencia de ver esto y lo otro. Entonces siempre con la mayor, el mayor de los cuidados y tratando de explicar inclusive esto mismo que te estoy diciendo desde ese punto de vista, inclusive filosófico, de... o sea, no sé si filosófica es la palabra, sabes, ocupamos filosófico desde ese punto de vista de pensamiento, de reflexión y todo. Y traspasárselo también a las muchachas, a los muchachos aquí en ese contexto. Que es bien compleja la situación aquí en Salvador con respecto a esa formación. Entonces, tener la posibilidad de sí, entregar todo lo posible, con todas las herramientas posibles, también para poder tener un desempeño que está en otro ámbito, que es el desempeño, el desempeño profesional, de conseguir sus trabajos, de conseguir... Entonces ahí vienen todas esas problemáticas: ‘ah yá, vamos a hablar de escritura’, ya, y cuando hablemos de escritura, ¿qué escritura? Ya, entonces le vamos a enseñar una... Ya, pero ¿les voy a enseñar eso por qué? Porque al final, si no les pasas el esquema eurocéntrico de la escrita europea y todo eso, al final, que... ya, está todo bien, pero ¿cuáles son las herramientas que les estás dando cuando ellos enfrenten, por ejemplo, la posibilidad de hacer una grabación como *freelance* o *sesionista*, o esto, o lo otro? O sea, son... es un problema que por un lado pasa por la idea de pensar, de repensar, de traer todo eso de si es correcto, si no es correcto; pero está la parte, tipo... es el momento en que muchachos que están en una vida sumamente – no todos, así no quiero... pero en general yo encuentro con muchas complejidades, con pocos privilegios ¿sabes? Y ese es un momento específico, esencial,

donde además, con todo lo que está pasando, con toda la... embate cultural que está existiendo con respecto a la matriz africana, sabes, con todo lo que está viniendo de parte de este “fervo”, entre comillas, cristiano – que de cristiano poco es lo que tiene, más es una cosa del Antiguo Testamento, “sei lá”, podríamos decir hasta que este, no sé, *darwiniana*, no sé, “sei lá”, muy... no sé sabes, están en una onda “reloca”, así sabes, de peyorativa con respecto a la propia cultura, a su propia cultura. Entonces, cómo es importante, tal vez, ver que pucha, que se está hablando de eso en las clases. Que se está tocando sobre eso, que se está discutiendo sobre eso. Entonces ahí, en ese aspecto, yo he tenido de una u otra manera que basarme más en ese ámbito que en considerar, sabes, a veces elementos que están relacionados ‘no, es que ese *toque* es esto, es aquí, yo... o primero la persona tiene que estar durante unos’... cuánto tiempo tocando solamente esto, no aprender esto. Entonces, esas ¿sabes? Esas cosas no, pucha, ¿cómo le vas a pasar el *rum* a una persona que no sabe tocar el *lé*? Listo, ok. Pero ya. Pero si tu tenéis seis meses para trabajar con esa persona y sabéis que después de seis meses es muy difícil que esa persona vuelva a tener esa oportunidad y pasar por eso, ¿cuál es la decisión? ¿y qué es lo que él se va a llevar de ese momento? ¿qué es lo que él aprendió? ¿Mi necesidad o nuestra necesidad, sabes, aquí es... es que él tenga una preparación inicial para hacer un *ogã*? – siendo que, en el caso de las mujeres, por ejemplo, ni siquiera es (hasta ahora por lo menos) una posibilidad. O es traer un universo de posibilidades, que la persona empiece a reflexionar, que le tome cariño, que le... que encuentre cosas nuevas que no había pensado antes sobre eso, que pueda llevar eso, esos elementos también no como una técnica “resolvida”, sino que, como un pensamiento, una reflexión para su posterior trabajo en bandas de *pagode*, de *arrocha*, de eso y de lo otro. Y como él está pensando eso y cómo él de cierta forma va a actuar futuramente en su... Y no estoy diciendo que yo soy el que entrega eso, de hecho, imagínate, dentro de los muchachos que estuvieron participando de las clases hay maestros míos – así maestros que los considero... desde que llegaron chicos, así que conocí... a *Geraldo* lo debo haber conocido a los dieciocho años. *Luan* también. *Guilherme* lo conocí con trece, doce, sabes. *Lucas Vinicius* sabes. Tipo, cuando él llega a las primeras clases – el participó del segundo semestre que yo trabajé aquí – él, tipo, vio así – y ahí ni siquiera estoy hablando de un concepto religioso, estoy hablando de una cultura musical urbana, del Candeal y... – todo así tipo, *bang!*, “bancou” así la... tipo... de una u otra manera, ese muchacho fue el que llegó en el barrio y dijo ‘ah pô...’ – incluso en un momento lo dice – ‘pô, o profesor é favela’. Sabes, tipo es... es el momento en que... en que ellos forman parte y hacen... constituyen gran parte de los procesos que se vivieron en

ese... en esos elementos. Entonces si yo me hubiese, como se dice, negado a trabajar sobre cosas que probablemente había que ser, no sé, tener un respeto específico sobre esto, de lo otro... Yo me basé más en el respeto por ellos, así por lo por los muchachos, por los alumnos, por hacerlo de la mejor forma posible, así y traerlos para que cada uno también consiguiera compartir sus conceptos, o sea, sus conocimientos. Entonces, en ese aspecto yo... con todas esas dudas y con todo eso llevo... todo lo que yo consiga aprender con respecto a eso – obviamente, siempre les digo a los muchachos ‘no, pucha, no vas a salir cantando esa *cantiga* que está diciendo “mata y come” ¿sabe? Y la va a salir cantando en una “boate” o la vas a ir...’ Yo siempre hago esas... Ahora, por eso yo no les voy a decir ‘oye, mira qué bonita esta melodía, mira cómo se junta esto, mira cómo se junta con la *clave*...’ Es como, yo les digo siempre ese ejemplo: ‘Oye, mira...’. Yo llego, yo puedo cantar el Padrenuestro, puedo cantar el Ave María, puedo cantar lo que sea, cachay, dentro de ese... ¿a quién se le va a ocurrir, en esta cultura, irse a una “boate” a hacer un *show* a las dos de la mañana y ponerse a tocar una canción cantando Ave María? O sea, ¿me explico? O sea, tipo o ir a cantar una canción religiosa que aprendieron en la Iglesia. No cabe en la cabeza. Ni siquiera, ni siquiera se da... En cambio, con estos conocimientos a veces pasa, a veces tú llegas y ves en un lugar absolutamente... controversial – o controversial, como se dice – tocadas esas músicas absolutamente descontextualizadas. Entonces, eso sí he tratado de conversar. Ahora... pucha, tú sabes, hay cosas que uno habla, las repite, las repite y a veces no... pero bueno, yo creo que ante todas las cosas siempre tengo la esperanza de que hay más personas que están prestando ese cuidado, esa atención y todo. Hasta ahora creo que ha sido el... como se llama... ha sido más positivo el resultado.

FERRAN: Cómo ves el hecho de que se estudie – o no – en ámbitos académicos donde... ¿Cómo lo ves? Te lo pregunto desde varios puntos de vista: uno que ya oí de mucha gente es el impacto que eso tiene en las relaciones de poder, como la Academia acaba validando o no, como cambia cosas, como fija cosas – por ejemplo, a nivel de patrimonio, como para hacer para tomar el terreno, tiene que haber una serie de personas que hagan un estudio y que... ¿Cómo ves todo esto? Y junto con esta pregunta – y ya un poco más específicamente – ¿cómo ves el tema del uso de partituras en ese tipo...? Porque es algo que me critican muchísimo. Yo hago un tipo de reflexión pensando un poco de la misma forma que tú piensas con los jóvenes que... con tu trabajo. O sea, yo pienso desde dónde estoy hablando y para quién, aunque esto sea controvertido, porque yo creo que en el momento que estamos de un embate pentecostal de varias denominaciones – con demonización con... en fin, racismo galopante – me parece... me “jode” mucho

que cuando yo voy a la Academia, me digan... no discutan conmigo porque no lo quieren entender. Si yo les llevo con cosas muy raras, con representaciones circulares y la hostia me van a decir ‘esto aquí... joder, necesito un curso entero para entender lo que me estás...’. Y a veces esto aquí [a partitura], con todos los problemas que tiene, no pueden decirte que no lo entienden. Esto lo entienden. Aunque tenga fallas y yo tenga que hacer cincuenta millones de anotaciones, allí tiene un sentido para mí, político. Pero claro, cuando viene el *Movimiento Negro* me lo... se me ponen... ‘este es el lenguaje del colonizador. Ya viene el blanco a poner partitura a una cosa que es oral’. Y yo les digo ‘¡no, yo no estoy hablando de esto!’ . O sea, estamos... hay momentos de discurso y hay espacios. Yo no estoy diciendo que esto tiene que estar dentro del terreiro – aunque podría, si ellos quisieran. No me pareciera... bien. Yo no voy a juzgar. No soy nadie para condenar. Pero, en fin, por un lado, ¿cómo ves el hecho de esto entrar en la Academia y cómo estas herramientas de la Academia son pertinentes o no son? ¿Cómo tú lo... cómo lo piensas – si es que lo piensas?

JOSÉ: Sí, a mí me quedó dando vuelta mucho esa idea del contra-colonialismo – que tú lo hablaste el otro día – y creo que desde un punto de vista estratégico (lamentablemente no, y lo digo con mucho de pensarlo y de pensarlo me llamó mucho la atención), pero creo que, desde un punto de vista estratégico, pensándolo como en una guerra – ¿no? Una guerra – creo que hay muy pocas posibilidades de vencer. Ves desde ese... con esa... con ese “confronto” de esa manera. Creo que – e incluso dentro de los procesos del siglo XX – aquí mismo en América lo que funcionó fue más la guerrilla. Ir haciendo las cosas, ir llegando así de a poco ¿sabes? Ir haciéndola, ir botando pequeñas cosas por aquí y por allá, ir haciendo la diferencia por diferentes lugares ¿sabes? Por lo tanto, yo creo – así, haciendo un poco esa analogía – creo que, a mí me parece que mucha gente, pues que... que no se pronuncia. Mucha gente que... que a veces incluso hasta tienen una aversión a ciertos... ciertos procesos que están es porque no... porque no tienen la capacidad de entender esa otra estética, esa otra belleza ¿sabes? Son el típico músico súper importante ‘ah, no, no, no... eso es “barullo”, no esa...’. Para que una... para que para una persona eso sea “barullo” es porque no tiene el menor... código para conseguir entender nada de lo que ahí está pasando, ¿sabes? Entonces... no todos ¿no? Hay gente que realmente es de “preconceptuosa” mismo y que ese preconcepto rige su... su vida en diferentes ámbitos, en aspectos. Pero hay mucha gente – y creo que ahí es donde está nuestra... nuestra posibilidad de hablar más sobre esto de que... de una u otra manera ingrese y entre esto de forma más... más pertinente y más fuerte, más... más presente en todo este ámbito, lo que

sería académico. Ojalá que de aquí a un tiempo ya ni siquiera se... hasta esa palabra se piense diferente, ¿no? Porque hoy día también hasta la propia palabra “académico” ya trae un conflicto. Entonces yo considero que conseguir hacer que un decano, que un director de departamento, que un músico con una “cadeira” de... conseguir hacer que esa persona descubra, a partir de un... ejemplo, de una cosa y descubra ‘oh, qué loco sabe. Y mira lo que pasa aquí. Mira qué bonito. Nunca había pensado en eso. Nunca había visto. Oh, y ahora me di cuenta eso que yo escuché desde chico. ¿Sabes que mi papá escuchaba el *samba* de no sé qué? Mira como es. Y yo llevo veinte años estudiando música y no había visto eso. ¡Treinta años y nunca había pasado!’ Yo creo que eso, eso de cierta forma va a ser – o puede ser – un proceso muy... muy productivo para que realmente estos saberes comiencen a ser vistos de forma horizontal – y no de esa manera que son hasta hoy tratados, con ese carácter subalterno, así de una manera absolutamente “preconceptuosa” e ignorante. Entonces, tal vez muchos de esos músicos que ya están ahí, o de esos directores, o de esos decanos, o de toda esa gente vinculada a eso... pucha, sí mismo un montón de etnomusicólogos – quizás no sean un montón – pero algunos que yo leí, pucha, con todo el cuidado, con toda la preocupación, tú ves que no llegan, no llegan, se ponen a hablar unas cosas que tú ves, pucha... ¡no! ¿sabes? ¡no puso la mano ahí! Entonces, probablemente va a haber, va a haber... sería muy difícil que otra persona... imagínate, estoy hablando de etnomusicólogos, imagínate un director de departamento que es profesor de composición, de armonía funcional, ¿cachás? y el loco ha hecho clases de armonía funcional durante años, ¿cachás? y se pone... y está decano ahí. No sé si esa persona va a tener el tiempo, la oportunidad, el privilegio de conseguir captar por sí misma, sabes, todo eso que está ignorando, que la Universidad está ignorando, que no está... ¡Es ridículo! Es ridículo pensar así ¿cómo después de todo lo que se ha pasado aquí, se ha vivido, pucha, sólo hace cuatro o tres años que existe el primer profesor de música de matriz africana en la Universidad Federal de Bahía! Tipo, una potencia musical mundial ¿sabes? y... es que tú ves, por ejemplo, vas a Argentina y se enseña en instituciones perteneciente al gobierno, hay profesores de música, de percusión tradicional, popular que enseñan *kabila*, enseñan esto, enseñan lo otro ahí en su... y aquí en Bahía, eso solo vino a pasar hace cuatro años. ¡Qué bueno! Lo más fantástico que pudo haber pasado es que sea *Iuri*, un detentor del... de ese conocimiento que esté ahí ocupando esa “cadeira”. Ahora, ¡está solo! ¿sabes? Es una cuestión... percusionista ¿sabes? Tipo... cómo sería bueno que a... las personas que tienen ese... esa posibilidad, que están en esos cargos. ¿cómo sería bueno que entendiesen cuáles son las singularidades de eso que está pasando ahí? Cómo es importante,

por ejemplo, saber que existen diferentes estilos, diferentes formas, diferentes tipos. Son muchos instrumentos, son muchos conocimientos que es imposible que estén en una... en una persona. ¿Entonces, cómo es importantísimo empezar a pensar eso diferente? Cuando tú ves a cualquier instrumentista, por ejemplo, un violinista, tú no vas a decir ‘ah, no es un cuerdista’, pero tú ves a un guitarrista, ‘ah, también es un cuerdista’. Y tú vas a tener ahí un profesor de cuerdas para enseñar violín, guitarra, contrabajo, todo ¿sabes? Aquí tú tienes la idea de que... Percusión. Percusionista. ¡Imagínate! Imagínate como el pensamiento colonial todavía absolutamente implícito en esa cosa. Obviamente, es un camino, ‘ah, pucha, ya se consiguió una cosa y ahora tu ya quieres’... No. Obvio, obvio, obvio. Es un proceso, pero para ese proceso tiene que haber más concientización, porque si no el camino va a ser ‘ah, puta... ¿Pa qué?’ ¡Si no ven! ¡No ven nada! Entonces si tú les traes eso escrito – nadie está diciendo, y eso es absurdo, eso es absurdo – ni la música que nace en el papel escrita es fiel a lo que está cuando se interpreta. Tengo certeza que si uno escucha una... interpretación de la sagración... de la Consagración de la Primavera por... en Inglaterra y otra en Alemania, va a ser extremadamente diferente, ¡más en Estados Unidos! Y ahí tú vas a ver diferencias gigantescas entre la interpretación de uno con otro, con otro, con otro, dependiendo del director, dependiendo de esto y dependiendo de millones de cosas. ¡Imagínate, si eso pasa con música que nació en el papel! ¡Entonces es obvio que estas manifestaciones... eso es como decir que lo que estoy hablando ahora pueda ser transcrito! ¡Cuántas de las cosas que yo estoy diciéndote en este momento están vinculada a mis gestos, mis movimientos de manos, toda mi oralidad, todo lo que tiene que ver con eso! Entonces, cuando tú lo vas a escribir, obviamente que hay cosas que se van a perder. ¡Es obvio! ¿Pero qué? Cuando voy a explicarlo así. Cuando voy... voy a explicarlo con una partitura... Imagínate, ahora mismo te estoy indicando una cosa que nadie, probablemente cuando vea esto escrito – si tú llegas a escribir algo sobre esto – nadie va a ver que yo estoy diciendo eso. Entonces. Esa... esos ejemplos no son para que la persona toque y salga sintiendo que ‘ah, yo estuve ahí. Tengo esta partitura y ahora yo sé’. ¡No pô! Así como nadie va a pensar que va a mirar una partitura de la Consagración de la Primavera y va a ‘ah, no, porque yo ya me la sé.

FERRAN: Ya sé tocar violín...

JOSÉ: Claro. Hay gente que toca durante años la Consagración allá en su orquesta, aquí y latinoamericana y todo, y llegan allá a una de esas de no sé qué, con el director “Wahanken jonske” [inventa um nome estranho] y ¡adonde! Nunca la tocó, según los... ¿sabes?, porque... es eso, ¡es lo mismo!

Aquí tenemos esas particularidades. Esas peculiaridades. Eso, lo que va a estar transcrito es un ejemplo. Es para tomar conciencia de un montón de cosas, para ver cómo... y para aprender, para entenderlo, analizarlo y también, pucha, para tratar de comenzar a estudiar, agarrar para tocar. ¡Pero, como cualquier instrumento! Nadie que va a llegar ahí, va a comprar en un quiosco de jornal, de diario, va a comprar... va a comprar un método de violín y va a salir diciendo que ‘ah, se estudió eso en dos semanas y sale tocando’. Es lo mismo con cualquier instrumento de estos que estamos hablando, con cualquier estilo de los que estamos hablando, cualquier *toque* de lo que estamos hablando. Todo eso tiene que ser, pucha, con una exposición prolongada; conocer al “Mestre”; transmitir un montón de cosas; saber esto... formas de moverse, formas de tocar.... igual que cualquier instrumento.

FERRAN: ¿Será que... sabes lo que pienso, que me parece que es un fetiche? O sea, el mismo fetiche que se tiene... se entiende la partitura como algo... como una especie de “palabra final”, y me parece, cuando se le... cuando se critica el uso de una herramienta – porque se ve como una herramienta... lo oral es una herramienta, el tocar es una herramienta, porque tienes varias formas de acceder a varios elementos como estamos hablando – pero me parece que se hace... se fetichiza también lo oral – como si lo oral fuera algo que no pudiese dialogar con otros medios de comunicarse: ‘Ah no, si es oral no puedes transcribir; no, si usas esto ya no puede ser oral’. Oye...

JOSÉ: Y lo que... yo no sé, tengo la... yo creo que una de las grandes facetas del colonialismo es que él te ataca inclusive cuando estás criticándolo. Él te sigue atacando. O sea, en ese momento tú estás “engesando” una cosa, no le ves... no le das la posibilidad de estar viva, de... continuar, ¿sabes? Lo tratas de dejar en un espacio donde está – por esa cosa de la... entre comillas, “tradición” que al final la deja... es lo que pasó... lo que ha pasado aquí con las agrupaciones de *samba de roda* que hablábamos la otra vez ¿sabes? Esa... todos esos elementos así que... que al final tú dices ‘ah no, lo – cómo se llama – hay que mantenerlo así como está y todo...’. La juventud – toda la juventud dentro de las mismas comunidades – se comienza a distanciar. Imagínate, empiezas a prohibirle a la persona vestirse como quieres, tocar con el instrumento que quiere, insertar una cosa que... pucha, que está... ¿sabes? le vas quitando y vas coartando la vida de una u otra forma. Todas las posibilidades, todas, todas las otras facetas ¿no? Occidentales – o como queramos – ellas están en una constante evolución, van pa cá, ¡hacen esto o lo otro y de repente hay una que no! ¡Hay una faceta cachai, que no! Que la empiezas a dejar trabada por varios motivos y no tiene cómo... Entonces, de una u otra manera, la estás condenando a

extinguirse y a no formar más parte de eso, ni siquiera como una influencia. Entonces, yo creo que todo lo contrario: hay que potencializarlo y dejar de que sea una influencia. Parar con esa idea ‘ah no, es que esto es una influencia dentro de la música’. ¡No! ¡Es música, es la música, es otra música! Y ella tiene toda la posibilidad de tener su desenvolvimiento con todas esas herramientas pertinentes, con todas las cosas que existen. No es que hay que... que la música, la escrita, o sea, va transgredir el desempeño estilístico y musical de un “Mestre” de tal o cual tambor, o de tal o cual – como se llama de... – cosmovisión. ¡No, no, no! Yo creo que eso es tener un pensamiento – ¿cómo se puede decir? – es un pensamiento de menos... menos-valía. De entender que, por ejemplo, entender que *Dofono*, por ejemplo, por mostrarle esto, o porque él aprenda esto va a cambiar su forma de pensar, su forma de tocar, su forma de interpretar. Puede pasar. Puede pasar... con *Dofono* creo que no. Con *Dofono* tengo... puede pasar con alguna persona, con quien sea, puede ser que una persona llegue y quede tan entusiasmada con esas cosas metódicas de... y de hacer... ‘ah ya, ahora vas a tocar *tu, tu, pa, pa* y listo. Y estructurar y enseñar así. Puede ser que pase con algunas, pero no con todo. Es igual que cualquier cosa no, van a haber buenos y malos profesores dentro y fuera. Aquí y allá, en cualquier lugar. Eso de... de también su... ¿con quién valora la oralidad y con quien no? con todo, entre todo vas a tener todas las posibilidades. Por eso te digo, yo creo que está en la confianza, por ejemplo, yo confío absolutamente en *Dofono* como músico, como persona, como... una – ¿cómo se llama? – en lo musical, en lo que él está trayendo. Entonces tengo seguridad de que si, por ejemplo, hacemos algo con él, donde pucha, donde se trabaja con esto, se trabaja con una partitura o se trabaja con alguna cosa, o con un programa, o un *software* de visión, lo que sea, eso no va a trasgredir su esencia y su... ni siquiera esencia, no va a trasgredir na... su estética. Es todo lo contrario. Es mirarlo... ¿sabes? es mirarlo como que fuese algo inferior. Y generalmente las personas que hablan de eso son personas que ni siquiera están vinculadas directamente con ese conocimiento. Entonces... y más, más aún. Yo, por ejemplo, en varias conversaciones que tuve con *Iuri* durante años, *Iuri* nunca tuvo una... una manifestación contraria, así de... displicencia con respecto a... ¡todo lo contrario! Es la necesidad de conseguir expresarse, conseguir conversar, conseguir mostrar: ‘mira, es esto lo que está pasando! Mira, mira, date cuenta eso que tú estás diciendo que hay no sé qué, que aquí se hizo en el siglo XX, nosotros lo estamos haciendo por lo menos a más de algunos cientos de años’. Entonces, ¿cómo se lo va a explicar eso a una persona que no consigue escuchar dos minutos de tambor? En cambio, le mostraste un papel, se lo mostraste en su lenguaje, ¡es como llevarle las cosas... es como

decir no... Claro! Es como decir ‘no, pucha, *Mandela* no debería hablar inglés’. ¿Qué habría pasado si *Mandela* no se hubiese podido comunicar? ¿Qué hubiese pasado si *Mandela* no hubiese manejado el lenguaje del colonizador? ¿Sabríamos quién es *Mandela*? ¿Conoceríamos... *Mandela* habría sido *Mandela* si no hubiese conseguido... expresar sus pensamientos, mostrar la riqueza de lo que él estaba diciendo en el idioma del opresor? Entonces, es un tema difícil. Ahora mismo que lo dije da un poco de miedo. Hay que tener precaución. Hay que tener precaución en eso.

FERRAN: Claro. Estrategia también, ¿no?

JOSÉ: Pero... yo considero que el problema no es la partitura, sino el problema es ¿cómo la persona la puede pensar? Y justamente ahí es donde tenemos que llegar. O sea, si hay alguien que piensa que viendo una partitura va a salir tocando alguna cosa: olvídate, olvídale, ¡olvídale! Eso no es así. ¡Jamás! Pero esa en cualquier instrumento.

FERRAN: Claro. En una flauta pasa lo mismo...

JOSÉ: Eso es en cualquier instrumento. Entonces traer eso como una cosa individual de que... no, eso en cualquier instrumento. La diferencia es que en la percusión la gente piensa que es así. En la percusión la gente piensa que... imagínate, pues se hacen métodos de batería donde se pone, no sé, *guaguancó pattern*, *samba pattern*. Ya he escuchado incluso *Bossa Nova pattern*. ¿Sabes... qué es eso? No... nunca vi sabe, tipo eso, por ejemplo, en las formas musicales euro... bueno, sí, más o menos... pero *rock*, no sé qué, esas cosas. Pero todo con esa influencia, siempre con ese carácter peyorativo que es de... los estilos y de la... donde hay una gran influencia de los grupos subalternos. Pero ahora, cuando tú vas a hablar de la *forma sonata*, la forma está, ahí ya es otro cuento. Es complicado. Complicado...

FERRAN: Oye, vamos a hacer la última. Quería preguntarte sobre toda esta... pensando en este contexto, vamos a decir contra-colonial, decolonial. O sea, teniendo en vista todo esto, ¿cómo ves – en relación a los tambores, tambores sagrados, a... en fin, a tu labor como docente – el corte de género y el corte racial? ¿Cómo lo piensas, como lo... cómo te colocas, como... como lo ves? O sea, el hecho... una cosa que me interesa es, ¿cómo ves el hecho de que cada vez más mujeres estén ocupando un espacio? – digo de la percusión, con todas las aspas posibles, pero vamos a hablar del tambor específicamente. Y... y la cuestión desde el otro lado: una especie de invasión o una especie de... no sé si es apropiación, porque apropiación es un complejo, es algo complejo, pero desde el otro lado. O sea, el hecho de que haya mucha gente teniendo acceso relativamente superficial. O sea, yo pienso, por ejemplo, en el carnaval o los

blocos, y estas cosas... no se hace un cribo de clase, de raza de... y no se profundiza lo suficiente. ¿Cómo lo piensas, cómo lo ves? Tanto en género... la cuestión de género, que para mí es algo extremadamente positivo y muy tenso en el ámbito de los tambores sagrados. Y por el otro lado, este lado más del... en fin, de una cierta... a veces pasar un poco así como... como “pisando el jardín”, “atropellando” la cosa. ¿Cómo lo piensas, cómo lo ves? Es complejo...

JOSÉ: Es complejo. Y está esa... esa cosa que bueno, quien... No sé si tengo la propiedad para emitir una opinión muy... tajante, taxativa – no, tajante en ese aspecto. Pero la tengo. Y también está relacionado a una pregunta que hiciste hace poco, que estaba relacionado a eso de la parte religiosa y de cómo llevarlo y todo. Porque ahí yo creo que es donde justamente se encuentra ese problema. Cuando yo decía tengo mucha dificultad para creer, tengo mucha dificultad para asumirlo, eso como... un dogma, una forma de vida, ¿no? Y es complicado, porque estamos hablando de cosas que son intrínsecas, tal vez al tambor. Pero... creo – aunque está ahora súper... yo creo que tengo que leerlo con más atención ese libro [se refiere a *Oyerunke Oyewumi*] – pero está muy en boga esa cosa del... de que como que... el género no estaba tan presente en algunas culturas, o que no se pensaba de esa manera. Pero cuando tú ves el asunto del *ogã*, cuando tú ves los *pataki* – que por lo menos los que llegaron acá – yo no sé. Yo no... no consigo conciliar lo que aparece en aquel libro y lo que se ve. No es una cosa... pasó en Cuba, pasó en Brasil, pasa allá la prerrogativa de que solo el hombre toque tambor. Entonces, ‘ah ya, no, pero es que a mí como mujer africana no me interesa tocar tambor’. ¡Bah! ¡Pero ese es otro problema! O sea, estamos hablando de no... entonces no estamos diciendo que no existe el problema. O sea, aquí tenemos una... un problema que yo creo que sí pasa por una... subalternización nuevamente. Y donde hay alguien que dictamina y que rige y que dice qué es lo que se puede, y qué es lo que no se puede. Y lo vivimos en el día a día, dentro de nosotros mismos. ¡Vivimos... es como eso que vivimos en el machismo, vivimos en el racismo! No es, ¿sabes? no es una cosa de... estamos en ese... proceso, así de una manera muy, muy clara. Entonces, yo así, no soy mujer, no soy negro, entonces no, no estoy en un lugar tal vez apropiado para dar una respuesta tajante. Desde mi punto de vista, creo que, si yo digo que algo es patrimonio de la humanidad, por ejemplo, es de la humanidad. Ah, no, pero es que eso es una explicación europea, no sé qué, es la UNESCO, no sé qué. Ok. Si yo digo que la educación es para todos... ‘no, pero es que...’ ¿entiendes? Y ahí entramos ‘no, pero es que la educación, pero es que la universidad, la Academia...’. Ya, ok, ¿sabes? Entonces, nos vamos encontrando constantemente con esas diversas críticas frente a la

situación. Desde mi humilde – no tan humilde, talvez – desde mi perspectiva y siendo un poco “cara de palo”, incluso al llegar y decir esto eh, yo soy de la idea de que es un conocimiento que todo ser humano puede y debería tener acceso, la posibilidad de conocerlo. Todos, todos, todos, todos, independientemente de género y también de raza. Aquí es lo que voy con eso: ¿queremos que... sea considerado como algo transversal? ¿O queremos continuar manteniéndolo en esas posiciones... disímiles, sabes? Entonces, cuando preguntas por la Academia, yo creo... que todos... todo ese conocimiento – específicamente, inclusive el conocimiento de los afrodescendientes en América Latina – se ha ganado más que el lugar privilegiado – incluso por el impacto que ha tenido en nuestra cultura – de ser objeto, y motivo, y razón, y meta de estudio en todas las facultades de música, de arte, de ciencias sociales, de todo lo que esté relacionado a ciencias humanas – y no sólo humanas, tal vez, el conocimiento botánico que tienen... lo tecnológico, todos los aspectos – sean, como se dice, desde los primarios de esta formación sean... tienen el pleno – y más que derecho, sabes – de ser una pieza fundamental dentro de los procesos del conocimiento, del estudio, de las... repercusiones que también ese estudio traiga para esta sociedad. Son fundamentales. ¡Fundamentales! Y tal vez aquí – por las condiciones, por lo que pasó – más que en muchos otros lugares del mundo. Y específicamente, por ejemplo, aquí en Bahía es algo que es chocante ver cómo no está mínimamente presente en... en esos procesos – me refiero, en la Academia. Entonces, yo sí soy de la idea de que es muy pertinente estudiarlo, comprenderlo, analizarlo, llevarlo a los más altos niveles de abstracción, en los lugares... “sei lá”, más – como se puede decir – reconocidos dentro del aspecto Académico. ¡Es necesario, es algo que ya está demorándose mucho! ¿sabes? Tal vez sea una... tal vez puedo estar equivocado, pero tal vez sea una de las formas de reducir todo lo que se está perdiendo diariamente. Porque todos los días están muriendo conocimientos, informaciones, personas, *toques*, formas de pensar, formas de tocar ¿sabes? que... poco a poco van siendo absorbidas por ese colonialismo perverso. Entonces, yo creo que una de las formas de tratar de reducir ese impacto es justamente entrando así con todo, en todos los espacios! En todos los espacios, sin ninguna...

FERRAN: ¿Un poco como ocurrió en Cuba, por ejemplo?

JOSÉ: En Cuba fue...

FERRAN: Es un ejemplo...

JOSÉ: Claro. ¡Y ahí se vio claramente! Tú llegas y dices ‘ya, listo. El conocimiento del tambor afrocubano tiene que ser trabajado en las escuelas de básica, media, y conservatorial y avanzadas de la

isla'. En todas las escuelas de música... no se sino en todas, pero en muchas de las escuelas de música – o en las más importantes – hay un departamento donde se ponían - ¿cómo se llama? – profesores beneméritos, *Honoris Causa* – como se dice – llegaban maestros, sabes, a hacer... y ¿ahí qué es lo que pasaba? Llegaba, decían ‘ya listo pero ahora en esta escuela estudian mujeres!’... ‘Ah no, es que el tambor es...’. Bueno, pero estamos diciendo que es necesario esto porque es importante para nuestra sociedad, para la humanidad. Y tú me estáis diciendo que más de la mitad de la humanidad... ¡No! Entonces no, no coinciden. Ahí se dio claramente ese problema. ¿Y qué se hizo? Se enseña en la universidad. Es parte de la carrera. Yo estuve en clases del ISA [Instituto Superior de Arte] donde tú veías... y yo, por ejemplo, estaba la hija de uno de *Los Papines* tocando de todo, así todo... agarraba el *batá*, tocando *bembé*, *abakuá*, ¡sabía! Improvisando, tocando, haciendo en la universidad, sabes, en el Instituto Superior de Arte. Entonces, yo... y... y los *abakuá* siguen ahí! ¡Están haciendo sus cosas y nada! Y que esta mujer haya hecho esto no trajo un desequilibrio, ¿sabes? ¡Están ahí y ella está ahí! Tremenda música...

FERRAN: ¿Y hay diálogo entre ellos?

JOSÉ: Algunas veces sí. Algunas veces hay. Ahora sí. Mucho, mucho, mucho. Y mucho preconceito. Sí, sí. El preconceito es como la corrupción. Esa cosa que la gente ‘no, va a acabar la corrupción’. No, no, no, eso no acaba. Nunca va a acabar. ¡Siempre va a haber! O sea, “sei lá”, la gente... eso tiene que ver con la índole de las personas. Entonces, ahí sí. Yo no podría decirte que no hay ¿Se ha reducido? Se ha reducido. Hoy día hay muchas más mujeres que están haciendo agrupaciones. Hay incluso, hay un documental “rebonito” de una mujer que fue una de las primeras que... hizo una agrupación de *batás* femeninas. Sino la primera. Y fue muy difícil. Una cosa muy difícil para ella. Hoy día yo creo que continúa siendo difícil. Si tú vas a ver, por ejemplo, puede haber una gran maestra que ha estudiado durante... tiene cuarenta años tocando ahí *batá*, y puede haber otro aquí que aprendió hace poquito y vas a ver que esa maestra... ¿cuántos alumnos tiene? Si puede desempeñarse como alguien que está enseñando lo que ha estudiado durante toda su vida. ¡Es perverso! El machismo es perverso en ese aspecto así de cómo esa... se proyecta. Por más que ella aprendió, hace... estudió, se lo sabe, hace todas las cosas. Pucha. Después, ¿cómo las personas van a dar preferencia...? Entonces, eso... yo creo que todavía existen muchos problemas en ese aspecto – así, mismo en Cuba. Pero hay que reconocer que el proceso que se dio allá – tanto a nivel de insertarlo en el mundo, es una experiencia que debería ser considerada por las escuelas consideradas... No, por las escuelas de música de toda América Latina,

¿sabes? Ver así cómo eso repercutió de una manera increíble con respecto a cómo se pien... yo llego allá – eso me llamó mucho la atención aquí, que es una cosa... yo, mi primera experiencia en esas condiciones, en una sociedad que pasa por procesos de racialización tan profundos como los que se viven aquí – mi primera experiencia fue en Cuba y fue... para mí, fue un choque aquí después. Porque allá yo llegaba pucha: el decano negro, el general negro, el no sé cuánto negro. Se hizo otra... otro esquema. No estoy diciendo que no haya racismo, pero te estoy diciendo que la forma en que se está trabajando socialmente es muy diferente. ¿Y aquí? ¡Aquí no! Aquí. anda a ver la... los cuerpos académicos de las diferentes universidades, los decanos, esto o lo otro. Vamos a...

FERRAN: En cualquier lugar los generales... ¿Cuántos generales... generales o alta patentes? ¿O cuántos “prefeitos”?...

JOSÉ: Directores de hospital. En una... primera vista – tal vez sin mucha información, y yo no la tengo (hasta que me interesaría informarme sobre eso) – pero no, ¡a primera vista en Cuba es otra historia! Es otra forma de percibirlo. Inclusive en los aspectos de entrar a un negocio, a una “loja”, a cualquier lugar, a cualquier cosa, en cualquier lugar ¿sabes? El índice de sospecha’ ¿sabes? todo cambia. Es muy, muy diferente. Aquí es muy potente la situación.

7.2.8 Entrevista Nancy de Souza (*egbomi Cici D'Oxalá*)

Fundação *Pierre Verger* (Salvador/BA), 07 dezembro 2021

FERRAN: Pronto

EGBOMI CICI: Aí é que você estava... que eu estava falando do que para você mesmo?

FERRAN: Estava falando lá do *samba* da pessoa da *Casa Branca*...

EGBOMI CICI: As pessoas “comeram” parte do nome dela, porque eu sei que chamavam ela “*a Ciata*” e o nome dela não era esse. Ela tinha outro nome, um nome de Brasil, que eles tinham que botar. E dizem que ela foi para o Rio, e eu sei pessoas depois dela que foram para o Rio trabalhar e ganharam muito dinheiro vendendo as coisas que não tinha lá. Porque ela era *nagô*, e a maioria do pessoal lá que eu conheci – eu não conheci, claro, ela do século XIX. Aquela área que você vê lá, que hoje tem o Sambódromo, quem eu conheci nos anos 1970 ali, tinha a memória de um homem que eu não sei se você ouviu falar: *João Alabá*.

FERRAN: Ouvi falar...

EGBOMI CICI: *João Alabá* tinha uma coisa muito interessante. *Alabá* é uma palavra yorùbá. O nome é yorùbá. Chamavam ele *João Alabá*. Porém, ele tinha uma coisa muito especial. Ele era muçulmano. Muçulmano. E ele tinha um conhecimento que os muçulmanos têm – sendo que os negros muçulmanos eram chamados de *Alufá*. Você vai achar *Alufá* no Senegal, no Mali. Isso eu sei que tem, porque eu tenho prova disso, inclusive da República do Mali, uma escritora iniciada na Nigéria, muito conhecida – aqui na Fundação tem livro dela, chama-se *Judith Gleason* – ela trabalhou comigo e ela trouxe para mim. Ela pegou meu nome, escreveu no papel e levou para o Mali. Então, um *Alufá* muçulmano pegou meu nome, escreveu em árabe num papel. Ele conseguiu dizer exatamente como eu sou através do Alcorão. Eu fiquei impressionada porque ele diz que eu sou calma, que eu era calma, que eu gostava de apaziguar problemas e que eu rezasse pelo povo de Deus. Então ele botou o nome de vários profetas, que são os mesmos profetas de nome judaico, mas com... versado para o Alcorão, para o yorùbá... ou desculpa, para o Alcorão, para o árabe. Aí é muito interessante quando ele diz assim ‘a senhora rezará sempre para o povo de Deus, os necessitados’. Ora, isso já tem mais de... o livro dela está aí, tem ao menos trinta-e-cinco anos. E quando... isso ela trouxe isso para mim. Só vinte-e-cinco anos de morto tem *Pierre Verger*. E isso foi antes dele falecer. Então, ela descreve... ele descreve, o *Alufá*. Então, ele descreve como eu sou.

E realmente era verdade o que estava escrito ali. E tempos depois eu faço uma iniciação em *Ifá* e tudo o que o *Alufá* tinha falado lá no Mali repete no *Ifá*. Enfim. O que eu quero lhe dizer é: então, *João Alabá* ele era muçulmano e a família dele morava entre a rua onde... eu esqueço o nome da rua, que tem a Igreja de Santana, tem o “Balança mas não cai”, a Igreja de Santana está atrás, tem uma rua comprida que dá lá na Mem de Sá. Eles tinham algumas ruas... casas ali. Repare bem: ele, a família dele, toda negra. Eu conheci muita gente: tia Carmen, que era filha, tinha a sobrinha, tudo dele. Ele é conhecido. Família de *João Alabá*. E diz que esse homem, quando era vivo, ele tinha um escrito... tipo um escritório – porque no Rio de Janeiro, onde tinha reuniões muçulmanas, é na Rua Senhor dos Passos com Rua da Alfândega. Tinha salas aí deste povo. E ele também, nas horas vagas ele botava a consulta através dessa... não só escrita, mas do conhecimento que eles tinham de adivinhar, entendeu? Então ele era muito conhecido, e a família dele, de Tia Carmem, que era neta, parece, ou sobrinha, eu conheci nos anos 1970. E aquela área ali tinha pessoas antigas. Do outro lado, antes deles... ainda da época do Sambódromo, existia do outro lado da Avenida Presidente Vargas alguma coisa que eu não me lembro [boa tarde, tudo bem meu amigo? Graças a Deus...]. Então, o que foi que aconteceu? Eu fui do outro lado da Avenida Presidente Vargas, exatamente em frente ao Sambódromo. Tinha e ainda tem um monumento – eu não sei se é do Departamento de Águas [CEDAE] – ele é redondo, tem um relógio. E ali tinha uma rua antes dele de fazer começar a cavar o metrô, chamada Rua João Caetano. Pode ir lá ver suas pesquisas. E nessa rua João Caetano morou uma pessoa muito famosa. Eu deduzo que – eu não posso provar – mas ele veio da Nigéria. Dizem que ele foi comprado (eu não estava lá para ver) – porque era muito comum o pessoal daqui da Bahia mandar buscar a gente lá, pagava e trazia. E essas pessoas iam ficar com eles. Então, *Mãe Aninha*, fundadora do *Ilê Axé Opô Afonjá*, em 1890, lá na cidade... não é Cidade Nova, é lá perto da Praça Mauá, naquela área tem um morro – eu não sei se é o Morro da Conceição ou Providência...

FERRAN: Da Conceição...

EGBOMI CICI: O *Opo Afonjá*, 1895, foi fundado lá em cima. Depois dali, em 1910, ele vem cá para Salvador onde você vê que é hoje o *Opô Afonjá*, mas já era terreno da família dela. Tudo aquilo era da família dela. Então ela traz um africano chamado *Cipriano* – toma no Brasil o nome de *Cipriano Alagbedé*, que quer dizer “ferreiro” em yorùbá. Ele era de *Ogum*. *Cipriano Alagbedé*. Então ali... *Tia Ciata* está do lado de cá, *Mãe Aninha* está do outro lado do canal. Ali, aquela área toda era chamada “Pequena África”. E tinha... O que é que tinha? Eu ainda alcancei isso nos anos 1960. O que é que tinha?

Tinha um candomblé. Depois do candomblé, eles pegava um dos tambores e ia ter a comida de manhã – porque não tinha transportes. O transporte do Rio começava às cinco horas, seis horas da manhã. Então, quando acabava duas, três horas, ia pros fundos – tinham uma área assim como essa – e comia. Ia comer a comida que eles faziam. Era servido para quem ficava. Tinha primeiro capoeira. Tinha a roda de capoeira e depois do samba. Eles pegavam um daqueles tambores e era na mão. Tanto a capoeira – não era com berimbau! Dentro da roça do candomblé, eu alcancei. Fazia, tinha capoeira, depois do jogo, aí tinha o samba e a comida. Entendeu? Aquele povo que ficava ali. Eu alcancei isso no Rio de Janeiro. Entendeu? Então, foi o povo yorùbá que eu conheci só foram esses. Agora, povo *congo* que eu conheci lá foi *Seu João da Gomeia*, foi *Seu João Lessengue*. *João Lessengue* ele vem da provável primeira casa de candomblé do *congo* no Rio de Janeiro. Que é ele faz lá. Porque ele vem daqui de Salvador. Você ouviu falar no *Bate Folha*? Quando eles fundaram o *Bate Folha*, antes tinha outro candomblé. E eu não conhecia, claro. Que diziam que era *jeje*. Eu fui numa festa no *Bate Folha* tem alguns anos, que dizem que parece que a cidade já... que a casa já tinha... será que há 100 anos? Eu não me lembro. Mas existia uma outra casa que quando eles compram aquelas terras – e eu acredito que era *jeje*, porque os *jeje* chegaram ali e ali tinha muito mato. Não sei se você conhece aqui. Conhece o *Bate Folha* daqui?

FERRAN: Não. Nunca fui.

EGBOMI CICI: *Bate Folha*... [alguém chega e toma *bença* da *egbomi*... ‘Ô, meu pai abençoe. Você está bem Marinho?... Graças a Deus, Axé para nós todos’]... Então, como eu estava falando com você, aquela área ali do... *Bate Folha* aqui fez *Seu João Lessengue*, que leva o candomblé a onde havia *angola* para... – como é o nome daquele lugar. Meu Deus! Ricardo de Albuquerque – era nesse bairro, antes da estação que chama Olinda. Não é isso? Ricardo de Albuquerque. Então, ele fez... o candomblé dele era impressionante! Os atabaques... ele botava um banco da altura desse. Tá vendo esse aqui? Mas mais largo. Tinha uns buracos. O *rum* tinha um metro e setenta-e-cinco de altura. O *lé* um metro-e-meio. E o... Não, eu estou mentindo. O *rum* tinha um e setenta-e-cinco. O *rumpi* um metro e cincuenta. E o *lé* um e vinte-e-cinco. Aquilo tocava... você tinha que subir [tudo bom, meu amor! Boa tarde]... Você tinha que subir numa plataforma porque você só... tocava no alto. Assim. Ele tocava *congo* e tocava *yorùbá*. Menino, aquilo naquela área, naquele tempo – eu estou falando coisa de cinquenta, sessenta anos atrás – aquilo era... a cidade, aquela área toda, você ouvia todo aquele movimento. Todo aquele movimento de *toque*. Mas estrondava de longe o pessoal dizia ‘olha o candomblé de *João Lessengue*’. Tinha gente que

ia através do som e ia dar direitinho na casa dele. Eu só vi esse, que você tocava muito alto nos atabaques. Isso provavelmente nos anos 1965, 1970...

FERRAN: E os atabaques eram de cunha, com corda? Que tipo de atabaque?

EGBOMI CICI: Eu conheci do... O dele... Porque tem um que eu conheço, que é o atabaque é assim, tem uns buraco assim, aí se bota o couro, bota um aro sobre o couro, depois bota outro aro com a corda passando e você faz assim. Eu sabia fazer isso, hoje eu já juro que não sei mais! Eram os da minha roça. E tem um que você bota... aí. esse é que eu conheço...

FERRAN: Que tem agora né? Que é com cunha?

EGBOMI CICI: Cunha? Tem aqueles “toco” que você bate com o martelo de pau. E tem um que você bota aqui, porque aqui... tem aqui um aro aqui e um aro cá em baixo, você puxa daqui pra cá e vai voltando, e você ia batendo aqui. Entende? Você afinava, ele fazia assim. Entendeu? Agora eu lhe juro: na minha casa tinha de cunha, mas como ninguém mais sabe tocar, sabe é bater no couro. Então eles conseguiram... a madeira, eles estragaram a madeira aqui. Aí compraram um de tarraxa. Entendeu? Porque essa geração agora ela não conhece o da minha! Eu agora, em janeiro, eu faço cinquenta anos de feita. Eu estou lhe falando coisa de cinquenta anos atrás, entendeu? Existe um culto hoje em dia, da maioria do... os pessoal da minha roça vem dali, que é o culto de *Egungun*, que é totalmente diferente! Na mão, o outro é uma mão e um *agdavi*, o outro é *agdavi*. Mas a maioria toca de mão. O som é diferente. Não é de *gãn*, é de enxada. Então, eu venho desse culto. Antes de eu *fazer orixá*, primeiro eu fiz no culto de *Egungun* obrigação pra depois atravessar o mar e *fazer o orixá*. Então é uma característica totalmente diferente do culto de orixá. Não me fale... não me pergunte por quê. Se for culto de orixá, alguma coisa eu sei. Mas de *Egungun*, ‘mmmm’. Um culto totalmente diferente. Eles têm características... porque se ele não toca direito, você sabe que eles apanham, né? Você viu? toma cada “lapiada” nas costas horrível!

FERRAN: De quem?

EGBOMI CICI: *Egungun*... Se não souber tocar... e ele tem uma carac... toda diferente. Então, por eles começarem na barriga da mãe, ele não se adapta assim ao culto de orixá. Porque o culto de orixá é uma outra coisa. O culto de *egum* é uma coisa, culto de orixá é outra. Quando você vai tocar para o orixá, eles têm seus *toques* próprios, que contam histórias próprias da natureza de cada forma. No culto de *egum*, que eles dizem, *po paco, po paco*... [cantarola] é impressionante as crianças, elas... é impressionante, as crianças de lá... da minha roça. É impressionante! Entendeu?

FERRAN: Qual é a roça da Senhora?

EGBOMI CICI: Eu sou do *Aganju*. E eles têm muita característica de tocar para *Egungun* aí. É complicado. Você sabe onde é?

FERRAN: Em Lauro de Freitas. Eu nunca fui...

EGBOMI CICI: É. Amanhã é *Oxóssi*. Amanhã não, quinta feira é *Oxóssi*. Você pode ir lá estudar. E domingo será as *iyabás*.

FERRAN: Eu tenho... a mãe do meu *pai-de-santo* tem uma irmã que é de lá, *Marina de Ewá*...

EGBOMI CICI: Ah, não brinca!

FERRAN: É a irmã da mãe do *Dofono*...

EGBOMI CICI: Não brinca!

FERRAN: Irmã de sangue.

EGBOMI CICI: Então, eu conheci... a avó de *Dofono*, é verdade!

FERRAN: É a tia-avó de *Dofono*...

EGBOMI CICI: É. Ela... acho que o nome dela era... como é, meu Deus... espera aí...

FERRAN: Eu vi fotos...

EGBOMI CICI: Essa Marina não é marca de gente. É única *Ewá* de lá, é são ori... são casas que você... são Santos que você só pode fazer um, só fica um. É muito bonita a Santa dela, viu? A sua [não consigo entender]... acho que era... *Ominarê* não, *Ominajô*?

FERRAN: Isso! Pera aí. Eu sabia o nome também, a *digina* dela...

EGBOMI CICI: [mais uma pessoa entra no recinto e saluda à *egbomi*... 'Boa tarde, minha flor. Deus dê Boa Sorte']. É isso mesmo. E sim, ela é minha *irmã-de-santo*. Ela já deve estar com quarenta e poucos. Se eu tenho cinquenta, ela deve estar... [Boa tarde]... Ela deve ter quarenta, quarenta e poucos.

FERRAN: E queria lhe perguntar também: como que se... nos tempos que é a senhora... quando a senhora era jovem, quando era criança, lá nas *roças* de *candomblé*, como que se dava o ensino de tocar, de dançar? Como que acontecia isso?

EGBOMI CICI: Um. A maioria... tenho que te explicar. A maioria do povo da minha roça vem do culto *Egungun*. Eles atravessa a Ilha de Itaparica e vem para minha *roça*. Então aprende a tocar pequenininho, porque um toca para o outro ver. Porém, o curso... o *toque* de... a dança é diferente. Elas têm que. Elas dançam lá de uma forma e aqui dança de outra. Era as mulheres mais-velhas que ensinavam. Porque elas

sabiam cantar! Você só pode ensinar através do *toque*... no *toque* e da dança. Porém, porém, elas muitas vezes sabiam o que queria dizer, mas não sabia o nome e não e não diziam e não ensinava. Então, até hoje tem uma tradição... se eu disser ‘toca aí um *varsi lento*’ ... ‘canta *vovó!*’. Aí, quando eu canto, aí ele vai me acompanhar. E se eu disser ‘toca um *varsi lento*’ fica me olhando. Aí eu pego o *gãn* [toca na mesa como se fosse o *gãn*]... Aí ele sabe que é o *varsi lento*. ‘Mas cante’. Aí... ‘e *Nanã ewá, lewá lewá ê, e Nanã ewá*... Apesar de que a palavra *varsi* ela não é *nagô*. Não, não. Porque a língua yorùbá não tem ‘zê’, não tem... não tem sons como ‘z’, como ‘v’... ‘jr’. Não. Tem ‘rê’, ‘jrê’ não... ‘jrê’ isso é *fon*, é *jeje*. Então, se eu disser *varsi rápido*... ‘canta *vovó!*’!... *varsi rápido*. E eu tenho que pegar e fazer... [bate de novo na mesa]... aí já sabe que é *Ogum*, ou um Santo... Mas não conhece. Já disse *agueré*. *Agueré* acho que todo mundo sabe o que é. Capaz de ser. *Awô*. Se eu disser *awô*. O que é *awô*... sabe que é o *toque* que é o *awô*?

FERRAN: Eu?

EGBOMI CICI: É...

FERRAN: *tá ta, tatata, ta ta, tatata*... [toco e canto]. *Ossanyin, iroko*...

EGBOMI CICI: Sim... Porque ele é mais característico *awô* de *ossanyin*? Porque míticamente *ossanyin* só tem uma perna. Então ele anda assim [bate na mesa]... *tam tam tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam*... [cantarola]. *Awô*, quer dizer “segredo”, entendeu? Mas se não canta, não se sabe. Se você falar o nome, não sabe. Se você disser, tem uma diferença entre o *awô* e tem uma diferença entre o *agueré*. O que é o *agueré*? O caçador que com seu pé, faz o barulho de mil caçadores. Só que o caçador ele caça só! E ele tem um espaço. Você estudar a etnomusicologia eu não sei... eu só sei o que eu sei dentro do barraco. Quando você faz: *tan tan, tan, tan*... [canta e toca na mesa]... aí você observa o pé do caçador, que é diferente do *oguelê*... [entra mais alguém e saluda... ‘Boa tarde! Fique à vontade! Deus abençoe de boa sorte’]. Se você diz: o *toque*... [fala com mais alguém... ‘Já estudou, já? então vê aqui nas minhas coisas, vê direitinho... seguimos com a conversa]... Então, se você faz *oguelê*... *oguelê* só tem dois orixás que dançam: *Ewá* e *Obá*. Ele é difícil... espera aí... eu não sei acompanhar... *tum tum tum*... [tenta tocar na mesa]... Ele tem uma frase que você tem que ouvir. *Oguelê*. No conceito o *oguelê* tocado, o *rum* que dá a coordenada. O *oguelê* tocado, fala primeiramente de *Ewa* quando você canta: *para massa ô, para massa, ô mirelê ô, para massa, para massa, a mirelê*... *tundun*, o *rum*. Ele fala de uma mulher que quando ela anda – porque agora o tambor é que dá coordenada para o corpo, não

adianta, é o tambor que dá coordenada para o corpo. Se o tambor não tocar direito, fulano de tal não vai poder dançar – então, ela quando ela dança – veja bem, o mesmo ritmo de *Obá* – então ela, o pé dela, da forma que ela anda, está dizendo que ela deixa um rastro de riqueza. Porque eu não consigo mais, que eu estou muito doente das pernas e do joelho. Então você: *para massa ô, para masa iyá murele ô, para massa ô, para massa, iyá murelé...* Então o pé vai e vem. Só se eu pudesse fazer. Já *Obá* é diferente. Mesmo ritmo, mas ela não pode deixar rastro. Então, ela... quer ver, *para massa é Ewa... Obá é...* você, quando canta para ela, você canta *ê nidô ô, obê teme gê, Obá saba ô, Oba iko dere, tabi ejó, iko dere, tabi ejó, iko dere...* ela levanta a mão direita e a perna esquerda. Ela não deixa rastro, ninguém acompanha. Ela é uma caçadora, ninguém descobre. São segredos, as duas únicas que são... [sai alguém... ‘Vai, Deus abençoe o Senhor... e nós todos meu velho’]. Entendeu? Que você é... as duas únicas. O mesmo ritmo. É *oguelê*. Se você chega... agora, eles têm contextos diferentes. É nos pés de *Obá*, você vê uma forma de dançar. E nos pés de *Ewá*. O *ijexá* praticamente, quando você canta, se olhar... se você toca pra *Oxalá*, ele é mais lento. Se você toca para *Oxum*, não é tão rápido. Mas se você toca para *Ogum*, para os outros todos, ele é mais rápido. Tem uma marcação mais rápida. Se você toca... você tem o... espera um instantinho: ‘Felipe, vou ter que botar de novo, tipo de tudo novamente. Você está magrinho assim porque, Felipe?’... [a pessoa responde: ‘eu não sei não. Acho que é a idade!']...

EGBOMI CICI: ‘Meu Deus do céu! Que coisa!’ Então, quando você chega e faz, é... o *ijexá*, você já sabe: a depender do orixá, tem uma forma para dançar. *Logumedé* é de frente. E... *ossanyin* tem cantigas que é de frente. *Obá*, é de frente. Entendeu? Um de frente. Não se dá costa para ela. É de frente. Então, o quê que acontece?: quando você toca o *igbin* – não sei se você sabe que o *igbin* geralmente só *Oxalá* dança. E o que é o *igbin*? O *igbin* é o caminhar – é o *toque* sagrado de *Oxalá* – que é o caminhar do próprio *igbin*. O que é o *igbin*?

FERRAN: O caramujo, né?

EGBOMI CICI: O caramujo. Então, você faz a frase. Você sabe fazer a frase do...? Faz a frase... Não, bota e bate aqui na mão, como se você tivesse... [toco na mesa como se estivesse tocando no atabaque]. Aqui eu já faço diferente.

FERRAN: Como a senhora faz?

EGBOMI CICI: É isso ô. Faça aí [ela bate o *gãñ* na mesa e eu canto]... ‘ô’. Tem muita isso. Lento... aí *quebra*... aí depois faz... porque o que vai dar as coordenadas e as frases é o *rum*! Isso é *Cici*. Eu não sei

nada não. Vocês que estão Doutores. O *rum* ele vai falar com seu corpo [entra mais alguém no espaço e saluda a *egbomi*... ‘Boa tarde!’] Vai falar com seu corpo. Agora, o *lé* e o *rumpi* vai fazer acompanhando um... o *gãn* ou *agogô*. Eu gosto de *gãn*. *Agogô* é para quem sabe tocar. Então, ele vai imitar exatamente o *igbin* no caminhar de *Obatalá*. Entendeu? Orixá *Oguiãn*, não é certo se tocar *igbin* para orixá *Oguiãn*. Não, não é certo! Você toca *ijexá*, você toca... tem... existe muitas cantiga de orixá *Oguiãn* que é *varsi*. Entendeu?

FERRAN: *Corrida* ne?

EGBOMI CICI: O que você chama *corrida* é o *varsi*? Eu não sei o que é *corrida*. Aqui a gente chama de *varsi* ou *varsi lenta*. Que tem... [entra mais alguém... ‘Boa tarde’]. Então tem o outro, que é um... que eu conheço: *adaró*... [‘Deus abençoe meu filho!’]. O *adaró*. Você conhece *adaró* como nome de...? Tem gente que chama de *quebra-prato*. Não é isso? *Quebra-prato*. Eu conheço com o nome *adaró*.

FERRAN: Eu chamo de *adaró* também. Eu chamo também de *adaró*...

EGBOMI CICI: Isso...

FERRAN: Também conhecido como... *ilú*.

EGBOMI CICI: Eu prefiro *adaró*...

FERRAN: Na minha casa se chama *adaró*.

EGBOMI CICI: Tem gente que chamade *ilú*. *Ilú* é um tambor que foi criado por *Exú Ijelú*, que é um dos deuses da dança. Então, ele cria o *ilú* para ele dançar. Entendeu? Para ele no *ilú* ele fazer graça. Ele brinca. A coreografia dele é de brincar, de fazer coisas inusitadas. Então, o... você tem aquela... o *rumpi* e o *lé* faz o vento. Mas quem vai fazer a trovoadas e o trovão é o *rum*. É o *rum*. Da mesma forma que no *ijexá*, o *rumpi* e o *lé* faz *ta kun tá, ta kun tá, ta kun tá*... e o *rum* vai fazer *tum tum, tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum*... Peça a *Luan*... porque a casa, antigamente que tocava o *alujá* mais perfeito era o *Opó Afonjá*. O que tocava o *agueré*, até hoje, *Casa Branca*. E o *ijexá*, até hoje... [entra mais uma pessoa e saluda... ‘Tudo bem, mestre? Boa tarde’]. *Gantois*. Mas era a geração antiga. O *Gantois* tem *Luan*. O *Gantois* tem *Iuri Passos*, que foi aluno de *Ângela*. Entendeu? E a *Casa Branca* continua aquele *toque* que ninguém tem do *agueré*, que quando ele bate primeiro no corpo do atabaque é uma loucura. E a cantiga que ajuda a levar o transe! Agora, pra mim, aqui é... o *toque batá*, eu não conheço. Era a tradição do culto de *Egungun*. Porque o *batá* é o ritmo sagrado de *Egungun*, *Oyá* e *Xangô*. E porque o grande... a grande tradição do culto de *Egungun*? Porque no culto de *Egungun* tem um *egum* que só dança *batá*.

Batá e difícil. Poucas pessoas sabem cantar. Você pode... pode saber cantar um ou duas como eu, mas eu jamais vou abrir a boca para cantar uma história. Com *batá* você tem princípio, meio e fim. É certinho. E esse *egum*, se a pessoa não tocasse direito, ele pegava um *inshãn* e dava porrada! Um dos maiores *ogãs* para mim da atualidade é... tem muitos, mas o que eu tenho intimidade, que eu conheço, além de *Iuri*, que é novo, além de *Luan*, que está nascendo agora, é *Gabi Guedes*. *Gabi Guedes* ele foi meu filho, cria de *Vavá Boca de Ferramenta*. *Vavá Boca de Ferramenta*...

FERRAN: Sim. A senhora conheceu esses *ogãs* antigos?

EGBOMI CICI: Não, só de trabalhos. De documentários antigos. Não. Porque ele era do *Gantois*. Eu lembro sim, que ele morreu na Europa. Dizem que o corpo dele levou um ano para chegar no Brasil, porque disse que botava ele naqueles caixões de aço, disse que ele ficou rodando no fundo de um bocado de barco. É o que o povo fala, eu não sei. Porque muitos deles saiu do Brasil e foram ganhar... como é que eu vou dizer a você, reconhecimento fora do Brasil. Existe um que eu vi nos Estados Unidos, que é... eu acho que ele ainda vive lá. Dois. Um é mestre de capoeira, excelente *ogã* de candomblé, *Mestre Amim da Liberdade*. *Mestre Amim*, ele mora em Los Angeles. Eu estava em Los Angeles, eu conheci ele em Los Angeles. Tem um que passou em Los Angeles, mas mora em Nova York. *Gamo da Paz*. *Gamo da Paz* mora em Nova Iorque – assim, não sei se ainda mora – mas *Mestre Amim* eu vi ele em 2017, que eu estava nos Estados Unidos e eu vi *Mestre Amim*. Então... [entram duas pessoas... ‘Boa tarde, meu pai abençoe minha velha’]. Então tem um, como eu estava dizendo a você, é... eu considero da velha geração que toca também bem é *Gabi Guedes*. Agora, onde eu vim – não agora, mas pode perguntar para *Ângela* – há uns vinte anos atrás, ninguém tocava com o pessoal da *Casa de Oxumarê*. Duvido! Lá é...

FERRAN: *Erenilton*?

EGBOMI CICI: Aham. Ele e outros. Já faleceram há vinte anos atrás. Eles têm uma forma de tocar *hamunha*... porque a *hamunha* - tem a *hamunha* e tem a *avaninha*. É uma coisa diferente da outra.

FERRAN: É diferente?

EGBOMI CICI: É. Você chega dentro da *Casa Branca*, então tem a *avaninha*. Está toda em silêncio. Na... é a *avaninha*. Aí eles chamam de... eles não falam a palavra *jeje hamunha*... chamam de *arrebate*. ‘Toca o *arrebate*’. Eu sei que a palavra *arrebate* é da palavra “arrebatar”, da palavra “tomar”. ‘Toca um *arrebate*, aí eles começam *tun tun tun, tun tun, tun tun tun, tun tun* [cantarola e toca na mesa]... Aí elas vêm *tum tum tum, tum tum*... [mostra os movimentos da dança]... Porque isso é uma coisa típica do povo

fon. Eu fui ao Benin, eu vi: o pé faz isso *pom pom pom, pom pom...* Isso quer dizer domínio. Força. Então elas vêm com os pés para a frente e com aquela pose de rainha: *pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom...* vai no tambor *pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom* aí vai... *pom pom pom...* vai no *opã...* *pom, pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom* e vai seguindo. Aí vai na porta da rua *pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom, pom pom pom, pom pom...* parou! Isso é o que chama de *arrebate*, que vai começar. Agora, a que chamam *avaninha* é um toque típico do povo... diz que *jeje* ou *jeje-nagô*, porque lá em cima, *Casa de Oxumarê* é *jeje-nagô*. Eles começam... tem um *toque* que eles faz... é assim: *tangaragadan, tangaragadan...* é diferente! Eles entram... eles não entram assim [mostra a posição das mãos das noviças quando entram na roda]... Isso...

FERRAN: Eles já vão...

EGBOMI CICI: Isso é guerra! Isso é luta! Entendeu? Alguns tem umas características diferentes: lá de *jeje-nagô*, entendeu?

FERRAN: Na *Casa de Oxumarê*...

EGBOMI CICI: [00:41:06] É. No *Gantois* é o *arrebate*. Na minha não. Vão chegando, vão cada um procurando o seu cantinho. Se senta, quem pode sentar no chão, senta na esteira, no chão. Quem for do banquinho é banquinho, quem for na cadeira, na cadeira. Aí, quando eu disser: *Ogum ajô é mariwo* – porque o *padê* já houve, quatro horas da tarde, é uma coisa totalmente diferente, que eu não sei se existe no Rio...

FERRAN: É. Normalmente lá o *padê* se faz antes...

EGBOMI CICI: E o que é que toca no *padê* de lá?

FERRAN: Toca *varsi lenta*...

EGBOMI CICI: Pra quem?

FERRAN: Pra *Exú*...

EGBOMI CICI: E quem mais?

FERRAN: Depois toca... na minha casa não se toca a parte de *Legbá*, a parte *bravum* e essas coisas não se toca. Toca isso, toca *ijexá* pra *Exú* e depois faz toda a parte que roda o *padê*, leva pra porta, volta...

EGBOMI CICI: Primeiro você... você pede licença a *Exú*. Em segundo aos ancestrais. E finalmente às *Iyas*. Isso: mesma coisa na *Casa Branca*. Mesma coisa no *Opo Afonjá*. Eu falo porque eu sou neta do

Opo Afonjá, porém aqui eu nunca vi, não sei como é o *Gantois* – é aqui, você sabe que é aqui perto. Eu não posso falar com você daquilo que eu não sei, mas da minha roça, *Casa Branca* e *Opo Afonjá* eles são exatamente iguais. É. A gente tem isso. Agora, há toques característicos de cada casa, e eu lhe digo *ijexá* como no *Gantois* não tem. O *rum* conversa. O *rum* conversa! O *agueré* da *Casa Branca*... vai pegar a pessoa lá longe! E eu não sei hoje – há muito tempo que eu não vou no *toque* – de *alujá* no *Ilê Axé Opo Afonjá*. Eu não sei te dizer. Estou falando de coisa muito, muito antiga. Muito, muito antiga! Agora, o que mais que eu posso dizer?

FERRAN: E o *alujá* de *Xangô*. Como é que a senhora? O quê que acontece na *alujá*... porque a *alujá* tem como três partes, não?

EGBOMI CICI: Eu não conheço. Eu sei a interpretação: são das provas de *Xangô* como mágico, como senhor do fogo, como um guerreiro, como orixá de riqueza. Entendeu? Durante aquela roda, ele mostra os poderes dele. Porque na realidade são orixás da dança. Orixá da dança: *Exu Ijelú*, é conhecido na África que toda pessoa que tiver o nome *Alu*, ela é ligada ao tambor. Porquê? Porque o dono do tambor é *Ayangalu*. *Ayangalu*, o orixá dos tambores que em Cuba é conhecido como *Añan*. Então, *Ilu* vem de *Ayangalu*, o orixá dos tambores, que tem o seu culto junto do culto de *Oxum* em Oshogbo. Aí dentro tem as fontes, nas coisas de meu pai *Fatumbi*. No Templo de *Oxum* em Oshogbo tem todos os orixás que acompanham *Oxum*. E *Ayangalu*, orixá dos tambores está junto. Então *Exu Ijelu*: ele cria o tambor *Ilu*, tambor alto, para quando ele dançar, ele mostrar as suas artes quando dança. O segundo orixá da dança, *Xangô*, que ele cria o tambor *Batá* e o ritmo *batá* para mostrar os seus poderes, a sua forma que ele tem de dizer que ele é mágico, que ele é poderoso, que ele isso, que ele é o dono das intempéries da natureza. Então, através do *alujá* ele mostra tudo isso e o seu tambor é o tambor *Batá* – já disse anteriormente que o ritmo *batá* pertence também a *Egungun* e *Oyá*. É o terceiro orixá é o dono do tambor *Danrum*, que vocês conhecem como *rum*. É *Oxumaré*. *Oxumaré* representa a mobilidade do corpo humano e as possibilidades do ser humano quando ele dança, quando ele salta, quando ele faz a... ele forma movimento. Senhor do Movimento! É o quarto orixá dono do tambor é *Oxum*, dona do tambor *Ijexá*, aonde ela passa por uma prova que ela vai dançar para o rei. Todo ano ela ganhava uma cabaça de ouro e os tecidos mais lindos do reino. Então tem um ano que *Iansã* diz ‘esse ano quem ganha sou eu. Vou dançar na frente dela, ela vai dançar depois de mim e não vai conseguir’. Então, de fato, ela dança na frente de *Oxum*, só que quando ela acaba de dançar, ela encandeia o lugar que a *Oxum* vai dançar. Aí

Oxum queima os pés. Por isso o ritmo *ijexá* é um ritmo de passos pequenos, mas que você bota todo um charme, toda uma beleza dos pés para cima. Porque tem *Oxum* que misericórdia! A pessoa *vira até Santo*. Então, porque toda a graça, a sensualidade, toda a beleza dela, ela joga em cima de todo aquele movimento do tambor *Ijexá*, entendeu? Então, esses são os quatro reis da dança. E essa semana eu tive o prazer de receber uma pessoa da ilha de La Reunión, e ela trabalhou comigo sobre *Nanã*... sobre *Nanã*, e ela me pergunta ‘*Cici*, qual... quem é a deusa iorubá da música, melodia, entende?’ E eu fui aprender... muito lindo, que é uma deusa chamada *Aziza*...

FERRAN: Como?

EGBOMI CICI: *Aziza*. Repare: é um nome que é *fon*. Essa orixá é de um lado *nagô* do Benin. E foi me dado de presente. É um peixe com rosto humano. Ela mora no Rio. É a deusa da melodia. Então, que... o que foi que eu fui aprender quando eu vi essa deusa? Eu fui aprender o seguinte: o som da baleia, o som dos golfinhos, o som dos peixes que a gente... eu não sabia... então, ela é um peixe também! Então, ela tem a música que a gente ouve. Eu fui aprender com uma jovem de La Reunion, que agora vai para o Benin, e ela, de suas viagens no Benin, do lado *yorùbá*, de pessoas de origem *yorùbá*, me trouxe a escultura dessa orixá [entra mais uma pessoa e pede a *benção*... ‘meu pai abençõe, a *bênção*’]... E me mostrou, entendeu, a deusa: porque ela disse ‘*Cici*, eu achei a deusa da música, da melodia’. Entendeu? E é um peixe... [ela levanta rapidamente]... Dá licença. Eu vou acender aqui a luz.

FERRAN: Com certeza.

EGBOMI CICI: Agora tu faz alguma pergunta...

FERRAN: Eu queria perguntar assim... um... queria lhe perguntar... vamos lá...

EGBOMI CICI: Você ainda tem alguns minutos?

FERRAN: Isso. É só coisa rápida. Sobre esse... como você... a senhora sabe porque que aqui no Brasil não se cultua esse orixá...

EGBOMI CICI: Qual?

FERRAN: *Añá*, ou *Ayangalu*?

EGBOMI CICI: Porque eles não tiveram esse conhecimento! Eu conheço Cuba...

FERRAN: Porque em Cuba... em Cuba se...

EGBOMI CICI: O senhor foi em Cuba?

FERRAN: Eu sou tocador de *Añá*. Eu sou...

EGBOMI CICI: Sim aluno de *José*. Eu conheço Cuba. Ele também estudou em Cuba. Então, porque nem... o culto, eu vou lhe explicar: o culto de Cuba é diferente daqui do Brasil. Eles têm conhecimento de *Ifá*. Brasil não tem conhecimento de *Ifá*. Está se falando de *Ifá* agora, que vocês vão ouvir falar, Rio de Janeiro e... [entra mais alguém na Fundação... 'boa tarde']. Está ouvindo falar de *Ifá*, mas eu conheço *Ifá* porque meu pai *Fatumbi* era *babalawô*. Então, existe orixás no culto de *Ifá*... por exemplo: dificilmente você vai ver aqui no Brasil pessoas iniciadas de *Oduduwá*. Eu vi muito em Cuba! Dificilmente você vai ver gente aqui iniciado de orixá *Okô*. Eu vi muito em Cuba. Você foi a Cuba?

FERRAN: Fui, mas muitos anos atrás.

EGBOMI CICI: Então lá você vai ver pessoas iniciadas de orixá *Okô*. Você vai conhecer pessoas de *Dadá Ajaká*. Aqui é raríssimo! A gente ouve dizer que *Gantois* tinha. Então, porque não tem? Porque um grupo que cultua *Ayangalu* sobreviveu em Cuba, mas aqui não sobreviveu. Por isso lá se cultua... lá tem *batá*. Agora, porque não tem *batá* no Brasil? Porque o *batá* é um tambor pequeno, fácil de você carregar para todo lugar. Então, quando os negros ouviam o som do *batá*, eles se revoltavam contra os senhores. Então, o senhor criou a seguinte estratégia: se tocasse *batá*, e o negro que fosse apanhado tocando *batá*, ele seria morto. E o *batá* então seria furado. Eles continuaram fazendo *batá* e o Senhor matando escravos. Então, ele descobriu que o negro dizia que quando ele morresse, ele voltaria para a África. Tanto faz ele tocar o *batá* ou não. Ele não se importava de morrer. Aí o negro... o senhor teve a seguinte ideia: separar a cabeça do corpo, dizendo 'ele sem o corpo e sem a cabeça ele não consegue voltar para a África'. Aí todos os *batás* foram destruídos. Porém, quando você vai para a Cuba, você vê que isso... não se sobreviveu outros tambores. Por exemplo, lá tem... não diga não: *iyá*, principal, pertence a *Yemanjá*. Depois vem o *akonkolô*, e o menorzinho *itotelê*. Mas sobreviveu esse tipo, sendo que *iyá* tem mais ou menos duzentos guizos. Alguns têm cem. Outro tem menos. Lá sobreviveu esse tipo de *batá*, porque o grupo foi outro. E quando você tem *Ifá*... mas lá você vê, lá tem orixá *Okô*, lá tem *Oduduwá*, lá tem orixá *Okô*, lá tem *Oduduwá*. Lá tem outros orixás que aqui não sobreviveu. Mas lá não tem *Oxumaré*. Lá não tem *Nanã*. Entendeu? Lá não tem *Nanã*, lá não tem *Oxumaré*, entendeu? Tem determinados orixás que saem aqui, que eles perderam a cultura, entendeu? Por exemplo: *Aganjú* é uma coisa separada do culto de *Xangô*. Ele é um... o que eles chamam um orixá especial. É separado. É outro caminho. [pessoas saem do recinto... 'Deus abençoe vocês, vão com Deus']... Então, ele é separado. E tem um outro orixá que é... deixa eu lembrar o nome... eu vi *Oduduwá*, eu vi o orixá *Okô*, orixás que aqui não faz. Vi *Aganjú*.

Existe *Xangô Aganjú*, mas tem todo um *orô* diferente para *Aganju*, como tem um *orô* todo diferente para *Ifá*. Isso fui aprender em Cuba. Então tá aí uma das respostas para o que você me pediu. E lá se cultua muito bem *Ayangalu*, aqui não, mas lá tem! Cultua outros tipos de *Obatalá* que aqui não tem. Ah! Você deve ter visto!

FERRAN: E sobre... eu acho que é isso, mais ou menos... Acho que sim... [começa a falar com uma senhora que estava de saída da Fundação]... Eu queria lhe perguntar, *egbomi Cici*: o quê que para a senhora faz um *toque* de candomblé bonito? Na opinião da senhora...

EGBOMI CICI: Um *toque*?

FERRAN: Um *toque*... um *toque* mesmo...

EGBOMI CICI: No *toque* para mim, o que faz para mim achar um candomblé de culto de orixá perfeito é quando se sabe tocar, respeitar os orixás e as pessoas, e saber tocar e cantar. Porque existe as cantigas que a pessoa tem que – quem puder dá uma olhada na tese de doutorado de Professora *Ângela Lühning* – existe várias cantigas, mas a ciência está em saber usar... usar as cantigas certas, saber alguns significados – porque muitas vezes a pessoa canta uma cantiga e a cantiga não é boa. Muitas vezes toca errado. Então vamos ter simplicidade, vamos ter humildade de procurar saber quem pode ainda ensinar. Entendeu? Observar as casas de tradição, não é? Porque as casas antigas que têm alguma coisa para dar. Então, a gente tem que observar, observar, ouvir! Porque a maioria das pessoas são pessoas que são nascidas e criadas ali dentro. Entendeu? Então, um candomblé com suas *cantigas* próprias. Tem casas com *cantigas* características daquele *axé*, que você sabe que horas vai cantar, o porque está cantando. Porque tudo é um enredo. Tem que saber as cantigas, tem que saber os *toques*. Os *toques* que o orixá toca e seus *toques* sagrados, entendeu? Então, eu acho que para um bom candomblé a pessoa pode ser humilde, pode não saber muito, mas cante certo, sabe? Pode não saber tocar um *bravum*, não saber tocar um *adarrum*, ou não saber tocar um *savalú*, mas toca aquilo que ele sabe com humildade, com simplicidade e usa! Quando vier uma pessoa de fora, ela tem o direito de apresentar o que ela sabe. Mas se a gente puder também aprender com a pessoa antiga. Eles sempre vão contar uma história... ‘ah! o Santo de fulano... no meu tempo ele dançava isso assim. Hoje eu estou vendo dançar assim. E eu pergunto você sabe o que está dançando?’ Não. De fato, não tem mais esse conhecimento, em certo ponto porque quem sabia resolveu morrer e levar. Então, hoje é como eu ouvi muitos anos atrás a Professora *Ângela Lühning* dizer: ‘o candomblé é um disse pró – o eu falei para ela uns trinta anos atrás – diz e pró, o

Onde quer que você esteja, os olhos de Deus está sobre você. Tudo o que você fizer, você tem que dar conta!

FERRAN: Axé

EGBOMI CICI: Então meu velho. Vou contar-cantar uma cantiga para me retirar para um próximo momento...

FERRAN: Com certeza...

EGBOMI CICI: [começa a cantar e toca *ijexá* com as mãos sobre a mesa] *Jô maló, um amadêrê, ja mi colonã. Jô maló, um amadêrê, ja mi colonã. Jô maló, um amadêrê, ja mi colonã:* Meu menino, eu estou indo, mas um dia eu volto.

FERRAN: Axé. Muito obrigado...

EGBOMI CICI: Para todos nós. Viu?

FERRAN: *A benção!*

EGBOMI CICI: Então é isso. Tem muito mais, mas sua velha não sabe pra te falar. Você vai saber com o tempo.

FERRAN: Com certeza. Tudo tem sua hora.

EGBOMI CICI: Viu! Exatamente. O povo *congo* que diz: *tudo com o tempo tem tempo. O tempo só não é bom para quem não sabe esperar. Eu perguntei ao tempo: Tempo, que tempo que o tempo tem? E o tempo respondeu: o tempo, precisa de muito tempo para poder contar o tempo que o tempo tem.*

FERRAN: Axé!

EGBOMI CICI: Pra todos nós. O culto de orixá, meu filho, é filosofia pura! É só a gente ter discernimento: que ele é importante para como qualquer outro corpo. Não é porque a minha pele é diferente da pele do outro que eu não vou ter uma mensagem boa, uma coisa universal para falar. Todos nós temos, porque Deus é um só!

FERRAN: Axé! Obrigado...

EGBOMI CICI: Por nada.

7.2.9 Entrevista Ícaro Sá

Forte Santo Antônio Além do Carmo (Salvador/BA), 08 dezembro 2021

ÍCARO SÁ: Espero poder ajudar na sua pesquisa irmão...

FERRAN: Pra mim assim é uma alegria e uma honra demais. A primeira pergunta é bem simples: quem é você? O que é que você faz? De aonde você vem?

ÍCARO SÁ: Quando... quando puder começar... Já foi? Então, sou Ícaro Sá, sou percussionista aqui do Centro Histórico, nascido e criado no Pelourinho, nessa área e também sou *huntó* do *Terreiro do Bogum*, *huntó* de *Oxaguiã*... que sem dúvida é o... foi o lugar que me deu uma direção assim para dentro da... de toda essa música sacra da diáspora. O terreiro é de tradição *jeje-mahi*. É um terreiro que foi fundado em 1720 e teve uma importância também na Revolta dos Malês, que foi em 1835, por abrigar alguns dos líderes da revolução que encontraram lá no Alto do Engenho Velho da Federação, esse lugar de proteção, por assim dizer.

FERRAN: Eu queria falar basicamente do papel como *huntó*, né, como um tocador de atabaque, e assim... Como você define, como um tocador pensando dentro da roça... Como você define um *toque* de candomblé? Tem algum nome que você tenha?

ÍCARO SÁ: Um *toque*?

FERRAN: É, um *toque*. A parte instrumental, cantada...

ÍCARO SÁ: É, para a gente assim... Eu não sou nascido e criado no candomblé. Eu sou nascido e criado na rua, no Centro, e tal, e fui para o candomblé... A minha vivência, eu entrei no terreiro quando eu tinha dezoito anos, mais ou menos – eu estou com trinta-e-um agora, vou fazer trinta-e-dois – e... naquela... quando, logo quando eu cheguei, que eu fui... [chegam diversos transeuntes e se interessam, perguntam, etc... ‘Espera aí pai, que a gente está gravando a parada aqui, na moral, viu? rapidinho!’... segue a conversa]. Aí quando eu cheguei lá, mais ou menos em 2008, 2009, eu... eu aprendi que não tem assim... coisa do *jeje*, não tem um *toque* específico. Por exemplo, *agueré* para *Oxossi*; ou sei lá, o *aderé* é pra... o *aderejá* é para *Ogum*. Dentro dessa lógica do *Bogum*, pelo menos eu digo, que vários *toques* são para vários *voduns*, né. Então a gente toca o *bravum*, a gente toca o *sató*, tanto faz se é para *Bessêm*, se é para *Gangatolo*, se é para *Tobosi*... Então assim, não tem uma... não tem uma “linha reta”, sabe? Então, dentro

dessa perspectiva de um *toque* específico, não tem. Lá é tudo muito polirrítmico, como essa coisa que veio do *Daomé*.

FERRAN: Então, quantos *toques* vocês tocam, mais ou menos, que você faz, assim, agora de cabeça?

ÍCARO SÁ: *Avamunha, sató, bravum*, os *ijexás*, os *aderejás*, os *aguerés*, *ilú*... Aí tocamos também *agabi*. Depende dos *voduns* e das *qualidades* também dos *voduns* que estão ali, no *dorozó*.

FERRAN: O quê que você gosta de *toque*? Alguém quando está tocando, o quê que faz um *toque* bonito?

ÍCARO SÁ: Eu acho que a *cadência* do *pé do santo* e a resposta de quem está *dobrando o rum*. E a complementação do *pi* e do *lé*. Porque... cada casa tem um *sotaque*. Cada *nação* tem um *sotaque*. O mesmo *agueré* que se toca na *Casa Branca* [cantarola o som dos atabaques] *tra-ca-ta-ca, tra-ca-tra-ca, tra-ca-tra-ca, tra-ca...* não é tocado no *jeje*. A gente toca mais pra [cantarola de novo] *tra-ca, pa-tra-ca-tacu, tra-ca...* São *marcações*' diferentes. Então assim, eu acho que cada... cada energia vai ter ali o seu *sotaque*, né, dentro da história dos *toques*. O que eu mais gosto eu acho que é o momento do *frenesi*, né? Quando... quando o *toque* chega num clima máximo, assim que o *vodum* da pessoa chega! Essa é a parte que eu mais gosto, sem dúvida.

FERRAN: E o que você não gosta?

ÍCARO SÁ: Eu não gosto quando toca muito “escarrerado”. Quando se toca, com muito “confete”, quando o pessoal enfeita demais. Eu acho que descaracteriza um pouco, até da intenção que você está colocando ali, na energia, no barracão... pra quem está dançando.

FERRAN: E o que você mais admira de um tocador ou tocadora de atabaque?

ÍCARO SÁ: A concentração! Eu acho que faz parte do... são dois transe! O transe de quem recebe a entidade e o transe de quem faz essa entidade chegar! Porque, quando você está atento no que está à volta, no que está acontecendo ali no barracão é também... De uma certa forma, o tocador também entra nesse transe. Faz parte disso!

FERRAN: Como você aprendeu a tocar?

ÍCARO SÁ: Não sei. Eu só aprendi. Ouvindo, vendo. Não perguntava nada, mas ouvia e via bastante! Porque eu acho que o que... o que guia assim a gente é a gente saber os *movimentos*, aonde... aonde “corta”, onde “prepara”... e até como a *cadência* dos [atabaques] pequenos vai se construindo ali.

FERRAN: Você teve algum tocador ou tocadora, ou alguma pessoa que foi importante nesse processo?

ÍCARO SÁ: Com certeza! Com certeza! O *Luizinho do Jeje*, que é meu *pai-pequeno*. *Kainã do Jeje*, que é o filho dele, que é meu irmão de música, de candomblé. *Lucas Maciel*. *Gabi Guedes*. *Finado Mestre Erenilton*, que eu tive a oportunidade de ver, dá *Casa de Oxumaré*. Então assim, essas pessoas é que são... *Totó Cruz*, que é *ogã* do *Pilão de Prata*. Essas pessoas são que me influenciam assim nessa vida. *Hundeva Raimundinho* também, *Raimundo Bogum*. Porque eu acho que é o pessoal que consegue deixar mais à vista a parte tradicional dos *toques*.

FERRAN: Quando você pensa, por exemplo como um tocador em técnica no atabaque, como você definiria isso?

ÍCARO SÁ: É diferente, assim porque você tem que saber tirar o som do instrumento. Você tem que saber o “abafado”. Você tem que saber, né? Onde é *agdavi*, onde é mão, onde é meio, onde é centro. Eu não penso muito na técnica. Eu penso em “achar o som”. Mas é importante também a gente saber como tocar, saber como dar a caída do *agdavi* para poder dar aquele estalado mesmo. Então, assim, a gente vai no fluxo ali da coisa toda.

FERRAN: Qual a importância do som, da sonoridade, da afinação dos atabaques?

ÍCARO SÁ: Ah, é imprescindível porque é o complemento, né? Quando a gente canta, a gente meio que vai se guiando... a afinação geral das cantigas vão todas sendo embasadas pelo que está sendo tocado ali de *agogô*, de atabaque. Essa ressonância é importante! Você estar com o atabaque, os agudos afinados, em comunicação ali...

FERRAN: E a importância do gesto, do corpo?

ÍCARO SÁ: É demais, porque é o que vai marcando o passo! [começa a chover] Poxa, e essa chuva irmão? Será que a gente vai para... [levanta e cai o microfone] Ish, perdoa! [levantamos e vamos para um local coberto próximo]...

ÍCARO SÁ: Sim. A gente parou...

FERRAN: A gente estava parando na coisa do corpo, do gesto...

ÍCARO SÁ: Ah, eu acho que auxilia, né? Porque, os atabaques eles chamam esse *movimento* tanto de quem toca quanto de quem está no barracão ali, vendo a festa acontecer. Eu acho que tem um pouco disso, né? Tem esse... tem essa conexão. [um garçom do estabelecimento se aproxima e pergunta... ‘Vamos pedir aqui... pó irmão... é não, a gente... a gente está gravando, mas dá pra...’]

GARÇOM: Sejam bem-vindos...

ÍCARO SÁ: Obrigado.

GARÇOM: Se quiserem conhecer o museu...

ÍCARO SÁ: A gente, a gente, a gente vai conhecer... Maravilha. É um cafezinho [o garçom oferece diversos tipos de café]... Eu vou querer... você tem cappuccino? Você me vê um cappuccino, por gentileza?

FERRAN: E me dá uma água com gás... Parei de tomar café, trabalhei na Nescafé e parei...

ÍCARO SÁ: É mesmo? Aqui no Brasil?

FERRAN: Lá na Espanha... há muitos anos. Eu sou químico também...

ÍCARO SÁ: É mesmo?

FERRAN: E agora músico... Vamos lá: qual é o papel do ritmo no candomblé?

ÍCARO SÁ: Eu acho que o ritmo é a “espinha dorsal” de todo o acontecimento, porque até quando a gente não usa atabaque, a gente usa a palma da mão. A gente tem... tem motivos para sempre estar pulsando esse fio condutor que junto com a *cantiga* é quem torna esse “encantamento” possível. Então o ritmo ele é... ele seria... ele seria o corpo desse etéreo que vem de algum lugar. Ele seria o motivo dessa explosão!

FERRAN: Quando você pensa, quando você está tocando, como que você pensa, por exemplo, fraseado, frases? Você divide em frases, você pensa em sequências longas? Você pensa em figuras rítmicas?

ÍCARO SÁ: Olha, isso é muito relativo, porque, por exemplo: eu vou pouco ao *rum* – até porque eu sou... eu sou o novo assim... [chega o garçom]...

GARÇOM: Podem continuar viu?

ÍCARO SÁ: Não, não. É um cappuccino e...

FERRAN: E uma água com gás... prefiro uma água com gás...

GARÇOM: Uma água com gás. Gostaria de gelo?

FERRAN: Obrigado... De nada...

ÍCARO SÁ: Então, eu vou pouco ao *rum*. Eu vou em algumas situações, em alguns momentos. Porquê, eu vou fazer dois anos de *confirmado* agora em janeiro, e assim, eu sinto que eu preciso ainda pegar mais. Mas onde eu posso perceber, nos momentos em que eu toco, nas obrigações internas, quando a gente está tocando eu vou muito... presto muita atenção no *pé do santo*, né, o que é que está marcando. Mas, se eu estou tocando em uma *obrigação*, se não tem... eu vou pensando no ciclo. Eu penso num ciclo

de determinadas frases. Por exemplo, *hamunha* [cantarola] *krum, ká krum...* Aí eu fecho o ciclo, poder retornar! Então, são... apenas tudo cíclico, né; tudo circular!

FERRAN: E tempo? Como você pensa quando toca...?

ÍCARO SÁ: Dentro do candomblé eu não tenho muito essa lógica do tempo não. Porque é um acontecimento específico. Mas como a gente é músico de profissão, não tem como não “linkar” isso também, né? Porque, às vezes, no diálogo que a gente tem, quando a gente vai passar alguma *levada*, como a gente vai passar algum ritmo para alguém, como muitos... muitos *ogãs* são músicos também, fica mais fácil se a gente usa essa linguagem. Às vezes a gente tá tocando... pode ser... a gente tá tocando o *bravum kra-katakata, kra-katakata, kra...* que para... dentro ali do *preceito* não tem uma lógica de você contar um, dois, três, ou um, dois, três, quatro. Mas quando a gente vai passar isso para alguém, como é tudo na base da oralidade, é importante também assim dar uma... você conta uma pulsação, né? Um, dos, três, um, dos, três... [cantarola e bate com a mão]. Então, auxilia, auxilia!

FERRAN: Qual é o papel da voz, do canto, da fala? E, inclusive, aproveito para te perguntar se, desde o seu ponto de vista, o atabaque fala...

ÍCARO SÁ: Com certeza! Fala o *rum* né! O *rum* ele fala! O *rum* é quem faz essa comunicação. Então... o canto ele é... ele é... como eu estava dizendo o ritmo é a “espinha dorsal”, o canto talvez seja essa “medula óssea”. A melodia, né? Ela também faz parte do processo da evocação. Então é uma coisa que complementa a outra. Então, a voz, a fala, o que se fala, as saudações é um instrumento a mais, e que a gente tem que também preservar as formas de cantar, os idiomas em que se canta, a pronúncia. E através da fala também que a gente passa os ritmos, né!

FERRAN: Boa! Como que é isso lá no *Bogum*, na tua experiência...

ÍCARO SÁ: Sim, é o tempo todo. É o tempo todo. Quando a gente está justamente nesses processos de *obrigações* internas, em que você não tem necessariamente um *vodum* dançando, então às vezes quem é mais-velho, que tem mais experiência, vai guiar você através disso: ‘ô velho! Agora é *prum-bagum, kum-bagum*’. Então são... a palavra... a palavra ela prenuncia a *porrada*, né? A *porrada* no tambor.

FERRAN: Qual a importância então dos próprios instrumentos? Dos próprios atabaques, do fato deles serem sagrados...

ÍCARO SÁ: Olha, eu acho que o... o tambor ele é ali um instrumento de perpetuação desse culto, porque... tipo o *rum* especificamente, a gente fala de tambor de mais de 200 anos – que são tambores de

tronco único, escavados, com inscrições... inscrições na língua *fon né*. Então, aqueles tambores ali guardam e preservam essa história... em forma de afinação... as *cunhas* em cima, toda forma de encourar o atabaque. Sem dúvida, é um instrumento de salvaguarda dessa memória, dessa memória cultural.

FERRAN: Vocês tocam com *gãn*?

ÍCARO SÁ: Sim. A gente a formação é *gãn, rum, pi e lé*...

FERRAN: Então o *gãn* é único então?

ÍCARO SÁ: Não. A gente chama de *gãn*, mas é *agogô*. É o *agogô* mesmo que a gente toca, de duas bocas. Mas, quando a gente está tocando no processo, é sempre de uma boca só [O garçom traz os cafés... ‘Obrigado mermão!’... nos servimos e tomamos um gole]... Isso aqui era um casarão pai, tipo de... ocupação. Era cortiço, que moravam várias famílias, várias famílias!

ÍCARO SÁ: Aí compraram e... É. que é isso, né? Na verdade o processo do Centro Histórico de Salvador é isso. As famílias ricas... aqui é um lugar de famílias riquíssimas no tempo do Imperador... Imagine quanta *ancentralidade* você não tem nessas paredes. Quem levantou isso, esse barro tudo, é que essas pedras? Então, assim, a galera foi enriquecendo e a cidade foi expandindo, saiu e tudo isso aqui ficou vazio e a população carente precisava desse lugar, foi entrando! Mas é um processo, né?

FERRAN: O Rio tem uma parte também da... toda a parte do Centro Histórico que também...

ÍCARO SÁ: Exatamente!

FERRAN: Deixe te perguntar sobre o seu aprendizado. Quando você aprende, tem algumas expressões próprias? Tipo, no meu terreiro, as vezes se chama de... *acompassar, floreio*... tem umas palavras para indicar algum tipo de *movimento*... ou de estética, inclusive *toque pausado, toque com cadência*...

ÍCARO SÁ: Isso. A gente... A gente não...

FERRAN: Afine o atabaque como se... meu *pai-de-santo, Dofono*, fala de *piano*. Para ele...

ÍCARO SÁ: É! É piano... exatamente!

FERRAN: Tem isso por aqui? Você já ouviu?

ÍCARO SÁ: Tem, com certeza! Essa coisa do *atabaque ser piano* eu escutei muito de *Huntó Tic'* – que é o *méhuntó* da casa, né? Ele sempre falou isso também. E a gente usa... a gente usa muito *kaka*. No *jeje* se fala o *kaka*. O *kaka* é o... é como o *jinka* ou o *ejiká* da... do que se usa no yorùbá, a gente fala ‘não, tem que tocar no *kaka*!’. O *kaka* é o... é o “tempero” *jeje*, sabe? É aquele “molho” diferenciado. E tem isso de tocar *acompassado*. Tocar *acompassado*, não precisa tocar “escarrado”. Tocar *hamunha*

relaxada! A *hamunha*, por mais que seja um *toque* aguerrido, pra frente, mas você não precisa [cantarola de forma nervosa] *ta-ka-ta-ka-ta, taka-ta-ka-ta-ka-ta...* é *toque compassado*. Toque... toque pro Santo bailar suave, por mais que ele esteja guerreando, mas... isso, isso a gente ouve muito, né!

FERRAN: Você já ouviu falar, por exemplo, de *fundamento*?

ÍCARO SÁ: Claro!

FERRAN: Na parte da música, faz sentido? O que seria um *fundamento* para um tocador de atabaque?

ÍCARO SÁ: *Fundamento* cara, para a gente... assim, você tem as *cantigas de fundamento*. Você tem as *palavras de fundamento*. A *cantiga* de entrar no *abaçá*. A *cantiga* de chamar o *huntó*... Então *fundamento* ele é... ele é o motivo principal, mas que está velado ali na coisa toda, sabe? A gente tem o *fundamento* de tocar o tambor específico. Vai... ah, vai *copar*, agora é hora de... esse *fundamento* aqui se faz com tantos, sabe? Então *fundamento* é a coisa principal, né? O preceito de você subir no *pagodô*, de você tomar um *banho de abô* antes de subir no *pagodô* para poder ali estar evocando as energias, as entidades...

FERRAN: Você acha que a forma como se entende, como se fala a música no candomblé é diferente de como se entende no rádio, na TV?

ÍCARO SÁ: Com certeza! Com certeza!

FERRAN: O quê que faz essa diferença?

ÍCARO SÁ: Eu acho que... essa compreensão da musicalidade, da música como veículo de conexão, né! Você me perguntou mais cedo se a gente pensa em tempo, se a gente pensa em frase: talvez a gente pense isso porque a gente é músico, a gente toca, então a gente sabe que o 12/8 tem ali aquele trecho. Mas dentro do *preceito*, o candomblé não tem isso: você está tocando pro *tempo* ali! Você está tocando pra o imaterial que se faz presente em uma matéria! Então, não se tem esses padrões dentro de candomblé. Se tem os motivos que seriam: as *cantigas*, e seriam as *viradas*, né? quando você passa de um ritmo pra outro, as passagens ali ilustradas por esses *toques* e *movimentos*. Então, é bem diferente a abordagem da música da rua para a música de terreiro.

FERRAN: Tradição e criatividade: você acha que tem espaço para ser criativo dentro do terreiro?

ÍCARO SÁ: Com certeza! Respeitando. Respeitando a linguagem que se tem, entendeu? Como aquela coisa: um *agueré* que se toca na *Casa Branca*, quando se toca os pequenos, quando se toca o *rum*, você sabe, você fala ‘pô, esse *agueré* está na *cadência* da *Casa Branca*’. Você vai num *Gantois*, você escuta o mesmo *agueré* só que tocado de uma forma diferente, *marcado* de uma forma diferente! Só que cada

um traz o seu... vai trazendo a sua linguagem. Dá para você ser criativo, mas eu acho que você não pode abandonar a tradição! Você não pode abandonar ali a raiz que você aprendeu. Porque estamos falando de *toques* de mais de 300 anos, dessa cultura que veio para cá e foi se forjando e que existe até hoje também por um passo de criatividade! Porque, se é quando a gente vê os movimentos de África, os cultos na África, você vê aquele monte de tambor e pouquíssima coisa você consegue falar: ‘oh pai, é dali que vem um *bravum*. É desse movimento aqui que se faz que... que tá no *bravum*... essa polirritmia dos agogôs, dos *gãns*’... Então assim, os ancestrais quando trouxeram, eles tiveram também que ter essa criatividade, mas não perderam a tradição! Tanto é que isso aqui [bate na palma a *clave* do *varsi*]... tá por aí. Aí, se a gente pensa também nos *candomblés* de *caboclo*, nas coisas de *angola*, toda a... todo esse diálogo que tem entre os atabaques, né? Se você toca *angola*, você toca o *congo* [cantarola o *toque congo*]... o *congo* já é mais marcadinho, porque o *nkissi* ele dança mais lento, mas o *caboclo*, a depender, já é mais rápido. Então a frase já muda. O meio... o meio e o pequeno [cantarola, com voz bem aguda, uma *base* de *lé e rumpi* no *angola*]... que... tudo vai... vai se refazendo, né?

FERRAN: Deixa eu te perguntar sobre o palco, enfim, todo esse lado de... O que é que você leva da sua vivência do *candomblé*? [coloca açúcar no café]... o que você leva da tua vivência, dessa experiência, da tua... do teu tocar como um *ogã* para o palco?

ÍCARO SÁ: Eu... o que eu mais consigo conectar acho que é a seriedade de você colocar a mão sobre o tambor! Se você respeitar o tambor, enquanto um instrumento que ele evoca uma força maior, né! E isso não é diferente no palco quando a gente está tocando aqui para o povo, para a multidão, porque a música ela vai contagiando, ela vai irradiando... e é quem faz essa conexão com essa coisa que está no nosso subconsciente, que está aí, no coletivo, que faz... que faz o corpo pulsar. Eu acho que depois que eu entrei no *candomblé*, a minha responsabilidade com a música dobrou – senão triplicou – sabe, na mesma proporção ali dos atabaques! Porque... sobre tudo a música brasileira, ela é 99% oriunda da música dos terreiros, da música negra. Então, é a mesma responsabilidade, vou dizer assim.

FERRAN: E o que não pode, ou não deveria sair do *candomblé* para o palco?

ÍCARO SÁ: Acho que as coisas de *fundamento*. Porque é muito delicado. Se você... eu acho que se você expõe demais, você corre o risco de você deturpar certas tradições e você deturpar certas formas de tocar, certas palavras, você deixa num lugar comum que fica... que fica acesso de pessoas que não têm o mesmo comprometimento que a gente tem! E eu acho que também faz parte da gente saber separar, saber o que

pode ser cantado, saber o que pode ser tocado ou até onde a gente vai, né? Porque a gente é iniciado no segredo, né? Então assim, eu acho que isso também vai para o tambor. O tambor também tem que ter esse... você tem que proteger ele nesse segredo também! Senão vai se perder essa parte da tradição que acaba sendo deformada. Isso eu acho que é mais perigoso.

FERRAN: Como é que é a comunicação com, por exemplo, com músicos que não têm esse acesso, esse contato com o candomblé? Em trabalhos aonde tem isso mas presente?

ÍCARO SÁ: Olhe, aqui em Salvador irmão, eu vou dizer a você que é até mais fácil, porque assim, por mais que você não seja de candomblé, aqui você está em contato com isso o tempo todo! Então assim, a música da gente, as *levadas* que se usam, quem é da onda sabe de onde vem! Quando você está tocando uma coisa ali e você está tocando um samba, então você já dá uma porrada aqui que você puxa para um *kabila*, para um *samba de caboclo*. Quando você vai passar isso para um músico que não é desse universo, por mais que ele não seja, já tem alguma coisa ali na memória auditiva dele, na memória sensorial dele, que vai fazer a conexão. Então é fácil! Não é difícil, porque quando... a gente aqui cresce ouvindo *ijexá* de várias formas. Tipo, o *ijexá* misturado com funk, *ijexá* que foi pro *Axé Music*, *ijexá* que foi... então assim, já está dentro da gente! Eu sinto um pouco mais quando eu saio da Bahia, quando eu vou fazer alguns trabalhos fora e eu toco com músicos que não têm essa mesma vivência, que não tenho esse mesmo contato. Mas aí a gente também faz de uma forma para que fique mais palpável né, que fique ali... que tenha em comum entendimento para que o *swingue* siga o fluxo né, necessário!

FERRAN: Para não me estender muito... ô, cinco minutos...

ÍCARO SÁ: Não, tranquilo!

FERRAN: Teve dificuldades para entrar no mercado da música? Quando você cria ou tenta aplicar coisas do candomblé?

ÍCARO SÁ: Não, não, não. Aqui não. Porque eu... meu pai é músico. Meu pai tocou com *Gerônimo*, tocou com *Sarajane*. Meu pai pra mim era muito amigo de *Ramiro*. Então assim, como a gente é do Pelourinho, a gente já nasceu imbuído dessa coisa toda. Aqui. Eu sempre encontrei muita facilidade, até pelo tipo de música que a gente acaba fazendo, né? Eu toquei sempre muito música instrumental, que já dava essa vazão para fusão. O finado *Bira Reis* foi um desses precursores. O finado *Letieres* também, que inclusive hoje é aniversário dele, eu estava na missa na intenção dele ali. Então, o próprio *Ramiro* também, né – que as forças guardem eles e iluminem sempre num bom lugar. Então sempre, essa cultura

musical sempre esteve em torno disso tudo. Então, era fácil para a gente inserir isso no contexto do... sabe, da improvisação, no contexto da criação, ali na base da música. Eu nunca encontrei dificuldade, não. Até quando eu já trabalhei com músicos evangélicos, eu sempre dei um jeitinho [dá uma risada]... Lógico, né pai? A gente joga ali o *bambá* só pra poder dar uma “cozida” melhor no negócio!

FERRAN: Como você vê essa coisa de pesquisa, partitura, tipo, esse meu trabalho... Como você vê essa... essa interface, vamos dizer, às vezes tensa entre a Academia...

ÍCARO SÁ: Eu acho... por exemplo, sempre que me falam isso eu faço sempre um paralelo: eu nunca estive em Cuba ta, mas eu conheço muita gente que já foi para Cuba e eu faço sempre um paralelo que se assim: se nós tivéssemos uma educação musical desde pequeno, ou se essa cultura da escrita, da leitura, não digo só de música, notação musical, digo de tudo! Se fosse uma coisa mais... mais espalhada pela nossa população, seria... seria mais fácil a gente encontrar materiais, porque, por exemplo – que eu ouvi dizer né – os percussionistas cubanos (e eu conheci alguns) eles tocam piano, eles leem cifras, eles escrevem partitura, eles escrevem os *toques*. Então assim, eles conseguiram desenvolver essa decodificação desses ritmos sem perder a tradição! E também não se tinha, talvez, uma visão do oportunismo! O que acontece com a gente aqui no Brasil, a gente que é de uma cultura oral, de rua, é que a gente não tem... não tem suporte, né! Então, essa coisa começa a entrar na Academia agora no século XXI! Aqui na UFBA, *Juri* passa o seu primeiro professor de percussão desde que a escola... desde que a EMUS existiu. Eu entrei na escola de música em 2009. Não tinha nem professor de percussão! E eu já cresci tocando percussão. Então assim, eu acho que é tenso porque é um pouco mitificado essa coisa. Se a gente conseguisse desmistificar isso, e deixar mais acessível eu acho que seria menos... menos tenso essa coisa da parte escrita. Porque ajuda também! Quando você vai fazer um trabalho com pessoas que tocam essa linguagem, mas que tem uma certa – como é que eu posso dizer – uma certa dificuldade no entendimento, e você passa a um ritmo [cantarola um *toque*] *tac-tac, tatatac-tac...* ‘Não, o *sotaque* está aqui! Não, olha aqui, assim que escreve! Você está vendo aqui? Toque isso aqui’. É uma ferramenta para essa facilitação. E a pesquisa é o que vai – essa documentação toda – é o que vai nos nossos acessos de hoje e vai preservar. Porque eu aprendo com um antigo da casa que aprendeu com o antigo, e aprendeu com o antigo, se vem dessa linhagem oral e chegou até mim, eu acho que a gente já está em outro nível, já tem dispositivo de gravação, já tem compreensão da escrita, a gente pode também deixar isso registrado para uma geração futura poder usufruir e não se perder a tradição, né!

FERRAN: E a última pergunta sobre preconceito... ou seja: tambor, preconceito de gênero, mulheres tocando tambor – tanto dentro quanto fora do terreiro. Você já conheceu mulheres que tocam atabaque?

ÍCARO SÁ: Tem a... tem *Lorena*, que é uma menina do Engenho Velho da Federação, neta de *Mãe Bete de Oxalá*. *Lorena* é uma exímia tocadora de atabaque! O que acontece: dentro do culto, dentro do preceito, a gente sabe porque mulher não pode tocar no tambor. Tem lá as questões. Mas tem... tem certas mulheres que têm tanto domínio dessa coisa toda que quando você está ali, numa festa de *caboclo*, por exemplo, que é uma coisa mais permissiva, elas não chegam a ir para o *rum, pi e lé* – porque têm essa questão – mas estão ali no *agogô*, estão conduzindo toda a festa. Às vezes estão no *caxixi*. E elas... eu acho que a mulher com o tambor tem uma relação diferente da nossa! Eu acho que cada instrumento ele vibra numa frequência e na mulher não é diferente, porque o tambor também é a mulher, né! Tem tambor que também é mulher, né! E a gente sabe disso. A coisa do preconceito acho que é mais... é mais fácil da gente encontrar de uma certa forma, porque a percussão ela ainda é vista com um certo... vamos dizer: tem músico, e o percussionista é sempre o “batuqueiro”, né? Mas justamente por isso, porque não passou por uma oficialização, não passou por uma “academização”. Então aqui, no nosso sistema de música, ainda é uma coisa assim que está começando a virar agora. Que hoje em dia já é mais fácil você encontrar percussionistas que sejam produtores musicais, que toquem outros instrumentos melódicos, harmônicos, que assinem direção, arranjo. Agora a gente está dando um passo. E você veja: a universidade existe há sessenta anos e só agora, em 2018... não, em 2017 foi que teve o primeiro professor de percussão popular no Brasil. A primeira cadeira, né. Então assim, é um paradoxo que: é a base de tudo, mas ainda assim é excluído na maioria das vezes!

FERRAN: E já para finalizar mesmo, sobre educação, sobre o papel do tambor como esse lugar de educação, de cidadania...

ÍCARO SÁ: Eu tiro por mim! Eu sou nascido – como eu te falei – eu sou nascido e criado aqui, então assim: a minha infância toda eu fui criado muito solto, então sabe, eu estudava aqui embaixo, saía, ia para escolas... ficava aqui brincando o tempo todo e volta e meia, viu, *Ilê Aiyê* ensaiava ali no Forte de Santo Antônio na época. Então assim, essa coisa do tambor sempre foi muito presente nessa localidade. E o tambor ele salva vidas! Se você tem um projeto social que você ocupa ali o tempo, uma tarde de uma criança. Não é que é assim, de dez que você tenha... não é que os dez vão virar músicos, mas pelo três daqueles dez podem fazer carreira na música, ou podem ter uma outra abordagem sobre a vida, sobre a...

sobre o compartilhamento. Porque o tambor ele é coletivo, né! O tambor ele é o mais coletivo de todos os instrumentos, assim eu digo! Porque você depende um do outro pra você formar aquele... né? essa “massa sonora”. Então, o tambor ele salva a vida! O tambor ele é alimento, ele alimenta o corpo, ele alimenta o espírito, ele alimenta a cultura. É o que faz pulsar ainda a nossa cultura ancestral! E é o que vai também se modernizando, porque o tambor ele é muito inventivo! Por mais que a gente pensa que tudo já foi tocado, que tudo já foi feito, quando você altera uma pequena linguagem aqui, você dá vazão para uma coisa muito maior. Então assim, o tambor ele é o instrumento do futuro!

FERRAN: Ao mesmo tempo que...

ÍCARO SÁ: Que é do passado exatamente! Pô! [dá uma gargalhada]... Exatamente!

FERRAN: Bem. Pra mim é isso. Tem alguma última coisa que você queira falar...?

ÍCARO SÁ: Não sei, cara, você que sabe.

FERRAN: Por mim está lindo... Foi assim...

ÍCARO SÁ: Porra Ferran! Cara... É isso: espero que então assim, espero que tenhamos mais essa compreensão da importância do tambor, da importância da coletividade. A gente guardar essas tradições, essas memórias. Acho que é impor... tudo, tudo tem a sua importância, desde o... da amarração da corda para você afinar, desde o jeito em que você encoura o instrumento, do jeito que se toca, os *sotaques*. Porque, pelo menos há uns 400 anos isso está aqui com a gente e... a gente que é desse processo, a gente vai levar isso, não é! E a nossa missão também, de ir levando, passando adiante, sem deixar perder o mistério, a tradição, o segredo que é a importância!

FERRAN: Axé!

ÍCARO SÁ: Axé meu irmão. Massa!

7.2.10 Entrevista Guilherme Marques

Candeal de Brotas (Salvador/BA), 08 dezembro 2021

FERRAN: Então a primeira pergunta é bem simples: quem é... qual é seu nome? De onde você vem? O que você faz?

GUILHERME: Olhando pra cá ou pra lá?

FERRAN: Tanto faz...

GUILHERME: O melhor pra você...

FERRAN: Isso aqui é pra mim [falo da gravação...]

GUILHERME: É só pra você, ne? Bom, meu nome é Guilherme Magalhães Marques. Tenho vinte-e-sete anos. Sou nascido e criado no bairro da Federação, pertinho lá do *Ilê Axé Oxumaré*. E é de lá que tudo se inicia.

FERRAN: Axé! Qual é o nome do seu *axé*, exatamente?

GUILHERME: O nome da minha casa de axé é *Ilê Axé Omin Da*. Fica localizada no Nordeste de Amaralina.

FERRAN: A maioria das perguntas que eu gosto de fazer tem a ver com o fato de tocar o tambor sagrado... em fim, e depois no final falar um pouco de outros projetos: tipo palco, projeto social, enfim. Mas vamos lá. Você saberia me dizer mais ou menos quantos *toques* vocês costumam tocar lá na sua casa? É uma pergunta difícil...

GUILHERME: Rapaz... Agora você me pegou porque a gente toca de tudo: *ketu*, *angola* e *jeje*. A gente toca... porque nós somos *ketus*, somos *ketu*. E quando vem visitante, por exemplo, lá chega às vezes uma amiga né, que ela de *Omolu*, porém, o *Omolu* dela é da *angola*. Aí, conseqüentemente, a gente tem que sair 'salva' também o *Omolu* da *angola* entendeu? E *Omolu* é *jeje* e a gente também canta o *jeje*, entendeu? Lá, na nossa... o dono da casa é *Omolu*...

FERRAN: Igual à minha...

GUILHERME: Axé...

FERRAN: Axé! Você conhece... tem nomes específicos para esses *toques*? Tipo *adaró*, *savalú*, não sei...

GUILHERME: Geralmente são os nomes que... os nomes populares né, não têm... eu acho que em termos de nome de *toques*, o que fica as dúvidas são os *ilus* que são tocados, porque uma casa toca *ilu*,

ilu pra *iansã* em vez de *daró*, mas a gente consegue entender. Tem *iansã* e tem gente que fala assim ‘toca um *ilu* pra *Iansã*’, mas tem outras casas que já falam ‘toca um *daró* pra *Iansã*’, entendeu? Os nomes, eu acho que nós aqui da Bahia consegue se entender. A gente aqui se entende...

FERRAN: Tipo *varsi*...

GUILHERME: [00:02:41] É isso, o *vassi* normal.

FERRAN: O *toque* de *Ogum* vocês chamar como?

GUILHERME: É, tem esse diferenciado aí. Poderia ser o *vassi*. Você chama como?

FERRAN: Eu chamo, quando corta, *lagunló*.

GUILHERME: Porque tem *Ogum* cortando.

FERRAN: E aqui, tem um pessoal que chama de *aderejá*.

GUILHERME: Rapaz! Já viu? Eu nunca vi. E nem desse modo, que tipo assim é quando você é de outro Estado, aí que diferencia a mesma coisa. Quando é daqui de Salvador, aqui a galera se entende mais. Eu nunca ouvi. Você ouviu? Pode falar de onde você ouviu?

FERRAN: *Aderejá*? Eu ouvi, por exemplo, o *Ícaro* falou *aderejá*, *Ogum* quando corta, eles chamam de *aderejá*...

GUILHERME: Também vai a *nação* também, já é um pouco...

FERRAN: Claro! Muda...

GUILHERME: Muda...

FERRAN: E *lagunló* é uma coisa bem específica do meu *pai-de-santo*. A gente chama de... você conhece o *Dofono*?

GUILHERME: Sim...

FERRAN: Então, *Dofono* é *pai-de-santo* ali, não é...

GUILHERME: No caso, isso aí, essa... isso é pra cortar?

FERRAN: Pra cortar, porque na verdade ele chama de *trilho*, quando é *trilho* é quando corta.

GUILHERME: Sim.

FERRAN: E quando é *estrada* – ele chama de *estrada* – é quando amola, quando passa...

GUILHERME: Oh, interessante!

FERRAN: Ele tem uns nomes. Por isso que eu pergunto...

GUILHERME: Sim. Interessante...

FERRAN: Porque tem muita, muita coisa.

GUILHERME: Interessante...

FERRAN: Então. Como você definiria um *toque* de candomblé?

GUILHERME: Com quais palavras?

FERRAN: Sim. Quando você... alguém te pergunta 'pó, me explica o que é um *toque*' ...

GUILHERME: Deixa... deixa eu te falar uma coisa, não pode ser muito longa não, mas tem de se falar uma coisa: eu toco no *Olodum*, na escola do *Olodum*, desde meus cinco anos. Quer dizer, bem pequeno, mas eu entrei mesmo, fiz o cadastro com cinco anos. Comecei a tocar e desde então eu não era de candomblé. Eu tinha que ter aquele preconceito, não sabia. Também era pequeno, criança, não sabia o que era. De aí, então, um amigo meu – esse amigo que queria botar o senhor para conversar com ele – ele convidou eu e meu irmão para poder visitar o *Gantois*, e aí nós fomos. E eu fui mais porque eu estava naquele, naquele, naquele interesse de aprender percussão – sem saber de onde saiu. Eu queria aprender, eu queria ouvir, queria pesquisar. Eu era criança, queria tocar qualquer coisa que você botasse ali pra mim, eu queria tocar. E foi daí que eu conheci o candomblé. Como é que eu vou explicar o que que eu acho quando eu ouço candomblé? Aprendizado! E um aprendizado muito importante pra minha vida. Que foi dali que a minha cabeça mudou totalmente. Quando eu só ouvia o quarto por quatro, e a gente só ficava ouvindo aquele quadrado de sempre. O candomblé abre a mente para você ouvir outras coisas! Sentimento! Entendeu?

FERRAN: Axé! O que pra você faz um *toque* de candomblé bonito? O que é que quando você vê alguém tocar em você para 'uau, o quê que é isso'?

GUILHERME: Quando eu vejo que a pessoa está ali de coração aberto para o orixá, entendendo o que o orixá quer no momento, não só ele... não só o orixá seguindo o *ogã* que está tocando, mas sim o *ogã* seguir o orixá. Isso pra mim é espetacular! Tocar com amor! Você vê essa pessoa está tocando de coração aberto.

FERRAN: E o que você não gosta de jeito nenhum que aconteça?

GUILHERME: Rapaz, desorganização ali. O conflito que às vezes rola ali é feio, né – vamos dizer assim.

FERRAN: O que você mais gosta quando você pensa em alguém que você admira tocando, é assim. Tem alguma coisa que você admira? Você agora está falando, por exemplo, que podemos chamar de concentração, de foco, de estar lá... Tem mais alguma coisa que você gosta?

GUILHERME: Quando eu vejo uma pessoa que admiro tocando? Quando eu vejo uma pessoa que eu gosto tocando, eu tipo assim, eu fico no meu pensamento: um dia eu quero chegar nesse nível, entendeu? um dia eu quero chegar nesse nível, eu quero estudar, quero praticar. às vezes quero fazer o que ele faz, para saber se... tipo, tentar fazer, entendeu? Mas só que não é assim, exige uma prática, um estudo, entendeu?

FERRAN: Você tem alguma pessoa específica que você admira?

GUILHERME: Meu irmão! Meu irmão. Ele foi a fonte de isso tudo aqui, entendeu? Tudo o que eu sei é graças a ele, porque, como eu te disse, fez parte do *Olodum*, eu ia para lá ver ele tocar, entendeu? Aí me deram uma *bacurinha* lá e aí comecei a tocar junto com ele, e aí foi! Ele foi a minha maior inspiração.

FERRAN: Então, o seu aprendizado foi com o seu irmão? Quem... para tocar candomblé especificamente, como você aprendeu?

GUILHERME: Foi num banco de madeira, no nosso bairro mesmo. E vamos dizer que foi ele. Porque não sei se a gente aprendeu junto. Eu era o pequeno, mas ele... por ele ser mais velho de idade – porque de Santo a gente tem o mesmo, o mesmo tempo que a gente fez junto e se confirmou junto – eu acho que um aprendeu com o outro, mas eu tenho o meu respeito por ele, entendeu?

FERRAN: Você aprendeu então no banco... Teve algum tipo de técnica lá, vamos dizer... eu, por exemplo, aprendi muito, *solfejando*, cantando o que eu ia tocar. Teve algum tipo de...?

GUILHERME: Pra ser sincero a você, eu acho que por a gente ser percussionista já estava já meio caminho andado. E eu não tenho muitas lembranças não, mas eu acho que não teve nenhum tipo de estratégia. A gente viu tocando – inclusive *Iuri* tocava na época já, finado *Cacau*, e outras pessoas que... entendeu? – e aí a gente via, pegava CD, ouvia e tentava. E não era nem com a baqueta nem nada, com *agdavi*, com baqueta nem nada, na mão mesmo! Tipo assim [toca na conga que está perto dele] faziam isso, os *toques*. E aí foi. É interessante, né? Cada um tem sua...

FERRAN: Tem várias formas... eu faço as perguntas exatamente por isso, que eu vejo vários jeitos de aprender...

GUILHERME: É, é diferente...

FERRAN: Vou te falar tipo... vou te falar algumas palavras que são muito comuns, seja em *bloco-afro*, seja em que escola de música e tal... vê se faz sentido para você, como tocador: técnica.

GUILHERME: Técnica?

FERRAN: O quê que você pensa quando você pensa no atabaque, técnica? O quê que... faz sentido?

GUILHERME: Eu acho que *jeito*. Não téc... eu acho que técnica não... porque antigamente, eu acho que os antigos não pensavam em técnica. Para mim, na minha opinião, acho que existia o *jeito*. Não sei se são a mesma palavra, se tem o mesmo sentido, mas eles têm um *jeito*. E quem toca candomblé é diferente, tipo uma pessoa que é... que toca candomblé, só candomblé, ele é músico, entendeu? Ele é músico. Não pode se dizer que ele não é músico. Ele pode levar isso como profissão, entendeu? E tem gente que toca o candomblé e só toca só aquilo e não consegue tocar outros instrumentos e tocar outros ritmos, se sente desconfortável. Esses são os tocadores de candomblé. Então, por isso que pra mim tem um *jeito* para tocar candomblé. Não é qualquer músico que chega ali e vai aprender. Eu conheço vários que ainda têm dificuldade para poder ter o *jeito*, o lance do *agdavi* com a mão, dar a *porrada seca* certinho, juntinho. Ainda tem uma dificuldade para fazer certas *firulas*.

FERRAN: Cadência...

GUILHERME: Cadência...

FERRAN: Ou *swingue* inclusive, eu já ouvi por aí, faz sentido?

GUILHERME: *Swingue* eu acho que tem... eu acho que tem... é *angola*, né. O pessoal de *angola* tem um *swingue* diferente. Ali tem, tem *swingue*, existe o *swingue*, existe *swingue*. O *ketu* parece... eu vejo como... vamos se dizer... mais leve. Pece que é um culto mais leve. Eu acho que *angola*, por conta também que chega a *caboclos*, *Exus* e essas coisas. E aí eu acho que tem que ter um *swingue* ali dos cara tocando. E é lindo demais!

FERRAN: Eu acho também! Na família de Santo do meu *pai-de-santo* são *angoleiros*. Só o *Dofono* que é *ketu*...

GUILHERME: Eu tenho... eu tenho uns amigos aí que só andam em festas de *angola* porque gosta de ir.

FERRAN: E “o pau come”...

GUILHERME: “O pau come”! É isso! Os caras têm um *swingue*, entendeu? Os cara tem um *swingue*, o *jeito* lá deles tocarem lá que, a gente quer música quando ouve saindo tudo bonitinho ali, o *lé* e o *rumpi* saindo bem equilibrado aí poxa! Aí o *rum dobrando*...

FERRAN: É, realmente... Sobre a sonoridade, o som.

GUILHERME: É agora que eu estava falando sobre o *rumpi* e o *lé*: quando tá saindo os dois “sincando”, né? Nenhum tocando mais alto que outros dois na mesma altura, fazendo o *swingue* o *groove* ali, é lindo demais!

FERRAN: Qual a importância do corpo, do gesto, do corpo para um tocador de atabaque?

GUILHERME: Gesto, você fala em que sentido?

FERRAN: Seja o gesto do próprio tocador, seja no conjunto...

GUILHERME: É identidade, identidade! Acho que cada um tem sua identidade, seus gestos, seu modo de tocar. É *jeito*. Eu mesmo tenho o meu *jeito* de tocar. Eu sempre fico com [faz uma expressão de seriedade, de concentração]... entendeu? O pessoal fala ‘pô, você ficar o tempo todo com...’ [dá uma risada]. É o meu *jeito*, é a expressão que eu faço, é caras-e-bocas que às vezes rola. Entendeu?

FERRAN: Você acredita, por exemplo... várias pessoas me comentaram sobre esse lugar de que o tocador também está em um momento ali... uma conexão muito...

GUILHERME: Com o orixá?

FERRAN: É. Tipo um negócio que você não está plenamente. Você não está como quando você está com os amigos. Você entra numa outra onda?

GUILHERME: Sim. Eu, antigamente eu tinha essa visão. E hoje, até hoje eu... eu tenho, porém, são poucas pessoas que eu consigo enxergar esse ponto. É tipo de ter um orixá presente ali, na hora que tipo assim: o cara é *ogã* e o orixá está ali presente, tocando ali, está tocando pro orixá dele. E você olha pro cara, olha para o orixá e vê uma conexão forte, entendeu? Tenho um amigo que quando ele, quando ele tocava – não sei se ele hoje ainda toca – e quando ele tocava, eu sentia isso. Aí eu falei eu falava ‘caramba velho, presença forte, de arrepiar’, sacou? Umas coisas fora do normal, que quem parasse para perceber via que tinha uma conexão muito forte ali.

FERRAN: Ritmo...

GUILHERME: Ritmo...

FERRAN: O que é o que diz para você como um tocador?

GUILHERME: Ritmo: riqueza! Eu... o nosso... esse ritmo que usamos no *axé* em geral é muito rico. É espetáculo, é muito rico mesmo! Que muito falar não é fácil. Não é qualquer músico que chega e toca, entendeu? Tem uma vivência, tem um certo tipo de atenção que você tem que dar. Não é qualquer um que consegue tocar esse ritmo, que é...

FERRAN: Frases, fraseados. Quando você toca, você pensa em pedacinhos, você pensa em sequências?

GUILHERME: Sequências.

FERRAN: Como você se estrutura?

GUILHERME: Lá, lá a gente pensa em frases mesmo, né? Não pensamos em pedacinhos. A gente, vamos se dizer, vamos com as *cantigas*: é frases, lá... a gente sempre tenta fazer a história do orixá quando canta, né? *Ogum* chega, faz o processo para ele poder ir embora. Você não pode... a gente nunca canta uma, duas, três música para ele, porque não é a história dele! A gente tenta cantar a história de *Ogum*, né? como foi, isso tudo dentro da cantiga na frase, né? as frases tudo direitinho ali. Isso na nossa “água”. Até chegar o momento dele, dele ir embora, entendeu?

FERRAN: E no tambor, quando você toca?

GUILHERME: Frase de tambor...

FERRAN: Aham. Ou você pensa em... sei lá...

GUILHERME: Convenção...

FERRAN: É, tipo... tem algum tipo de pensamento assim? Você organiza ele? Ou quando você aprendeu, ou te ensinaram?

GUILHERME: Rapaz... *ketu* é aquilo ali mesmo. Não muda nada! A gente não consegue botar coisas novas dentro. Fazer uma convenção dentro daquilo ali. Como estar cantando para *caboclos* e *exus*, *nkissis*, essas coisas, a gente consegue criar ali um negocinho, uma frase para o *rumpi* e o *lé* fazer, para ficar legal e tal. Fora isso, a gente não consegue criar novas coisas, não é?

FERRAN: Tempo...

GUILHERME: Tempo?

FERRAN: O que que te diz isso?

GUILHERME: Você está falando de *Tempo* [se refere ao *nkissi Kitembo*], o tempo, o metrônomo, o tempo?

FERRAN: O que que diz para você... todos, os dois...?

GUILHERME: Você acredita que eu nunca vi *Tempo*? Eu nunca vi dançando. Sou doido para ver, eu nunca vi e tenho uma vontade de ver. E lá no *Oxumarê* tem. Só que sempre quando eu tinha festa de *Tempo*, eu não estava presente. Eu sempre estava tocando e fazendo outras coisas.

FERRAN: Qual é a importância da voz, da fala? O tambor fala para você?

GUILHERME: Fala! Além do tambor falar, a pessoa que está cantando... ela fala também. A voz do cantor é tipo... tem que vir a voz do coração! Cantar para o orixá tem que vir do coração! Não é da boca para fora, é igual tocando. A gente tem que tocar ali, ciente de que está com coração aberto, agradecendo por tudo!

FERRAN: Axé!

GUILHERME: Axé!

FERRAN: Como... Os instrumentos que se toca no seu... na sua roça, no seu candomblé, são o que?

GUILHERME: É o *rum*, *rumpi*, o *lé* e o *gãn*. São esses quatro. Já, a gente já tentou botar um *xequerêzinho* assim quando toca para *Oxumarê*, *Ewá*... Santos *jeje*, mas geralmente só são esses quatro.

FERRAN: Vocês no seu terreiro têm... cultuam *caboclos*?

GUILHERME: Cultuamos.

FERRAN: Mas, toca com outros instrumentos, em outros espaços? Ou no mesmo? Porque isso também...

GUILHERME: Depende. Na verdade, como é que a gente faz lá? A nossa *mãe-de-santo* ela é meio chata para isso, porque o salão dela ela não gosta de bebida, de cigarro e tal, por causa do orixá. Aí o que a gente faz? A gente troca os atabaques, pega o atabaque reserva e aí... para dentro. E aí, quando não está pra finalizar, a gente sai, vai para o outro canto aí para ter a bebida, para a galera ficar já, porque festa de *caboclo* aí a galera quer beber, né?

FERRAN: Claro.

GUILHERME: Não tem como. Aí a gente faz um pouquinho ali o que... a gente faz o axé primeiro, né? Pra poder chamar ele, está aquele, aquele processo onde inicia. Aí, finalizando ali, eles vão se vestir, quando se vestir já está em outro local, que aí vai ter bebidas, que... Claro...

FERRAN: Quando você aprendeu – ou agora tocando – tem palavras específicas para se referir aos *toques*, à música. Eu vou te botar alguns exemplos pra ver se faz sentido para você. Por exemplo, o meu *pai-de-santo* fala de *movimento* de orixá, que é você fazer os *movimentos* no tambor; e ele chama os

atabaques bem afinado, ele chama de *piano*. Ele chama de *tocar pausado, compassado*. São palavras que ele usa para explicar conceitos musicais...

GUILHERME: Você conhece *Pai Edinho*?

FERRAN: Não...

GUILHERME: É do *Gantois*. Ele é um *ogã* antigo. Ele usa essas palavras aí, de *atabaque é piano* e tal. Ele usa essas palavras mesmo.

FERRAN: E você conhece algumas outras, ou tem alguns exemplos...?

GUILHERME: Outras... Você... eu tentei pegar outras falando aqui, só que ele só fala isso véi. Ele só fala isso aí: que *atabaque é piano* a afinação dele lá.

FERRAN: Isso é uma coisa que o pai do meu *pai-de-santo* falava, que era baiano...

GUILHERME: É sério que você não conhece *Pai Edinho*?

FERRAN: Não...

GUILHERME: Você já deve ter ouvido o CD dele no *YouTube*, no *YouTube*, já deve ter ouvido algum CD dele...

FERRAN: Tem CD?

GUILHERME: Tem pô! É um dos mais conhecidos...

FERRAN: Mas *Edinho Carrapato*?

GUILHERME: É!

FERRAN: Ah sim! Claro, claro!

GUILHERME: Ele sempre fala que *atabaque é piano*. Então ele... ele é de lá na roça. Na verdade, entre aspas, ele iniciou junto com a mãe... a minha *mãe-de-santo*. *Mãe Menininha, Mãe Menininha* mandou ele lá, ele pra lá, pra ser o braço direito, e até hoje. Isso há muito tempo.

FERRAN: Olha! O quê que para você são... você usa ou já ouviu a palavra *fundamento*?

GUILHERME: Já!

FERRAN: Como é que você usa isso, e se em algum momento você já usou para falar de música? Tem alguma relação?

GUILHERME: Eu posso dar um exemplo. É um exemplo recente, que é isso pode ser chamado de *fundamento*. Eu tenho um amigo que ele é músico, toca de tudo, mas o forte dele é teclas. E aí ele... eu mandei um vídeo pra ele, e mandei pro meu irmão e mandei pra *Luan* também. E imediatamente a gente

achou o tempo da música, porque a gente já estava acostumado a tocar esses “tempos tronchos”. E o meu amigo, ele é músico de música popular. É o “quadrado” ali. Aí eu mandei para ele: ‘e aí vei, conseguiu achar o tempo?’. Eu achei. Aí eu, ‘tem certeza, ele está em quanto?’. Eu nem me lembro que... em que tempo que ele falou, só que não tinha nada a ver com quatro. Eu falei ‘rapaz, eu não enxerguei isso aí não!’. E querendo ou não, isso é o *fundamento*, entendeu? Tipo, uma coisa que você sabe, você conhece, só que outras pessoas não conhece. Isso é um *fundamento*, é o que eu entendo de *fundamento*. E eu passei esse *fundamento* para ele. Eu fui, mandei um vídeo explicando: ‘olha, tente enxergar esse tempo’, e eu mandei para ele. Era o tempo é ternário. Ele, ‘pô, é mesmo!’. E ele estava pensando... então, em fazer algumas coisas, porém com outro pensamento. Aí, quando eu mandei esse tempo para ele e ternário, ele ficou perdido ‘pô, eu não sei o que fazer!’. Aí eu falei ‘é o “defeito” de você estar sempre só em músicas populares’. A música é rica, a música africana entendeu, é muito rica! Pare para ouvir algumas coisas da África, entendeu? Pare, pare para ouvi lá que você vai ver muita coisa, muita riqueza, muitos *fundamentos*.

FERRAN: O que é que você vê – já pegando esse gancho – o quê que você vê de diferente entre a música dos terreiros, a música de candomblé e a música do rádio e da TV? Essas coisas... O que diferencia para você?

GUILHERME: Eu vejo nossa religião antiga. Quando eu ouço a palavra candomblé, já penso logo nas coisas antigas, né? Eu... a TV e rádio hoje e... coisas atuais. Eu vejo essa diferença. A gente não... eu não consigo encaixar uma coisa com a outra. Hoje a gente consegue botar na TV, na rádio, tem na praça. Inclusive, eu estava ouvindo rádio um dia desses, tocou cantando pra Oxalá na rádio. Mas foi uma rádio que passa essa coisa de cultura o tempo todo aí, mas não outra rádio não passa um negócio desse. Eu achei interessante e eu falei ‘rapaz, não estou nem acreditando!’. É, o candomblé, tá tipo... antigamente tinha muito preconceito em tocar assim, o pessoal já estranhava logo. Você perdia até ouvintes, né. O pessoal parar até de ouvir essa rádio, hoje em dia... está todo mundo se encaixando, tudo se encaixando...

FERRAN: Deixa te perguntar: sobre tradição e criatividade. Dá para ser criativo no candomblé *ketu*?

GUILHERME: Foi o que eu falei antes. Falei mais cedo, que não tem como a gente... o que... o que pode se fazer é o que: *firulas* do *rum*. Como tem o exemplo de *Iuri*, as *firula* dele são bonitas demais. Espetacular!

FERRAN: Você acha que as *firulas* dele... por exemplo, se você vê com *Gabi*, com... sei lá, *Edinho*, com *Gamo*, com esse pessoal, com as suas, por exemplo, são diferentes?

GUILHERME: Sim, é o *jeito*, né? Cada um tem um *jeito* ali que consegue... é o único instrumento que fica ali livre para poder fazer uma *firula* diferente, mas sempre dentro do *toque*! Um *toque* errado que você der, uma batida de baqueta que você der fora, a gente percebe... consegue perceber que 'pô, essa *firula* aí não foi legal!'. Quando é encaixada direitinho, certinho, que tem... tem esse *jeito* aqui. Esse é a dificuldade das pessoas, de músicos que não conhecem a religião, que querem aprender. Esse é o maior defeito. Essa é a maior dificuldade. Desculpa, essa é a maior dificuldade: saber o momento que é mão e que é baqueta. Esse é o maior... essa é a maior dificuldade deles!

FERRAN: No fundo, muda completamente a frase, o som, né?

GUILHERME: Sim. É totalmente diferente. Porra, que horas é que eu vou tocar de mão, que horas que eu vou tocar...? Que horas que vai ser junto?

FERRAN: Quando você... faz sentido pra você falar de *clave*?

GUILHERME: *Clave*, para mim na...

FERRAN: No candomblé, né...

GUILHERME: *Clave*... é o mestre! É ele que *puxa o tempo*. Claro que tem músicas que o *rum* *puxa*, mas o *gãn*, a *clave do gãn* é essencial. Sem a *clave* ali a gente fica com o coração meio que, vou te dizer, partido, né! Sem o *gãn* ali não tem como... o sentimento não vem! Fica faltando uma peça ali, a principal fica faltando aí...

FERRAN: Deixe perguntar então, sobre palco, sobre essas coisas assim... o que você leva do candomblé para o palco quando você vai tocar?

GUILHERME: A educação! O que a *mãe-de-santo* ensina para a gente sobre a educação. A pessoa que não aprender... a gente leva para a vida toda! Nesse momento... não foi nem na escola que eu aprendi educação, foi no candomblé! Educação de tudo. É hierarquia. Você respeitar os mais-velhos, entendeu? Essa educação a gente tem dentro do candomblé! A gente leva muito a educação para fora.

FERRAN: O que você acha que não deveria sair do candomblé, para o palco?

GUILHERME: Certos tipos de músicas. Os *fundamentos* que cantam às vezes. As palavras. O nome de orixá, o nome. Não *Iansã*, *Oxum*, não esses nomes populares, mas o nome que é dado num salão às vezes

é cantado em palco, em trio de carnaval. Eu não sou muito a favor dessa ideia. Mas, fazer o quê? [dá uma risada]

FERRAN: Como é que é... você agora me contava essa... essa... essa história com o teu amigo que era tecladista. Mas, como é que é essa relação de... com músicos que não têm essa vivência, que nunca tiveram... passaram no terreiro, nunca ouviram, nunca...? Você tem essa...

GUILHERME: Tenho! É difícil. Eles não... É tipo assim: eles tentam abrir a mente, só que fica meio que fechado. Candomblé é um negócio... é uma coisa muito complexa! É difícil! Não é para qualquer um, não adianta! Eu sempre falo que você tem que ter uma vivência, que aos poucos, se você passa parar pra perceber, a maioria dos *ogãs* tem vivência! O cara não chegou ali... foi *suspenso*, se *confirmou* e já aprendeu. Não! Você tem que... você tem que viver o candomblé! Não adianta, não!

FERRAN: Eu sou *abian* há quinze anos...

GUILHERME: Há quinze anos! Você á deve saber mais do que muita... muita gente que que é feito, entendeu? Deve saber muita coisa. Eu tenho um amigo que foi... fez... *fez santo* agora, lá na *roça*, de *Oxalá* ele. *Iyawô*. Ele ficou quase nessa... eu acho que foi doze a treze anos sendo *abian*. Também, quando o cara entrou já sabia de tudo, pô!

FERRAN: Você já teve ali, já fez...

GUILHERME: E hoje ele é responsável pela comida do orixá. Porque ele sabe quem é que corta, ou quem... como é que tem que ser as coisas, o *fundamento*, a... a escolha, ele sabe. Porque ele ficou o tempo todo ali, *abian*, vendo. ‘Pô, isso aqui é para isso, ô!’. Quando foi ver, o cara já entrou sabendo!

FERRAN: Mas isso que é bom! Qual é a maior diferença que você sente entre quando um músico que sabe candomblé, que já tocou e tal e quando não?

GUILHERME: A maior diferença quando o músico sabe?

FERRAN: Tipo, uma pessoa que só pisou o Conservatório, Escola Superior de Música e coisas assim, e quem vem do candomblé. O que é que eles... tem alguma coisa que você diga assim de cara, ‘uau, isso é interessante’, né?

GUILHERME: É interessante, ne! Eu nunca parei para pensar nisso. Eu nunca parei para pensar isso aí, mesmo. Aí é interessante. Eu posso dizer isso: é interessante.

FERRAN: Porque eu penso sobre isso? Me pergunto será que...? Eu já conheci vários casos de pessoas que – como o *Iuri* – que tem os dois mundos e que já foi, estudou música, tal e não sei o quê, mas é alguém que nasceu...

GUILHERME: Nasceu ali, né. Eu não...

FERRAN: Conheci pessoas que não. Conheci pessoas que só eram do candomblé, que não tiveram nunca nenhum problema. Conheci pessoas que tiveram muito problemas... Por isso que eu pergunto.

GUILHERME: Nunca tinha parado para pensar nisso.

FERRAN: Eu não tenho uma resposta...

GUILHERME: É isso. Eu não tenho... Eu não tenho uma resposta. Eu nunca parei para pensar nisso. É uma coisa nova agora para...

FERRAN: Eu gosto de observar as coisas... Eu sou observador, então...

GUILHERME: Sim...

FERRAN: Quando eu toco com pessoas... Tem pessoas que eu acho que têm dificuldades dos dois lados. Às vezes somos muito rígidos nas certezas da gente...

GUILHERME: Verdade...

FERRAN: Não tenho uma opinião ainda, mas olha, eu pergunto... vai que...

GUILHERME: Sim. Vai que rola uma opinião boa pra... [dá uma risada]

FERRAN: Não, é bom! Por isso é legal conversar com gente diferente...

GUILHERME: Sim, sim...

FERRAN: Sabe? O quê que você acha dessa coisa de candomblé ir pra... ir não, do candomblé ser estudado? Partitura? O trabalho que *Iuri* está fazendo de fazer cursos...

GUILHERME: É muito importante pra... Nós estamos crescendo hoje, tentamos na faculdade, estão estudando o nosso ritmo e isso é importante, né, para acabar o preconceito. Porque muita gente que vai estudar a maioria dos caras são toca gospel, o rock, uma MPB, essas coisas aí. Porque pra tocar o da gente era difícil, está abrindo as portas. É isso aí mesmo. Tem que...

FERRAN: E essa coisa de partitura, você gosta? Tem gente que odeia, que acha que é um...

GUILHERME: Então, *José* me passou muita coisa! E partitura é prática. Eu já tenho quase três anos sem praticar, porque eu praticava aqui no *Pracatum*, aí teve a pandemia, teve essa coisa, a gente foi, ficou parado. E aí a gente tem outras coisa a fazer, o “corre”, as coisas e acaba se... Mas é importante, é bom!

Você está praticando a mente ali, está estudando alguma coisa. Estudando música, eu sou músico. Isso é...

FERRAN: Uma ferramenta...

GUILHERME: Uma ferramenta a mais. É um currículo! Então entra no currículo...

FERRAN: Exatamente. Eu penso assim. Já fui muito criticado por isso...

GUILHERME: Ah é?

FERRAN: E geralmente é gente que não tem nada a ver com o candomblé. E eu pensando ‘é, acho que você está confundindo as coisas...’ Não estou dizendo que candomblé tem que se estudar com o livro. Não estou dizendo isso. Agora você... porquê que você pode falar de qualquer rock, rock indiano, rock chinês, mas não pode falar do candomblé brasileiro? Os “cara” bota tudo na vitrine, né?

GUILHERME: Sim, sim...

FERRAN: Acham que a gente é só folclore. É só... negócio assim, né?

GUILHERME: É isso aí mesmo. É isso aí mesmo.

FERRAN: Enfim. Não é fácil, mas tamo aí. O quê que você acha dessa coisa de... toda essa questão de fusão... enfim, finado *Leitieres* teve vários projetos...

GUILHERME: As orquestras...

FERRAN: Essa coisa de misturar jazz com candomblé...

GUILHERME: Eu acho lindo véi!

FERRAN: Cuba com candomblé...

GUILHERME: *José* com a Cuba dele... Ave Maria! Eu acho lindo demais! Teve uma época que eu passava o tempo todo escutando esse tipo de... que é bom pra você abrir a mente, entendeu? Entender ali o que está acontecendo. Você parar e ouvir mesmo, ‘rapaz, ô o que os caras estão fazendo, véi!’ Inacreditável! Entendeu? *José* é espetacular...

FERRAN: É um monstrinho, né?

GUILHERME: É um... ele é um tipo de pessoa que deveria ser conhecido aqui!

FERRAN: Eu também acho!

GUILHERME: É sério! Eu falo isso pra todo mundo. Aí eu postei até uma frase hoje no... na minha rede social: a pessoa só é valorizada... só quem tem valorização é quem é conhecido e quem tem... quem tá tocando em uma banda boa. Mas a pessoa que está ali com talento não é reconhecida, que toca de

verdade, que entende do assunto, não tem reconhecimento nenhum! Eu fico acabado com esse tipo de coisa, né? Ai, meu Deus, como é que pode?

FERRAN: É. Realmente é muito cruel, né? No fundo isso é o mercado. Não tem [só] a ver com conhecimento, com desempenho... Tem a ver com 'n' questões...

GUILHERME: Eu acharia, na minha opinião, *José* é um tipo de músico que eu sendo dono de banda, *José* não ia sair de minha banda nunca, nunca nessa vida! E temos aí, pessoas próximas aqui – *Brown*, por exemplo – e tinha que dar uma oportunidade para ele para fazer alguma coisa com ele, porque a mente de *José* é diferenciada!

FERRAN: Eu também acho... Eu sempre achei. Sempre fiquei feliz de ele ter sido convidado...

GUILHERME: É... Convidei, mas eu acharia que precisava mais, e isso! Precisaria mais, não só aquilo. Eu acharia que ele tinha que estar lá, pelo menos na direção junto com alguém. Não sei quem está dirigindo ele hoje. Ele tinha que estar lá porque é uma pessoa que é diferente, pô! Mas aí vai saber o que é que se passa na cabeça de outras pessoas...

FERRAN: Deixa te falar uma coisa: sobre a questão racial, preconceito, apropriação. Como você vê isso no candomblé?

GUILHERME: Ah, é duro, é duro, é duro demais! E eu já sofri isso, já. Inclusive eu perdi uma namorada por conta disso. Foi, namorando com ela, estava com uns dezoito a dezenove anos, e aí ela não sabia que eu era de candomblé. E ela também não era ainda batizada na igreja, mas já frequentava. Aí, quando ela quando ela se batizou, ela teve uma reunião lá com o pastor dele lá e aí decidi terminar que disse que não era certo que tem que ser alguém da mesma religião. Então eu falei 'oxe! tudo bem, você a seu lado, eu vou pro meu e a gente fica feliz' e já foi. Assim, para mim tudo bem você na sua religião e eu na minha, mas se o seu pastor não aceita?

FERRAN: Como você vê essa questão de intolerância religiosa? Racismo religioso...?

GUILHERME: Não vai acabar. Não tem como acabar isso! Até hoje a gente vê isso aí. Recentemente, lá no, o *Bogum* sofreu, que picharam o chão, picharam a parede e fizeram miséria lá. É falta de respeito!

FERRAN: Como você vê a questão do machismo? Mulheres tocando tambor? Como você vê essa...

GUILHERME: Pergunta interessante. Para mim, tudo bem, eu não vejo mal algum nisso. Porém, tem as regras do candomblé. Não sei quem criou, mas tem infelizmente, né. Eu sou a favor, se quer tocar, se pode tocar... pode tocar, claro! Se sabe tocar venha, entendeu? Eu não vejo dificuldade nisso. Mas existe

um machismo dentro do candomblé, que é muito forte. ‘Ah, isso aqui é para homens’, tem muito disso aí. Inclusive para *copar*, é um homem que tem que *copar*, entende? E tem vários outros fatores e que é coisas antigas. A gente não vai poder mudar agora, mas as meninas estão lutando aí pra poder ver se criam as regras aí para poder estarem dentro também. Tem as amigas aí que tocam também.

FERRAN: Você conhece?

GUILHERME: *Ellen*. Já ouviu falar de *Ellen*?

FERRAN: É daqui da *Pracatum*?

GUILHERME: Sim, ela também... ela é do Pelourinho, na verdade, não é? Ela toca. Tem *Janaina-Kenya*, tem *Nívia*, que dá aula de atabaque também, *Nívea*. Que tudo já foi aqui da *Paracatum*, ela dá aula de atabaque mesmo. Dá aula. Tipo, ela tem espaço dentro de casa e aí começa a dar a aula dela, porque ela aprendeu com *José*. E aí a gente tomou aula junto na *Pracatum*.

FERRAN: Ela tem relação com o candomblé ou ela é percussionista?

GUILHERME: Eu não sei se ela... não, ela é percussionista, mas ela é de candomblé. Agora, qual cargo dela no candomblé eu não sei, entendeu? Eu não sei qual é o cargo dela.

FERRAN: Sobre educação. A relação do tambor com a educação e a cidadania. Como você vê isso?

GUILHERME: Em relação ao tambor e educação. Muita gente fala que eu sou muito educado tocando. Muita gente fala mesmo que eu tenho... quando eu estou tocando tenho um comportamento totalmente diferente. Eu fico ali na minha, ligado, antenado no que eu estou fazendo, para não haver nenhum erro ou defeitos. Temos defeitos, somos humanos. A gente, nós... nós erramos. Mas muita gente me disse que eu sou muito educado. Inclusive tem lugar que eu faço evento, que não é permitido bateria – *cimbal* e caixa – só é permitido eletrônico, mas pelo meu modo de tocar, eu consigo entrar nesses lugares, entendeu? ‘Ah, eu vou confiar’, e quando vai ver ‘porra, pode vir tocar outras vezes, agora, só se for com ele. Se for com outras pessoas, não tem como’.

FERRAN: E já acabando, qual é a relação do *Olodum*, sua passagem... você toca no *Olodum*?

GUILHERME: Toco!

FERRAN: Qual é a relação do *Olodum*... tem alguma relação do *Olodum* com os tambores do candomblé?

GUILHERME: Tem! Inclusive *Olodum*... o *Olodum* é *Olodumaré*, né. Aí eu não sei se teve... não sei se o orixá quis botar a gente nesse meio... eu não sei. A resposta está com o orixá. Mas tem... eu acho

que tem muito a ver. Não foi... não foi normal a gente ter entrado no *Olodum* e, conseqüentemente, ter entrado no candomblé, entendeu? Não foi à toa.

FERRAN: E dentro do *Olodum*, como instituição, tem alguma referência ao candomblé direta...?

GUILHERME: Tem as *cantigas*, né! As cantigas, tem *cantiga*. Muitas cantigas do *Olodum* falam de candomblé, entendeu? Fala mesmo. Fala *Yemanjá*, né, *Oxum*, *Oxóssi*. Tem música pra *Oxóssi* lá também. É forte lá. Inclusive o diretor... muita gente também de lá é do candomblé. Entendeu? Tem relação sim.

FERRAN: Você participou, então, da escola?

GUILHERME: Pô, eu comecei na escola e aí passei para, como que eu posso dizer, o “bandão” que chama, né, que toca carnaval. Aqueles “bandão” de quase 150 pessoas tocando. Faço parte daquilo ali.

FERRAN: Legal. E continua tocando...

GUILHERME: Continuo. Eu continuo...

FERRAN: Eu toco no bloco de Samba Reggae também...

GUILHERME: Qual?

FERRAN: Se chama *Agytoê*...

GUILHERME: Gitoê?

FERRAN: *Agytoê*.

GUILHERME: *Agytoê*. É de onde?

FERRAN: Do Rio...

GUILHERME: Do Rio mesmo?

FERRAN: Do Rio.

GUILHERME: Legal né...

FERRAN: E... eu já entrei... entrei no segundo ensaio. Eu sou quase fundador. Então, a gente levou *José* muitas vezes, quando *José* trabalhava na escola – que a gente é amigo, né – eu lembro o que eu falei pra eles ‘cara, a gente tem que trazer o *José*’... Tivemos com, assim, *Memeu*, *Mário*...

GUILHERME: *Andréia*...

FERRAN: *Andréia* não foi. Estou atrás de levar... A gente levou *Anderson*, filho do *Neguinho do Samba*...

GUILHERME: Legal...

FERRAN: Levou *Cara de cobra*, *Gabi Guedes* veio dar aula de bloco e de samba, de *samba duro*...

GUILHERME: Ah, *Samba Duro* é lá na rua! É porque mora ali na Federação, o *Samba Duro* lá é muito rico!

FERRAN: Rapaz, eu estava ontem, fui encontrar com *Cici*...

GUILHERME: Lá no Rio não tem *Samba Duro* não, né? Não é porque é diferente. O pessoal nem sabe nem sabe o que é. É porque é cultura... *Samba Duro* realmente é cultura nossa aqui...

FERRAN: Rapaz, ontem estava tocando com *Luan*. Eu cheguei e *Cici* estava falando com uma Argentina, não sei. Tinha marcado com ela o horário, quando eu cheguei no horário ela falou ‘ish, caramba, você está com... tá com hora pra sair?’... Não, não.

GUILHERME: Ele me falou. *Luan* me falou...

FERRAN: ‘Vai lá, entra lá...’

GUILHERME: Foi daí que vocês...

FERRAN: Aí eu falei: ‘não posso entrar na aula de alguém...’ Ela ‘vai lá, vai que...’ Chamou uma menina que estava lá, ‘vai lá, fala com o professor *Luan*, tal não sei o que...’ Aí eu entrei lá e estava tocando *Samba Duro*. Aí o *Luan* me olhou assim. Aí falou... me deu três atabaques assim, botou como se fossem três congas, passou a levada... Ali eu fiz ali, aos trancos-e-barrancos...

GUILHERME: Ele falou que montou lá... ele falou ‘botei dez atabaque para ele, brincando’ [dá uma risada]... Eu falei ‘pô véi...’

FERRAN: Ele falou assim ‘quem é esse aqui? vamos ver o que é que ele faz’. Aí eu toquei... Eu adoro tocar *Samba Duro*, caralho, fico doido! Eu sou amigo de *Cuca*, que toca na *Banda Eva*...

GUILHERME: Ah sim...

FERRAN: E o *Cuca* me levou lá pra cima. Lá no *Malê*. Ele me levou lá naquele... onde tem as *Lavadeiras*...

GUILHERME: Sim, sim, sim. Interessante... Massa...

FERRAN: As *Ganhadeiras do Itapoã*... Foi foda!

GUILHERME: Interessante. O *Samba Duro* da gente aqui é... Eu... eu também sempre fui apaixonado. Agora que está, deu uma caída na pandemia e tal.

FERRAN: Claro. O *Samba Duro* é São João...

GUILHERME: São João, São João, Ano Novo a gente fazia. É carnaval principalmente. A gente sai, botava os ensaios toda sexta e aí dava a gente e a galera gosta demais de *Samba Duro*. Eu não sei nem quem criou. Queria saber quem foi esse.

FERRAN: Olha. Eu estava... ontem, eu ontem estava procurando aquele *Samba Fama* lá do *Gantois*...

GUILHERME: Ah, sim.

FERRAN: Bem. Não sei se o *Samba Fama* é do *Gantois*. Acho que teve uma época que eles foram pra lá...

GUILHERME: É de lá. É de lá, foi criado ali, né? Pelo que eu saiba. O samba, o *Samba Fama* foi criado lá. Muito, muito famoso! É um dos mais famosos aqui de Salvador.

FERRAN: Porque meu... *pai-de-santo*, né, *Dofono*, ele sempre canta e gosta né... de *samba de roda*...

GUILHERME: *Samba Fama*...

FERRAN: Aí pega no timbal. Toca até com timbales...

GUILHERME: Sim, é uma parada diferente. O *Samba Fama*... O *Samba Fama* os cara botava a cada "set" assim que porra! Era... naquele tempo era interessante ir botando... é porque hoje é... como eu falei: hoje enfraqueceu mais. O capital também. Tem que ter investimento ali. Alguém que... negócio de transporte, é manutenção de instrumento. Aí por conta disso, aí os cara enfraquecem, não quer fazer. Mas é muito rico. Quando para... para poder fazer, sai de baixo!

FERRAN: Rapaz! Guilherme, então é isso. Essa foi a entrevista...

GUILHERME: Espero ter ajudado.

FERRAN: Pô, pra caramba! Aliás, tem alguma coisa mais pra dizer?

GUILHERME: Não. Só agradecer. Muito obrigado pela oportunidade de estar aqui falando com você. É muito interessante mesmo. Eu aprendi muita coisa também. Que palavras a que você largou e sobre *Ogum* que eu vou pegar. Vou querer também, se puder me mandar alguma coisa, mande pro meu e-mail. Pode mandar que eu quero assistir, que é interessante! Isso é até um aprendizado para mim também, para eu poder melhorar, falar, expressar.

7.2.11 Entrevista André Souza

Lapa (Rio de Janeiro/RJ), 14 dezembro 2021

FERRAN: Bem. A primeira pergunta é você se apresentar, qual é o seu nome? Da onde você vem? Enfim, essas perguntas assim bem... basicão. Vamos lá: pode se apresentar?

ANDRÉ: Pode? Meu nome é André Luiz Santos de Souza. Nome artístico *André Souza*. Quando criança, em Salvador *Dentinho*. Sou baiano, nascido em Salvador, no Alto Encantado do *Gantois*, ao lado do Terreiro de *Mãe Menininha*. Sou *ogã* do terreiro e esse sou eu.

FERRAN: Eu quero basicamente falar sobre o tocar, sobre a sua percepção, a sua forma de entender, de tocar, de... Eu vou fazer uma primeira parte mais focada em como se toca no terreiro e depois vou falar de palco, projetos, enfim, experiências como *ogã* fora do terreiro. Tá? Mas primeiro... a primeira é bem boba: por porque você escolheu o *toque* que escolheu? No seu caso foi um *adaró* ou *ilú* – como chamam esse *toque* no *Gantois*?

ANDRÉ: *Daró* ou *ilú* também. Então eu escolhi esse *toque*, é um *toque* que eu gosto muito de tocar. Aliás, eu gosto de tocar vários *toques*, né? Mas esse eu fico mais solto. Eu... quando eu comecei meus primeiros passos no *Gantois*, a tocar atabaque, o *rum*, foi nesse *toque* que eu toquei primeiro. Então eu tenho um carinho muito grande por esse *toque*. Não só pelo *toque*, [como] pela *Santa* que me acompanha muito, apesar de eu ser de *Oxossi*. Então esse *toque* aí eu gosto muito. Gosto de todos, mas esse foi o que me deu o passo – que *Iuri* dizia ‘toque ali, vai lá tocar que agora é *daró*’, e eu dizia ‘vou’. Novo. Com medo. Mas por isso que eu escolhi esse *toque*.

FERRAN: Quando você entrou... passou a ter contato com o terreiro? Foi desde criança, foi de mais velho?

ANDRÉ: Então, eu nasci colado com o terreiro. Minha casa é cem metros do terreiro. Mas, eu frequentava sim. Quando criança, ia com minha tia, mas nunca fiquei muito no terreiro. Tanto que eu... minha... quando eu aprendi a tocar, eu aprendi fora do terreiro. Eu comecei tocando timbau e samba de roda de Salvador. E aí eu já fui para o terreiro, eu tinha quinze anos, dezesseis anos. Entendeu? E aí no terreiro você tem que ficar olhando, né? Você não chega lá e toca. Você chegar lá e tocar você toma logo um sermão! Primeiro você olha. Primeiro você aprende a tocar o *gãn*. Depois vai pro *lé*. Depois pro *rumpi*. Até chegar ao *rum* dá muito trabalho! Então, basicamente é isso.

FERRAN: Você... assim... essa é uma pergunta bem complexa, mas... que pode ser difícil: quantos *toques* você diria que conhece – desde a perspectiva de tocar atabaque, né?

ANDRÉ: Então, eu toco todos, né? Mas eu acho que a gente nunca sabe tudo [dá uma risada]. Eu tenho muito que aprender ainda! Eu escuto muito. Sou ruim de estudar, eu nunca estudo! Eu tenho isso comigo que se eu estudasse eu tava bem mais além. Mas eu tinha isso comigo, que eu nunca gostei de parar e ficar em casa tocando sozinho. Mas a gente tá sempre aprendendo. A gente nunca sabe tudo.

FERRAN: Eu faço essa pergunta porque eu queria saber sua opinião, por exemplo: tem *toques* específicos para um determinado orixá, né, tipo – lá em Cuba se chamam *toques especiais* – tipo *Omolu* tem um toque que é só dele; e *Nanã* tem o outro... Mas eu vejo - uma coisa que me interessa saber como você entende – é por exemplo, vamos supor um *vassi* (ou uma *vassi*)... é um *toque* meio que toca pra praticamente...

ANDRÉ: Todos os orixás!

FERRAN: Como você diferenciaria? Você acha que você tocar um *vassi* para *Exu*, ou para *Oxossi* e tocar um *vassi* para *Nanã*, é o mesmo *toque*? São *toques* diferentes? O quê que diferencia?

ANDRÉ: O que diferencia o *toque* é o *rum*. O *vassi* para... para *Omolu*, pra *Nanã* é diferente do *vassi* para *Oxum*, do *vassi* para *Obá*, o *vassi* para *Ewá* – que ninguém... tem muita gente que não sabe. Porque eu sempre... eu sempre falei... eu sempre toquei a aula de dança, né – minha vida foi muito na dança e teatro - e aí o povo só fala de *Ogum*, de *Oxossi*, de *Omolu*... os *toques* deles. Mas aí tem, *Ewá*, tem *Ossanyin*, tem *Iroko* e muita gente não conhece esse *toque* porque só... mais na frente é *Ogum*, *Oxossi*, *Exú*, entendeu? Então dá para... eu sei... diferencio pelo *rum* mesmo.

FERRAN: E o *rum* no fundo teria relação, por exemplo, com a *cantiga* e com a dança...

ANDRÉ: E com a dança, é isso aí!

FERRAN: Isso seria o que você diferencia? Você, por exemplo, lá no *Gantois* tem nomes específicos para esses *toques*, ou seria *vassi*...?

ANDRÉ: Não, o *vassi*...

FERRAN: Ah sim?

ANDRÉ: É....

FERRAN: Porquê no meu terreiro é igual...

ANDRÉ: É... É porque você vai tocar... você chega aqui e faz assim [toca no atabaque a entrada do *vassi* para *Ewá*]... Mas se você perguntar, um monte de gente aí: ‘tá tocando o quê aí cara, isso aí é o quê?’. Ninguém sabe. E aqui já diz, né? [Faz a parte da *base* do *toque* e canta, uníssono, *Ewa Ewa* junto das batidas do *rum*]... O próprio atabaque fala, mas muita gente não sabe! Se você pegar alguém pra... até, eu digo até professores de dança – posso até estar errado – mas se você pegar um professor de dança e dizer ‘ah, eu vou toca aqui, dança aí pra eu ver’, tem muita gente que não sabe cara, dançar... É porque é uma coisa que... o povo está acostumado só com as *Oxossi*, *Ogum*, *Iansã*, entendeu?

FERRAN: Mas...

ANDRÉ: É! É!

FERRAN: Deixa eu te falar: o que para você faz um *toque* bonito? E quando eu digo bonito, quero dizer tipo, que você curte, ‘pô, caralho, bem tocado’... Falando de gosto, o quê que você gosta em um *toque*?

ANDRÉ: Ah, um *toque* cadenciado, todos tocando sincronizado. Porque candomblé é você sincronizar. Não é um tocar o *lé* mais alto que o outro, se destacar. Candomblé é um conjunto! Você não faz Candomblé só com um *rum* e com *gãn*, entendeu? Está faltando alguma coisa! Você não faz... se faltar uma peça... Tem ritmo que se for tocado, vai ficar faltando alguma coisa! Tem ritmo que os dois fazem igual, iguais. Mas tem outros que cada um faz um. Então, tem que estar aí ô, sincronizado, todo mundo. E aí vai estar lindo, maravilhoso!

FERRAN: E cadência para você? Quando você fala “cadenciado”, quer dizer o que?

ANDRÉ: Cadenciado é um candomblé que não corre! Entendeu? Você vai tocar para um Santo: *Xangô*. Aí... eu já vi muitos lugares que toca para *Xangô* [toca no atabaque alto e apressado]... Não, cara! [faz a mesma frase bem mais devagar]... Entendeu? Isso é uma cadeia. É tipo uma escola de samba, você pegar e *dun din dun...* [canta com voz meio afobada, sem respiração]... como é que a passista vai sambar, como? É a mesma coisa no candomblé! Você toca um *alujá* desse jeito, o Santo só vai dançar uma música!

FERRAN: E o que é que você acha ruim, feio? – além dessa coisa de correr... tem alguma coisa que você acha...?

ANDRÉ: Cara, eu vou pela minha casa, tá? Eu acho feio *ogã* tocar bebendo, subir no atabaque que é uma coisa sagrada bebendo. Fazer do atabaque [um] show de... de teatro, de isso. Isso aí, para mim é horrível!

FERRAN: O que você mais admira ou gosta de uma tocadora ou tocador de atabaque?

ANDRÉ: É, agora... Então, eu vou falar de um cara que, pra mim é... o máximo, né, que é *Iuri* – tem *Gamo* que também me ensinou, e *Gabi*, mas *Iuri*... eu digo *Iuri* porque convivi mais com ele, trabalhando com *Mariene* e a gente... quinze anos viajando – e eu aprendi muita, muita coisa com *Iuri*! Então eu acho bonito de ver *Iuri* tocar. É... o jeito que ele para... para estudar – é o que eu não tenho, que eu deveria ter. Entendeu? Então eu admiro muito ele tocando. Os sons que ele *tira*.

FERRAN: A clareza...

ANDRÉ: A clareza é...

FERRAN: O quê que você acha que um tocador tem que ter de mais importante? Assim, se você tivesse uma criança que você tivesse que tomar conta dentro de um *barracão* – ou se isso está acontecendo de fato – o que é que você mais prestaria atenção para ele, tipo...?

ANDRÉ: Eu acho que o primeiro passo de você estar em uma casa de candomblé é o respeito. Tem que ter respeito! Você tem que ter foco no que você quer. Porque às vezes as pessoas pensam que casa de candomblé é casa de passeio. Então ele tem que ter foco e saber se é isso que ele quer de verdade. Não adianta você chegar no candomblé hoje e aprender a tocar alguma coisa mínima e achar que você é o... o melhor do mundo – porque a gente está aprendendo sempre! Como eu te disse há instantes... [dá uma risada]

FERRAN: E o que você acha que... você citou, por exemplo, *Gamo*, *Gabi*. Você, por exemplo, esses grandes tocadores lá de Salvador dessa geração anterior, tipo *Vadinho*, *Dudu*, *Edinho Carrapato*, sei lá, toda essa galera... você chegou a ouvir ou enfim, as pessoas... você ouviu falar deles? Como... você acha... o que eu estou querendo perguntar é: você acha que o conhecimento deles chegou até você de alguma forma? Como que isso se deu?

ANDRÉ: [00:12:24] Não. Eu conheci *Hélio*. *Vadinho* eu era muito pequeno, muito novo e eu não andava muito no *Gantois*, mas conheci *Hélio*. Ouvi muito falar de *Vadinho Boca de Ferramenta*. Muito! *Edinho* eu estou com ele sempre quando eu estou lá, ele sempre está lá, *Edinho Carrapato*. E chegou a mim sim, porque chegou pra *Gamo* e *Gabi*. *Gamo* e *Gabi* passou pra *Iuri* – pra mim também porque eu alcancei *Gamo* e *Gabi* me deu meu primeiro instrumento, eu tinha onze anos e me deu um timbau. Então isso chegou pra gente e está aí! A gente tenta seguir o que... o que eles deixaram pra gente e seguir adiante e não mudar muito, né – porque agora eu já vi candomblé até com guitarra! [dá uma risada]...

FERRAN: Deixa eu te falar: vocês tinham contato com tocadores de outros terreiros? Vocês frequentavam? Tem alguma pessoa que não seja da comunidade do *Gantois* que você se identificou? Ou que você admire, mesmo que você não toque daquele jeito, mas... tem pessoas?

ANDRÉ: Então. Eu sou muito, muito... fora desse ciclo do candomblé fora da minha casa. Eu sou muito resguardado com isso. Eu vou... é raro eu ir em... de outra casa de candomblé. É muito raro. Uma porque minha casa... quando o candomblé começa e são seis meses de candomblé todo fim de semana! Então quando acaba lá vou pra outro? Não dá! Então, eu sou muito... não tenho muito que falar. Mas eu tenho vários amigos da *Casa de Oxumaré* que hoje mora na Itália: *Neném*, *Piscuila* que são... são... bons *ogãs*, bons *alagbês*, entendeu? Mas eu tenho um pouco a...

FERRAN: Roda...

ANDRÉ: É... eu rodo muito pouco! [dá uma risada]

FERRAN: Como se deu seu aprendizado exatamente? Tipo, você fala que veio da percussão, vamos dizer, popular, né? *Samba de Roda*, *Samba Duro*, etc. Como que se dá esse aprendizado? Você se encontrava... você ia... sei lá, na *roça*, ficava olhando, ou marcava com *Iuri* e ele te passava, ou ficava cantando as frases. Como assim essa... esse aprendizado...?

ANDRÉ: Isso você fala depois já de...

FERRAN: Quando você vai... ou por exemplo: no *Samba Duro* tinha coisa de candomblé? Você aprendeu coisas lá, não sei... Como que se deu?

ANDRÉ: Então: eu ganhei um timbau, eu tinha onze anos e eu era muito fã de *Samba*, de *Samba de Roda*, *Samba Junino*, muito fã mesmo! E eu gostava muito de timbau. Apanhei muito da minha mãe, porque eu saía escondido e ficava segurando timbau para a *Gabi* tocar, para *Gamo* tocar timbau. E aí... disso aí, minha prima fazia balé – a mulher do *Iuri*, *Luciana* – e minha avó me chamava – pra não ir sozinha – levar ela na Escola de Dança pra ela não ir só. Aí *Luciana* entrava pra sala de aula e no lado tinha uma aula de dança do candomblé lá, rolando solto! E aí eu já fazia ‘minha avó, vou olhar a aula de dança’. Aí ia, sentava, ficava olhando. Aí sei que na terceira aula já tava com o *agogô* na mão tocando *batá* [bate na palma o *gãn* do *toque batá*]... Aí daqui a pouco eu já tava na conga, tocando *batá* [toca no atabaque a *base* do *rum* do *batá*]... Quando eu me vi, eu já estava em um grupo tocando aula e entrei em um grupo. E aí, meus passos de candomblé não foi no terreiro, entendeu? Eu comecei mais na escola de dança do que no terreiro. É por isso que eu digo...

FERRAN: Era a Escola de Dança da UFBA?

ANDRÉ: É. A Escola de Dança da UFBA. Aí pronto, eu fiquei um tempão lá tocando aula, um monte de projeto. Foi daí que eu fui pro Balé Folclórico.

FERRAN: Aí você tocou no Balé Folclórico e lá também...

ANDRÉ: Doze anos no Balé Folclórico. Aí, depois da minha primeira turnê, eu voltei para o Brasil. Aí que eu fui pro *Gantois* me *confirmar*. Aí começou minha vida no *Gantois*. Mas aí eu já sabia assim: “candomblé”. Aí diziam ‘você toca?’, e eu ‘toco!’. Mas tocava “candomblé folclórico”, entendeu? É o candomblé que eu tô te falando *tunkintunkin...* [canta de forma rápida e nervosa]... entendeu? E aí, lá no *Gantois*, eu fui saber que eu não sabia nada. E aí eu comecei a olhar. Aí tocava o *Gamo* – porque o *Gamo* já sabia. Aí tocava o *gãn*, aí depois fui pro *lé*, e depois... até eu chegar no *rum* – que hoje eu toco mais ainda eu fico assim lá, porque é...

FERRAN: Dezesete anos...

ANDRÉ: É! Dezesete anos!

FERRAN: Mmmm... eu vou te falar algumas palavras que eu geralmente... poderiam vir de uma Escola de Música, da galera que estudamos em Faculdade assim, ou a galera que toca em grupos de música popular fala muito. Eu queria que você me dissesse se faz algum sentido como tocador de atabaque. Parece mais difícil do que é... A primeira é bem “idiota”: técnica. O que é técnica para um tocador de atabaque? Faz sentido...?

ANDRÉ: Eu acho que não tem sentido, porque é assim: se a gente pega dos mais-velhos, isso agora... isso é novo, né? técnica no candomblé é agora! Você pega *Vadinho Boca de Ferramenta*, *Ubaldo...* não... qual é a técnica que tinha naquele tempo? Não tinha! Eu acho que isso aí inventaram agora. Que a mão é assim, que não sei o que é assim...

FERRAN: Será que eles não tem uma técnica própria? Poderia se pensar uma técnica do candomblé?

ANDRÉ: É...

FERRAN: Porque vocês... Quando eu vejo *Iuri* e você tocar, vocês tocam... tem um... vamos dizer... o gesto, o movimento é parecido...

ANDRÉ: É parecido! [dá uma risada]... É. Eu acho que é porque vem, é porque vem da mesma formação, né? *Iuri* aprendeu praticamente com *Gamo*. E eu, por andar muito com ele – e ainda alcancei *Gamo* também antes de ele ir para os Estados Unidos, lá no *Gantois* e ele passavam muita coisa para mim

também. Então veio de *Gabi*, se você vê... tanto assim que... eu fui em Belford Roxo num candomblé, aí eu fui tocar *rum*, aí a senhora fez ‘você é do *Gantois*, né?’. Porque é uma coisa que já... a galera ouve e sabe que esse jeito de tocar é do *Gantois*, entendeu? Onde a gente tocar, o povo vai dizer ‘é, é do *Gantois*’.

FERRAN: O que você... vou aproveitar esse gancho: o que seria isso, o que você acha que diferencia o *Gantois*?

ANDRÉ: Não sei... já tem...

FERRAN: Porque quê que as pessoas... porque eu também, eu sou capaz de saber que a pessoa é do *Gantois*. Inclusive eu posso... eu acho que eu consigo fazer isso com o *Oxumaré* e com o *Gantois* – *Opo Afonjá* não conheço muito, e *Casa Branca* também não...

ANDRÉ: Eu também.... Eu já... eu já tentei... já parei pra ouvir outros, mas não dá! Eu não sei como é... Não sei! Não tenho explicação para isso...

FERRAN: O quê que deve ser? Podem ser as frases, pode ser o jeito, pode ser... como essa cadência, né, de acentuar coisas... Não sei. O quê...?

ANDRÉ: Eu não sei. Não sei se a gente, a gente, a gente... eu não sei nem se eu vou falar isso é certo: eu não sei se a gente toca muito... pro orixá, né? Se você tocar *rum*, você tem que olhar... ali certinho, e lá se tocar errado... tu sabe que para né! Para... que eu já vi várias vezes. Então eu não sei explicar o que é. Eu só sei que é diferente! [ri de novo]...

FERRAN: Cadência você já me disse, mas se eu te falo... se eu te falar *swingue*, faz sentido no candomblé?

ANDRÉ: Eu acho que sim, cara. Se você tiver um... eu não digo você... *swingue* de você... coisa, mas você consegue fazer um... um *swingue* no *agueré* [toca no atabaque uma das *bases* do *rum* do *agueré* de *Oxossi*]... Entendeu? Tenho um... “negócio” [dá uma risada]. Se você toca um *agueré* duro, *tcha, tcha, tcha, tcha, tcha...* [canta sem ritmo], não tem *swingue*! E você sente o *swingue* no, no, no... no dançar do orixá, que o orixá que está ali, tipo bailando, né? Se não fosse uma coisa boa, não estava rolando...

FERRAN: Você já ouviu essa palavra por alguém em um terreiro?

ANDRÉ: *Swingue*? Não, não, não, não!

FERRAN: Qual a importância, por exemplo, da sonoridade? O som, a *timbragem*, a afinação, são importantes para...?

ANDRÉ: A importância, a importância da afinação dos atabaques é tipo a afinação de um violão, de um baixo. Se você estiver tocando com os instrumentos todo desafinado, não vai rolar um som bom! A mesma coisa que um violão, com piano. Se não rolar, se você não tiver o agudo, o médio, o grave não vai rolar. E se estiver tudo grave, e aí? Entendeu?

FERRAN: Você... quando vocês afinam, eu digo vocês... enfim... eu também me dou muito trabalho de ficar vendo como as pessoas tratam esses instrumentos sagrados. E claro, ali não se afina por nota, mas se afina por alguma coisa que você tem como... você sabe que... você toca ele *pim, pum, pum* [canto como três notas]... você escuta um...

ANDRÉ: É eu... é porque já viu, eu no costume do [dá uma risada] irmão mais-velho de ouvir como é que tá o *tin tun bom* [canta os sons], entendeu? Então...

FERRAN: Você pensa mais, por exemplo, no intervalo, não sei, esse é mais grave que esse, esse está muito agudo, baixa ele. Tipo assim, mais do que... vou ter que ficar na nota...

ANDRÉ: Não, não muito agudo, nem muito médio. E também nem muito grave, porque senão fica muito...

FERRAN: Tipo as frases...

ANDRÉ: É... Mas tem que saber também. Eu acho que é a primeira coisa que... que muita gente devia aprender – tanto dentro quanto fora do candomblé – era aprender... é a cuidar de seus instrumentos. Aprender a afinar. Aprender a tocar um coro. Muita gente não sabe, afinal, isso mesmo. E você sabe disso! Não sabe como afina, não sabe o que você tem que afinar um aqui, outro aqui, outro aqui, depois esse aqui, entendeu? Então o povo só quer tocar. Eu toco muito bem! Aí vai afinar o timbal, não sabe, tá ligado? Não tem mão. Você afina o instrumento de acordo com o que você consegue tirar o som, porque senão não rola! Eu vou pegar um timbal, vou botar ele com a afinação lá em cima se eu não consigo tirar o som. Você vai até tirar, cinco minutos. Depois... não vai! Então eu tive o cuidado... até de ‘v’ *Gamo* me ensinou a encourar. Eu tive... ele teve o cuidado de ensinar tudo a mim, a *Iuri*, ao finado *Cacau*, a muita gente lá pra deixar que todos... e *Iuri* segue isso com os *ogãs*, com os alunos dele lá. Vai encourar, chama todo mundo, ‘você faz isso, você faz isso, bota na água’, entendeu? Porque é onde tudo começa! Eu vou te dar um atabaque aqui sem coisa ‘ah esse aí, aqui pra você’. Você vai fazer o quê? Já sei, vou arrumar um couro ali, vou botar bonitinho. Depois vou mandar uma foto pro André e dizer ‘aqui ô!’...

FERRAN: Hoje em dia a galera até leva para a loja... o candomblé não é assim!

ANDRÉ: Eu faço tudo. Essas congas aqui de *G'Leu*. Tem duas aí que fui o que lascou! Eu digo ‘me dá o dinheiro que eu vou comprar o couro ali e eu boto em casa’. Eu levei para casa, fiz tudo lá sozinho, lá no quarto, botei no sol. Isso tudo a gente aprende. É uma escola, né? Além de tudo, candomblé é uma escola pra gente que é músico.

FERRAN: Axé! Qual é a importância – eu te falei antes do gesto, quando você toca... tem vários movimentos que eu já vi, algumas coisas de uma galera que faz um [mostro alguns desses *gestos* característicos]... desce a mão pra lá, gente que toca bem aqui embaixo quando faz o *kakaka kum* e coisas assim. Qual a importância disso? Você acha que tem alguma importância? Ajuda nesse “andar” da coisa, ou não?

ANDRÉ: Não, eu acho que isso aí é *jeito*, é charme. Tem muita gente que faz charme [toca no atabaque exagerando bastante os movimentos enquanto sorri...]. Entendeu? E às vezes o ritmo também pede, né? Mas tem atabaque que não dá pra fazer por causa do... da corda. Mas eu acho que isso é mais... *jeito* mesmo.

FERRAN: E o papel do corpo? E quando digo o corpo, pode ser o corpo de quem toca, junto com um outro corpo – tipo o candomblé é uma... inclusive é um corpo que... que às vezes não... não tem alguém ali, né? tem uma energia circulando ali, está incorporada. Então, qual é o papel disso? Você acha importante, não acha? Porque isso, por exemplo, pra mim diferencia candomblé de grupo folclórico. Eu... você sabe mais do que eu, mas eu acredito que a maioria das pessoas que estão dançando numa companhia folclórica não estão com Santo...

ANDRÉ: A, quem está dançando no show folclórico não! A energia... é outra, entendeu? E por sinal, uma energia muito forte também, porque você está – mesmo sendo folclórico – você está lidando com... lá no *Balé* tinha a feitura toda, do começo ao fim, com músicas pesadíssimas, entendeu? Se não tiver... Mas ninguém nunca incorporou... Não, mas a energia... você está ali, você sabe – você sabe porque você é *ogã*, mas tem muita gente que toca em grupo folclórico que nem sabe o que é candomblé! Toca só...

FERRAN: Como se fosse... só um ritmo, ne?

ANDRÉ: É. É isso aí!

FERRAN: Uma *levada*... E inclusive eu queria te perguntar sobre isso: o quê que é para você ritmo? Faz sentido falar de ritmo no candomblé? Ou de percussão, no candomblé? Por que eu nunca ouvi ninguém dentro do candomblé me dizer ‘vai tocar percussão’...

ANDRÉ: Não...

FERRAN: Como é que...

ANDRÉ: É ‘você vai tocar o atabaque’... é sempre ‘vai tocar atabaque’. Nunca ouvi falar. Eu acho que faz, porque antigamente ninguém dizia ‘vai tocar percussão’. ‘*Alagbé*, bora pro atabaque!’. Então, nesse sentido... ‘Ferran, o candomblé vai começar, pega a percussão’... Aí a gente vai pegar conga lá e...

FERRAN: É foda ne...

ANDRÉ: ‘Pega o atabaque!’. Eu sei que é percussão, mas... ‘pega o atabaque’. Ainda mais, o atabaque agora está na moda em tudo quanto é palco [dá uma risadinha]...

FERRAN: Já quase *Giovanni Hidalgo*... Deixa eu te falar: quando você toca, você pensa em frases, você pensa em *bases*, como você pensa quando você vai fazer – por exemplo, isso que você fez aqui, você vai... tem sequências?

ANDRÉ: Então, quando eu toco...

FERRAN: Você faz uma *pá pá pá*... ou você meio que vai tocando, e... vai vindo, não sei...

ANDRÉ: Quando eu tô tocando num show, penso nas frases que eu faço quando eu estou tocando no candomblé para... entendeu? aquilo fica na cabeça. Quando está no candomblé, você tem que tocar as frases que... de vez em quando a gente dá umas... só pra... mas, a maioria a gente está de olho ali, não...

FERRAN: Tem que acompanhar...

ANDRÉ: No pé, entendeu? Mas, é isso... Eu, quando estou tocando eu esqueço muito da vida. Eu estou ali, eu fico... eu me viro. Eu viro outra pessoa, porque tem coisa que eu faço... se você... eu descer do palco e você disser ‘André, como foi aquilo que você fez?’, vou te dizer ‘se estiver gravado a gente vai ver, mas se não tiver’... Eu, eu crio... agora... e se eu vir aqui e voltar, eu não vou saber mais o que eu fiz, porque vem... de mim já. Eu tinha um solo no *Balé* que eu levei doze anos e eu nunca fiz ele igual. O diretor dizia ‘ih, ontem foi ótimo. Por que não fez igual de ontem?’ Eu digo ‘não dá, é solo, é o meu’. Então, é... o dia que eu estou...

FERRAN: Claro...

ANDRÉ: Então, quando eu estou no palco... no candomblé eu estou sempre sentado ali, mas no palco eu... não sei o que vai acontecer! [dá uma risada]. Se for uma coisa só minha... ‘essa hora é sua!’, aí...

FERRAN: Mas é curioso isso, porque eu já... quando o *Iuri* escreveu o trabalho dele lá de mestrado, ele fala que os *ogãs*, quando ele toca – é óbvio que você não pode... perder a consciência – mas ele diz que quando ele toca lá, enquanto está tocando...

ANDRÉ: Aham! É, você esquece...

FERRAN: Ele está em um lugar que não é tão “consciente” assim...

ANDRÉ: É! Você esquece, cara, você esquece do mundo! E eu tocando, eu sou assim em qualquer lugar. Eu esqueço. Eu esqueço quem tá ali dando tchau, eu esqueço. Parece que o negócio é estar... É cara. Parece que “incorpora” na gente, assim. Você subiu, começou...

FERRAN: É disso que o *Iuri* fala um pouco... um negócio que... não “baixa” *Oxossi*, baixa o *ogã*...

ANDRÉ: É porquê...

FERRAN: Você... se torna músico...

ANDRÉ: E assim: tem vários tipos de músico, né. Tem um músico que toca por tocar. Tem um músico que toca por dinheiro. Tem um músico que toca porque gosta. E tem um músico que toca por sentimento. Entendeu? Tem vários tipos de músico. E eu toco com sentimento em qualquer lugar. Eu chego aqui na aula, eu toco do mesmo jeito que eu estou tocando no show, que eu vou ganhar milhões. Eu estou... eu toco do mesmo jeito que eu estou lá no candomblé que eu vou tocar lá pro orixá, feliz da vida! Independente de quanto eu esteja ganhando, eu vou dar o melhor de mim sempre! Porque é isso que eu sempre fiz. É isso que eu quis pra mim! Eu só sei fazer isso na minha vida! Tocar percussão! E não sei muito ainda porque eu... eu era desobediente [dá uma risada...]

FERRAN: Você... o quê que você pensa disso... enfim, isso é uma coisa que eu já li várias vezes, sobre tudo com galera... mais no contexto mais africano, da África, que se diz que os tambores falam. Você acredita nisso? Você já pensou ou já ouviu?

ANDRÉ: Eu já ouvi muito... muito... as pessoas falarem da África. E eu sempre tive vontade de conhecer a África. Eu conheço vinte-e-seis países e nunca pisei na África – que era meu sonho conhecer África e conhecer Cuba. Mas eu acredito que o tambor fala. Porque... é tipo orixá, né. Tem muita gente que não acredita que orixá pisou no fogo e não queimou o pé. Então quando você vê as coisas, você diz assim ‘cara, é vero!’ Então, eu já presenciei muita coisa e eu sei que... pode ser que o tambor fale, com certeza! Não só na África, mas também no Brasil! Para uma pessoa incorporar, alguma coisa tem chegando ali. A energia ali! Não vai incorporar porque eu fiz [toca no atabaque]... ‘chega aí!’ Não! Vai alguma coisa...

O tambor fala... Sim! O tambor fala pra gente, cara! Tem gente no candomblé, se você fizer [toca uma frase específica no atabaque]... no *Gantois* o povo sabe que está chamando para começar alguma coisa! ‘Olha, o atabaque tá aí, tá chamando, vai ter alguma coisa lá no salão’, aí daqui a pouco tá todo mundo lá, entendeu? Porque já sabe que isso é pra fazer isso, entendeu? Como é que Santo sabe que é pra fazer? [toca uma parte de um *movimento*]... Tomou aula antes? [dá uma risada]. Como é que sabe que está errada? A gente tem que ver tudo isso [ri de novo]. Porque cada um pensa de um jeito, né?

FERRAN: Mas por isso eu gosto de falar com pessoas diferentes...

ANDRÉ: Com todo...

FERRAN: Porque cada um vê de um lado, e as vezes as coisas... Tem coisas aqui que eu estou perguntando já esperando você dizer... ‘aff....’

ANDRÉ: [dá uma risada]

FERRAN: É por isso! É legal ouvir. Qual a importância do *alagbê*. O *alagbê*, quer dizer, do cantar. A cantiga. Como se chama? Vamos começar por aí. Como vocês chamam a parte que é cantada?

ANDRÉ: *Alagbê* também...

FERRAN: É...

ANDRÉ: E de cantar... de cantar eu sou muito fraco! [ri de novo]. De cantar eu sou muito ruim. Mas é *alagbê*. Na verdade, no candomblé o *alagbê* é tudo, né [dá mais uma risada].

FERRAN: Faz tudo...

ANDRÉ: É, o *alagbê* faz tudo como um *ogã*... normal. O *alagbê* não chega lá só de noite engomado! Só os mais velhinho que já...

FERRAN: Que já fizeram a sua parte...

ANDRÉ: *Seu Ladinho* que chega lá para começar o candomblé. Mas a gente *ogã* *alagbê*, a gente... tá “ralando” lá desde... do carregar da água pra fazer *osé* até o candomblé começar e terminar pra arrumar as coisas e esperar todo mundo sair pra fechar a casa, pra olhar. Então... e o canto e *alagbê* também. Eu nunca soube... eu posso até perguntar, mas eu nunca soube que tinha outro...

FERRAN: Não. Eu não sei. Por isso eu pergunto...

ANDRÉ: Pra mim é *alagbê* mesmo...

FERRAN: E, qual é a importância da *cantiga* nesse processo – vamos dizer, de um candomblé, do *toque*...?

ANDRÉ: Ah, a *cantiga* é tudo! Você tem que aprender... todas as *cantigas*, as *cantigas* de candomblé não se ensinam – a maioria. Você tem que estar ali, vivendo pra aprender! Eu aprendi a maioria das *cantigas* de *obrigação*, de *matança*... Aí dizia ‘meu irmão, como é aquela...?’, aí ‘não pode cantar!’ Cadê? Vai cantar para quem aqui? Fica ouvindo lá e depois... você tem que ir processando, processando, processando. Então, a *cantiga*... mas que, sem *cantiga* também não tem candomblé, né? Só os atabaque lá... [dá uma risada]

FERRAN: Quando você chegou no ritual, ou para você aprender o lado folclórico... as pessoas falavam de... tinham conceitos – quando eu digo conceitos é uma forma de se referir às coisas da música do candomblé, do som, específicas? Digo isso porque, por exemplo, eu já ouvi *atabaque é um piano*. Isso eu ouvi de várias pessoas: *o atabaque é um piano*, nessa coisa de afinação. Eu ouvi: *tocar pausado* como um conceito. Quando alguém te diz isso, entende que você já sabe o que vai ser – que você tem que escutar todos os atabaques e deixar que a melodia dos atabaques soe, você não ficar... entrar quebrando tudo, faz uma “chamadinha”, “chama’ o Santo”, *salva* a porta, você volta. Isso é um conceito. Por exemplo, *Dofono*, ele tem um conceito. Quando ele fala isso, se você não conhece ele, ele tá te dizendo muita coisa com isso. Aí, por exemplo – que você falou também, *acompassar*, né, *tocar na cadência do compasso*. Ou por exemplo, *Dofono* fala de *movimento*, que é quando... sei lá... quando *Ogum* vai guerrear, ou quando...

ANDRÉ: *Ogum* vai cortar...

FERRAN: Ou cortar. Tem pessoas que falam de *quebrar*, tem pessoas que fala, sabe? Essas palavras, você conhece palavras desse tipo?

ANDRÉ: Não. Não. É assim, quando eu... logo quando eu comecei a tocar *rum*, *Iuri* fazia muitos gestos para mim. Eu ficava de olho nele, e ele, tipo assim, ‘agora!’. Aí eu já sabia o que era isso. Mas nunca disse ‘agora *quebra*, agora não sei o quê’. Nunca tive. É mais *gesto* mesmo!

FERRAN: E essa coisa de *solfejar* os ritmos. Você aprendeu assim? Tipo, tem muita gente que aprende, tipo, *chá, ta, kum*... [solfejo da forma que o *Claudecy D’Jagun* faz]...

ANDRÉ: Não [dá uma risada]...

FERRAN: Cara isso... tem casas que é super comum e tem casas que é... nunca fez!

ANDRÉ: Não, nunca. O negócio era lá, valendo! Sem tocar – porque se a gente subisse no atabaque, o mais-velho visse, tomava uma... ‘sai daí!’. E até hoje lá continua assim.

FERRAN: Foi mais de...

ANDRÉ: Ver e ouvir! E tocar no balde escondido lá no fundo, né? A gente tinha uma “roda de candomblé de balde” lá no fundo. Pegava os balde todo de carregar água e ia ficar lá, tocando – mas no atabaque! Eu tocava no fogão, tocava no prato... e minha mãe dizia: ‘você não pode nem almoçar direito, porque é uma... dá uma garfada e o garfo e a faca no prato, estão na mesa é na mesa’. Os carros do povo lá na rua sobrava, que a gente ficava lá fazendo candomblé, tocando *samba de roda* no carro dos outros. Mas subir no atabaque só com permissão! E demorou, ta! [dá uma risada]

FERRAN: Faz sentido pra você... tem uma coisa que eu penso – isso já era viagem de... de coisa de universidade, que eu gosto de pensar. Eu acho que tem muito do que eu... quando eu subo no atabaque, eu acho que eu não penso sobre as coisas, eu toco. É como se eu pensasse ao tocar e não ‘agora vou fazer aquilo’. Eu faço. É um negócio que não... Faz sentido para você?

ANDRÉ: Faz sim, porque quando você sobe no atabaque a coisa se torna... um... tipo automático do que ta acontecendo ali. Você não sobe no atabaque dizendo ‘eu vou fazer isso, essa frase aqui agora, eu vou fazer essa depois’. Não dá pra você fazer isso! Você tem que ver o que está acontecendo para você fazer. Não é tipo um show, que você... tu vai no show: ‘eu tenho que fazer isso aqui agora, isso aqui. Aí tem uma convenção ali no meio e depois tem isso’. Você não sabe o quê que o orixá vai, vai dançar ainda!

FERRAN: Às vezes tem uma pessoa cantando que pode te puxar...

ANDRÉ: Te puxar outra coisa! É! Isso aí. É. Então não dá você subir...

FERRAN: Eu gosto muito de... me deixa nervoso, mas ao mesmo tempo eu gosto de... de dar um...

ANDRÉ: É! E eu que não conheço muita música? Aí eu fico assim: ‘vou esperar o *gãn*, esperar o *gãn*’. É nessa hora que *Iuri* entra, né. Agora... que não só a... o orixá, mas tem música que pede as *dobrada* do *rum* junto com a música. E aí?

FERRAN: Você acha que faz sentido, por exemplo, você aprender... Vamos pensar em aprender a tocar atabaque, faz sentido aprender separado de cantar e de dançar? Você acha que isso... assim, dentro do terreiro isso não acontece, porque você está lá, às vezes só moleque...

ANDRÉ: Então, eu acho que você pode pegar a *base* fora do... do terreiro. Mas pra você tocar no terreiro você tem que estar convivendo dentro do terreiro pra saber o que é que acontece, entendeu? Não adianta eu te dar aula aqui de candomblé e dizer ‘agora senta ali e vai’, porque você não vai, entendeu? São

coisas totalmente diferentes. Você tem... você pode aprender todas as *bases* de fora e aperfeiçoar lá dentro!

FERRAN: O quê que para você é diferente entre como se pensa música no candomblé e no rádio, na TV, na própria universidade. Tem diferença? Pode ser a mesma coisa, ou diferente. O quê que diferencia?

ANDRÉ: O diferente... Não entendi a pergunta.

FERRAN: Tipo, quando você pensa, ‘poxa...’ Essa forma de ver, por exemplo, a música... você tem pessoas que me falaram ‘claro, na TV, essas coisas... tem a coisa do mercado, do dinheiro e dentro do candomblé tem...’

ANDRÉ: Ah, você fala a música do candomblé fora...

FERRAN: O quê que seria diferente? O quê que para os candomblecistas, se tem alguma coisa diferente? As pessoas, claro... geralmente eu quando penso nessa pergunta, eu penso a partir do sagrado, a partir dessa conexão. Sei lá. Eu estou ali nem para ganhar dinheiro, nem para... estou por outras coisas! Ou seja, é o que eu tive com essa música, porquê eu olho pra ela de outra forma. Não penso num samba se eu quero pensar em candomblé, sabe? Eu quero dizer isso aí: faz sentido para você? Você pensa assim? Pensa que é tudo igual?

ANDRÉ: Então eu acho que quando eu estou lá dentro, eu penso totalmente... esqueço tudo que a gente toca aqui fora, entendeu? E às vezes fico triste quando eu vejo no rádio tocando músicas... de candomblé, tipo *fundamento* – que o povo não sabe nem o que é. Grava tudo e bota no *YouTube*, bota não sei aonde. Sou muito contra candomblé no *YouTube*, festa ao vivo. Eu acho que isso é... é uma falta de respeito com o orixá, com a pessoa que está incorporada no orixá – porque ela está ali e não sabe o que está acontecendo, só vê depois que fizeram a *live* e aí já é tarde, porque já foi, entendeu? O povo... até de *obrigação, matança* o povo faz, faz vídeo. Isso aí é... é muito triste para mim essas coisas aí do lado de fora.

FERRAN: Quando você diz *fundamento*, a que você se refere? Essa também é uma daquelas palavras...

ANDRÉ: Então. Quando eu digo um *fundamento*, eu digo uma coisa que vem láááá do fundo, que nem todo mundo sabe. Muita gente não te ensina. E que você aprende só. Você entende depois de cinco anos, você vai entender o que foi que aconteceu naquele dia ali. Que você vem esses quatro anos até chegar no quinto, você vem dentro do candomblé e aí no quinto ano você vai descobrir o que aconteceu há cinco

anos atrás, naquele dia que você estava ali no *quarto de Santo*. Aí você diz assim ‘pô, é por isso, isso, e isso’. Mas ninguém te diz o que é.

FERRAN: Você acha que isso existe na música também? Tem *fundamento* na música? No *toque*?

ANDRÉ: Cara, aí você me pegou! [dá uma risada]

FERRAN: É que eu penso sobre isso...

ANDRÉ: Eu acho que... eu acho que tem. Ou tinha, também né, porque hoje em dia está tudo bem... meio louco: o cara pega um pedaço da música de um, um pedaço da música que ele fez e diz que a música é dele. Pega o “ritmo” que você criou, aí pega um pedacinho do meu, um bota um pedacinho dele e inverte e diz que foi ele que criou, entendeu? Aí não sei se tem mais ou se tinha... [dá uma risada]

FERRAN: Deixa te perguntar uma coisa: sobre tradição e criação. Dá para ser criativo no *candomblé*?

ANDRÉ: Eu acho que dá. Não... não saindo do... da “forma” dos antigos. Dá pra criar alguma coisa! Eu digo porque muita coisa que a gente faz a gente criou aqui um pouquinho, né? É tipo assim, *Gamo* não fez tudo certinho como... como *Vadinho* fazia antigamente. Teve uma “criaçõzinha”, entendeu? Uma interpretação. Então dá para se criar. Não vou dizer que criei a ponto de botar um timbal lá dentro, entendeu? [começa a rir]. Mas dá para se criar!

FERRAN: Por exemplo, na hora de fazer um pequeno *floreio*, uma coisa assim?

ANDRÉ: É...

FERRAN: Você dar o teu...

ANDRÉ: *Iuri* cria um monte de... [dá uma risada]. E você não... se você não for um músico e prestar atenção para... ele está ali dentro do coisa. Mas aí cria as coisa e... Não precisa você criar uma coisa espalhafatosa, que vá sair do extremo...

FERRAN: Mas faz toda a diferença...

ANDRÉ: Faz!

FERRAN: Inclusive você consegue ter... reconhecer...

ANDRÉ: Consegue...

FERRAN: Você sabe quem é que está tocando.

ANDRÉ: É. É!

FERRAN: Eu sei quando *Dofono* está tocando. Eu sei perfeitamente, quando ouço *tan*...

ANDRÉ: É que quando a gente conhece, a gente sabe. Você pode botar dez caras tocando atabaque e a gente ficar lá, e se a gente conhece, a gente vai dizer ‘esse é...’. ‘Diga aí qual é o que você conhece’ e você já sabe!

FERRAN: Claro. Vamos pensar um pouco... vamos já para o... já estamos há bastante tempo. O quê que você leva do candomblé para o palco? Você como tocador...

ANDRÉ: Ah, eu levo muita coisa! Eu levo a energia. Eu levo muita coisa que eu aprendi no candomblé. Eu agradeço muito ao candomblé por eu ter chegado onde cheguei até hoje e continuo caminhando para chegar onde eu quero chegar, que é uma escolinha tipo a de *Iuri* aqui no Rio de... pra criança. Para a gente não perder a nossa essência... antiga. É tudo o que eu boto no palco vem do candomblé, cara! Tudo o que eu faço... às vezes eu divido alguma coisa que é de fora do candomblé com um pedaço que é do candomblé, mas que muita gente que não sabe do candomblé e não sabe de fora, então não sabe o que está misturado ali. Então eu digo que quem toca candomblé toca tudo! É tudo o que todo mundo toca aí fora tem um pedaço daqui da gente! Se você pegar e dividir. Já fiquei várias vezes doido dividindo *clave* em casa, sozinho, tocando para ver [toca com as mãos na perna]... pra ver a *clave* o que é que faz, aí digo ‘ah, o cara tirou a *clave* daqui, pegou essa daqui, botou no repique ali’, entendeu? Qualquer coisinha que você faz, se você parar, tem ali que vai dar lá no nosso... [começamos a rir] no nosso candomblé, cara!

FERRAN: E o quê que você acha que não deveria entrar no palco, de jeito nenhum?

ANDRÉ: Que não deveria entrar no palco? É isso que eu te falei, essas músicas aí de *fundamento*, entendeu? Muita gente não sabe o que é. Tem muita gente que faz e sabe o que é. Mas tem muita gente que faz e não tem nem ideia do que está fazendo. E eu já vi muito louco aí fazer um monte de coisa. É farofa, é bicho no... sangue. Não precisa isso cara! As coisas tem que resguardar porquê... tem coisa muito forte, né?

FERRAN: Como é a comunicação com músicos ou com pessoas, vamos dizer, desse mundo do teatro, técnicos de som, produtores, produtoras. Você sendo de candomblé e eles não? Tipo, tem... você já teve alguma questão com isso, se a pessoa é...

ANDRÉ: Não, nunca tive problema algum com técnica. Desde quando comecei a tocar...

FERRAN: Ou com músicos....

ANDRÉ: Não. Também não. Às vezes eu fico... [dá uma risada enquanto pensa] às vezes eu fico triste com esse músico que vira crente, aí pega atabaque e bota em cima do palco e... dá vontade de falar, mas...

evitar polêmica as vezes é bom. Tem um monte, tem um monte, tem um monte que virou crente, que não sei o que, aí o atabaque. Aí tem outros que chegou agora e já é *ogã*, toca no atabaque, até eu que criei e eu que fiz...

FERRAN: Aí vira aquela coisa de “capoeira de Jesus”...

ANDRÉ: Aí vira aquela coisa... É... vira uma coisa chata... o cara não é da religião, é crente! Arruma o instrumento da Igreja e vai tocar teclado e, como é, piano lá no negócio lá pô! Aí pega atabaque – odeia candomblé, fala mal – ai lá no palco, dentro da igreja, está lá com o atabaque no palco. O instrumento não é sagrado, de candomblé?

FERRAN: Como você vê... essa coisa... quando você entrou nesse mercado de trabalho – vamos dizer, como músico profissional – você teve algum problema para entrar?

ANDRÉ: Não, não tive não. Porque eu comecei muito... Não, não tive! Comecei muito novo. E quando eu comecei a viajar, era no *Balé*, e eu viajei do nada assim, muito rápido. Entrei no *Balé*, com um mês eu comecei a viajar. Minha mãe e meu pai ainda teve que assinar pra eu viajar. Não tive... dificuldades.

FERRAN: Como você vê essa coisa, por exemplo, do candomblé dentro da universidade? Partitura... essas coisas, ou esse trabalho que eu estou fazendo – não esse trabalho especificamente por ser eu, mas quer dizer...

ANDRÉ: Então...

FERRAN: Tem muitas pessoas. O próprio *Iuri* hoje está dentro...

ANDRÉ: Então eu... eu amei, aplaudí, fiquei feliz, chorei, me emocionei de ver *Iuri* conseguir botar um atabaque dentro da universidade. E espero que não seja só *Iuri*. Que você também chegue lá, porque a nossa cultura é muito forte, e o povo brasileiro precisa saber... que não é só jazz... que atabaque também faz música. Que candomblé também é música! E eu fico muito feliz por isso. E estou torcendo por você pra gente chegar e você dizer: ‘André, vamos lá que eu vou conseguir...’

FERRAN: Axé! Você tem algum problema com essa coisa de partitura? Você acha...?

ANDRÉ: Não, eu não tenho. Eu não tenho. Eu não tenho problema não! Eu sei. Eu não tenho problema, mas eu acho que... a leitura deixa você preso, né. Entendeu? Eu comecei a estudar, aí eu parei – estudava na escola pública lá, fazia um curso de técnico de música. E aí o governo parou de bancar e fechou escola. Aí parei. Mas eu leio bem pouco. Mas aí o professor chegou e fez ‘esqueça tudo o que você aprendeu lá fora, que aqui é outra coisa’. Aí eu falei ‘pô, como é que eu vou aprender tudo... esquecer tudo o que eu

aprendi desde criança, da minha essência, na rua...’. E aí ‘não, mas você tem que escrever aqui assim, assim, assim...’. Eu acho que fica preso. É bom, eu acho que é bom para você ter uma coisa na memória, entendeu? Para você ter guardado. Porque é difícil também... para você... você escrever rápido... ‘escreva aí que eu vou toca aqui’. Aí você vai ficar aí ouvindo esse áudio aí filho, pra fazer nota-por-nota até [dá uma risada] conseguir escrever com tudo, entendeu? Mas eu não tenho nada contra não. Eu até gosto e eu vou... eu tava esperando abrir... acabar essa pandemia que eu vou na *Villalobos* terminar meu curso de leitura, que é bom. É bom sempre estar preparado!

FERRAN: Deixa eu te perguntar, sobre modernidade e fusão. Tudo isso que acontece – você que trabalhou tantos anos no *Balé Folclórico*, como você vê isso? Esse caminho que mistura ou, sei lá, vamos pensar por exemplo na lá no *Leitieres*, tudo o que ele fazia, de botar *ogãs* no palco, de misturar com jazz ou, sei lá. Tem inúmeros trabalhos, sei lá. Se você quiser, aquela obra *Tecnomacumba*, que é tipo uma música eletrônica com *ponto* de *umbanda*. Como você vê isso? Eu te botei exemplos muito diferentes... [começo a rir]

ANDRÉ: Não, eu, eu gosto... do jeito que... o tambor misturado com música eletrônica. Eu não vejo problema. Não tem músicas de *fundamento*. E o que *Leitieres* fazia também é muito bonito, né? *Gabi* deu tudo a ele. Muito. *Leitieres* ia lá no *Gantois* direto, ouvir, pesquisar, entendeu? Eu não sou muito fã de música de... instrumento eletrônico não. Eu gosto de minhas coisas... Porque agora tem tudo lá naquele negócio, lá... o timbal, o não sei o que, conga, atabaque, tudo... o povo está lá só... chega lá com uns negócio embaixo do braço e bota lá. Eu não sou muito fã não. Tem gente que diz ‘ah, mas... é, tem que se modernizar!’. Eu digo ‘é... vou, eu vou, mas agora não dá não. Deixa eu aqui tocando meu couro!’

FERRAN: Eu também acho. Deixa te perguntar também, vai: meninas, mulheres, senhoras, *egbomis*, pessoas tocando tambor, mulheres. Como você vê isso? Como você vê dentro do terreiro? Como você vê esse movimento que hoje em dia já é assim, um caminho sem volta - ao meu ver, eu estou te dando a minha opinião, mas não sei...?

ANDRÉ: Cara, eu não tenho nada contra isso, não. E por sinal, eu até gosto que... de mulher tocando tambor. E eu também já parei para pensar porque mulher não toca no atabaque. Porque eu li alguma coisa ou ouvi que lá na África as mulheres tocam – alguma coisa que eu vi. E por que aqui não pode? Eu já tentei perguntar isso, mas eu não consegui que eu fiquei com vergonha. Mas eu acho uma mulher tocando atabaque e *dobrando o rum*... A própria *Mônica* mesmo...

FERRAN: Eu entrevistei ela e uma parente do *Dofono* que também toca, a *Thainara*. Toca pra caralho!

ANDRÉ: Eu vi você com ela lá. Falei para ela... ‘ela é minha fã ali’...

FERRAN: E ela é tipo... o avô dela era o *Papaú*, que era um *ogã* lá do *Gantois*...

ANDRÉ: Aham!

FERRAN: Uma pessoa que vem de uma linhagem de tocadores. Então... Enfim, é só por essa questão de sexismo, o machismo com essa galera... [toca o interfone e começa a chegar gente no espaço onde fazíamos a entrevista]...

ANDRÉ: Já tem uma hora né?

FERRAN: Pois é. Uma hora já! Vou fazer a última, vai. Sobre racismo...

ANDRÉ: Cara, são dez para as sete! Oi? Fale...

FERRAN: Essas coisas. Como você pensa isso dentro do candomblé? E em relação ao palco, essa...

ANDRÉ: Então, eu odeio racismo! Eu trabalhei em uma companhia de teatro, o *Cabaré da Raça* ou *Bando de Teatro Olodum* e trabalhei em uma peça chamada *O Trabalho da Raça*, que é a peça toda fala de racismo. Eu... eu fico indignado com isso tudo. Às vezes eu sofro. Toda hora aqui no Rio, né. Em Copacabana então, filho... Eu venho andando e a mulher atravessa a rua. Antes eu já briguei mais, mas hoje... eu entrego ao tempo. Porque tá arriscado, você tá no certo... [entra um pessoal e pedem desculpas ao verem que estávamos gravando...]

FERRAN: [Falo com as meninas que entraram] Pode falar, pode falar galera...

ANDRÉ: Que você estando certo, você ainda é errado, ainda mais na Zona Sul. Mas eu já briguei muito em Salvador. Já xinguei. Já perguntei a mulher porque ela atravessou a rua, que eu não sou ladrão se ela me conhecia. Já briguei muito!

FERRAN: E na música, você vê... como você vê isso?

ANDRÉ: Não. Eu sou muito gaiato pra essas coisas. Perturbo todo o mundo.

FERRAN: E dentro do terreiro...

ANDRÉ: Também não. Meu pavio é muito curto! Lá é assim, respeitem os mais-velhos, então...

FERRAN: A regra é clara... André, se tiver qualquer coisa para finalizar, se não a gente fica por aqui mesmo...

ANDRÉ: Não. Queria agradecer e dizer a você que boa sorte! Ta? E eu quero ir lá na... no TCC lá, no... tocar um pouquinho de candomblé...

7.2.12 Entrevista Ìdòwú Akínrúlí

Online, 31 maio 2022

FERRAN: Pronto. Então, bem, a primeira coisa era você se apresentar. A primeira pergunta é você apresentar quem é você? De onde vem e essas coisas?

AKIN: [00:00:31] Boa tarde, boa tarde. Meu nome é Ìdòwú Akínrúlí. Sou da Nigéria e moro aqui em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil e... estou aqui no Brasil há mais de dez anos. E... eu sou músico, produtor cultural. Eu sou *babalawô*, eu sou como produtor cultural, eu sou – como que eu vou falar – aquele que... o guardião da cultura do povo yorùbá. Eu sou do estado de Ondô, né? Que é da Nigéria, que é localizado no centro oeste da Nigéria. E... cresci em Lagos também, junto com outros – cresci em vários estados, eu coloco assim porque é uma vivência em cada estado e assim vai. Mas tenho famílias em Lagos, em Ondô e em diversos estados. E é isso, a minha missão para o Brasil é compartilhar, trazer a cultura yorùbá para cá, para o Brasil e para deixar as coisas... para acrescentar e apoiar o povo aqui, né, a cultura afro-brasileira que já tem, né. E isso.

FERRAN: Perfeito. Qual é a tua, a tua trajetória, tua relação com o tambor?

AKIN: Como tem na cultura yorùbá, desde o nascimento a gente faz consulta para saber quem essa pessoa que está vindo, o que a pessoa vai ser, como que vai ser e assim vai. Com isso, quando meus pais estavam grávidos, né, foram fazer a consulta para saber quem é essa pessoa que está vindo. Através disso, *Ifá* já falou sobre a questão musical, da minha parte, a questão religiosa – para ser um *babalawô*. As minhas missões na vida já foram vistas através do *Ifá*, e também a minha missão fora da Nigéria, inclusive. Então é mais ou menos isso. Então, meus pais foram me orientando, foram me cuidando, me ensinando, dirigindo, né, para esse... caminhando para esse lugar, né. Então, quando chega no meu tempo de sair, né, foi feito consulta também para saber qual o lugar, se está na hora e tudo mais, né, e assim vai. Então é mais ou menos isso. Mas a minha vivência é desde criança. Quando... quando nasci e tudo mais, já tinha um encontro com as famílias do *Àyàn* - que é a família dos *tamboreiros* no *Àyàn Àgalú*, que a gente propicia, né? – o orixá *Àyàn Àgalú*. Então, através disso, fui aprendendo as coisas, começando com base como tem que ser, né? Primeiro instrumento é o *agogô*, ok, depois *xequerê*, e assim vai. Aí depois começar com os instrumentos de couro na mão. E como *agidigbô*, *alubule*, né? Aí logo depois começar a tocar os outros instrumentos, como *Gángan*, *Dùndún*, *Bàtá*, e assim vai. Então, a cada a cada processo

para começar a tocar um e outro, tem iniciação que é feito, tem ritual que é feito para a pessoa poder... como fala, nós temos aqui “graduação”. Então para poder ter acesso a isso, tem esses rituais que são feitas, né? Assim, a pessoa terá longevidade, tem mais tranquilidade em poder tocar isso na vida, e em qualquer lugar que toca sempre será aceito pelos *Irunmolés*, pelos orixás, esse ambiente, essa terra. Então é assim que comecei, desde criança.

FERRAN: Certo? Qual é... falando sobre... sobre esse, por exemplo, esse *Àyàn Àgalú*, né, *Àyàn*... o que que você pode, pode contar para a gente sobre esse... essa entidade – eu sei que tem coisas que são, provavelmente não, não dá para contar, mas enfim... porque é um orixá que assim... essa é uma outra pergunta que eu vou te fazer depois, mas que teoricamente não chegou ao Brasil. Teoricamente não é um orixá que é cultuado como tal hoje em dia. Em Cuba tem, ou foi recriado – provavelmente. Mas. O que você pode contar desse orixá, da importância dele?

AKIN: Esse orixá é um dos *Irunmolés* que veio do *Òrun*, né, do céu para a terra através dos... você estava na aula [se refere a um encontro acontecido umas semanas antes da entrevista, no RJ, do qual participei], né, que falei sobre o *Bàtá*, a chegada do *Bàtá* no mundo. Então é esse orixá que trouxe, o *Àyàn Àgalú* que trouxe esse instrumento. Óbvio nas aulas, quando a gente fala, a gente fala até um ponto que dá para ir comunicando, mas é isso. E esse é o orixá que trouxe *Àyàn Àgalú* e que até hoje a gente continua fazendo, né? E a gente continua cultuando ele, né? desde sempre, né? Os *Irunmolés* do *Àyàn Àgalú* têm várias jeito de cultuar eles. Tem várias período que a gente cultua, né? Tem tempo especifica que a gente cultua também, e assim vai. Então, os rituais deles, ele aceita várias elementos. Então, sempre tem que consultar para saber o que... para saber o que ele quer naquele período, como ele quer e tudo mais.

FERRAN: Pronto. E não sei se você já pensou, mas... por que? como? qual é a importância desse, desse culto e dos tambores na cultura yorùbá? Ou seja, eu lembro na aula que você explicou que enfim, que o tambor, no fundo está falando, né? Você pode me explicar um pouquinho mais sobre isso?

AKIN: É. Os tambores eles falam... eles falam. É importante a importância disso também, porque quando o *Bàtá* chegou, a língua que o *Bàtá* fala é diferente da língua que os outros tambores falam. Diferente assim em cada povo. Tipo isso, como ter várias tipo de yorùbá, né? Yorùbá é universal, que todo mundo fala, né, do povo yorùbá. Cada região tem seus yorùbás, os Ondôs têm seus yorùbás, os Oyós tem seus yorùbás, tem o Ifé tem seu yorùbá. Então, cada lugar tem os seus yorùbás. O yorùbá que o *Bàtá* fala é *enà*. O que é *enà*? É um tipo de yorùbá que não fica... você tem que estudar ela. Você tem que saber falar

enà para poder falar com *Bàtá*. Porque não fica nítida assim as falas dele tranquilamente, né. E assim vai, a cada tambor também tem seus... o *Gáangan* já fala mais o yorùbá... tanto *enà* tanto... ele já tem... o *Dùndún* também, né? Já tem esses falas assim, né? E é importante, é importante você sempre faz a saudação antes de começar a tocar ele. Saúda *Àyàn Àgalú*, saúda o orixá desse tambor – porque tem alguns tambores que tem esses orixás específicas, né? Por exemplo, temos o *Gúdúgúdú*, que é um dos instrumentos tipo, o rei do todos os tambores que a gente fala, que ele sempre está firme e forte, nunca se solta né o *Gúdúgúdú*. Tem que propiciar ele antes de tocar tem que cultuar. E a saudação é a primeira coisa, né, que a gente faz. Religiosamente todo, né, vai cultuar o seu orixá, inclusive é a saudação primeiro, primeiro saúda o orixá e tudo mais, né. Então, exatamente isso que a gente precisa fazer em termos de tempo e sempre, antes de tocar qualquer instrumento, a gente tem que saúda. Tem que saudar aquele orixá que fez esse tambor. Saúda todos os *Àyàn* – que são os *tamboreiros* – saúda todos os... a família do *Àyàn* que criaram, que confecciona esses tambores. Então, muitas vezes você vai ver um yorùbá pegar um tambor, aí começar a tocar coisa [faz com a boca o som e reproduz, de forma rápida, essa fala do tambor]... ele está improvisando? Não. Ele está fazendo saudações. Antes de começar, todo mundo junto faz a saudação sempre, né? Porque quem faz a saudação tenha a vida longa sempre. Tem longevidade, tem prosperidade. Quem não saúda, que tem a... que acha que é dono da terra, aí acontece coisas graves lá, porque os *Irunmolés* vão deixar também: não saúda, não fala conosco... Então a ligação do tambor com a parte religiosa é uma coisa fundamental, né? Se tem algum *alagbê* ou algum *Àyàn*, algum – como chama também - *ògàn*, né, que está nesse mundo, que vai tocar um tambor, sempre tem que fazer a saudação, sempre tem que fazer! É importante, e sempre a gente enxergar a diferença. Quando alguém faz saudação e quando não fez. Alguns, alguns toca e a mão estoura tudo; ou chega no dia seguinte, uma semana, todo corpo dolorido e tudo mais. E não sabe porquê! Mas outro momento ela toca mesmo também e fica bem. Mas o que está mais errado no outro dia? É a energia do lugar e dos lugares que você fica mais densa, que fica mais forte. E o *tamboreiro* tem que saber falar, saudar e espantar essas energias para poder trazer a diversão para o ambiente. Então, a parte religiosa é importante. Cultuar o *Àyàn Àgalú* é sempre importante também, porque é ele que apoia os tambores para, para soar, para falar o que você quer falar. Para poder conectar com o ser humano, sabe? E isso?

FERRAN: Perfeito. Sobre esses tambores em si, o tambor em si: como é que... como é que são produzidos? Se fazem em qualquer região? São famílias específicas? Têm materiais específicos?

AKIN: Se eu só pedir licença aqui, que eu estou colocando o tambor – não sei se dá para ver, está bem embaixo – para esquentar...

FERRAN: Ah, que bom!

AKIN: Tem que trocar de lado, senão se não queima aquela! Febre que bate!

FERRAN: Esquenta demais...

AKIN: E aí... a gente tem que aproveitar esse sol que vem no Rio Grande do Sul, né? É ouro pra nós nesses momentos? A pergunta que você fez?

FERRAN: Sobre os tambores. Se são produzidos em qualquer lugar, pessoas específicas, materiais específicos?

AKIN: É tem várias famílias que produzem. Tem pessoas que aprendem também com a família para produzir e para você começar a confeccionar também tem ritual, para poder estar fazendo esse movimento também. As pessoas nascido da família do *Àyàn* já têm várias rituais feitas já, então fica mais tranquilo. Mas quem não é e quer fazer parte da família também pode. Podem ter que passar por rituais de tempo em tempo. As pessoas que confecciona são a família do *Àyàn*. E quem é... quem não é da família do *Àyàn* que está confeccionando, e não tem esse conhecimento todo, com a família e tudo mais, né? geralmente os tambores deles não duram. Vamos colocar assim. Geralmente eles são aqueles tambores que você vê na esteira para vender e tudo mais. Para confeccionar um tambor, muitas vezes na tradição é consultado antes. Ah, o Ferran quer fazer o tambor, aí vai lá consultar e para saber qual o momento esse tambor pode ser confeccionado. Inclusive se tem alguma prescrição, restrição e tudo mais. Então o tambor *Àyàn Àgalú* vai falar ‘oh, para o tambor do Ferran, tem que confeccionar na madrugada, 02h00 da manhã, de duas as seis’. Tipo isso. Ou ‘tem que ser na madrugada’. Então o *Àyàn* vai fazendo só na madrugada, né, e quando amanhecer ele tem que parar até ficar pronto. Tudo isso muda – inclusive tanto o valor do tambor financeiramente falando, quanto a energia também, porque está direcionado a uma pessoa. Quem pode tocar esses tambores? Se ele passar para outras pessoas, podem até tocar, mas no grande ritual não podem outras pessoas, somente ele, entende? Esses prescrições que tem ao confeccionar ou ao ter um tambor, sabe o que acontece...

FERRAN: Quantos... ish, te cortei. Desculpa!

AKIN: Não. Pode falar... Vai lá...

FERRAN: Não. Eu ia perguntar: quantos tipos de tambores se tocam, porque não só tem *Bàtá*?

AKIN: [Dá uma risadinha]

FERRAN: Tem muitos...

AKIN: Milhares!

FERRAN: Assim, que você que você conheça, né? Enfim...

AKIN: Que conheço... eu conheço várias. Quer que eu fique contando? A gente vai ficar até... até depois de amanhã... [dá uma gargalhada...]

FERRAN: Vou fazer a pergunta diferente, então, de todos as centenas de tambores, quais tambores você vê relação aqui, por exemplo, no Brasil ou na diáspora – enfim – Africana?

AKIN: Dos tambores que eu vejo que tem relação aqui, para começar, eles... a maioria deles, tem três peças, né: um grave, médio e agudo. Isso, no nosso tambor tradicional, também tem essas três peças sempre. E esses três peças vem da língua yorùbá: que é do grave, médio e agudo que tem na voz, na língua, né? Então essa já é uma das ligações que tem: o *rum, pi, lé*; tu vai ver *tambor de Crioula*; já viu... como é que é, o *pandeirão* – também tem três também, e assim vai. Então tem vários instrumentos afro-brasileira que vêm desde a linha de ser três. A *conga*, por exemplo, vem do *Alubule*, que é um tambor que vem em trio. O atabaque também vem em trio e assim vai. Então tem várias. Tem um tambor aqui no Rio Grande do Sul chamado *Sopapo*, que é um “gravão” assim, não sei se você conhece...

FERRAN: Não, nunca vi...

AKIN: É uma altura... quase a criança não consegue, né. A altura... ele chega até, sei lá, o umbigo de chão. Então tu pendura e vai tocando *tukun tukun* [cantarola o som]. Ele tem um “gravão”. Ou você deita ele no chão e senta em cima e toca assim. Então o *Sopapo*, por exemplo, esse “gravão” também, a gente tem os nossos tambores que têm esse “gravão”, que é *Alugbule*... [corrige]... *Agidigbo*, que é um tambor de chão assim, gigante! Que a gente senta em cima, toca com a mão e toca com baqueta, depende do ritual e assim vai, que é feito com um tronco de árvore. Então a gente vai encontrando a cada vez mais os nossos tambores aqui e nas culturas aí espalhado pelo Brasil.

FERRAN: E esses tambores falantes: aqui não tem, né? Você vê isso? Já você pensou o quê que pode ter acontecido? Porque, é...

AKIN: Então...

AKIN: O que houve, ou o que aconteceu depois da escravidão, de ter trazido os nossos ancestrais para cá, acredito que no início mantenha. Só que com o tempo passando, passando, passado, acabar – como é

que é – falhando, né? E só fica mais o *toque*, o *ritmo*. As frases em *tum clap, clap, clap, clap, tum, tum* [cantarola]. Sei lá, *prum cum, pa pa, prum cum* [cantarola]... vira só *toque*, né! E ritmo. Mas, eu acredito que ali que aconteceu essa desconexão – que não é desconexão total no modo de ‘ah, está ruim, está péssimo’... não! É um elemento pequena, importante, e que, que acabar saindo desse... que sai desse trecho para... para as pessoas daqui. E mantenha essa frase: ‘ah! o tambor fala, o tombo chama!’ e tudo mais, né? Só que realmente acontece na cultura yorùbá o tambor fala e ele chama também! Era o meio de comunicação nossa, né? Quando os pais usam *Àyàn Àgalú*, querem chamar seus filhos, ou o rei quer chamar o outro rei da outra aldeia e tudo mais, era através do tambor. E não é questão de distância. ‘Eu vou lá, tocar lá’. Não! Está aqui, faz as encantações, né, no tambor, né, com o nome da pessoa e tudo mais, e começar a tocar, chamando e falando: ‘Ferran, meu filho, estou com saudade. Venha agora, venha agora seu pai quer te ver!’ De qualquer lugar que o Ferran estava: ‘ah, eu quero ver meu pai, quero ver meu pai. Estou indo!’. Pega as coisas. Aí, ‘mas, espera aí!’. ‘Não! Estou indo. Depois, a gente fala!’. E começa a viagem instantaneamente, mesmo sendo quilômetros, para chegar até lá. ‘Ah pai, eu estava com saudades! O que aconteceu? Chamou?’. Ele ‘ah, é isso. Te chamei, porque precisa fazer isso e tal, tal, tal ritual que a gente precisa da sua presença!’. Aí é feita. Você entende? Então, esse já é uma coisa que acontece desde sempre na terra yorùbá. A questão de “chamada não negável”, né? Porque aqui você pode mentir, né? ‘Oi, tudo bem? Eh, estou... estou em Goiás agora’ – e estou em Porto Alegre – ‘não, chego só amanhã em Porto Alegre’. Pode! Mas no *Gáangan* não pode... no *Dùndún* não pode. No *Bàtá* não pode! Não tem como, por uma conexão muito forte! Então, isso já existia há muitos anos antes de chegar a comunicação de telefone e tudo mais. Então é meio de comunicação nossa. Então, essa ligação sempre... sempre existe com a conexão do ser humano com o tambor. Inclusive tem algumas aldeias que têm os tambores sagrados: tipo, se o rei da aldeia não fizesse o ritual que liga o tambor com o coroa e o rei. Se a pessoa... se outra pessoa vai lá e coloca a coroa, e o *tamboreiro* tocou aquele tambor, a pessoa morre de dor de cabeça na hora, instantaneamente! Para você sabe a importância do tambor pra nós, sabe? O ritual que é feito, tem que fazer os cortes para o rei e também para ele aceitar esse. Então, no momento em que não fizer, acontece isso. Dá um... qualquer pessoa que roubasse a coroa ou fazer qualquer coisa, ou qualquer lugar que esteja que coloque o negócio na cabeça morre instantaneamente de dor de cabeça. Você entende? Então, ligações forte dos *tamboreiro*, *Àyàn Àgalú*, o rei e a coroa.

FERRAN: Então é como se... você vê como... eu já ouvi pessoas me dizer que o tambor era uma espécie de mensageiro. Mas pelo que você me diz, é um pouco mais do que isso?

AKIN: Exatamente.

FERRAN: Tipo, ele mesmo tem... tem vontade própria... Não vontade... tem...

AKIN: Tem vida, vida própria! Pelo que vai fazer, sozinho. Ele mesmo é que vai fazer, e não um... tipo 'ah, então tocou, e aí a pessoa vai ter que...' Não, não, não. Ele faz isso na parte ritualística, falando, né? Mas nas festas, ele, ele informa. Ele passa a informações. Durante a dança, a comemoração, e assim vai. É outro... outra questão, né? Mas estava falando mais da parte ritualística, né? Conexão de tempo.

FERRAN: Qual é o papel que a música, o som, inclusive agora você já colocou a dança... Eu entendo que, além da voz do tambor, tem a voz também: pode ser uma voz recitada, uma voz cantada, falada. Qual é a importância disso na cultura yorùbá?

AKIN: É a potência do canto?

FERRAN: Do canto, do som, da dança. E como você vê isso? Essa junção de... que enfim, os europeus acabaram separando isso, tanto que você estuda a música num lugar, a dança em outro, e canta em outro, às vezes, sabe? E enfim, isso é óbvio que no Brasil negro, no Brasil tradicional não acontece assim. No Brasil, dos povos originários, não acontece assim. Na... na África também não. Como você vê isso? Essa questão aí de...

AKIN: A gente não estuda ele diferente, né? Porque a dança e percussão são... são gêmeos! Não dá para separar, entende? Eles não... são inseparáveis! Tem um *Odù* de '*Ifá*' que fala sobre isso também, e tem ligação com o *Bàtá* e com *Şàngó*, né, e assim vai. Então não. São inseparáveis. Não são, não são. Pode assistir uma dança onde a pessoa está fazendo movimento e você vai olhando. Queira ou não, você vai criar um ritmo para a pessoa, entendeu? [cantarola]... Porque sempre vai faltar isso. Mesmo estando tudo em silêncio e a pessoa movimentando, vai criar dentro... E a mesma coisa, a pessoa tocando vai estar imaginando a dança. Você já está aqui ô, mexendo a cabeça, mexendo no pé e tudo mais no ritmo. São irmãs gêmeas! Eles andam juntos. Andam junto. Então, o canto já é um elemento também que a gente usa desde o princípio, inclusive antes dos tambores percussivas chegarem... tambores de couro né, que falo, percussiva - porque já existia também *Ẹwó*, existia o *Agogo*, que são esses elementos que *Ogum Laka Ishunmole* criou naquela época pra nós, né, que a gente usa nos cultos. A família do *agogo*, família do *Ẹwó*, e assim vai.

FERRAN: *Ewó* é o quê, desculpa?

AKIN: *Ewó* é um instrumento também. É um ferro. Tipo uma chapa lisa assim, usa outro ferro para tocar *tinkin...* [cantarola]. É usado para *Obatalá* muitas vezes é *Oduduwa* que a gente usa para cultuar. O rei do *Ilé-Ijê* também gosta de dançar o *Ewó*, e assim vai. Bom. Com isso, os... os instrumentos... os... a dança e o canto já existia naquela época, né, cantando para os orixás para propiciar, para fazer culto e assim vai. E com isso tem um... a ligação também, que já tenho a parte ritualística, que o canto é um jeito de chamar, conectar com os *Irunmoles* – que são os orixás e assim vai, que proteger a gente. Então tem várias tons que eu falo, né? Ou seja, vários estilos de canto. Temos em... *Ewi*, temos *Zergi*, temos *Ijálá*, temos *Yere...Yerefá*, desculpa. Tem *Yerefá*, né? E assim vai. Tem *Agbé*. São várias, vários ritmos. Então, com esses modos de cantos que a gente tem, tudo é para chamar, para tocar, para anunciar, para avisar, e assim vai. Ok, então é mais ou menos isso. O que já existia há milhares de anos, junto com *Agogo*, junto com *Ewó*, até chegar aos tambores e ao chegar os tambores também juntou. Então viraram grande família. A dança também é um jeito de comunicação para nós. É uma forma de comunicação além do tambor. Eles trabalham junto na comunicação das pessoas para a aldeia, através dos gestos, as falas do tambor ou as falas da dança! Então elas trabalham junto sempre. Então, nas nossas festas ou comemorações, assim, sempre tem a parte de dança e a parte musical, né, percussiva e tudo mais, e o canto junto, e assim vai. Geralmente a gente não... quem toca *Bàtá*, quem tocar *Gángan* não canta junto. É separado, não faz junto. Mas... mas a gente aí, mas com o tempo fui, tipo, aprendendo isso, como fazer. E foi, né? Não foi fácil, [dá uma risada]... mas foi abrir mais um leque no cérebro, porque *Bàtá* é um elemento muito forte...

FERRAN: Claro...

AKIN: Quando você tocar ele, você não... Já vi várias pessoas caindo tocando e caiu. Que ele, ele... ele entra no seu corpo e é isso [dá mais uma risada]. E ele, como é que é, sufoca - é uma colocação. Você fica sem ar e ‘pum!’, cai. Então tem que... tem que ter essa conexão forte com ele pra poder tocar. E sabe, trazer todas as falas e cantando junto. E assim vai.

FERRAN: Deixa te perguntar uma coisa: Faz sentido, então, falar em frases? Frase... porque isso é uma coisa que, por exemplo... é muito falado, sei lá, no mundo da música, sei lá, percussionista, tal o *fraseado musical*. Faria sentido para você? Você aprendeu desse jeito?

AKIN: Não, porquê quando você falar fraseado ou frases, muitas vezes eu enxergo como as pessoas pensam que, tipo, a frase é *tutum, tatá, tá tá tá, tudatum tá tá tá, tá...* [canta uma frase mais ou menos longa]. Isto é... são frases aqui, mas nós não usamos frases. A gente usa a fala, entende? Tipo, aqui vai falar: *tuta tu tu tum, tum, tumtátátátá...* [canta uma frase como seria entendida no ocidente]... Lá nós vai falar: *Olorun obá, igba, igba baba mim, igba...* [fala, seguindo a mesma métrica uma frase cantada que o tambor reproduz], entende? Então é duas coisas diferente. Eu estou falando! Eu não estou falando *tá tá tá tu tu tu tu...* Eu sei o que estou falando e o que estou falando, todo mundo está entendendo. Aqui a frase, todo mundo vai entender - vai entender que é “convenção”. Vira “convenção”. A frase falada é “convenção”. Para nós, a frase são falas!

FERRAN: E, portanto, tem melodia, né, nisso?

AKIN: É...

FERRAN: Ou seja, tem uma melodia aí...

AKIN: Por causa da língua yorùbá...

FERRAN: Claro...

AKIN: Você entende? A gente não fala na *Olorun Oba, Igba, Iba Baba mim, Ibagba* [fala sem nenhuma entoação, sem melodia, de forma mecânica]. Porque... não. A gente vai colocar isso [cantarola, sem falar a letra, o ritmo e a entoação melódica, com todos os matizes]... entende? Então é outra coisa diferente. Então eu não colocaria como frase. Ou se você vai usar como frase, ou colocar... nomear como frase, tem que ter essa explicação!

FERRAN: Exato...

AKIN: Essas frases faladas mesmo, e não frase de “convenção”, você entende?

FERRAN: Aham. É porque aqui no candomblé se aprende cantando. Eu aprendi a tocar atabaque cantando. Só que cai no lugar muitas vezes de... é esse lugar de “convenção”, né? Porque não... porque se perdeu o sentido estritamente... vamos dizer, linguístico da coisa?

AKIN: Isso...

FERRAN: É curioso isso. Mas faz muito sentido, né? Inclusive isso pra pensar essa coisa de ritmo. Pensar que um tambor é algo do universo do ritmo, é você... tirar do tambor praticamente tudo o que ele representa, né? Porque se ele está falando, não é só ritmo. A gente não... a nossa fala não é só rítmica. É melódica, é interpretativa, tem várias... é significativa. Tem muitas coisas né, lá por trás.

AKIN: Sim, exatamente isso. Não limitar ele... na batida. Não é bater tambor – como fala – ‘eu vou bater o tambor’, não! Eu vou falar com o tambor. Eu vou usar o tambor para falar! Porque a gente não toca só pra bater, né? Então, a expressão que muitas pessoas usam, né, também já prejudica o quê que é o tambor mesmo. Já diminui o quê que é o tambor mesmo. O tambor é um orixá, é um rei, entendeu? Não pode falar nesse... nesse jeito de ‘ah, eu vou bater um tambor’. Eu vou, sei lá... Não, não! Então... então é isso. E os nossos tambores têm os rituais deles – que basicamente que não pode passar por cima; quando as mulheres estão menstruando não pode tocar; e assim vai. É muitas vezes falam quando eu falo isso, né? ‘Ah, as mulheres estão menstruando, não pode...’, ‘olha aí, machismo ali, estão contra a menstruação das mulheres, não sei o que...’ Mas é, para nós é outra coisa: essa menstruação é um orixá também, que a gente considera como orixá. Então, tem alguns momentos que não... não, não... como é que é, já tem uma energia muito forte, né? Então, juntar com outra energia pode causar coisas, e assim, vai. Então é um jeito de respeitar esse momento das mães e das mulheres, e assim vai. Não como prejudicar, ou como é que é... ‘ah, está sujo’... não, não é nesse lugar não.

FERRAN: E sobre essa questão, por exemplo, das mulheres. Vou pegar esse gancho. Como é que é a relação do mundo dos tambores, da dança, do cantar entre homens e mulheres? Como isso acontece e qual é as diferenças que você vê, por exemplo, aqui no Brasil – se aqui tem?

AKIN: Aqui, eu estou vendo que agora as mulheres estão também tocando no... de *axé* e tudo mais. Eu acho muito massa isso, porque lá na Nigéria também as mulheres tocam. Tem várias pessoas, há várias mulheres que tocam, inclusive da minha família, inclusive que é bem conhecida pelo mundo, que é *Àyàn* também, que toca o *Dùndún*, toca *Gáangan*, e assim vai. Então, desde sempre tem mulheres. Tem mulheres que tocam e isso é importante também. Ver elas, né? A gente não tem esse movimento de o homem que toca, a mulher que toca, não sei o quê. A gente não tem esse lugar também de machismo, feminismo, o que a mulher faz, o que o homem faz. A gente não tem isso. Cada um tem suas funções aqui na Terra, divisão de tarefas para o mundo desde sempre já temos isso. E o mundo já existia assim, a água vai fazer isso, o fogo vai esquentar comida, não sei o que. Todo o mundo já tem, né? Então, as mulheres vieram fazer umas funções e os homens também. Temos as nossas funções na Terra. Então está nítido para nós, desde sempre, a função de cada um e uma. Então, bora trabalhar, bora fazer o mundo funcionar, entendeu? Então é mais ou menos isso. Depois de muito tempo que a gente vê aqui no Ocidental, que é o movimento feminista, onde tem que colocar as mulheres, inclusive contra a nossa tradição. Tipo, as

mulheres que fazem isso milhares de anos aí vão ser questionadas. Porque? Porque não faz isso aqui que o homem faz? Por que só o homem tem que estar lá? Porque lá só enxerga os homens ali, mas no fundo, tem um monte de coisas que as mulheres fazem, que a gente nem pode chegar perto. Só que não vão ver isso, não vão saber disso. As mães já sabem disso, as mães já fazem e estão contentes, sempre. Só que pela ótica do ocidental... porque, o que acontece: o feminismo... o feminismo que tem aqui no ocidental é bem diferente do quê que nós temos da tradição, entende? Então, eles pegam o conhecimento daqui para ir lá julgar a cultura, julgar, sabe, os fazeres dos outros, do outro povo, o que não existe. Então isso... isso me dói em ver os brasileiros ainda né, alguns, que entraram nesses lugares e façam, né? Bom, eu vou sair desse lugar. Não vou falar muito mais sobre isso, porém, é mais menos isso. Só que voltando para a questão das mulheres tocar: sim, as mulheres tocam lá. Tem várias pessoas que tocam. E quando cheguei aqui no Brasil também que eu fiquei sabendo que as mulheres não podem tocar o atabaque, *shekeré*, só tem que dançar, não sei o quê... eu falava para algumas que chegam nos *tamboreiros* 'porque a gente não pode tocar?' 'Olha, porque tem alguns rituais que não dá. Tem alguns momentos em que não dá, mas sim, vocês podem. Na minha tradição, vocês podem. Na Nigéria, vocês podem. Mas aqui, se não está podendo, se não pode. Então vamos deixar assim'.

FERRAN: Claro...

AKIN: Tem que respeitar o quê que ficou também. Não chegar, 'agora vai mudar tudo'. 'Não, os terreiros estão mal porque eles não deixam as mulheres tocar não sei o que...' A gente não veio fazer isso. A gente veio acrescentar os conhecimentos e não atrapalhar ou mudar o quê que já teve. Então, sempre por essa ótica que a gente vai chegar nos espaços, conversando com as pessoas, as pessoas que abrem para conversar conosco, a gente conversa, caso contrário também a gente deixa como estão fazendo, porque têm tradição de milhares de anos. A gente não pode mudar, não venha mudar. Mas esse tradição vem de onde? Vem da nossa tradição. Da minha ancestralidade, lá da Nigéria. E vocês estão fazendo aqui, então? Eu só acho isso, isso e aquilo. Eu só acho isso, isso, aquilo, mas deixa pra lá, entende? E assim vai. Então as *tamboeiras* que estão agora aprendendo, várias pessoas no atabaque, retocado e nos lugares e tudo mais... no terreiro não sei ainda se já abriu nesse lugar das mulheres tocar mesmo, mas eu vejo nas oficinas e tudo mais, no espaço cultural assim, elas tocando. Eu fico feliz em ver elas tocarem os tambores, né? E eu... e é isso. O *Àyàn Àgalú* sempre vai protegendo a gente e vai dando-nos o conhecimento pra sempre avançar nas possibilidades na vida.

FERRAN: Eu só pra... o caso que eu conheço, que é do candomblé baiano, aqui no Rio, principalmente, as mulheres não tocam nos tambores durante as cerimônias públicas. Nas cerimônias internas, se precisar, as mulheres tocam. Não tem problema. E a maioria das mulheres – a maioria não, mas muitas das mulheres da família de santo que eu frequento, que é a minha família de santo, tocam tambor, e tocam muito bem o que aprenderam. Inclusive, as mulheres têm um papel de ensinar. Porque as mulheres ensinam a dançar e ensinam as crianças a tocar. Em muitos casos, sabe, e isso é uma coisa também, que é isso. Às vezes, claro, tem coisas que não são conhecidas. As pessoas falam sem saber muito bem. Concordo muito com você que às vezes se critica sem conhecer, né? E eu queria te perguntar uma coisa: qual é a tua visão sobre essa questão de, vamos dizer, a relação de pesquisa, partitura, essa visão do Ocidente sobre essa música e tentar entendê-la com as próprias ferramentas – as ferramentas próprias da Academia, do Conservatório. Não sei. Como você vê isso? Porque eu sei que na Nigéria tem uma tradição, vamos dizer, de colonialismo inglês e de, enfim, de igrejas protestantes, que tinha essa questão da música, da musicalidade. Como você vê isso? E enfim...

AKIN: Eu acho que é mais ou menos isso que eu falei sobre as feministas daqui, levando a cultura daqui para lá, para tentar julgar a cultura lá. A mesma coisa que eu enxergo nos opressores, os mestres. Os Mestres dos escravizados, né. É a mesma coisa. Eu vejo quando um ocidental está tentando mapear o nosso... escrever nosso... nossas músicas na partitura. E isso. Procurando o um. Procurando... quanto semicolcheia, quanto mínima, e tudo mais. Isso eu olho assim... É porque, a nossa linguagem não é isso. A gente não fala em linhas e bolinhas, semicolcheias. As nossas músicas nunca foi assim. A nossa música, musicalidade, nunca foi assim. É vivência, é fala, é conversa, e assim vai, né? Então, no momento em que você coloca dentro de um quadro, você está colocando... está colocando dentro de uma caixinha. Imagina um pássaro que voa livre ali por aí, aí tu pega ele e bota na gaiola. Ele não vai conseguir ter essa liberdade mais né? Ele só vai comer o que você dá para ele. Ele só vai beber a água que você deu. Mas lá fora, ele misturava todos os tipos de comida e passa bem. Então é isso que eu vejo nessas universidades que colocam... tentar colocar... tanto outras religiões né, também, que estão querendo tocar música africana, né? E vai pegar um trecho lá no *YouTube*, alguma coisa assim, elabora pelos seus conhecimentos e coloca lá: aqui, dois mínimos, barra, não sei o quê, parará... aí bota lá e a música sai quadrado, sai dentro da gaiola. Tipo sair de um prisão pra gaiola, tipo isso. Então não sai, né? E com o tempo isso vai virar verdade. Porque tanto falar mentira, um dia vira verdade, né? Porque os novos que estão chegando

não vai ter acesso mais à origem desse material, e assim vai. Então é um jeito de distorcer a nossa história novamente. Como ferramenta da gente tentar elaborar, falar para as pessoas levar, tipo nós escrevemos para eles e tudo o mais pode ser uma boa! Porém, eu não vou para esse lugar também.

FERRAN: Usar como ferramenta, você quer dizer, né?

AKIN: E para tentar ensinar daqui, né? Ah, tipo, ‘ô, é isso. Então ô, toma aqui partitura. Toca essa música’. Pode ser uma ferramenta que facilita, mas eu não uso. Eu prefiro vivencia! Quando vou para outro Estado para tocar *Tributo ao Fela Kuti*, eu tenho pessoas do sopros aqui e tudo mais que escrevem e mandam para as pessoas dos sopros de lá para ter o básico. Mas quando chego lá, a pessoa já tira, vai tirar esse papel da frente. Tem que vivenciar isso para poder tocar. Não é o papel. A nossa história nunca foi ali... é oral, entendeu? Então, porque tu vai estar olhando o papel? Porque está preso naquelas bolinhas e linhas que está ali, entende? Então é por aí. Então eu não vejo, não vejo... eu não vejo nada boa saindo disso. Eu acho que o que a universidade deveria fazer é contratar esses mestres para estar dando aula nas universidade, trazendo esses conhecimentos, como deveria ser: oral, oral! As pessoas vão anotando as coisas que aprenderam e no final vão, vão apresentar isso. Mesmo sendo a história: ‘ô, você vai contar essa história de voltar no final do mês sem nenhum erro’, tipo isso. Isso é a prova. Um vai contar essa história, um vai contar essa história, entende? Assim, ajuda a pessoa a relembrar, a reconectar a sua, a sua parte criativa interna também. Porque é isso que acontece: a gente lê livro – a maioria das pessoas lê livro e fica presa no livro. A criação acaba sendo baseada no livro. Então consegue falar uma frase inteira sem citar um... ‘ah, como disse *Airton* não sei o quê *Clarck*. Como dizia o *Gilberto Gil* no não sei o que...’ Não, mas você não existe! Sabe. Você não existe e isso. Fere a sua criação. Cadê você dentro da história? Então é mais ou menos isso. A gente tem muito para compartilhar. Muito, muito, muito para compartilhar mesmo. E eu fico feliz em ter sido um dos mestres aqui da UFRGS, alguns anos atrás e ano passado, também da UFMG, no encontro de Saberes. Ajudei as pessoas na reação das pessoas com ensinamento e o desenvolvimento deles. Porque hoje eu vejo, eu recebo retorno ainda daquele momento com eles, né? Depois daquele momento, eu fui pesquisar mais sobre tal coisa. Agora, sabe? Agora me achei de tal tanta coisa, porque era várias leques, várias... a abertura que acontecia no cérebro quando... quando tem esses contatos, né? Quando consegue falar isso? Quando consegue conectar, e assim vai.

FERRAN: Perfeito... Eu queria te perguntar sobre a questão... a gente falou sobre a questão de gênero. Eu queria te perguntar como é que é essa chegada no Brasil? A questão racial aqui? Como você vê essa

relação da música? Inclusive, o que você trabalha como músico está em palcos. Também você não é brasileiro como eu também não sou. Comigo tem xenofobia, né? O brasileiro é uma sociedade muito exclusivista em tudo e de alguma forma, com o racismo, em uma xenofobia muito fortes. Eles falam mal de nordestino, fala mal de... o do Sul é isso, o do Centro-Oeste é aquilo. Outro é burro. E tem toda a questão racial, que é fortíssimo, né? Enfim, é um dos grandes problemas. Como, como você vê isso em relação à música? Em relação ao fato de você ser um yorùbá expatriado, morando no Brasil, que foi o país que mais recebeu pessoas em regime de escravidão e um dos grandes financiadores disso foi o próprio Brasil. Teve uma época que não foi nem a Europa, o próprio Brasil investiu pesado nesse tráfico ilegal, enfim. Como você vê isso aqui, chegar aqui no Brasil, se encontrar com isso?

AKIN: Então eu acho... Bom, falando em racismo em geral, eu não... nunca, nunca passei na vida quando eu estava na Nigéria. Eu... quando chegamos no Brasil que eu entendi o quê que é racismo, discriminação e assim vai, né? Isso, essa palavra não existia para mim, entendeu? Porque é outra... outra lógica lá, outro jeito, né? E isso me atinge bem pouco na verdade. A minha reação muitas vezes é só rir e deixa pra lá, né? Muitas vezes. Poucas vezes eu reajo mesmo, tipo ‘puxa, não precisava, né?’ Sabe... Quando eu percebo que essa pessoa está eu, eu já fecho, sabe, já me protejo, né? Já penso em outras coisas, deixa pra lá. Porque... porque é isso? Eles muitas vezes façam isso para tirar a gente do nosso centro. Aí, no momento em que você ficar fora, aí você que está equivocado: ‘ah, está equivocado, não é isso não, é sobre tal, não é sobre tal’, sabe? Colocar nesse lugar ou noutro lugar? A gente vira besta na história! Acontece também de a gente tentar mandar umas atividade nossa cultural, e a gente vê como... esse bloqueio, tanto pelas prefeituras quanto pelo Estado, que a gente tem que lutar um monte para poder conquistar esse espaço, para invadir esse espaço, conseguir furar esse bolinho, e assim vai, né? Eu vejo várias também, aproveita... reaproveitamento e aproveitamento dos nossos trabalhos. A gente traz ideias, traz coisas para ser realizado. Eles falam não, mas logo ali está acontecendo exatamente seu projeto ali, sabe? Aí tu olha assim, ‘puxa, como que essa pessoa teve a ideia mesmo?’ Daí, daqui a pouco vai fazendo uma pesquisa pequena, tu vê que é a família do tal pessoa que estava com o projeto alguns dias atrás, havia alguns meses atrás. ‘Ein... entendi... deixa...’ O que faz, não vai lá brigar esse é o meu projeto? Não, não, não. Deixa assim. Que bom que alguém está fazendo isso aí. Vai lá buscar outro. Outro leque. Vamos entrar nessa. Vamos a isso. Então já está existindo. Vou fazer isso. E mesmo assim, não sempre, né. Mas de tanto não, a gente recebe um sim. E a gente ‘ah, que bom’, né? E assim vai, né? E nunca foi

fácil ser um africano aqui no Brasil, né? Tanto sendo preto, tanto sendo um africano. E a gente encontra mesmo na rua os gritos, os julgamentos nos rostos das pessoas, né? E assim vai, né? Sabe... Se não me julga como um ladrão, diga como alguém sujo, alguém ruim sabe. Nesses lugares, né? E a gente está... já que estamos resistindo, está dando dor de cabeça. Vamos continuar então. A gente não vai parar. Não pode desistir! E isso também inclusive com os policiais também. Até os policiais tratam a gente nesse lugar, né? E aborda a gente num lugar, mesmo vendo que essa pessoa é com roupa tradicional é tudo, sabe, e aborda, chama de 'ah, possível traficante' e sabe, na cara dele, sabe? Eu já passei por isso também, e eu olhar assim e 'pô, tá bom, deixa pra lá. Você não sabe de nada. Se você sabe de onde eu sou, você não vai ter nem coragem de me parar'. Sabe? [dá uma risada]... Então tem tudo isso que a gente encontra no Brasil e a gente só deixa pra lá muitas vezes, porque a gente está focado. O nosso foco é levar essa cultura adiante. Então, no momento que você tem foco, você está preparado com todos os ensinamentos que teve desde criança até agora, eu acho que coisas como essa não consegue me atingir, sabe! As coisas que geralmente o povo Afro-brasileiro já vai surtar, já vai quebrar tudo e vai ficar brabo. Aí vai ser preso. Aí depois vai ainda levar multa. Aí entra na justiça e aí passar lá dez, quinze anos tentando livrar isso. Aí começar a bloquear, a empresa não funciona mais, o cartão tal não funciona mais, sabe! Caso de um... sabe? Que é isso que acontece, né? É um movimento que acontece e a pessoa não consegue, já ter nome manchado, já teve passagem pela policial. Assim vai. Então eles procuram em colocar a gente sempre nesse lugar, de enquadrar a gente, cair nessa. Só que, como a gente está preparado, mais do que eles, a gente ri da cara deles. Consegue esquivar isso, né? E assim vai. E a parte musical a gente sempre encontra isso, né? A gente muitas vezes tem que conhecer alguém conhecido para poder estar nos lugares que a gente deveria estar, que a gente gostaria de estar. Eu sendo artista, eu nunca coloquei como primeiro foco ser famoso. Então, produtor cultural. Nunca foi a primeira... tipo 'ah, eu quero ser famoso. Vou começar publicar mil coisa, ou começar a trazer meu trabalho no... Não, não, não. Tem poucas coisas sobre mim na internet, sobre o show, sabe! Só os shows, só atividades que realmente confirmado, que vai ser, que vai acontecer, eu público. A gente 'ah, estou comendo tal, estou com tal...', não sei o que eu evito muito. Mas quando eu estou com amigos, com *Ottis*, com outros amigos assim que acaba postando vou lá, 'tá, vamos lá, vamos lá'. Agora sim, me pegaram, vá agora lá, sabe. E também é um momento divertido, mas só que eu olho assim: 'tá alimentando quem? Está passando para quem? É para que isso?'. O nosso... o *Ifá* nunca mostra pra gente de ser exibido com nossos conhecimento. Sendo *babalawô* não precisar

chegar no lugar ‘eu sou *babalawô*, não sei o que, tem que me saudar, tem que bater cabeça, tem que não sei o quê’. Não, não. Nunca é assim. A gente pode ser nada, nada, nada, tipo, quando chega no lugar, eu também sou *babalawô* e tu ‘ah, tu é *babalawô*, é? Massa’, não sei o quê... E assim vai, né? Encontrei lá em São Paulo quando voltei lá, depois do show do Rio, fui no show lá, tocando lá, aí, antes do show, as pessoas chegaram, outros artistas que iam tocar logo depois, né? ‘Ah, não sei o que, massa, não sei o que eu toco tal coisa, não sei o quê. Eu sou do *candomblé* também. Eu sou do *Ifá* também, que massa, legal, e *dadada* e tal’. E quando eu fui lá me apresentar, falei um pouco ‘ah, sou *babalawô*, não sei o quê’. Aí quando terminou lá, ‘não, agora eu tenho que te cumprimentar direitinho, né? Foi uma boa’. E eu ‘não, não, não, não, não, não, não. Isso não e não é o foco’ [dá uma risada]...

FERRAN: Claro....

AKIN: A ideia não é isso. A ideia não é, não é colocar como, como perfil que somos isso? Não, não. Não é nada, nada, porque a gente ainda está aprendendo. Usar a base. O sumo sacerdote da aldeia falar pra nós: ‘estou aprendendo ainda’. Imagina eu. Imagina eu agora. Porque você *Ifá*, eu tenho iniciação, eu tenho tal e tal. Eu sou *Àyàn*. Aí eu vou chegar no lugar, chega no terreiro, como *Àyàn*, *alagbê*. Aí começar a disputar vaga com os *Àyàn* lá, ou tentar mostrar que eu também sei? Não, não, não, não. Se eu podia estar ali só dançando. Se está ali só batendo palmas já é suficiente para mim. Então, a questão de não colocar... se colocar como um elemento a mais é muito importante para nós também. Mas é isso que faz a diferença aqui, porque você tem que chegar no lugar e você tem que mostrar o serviço! Tem que mostrar que você é alguém. Tem que comprovar para as pessoas que você é alguém. Mas imagina se você é ninguém mesmo. Tipo, comprovar que você é ninguém? Só as pessoas que te conhece, que te acessa. E é isso. Que realmente valoriza, que vão te acessar. ‘Mas você é da Nigéria, massa, mas qual parte? Qual cidade? Tu fala com a língua *yorùbá*! *yorùbá*, amassa! Eu tenho família que falar de *yorùbá*. Não sei o que...’ Aí começar a conversa, aí você abre. ‘Ok, massa! Então é isso, isso e aquilo’. Aí consegue.... mas quem olhar um africano ali – e também eles já têm muitas imagens sobre os africanos, né? Que são mulherengos. São ruins chegar perto, não chegar muito perto, senão ele vai passar a mão em ti, ele vai querer te pegar. Não sei o quê. Já tem essas óticas para nós, né? Então, melhor ficar quieto mesmo. É o melhor. Eu sou me divertir. Falo um pouco mais quando estou com a *Dessa*, ou algumas pessoas assim, porque eles já me conhecem, e aí é outro ambiente. Dá para brincar, divertir, zoar, e assim

vai. Mas geralmente eu fico em silêncio quando vou nos lugares, justamente para não terem o que falar de mim. É isso, não tem porque falar de mim, é isso.

FERRAN: Deixa eu te perguntar uma coisa ligado com isso, mas desde outro lugar: como você vê o envolvimento do movimento negro, enfim, toda a parte resistente a esse sistema racista em relação a música, por exemplo? Como você vê, você vê aspectos positivos, negativos, como...?

AKIN: O que eu vejo, muitas vezes, eu vejo exploração também dos nossos africanos, do povo africanos. Tem vários artistas famosos que vão até o país africano, toca com várias pessoas... volta aqui, vira mestre! O que acontece? Eles vão lá para pegar, como é que é, o comprovante, ou certidão. Mesmo estando duas semanas, uma semana. Aí volta e vira mestre. Porque ele já foi lá e voltou, ele tocou lá e voltou. Aí sou mestre. Entende? Aí a pessoa chega aqui, começa a se apropriar dessa cultura do mesmo povo. Vai falar que fala yorùbá. Vai falar que fala *bantu*, que fala não sei o que, *lálálá*... Começaram a compor coisa. Começa a explorar. Aliás, fazendo música através dos conhecimentos – pequena conhecimento que ele teve lá, vai chegar aqui e vira mestre! Aí os originários da terra que estão aqui [dá uma risada]... esquece. Eu vou te falar: eu tenho o show. O show solo, que é mais ou menos uma hora e meia, tipo show educativo, dançante, tem alguns dançantes, músicas dançantes, e tem alguns mais educativo, mais lenta e assim vai. Tem vários estilos. Eu vou te falar que, se abre um edital hoje, e a *Luedji Luna*... tipo, ah, vai falar sobre a afro-brasileira yorùbá. A *Luedji Luna* escrever, o *Carlinhos Brown* escrever, ou... quem mais... *Gilberto Gil* escrever, e eu... eu *Ìdòwú Akínrúlí* escrever, eles vão pegar um dos [deles] três. Não vão me pegar! É nesse lugar. Você quer algo de yorùbá? E por que tu não pega o trabalho do yorùbá? Porque tu tem que pegar aquelas que tenta tocar o yorùbá. Tentam ser yorùbá. Mas não são yorùbá... Não é que eu não estou valorizando eles. Eu acho muito bons cada um. Mas eu vejo que esse lugar de ‘a gente tenta, mas a gente não chega lá’. Você precisar de muito conexão, precisa de rede, precisa de não sei o quê para poder acessar esses bancos de dados. E se você acessar ficar feliz, porque você pode tentar até morrer... [dá uma risada] Porque é isso? Temos várias artistas que já vieram. Eu não sou o primeiro artista que está aqui no Brasil. Tem várias que a gente nem conhece, nem sabe mais deles. Que foram todo esse processo. Que tipo, daí vai falar ‘ba! fui num show do nigeriano que não sei o que que tocou lá pelo, sei lá, uns quinze anos atrás’. Aí quando o cara, ‘déu!’ Daí eu vou lá pesquisar sobre essa a pessoa. Não existe. Não existe mais. Tipo, já saiu do Brasil e já foi para outro lugar ou voltou pra Nigéria. Porque? Porque aqui no Brasil eles só vão te abraçar quando as coisas estão gostoso. Quando ele diz... quando

you chegar, ‘iiii! está novo... suga’. Isso que a gente só passa um pedacinho. Aí quando você falar ‘bora? então vamos fazer junto pra lá? Não, não, não. Não dá’. É meu show. Vai pegar suas músicas, seus ritmos, suas ideias. Vai criar um show e vai estar ganhando por cima. E não vai... não vai chamar pra nem participação! [dá uma risada]. Tu entende? A ideia isso... Então a gente passa por várias coisas aqui. Isso é em... várias, várias... tanto aqui no Sul, no Sudeste, e assim vai, né? Que eu já passei por várias assim. O *Ottis* também, que é Moçambique também, é africano também passa por várias assim e assim vai. A gente vai tentando cada vez mais... até. E isso não é minha primeira coisa. Eu não... tocar não é a primeira coisa para mim. ‘Agora eu tenho que tocar, eu tenho que fazer um show mensal, tem que ter um show’. Não, não. Não é isso! Então, tenho que ir lá, e tenho que cuidar dos filhos, né, dos Santos que tenho, as pessoas do *Ifá* iniciados, isso é a minha, minha prioridade! O show é só mais um, mais um elemento dentro. A parte artística é só mais um elemento, né? E assim vai. Então só eu falo nessa oportunidade para as pessoas terem acesso a essa parte musical. Porque eu tenho muitas coisas, muitas, muitas coisas para fazer, do que está ali. Daí eles fazem convite. Inclusive, não tem vergonha. Façam um convite ‘ah, vem tocar aqui. O cachê é 1500, mas você vai ter que vir até São Paulo. Passagem de 800’, tu entende? Hotel, hospedagem, tudo. O quer dizer: vem tocar de graça. Aí tu olha assim, ‘cara, eu sou nigeriano. Se você quer contratar um nigeriano, no mínimo vai ter uns 8000 por aí de passagem para trazer aqui, fora o cachê. Então tem alguma coisa errada’. Então a coisa dá errado. Tu não vai chamar o *Gilberto Gil*, aí vai falar pra ele 1500. Não vai aceitar tu dar 1500. Porque tu tem que chamar um africano, um nigeriano que veio deixar tudo lá e veio para cá pra oferecer esse valor? Então eu já dei várias não por causa disso. ‘Ah, a gente tem 5000’. Quantos dias? Quais são as atividades? Quantas horas? Aí tu avalia. Não. Prefiro ficar em casa do que receber esse valor aí. Não quero. E assim vai. Então, é a questão de valorização. Valorizar esses artistas africanos que estão aqui, a parte de musical, a parte cultural, e assim vai. Para não dar nenhum problema. Para não... porque parece que eles vêm para competir. Mas a gente não vem... para minha ótica, eu – falando de mim agora – eu não venho para competir. Eu sei de casos das pessoas que têm grupos brasileiros que têm grupos com africanos, e quando contratam, quem contrata é o brasileiro, e o brasileiro só dá, sei lá, 300, 500. E eu digo... um lance grande que recebe uns 20.000, sabe! Sabe? Guardar esses valores, tipo, nem 1000 você consegue dar dentro de 20 – sendo que não são 20 pessoas, tipo uns sete, oito... sabe? Investir. Para valer a pena. Entende? Nem isso você dá pra essas pessoas. Então é uma exploração. É um tipo de outro escravi... outra escravização

que acontece ali, né? Na parte artística que acontece no Brasil. Quem está na cena? Quem vai tocar, quem não vai tocar? Qual é a valor dessas pessoas que estão tocando e o que que valoriza a meu projeto? Por exemplo, esses... um desses projetos que estou falando, o evento não acontece se não tem os africanos. E esses africanos não são citados os nomes deles. Nunca. Entende? E se você quer tocar, por exemplo, se você quer tocar, por exemplo, eu fazer parte do projeto e quer tocar comigo, quer me contratar para tocar um *Gárgan* no seu CD, você tem que falar com ele, tem que contratar ele. Aí ele me leva lá. Sabendo que dentro desse a contratação, é 500, 300 que eu vou receber enquanto ele recebia 6000, 7000 para a contratação...

FERRAN: Acredito nisso...

AKIN: Acontece. É exploração...

FERRAN: Pura e dura! Não tem outra palavra...

AKIN: Tem várias acontecendo pelo mundo fora. Só que como os africanos não têm essa, eles olha 'não, mas tem alguém gerenciado não sei o quê'. Aí fica mais tranquilo e fica mais tranquilo. Mas é uma exploração, queira ou não! Uma exploração de conhecimento!

FERRAN: Claramente. Apropriação!

AKIN: Apropriação, apropriação! E assim vai.

FERRAN: Eu, mais ou menos perguntei quase um pouco os temas que eu queria falar um pouco, quase tudo o que eu tinha pensado que... que eu venho pensando um pouco mais, né. Não sei se você tem alguma coisa para pra falar, para acrescentar. Alguma coisa que você acha que é importante. Não sei...

AKIN: É. O que eu acho importante para todos os brasileiros, eles devem voltar para o raiz. Busca o seu raiz, tanto no caráter, tanto no... culturalmente falando, musicalmente falando, eticamente falando também. Os africanos não tratam... a gente tem um coração grande. Por isso que a gente ainda está sendo escravizado, nesses dito. Se os brasileiros podem tirar um pouco desse malandragem, essa maldade, esse pensamento dupla, essa enganação, ganância que eles usam para tratar os africanos, os imigrantes no Brasil, eu acho que o mundo vai ser muito melhor. O Brasil vai ser muito melhor, né. A gente vai conseguir compartilhar muitas coisas, né? Sabendo que o que você aprendeu com os africanos tem uma origem, tem uma origem. Não é só aprender e vai. Tipo, ah, agora aprendi, fiz aulas e tipo, eu paguei pra isso – então posso ir fazer... Não! Que pago para aprender e você vai continuar aprendendo. Tu não aprende... aprende de um dia para outro. Não é assim, tipo aprendi e deu. Não. A gente vive a vida

aprendendo. Eu sou *Àyàn*, mas ainda estuda. Ainda aprende com os bons *Àyàn Àgalú*. Eu sou e assim vai, entende?

FERRAN: Entendo...

AKIN: Nunca esquece que sou fonte. Bem, porque quem é o rico e esquece sua fonte ele seca, né? Então, se a África é sua fonte, e se é o seu origem, então bora lá estudar lá. Bora lá aprender com eles e nunca esquece esses mestres que estão passando os conhecimentos para você, né? Não esquece eles. Valorizem diariamente, de tempo em tempo, para fazer show. Vai tocar um ritmo que você aprendeu com tal pessoa? ‘Ah, eu aprendi esse ritmo com o mestre *tal, tatatal*, dia tal, no lugar *tal*’. Sei lá. Vou falar um pouco desse mestre e vem tal lugar de tal lugar e esse deveriam conhecer todos, deveriam conhecer. Dentro desses conhecimento que você está passando, muitas outras pessoas vão buscar esse mestre e vão... sabe? o mestre vai estar bem, tipo isso. Vai ter várias pessoas pesquisa... procurando por... a pessoa. A pessoa pode dar aula, pode continuar as coisas na vida, né? E... e não vai deixar de ser seu amigo, não vai deixar de ser seu mestre. Vai continuar sendo seu mestre igual. Então, não vai fazer nenhuma diferença. Não vai fazer nenhuma diferença. Pode ocupar o tempo de outra pessoa aprendendo coisa muito valioso ou deixa a pessoa sem ter esse conhecimento e a pessoa gasta para outra coisa, porque, queira ou não, o dinheiro está ali para gastar. Vai gastar para aprender guitarra *rock'n'roll* enquanto você pode aprender as riffs africanas com *Ottis*, por exemplo. Você entende? Então, se teve esse acesso, é um que desperta o outro. É assim que funciona. Fala desses mestres nos lugares. Compartilha esse conhecimento que você teve, sabendo que esse mestre já passou com todos os cuidados para você. Por isso você está tocando isso. Se não passou no jeito que, sei lá, com tudo esse cuidado, hoje você não vai conseguir tocar isso. E assim vai. Então é mais ou menos isso.

FERRAN: Pronto. Eu não queria te roubar muito mais tempo e enfim, te agradeço muito, muito de coração pela conversa, enfim, pela... pelo seu tempo, que é muito valioso.

7.2.13 Entrevista Fernando “Leo” Leobons

Jardim Botânico (Rio de Janeiro/RJ), 3 e 4 agosto 2022

LEOBONS: Quer falar... quer que eu me apresente?

FERRAN: Isso. A pergunta, óbvio, é quem você é, e qual é a sua relação... qual a relação com o tambor, com a música, com... como você aprendeu?

LEOBONS: Muito bem. Então vamos lá. Meu nome é Fernando de Oliveira Leobons, meu nome artístico ou apelido por causa do Leobons é *Leo Leobons*. E minha mãe era de *Santo*. Minha mãe *raspou pra Yemanjá*. Já havia um conflito na família dela, enfim. E durante muito tempo minha mãe me levava a mim e a minha irmã pequenos para o candomblé. Meu pai era comunista, não acreditava em religião, mas enfim, ela nos levava. E aos oito anos de idade, num candomblé que minha mãe me levou – onde ela... que ela frequentava isso em... aqui no Rio de Janeiro – eu fui *suspenseo pra Xangô*. Fui *suspenseo...* fui *suspenseo para Xangô*, fui *confirmado* é... Enfim. E aí, ia pro candomblé, tocava – não sabia o que estava tocando, enfim. Mas foi a... a *confirmação* foi... foi uma coisa muito forte, né, quer dizer, foi uma coisa que me impressionou muito aos oito anos de idade. E mamãe também recebia em casa, ela recebia *Preto-Velho*, *Caboclo*, *Vovó* e coisa e tal. Conversava sempre com... com a gente quando estava com esses *guias*. Então foi uma coisa que sempre teve muita força e muita importância na minha vida, né. Fomos pra Brasília quando eu tinha dez anos de idade. Mamãe ficou um tempo sem encontrar uma casa, depois começou a encontrar. Mas aí cara, eu na minha adolescência... nós fomos pra Brasília em 1960, e depois do Golpe Militar, eu... Meu pai era de esquerda, meu pai trabalhava no Ministério da Educação, trabalhou com Anísio Teixeira aqui no Rio já, ele trabalhava no INEP. Depois ele trabalhou com Paulo Freire. E então eu tive essa formação socialista, comunista, de esquerda por parte do meu pai, e como todo adolescente na minha época, que tinha alguma coisa na cabeça, eu me envolvi em movimentos estudan... estudantis, fui a passeata, fui preso, enfim, uma série de... E aí, cara, eu comecei a me afastar do candomblé. Por que pela ideologia marxista, eu não podia ser um idealista, não... essa coisa de religião. E aí, cara, eu fui me afastando, afastando, até que em 1970 nós fomos exilados. Meu pai teve que fugir, enfim. Nós fomos pra Argentina, e depois para os Estados Unidos. Nos Estados Unidos, aconteceu uma coisa muito curiosa que é o... ou seja, eu saí de casa, arrumei emprego e fui morar no “gueto”, no “gueto” de Washington, dois anos depois do assassinato de Martin Luther King, que os caras botou fogo na

cidade... Enfim. E naquela época o tambor então tinha se tornado num símbolo do panafricanismo para os americanos. Os muçulmanos negros – *Black Muslims* – comandados pelo honorável Elijah Muhammad, né, chamavam a experiência dos Negros americanos, dos Pretos americanos de *Winter in America*, inverno na América, porque eles foram totalmente alijados da sua herança Africana – diferentemente de países como Cuba, Brasil, Colômbia, Haiti, enfim. Então, esse resgate da identidade africana era muito importante para o preto americano naquela época. E o tambor era o símbolo dessa identidade. Se tornou o grande símbolo dessa identidade. Claro, havia as roupas africanas, os *dashiques*, o *Black Power*, a... os penteados, deram uma coisa muito forte, muito forte! E eu tocava – mal e porcamente, mas tocava! Porque a maioria dos... dos americanos não tocava nada! E eu tocava alguma coisa, enfim. E aí, cara, quer dizer... aquela velha paixão, né. Aquela velha força da experiência que eu tive como *alagbê*, como *ogã* é... me ajudou a forjar essa nova identidade nesse país novo – eu acabei ficando dezessete anos nos Estados Unidos. E, sem contato com a colônia brasileira! Porque eu sempre tive uma consciência latino-americana muito grande, e brasileiro tinha preconceito contra latino. Ainda tem! E eu me afastei daquilo e eu convivia majoritariamente com os pretos americanos, com a comunidade dos afro-americanos, e porto-riquenhos e cubanos. E aí cara, quando eu encontrei com os cubanos eu pirei, né? Porque... o que eles tocavam no tambor, aquela linguagem... Cara, eu fiquei fascinado, pirado! E comecei a tocar. Tinha... aí, era aquela coisa de ouvir - naquela época não havia internet, enfim. Os... os discos – vinil naquela época – de música afro-cubana eram raros, eram poucos. Mas comecei a ouvir aquilo e tal, *ba-ba-ba*, tocar com algumas pessoas. Tinha um cubano em Washington – que era onde eu morava. Mas a comunidade afro-americana... começou a tocar, a gente tocava. É... e eu passei por experiências muito engraçadas por ser branco – se bem que para o americano, latino não é branco. Como dizia Jorge Amado, “é tudo branco do cu preto”, né. Enfim. E aí me envolvi com o tambor e... em 1973, o *Smithsonian Institution* fez o primeiro festival de Folclore internacional. Era uma coisa fantástica cara. Eram barraquinhas, e com gente do mundo todo! E numa dessas barraquinhas estava *Julito Collazo*, *Que Ibaê* [faz o gesto de rememoração dos mortos ilustres na cultura *Lukumi* – beijando os dedos juntos da palma da mão e seguidamente apontando a palma para o céu], que era o cara do *batá* – que eu já tinha ouvido, mas era uma coisa muito misteriosa... secreta, quase. E havia dois... duas pessoas que tocavam *batá* nos Estados Unidos naquela época – estou falando de 1973, início da década de 1970 – que era: *Francisco Aguabella* na costa-leste... na costa-oeste, na Califórnia; e *Julito*

na costa-leste, em Nova Iorque. Muito bem. Em 1973... então, nessa... nessa feira do *Smithsonians*, eu vi *Julito* tocar. Cara, acabou o show, eu fui atrás dele! Enfim, já estou me estendendo demais porque o que aconteceu... mas é até interessante, cara, porque - eu não sei se eu já te contei essa história – *Julito* estava tocando, de repente ele parou, entregou o *iyá* pro *Flaco* – que eu vim a conhecer depois, e tocar com ele, que era o *segundero* dele – e saiu andando. E eu fui atrás dele, cara. E eu ‘caralho, tenho que falar com esse cara’. E ele foi. E eu não sabia como me aproximar e o que falar e o que dizer. E ele foi andando, cara. E ele estava se encaminhando – eu acho... eu acho essa história fantástica – ele ouviu lá embora... de repente uma hora lá que parou, ele ouviu alguma coisa e resolveu ir atrás. Ele estava... ele se dirigiu para um palco onde estava se apresentando *Olga de Alaketu*. E eu atrás dele. Aí eu vi aquilo, eu falei, ‘cara!’... quando ele foi chegando, *Olga* estava cantando pra *Xangô!*... estava cantando pra *Xangô!*. *Julito* era de *Xangô!* Cara, ele subiu no palco e começou a cantar pra *Xangô!* junto, e foi uma con... aquilo pra mim foi uma coisa mágica, cara! Quer dizer, África se encontrava nos Estados Unidos através de um brasileiro... de uma brasileira e um cubano e ali... aquela coisa ali eu falei ‘caramba!’ Quando acabou o show, eu subi no palco, falei com *Olga* em português, e coisa e tal. Tomei a *bença*, não sei o que lá. E virei pro *Julito* e aí ‘ah, você é brasileiro’... e comecei a falar espanhol com ele... ‘Ah, você é brasileiro, que sei que lá, bora lá...’ Bom, enfim. Aí foi até muito engraçado, porque eu falei ‘eu quero aprender *batá*’. Aí ele me deu o telefone dele, ‘me liga, não sei o que lá’. E aí, cara, foi engraçado porque eu fiquei ligando pra ele todo dia durante um ou dois... uns dois meses. E ele não atendia. E aí um amigo meu [*Frank*] que me dizia ‘pô, cara, ele te deu um telefone falso, te deu qualquer coisa pra tu não encher o saco dele, sei que lá...’ E depois de dois meses, um dia eu ligo e ele atende. E aí eu comecei a fazer aula com ele, enfim. E esse foi o início de uma trajetória cara, de quarenta anos! Mais de quarenta anos. E o *batá*, os tambores *batá* e *Añá* – que é o aspecto místico-metafísico do tambor *batá*, que é o orixá que vai assentado dentro do *batá*, o que torna o *batá* um *batá* consagrado, o *ilu Añá* uma coisa única – passou a ser a grande paixão da minha vida – como o resto da percussão afro-cubana, *rumba*... Porque é tudo junto. Tudo junto e misturado: *rumba*, *columbia*, *yambu*, enfim. E aí, depois que eu voltei para o Brasil eu fui pela primeira vez a Cuba. E aqui já tinha... tinha começado o movimento da religião *lukumi* no Brasil. A religião *lukumi*, em verdade, ele entrou no Brasil pelas mãos de um *babalawô*: Rafael Zamora, *Ogundakete*, *Que Ibaê*. E ele foi “fazendo” *babalawô*, “fazendo” *babalawô*, “fazendo” *babalawô*, *Ifá*, *Ifá*, *Ifá*. E a religião *lukumi* – a meu ver, no meu modesto entendimento – ficou meio coxa no Brasil.

Porque é *La Regla de Osha-Ifá*, e antes *Ifá* era uma parte muito compartimentalizada e muito pequena em Cuba. Quem mandava na religião eram os *santeros* e as *santeras*. Mas houve condições, situações históricas e socioeconômicas que mudaram isso e *Ifá* hoje é preponderante na religião. E aí cara, em 1986, eu fui pela primeira vez a Cuba com um *babalawô* – que era meu padrinho de *Mão de Orula*, *Nelson Erdibre*, *Que Ibaê*. E aí cara, eu conheci o cara que seria meu grande Mestre, irmão, amigo: *Fermín Nani Oshunleti* – *Que emberosso, embeloye, embelesse Olodumare!*. Me jurei em *Añá*. No ano seguinte eu voltei pra receber um *Tambor de Fundamento* – que é esse *Tambor de Fundamento* que eu tenho *Ako bi Añá*, que nasceu em 1987 e esse ano completa vinte-e-cinco anos! E durante vinte-e-três anos, eu... foi uma guerra solitária para que *Añá* crescesse no Brasil! Muito difícil porque... não é fácil... o tambor não é fácil. A linguagem do tambor não é fácil, você sabe disso. Pessoas capacitadas, com “background” em outros campos de percussão, em outras linguagens, têm dificuldade. Não existe a cultura do tambor da religião do *lukumi*, quer dizer, do tambor *batá* no Brasil. E agora, eu estou muito feliz, por que chegaram mais dois *tambores* por dois *babalawôs*. E um deles, *Evandro Oturairá* – que tem a sua casa, o *Ifá Ni Lorum* – “pariu” um tambor no Brasil. Então isso pra mim é muito gratificante, depois de vinte-e-cinco anos vê um tambor “nascer” no Brasil, não é? E tá, eu espero que crescendo. Eu nunca “pari” um tambor do meu tambor porque eu não via sentido nisso. Porque não havia mercado! Não havia pessoas... ou seja, você sabe disso! Até... eu antes, eu tocava um tambor a cada três meses, quatro meses. Você já está comigo o quê, uns dois anos, três anos?

FERRAN: Não. Cinco, seis.

LEOBONS: Tocando o *Fundamento*? A gente tinha um tambor, ainda assim, cada três meses, enfim. E agora a coisa está crescendo e isso é muito gratificante, me deixa muito feliz! É mais ou menos... mais ou menos não, eu acho que é essa a minha história.

FERRAN: Pronto. Mmm... Vou fazer algumas perguntas mais gerais sobre... me interessa muito falar sobre tambor, som, enfim, ritmo... Um pouquinho ir por esse lado, mais da música mesmo. Então, por exemplo, qual... qual é o papel que você acha que tem a música e o som para religião afro-americanas, afrodiáspóricas?

LEOBONS: Que tem um papel para...?

FERRAN: A música e o som dentro da religião. Qual é o papel?

LEOBONS: Ah. Tem um livro de um etnólogo, *Mircea Eliade*, que se chama *Música e Transe* [acho que ele se refere ao livro de *Gilbert Rouget* com o mesmo título]. Para mim, essas duas coisas estão inextricavelmente misturadas. A música, ela ajuda... ela é um instrumento muito importante e muito forte na geração do transe. O “transe místico”, ele acontece por vários fatores. Nós temos, por exemplo, no Islão, na Turquia, aqueles – eu esqueço o nome agora – são os “rodadores”... É engraçado que tem um nome também, *arará, jeje, fon*, que são os *rodantes*, né? No Brasil a gente usa esse termo. Mas enfim. Uma série de situações geram o transe. O “yogini” na Yoga é a respiração, é a meditação. Mas enfim. Mas a música, e princi... particularmente... quer dizer, por exemplo, na religião cristã-católica, a música sempre teve um papel preponderante, desde o canto gregoriano até as missas e enfim. Mas o tambor – que ficou fora da música ocidental até Beethoven, que foi quem introduziu os tímpanis – o tambor eu acho que ele tem uma questão orgânica! Porque a gente sabe que... tem um livro de outro... de um musicólogo, *Kurt Sachs Rhythm and Tempo*. E no ex-libris, na apresentação, ele diz assim: ‘no começo era o ritmo’. Eu acho isso maravilhoso! Porque eu acho que o Big-Bang, a criação do mundo foi uma sincopa. Foi uma alteração... foi o movimento do ritmo do cosmos! Então... claro que esse é o meu ponto de vista. É o meu *bias*, o meu preconceito, a minha visão – aliás, eu hoje ouvi uma frase maravilhosa: ‘todo ponto-de-vista é a vista... é a visão de um ponto’. Então, no meu modesto ponto de vista, tudo é ritmo! Tudo tem um ritmo! Os nossos corpos, por exemplo, o coração, o fluxo sanguíneo, as sinapses, tudo tem um ritmo! Então... a percussão na religião... você me desculpe, eu sei que você está querendo falar. Você está querendo dissociar para... dar ênfase ao aspecto musical, mas para mim, essas coisas são uma só. Então, o transe... Eu me lembro que na minha casa de santo, aqui em Juscelino, em Nova Iguaçu – da qual eu saí, enfim – o *alagbê* da casa, a gente estava tocando, fica a roda, né, aí você começa a observar as pessoas que já estão meio, né... aí ele dizia assim: ‘vou *virar* fulana’. E quando fulana vinha chegando, *quebrava o rum* e a pessoa... né? Então quer dizer, esse poder! – também com o *batá* é a mesma coisa – quando você vê que a pessoa tá meio... aí você começa a *chamar o Santo* e induzir o transe. Essa é uma das funções – mas talvez uma das funções básicas, se bem que todas elas são básicas – do tambor, da música, na religião... nas religiões de origem africana. Muito bem. A religião católica-cristã... Porque, a gente tem que falar das três religiões que dominam o mundo, que dominam as civilizações, que são as chamadas “religiões dos livros”, “religiões do livro”: que é a religião judaica, que tem o Torah, a religião católica-cristã, que tem a Bíblia, e a religião do Islam, que tem o Alcorão, o

Alcorão. O Islã tem transe. Os sufis – se bem que sejam considerados apóstatas... existem todas essas diferentes “nações”, para usar um termo de candomblé para o Islam, mas existem. O Islã tem transe. A religião Judaica, eu não tenho... eu não tenho certeza. Não acredito que haja transe, mas há... não há possessão nem nada, mas tem alguma coisa ali também na *kabala*, no... Enfim. E na religião Católica-Cristã, que eu suponho – mas não sou católico, não sou cristão – que eu suponho que desencoraje o transe. É interessante a gente ver que nas... no Protestantismo... cristão nos Estados Unidos, os pretos americanos, a influência africana levou a um transe! Eu me lembro quando eu morava no “gueto” que eu e um amigo meu a gente nos sábados, a gente virava a noite tocando e coisa e tal, e aí a gente tomava um café-da-manhã e ia passear pelas igrejas do “gueto”. E cara... porque há aqueles *spirituals* belíssimos, as pessoas cantando e dançando. E aí tinham o que se chamava de *Get Happy*: ninguém era possuído, tinha transe, transe mesmo! Os brancos americanos também nas suas igrejas, também incorporaram esse transe. Então tem o que se chama de glossolalia. Falam em línguas, falar em línguas e várias outras, outros... outros exemplos de possessão, de transe. Para voltar a sua pergunta: eu acho que a música, então, é fundamental... não, não indispensável, mas ela é importante em levar, em favorecer, em facilitar o transe.

FERRAN: Quais características você acha que tem essa música e essa sonoridade das religiões afro-americanas?

LEOBONS: Muito bem. Só me ocorre comparar com a música ocidental em primeiro lugar. A gente sabe que a música ocidental, na sua gênese e durante muito tempo... hoje a coisa está mudada, mas ainda assim, a música ocidental ela se prende... O ritmo. E a gente sabe que... ou seja, dos três elementos da música ocidental – melodia, harmonia e ritmo – o ritmo em si impõe a melodia e a harmonia. A harmonia tem um ritmo. A melodia, tem um... ou seja, o ritmo é... ele engloba a música, as peças compostas. E o ritmo da música ocidental, ele tem essa característica de ser dividido em partes iguais. Eu acho que essa é a grande característica do ritmo da música ocidental. Tudo é dividido ao meio. Você passa a ter subdivisões, mas que são fruto de uma divisão ao meio. Na música indiana, na música africana, na música árabe, na música não-ocidental, isso não acontece. Você pode até... submetê-la a essa divisão ocidental em partes iguais, para entender, para escrever, para estudar, para... mas a gente sabe que isso não existe. Um exemplo, por exemplo, são os tambores *batá* e *dundun* na África. Entre os *yorùbá* e os *fon* do Benin. A estrutura dos ritmos não é musical, ela é fonética. Os tambores, até um certo ponto, mas literalmente

falam. Eles reproduzem o *speech*. Eles reproduzem... são textos orais, são textos linguísticos reproduzidos através dos tons do tambor – uma vez que a língua *yorùbá*, como outras tantas africanas, é tonal! Então eu acho que essa é a diferença principal. Foi isso que você perguntou?

FERRAN: O que para você caracterizaria essa música das religiões?

LEOBONS: Você perguntou tonal e...?

FERRAN: Não. Sobre... sobre... em geral?

LEOBONS: Me lê a pergunta de novo!

FERRAN: Quais características você acha que tem – musical e sonoramente – essa música da religiões afro-brasileiras?

LEOBONS: Pois é. Tem mais alguma coisa aí nesse sonoramente... que eu não sei como explicar... Eu acho que... o som de um tambor *batá*, de um tam... de um atabaque, de uma *merdanga*... é fundamentalmente diferente do som de um *tímpani*... e tem, pelas suas características sonoras – que eu não saberia como descrever e precisar – mas eu acho que tem um alcance, tem um *range*, tem uma... sabe? Um campo muito maior e flexível, que permite articulações sonoras do instrumento que geram sons que desafiam uma caracterização mais objetiva, e uma representação gráfica, por exemplo.

FERRAN: Esse é... Quais você acha que... quais seriam os parâmetros importantes para compreender essa música, para tocá-la? Isso é uma coisa que você fala muito, de como você senta com, ou frente, ou com o tambor, e como às vezes a gente tende a querer impor uma série de pré... ideias preconcebidas sobre como fazer, e muitas vezes, no caso do *batá* – que pela complexidade é realmente uma linguagem muito específica – acaba atrapalhando, né. O que é importante nesse sentido pra você?

LEOBONS: Pois é. aí eu vou... vou ter que... eu vou ter que associar à experiência místico-religiosa mais uma vez. Engraçado, porque eu suponho que isso seja também mais característico da minha geração, ou particularmente de mim mesmo... que eu nunca fui uma pessoa assim... muito analítica, do ponto de vista assim de uma análise racional e... qual é o termo que eu estou procurando... assim, de dissecar as coisas, de estudar desse ponto de vista, né. Eu lamento isso hoje. Eu acho que eu podia ter aprendido, entendido muito mais se eu tivesse tido uma outra visão e tivesse me relacionado dessa maneira mais... objetiva do ponto de vista musical, da estrutura, etc. e tal. Mas eu sou assim, eu fui assim! Eu sou uma pessoa muito emocional, muito... ou seja, o tempo todo procuro ter todos os cuidados com isso. Mas a minha relação com o tambor sempre foi mais de entrega do que qualquer outra coisa. Com a religião, de

uma maneira geral, eu sempre... eu nunca tive preocupação, por exemplo, de aprender as coisas, de saber como é que faz isso, como é que... *Ebó* e como é que faz cerimônia. Não, eu queria viver aquilo, sabe! Eu sempre quis viver a coisa. E o que é que acontece? O *batá* exige uma compreensão dos seus... mais do que dos ritmos – porque a gente sabe que... é interessante isso, né? Os ritmos individualmente são muito simples! Quando você junta o negócio, mermão, aí é que o bicho pega.! A concatenação dos ritmos é onde tudo acontece. E as *conversas*, as *chamadas* para mudanças, alterações em andamento, em *time-signature*, em tudo! Mas... Voltando à minha primeira experiência com tambor, que foi quando me *suspenderam* para *ogã* e me colocaram num tambor e botaram as baque... e botaram uns *agdavis* na minha mão e eu comecei a bater. Cara... eu fui tomado por um... um tipo, um nível de frequência de emoção... que para mim – um garoto de oito anos – foi uma coisa assim, um fogo que me incendiou! Um negócio assim... Eu tive uma ereção cara! Eu traduzo isso como excitação. Foi uma excitação, cara, um negócio, sim, sabe? E eu costumo dizer sempre que a música é sagrada! Essa é a visão talvez africana de tudo. Tudo é sagrado! Tudo é uma manifestação do sagrado, enfim, toda... essa é uma visão místico-religiosa da vida. Enfim. Tenho minhas ressalvas a isso, etc. e tal. Mas enfim, isso está aí! Essa transcendência da experiência humana. Muito bem. Enquanto você está aprendendo... Você está aprendendo, você está preocupado com uma série de detalhes, em seguir normas, regras – principalmente no *batá* onde essas trocas, essas *conversas* como a gente chama, que são *conversas*, são complexas, exigem atenção, exigem, enfim. Mas como eu estava dizendo, a música é sagrada! E todo músico, para mim, é um sacerdote da música! E todo músico que... né?... que vive a música, certamente já teve uma experiência... essa que se chama de *out of body experience* – como é que é: de sair do corpo, né. Quando a música, né?... acho que todo mundo já sentiu isso! A música toma conta! A música toma... você passa a ser um inst... o instrumento da música! Você não está tocando, você está sendo tocado! Eu acho... não só músicos, mas isso é uma coisa que eu acho que... em todos... em toda atividade humana, se você... se tem uma entrega, se tem um foco, se tem uma abstração, uma entrega àquilo – em termos budistas – se você passa a viver aquele... o aqui e agora, isso só acontece! Você se conecta, né! É uma das formas de... Você se conecta com o todo! Você sai dessa “misera” individuação, enfim. E cara, eu costumo dizer que eu vivo para isso! Isso aconteceu algumas... várias vezes na minha vida, e eu costumo dizer que eu vivo para isso. Não é sempre que isso acontece, mas é isso que eu busco! E quando isso acontece... é a minha realização plena! Quando eu tenho essa sensação de que eu não estou mais tocando, sabe. E isso acontece

de uma maneira muito nítida, muito clara, e que eu posso interpretar de várias maneiras. Como concentração, foco, entrega. Posso também achar que são... que aqui, naquele momento eu estou sendo um canal para os ancestrais do tambor *gbogbo abure mi Omo Aña tokun!* Né, que eu estou sendo um canal para música, para *Ayan, Aña*, pro orixá. Seja lá o que for, mas eu estou sendo um canal! E aí, cara, regras... vai tudo pro espaço! A única coisa que conta é essa entrega. Porque aí é como se eu não tivesse mais responsabilidade. Eu não preciso mais tocar aquilo ou deixar de tocar, ou fazer isso, ou fazer aquilo. Por que, não sou eu, não sou mais eu ali. Respondeu à tua pergunta?

FERRAN: Respondeu. Perfeito! Pegando um pouco essa coisa dos paralelos com a música ocidental, que enfim, isso é um trabalho de doutorado defendido numa instituição, vamos dizer, que se pretende de uma certa análise crítica do mundo, da vida, nesse caso através da música. Mas tirando essa coisa dos paralelos com a música ocidental, tem um termo que várias pessoas eu já li, enfim... e que eu às vezes penso sobre. Queria saber a sua opinião sobre essa coisa de percussão. Porque a percussão no sentido ocidental, é algo que muitas vezes fica como relegada a uma instância menos... existe uma transferência de... enfim, desde o “darwinismo social” para... Né? Tem pessoas que estão mais acima, tem pessoas que estão mais abaixo. Tem classes sociais mais acima, mais abaixo e na música têm instrumentos ou formas de tratar esse som de uma forma mais... elevada, e tem umas coisas que eu vejo que – provavelmente fruto do racismo, enfim, de uma construção social completamente louca dessa América que, enfim, que sofreu durante tantos séculos – eu vejo que o tambor e a percussão ficaram um pouco nesse imaginário de... inclusive as pessoas chamam de “brincadeira” – que é... tá tudo bem, você pode inclusive pensar nisso desde um lado positivo, desde um lado lúdico, um lado educativo, de cidadania – mas eu sempre fico pensando né: tem uns africanos que dizem ‘não cara, os ocidentais não entenderam nada porque o tambor é muito mais que percussão. Na verdade, o tambor tem melodia, tem tonalidade, tem fala’...

LEOBONS: Tem harmonia...

FERRAN: Tem toda uma harmonia... Então, é uma construção... Eu, por exemplo, penso, né... nesse meu trabalho eu estou trabalhando sobre uma hipótese de que o tambor tem uma linguagem prévia à palavra, ou seja, o tambor fala, mas fala... ele tem uma mensagem dentro do que ele... do que é feito, que tem a ver com esse... esse legado que você aprende, modifica e tal... E a outra coisa é esse lugar de... do tambor como... como algo muito mais potente, né. Como algo... os africanos falam que os tambores têm uma “fala sobre-humana”. E isso no *batá* é algo que eu ouvi muito de você: que *Aña* como... como

entidade contida dentro de um *tambor de fundamento*, transmite mensagens que a voz humana não está ou preparada ou misticamente, né, se explica como que o ser humano não tem esse poder tão direto, já pra... Realmente, para você transmitir, você precisa de um instrumento muito mais poderoso que é o tambor! E é aonde, em muitas sociedades do mundo os tambores têm toda uma série de cuidados, inclusive, né? Então eu fico pensando nessa coisa da percussão, né? Será que é bom esse, né...? Eu fico pensando: na verdade eu penso mais nesse lugar da voz, né? Os tambores estão falando! O *Iuri* fala isso nos atabaques. Os... vários Nigerianos e Beninenses e pessoas do Togo falam isso dos tambores *batá* africanos, e em Cuba se sabe que antigamente os tambores também tinham linguagens faladas – eu não vou dizer codificadas porque diretamente era uma linguagem, né? Então... não sei, como você vê isso? Faz sentido para você essa coisa de percussão, de... esse ocidente que relega o tambor a um lugar... a um lugar meio de “folgado”, de “folia”, de “brincadeira”, contrastando... ou não, como esse outro lugar de o tambor como algo muito... como você disse, sagrado...?

LEOBONS: É... Você perguntou várias coisas aí...

FERRAN: Eu perguntei muita coisa...

LEOBONS: Não, não, não. Tudo bem, mas tudo é pertinente! Deixa eu tentar me lembrar de tudo e tentar responder. Em primeiro lugar, esse escalonamento da percussão como uma coisa... inferior – ou seja, com menos recursos ou com menos... com menos valor não é só aqui no Brasil, não é só no “mundo novo”, e eu vejo sim como uma coisa claramente... parte da ideologia de supremacia branca e ocidental. Isso para mim é muito claro! Como eu falei antes, Beethoven foi primeiro composit... que eu – se eu estou correto – mas, que eu saiba, Beethoven foi o primeiro a introduzir um instrumento de percussão na orquestra sinfônica, que foram os *tímpanis* que vieram da... dele... ou seja, que foram trazidos, que foram mostrados ao mundo pela Turquia, pelos otomanos naquela época. Depois se sucederam outros instrumentos, mas a postura da ideologia da supremacia branca, então identificou esses instrumentos com os povos primitivos – eu acho muito engraçado esse termo porque pra mim, primitiva é a sociedade ocidental, primitivo é o homem branco. As civilizações, a cultura da África como um todo é tão infinitamente mais sofisticada...! Os povos ditos primitivos, como os povos indígenas também tem uma visão de mundo, um *weltanschauung* tão mais sofisticado do que qualquer coisa que a cultura Ocidental construiu... E o que há de mais sofisticado na cultura ocidental foi influenciado! Foi depois que ela se dispôs a aceitar essas outras visões! Aí ela começou a se sofisticar. Essa pró... esse próprio escalonamento

é uma coisa ocidental! – talvez não... talvez sempre tenha existido isso. Talvez o ser humano sempre tenha tido essa necessidade de estabelecer um “melhor” – que como me disse uma amiga uma vez, o que é melhor? Antônimo de bom? Se é bom, é bom. A coisa da linguagem, dos tambores falarem. Como eu disse anteriormente, é muito claro pra mim - no meu conhecimento limitado, porque eu não sei... Em outras culturas deve existir nisso também. Mas entre os yorùbás e os *fon* do Benin, o tambor... os tambores *batá* e o *dundun* reproduzem textos! É linguagem! Vamos dar uma pausa, porque você... eu quero depois ouvir o que você falou para me lembrar de... [paramos e retomamos uns minutos depois...]

FERRAN: Então eu falei sobre essa coisa dos...

LEOBONS: Vamos por partes. Vê você lembra...

FERRAN: A parte de da comparação com a música ocidental, a hierarquização já foi...

LEOBONS: Já foi?

FERRAN: É, você já me respondeu. A segunda coisa que eu falei essa coisa... estávamos falando sobre esse lugar do tambor falar e esse lugar tão central do tambor dentro dessas religiosidades, como algo que é... está para além do humano, para além das nossas capacidades, né...

LEOBONS: Vamos nessa... [espera para ver se o gravador está ligado...]

FERRAN: Tá...

LEOBONS: Tá? Gravou a tua pergunta, o que você falou aí, né? Muito bem. Então... Vou começar falando da... Mãe África! Entre os yorùbá, por exemplo, há divindades... o Deus *Àyàn* é uma árvore. É uma árvore. Tem lá um termo botânico pra ela, mas enfim. *Àyàn* é uma árvore! Não sei como é na África, mas em Cuba antigamente – o meu tambor foi feito assim – você... ou seja, em Cuba não há uma árvore específica como na África, mas você escolhe uma árvore, você joga, pergunta àquela árvore se ela aceita, se ela vai, se ela serve, se ela vai para se tornar um tambor. consagrado. Se a resposta é afirmativa, então você faz oferendas para aquela árvore, corta aquela árvore, os troncos, na medida, são escavados à mão – eram, que hoje em dia bota em torno, torno mecânico – escavadas a mão e aí então eles passam por uma série de cerimônias destinadas a tornar aquela madeira o receptáculo, a morada do orixá *Añá*. Não vamos entrar nessas cerimônias, mas enfim, essa é a função das cerimônias. E como você bem sabe, a cerimônia final... por que um *tambor de fundamento*, um *Ilu Añá* consagrado, todos os tambores legitimamente consagrados seguem uma linhagem. Pertencem a uma linhagem que pode ser traçada até o primeiro tambor consagrado em Cuba! E necessariamente um tambor novo consagrado, ele tem que

ser “parido” por um tambor que já existe. E depois de todas essas cerimônias, a cerimônia final é a *transmissão de Añá*. Você presenciou uma. Participou de uma. O objetivo dessa... dessa cerimônia final é *transmitir a voz de Añá*. É para que tudo aquilo que foi feito, que foi preparado, a divindade que está assentada dentro daquele tambor novo receba o *axé*, a energia, a *voz de Añá*. Muito bem. O que é a *voz de Añá*? Como os tambores reproduzem a linguagem, reproduzem o *speech*, a gente sabe, por exemplo, que – embora muito se tenha perdido, embora não seja tão fidedigno quanto é na África – que os tambores em *Añá* também falam! Os tambores em Cuba também falam! Fazendo com um tambor só [pega um tambor *itótele* e toca para me mostrar...] *E barabô, Mojuba... né?* um exemplo pequeno... É... *Beji... Ê omo beji, omo be ka rerê, kere'n kere... Ê, omo beji, omo be ka rerê, kere'n kere yá, alabayá...* Enfim, muitas outras coisas, né. *Obaluaiyé, Omolu: Bariba ogbê demá, mole yansã, amole yá. Baribá ogbê demá, mole yansa amole. Eni bake, bake, bake. Mole yansa amole yá...* [vai cantando e tocando junto, mostrando como ambas coisas estão ligadas]. Um tambor só, porque o outro complementa. Os outros complementam. Enfim. Então o tambor ele reza! Ele fala o mesmo que se está cantando. Essa ligação entre a voz humana e a *voz do tambor* é fundamental. Só que a voz humana normalmente não possui o *axé*, a energia, a capacidade da *voz do tambor* de levar aquelas preces ao *Orun*, às divindades, aos deuses, ao cosmos! Então, essa é a função específica do tambor. Por exemplo, quando se *faz um Santo* em Cuba, você sabe muito bem que tem o que se chama de *apresentação no tambor* – o *iyawo* é *apresentado ao tambor*, ou seja, é uma cerimônia onde o tambor “comunica” que um Santo, que um orixá, foi consagrado na cabeça, no *ori* de um devoto – que é como se diz em Cuba: “que há uma nova *coroa* na terra”, porque se diz que “a cabeça foi coroada”. Quanto ao falecimento de um *filho-de-santo*, de um *obá*, de um *babalawô* o tambor está presente naquela cerimônia. E várias outras cerimônias onde o tambor tem essa função – além de validar, de ratificar a cerimônia comunicando aquilo que foi feito. Porque o tambor leva as nossas preces às divindades! Respondi?

FERRAN: Sim... Sobre representação: você disse que essas... essa... vamos chamar de “música” das religiões afro-latino-americanas pra englobar... e caribenhas... às vezes “escapam” à representação. É difícil representá-las...

LEOBONS: Graficamente... Anotar.... Pois é, pois é....

FERRAN: Como você vê isso?

LEOBONS: Pois é. Isso aí...

FERRAN: Qual a sua opinião sobre as tentativas...

LEOBONS: Eu acho que isso hoje em dia não é mais verdade, sabe? Eu vou ter que me contradizer aí. Porque um amigo meu, um dos maiores músicos e percussionistas que eu já conheci – *Ramiro Musotto, Que Ibaê* – ele... ele era muito capaz na notação musical da percussão. E ele trabalhou muito nisso. Ele escreveu um livro sobre berimbau. Ele foi a primeira pessoa a anotar de maneira precisa os ritmos do berimbau – que não são tão complexos quanto o dos atabaques, quanto do *batá*, enfim. Mas eu me lembro que uma vez *Ramiro* me disse assim: ‘Pai, consigo pegar até a coisa mais... até aquela notinha mais complicada que o africano... que um africano pode fazer nos tambores e coisa e tal... consegui!’ Eu acredito! Por que de uns anos pra cá, quer dizer, desde a década de 1950, 1960, 1970 – quando houve um interesse maior de músicos com formação ocidental, etnólogos, musicólogos, etnomusicólogos por essa música não-ocidental – necessariamente se ampliou a capacidade da notação, da escrita. Então eu acredito que hoje em dia – embora... apesar das limitações na gênese da notação ocidental, que foi feita para a música ocidental – eu acredito que hoje em dia é possível notar, escrever as complexidades dos tambores da música não-ocidental.

FERRAN: Você acha, então que... essas tentativas são válidas? Porque ao mesmo tempo... a gente sabe que muitas vezes... eu vou te dar a minha opinião, tá! Minha opinião é... não é o “sistema de notação”, é a finalidade. Você anota para ter um registro fidedigno? Ou você anota para reproduzir aquilo de uma forma, vamos dizer, mecânica ou tipo fora do contexto? Eu vejo que a problemática está aí. Para mim a notação é uma guia. Como é a leitura... o livro! Se você representa uma obra de teatro ou você escreve uma obra de teatro, você tem toda uma dimensão que fica de fora. A escrita é uma guia. A partitura para mim é isso. E o problema é essa “nóia ocidental” de chegar no detalhe mínimo, porque eu acho que esse não é o objetivo da partitura, nem tão sequer numa orquestra sinfônica.

LEOBONS: Perfeito... Mas ajuda! E a notação ocidental sempre teve reconhecida essa limitação entre os próprios praticantes da música ocidental! Eu não sou uma autoridade no assunto, mas pelo que eu sei, até por exem... ou seja, a música de Bach... houve... existe na música ocidental também – eu vou falar desse caso específico porque é o que eu conheço – uma linhagem de professores da música de Bach, que chegou no século XX. A grande... o grande... a grande representante dessa linhagem era *Nádia Boulanger*. Então, o que esses mestres e o que *Nádia Boulanger* ensinava no piano transcendia as partituras! Isso aí é um fato inquestionável: Por mais que você tenha uma notação minuciosa – hoje em

dia até se utiliza... a gente... com a tecnologia que nós temos – a gente sabe que é possível você... você registrar as menores variações. Eu me lembro agora, tem um... tem um livro cara, sobre o *Asimegbu* – o tambor falante dos... ô meu Deus do céu... eu não me lembro agora, de Gana – que teve um etnomusicólogo inglês que criou uma maquininha – isso na década de 1920 e 1930 – ele criou uma maquininha. Eram dois elétrodos ligados a dois ferrinhos para anotar a música de um mestre de Gana sobre essa música. Enfim. Agora, sim, a performance extrapola qualquer notação, e tem que... deve extrapolar qualquer notação musical! Você falou muito bem do teatro. O que está no texto, na peça, dali o ator vai criar, vai introjetar uma série de coisas... indefiníveis, sabe? Transcendentes. Então isso é a verdade da experiência humana! Além do fato de que cada um de nós interpreta a realidade vista, ouvida, falada à sua maneira! E isso eu acho maravilhoso! Então querer sedimentar ao ponto de “engessar” a manifestação artística é uma ideia ocidental nociva e falsa! Porque não é disso que se trata! O que transcende a notação é o que interessa! Claro que há que se manter uma fidelidade, mínima, básica. Mas de que é que nós estamos falando, de experiência ou de...? Essa sempre foi uma das minhas críticas – não estou falando de hoje em dia – mas no início da etnomusicologia havia... essa deficiência que foi sanada quando muitos musicólogos, etnomusicólogos, instrumentistas passaram a integrar, a participar da cultura. Uma das maiores - talvez a maior autoridade do mundo – dos tambores *batá* – que é a minha grande amiga *Amanda Villepastor*, *Amanda Vincent* – ela foi *fazer Santo* na Nigéria. Ela se jogou na cultura para poder entender aquilo. Você é um exemplo disso, dessa nova geração de etnomusicólogos que em vez de olhar de fora, querem trazer toda essa bagagem acadêmica, não... aí é que está, o importante é isso. É que a academia vem depois. A academia sempre vem depois do fato ocorrido! É após o fato. Então, em vez de submeter a realidade da expressão artística-cultural à Academia, tem que ser o... o oposto: a Academia tem que se submeter à realidade da expressão cultural e artística.

FERRAN: A... a sobrinha da... da *Nildinha* – a *mãe-de-santo* do *Dofono* – ela diz que o Candomblé... ela fez uma frase algo assim – eu não sei se vou saber reproduzir – mas que para mim expressa muito bem isso. Quando eu perguntei sobre isso, sobre ‘o que você acha da academia falar sobre candomblé?’ ela falou: ‘acho ótimo. Agora: o candomblé tem que estar na rua, mas a rua não tem que estar dentro do candomblé’. Ou seja, a sociedade tem que assumir o candomblé como próprio, porque é parte da nossa sociedade, da nossa cultura. Mas a gente não pode deixar contaminar. Ou seja, que você trabalhe na universidade não pode tirar de você o fato de você ser também candomblecista e ao mesmo tempo não

pode... você não pode vir impor coisas, né, de fora para dentro. Isso fez sentido para mim pensando nisso tudo: de partitura, do meu trabalho, né. Porque eu acho que é isso: como eu falei com a partitura, pra mim o problema não é se eu trabalho numa universidade, o problema é qual é a universidade que a gente quer, o quê que a universidade representa socialmente, qual é o retorno que eu dou para a sociedade disso...

LEOBONS: É. Eu só queria discordar dela. Quer dizer, eu entendo o que ela disse, eu concordo. Mas eu queria só fazer uma observação. Eu acho que tanto o candomblé tem que estar na rua quanto a rua tem que estar no candomblé sim. Eu acho que essa troca, esse intercâmbio – porque por exemplo, a gente sabe que exatamente o interesse acadêmico, educado, transformado na troca com outras culturas, essa troca de mão tem que ser de mão-dupla. Não se... essas sociedades não têm o direito de querer preservar, porque senão elas vão incorrer no mesmo pecado dos acadêmicos antigos. Elas não podem ser refratárias a influências externas. Eles não podem ter essa pretensão: ‘não, você vai vir aqui nos estudar, mas não vai mudar a gente...’ Não, essa mudança, essa transformação é o que faz a civilização crescer e se tornar diversa, e aceitar e reconhecer todas as suas partes, todos os seus elementos. Eu acho que isso é o fundamental dentro da experiência humana. É essa diversificação, essa aceitação e o conhecimento do outro.

FERRAN: Axé! Concordo com você também. Eu queria falar sobre uma coisa: *fix*, *groove*, *micro-ritmos*... Eu gosto... eu gosto mais de pensar em *fix* do que *micro-ritmos*. Acho que *micro-ritmos*...

LEOBONS: Pensar em quê?

FERRAN: *Fix*. Esse conceito do *Michael* [nos referimos à nosso amigo *Michael Spiro*]...

LEOBONS: Concordo plenamente. *Ramiro* falava em *micro-ritmos*. Eu prefiro esse conceito de *fix* também, porque eu acho que na prática é o que funciona. E o *Michael* é um cara que tem uma educação acadêmica, então... sabe...

FERRAN: Como você definiria esse *fix* desde a sua experiência?

LEOBONS: É uma coisa muito simples, em verdade. É a capacidade de você observar e acompanhar o que está acontecendo. Essa “camisa-de-força”, essa... precisão que se busca... ela tem que ser buscada, mas não pode virar uma “camisa-de-força”. E para mim, até hoje a melhor definição, a melhor palavra – melhor até do que *fix* – é o que *Ney* [se refere à *Erisvaldo Santos*, *Ney d'Oxosse*] dizia: um elástico. É uma capacidade de ser elástico, de ter uma visão e compreensão da vida como uma coisa elástica.

FERRAN: É isso... porque esse é um conceito que fala sobre a questão da rítmica que não se amolda a um parâmetro da divisão ocidental musical, né, rítmica. E que na verdade é parte dessa filosofia, né?

LEOBONS: Mas em verdade você nem precisa ir muito longe pra isso, não! Os estúdios de gravação – não sei a partir de quando – inventaram um *clique*. O *clique* é isso! Quando você vai gravar com diferentes músicos, em diferentes horas, em diferentes momentos, é indispensável. Mas numa performance ao vivo, você não tem *clique*. O *clique* é comum! É você perceber... é uma variação em conjunto. É aquilo aquele termo que eu gosto de usar sempre – que eu aprendi entre... entre... com pessoal de metais, nos naipes – “tocar de mãozinha dada”! Então é isso. Você não pode ter alguém com, por exemplo, o batera com *clique* e estar num show ao vivo e ele ‘não, você errou, porra!’ Não! Todo mundo tenta se acomodar ao batera porque ele está com *clique*, mas... uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. O *clique* surgiu como uma necessidade – porque antigamente gravava todo mundo junto, botava uma porra de uma orquestra inteira com aquele microfone ali e todo mundo tocava junto – então havia essa adaptação do *clique*, do tempo, do andamento (porque é do que nós estamos falando, do ritmo). Mas ao vivo isso só não pode, como não deve acontecer! Então, numa orquestra sinfônica o maestro não tem *clique*. E cara, ninguém me convence, quer dizer que quem está acompanhando o maestro – que eu toquei com orquestra sinfônica da facu... você sabe, eu fiz o meu *major* em percussão e o meu *minor* em viola de arco. E eu toquei na... aliás, por causa disso, aquele escalonamento que a gente tava falando, eu ouvia várias piadas na universidade, no departamento de música, sobre percussionistas e cantores, como... coisas menores. Tem até uma história, não sei se foi Hendel ou se foi Haydn que dizem que segurou uma cantora pelos cabelos fora da janela, ou sei lá. Mas enfim, cantores e percussionistas sempre foram considerados seres inferiores, musicalmente inferiores. E eu me lembro que eu muito revoltado disse que ‘quem são os... os “pica” da história? Quem são os “top”? Ah, cordas?’ Aí eu fui estudar viola. Me apaixonei pela voz da viola, a viola de arco ela tem uma voz rouca que enfim, eu me apaixonei. E toquei em orquestra sinfônica, enfim, quarteto de cordas. E cara, numa orquestra, você está... todo mundo seguindo o maestro, mas quem está ali, tá acompanhando... sabe. Por mais que você tenha a batuta... mas cada um... tem o seu cada qual, tem... a ideia da orquestra sinfônica como de qualquer *ensemble* é todo mundo tocar junto. Mas essa flexibilidade, esse elástico... A vida é assim, cara! E não adianta querer prender o elástico porque eles arrebentam.

FERRAN: Por que você acha – isso aí já é... entramos num terreno um pouco especulativo – Por que você acha que não tem esse culto a esse orixá *Àyàn, Añá* no Brasil?

LEOBONS: Essa é uma das perguntas que eu queria muito ver respondida. Porque a gente sabe que existem tambores semelhantes no *terreiro do Pai Adão*, chamados inclusive de *batás*, se não me engano. Que são completamente diferentes dos *batás* cubanos, dos *batás* africanos. Os ritmos são... me parece que em número limitado. Me parece que não são feitos de madeira - eu não sei, eu não sei, eu não sei. Tenho muito pouca informação, e muita vontade de ir lá pra conhecer esses tambores. Um amigo me disse também que na *Casa Branca*, no *Ilê Iya Nassô Oká* tem num canto lá três tambores com uma forma semelhante à dos *batás*. A gente sabe que os *yorùbá* foram os últimos a chegarem no Brasil. E a gente não sabe... porque os tambores *batá* eles, em verdade, são originários de Oyó. Supostamente, segundo as tradições, eles foram trazidos por *Xangô'*, que não era *yorùbá* – era de terra Nupe, *Xangô'* era um “mulato” de pele clara, de origem árabe que se tornou *Alafin de Oyó*, e ele, segundo a tradição, trouxe os cavalos e os tambores *batá*. Muito bem. Então a gente imagina que... supõe-se que tenha havido em algum momento alguém, algum *yorùbá* escravizado que ou não encontrou outros membros que conhecessem essa tradição... de qualquer forma, não se implementou, não cresceu. Da mesma maneira que *Ifá*. A linhagem de *Ifá*, que... que eu saiba, foi interrompida no Brasil. Houve as famílias de *yorùbás*, houve uma “casta” de *yorùbás* – que eram os professores de inglês em Salvador para as famílias de brancos abastados ou de pretos abastados e libertos – que davam aula de inglês e voltavam. Houve um intercâmbio. Eles voltavam para a Nigéria, para o Benin e voltavam para o Brasil. Daí que começou aquele comércio, aquele... aquela coisa da “pureza”, *alaka*, *pano da costa*, *obi* africano, *orogbo* africano, que foi uma coisa gerada para atender os interesses de pureza dos antropólogos ingleses e franceses que vinham ao Brasil estudar o *candomblé*, e buscavam uma pureza que nunca existiu! Foi artificialmente introduzida nos praticantes do *candomblé*. E eu quero ressaltar, quer dizer, essa coisa que... uma das características da religião Africana – tanto na África, mas especialmente, particularmente no Novo Mundo – é essa diversidade, essa capacidade de transformação e adaptação... que eu acho maravilhosa!

FERRAN: Eu vou passar aqui. O quê que você acha que faz um *toque*, uma performance no tambor, bonito? O quê que você valoriza, o que você aprendeu...

LEOBONS: Você quer saber o que eu valorizo... Porque eu.... a minha resposta e sei que isso depende de pontos de vista, ou seja, da vista de diferentes pontos. Cara, para ser bem honesto, como qualquer

música, como qualquer músico, como qualquer banda, como qualquer show, como qualquer espetáculo, o que valoriza mais uma *festa de Santo*, tocar, eu posso dizer que é o *axé*, que é o não sei o que, que é *bambambam...* mas é – e talvez esse seja o grande *axé* – é levantar as pessoas! É *levantar o Santo*, *fazer um Santo vir* e fazer as pessoas se inspirarem, se exaltarem, transcenderem e virar festa! E uma *festa de Santo*! E eu acho que é isso que a gente busca. [tocam no interfone...]

FERRAN: [Retomamos em poucos minutos...] A última pergunta que a gente fez foi sobre o quê que pra você faz um *toque* bonito...

LEOBONS: Isso. E eu falei que era como qualquer show, coisa e tal... levantar a pessoa...

FERRAN: Aí eu quero te perguntar o quê que faz algo que você não goste, que torna a performance, o *toque* feio, errado?

LEOBONS: Para mim, o que toca... o que torna um... uma *festa de Santo*, um *Tambor*, uma apresentação litúrgica feia ou desagradável, para mim é... é sobre tudo a falta de participação do público. Eu acho até que eu já te contei aquela história.: uma vez eu tava num... num *Tambor* em Cuba, numa *festa de Santo*, e cara, ninguém cantava... todo o mundo meio que... com as mãos na cadeira, conversando com... – quando começa a conversar cara, isso eu acho... isso pra mim. E aí cara, ninguém cantava e “nego” assim, meio tal... De repente *Firminho* cara, parou e disse: ‘não tem ninguém cantando! Isso aqui é a nossa “missa”. Isto aqui é nosso... nossa liturgia, porra! Quando vocês vão na igreja, não sei o quê lá, fica todo mundo tal, não sei quê lá, quer participar...!’ Mas sabe? Essa coisa: quando as pessoas ficam desinteressadas, isso pra mim é horrível, cara!

FERRAN: E em relação ao próprio tocar, tem alguma coisa que você... tanto de atitude, quanto de, enfim... de *invento*, Sei lá. Não sei...

LEOBONS: É. Quer dizer... aí, o que me incomoda é quando, por algum motivo... por qualquer motivo – e aí pode ser por vários motivos – quando eu não consigo fazer aquilo que eu falei, que é a entrega. Quando eu num não me conecto com *Àyàn*, com *Añá*, com o tambor, com os orixás, com o que está acontecendo. E quando as pessoas não se conectam comigo. Porque uma coisa leva a outra. Tanto dos *tamboreros* quanto do público, às vezes até é... uma situação pessoal que não te permite concentrar - se bem que [toca o telefone celular...]

FERRAN: [Retomamos em poucos segundo...] Você estava dizendo isso, né, de quando as pessoas ficam dispersas e você também não consegue se conectar. Eu estava te perguntando se você não gosta de alguma coisa no fato mesmo de tocar. Tipo, se você acha feio alguma atitude, alguma... de *invento*... não sei...

LEOBONS: Pois é. Quando eu me conecto, quando eu consigo aquela conexão que eu falei, aí, velho, nada mais importa, entendeu? É... Claro que tem sempre uma preocupação, com... você sabe... quer dizer, com a resposta do *itótele* e as chamadas do *iyá*. Se alguém erra... Mas isso para mim, francamente, é secundário. Claro que importa, né? Mas isso pra mim é secundário! O que realmente me incomoda é quando as pessoas têm uma atitude de “não tô nem aí”. Sabe? Isso pra mim é o que mais me incomoda.

FERRAN: O que você mais... mais aprecia, mais gosta de um tocador ou uma tocadora de tambor, de *batá*, de atabaque?

LEOBONS: A entrega. Você sente isso, né. Quando o cara está... e tem uma coisa também que é fundamental, que eu acho que leva... que é parte da conexão. Porque você não só, no caso do *batá*, se conecta com *Àyàn* – que é aquele orixá que está ali – mas no caso do candomblé, por exemplo, ou seja... você se conecta com os *ancestrais do tambor*. Eu particularmente vejo isso, quer dizer, porque você está ali, você está cumprindo uma missão! Você está com... você tem um objetivo ali... e eu acho que essa coisa dos *Eguns*, dos *Abure Omo-Aña Tokun*, né, os... os *antepassados do tambor* e, de maneira geral, os ancestrais, o espírito de *Babá Eggun* que te passa, com os quais você se conecta pra realizar aquilo. Então, o que eu mais aprecio é isso! E tem essa outra coisa que eu queria falar que é a humildade do *alagbê*, do *omo Aña* [toca o celular de novo...] Ai, caramba! [Retomamos alguns minutos depois...] Bom, vamos lá... Então, uma das coisas que eu mais aprecio, que eu mais... que eu mais... é a entrega do *alagbê*, do *omo Aña*, essa conexão dele com os *ancestrais do tambor*, né... *Abure mi Omo-Aña Tokun*. E uma coisa que é muito importante, cara, é a humildade do *alagbê*, do *omo Aña* de se colocar “a serviço do tambor”. Isso vale pra música em geral, você se colocar a serviço da música, né! E a serviço do orixá! Ou seja: você tem que tocar pro orixá dançar. Quando tem orixá na terra, quando chega um orixá, a tua obrigação é tocar pra aquele orixá dançar. E a gente sabe perfeitamente que hoje em dia a vaidade – que é uma condição humana, é uma característica do ser humano, mas enfim – seja por vaidade, seja para se mostrar (o que é vaidade, não deixa de ser vaidade), ou simplesmente por ignorância, ou por desconhecimento, ou por desprezo a essa... a essa função! Você está ali para aquilo. E essa coisa de querer “*lucir*”... como é que se diz em português? Querer se mostrar, querer sobressair, tocar mais do

que o outro. Aí começa fazer muito *floreio*, muito *invento*. Tocar muito rápido. E o cara tá ali, cara! Sabe, ele tá tocando por outros motivos. Que não só ali, como em qualquer performance musical, eu acho que não tem sentido, sabe? Isso me desagrada!

FERRAN: Tem algum tocador que você admire ou se espelhe e que gostaria de citar? Tocadora? Enfim, provavelmente alguns já são desses... dessa linhagem de ancestrais...

LEOBONS: Pois é... [dá uma risada] Eu costumo dizer que eu não sou velho, eu sou “antigo”, né. Eu tenho muito respeito... pela... pela “nova geração” de – vamos falar primeiro do *batá* – de *omo Aña*. E aí tem vários, né: *Pedrito*, o... o dos *Chinitos*, como é que é o nome dele?

FERRAN: *Piri*...

LEOBONS: O *Piri*, o *Piri*! O próprio *Odelkis* – neto do *Fermín*. Mas, eu me espelho e me inspiram... são os tocadores, os *omo Aña* da geração do meu mestre e da minha geração. Aqueles que, a meu ver – porque eu não me sinto... eu... eu já falei isso. Eu não gosto de comparar as coisas. Eu acho que é muito importante para cada geração transformar, alterar a técnica, a linguagem. Eu acho que isso passa a ser necessário para as novas gerações reclamarem para si a tradição e torná-la própria deles, de cada geração. Senão a religião e a tradição morrem! Então eu tenho uma visão muito clara disso. Reconheço essa necessidade, a importância disso. Essa evolução da tradição, que é uma coisa complicada, complexa! Como você evolui e muda sem tornar a tradição irreconhecível? Esse equilíbrio é muito importante e complexo! Mas... duas coisas: primeiro, aquela questão que eu mencionei antes – eu estava pensando nisso hoje – que você não pode criar *floreios* e *inventos* e alterações... Quer dizer, hoje em dia o *batá* que se toca – com raras exceções – o tal do *batá* moderno ele já não fala. Ele já não cumpre mais aquela função de reproduzir a fala! Por exemplo, antigamente quando eu aprendi o *chachá* do *iyá* tocava exatamente o que o *elú* do *itótele* tocava. E foi esse “*desplazamiento*”... esse... essa... quando o *chachá* deixou de obedecer a essa regra, que começou a se criar coisas musicais – muito interessantes do ponto de vista musical. Do ponto de vista de *fundamento*, de função, de reprodução de textos, de linguagem isso se perdeu! Tem uma coisa muito interessante – que eu acho que eu já comentei com você, por exemplo, eu cheguei a aprender algumas com *Fermin* – que tinha antigamente o que se chamava de *Puyas*, que eram comentários jocosos sobre os participantes da festa que os *tamboreros* faziam entre si, né. Isso se perdeu! E se perdeu. Eu já esqueci. Então isso sempre foi um aspecto fundamental e está se perdendo! Agora também tem uma coisa muito engraçada na história, que é esse “movimento de fluxo e

refluxo”. Por exemplo, a gente... depois dessa “febre do *guarapachangueo*”, muitos conjuntos voltaram a gravar o *guaguancó* “*kumbakin*”... o tradicional, *matancero* antigo, o *havanero* antigo, enfim. Então, isso aí... mas aí sempre fica alguma coisa. Então eu acho isso tudo legítimo! Mas me espelhar, assim... porque o quê que acontece? O *Piri* tem uma frase que eu acho maravilhosa, ele disse que ‘o *batá* é a arte de colocar um tambor dentro do outro’. Então essa coisa de “colocar um tambor dentro do outro” eu acho que é a visão antiga e tradicional. *Bolaños*, *Que Igbaê*. *Andrés Bolaños*, que foi, assim, o grande mestre da geração dos meus mestres, da minha geração. *Bolaños* tem essa capa... você conhece os *toques* dele, os discos, os vídeos, as coisas que eu tenho. *Bolaños* tinha essa capacidade de, sem alterar o *fundamento*, ele criar relações entre os *toques* e coisas musicais belíssimas, mas sem alterar a coisa principal! Eu também falei, numa vez que o que eu tive em Cuba, e comecei a tocar com *Odelkis* – que é neto do meu mestre – e aí cara, no meio ele começou a falar: ‘Eles... não, não’ – ele falou pra mim – ‘isso não é assim’. Eu falei ‘calma aí, cara, teu avô me ensinou assim, é assim!’ Aí a mãe dele – que estava sentada – falou ‘pois é, é como *Regino* – *Regino Jimenez Omisaide* – como *Regino* dizia, que no futuro os estrangeiros vão ter que voltar para Cuba para ensinar aos cubanos como se toca *batá*’. Não concordo. O *batá* é cubano e ninguém toca como cubano! Você pode tocar, reproduzir, mas pertence a eles! Pertence a cultura deles, como o samba pertence a nós, enfim. Mas, essas mudanças... Eu me perdi um pouco aqui...

FERRAN: A gente estava falando sobre a coisa do... de tocadores que você se espelha e que você admira...

LEOBONS: É. Pois é. Pois é.

FERRAN: Dessa linguagem que muda, que vai e que volta...

LEOBONS: É... Mas, eu me perdi um pouco. Mas enfim. Enfim. Me espelhar mesmo., eu me espelho em *Bolaños*, *Regino*, *Aspirina*, essa galera. Inclusive quando *Fermin* morreu, eu falei pra mim mesmo que eu ia tocar estritamente o que ele me ensinou. Mentira! Quando eu ainda era vivo, eu ia para Cuba e às vezes o *Odelkis* – o neto dele – que já tocava uns *inventos*, já tocava uns *floreios*, uma coisa diferente, eu falava pra ele ‘aí, me ensina aí como é que é! Quais são as novidades!’. E ele tinha que me ensinar, me mostrar escondido do *Fermin*, porque senão *Fermin* ia dar um esporro nos dois, né. Porque *Fermin* era muito radical, né. Teve aquela história... tem uma outra história que eu vou contar depois, mas enfim. Então, quer dizer, eu sempre tive... Por que cara, é inevitável como músicos, como seres humanos, a novidade, o diferente, isso nos interessa, nos atrai, tem um chamativo, né! Mas aí nessa vez que eu estava

tocando com o *Odelkis* – que a mãe dele disse isso – ele virou para mim e falou assim: ‘no, no, no, no Fernando. Ahora en Cuba nosotros tocamos por lo musical!’. Aí eu falei ‘cara, o problema de tocar “pelo musical” é que aí qualquer um pode achar que qualquer merda musical, cara! E ou o parâmetro musical ou é *fundamento!*’ Então, não sei. Mas, ou seja, eu continuei... ainda me atrai mais a criatividade, a inventiva... a inventiva – não sei como é – da galera mais antiga por identificação, porque foi isso que eu vivi. Eu vejo coisas muito interessantes, muito bonitas, mas... eu acho que já “passaram um pouco”, sabe! Ah sim, a história que eu ia contar: uma vez, eu tava, eu tava... estava tocando com o *Fermin*, e aí tem aquela música – tem um canto que acompanha um *toque*, né – que vai assim, aquela [pega o *batá* e começa a tocar e cantar]: *Ochiche iwa ma, ochiche iwa ma* [murmura tentando lembrar...] *moyubá, moyubá, ochiche o bara bara ago, moyu pracata...* E o tambor seguia. E eu estou tocando com ele – eu estava no *iyá*, que ele estava no... e ele no *segundo* – e ele faz [volta a cantar e tocar para mostrar]... *ochiche obara bara ago, moyu pracata...* Aí eu falei ‘mas, pera aí, isso não é *invento?* – eu nunca me esqueço – e ele olhou pra mim e disse assim ‘sim, pero es un buen invento’. Aí, cara, no momento pra mim eu pensei: ‘Ah, quer dizer que é você que decide o que é um bom *invento*, ou o que é um *invento* que não presta!’. Mas hoje eu entendo exatamente o que ele queria dizer, por que esse *invento* acompanha a linguagem! A lógica! [canta e toca de novo, enfatizando a concordância do canto com o *toque* que acompanha, ou reproduz o que está sendo cantado]... *ochiche obara bará ago, moyu pracata*. Ou seja, então é um “bom invento”. É isso.

FERRAN: Axé. Eu queria te fazer... essa é uma pergunta que eu fiz para todas... todas as pessoas iguais. Eu vou falar alguns conceitos – que muitas vezes “rodam” ou na música popular ou na música erudita, na academia – para ver se faz algum sentido para você como tocador de *batá*, como enfim, músico experiente. A primeira coisa é como você assimila o conceito de técnica. O quê que significa técnica para um tocador? Porque é muito diferente para um violinista, às vezes, ou para um violonista... ou para um flautista que para um percussionista. Como você vê, técnica?

LEOBONS: Primeiro que eu não vejo tanta diferença. Por exemplo, como eu estava contando, eu toquei viola. Viola... a viola, por exemplo, tem uma coisa que é... que muitos violinistas que não conseguiam trabalho como violinistas, passavam para viola – pelo menos isso... não sei hoje em dia, mas quando eu estava na escola – porque não havia tantos violistas – viola de arco. E o violino tem uma extensão para frente e a viola ela tem uma extensão para trás – é maior o... Enfim. Cara, o desafio técnico é o desafio

técnico! Seja de sopro, seja de mão, seja de articulação, seja... Desafio técnico é o desafio técnico! Cada um, cada instrumento tem o seu e... o desafio existe. Quer dizer, não dá para se comparar. Eu não acho. Eu não sei se foi na década de 1970 ou de 1980, eu não sei, teve uma época em que os guitarristas começaram... partiram para o “caminho da velocidade”, né. [faz uma tentativa de imitar com a voz...] Aquela coisa toda. Uma técnica assombrosa. E isso hoje em dia, de uns dez anos pra cá, com meu querido *Giovanni Hidalgo*, com o *Gio*, passou para a percussão, para as *tumbadoras* – até no samba, no tantã, no repique de mão, pandeiro, o pessoal tá numa de velocidade de... E velocidade é uma coisa muito cativante, porque ela não só passa uma impressão de destreza, de capacidade – que realmente tem alguma – mas tem mais cara, quando está muito rápido você não ouve os detalhes! Muita coisa passa batida! Você sabe muito bem que a gente... ou seja, a gente sempre fala disso aqui: quando você toca muito rápido, até erros passam batidos. A gente estava vendo na *Meta de Xangô* e coisa e tal, que estávamos fazendo coisa errada no *chachá* [se refere aos nossos ensaios]. Não estava muito preciso. Porque? Porque rápido, velho, passa batido! Sem falar que tocar rápido pra orixá – a não ser quando o orixá pede – é um crime, né! Tocar rápido pra *Obatalá*, cara, quando *Obatalá* está... enfim, entre outras coisas. Mas, é isso que nós estamos vivendo: a pirotecnia, né? A coisa de *rrrrrrrrrrrrrrrr* [faz de novo uma metáfora sonora com onomatopeias], “toque duplo”, triplo, quádruplo, eu sei lá! E eu acho legal o cara. Porque a técnica... eu acho a técnica ela interessa -para falar de 'técnica': 'técnica' ela interessa como um "caminho para novas linguagens". A técnica vai te possibilitar se expressar de novas maneiras, e vai te permitir expressar ideias musicais que sem aquela técnica não seriam possíveis! Só que a técnica não pode ser um fim em si mesmo. A técnica, como tudo, tem que estar a serviço da ideia musical. A serviço da música, da ideia musical, da expressão musical. Mas enfim, é um caminho que não tem muita volta. E a gente tem que aceitar como reflexo do mundo que nós vivemos, que é muito rápido, que é muito célere, que é onde há essa – o que eu chamo de “pirotecnia” – tem um valor muito grande. Então eu acredito, antes de tudo, que a verdadeira arte exprime a cultura e a sociedade que ela tem que refletir! Então é isso, né? Eu acho que técnica é isso. Não pode... o principal é que ela não seja um objetivo em si mesma.

FERRAN: *Swingue* ou *cadência*. Faz sentido para um tocador de *batá*?

LEOBONS: Claro. *Swingue* cara... *swingue* faz sentido em tudo na vida! Para andar, para falar, para tocar. Enfim. E *swingue*, cara, a melhor definição até hoje – eu não tenho certeza se foi *Louise Armstrong*

ou quem foi – que disse, perguntaram a ele ‘o que é *swingue*?’, ele disse ‘se você tem que perguntar, você não vai entender nunca’. Eu acho que *swingue* é isso. Transcende definições.

FERRAN: Sonoridade, contorno. Fazem sentido?

LEOBONS: Claro que faz sentido! Claro que faz sentido, e também é muito importante! E é muito importante porque todos esses detalhes contorno e sonoridade dão “cor” à expressão, né? São coisas que... são importantes para a expressão. Agora é uma coisa também muito individual, né. Cada um trabalha isso de acordo com o que busca, com o que quer expressar. Então também são coisas mais abstratas e que não vejo como ter parâmetro para isso.

FERRAN: A gestualidade, o corpo – como tocador. O corpo do tocador...?

LEOBONS: É. Isso eu acho que é uma coisa que tem que ser muito observada no início do aprendizado. Eu dou muita ênfase a isso, né? Relaxamento... no caso do *batá*, os braços relaxados, o punho, tocar a partir do punho. E eu acho que hoje em dia cada vez se observa mais isso, essas coisas de postura, respiração. Eu acho fundamental no início do aprendizado! E é uma coisa que se você não tem no início, você vai adquirir uma série de vícios... vícios posturais que podem sim... que vão sim te levar a uma performance, a uma execução comprometida. Porque para uma execução próxima à perfeição do que você busca, tem que ser relaxada! Isso aí então... E se você não tem isso no começo, você não... vai ser muito difícil desenvolver isso depois. Então, uma coisa que eu particularmente dou muita ênfase aos meus alunos no início.

FERRAN: Essa aqui é um pouco estranha, mas... rítmica, ritmo. A gente já falou um pouco sobre isso, mas tem algum... te vem alguma coisa específica pensando no tambor?

LEOBONS: Rítmica? Define o que você chama de rítmica...

FERRAN: O ritmo, a dimensão rítmica. Eu boto esse... essas são essas perguntas que me interessam, porque são palavras que parecem muito gerais, muito consensuais, mas que para um candomblecista provavelmente têm um sentido muito diferente que para um tocador de piano, por exemplo. Ou não. Então, eu coloquei essa pergunta para todas as pessoas – que são pessoas que vêm de lugares diferentes, que de trajetórias de vidas diferentes – para ver se realmente é tão consensual, né. Porque eu entendo, na verdade Leo...

LEOBONS: Por isso que eu te pedi pra ser específico...

FERRAN: Exato...

LEOBONS: Porque...

FERRAN: Eu entendo que... o tambor demanda alguns entendimentos que, mesmo que estejam em diálogo e mesmo que podem ser espelhados com outras artes – por ser bem genérico – eu acho que tem umas especificidades. E quando você toca tambor, você tende... não fazendo o tambor algo, sei lá, não convencional ou algo muito especial. Pra mim é! Mas, eu faço essas perguntas porquê... para ver se realmente é algo tão consensual. Porque eu sei que por um lado tem um lugar próprio e por outro me parece que tende a se separar muito e isso liga com aquela coisa: ‘ah, percussão não é uma arte, o percussionista não é um músico’...

LEOBONS: Não. Isso... todas essas observações são preconceituosas, são desinformadas e não vale a pena nem perder tempo com isso. Hoje em dia, principalmente. Eu acho que já houve uma época em que era importante combater esse tipo de noção, mas hoje em dia eu acho que é perda de tempo. Agora, eu acho que o que você chama de rítmica, eu me lembrei de novo do livro do *Kurt Sachs* que eu mencionei ontem, *Rhythm and Tempo*. Eu acho que é a tal da rítmica para quem escolhe tambor já tá lá, entendeu? Ou seja, claro que tudo é desenvolvido, tudo tem que ser lapidado, tudo tem que ser trabalhado, tudo tem que ser disciplinado. Mas eu acho que isso pra quem escolhe o tambor, é como se fosse uma condição já existente, ou uma preocupação já existente. Uma coisa... engraçado, por exemplo, eu sempre tive essa coisa cara, desde muito menino, muito criança, enfim... quando, quando eu tinha dois anos de idade – eu não lembro disso – mas minha mãe me conta que eu pegava as panelas e ficava batendo nelas com colher de pau com... enfim, sempre tive isso. E o que eu me lembro, de muito jovem – talvez com quatro, cinco anos – cara, é ficar reproduzindo, ficar acompanhando o ritmo de carro, o ritmo de geladeira, sabe... o ritmo... sabe, como... essas coisas. Movimento, sabe? Ritmo, o ritmo das coisas. Quer dizer, não sei... eu acho que isso. No percussionista, aquele que vai buscar o tambor como forma de expressão, é uma coisa já inata!

FERRAN: Como você vê fraseado?

LEOBONS: Fraseado... depois de um certo... depois de uma certa, de um certo nível, de uma certa experiência, depois de... é tudo! Quer dizer, depois que você consolida os conceitos básicos de rítmica, de andamento, de... de ouvir – porque eu sempre digo isso: músico não é o que toca, músico é o que ouve! Você tem... para você interagir, para você compor, você tem que ouvir para depois tocar! Então... então, depois de ouvir, depois de se conscientizar e ouvir, os frase... o fraseado, as frases – voltamos ao

batá – a fala dos tambores – seja em qualquer das tradições, em qualquer estilo – o teu fraseado... você vai criar o teu fraseado, que aí é a tua fala! Suponho que seja como um escritor, que lê vários livros, pega... são os estilos, né. E tudo isso a gente absorve dos outros e depura para criar o seu próprio – que vai ter todos esses elementos que você absorveu. *Ramiro* dizia ‘não se inventa mais nada’. Talvez não, mas você recria! Você... reprocessa. E isso eu acho que é uma coisa que todo mundo busca, ter o seu... a sua linguagem, o seu, o seu fraseado! E aí – vou voltando à sua, a sua pergunta de quem eu me espelho – o fraseado no qual eu me espelho é dessa “velha-guarda” que... Ontem, por exemplo, eu vi um *post* no *Instagram* que um cara fez do *Mongo Santamaría*. *Mongo Santamaría* foi meu primeiro ídolo cubano. E eu fui tocar com ele depois, fui fazer um “sub” de um cara que tocava com ele também *tumbadora* e cara, quando eu me vi ao lado do *Mongo Santamaría* tocando *tumbadora* e junto com ele eu falei ‘pronto, posso morrer agora!’. E o *Mongo* e então... e esse cara que fez esse *post* falando da simplicidade da linguagem, do fraseado dele. E era isso, naquela época era isso. Quer dizer, você... você... eu vou mudar um pouco, mas por exemplo – eu acho até que eu mandei no grupo um vídeo antigo de Cuba de um dançarino de *columbia* – um cara dançando *columbia* e a galera tocando e cantando *columbia*. E a observação que eu fiz foi que naquela época não havia *floreio*, não havia *invento*, não tinha preocupação com velocidade, com destreza, com “pirotecnia”, só havia isso aqui cara! [bate no peito várias vezes com força, perto do coração]... Eita, não sei se eu amassei o microfone aqui... Só havia coração, entendeu? O grande parâmetro era esse! Não estou dizendo que as pessoas que enveredaram pelo caminho de uma técnica exacerbada – ou exacerbada ao meu ver, pra eles é natural... mas era coração, cara, era isso que você... esse era o grande valor! E pra mim continua sendo em tudo! Esse para mim é o grande valor, cara... sabe, é essa coisa indefinível, inquantificável que é *haaaa* [faz um som surdo e gutural com a voz]... a entrega, o coração!

FERRAN: O tempo...

LEOBONS: Tempo? Eu posso comparar a pulso? É tudo! É tudo parte de uma coisa só, e também eu acho que assim, da mesma forma que eu falei da coisa tal da rítmica, eu acho que pra quem procura o tambor, tempo é uma coisa que já está lá, entendeu? Tem que estar. Senão você vai procurar outra coisa para fazer. Mas é o pulso... pulso. O que eu falei ontem de *clique*, por exemplo... eu acho que o *clique*... quer dizer... estúdio, gravar, é outra parada. Eu não sei, eu posso estar sendo irresponsável com essa afirmação. Não é uma afirmação, é mais uma indagação até pra mim mesmo, mas eu acho que o *clique*,

ou essa... essa... essa preocupação com essa precisão matemática, ela... ou coloca em segundo plano ou... apaga um pouco essa noção de pulso. Porque o que interessa é o pulso. E essa coisa do pulso eu acho mais importante – pra tocar junto, pra quando você está, sabe, naquela de dar e receber.

FERRAN: Essa relação da dança com o canto, com o *toque*, com plateia. Que essa... essa é uma... pra mim, essa é uma das principais singularidades da linguagem dos tambores afro-latinos.

LEOBONS: Sem dúvida!

FERRAN: Não tem palco. Não tem plateia. Tem participantes! Não tem... os dançarinos não estão se “apresentando”, senão que são parte do todo. Esse que é pra mim, é um dos...

LEOBONS: Sem dúvida! Sem dúvida. Quando você – eu estou me repetindo, mas enfim – quando você fala dessa questão dos tambores repetirem, reproduzirem o que... o que a letra dos cantos diz, e acompanharem os passos, você vê que é uma coisa só! Ou seja, é realmente uma coisa só! Isso aí é fundamental para essa tradição... africana, e particularmente – como você nota – da África no “Novo Mundo”, da diáspora africana no “Novo Mundo”. É uma coisa só! O que o tambor fala, a voz fala e os passos falam – os passos reproduzem. E o... por isso que eu digo que essas coisas... quer dizer... essas... esses *floreios*, esses *inventos*, começam a deixar isso tudo de lado! Porque se você altera isso aqui, você não está acompanhando o canto, não está reproduzindo o canto e não está acompanhando a dança. Da mesma maneira que muitos dançarinos também vão criar seus passos para... – por vaidade ou por... sabe, por criati... excesso de criatividade [dá uma risada]. Ah, cara... aí a coisa vai perdendo o sentido! Vira outra coisa. E eu não sei se essa outra coisa... eu não sei... eu não sei... eu não sei. Eu acho que tem mais... quer dizer, não... não se trata de valor - eu ia falar valor. Eu não gosto dessa palavra. Mas... alguma coisa se perde – talvez muito se perca!

FERRAN: Eu queria te perguntar um pouco sobre seu processo de aprendizado. E... porque tem uma coisa no candomblé – e no meu caso, no meu aprendizado com *Dofono* – que sempre me chamou muito a atenção e que eu achei que era muito mais comum – e falando com pessoas eu vi que não era tanto. Mas vamos lá: eu te digo isso porque o *Dofono* tem uma forma de... pelos anos ensinando a outras pessoas e pelo contato que ele teve com tocadores muito antigos aqui no Rio – pelo pai dele. Enfim, pessoas ele tem como conceitos próprios. Então ele diz que os atabaques para ele devem soar como um *piano*. Ou diz que tem que se *tocar pausado, acompassado*. Tem que... ele conceitua que tem *bases*, tem *movimentos*, tem *floreios*, tem *passagens*. São conceitos que se eu falo com *Iuri*, o *Iuri* não chama da

mesma forma e às vezes não fazem sentido para ele. E então isso me fez perguntar: como você aprendeu? As pessoas te ensinaram de alguma forma? Você teve que criar mecanismos próprios? Ou tinha, por exemplo, no *batá* tem uma coisa de *caminhos*. Tem uma linguagem... uma espécie de *solfejo* – que é algo muito comum, no candomblé também tem. Não sei... como você aprendeu? Você teve que...

LEOBONS: Cara, em primeiro lugar eu queria aqui fazer um testemunho da admiração, do respeito, além do carinho que eu tenho pelo *Dofono*. Quer dizer, *Dofono* é um legítimo representante do melhor da tradição afro-brasileira, e da diáspora africana! *Dofono* é... é o que todos nós deveríamos ser. Eu acho. Agora vamos dar uma pausa aqui... eu preciso da... [paramos uns minutos para descansar]...

FERRAN: [Retomamos a conversa]... Então a gente estava falando dessa coisa de como você aprendeu. Se você...

LEOBONS: Ah sim!

FERRAN: Precisou gerar algum conceito, ou as pessoas tinham uma forma de falar sobre... sobre essa linguagem do tambor, né?

LEOBONS: Pois é...

FERRAN: Essa coisa do *kin-lá* [me refiro às onomatopeias que são tradicionalmente usadas no aprendizado dos *toques* do *batá* em Cuba]... do... sei lá, não sei...

LEOBONS: Os meus mestres eram pessoas sem educação formal, sem formação musical acadêmica, ortodoxa ou... tradicional, explícita, enfim. Eram todos... de dentro, né. Formados naquela tradição. Então cada um tinha uma forma de explicar, de expressar, de ensinar. Mas a pessoa que me moldou, que se tornou o meu espelho maior foi *Fermin*. *Fermin Nani, Ochunleti – Que m'berosso, m'belo, m'belesse Olodumare!*. E o *Fermin*, cara – como vários... como outros cubanos também, que me com quem eu aprendi e com quem eu tocar... com quem eu toquei – tinham aquela característica do esporro, né. Que foi uma coisa que eu absorvi e que hoje... eu acho que em grande parte eu eliminei! Burilei... Estou mais... a idade ajuda bastante! Mas, ou seja, onde eu estou querendo chegar é que nenhum deles teve assim uma sofisticação que me lembre essa do *Dofono*, por exemplo, sabe? Era tudo meio que no tranco. E todas essas... essa... todos esses aspectos mais sofisticados eu tive que fornecer da minha formação acadêmica, e de mim mesmo. Mas o que eu aprendi foi no tapa.

FERRAN: Faz sentido pra você falar que existe uma musicologia dos *tamboreros*?

LEOBONS: Com certeza!

FERRAN: Se eu te digo – isso é algo que eu afirmo...

LEOBONS: Com certeza!

FERRAN: Uma “ciência da música” dos *tamboreros*...

LEOBONS: Com certeza, com certeza! E universal. Ou seja, eu acho que ela permeia todos os... todas as “culturas de tambor”. Eu não sei se é meu preconceito – porque eu reconheço que eu tenho um preconceito – contra a percussão ocidental. É lamentável! Todo tipo de preconceito é lamentável. Mas essa coisa da divisão do tempo e do ritmo em partes iguais isso me incomoda muito! E embora eu veja coisas... por exemplo, tem... tem coisas nos Estados Unidos fantásticas, onde a caixa é o tambor principal, né. Só que você vê, por exemplo, os pretos americanos, cara, aquelas bandas *Marching Band*... Mermão! O que os cara fazem é *funk*, é africano, sabe? Eles por mais – aquela coisa que eu mencionei antes, aquele conceito do *Elijah Muhammad* de *Inverno na América* – não é verdade. O que acontece é que os afro-americanos eles expressavam, eles traziam aquilo dentro deles, e conseguiam levar aquilo para as Igrejas protestantes, conseguiram... sabe, permear tudo o que eles absorviam da cultura branca – ocidental, americano, dos americanos – eles conseguiam introjetar aquele “gérmen africano” dentro de tudo. Então... a caixa que eles tocam, por exemplo, é fantástica! Tem coisas, tem um... tem um *swingue* que é... que o resto não tem! Que aquela coisa da caixa tradicional e tal não tem... Sim, mas, mas essa língua... ou seja, essa... essa... qual foi o termo que você usou?

FERRAN: Bem, eu usei “musicologia” por falar... como eles entendem...

LEOBONS: Eu acho que a musicologia ela... é... seja... seja, por exemplo, de coisas tão diferentes quanto aqueles... a percussão chinesa, japonesa, dos nativos americanos – que é uma coisa que parece também ser meio... muito simples e coisa e tal – dos africanos, dos indianos, da diáspora... tudo isso tem um... tem conceitos comuns, tem... tem uma musicologia própria sim! Eu acho que sim.

FERRAN: Me diz... essa aqui é... pode soar um pouco estranho, mas vamos lá. Isso é uma coisa que eu me... me peguei pensando um tempo atrás, que é que... - eu não sei se esse conceito hoje em dia faz muito sentido para mim – mas eu sempre dizia que os músicos e os *tamboreros*, na verdade, a gente “cria enquanto toca”, “pensa enquanto toca”. Eu vi que praticamente tudo o que eu “penso” em relação ao meu doutorado, a maioria das coisas vieram de *insights* enquanto eu estava tocando. Eu escrevo com o tambor do meu lado – não um, vários... tenho um *batá* e tem uma *tumbadora* do lado e um atabaque atrás – e eu levanto e toco e fico lá divagando e vem alguma coisa e vou... E isso é algo que em algum ponto eu

lembro de conversar com *Dofono*, e o *Dofono* me dizia ‘sim, é assim, é uma forma de meditação, de pensar’. Não sei... faz sentido?

LEOBONS: Total! Até porque... – porque aquela coisa que eu estava falando ontem – que a Academia vem após o fato. Quer dizer, a racionalização, o destrinchar, o analisar isso tudo vem após o fato, cara! Tudo tem início na práxis, na prática! É quando você... é aquele indefinível, aquele inquantificável da criação, da inspiração. Depois é que você vai analisar é botar no papel, ou tentar repetir, ou procurar conexões e significados. Tudo começa, tudo vem de um lugar...

FERRAN: Aham. É curioso porque tem pessoas que discordam, tem pessoas que concordam... é bom...

LEOBONS: Que bom, né? [dá uma risada]

FERRAN: Claro! Você identifica muito dessas... – no teu jeito de pensar, de compor, de tocar – de toda essa bagagem que você foi introjetando ao longo dos tempos. Ou você modificou muito? Você me falou do jeito de ensinar, mas quero pensar mais, ou focar mais na parte da performance mesmo. Você também faz esse movimento de ida-e-volta? Porque eu faço... Eu aprendi com *Dofono* uma coisa, e eu acabo fazendo do meu jeito e depois eu volto um pouco, como que me corrigindo. Acontece com você?

LEOBONS: O tempo todo. O tempo todo. O tempo todo eu volto a *Fermin*, volto a *Ramiro* no berimbau, volto a *Regino*, volto a *Bolaños*. E aí... porque eu já sei... eu já sei que eu vou reinterpretar. É o conceito da “antropofagia” do *Oswald*, um pouco... Mas... e eu acho que é inevitável, cara, porque nós somos a soma das nossas experiências, nós somos a soma das nossas experiências! E mesmo que você... por isso que eu acho muita pretensão, sabe, das pessoas que acham que estão criando algo novo. Não, você está recombinaando, você está... você está revendo, você está... eu acho... até uma coisa – quer dizer – uma coisa que parece muito nova, muito saída da cabeça daquela pessoa, não é! Não é, porque nós somos fruto do social, do cultural e a somatória das nossas experiências! Eu acredito nisso. E eu acho que é bom você ter essa consciência de voltar e rever. E eu acho inevitável - mesmo que você não faça isso conscientemente – lá dentro você está revisitando, e revendo, e... deveria tentar reaprender sempre!

FERRAN: Como você definiria *fundamento*? E olha que essa palavra para a... a parte afro cubana tem um... para o tambor afro-cubano tem um sentido que provavelmente é um pouco mais nebuloso no Brasil, né?

LEOBONS: Não, não acho, não acho que seja mais nebuloso. Eu acho que *fundamento* – por mais que eu use muito isso e fale muito disso e me atenha muito a isso – tem uma... um aspecto no conceito de

fundamento que me desagrada. Que ele pode se tornar uma “ortodoxia fundamentalista”. E eu sou contra o fundamentalismo! Eu acho tão saudável, tão interessante e tão inevitável que nós vivamos contradições, né. Eu acho que uma das características da tal da filosofia ocidental-branca, é essa coisa de querer eliminar – e não só Ocidental e branca não, porque o Islã, né, padece (com todo respeito, *Salaam Aleikum*), mas... quer dizer... em verdade não é o Islã em si não... certas interpretações do Islã, como certas interpretações do cristianismo, da... do candomblé, da *santería*, ou seja... são ortodoxas e fundamentalistas. Particularmente, na tradição da diáspora africana, eu acho que já está... no nascimento dessa diáspora já está essa negação do fundamentalismo, porque houve uma necessidade de transformar e adaptar! Então, só por esse fato histórico, você não pode querer ser fundamentalista – embora muitos o sejam. Mas *fundamento* para mim é isso. Ou seja – não para mim, mas... ou seja, o significado disso é se ater à tradição! Agora, isso pode ser visto de uma forma fundamentalista, *fundamento*, ou não! Depende do que você julga fundamental na tradição. E isso aí é um fruto... isso aí é fruto de discussões infundáveis e eternas, porque... o ponto de vista de cada um, a experiência de cada um... meu pai – meu pai querido e amado, falecido – desde a adolescência, ele me dizia uma coisa que eu nunca me esqueci, e que... assim, permeia minha atitude em relação a tudo o que eu faço, que tem a ver com arte, com cultura... que papai dizia assim: ‘cultura é aquilo que fica depois que você esquece tudo que aprendeu’. O *fundamento* pra mim é isso também. O *fundamento* é aquilo que fica depois que você revisita, analisa, transforma, cria. O que fica, o sedimento daquilo é o *fundamento*.

FERRAN: Axé. Ligando um pouco com isso... tradição e criatividade. A gente já falou um pouco sobre isso, né, mas... essa coisa das mudanças – você já me disse que existe essa relação, como de... poderia chamar de inteligibilidade, como uma coisa só (*toque*, canto, dança) e provavelmente outros aspectos como esses *fundamentos*, essa tradição, essa conexão. Você acha – você já me respondeu, mas eu vou te perguntar de novo para você se a gente chega em algum outro lugar – existe espaço pra a criatividade no tocar um tambor sagrado?

LEOBONS: Para a criatividade em...?

FERRAN: Na hora de tocar um tambor sagrado...

LEOBONS: Cara. A criatividade humana é irreprimível! E é parte da experiência humana. Eu acho. Quer você queira, quer não, isso vai aparecer. Isso vai surgir e você vai criar. Acho que você está certo... por exem... isso que você acabou de falar, ‘vou te fazer a pergunta de novo para ver se a gente chega a

algum outro lugar , isso é um impulso humano da criação. Daí nós termos criado um Deus criador, porque nós criamos sem parar! E é parte sim da tradição africana. No jazz... nessa música, você se atém à parâmetros, mas você está criando continuamente!

FERRAN: Aham. Deixa te perguntar: qual é a relação de Brasil com Cuba em relação aos tambores? Tem alguma relação? Quais são os laços que você vê?

LEOBONS: Ish cara! Vamos começar de uma maneira bem objetiva: as *claves*. Aí eu não posso deixar de falar da minha teoria de que os atabaques brasileiros não são *yorùbá*, são *jeje*. Pela morfologia deles, pela questão dos *agdavis*, enfim. Agora... o tambor... ou os tambores são uma parte fundamental, relevante, importante e inquestionável das duas culturas! Então, se a gente... transpuser à sua pergunta o tambor por cultura, a cultura afro-brasileira e a cultura afro-cubana são a mesma-coisa-outra. Tem tudo a ver! Mas é importante... essa coisa que é a mesma-coisa-outra. Como por exemplo, *ketu e jeje, jeje e o arará, ketu e lukumi...* o *abakua* – que em Cuba supostamente não teria nada a ver com as outras. Mas tudo tem a ver! É essa... não há como fugir dessa coisa da africanidade, né. Não há como fugir disso.

FERRAN: Inclusive são os conceitos que eu acho que em Cuba – provavelmente pelo *Fernando Ortiz*, que com todas as problemáticas, enfim, que possa ter, foi uma pessoa que pensou isso... enfim, eu tenho uma grande admiração por ele, pelo que ele fez, no momento em que ele fez. Essa coisa da “transculturação”, por exemplo, me parece uma forma de entender isso que aqui no Brasil a gente continua com um ranço muito... muito branco, racista, supremacista e ele pensar nessa, nessa influência mútua e real de como o africano realmente molda a cultura, né, que é algo que aqui demorou muitos anos, ou... os pensadores que aqui chegaram a isso foram completamente invisibilizados. *Manuel Quirino* fazia isso no início do século XX – mas ninguém conhece, ninguém leu, ninguém...

LEOBONS: Eu só queria deixar uma coisa clara. Quer dizer, Cuba – como toda sociedade no mundo ocidental – também é racista, preconceituosa. E *Fernando Ortiz*, talvez por isso, tenha um mérito maior ainda. Agora também a Revolução Cubana também permitiu aos afro-cubanos, aos pretos em Cuba, um espaço maior na cultura – por mais que os membros do Partido e a Revolução também tenha mantido racismo, discriminação e preconceito. Mas eles, pela preocupação de valorizar a cultura, deram um espaço, uma... uma validação maior à importância da cultura Africana em Cuba. Se bem que uma vez eu tive uma experiência muito interessante, que eu fui fazer um *workshop* em São Paulo e estava presente o Embaixador de Cuba – que naquela época era preto. E eu falando sempre de *Afrocubanismo*, de afro-

cubano, ritmo afro-cubano, e uma hora ele se levantou e disse ‘olha, é importante. mencionar o afro-cubano, mas essa cultura é cubana, é de Cuba!’. Eu achei interessante essa... esse posicionamento dele. Porque isso... quer dizer, esse amálgama, né... é que, no momento histórico que nós vivemos aqui no Brasil, por exemplo, é mais importante do que nunca ressaltar a relevância da contribuição africana, porque isso aqui sempre foi negado, né. Mas aquele afro-cubano já se sentia confortável com colocar a coisa como estritamente – ou seja, ter essa visão do conjunto. A *rumba* cubana... por que por exemplo, a contribuição... da música espanhola foi muito grande! *Rumba* é um termo espanhol. É um termo... vem do *flamenco*. Sem esquecermos... que a Andaluzia era, foi *Al-Andalus*. Quer dizer, era um... foi terra africana, muçulmana, né! Então esse intercâmbio também foi muito forte. Mas eu vi uma entrevista de um dos cantores dos *Muñequitos* né, porque... a estrutura clássica do *guaguancó*, da melodia, começa com o que eles chamam de uma *diana* – que é o... *diana* ou eles chamam de *lalaleo*, que é o *eeee, lebebebe leveleve aaaa lala...* [cantarola essa parte da *rumba* tradicional] – e ele dizia ‘no, no, porque eso es una cosa Española, porque mi papá era Gallego’. Então, e ele... reconhecendo, quer dizer. Então é... foi esse amálgama, né! No Brasil, talvez esse amálgama tenha existido no *choro*, por exemplo, né. Mas isso aí é para especialistas nesse assunto.

FERRAN: Qual é a relação que você vê dos *toques*, seja do atabaque, seja do *batá* com a África em si? Você vê uma relação direta, musical?

LEOBONS: Totalmente. É impossível negar isso e não ver isso. Quem não vê isso está cego. Está negando uma coisa que é palpável, visível, audível. Veio de lá!

FERRAN: Você acha que isso tem a ver mais com questões concretas ou com essa filosofia por trás? Entende a pergunta?

LEOBONS: Não.

FERRAN: É porque eu acho que... eu acho que um dos erros que teve na musicologia africanista foi o que se... sempre se tentou procurar a concretização dessas semelhanças: ‘tudo bem, são negros, descendentes de escravizados’... e aí era: ‘vamos procurar onde se fala a mesma língua que na África, vamos procurar o mesmo tambor na mesma forma exata’. ‘Ah, não é? Então já não é legítimo’. Então eu acho que o erro foi não ver que *Louise Armstrong* tocando um trompete, na verdade ele não está tocando o trompete, ele está aplicando o que... uma filosofia negro-africana para algo diaspórico...

LEOBONS: É. Eu concordo.

FERRAN: Por isso eu faço essa pergunta de essa relação...

LEOBONS: Não, não, quer dizer... nós até falamos disso. Quando passou a haver no Brasil essa preocupação com pureza, em se definir como “africano” pra satisfazer a expectativa dos antropólogos europeus e norte-americanos. Mas, a identidade é inegável!

FERRAN: Eu vou te falar agora – essa, já estamos acabando – é uma parte que... uma parte do meu trabalho também tinha a ver com poder falar com mulheres que tocam tambores. Então eu falei com a *Monica Millet*, falei com a *Thainara* – que é a neta do *Papaú*, sobrinha da *mãe-de-santo* do *Dofono*, que também é uma família de grandes tocadores daqui do... hoje no Rio de Janeiro, mas são descendentes do *Gantois*. Então me interessava falar com pessoas que fazem um trânsito parecido com o meu, que é: alguns de dentro, mas que levam isso para o palco, para o trabalho, para a universidade, para escolas, ou seja, que transitam. Um pouco o que o *Dofono* faz, o que você faz e eu faço também. *Iuri* faz, *Mônica* faz, né. Eu procurei pessoas que fizessem esse trânsito, porque eu vou te fazer quatro ou cinco perguntas que tem relação com esse trânsito do tambor sagrado para... ou da filosofia ou dos *toques*... enfim, cada um leva, né, alguma parte...

LEOBONS: Ta. Antes disso, não sei se você vai fazer essa pergunta, mas eu queria apontar... porque não se fala muito nisso, e eu acho fundamental falar nisso: na misoginia, no preconceito machista que permeia essas religiões. Uma vez, numa conferência dos orixás em Nova Iorque, *Mãe Stella* foi confrontada com isso e ela negou completamente, citando o Brasil como exemplo onde a religião é comandada pelas mulheres. Agora aqui eu vou entrar no... eu vou fazer... afirmações... não, não... não são afirmações, são suposições, são assim... me parece que essa afirmação dela, e essa constituição maternalista do candomblé, tem até a ver com o *jeje*. Porque se não me engano, no velho Benim, só as mulheres *faziam Santo*. Só as mulheres podiam ser *vodunsis* – que foi uma coisa que se manteve no candomblé brasileiro até a década de 1950 ou 1960. Eu me lembro aqui no Rio de Janeiro quando *fizeram Santo* no primeiro homem foi um escândalo! Só há pouco tempo, eu era criança quando aconteceu isso. Mas a gente sabe, que além da sociedade em geral ser profundamente misógina e machista, em Cuba isso é mais visível e declarado! Mulher não pode tocar um *batá* consagrado. Não pode! Ponto final. Mulher não pode fazer Ifá. Ponto final. E eu acho até que seria interessante se examinar isso no Brasil. Porque tem essa coisa das grandes *mães-de-santo* e não sei o que lá, mas eu ainda não sei o quê que na prática, sabe... os *ogãs*, os *pais-de-santo* – que cada vez se *fez* mais *pais-de-santo*, né – e o preconceito que existe

tanto no Brasil quanto em Cuba contra os gays. Em Cuba também gay não pode tocar tambor, não pode ter um *tambor de fundamento*. Não pode fazer *Ifá*. Aí tem um *odu* de *Ifá* que explica o porquê. E eu acho que essas são questões que hoje em dia ganharam uma relevância muito grande, que são fundamentais para nossas sociedades e cultura. E isso é uma revisão do *fundamento* imensa, né! Eu acho que isso é inescapável e tem que ser feito, cara!

FERRAN: Eu vou te fazer umas perguntas no final sobre isso...

LEOBONS: Vamos lá...

FERRAN: Mas, muito pertinente, eu também acho. Concordo com você. O que você leva do candomblé, da tua passagem no candomblé, da tua passagem como sacerdote *arará*, no caso afro-cubano, para o palco?

LEOBONS: Eu não quero parecer romântico, idealista, mas eu costumo dizer que candomblé é uma forma de vida, e *ebó* é minha cabeça, é meu *ori*. Eu quero crer que... ou seja, o candomblé influencia cada pensamento, cada ação minha. Por que são conceitos que eu introjetei, que eu vivi de tal maneira... e nisso não vai nenhuma “ortodoxia fundamentalista” nem... nem... você sabe que eu sou muito crítico de... dessa devoção extremada, dessa fé em... que não questiona. Eu questiono tudo. Eu pratico meu ceticismo. Mas é inevitável. Candomblé é minha forma... é uma forma de viver, de pensar! [toca o interfone]... Acho que é o *Ícaro*... [levanta, atende o interfone e recebe uma pessoa. Retomamos em poucos minutos]... A gente acabou falando de que? Eu estava falando de que?

FERRAN: Estávamos falando do quê que você leva do... da *santería*, do candomblé para a sua vida ou para os palcos...

LEOBONS: Ah sim! Eu tava dizendo que é a minha vida... já foi, já foi, já foi...

FERRAN: Pronto! O que você acha que não deveria passar dessa parte mais ritual para o palco? Tem alguma coisa que não deveria ser exposta?

LEOBONS: Cara... a única coisa que não deve ser exposta, do meu ponto de vista, são cerimônias. Até porque há uma característica que eu acredito da cerimônia... a única razão para as cerimônias serem secretas é que se você um dia vai passar por aquela cerimônia, se você já conhece ela perde o sentido! O poder da cerimônia é a magia do desconhecido! É você experienciar, você passar por aquilo sem saber exatamente o que vem, sabe? E isso eu acho que é... O *juramento em Añá*, por exemplo, você faz de olhos vendados. Muitas cerimônias em Cuba se faz de olhos vendados. Por que você ouve sons e

sensações e coisas que você não identifica. Isso eu acho uma maravilha! Claro que tem outras razões e tal, *bababa*, de ordem... de ordem religiosa ou filosófica. Mas eu acho que o principal é isso. É a surpresa, é o desconhecido, é o inesperado que torna isso tudo muito mágico, né! Então, eu não acredito em magia, mas eu acredito em ma... aliás, eu não acredito em mágica, eu acredito em magia!

FERRAN: Você já sentiu diferenças na hora de... trato, de se comunicar, de enfim... com pessoas – pelo fato de você ser de uma religião afrodiáspórica – com pessoas que não são – você que já transitou por vários universos, principalmente do palco, coisas de, tipo....?

LEOBONS: É... Não! Isso depende muito de cada pessoa, de cada indivíduo, né. Tem pessoas com as quais... quer dizer, são preconceituosas. Tem pessoas que são ignorantes. Tem pessoas que não estão abertas a ouvir pontos de vista, visões diferentes. Mas isso é do ser humano. Quer dizer, isso... quando eu sinto que há qualquer tipo de barreira nesse sentido, eu me abstenho de... de me abrir, de falar, de contar.

FERRAN: Você acha que tem alguma diferença entre pessoas, principalmente *tamboreros*, *tamboreros do Santo* e pessoas que não são? Outros músicos em geral? Você identifica algo?

LEOBONS: Pois é. Eu acho que eu já falei disso, eu vou me repetir. Porque eu acho que todo músico é um sacerdote da música! Todo músico é um sacerdote e todo músico – que mereça ser chamado de músico, de artista – tem, por menor que seja, a consciência dessa transcendência da arte! Porque a arte... eu acho que ela tem as mesmas características, e pode proporcionar a mesma experiência... que a experiência religiosa. Esse transcender. Só que, o músico litúrgico, o instrumentista de uma música litúrgica, ele tem a consciência disso! Ele tem – ou deveria ter – a consciência dessa transcendência, do seu papel, e do que ele está fazendo! Então, eu acho que sim, que há diferença. Mas, a experiência em si pode ser – se não a mesma – muito semelhante.

FERRAN: Você teve alguma dificuldade? Eu acho que, enfim, em fazer essa passagem ou em levar essa... essa bagagem afro-religiosa para os palcos?

LEOBONS: Não. Não. Não, porque isso é tão parte de mim que eu nem me preocupo! Eu acho que... quer dizer, isso... isso se... se revela, isso sai, isso tá ali. Até antes, eu tava até falando agora da minha experiência assim, mais afastada de coisa litúrgica, a música mais *pop* que eu já toquei foi com *Nando Reis* – que foi uma maravilha. Foi um negócio muito bacana. Os músicos, a equipe, ele um negócio muito bom. E ele, uma vez eu me lembro que ele me apresentou: ‘nosso orixá, *Leo Leobons!*’... [dá uma risada].

Então... e não era uma coisa que eu conversasse com ele a respeito, enfim. Mas eu acho que isso é indivisível de quem eu sou.

FERRAN: Sobre modernidade, fusão e invenção. Tem muito a ver... eu queria te perguntar também sobre o teu processo... Essa pergunta especificamente eu botei porquê...

LEOBONS: Modernidade, fusão e...?

FERRAN: Invenção. Essa manipulação criativa. Pensando muito nos teus trabalhos, né – o *Bá*, o *Ritual*, que são trabalhos onde você traz de forma explícita essa linguagem, inclusive em forma de cantos litúrgicos, etc. *toques*. Mas que você dá uma outra roupagem, você usa de recursos tecnológicos, de recursos composicionais. Como você vê isso? Você... e como você vê isso e como isso foi visto, se é que você recebeu – provavelmente recebeu – *feedback* de Cuba, de amigos do candomblé, de pessoas que podem ter uma, um olhar, vamos dizer, diferente?

LEOBONS: Pra mim foi natural. Principalmente depois que eu trabalhei com *Ramiro*. Para mim foi natural. Não houve nenhuma manipulação, nenhuma busca consciente. Eu sempre tive essa visão, de que a religião... [toca de novo o interfone, *Leo* levanta e atende...]. Estava no meio de uma frase cara que eu esqueci qual era!

FERRAN: Era essa coisa do teu disco. A gente estava falando sobre o teu disco...

LEOBONS: É. Que eu falei que é natural e o “caralho”...

FERRAN: E estávamos falando sobre essa coisa de criar e como o teu disco é...

LEOBONS: É! Mas eu esqueci a frase que eu estava, cara! Não dá pra voltar não, né? Ah velho...

FERRAN: Vamos voltar então. Você disse que essa... o teu processo de criação de... de modificação criativa, de... vamos dizer, de manipulação de toda essa parte religiosa foi natural. E eu me interessei também saber como isso foi recebido...

LEOBONS: Ah, sim! É... quer dizer, não... é...

FERRAN: Tanto em Salvador, aqui no Rio, em Cuba...

LEOBONS: Cara. Foi muito... olha, os meus álbuns foram muito bem recebidos pela crítica e pelo público em geral, tanto de candomblé quanto não de candomblé. Em Cuba adoram, quer dizer, reconheciam... aí aquela... do *Cartão de visita*, *Awa re ô êê*, e começavam a dançar e coisa e tal, amarradão! Teve um crítico americano... que foi até muito longe dizendo que... ‘que eu deixo claro como toda música brasileira vem das raízes africanas, da influência da música africana, da cultura africana’.

Cara, assim... “bombou”... muito bem recebido, cara. No Brasil, assim, manifestações até de pessoas – tanto jovens quanto mais idosas, quanto... – sempre fui muito bem recebido, cara! Isso aí foi uma coisa que me deixou muito feliz. Ah, não, não... acho que eu já falei isso, da minha preocupação de que a música tem que ser relevante...

FERRAN: Racismo e discriminação com as músicas do candomblé. Como você vê isso assim? É um tema que dá para uma tese inteira, mas enfim...

LEOBONS: É cara. Racismo e discriminação contra as músicas de candomblé, contra o candomblé é uma parte do racismo e discriminação geral. Sabe? Eu acho até engraçado porque tem o Dia da Consciência Negra, e eu costumo dizer que tem que ter “Dia da Consciência branca” porque o negro já tem consciência do racismo, entendeu? Ele tem que tá... tudo bem, tem que ter consciência da sua luta, mas o negro tem consciência de tudo, bicho, entendeu? O branco é que nega, quando é racista diz que não é racista. Eu sempre tive amigos negros por causa do candomblé ou, enfim, por causa dos meus pais. Meu padrinho de batismo é preto. Sabe? E isso pra mim sempre foi muito natural. E eu ainda criança, cara, eu comecei a perceber a discriminação, sabe? Porque eu saía com preto do meu lado, com meus amigos preto e ouvia observações e gracinhas e não sei o que lá. Em Brasília, por exemplo, teve uma vez, cara... eu fui morar... – eu fui pra Brasília com nove anos de idade, eu tinha uns dez, onze anos – e um amigo meu, preto, chegou sei o quê lá, e o porteiro barrou ele na portaria. Foi me ligar, sabe? Então essas coisas... pra mim, por exemplo, meu pai tinha uma irmã de criação que era preta. Era irmã, era minha tia! *Tia Dedé*, Teresa. E cara, eu saía com ela na rua desde pequeno, minha tia, ninguém nunca questionou ‘mas porra, você é branco e ela é preta’. Não, sabe? Era minha tia. Isso pra mim sempre foi uma coisa muito natural. Tão natural quanto perceber o racismo e a discriminação que eu não entendia! Porque não se falava disso abertamente, né? Quando eu fui pros Estados Unidos, aí eu fui ter essa consciência exata do racismo no Brasil, do racismo na sociedade – como o machismo, cara. São duas coisas que fazem parte da ideologia, da supremacia machista-branca. O homem branco manda. Entendeu? Eu acho que é muito importante os brancos terem consciência desses privilégios todos! Recentemente teve um grande exemplo, que foi aquela coisa dos filhos dessa atriz, a *Giovanna Ewbank* e o marido em Portugal, que ela partiu para cima da mulher que xingou o filho dela. E várias mulheres pretas e coisa e tal se manifestou dizendo ‘pô, se eu faço isso eu vou ser presa!’. Então cara, sabe, tem que ter... por que isso é um negócio tão arraigado – tanto o machismo quanto o racismo – sabe, é um...

são coisas tão parte da cultura. No mundo todo, no mundo todo! A gente sabe que as sociedades africanas... têm culturas africanas que porra, mutilam as mulheres! Então, cara... Mas enfim, a gente está num momento no mundo muito importante. Muito significativo. E essas coisas são fundamentais para o progresso da humanidade.

FERRAN: Você sentiu em algum ponto... – eu te falo isso porque eu senti, e eu não chamaria de racismo, porque não é – mas pelo fato de você ser um homem branco – “lido” como branco, mesmo que nos Estados Unidos sabemos que essa classifica... a gente não seria “lida” como uma pessoa branca, no sentido da branquitude hegemônica. Mas no Brasil somos lidos como brancos. Você sentiu alguma... alguma questão? Teve alguma... principalmente nas religiões ou no palco, por você fazer música que...

LEOBONS: Várias vezes, várias vezes. Tenho... tenho várias instâncias disso, cara, algumas delas muito curiosas. Até... até eu sair do Brasil, em 1960 e 1970, eu não fui alvo de nada que eu pudesse reconhecer como discriminatório por parte de pretos em relação a mim, por ser branco. Eu não sei. Eu acho, cara... Eu não sei se por ser tão vítimas de racismo, de discriminação, de preconceito, eu acho difícil um preto ser racista – na acepção da palavra. Eu acho que o que se chama de racismo dos pretos em relação aos brancos é uma reação, é uma autodefesa. É um... é ... quando um preto denuncia o racismo, o branco vê como racismo às avessas. Isso não existe, cara! Até o movimento de racismo de preto mais claro, palpável, definido, inquestionável – que foi o movimento dos “muçulmanos negros”, *Black Muslims*, nos Estados Unidos. Que o honorável *Elijah Muhammad* declarava que ‘o homem branco era o demônio posto na terra por Deus, etc. e tal, *patati patatá*’. Até isso, francamente cara... eu sei que pra branco racista vai parecer... mas é uma autodefesa, cara! Sabe... não foi... não foi... foi... Eu acho engraçado que falam na escravidão, mas não foi só a escravidão, cara! Meus filhos – eu tenho três filhos judeus. O Holocausto foi uma coisa horrível, horrorosa. Os judeus foram discriminados por muito tempo. Mas cara, os africanos passaram por ignomínias durante muito tempo. Crucificados e queimados. Chicoteados. Eles eram vistos como uma “sub-raça”, como uma “subespécie”, cara. Sabe! A ignomínia praticada contra os pretos – na falta de uma palavra melhor – pretos... ainda houve aquela subdivisão de preto, mulato, não sei o que lá, pardo. Eu acho que essa coisa de “pardo”, cara. Uma coisa horrorosa. Bicho, parece que não... não quer... sei lá, sabe? Enfim. O racismo do branco é muito... é muito ignorante, cara. É muito... ele se recusa, sabe, a se aprofundar! Mas eu... por exemplo, nos Estados Unidos, quando eu fui para os Estados Unidos, aconteceu um fato muito curioso. Eu me desentendi com meus pais com um mês de

Estados Unidos e saí de casa, porque... e aí eu arrumei um emprego... tinha perto de onde eu morava um *McDonald's* que era controlado por jamaicanos. Um jamaicano foi, começou a trabalhar no *McDonald's*, era um cara muito diligente, progrediu, virou gerente e começou a trazer jamaicanos ou amigos jamaicanos que já moravam nos Estados Unidos e a maioria lá era de jamaicanos. Muito bem. E eu fui trabalhar lá, porque eu queria sair de casa, tinha que trabalhar e precisava de dinheiro. Quando eu saí de casa, eu falei pra eles ‘Porra bicho, aí, eu sai de casa, briguei com meus pais e não tenho lugar pra ir’, e eles falam ‘porra, vem morar com a gente’ – eles moravam numa casa (Washington, lembre-se, foi a cidade que a “negada” tocou fogo, tacou fogo depois do assassinato de *Martin Luther King* em 1968, e eu cheguei dois anos depois!). E eles moravam no meio do “ghetto”, só que eu não tinha consciência de nada disso, não sabia de nada disso, sabia assim por cima e tal. Então fui morar com os caras. Fui lá por uma noite... de noite, uma vez eu peguei as minhas... a minha mala, fiz uma mala e tal, levei para o *Mcdonald's* e quando saí do trabalho eu fui com eles pra casa deles, não sei o quê lá, *bababa*. Já conhecia todos que moravam ali, não sei o quê lá. No dia seguinte, eu acordo de manhã e saio com um deles pra tomar café, numa *7 Eleven* ali perto. Velho, de repente vem dois “negão” enorme, um deles.. aí o pessoal ‘ah!’... chega perto de mim – que americano tem essa coisa de botar a cara na tua cara – o cara olha pra gente e diz assim *what're you doing here white boy?* Aí imediatamente, o jamaicano também grita ‘não, não, ele é brasileiro e não sei que é lá coisa e tal’. E aí eu fui me enturmando, fui ficando... com essa coisa de que americano não vê o latino como branco. Mas eu sempre fazia questão de ressaltar: ‘cara, no meu país eu sou branco’. ‘Não, não!’ . Mas eu falei, ‘não, não, não, mas só pra deixar claro, no meu país eu sou branco. É um país racista e o caramba. E eu sou branco’. Aí eles mesmos falavam daquela coisa de... da diferenciação de tonalidades de cor – que nos Estados Unidos isso foi uma coisa muito forte. A cor é aquela coisa de “se passar por branco”, ‘fulano *passes* ou *repasses*’, coisa e tal... E aí também teve um... teve uma vez numa festa que tinha um *Muçulmano Negro* e eu estava com uma namorada negra, uma preta que era minha namorada americana e o cara não gostou daquilo e... começou a falar coisa e eu cheguei para ele, e digo... oh... enfim... aí... foi assim. Eu fiquei... eu era o único branco ali na festa. Eu tava com uma preta e veio esse cara, começou a me agredir e eu na hora cara, eu fiquei puto, me descontrolei, eu falei uma coisa que eu até nem sei se eu acredito nisso, mas eu falei ‘oh cara – eu falei – cara, eu sou muito mais africano que você, entendeu? Meus deuses são africanos, eu falo uma língua africana, sempre vivi uma cultura africana. Você não sabe o que é isso, porque vocês vivem...’ Cara, deu

oh... enfim, o maior “revertério”. E muitos anos depois, quando eu já tinha voltado ao Brasil – eu vou falar disso muito claramente – um amigo meu – um guitarrista argentino, que ele hoje ele trab... ele é diretor musical, se não me engano da... não sei, de alguma grande gravadora (infelizmente, me desculpa querido, você é uma pessoa que... mas eu não lembro o nome dele). Isso foi na década de 1990, quando eu voltei para o Brasil. Aí ele tocava na banda do *Djavan* – era o prod... diretor musical da banda do *Djavan* – e ele me disse ‘ah, o *Djavan* está procurando por um percussionista novo, não sei o quê lá, *bababá*... você quer fazer uma audição?’ Eu fui lá fazer a audição. Muito bem. Foi no estúdio lá do *Djavan* – foi lá, acho que era no estúdio, enfim. Aí o *Djavan* me tocou a... uma música. Aí eu falei ‘olha, eu acho que aqui, eu botava um... *shekerê*...’. E ele falou ‘deixa eu ouvir’. Aí eu fui lá, toquei, gravei – que estavam gravando – e ele falou beleza! E aí que eu falei ‘eu boto... botava umas *tumbadoras*...’ Enfim, gravei, gravei. Acabou e tal. Pra mim era uma audição. Aí, fui embora pra casa e coisa e tal. Passado um tempo – cara, como é que era o nome dele? Estou vendo o rosto dele aqui, não lembro do nome dele – ele me ligou, e falou ‘oh *Leo*, eu vou te falar a verdade, cara. Ele gostou pra caramba e coisa e tal, mas porra, bicho, ele que é um percussionista preto’. Aquilo... não vou dizer que não me doeu, mas eu falei... justo, nada mais justo! Sabe? Francamente. Porque quantas vezes ele, *Djavan*, deve ter sido – no início da sua carreira – preterido por ser preto e deve ter... sabe? Então eu falei ‘beleza cara, ele que é um percussionista preto, direito dele’. Só que o que aconteceu de mais engraçado, foi que naquela época eu dava aula na *Rio Música*. Aí um dia chega um aluno meu para fazer aula e diz ‘porra *Leo*, aí, legal aquilo que você gravou no disco do *Djavan*...’, eu falei ‘eu?’. Aí ele falou ‘eh, nesse disco que acabou de lançar’. Mermão... eu falei ‘pera aí’... Eu saí, fui numa... [toca de novo o interfone, O *Leo* levanta para abrir a porta e entra o *Ícaro Sá*]...

ÍCARO: Porra, foi mal cara...

LEOBONS: Tranquilo, tranquilo. Tamo gravando aqui. Chega aí... Porra, tu parece um *caboclo* mesmo com esse cabelão mesmo!

ÍCARO: [dá uma risada] Pô, agora já estou lá no [não consigo identificar o que ele diz]. Fazer o quê?

LEOBONS: Sente aí, senta aí, senta aí... Tamo acabando. [*Leo* senta e continuamos...] Aí, véio, enfim. [fala com o *Ícaro*] ‘Só sente um pouquinho por lá pra não aparecer na câmera que... você já fez a sua entrevista, essa é a minha!’... [damos uma risada]

ÍCARO: Eu tô na sala, vou pra sala...

LEOBONS: Tá bom! Aí, véio, eu falei ‘pera aí cara’. Aí eu saí, fui procurar uma loja de discos ali no Flamengo e coisa e tal, achei, tinha acabado de ser lançado e tava meu nome lá. Pelo menos me deram crédito – estava lá meu nome – só que não recebi nada! E nem fui informado que a audição tinha virado uma gravação! Para encurtar a história: eu fui lá na gravadora, aí um cara lá que eu conhecia – também não lembro o nome – na época, o diretor da gravadora falou ‘porra, mas peraí, mas não te falaram que era grava... não tinha ninguém lá?’. E eu falei ‘não, cara, eu fui pra uma audição’. Ele falou ‘bom, então me diz quanto você quer?’. Aí eu pedi um dinheiro lá e me deram, mas enfim. Mas enfim... como eu disse, isso pode... quer dizer, foi... uma... mas, pode ser visto como discriminação, mas eu aceitei aquilo como... coisa de palco, entendeu?

FERRAN: E no caso do tambor?

LEOBONS: No caso?

FERRAN: Do tambor...

LEOBONS: Ah. Agora que você falou isso eu lembrei. Uma vez... uma vez só. Em Cuba jamais. Nada, nada! Mas nos Estados Unidos, uma vez, quando eu tocava com *Julito*, nós fomos para um tambor no Bronx – que naquela época era “o Bronx”, “el Bronx”. E aí velho, nós chegamos no lugar lá... Estados Unidos, essa coisa era muito mais forte, era muito mais visível, ainda mais na década de 1970 e tal. Enfim... Por que todo mundo era discriminado! Quer dizer, entendeu? Aí, fui num lugar de cubanos, tinha cubanos pretos, cubanos brancos, como sempre, mas enfim. Aí *Julito* foi entrando e nós atrás – os outros dois *tamboreros* carregando os tambores, coisa e tal. Aí, quando nós estamos passando assim, cara, tem um velho cubano, preto, que vira assim e diz assim: *y ahora son los blancos que tocan?* – e agora são os brancos que tocam? – e o *Julito*, sem... sem virar pra lá diz, *si, porque son los blancos que saben tocar!*. Acabou ali.

FERRAN: Falou tudo. Sobre sexismo, misoginia, machismo. A gente mais ou menos falou, mas eu queria te perguntar qual é a tua visão dessa questão de... porque as mulheres... eu sei que em Cuba tem uma tradição, vamos dizer, tem esses grupos, tipo *Obini* e essa galera que já tocava, grupos de mulheres que já tocavam né, mas, como você vê essa... hoje em dia é algo muito mais... é uma demanda muito mais presente, muito mais forte, muito mais... – com muitas deficiências – mas muito mais visível. Está muito mais no cotidiano, né. Como você vê essa questão, tanto da parte ritual, quando toda parte... praticamente não tem mulheres percussionistas, por exemplo! E é algo que...

LEOBONS: Praticamente não tem...?

FERRAN: Mulheres percussionistas. Tem pouquíssimas!

LEOBONS: Mas você diz o que, em Cuba?

FERRAN: Em qualquer lugar...

LEOBONS: Em qualquer lugar...

FERRAN: Não sei se em Cuba...

LEOBONS: Em qualquer lugar. Não tem... Cara, tem pouquíssimas mulheres em qualquer ramo da atividade humana se você comparar com o número de homens! Qualquer... exceto, exceto como donas de casa. Porra! Muito bem. Cara... eu sempre tive – e tenho – uma paixão por Cuba muito grande. Pelo povo, pela cultura, pela história deles. Muito grande! Me identifico. Adoro quando em Cuba eu sou confundido com cubano – teve uma vez que no aeroporto não queriam me deixar sair achando... por causa do meu espanhol. Foram buscar um tenente que falava português para falar comigo, aí eu falei ‘pô, aí eu falei português, pô, está achando que eu sou cubano? Não, mermão, Eu sou carioca’. E ele *hahaha, este si es brasileiro*. Mas enfim, várias vezes o cara me pedindo... lugar que estrangeiro paga cinco dólares e cubano cinco *pessos nacionales*, eu sempre paguei os cinco *pessos nacionales* dizendo *oye, y qué?*. E nunca tive problema... Por que eu estou falando disso?

FERRAN: De... sobre mulheres na percussão.

LEOBONS: Ah sim....

FERRAN: O papel da mulher em relação ao tambor...

LEOBONS: Enfim. Então, o *Fermin*, por exemplo... porque a filha dele – *Aleida, Aleida Nani* – tocava. E o filho dele, o *Santiaguito, Que Igbâê* – que era um tremendo de um *tamborero* – ele era ridicularizado pelos amigos, porque diziam que ele aprendeu com uma mulher – porque diziam que os primeiros passos no tambor foi a irmã que deu. E o *Fermin* sempre fazia questão de dizer ‘não, não, ela toca, mas eu nunca ensinei nada... de tanto me acompanhar nos tambores, ela foi pegando’. Porra, pra que dizer isso? Entendeu? Ela toca, ela toca, caralho! Mas ele não. E ele era dessa geração e... Assim, desculpa. O que eu tava dizendo, a paixão que eu tenho por Cuba, mas... e cara, e o próprio... quer dizer, com a minha formação paterna Marxista e o caralho, tal de esquerda, eu... né, o *Che* foi um símbolo da minha geração e coisa e tal... Agora, bicho, Cuba é uma farsa, cara! Apesar dos pesares do bloqueio americano... mano,

Cuba é uma farsa, sabe! Aquele governo é corrupto. Sabe, os membros do Partido têm tudo, fazem tudo, mandam e desmandam. Sabe? E é racista, é machista. E é uma merda! E... me perdi de novo, tá foda...

FERRAN: Não. Das mulheres e...

LEOBONS: Sim. Então, tem essas mulheres que tocam. Que tocam *batá*, que tocam *rumba*, que tocam... Tocam pra caralho! Mas elas são... ou seja, por mais que toquem, por mais que saibam, os homens... ‘mmm... é mulher’, né. E um *tambor consagrado*, mulher nenhuma é permitida a tocar!

FERRAN: Baixo nenhuma circunstância...?

LEOBONS: Nenhuma. Nada. Nada. É anátema! Da mesma maneira que fazer *Ifá*. Aí cara, tem mil racionalizações de cunho religioso: que o *batá* é um *Ossanyin*, e mulher não pode ter/receber *Ossanyin*. Aí vai para a... a justificativa mais escrota de todas, que é a “porra” da menstruação, sabe? E aí vai ladeira abaixo, né. Mas... ou seja, na verdade não mudou nada! Porque o tambor sagrado, mulher nenhuma pode tocar. Ah sim, e também vale para gays essa mesma proibição...

FERRAN: Você acha que é pela associação do gay com a mulher?

LEOBONS: É claro, porque o gay é visto como um homem feminilidade. Por mais “macho” que ele pareça, ele não é... ele, ao ser “passivo” – porque a maioria dos gays, que eu saiba, são ativos e passivos, não existe... essa classificação existe como existe para todo ser humano, que pode ser ativo ou passivo, ou vive de um pra outro. Mas aí ele, ou seja, ele é feminino. Ele se coloca na posição de uma mulher – como se diz, porque isso é impensável... ‘como que um homem vai se colocar na posição de uma mulher?’

FERRAN: Apropriação cultural...

LEOBONS: Esse é uma das grandes justificativas do... da autodefesa dos pretos que podem ser vistos como “racistas”. Porque o negro cansou, cara. O negro cansou de ver a cultura dos seus ancestrais, cooptada por brancos! Eu tenho as minhas justificativas pra mim, mas eu entendo perfeitamente que qualquer preto olhe pra mim e diga ‘porra, esse cara aí, tá se apropriando da nossa cultura’. Acho perfeitamente válido, sabe? Entendo. E vamos discutir. Vamos conversar. Mas eu não vejo isso como racismo gratuito ou uma coisa, sabe? Não! Não vejo dessa forma. Entendo, aceito e vamos conversar! Sabe? O que eu posso fazer é falar da minha história, de como eu me sinto a respeito da cultura africana. Mas... não tenho problema com isso não.

FERRAN: E o lugar da faculdade... dessa cultura entrar na universidade. O que você acha disso?

LEOBONS: Demorou. Ela é incorruptível, cara! Essa cultura... esse *weltanschauung*, essa forma de ver o mundo sobreviveu à escravidão, cara! Sobreviveu a um colonialismo assassino! Não acaba não...

FERRAN: Você vê diferença... por exemplo, Cuba é um lugar onde vários entrevistados me... botaram como um exemplo de dizer ‘tá vendo?’, aonde essa cultura é valorizada, mesmo com deficiências, você vê... tanto que a cultura cubana influencia a cultura baiana pra caralho há décadas. E o candomblé é algo que ficou meio que... que não está nas universidades, não se... não está na televisão, não está, né... eu cansei de ver programa de televisão cubano com *Ossain del Monte*, com o *Conjunto Folclórico*. Há anos...

LEOBONS: É. Foi isso que eu falei. Eu acho a Revolução Socialista em Cuba, pela visão Marxista e Socialista de cultura e de igualdade, e... é... favoreceu essa inclusão da herança africana. Mas de fato, ela continua a ser racista, discriminatória e preconceituosa. *Fermin* contava uma história – eu perguntando uma vez a ele sobre essa questão – que durante a luta da Revolução, durante a Revolução, muitos pretos se juntaram aos soldados de *Fidel*, né. E ele contava então que depois da vitória final, depois de... enfim, depois da Revolução – depois que o *Batista* foi embora e o regime do *Batista* caiu – ele dizia que muitos desceram dos *montes*, das matas, coisa e tal, com os seus colares à mostra, entendeu? Abrir a camisa para mostrar os colares – muitos, como *Fermin* eram *abakuá* e coisa e tal. E ele disse que foram traídos. A sensação era essa. Porque a Revolução ela era contra toda e qualquer religião. Aquela coisa que eu falei que o conflito que eu mesmo tive com a minha formação Marxista e de candomblé. Quer dizer... Mas, é muito engraçado né, porque aí começa essas coisas, né? Tinha um general do exército castrista que era *palero*, cara. E ele tinha uma *prenda* que era famosa e que ninguém se metia com ele por causa da *prenda* dele. O próprio *Fidel* dizem que *tinha Santo feito* ou que tinha uma *prenda* também, mas eu não sei. Quer dizer. Esse general não, isso era verdade – eu esqueci o nome dele agora. Mas *Fidel* eu não sei até que ponto isso é mito ou verdade, mas isso não muda nada, entendeu? Não muda nada como... como no Brasil, na década de 1960, os políticos brancos de Salvador ou do Rio de Janeiro iam fazer consultas com as *iyalorixás* em Salvador. Então, isso aí não muda nada em termos de aceitação, de preconceito, de discriminação.

FERRAN: Essa era a última pergunta. Não sei se você quer fechar, tem alguma coisa aqui que você sentiu falta, ou enfim...?

LEOBONS: Eu... Como eu te disse, eu fiquei muito feliz em ter feito essa entrevista. Porque é a entrevista que eu sempre quis dar. Quer dizer, eu acho que... as perguntas que você faz são as perguntas que sempre... sobre as quais eu sempre pensei e elucubrei essas mesmas questões. Então é muito bom poder falar a respeito dessas coisas. Obrigado!

FERRAN: Por nada. O prazer é todo meu...

LEOBONS: Não foi todo meu! [dá uma risada!]

7.2.13 Entrevista *Ogã Bangbala*

Shangrilá (Belford Roxo/RJ), 20 setembro 2022

OGÃ BANGBALA: Ele me enche as medidas e diz: porque o candomblé é gostoso, mas cada casa tem um ritmo, cada casa tem um... em cada casa tem um... um *cordão*. Que as *cantiga* de candomblé, enganam muito a pessoa que não sabe. Que, tem sujeito aí que... a *cantiga* é do Santo, mas só pode ser usado, só fica legal usada quando o Santo está presente!

FERRAN: Tem que saber a hora, né?

OGÃ BANGBALA: Perfeitamente. O que... tem o *cordão*... o *cordão*, o *xirê*, o *xirê*. *Xirê* é o *toque* do candomblé no começo do candomblé *pa, pa, pa*. Primeiro *Exú*... e isso faz aqui uma bobagem que Deus me livre, que eles não bota a cabeça no lugar. Tem que ter cabeça! O *Exú*, como é que você vai fazer para cantar para *Exú*? Tudo bem: botar a quartinha, a farofa e cantar três *cantiga*! Três *cantiga*, tenha três *cantiga*, eles canta as três *cantiga*. A pessoa faz aquilo, joga lá fora. Aí começa o negócio. Porque a pessoa que vai fazer... tem candomblé... vai começar a festa, começa a cantar para *Exú*... canta pra *Exú* o tempo todo. Só parava de cantar para *Exú* quando não tem mais outra, depois é que bota *Ogum*, depois não sei o quê. Quando *Exú* responde, ele aí canta um negócio que já cantou. A mesma coisa os outros Santos. É isso aí. Então vamos lá, qual é o problema...

FERRAN: Vamos lá. Me explique qual é o seu nome? Onde o senhor nasceu? Mas assim, bem curtinho, pode me dizer...?

OGÃ BANGBALA: Ah. Bom, eu nasci... eu nasci na antiga *Muriçoca*. Eu sou soteropolitano. Quem nasce... quem nasce no Estado da Bahia, fora da capital, é Baiano. Quem nasce na capital é o Baiano legítimo!

FERRAN: Deixe lhe perguntar: *Seu Luiz*, o senhor já vem de candomblé? A família do senhor era de candomblé? O senhor já entrou de criança?

OGÃ BANGBALA: Nossa, não tem um candomblé na Bahia que eu não conheça. Só não conheço o que tem agora – eu não vou muito na Bahia. Parei. Morreu meu pai, minha mãe, meus irmãos. Eu tenho duas casa lá na *Muriçoca*. Não vou porque me lembro dos troço. Aí eu não vou. Rapaz é isso, não tem isso não!

FERRAN: Então o senhor já entrou no candomblé desde criança?

OGÃ BANGBALA: Ah, foi. Candomblé eu comecei bem cedo, bem cedo. Meu pai era... meu pai não cantava candomblé, não tocava, não sabia fazer nada! Nada. Mas o Santo não quer saber que... se você não sabe tocar, não sabe. Ele lhe escolheu para ser *pai* dele, você se prontifica e serve! Então meu pai era *ashogun* da casa de *Pequeno da Muriçoca*, *Emídio Bispo Alves*, marido da filha do mandachuva lá de *Amoreira*, lá de Itaparica. Meu pai não sabia nada, nada, nada, nada! Não sabia nada do candomblé. Teve uma certa feita que eu... eu estava em casa, novo, aí ele tinha saído quando daqui a pouco ele chegou, rápido, e disse ‘escuta aqui, troca a roupa que nós vamos dar uma saída aí e tal’. Aí eu tomei um banho, vesti a roupa e saí com ele. Morava em cima – a casa de *Pequeno da Muriçoca* era embaixo, o *Emídio Bispo Alves*. Ele tinha falado... perguntou a *Pequeno*: *Pequeno* – porquê meu pai não cantava, não sabia cantar, não sabia cantar, Ele não sabia cantar! Ele pegava a faca *ba, bum*, do jeito cantava e cantava. Só sabia cantar a *cantiga* da matança pra cortar. Ele não sabia. Tanto que ele pegava a faca, mais a terceira que cantava. Aí ele disse assim ô, chamou o *Pequeno* e disse ‘*Pequeno*, não é bom... você prepara o *Luiz* porque eu não consigo, eu não consigo, eu não gravo, não gravo... e fica chato pra caramba, não sei o que o que é *pá pá pá*’. Aí, ele me intimou e levou para lá. Me... que o *Pequeno* era... *Pequeno*, na casa de pequeno morava duas africanas, a *Tia Rita* e a *Tia Clara*. E aí, chegamos na casa de *Pequeno*, aí juntou as duas africanas, *Pequeno* que era o *pai-de-santo* e aí me levaram lá para dentro e me fizeram um montão de fuxico e não sei do que, tal e tal. Eu passei a fazer o que o meu pai fazia – e não sabia. Que tem cantiga para fazer *matança de Santo*, a criação para aquele Santo, no dia da *matança* dele, você pega ele: primeiro você canta e bate: *elu pá ma berurê, elu pa ma berurê, lu pá ma beruré, lu pá ma beruré*, mata o bicho morto ou quase morto. Ai meu pai, ‘tudo bem!’. Aí passei a fazer – eu não era *confirmado* também não. Aí eu passei a fazer aquilo. Era um negócio, era um negócio, que na casa de *Pequeno* ia muita gente de candomblé que conhecia. Aí, fui embora e com o passar dos tempo, me *confirmei*!

FERRAN: Com que idade mais ou menos?

OGÃ BANGBALA: Bom, eu tenho mais ou menos uns setenta-e-cinco... uns setenta, setenta-e-cinco...

FERRAN: De *confirmado*...

OGÃ BANGBALA: De *confirmado*. Aí fui *confirmado*, mas não na casa de *Pequeno*. Eu fui *confirmado* em uma outra casa da Cidade Baixa, no Jardim Cruzeiro, lá na Massaranduba. E aí tomei conta da área.

FERRAN: Axé! Então o senhor aprendeu então com essas, com essas duas africanas, com *Tia Clara* e *Tia Rita*. Elas ensinavam o senhor a cantar? Como que foi esse aprendizado?

OGÃ BANGBALA: Ah, vá lá! Eu tinha ouvido, tinha ouvido! Tinha ouvido o quê? No *Engenho Velho da Casa Branca* tinha *Cipriano Gifunké*, o mandachuva de lá, o cantor de lá – lá tinha muito, muito, muito, muito... tinha muito *ogã*, mas o...

FERRAN: O que dominava ali...

OGÃ BANGBALA: É! Era ele que cantava para o Santo. E aí ele me deu tudo! Foi ele *pam pam pam...* Acabei. Acabei com o mundo e deu tudo certo.

FERRAN: O senhor conheceu os *ogãs* da época de *Cipriano*, tipo *Erenilton* também era...

OGÃ BANGBALA: Não. *Erenilton... Erenilton...* eu ensinei *Erenilton* a cantar... cantar *candomblé*! Ele era filho de *Simplicia*. Mas, não foi lá que... *Erenilton* nem gostava! Nem gostava que o pessoal lá fazia [não consigo transcrever uma pequena parte] com ele. O pessoal de lá... *Erenilton* depois que...

FERRAN: Depois que ele virou...

OGÃ BANGBALA: Ah, ele virou cantor depois. Eu faço... eu faço uma recepção no *candomblé* que eles fazem diferente. Até isso ele aprendeu comigo. Só que... às vezes... ele nunca disse isso, não diz isso. Mas quem fazia isso era ele, porque quando eu ia para qualquer lugar, eu chamava ele, ele ia. Aí e aprendia. Tinha um cara chamado *Geraldo*, que eu também foi que ensinei...

FERRAN: E o pessoal, por exemplo – deixe eu pensar quem também tinha naquela época, que também devem ser um pouco mais jovens que o senhor – *Vadinho...*

OGÃ BANGBALA: *Vadinho Ferramenta...*

FERRAN: *Boca de Ferramenta...*

OGÃ BANGBALA: *Vadinho, Eduardo... Vadinho, Eduardo, Hélio, Dudu.* Eu ia dar comida pro pessoal do Recôncavo da Bahia, eu levava o caçula deles: *Dudu.*

FERRAN: O senhor, então, conviveu com esse pessoal...?

OGÃ BANGBALA: Muito, muito, muito, muito!

FERRAN: Vocês frequentavam, iam um para a casa do outro. Como é que era esse tempo?

OGÃ BANGBALA: Eu ia muito... eu ia quando tinha festa no *Gantois*. Eu ia muito. Que lá, lá era o “fio desencapado”, lá era um “fio desencapado”! Não era todo mundo cantava *candomblé* lá! A falecida

Menininha cantava candomblé! Morreu... a falecida... morreu a *mãe-de-santo* *Menininha*, ficou *Hilda*. Morreu *Hilda*, ficou uma menina de *Iansã*. Era, era essa aí...

FERRAN: Deixe lhe perguntar então: o quê que o senhor acha de um... o que é que um bom tocador, ou um bom *alagbê* de candomblé tem que ter? O que é...?

OGÃ BANGBALA: Tem que ser? Bom, se ele for *alagbê do barracão*, a parte dele – que ele tem de se interessar para aprender – é essa: cantar. O *alagbê* é que canta. E dali para frente tem de aprender, fazer matança, tem de aprender a tocar, tem de aprender... Sabe como é que é?

FERRAN: E um tocador de candomblé. O que que é... o que é que ele tem que ter?

OGÃ BANGBALA: Ritmo. Ouvido, para saber tocar! Que aqui... até hoje – isso é bom, que quando eu boto, eu deixo aqui que me dão... eu deixo aqui – eles me dão essas bobagem pra tocar [mostra um *agdavi* todo polido, processado]. Eles mandam de São Paulo. Tem uns “feixos”, aí eu disse ‘dou pra eles e leva’. O *rumpi* do candomblé... o *rumpi* do candomblé... cadê, cadê, ele aqui. É isso aqui [ele levanta, e a caixa do microfone cai]... Aí, vai romper...

FERRAN: Não tem problema não...

OGÃ BANGBALA: Não quebra não, né?

FERRAN: Não, esse não. Pode botar no bolso, pode botar no bolso...

OGÃ BANGBALA: Pode botar no bolso?

FERRAN: Pode... Pronto!

OGÃ BANGBALA: No mínimo assim. Pode ser até um pouco mais né? [recoloca o microfone]... pra tocar... [começa a tocar com os *agdavis* num dos três atabaques que estão logo ao lado dele]... Agora, olha pra cá. Isso aqui nem para berimbau, isso aqui também é tão bom. É isso aí [me mostra os *agbês* e as cabaças que tem do lado dos atabaques]...

FERRAN: Então, o que é que o senhor acha que faz um *toque* de candomblé bonito?

OGÃ BANGBALA: Como é que é?

FERRAN: O que é que o senhor acha bonito?

OGÃ BANGBALA: Prá tocar bonito?

FERRAN: Tocar bonito...

OGÃ BANGBALA: Tem que aprender a tocar! Tem de ser *rum*, *rumpi* e *lé*. E além *gãn*, ou *agogô* [me mostra os instrumentos]. Entenda isso aqui é quem puxa [aponta para os atabaques *lé* e *rumpi*], é lá é

quem enfeita [aponta para o atabaque *rum*]. Deixa eu dar carreira... a sua carreira aí dentro... [levanta e pede para ir no banheiro]. Não tem problema ir lá dentro com isso não?

FERRAN: Não tem problema não... [corto a gravação e retomamos logo após um ou dois minutos]...

OGÃ BANGBALA: Vai lá, você... Deixa eu te falar uma coisa: você conheceu... você conheceu tem muito tempo... você conheceu *Lindinha*? [se refere à falecida *iyalorixá* do terreiro *Ilé Lara Omim*, de São João de Meriti]

FERRAN: Eu conheci *Lindinha*?... eu conheci a casa o ano depois de *Lindinha* falecer.

OGÃ BANGBALA: Então não conheceu... Então, porquê *Lindinha*... o marido de *Lindinha* é um “fio desencapado” do “cacete”! *Papaiú*. Era um “fio...”, porra! É isso aí...

FERRAN: Tocaba bem?

OGÃ BANGBALA: O quê? Nossa Senhora! Muito, muito!

FERRAN: É. *Nildinha* diz que a única pessoa que... que ela conhece que estava na *feitura* dela é o senhor, hoje em dia...

OGÃ BANGBALA: Claro! Porque o *candomblé* tem... tem ritmo. Tem de ter ritmo. Você vai tocar... o *Santo*... tem *Santo* que... o tocador não está tocando, tá batendo, o *Santo* para e bota a mão assim, ô! [coloca a mão com o indicador apontando para o ouvido e dá uma risada...] Já viu isso? Ah, bom, então não tô mentindo. Aí... não tem nada pra pôr, era um “fio desencapado” que “Deus me livre” rapaz! Pra todo canto que eu ia levava *Papaiú*.

FERRAN: O que é que o senhor não gosta de um tocador de... o que o senhor não gosta?

OGÃ BANGBALA: Eu não gosto?

FERRAN: De quando as pessoas tocam e cantam *candomblé*...

OGÃ BANGBALA: Não. O que eu não gosto que tem pessoas que não sabe tocar e quer enfeitar. O *candomblé* é batido, é tocado! O *rumpi*... tem *toque* que o *lé* é um som, o *rumpi* é outro som, e lá o... sempre... o enfeitador da banda. Tem isso. O *angola*, o *angola*... o *angola* você tem uma... o *angola* aqui é uma batida, ali e outra. Aqui é... [levanta e mostra a *batida* de um dos *toques* do *candomblé angola*, no caso *kabula*]... o *rumpi*. E aqui é que dá um som... e que aqui... Quando é *angola*.

FERRAN: Aha! Certo! Um... deixe eu lhe perguntar uma coisa: quando... você tem alguma forma... que por exemplo, tem uma pessoa que diz que o *rum* faz *movimentos*...

OGÃ BANGBALA: Como?

FERRAN: *Movimentos...* porquê o *rum* toca – quem está *dobrando o rum* – faz *movimentos*, tem pessoas que falam *quebradas*, que o *rum* *quebra*... quando o *rum* pede, por exemplo, pra rodar...

OGÃ BANGBALA: Nada... *eu vou quebrar*... porque é o que... a *batida do rum*, fazendo o *Santo* dança. Mas tem hora que o *rum* faz... o *Santo* faz o *movimento* e ele tem de imitar!

FERRAN: Aham... tem algum nome pra isso?

OGÃ BANGBALA: Não, não, não. Quando um não sabe... quando um não sabe tocar é porque não sabe mesmo!

FERRAN: Aham, correto! Então... por exemplo, o senhor tem algum... algum tocador ou alguma... alguma pessoa que o senhor admira e admirava...

OGÃ BANGBALA: Não! Não... Tem muito... que ver? eu tenho um montão de... Eu já ensinei a uma turma que “Deus me livre” de... de *ogã*. Ah, meu Deus do céu! Aqui ô... aqui... [aponta para um dos lados da sala onde estamos realizando a conversa] e ainda acha... tá parado – que eu estou pra descansar. Aproveitei que eles era de dez, não de dez ao meio-dia, mas eles iam de dez à meia noite. E a gente... isso aqui é pra... pra eles treinar aqui. Aqui... é berimbau, é capoeira, é *axexê*... Sabe como é que é?

FERRAN: Aí ensinado, né?

OGÃ BANGBALA: Aham. Quer ver? Eu sou *alaketu*. A minha mulher é *angola*. É diferente. *angola* é na mão, *alaketu*, o *ketu* é de *agdavi*...

FERRAN: Aham. Você já ouviu falar alguma vez da palavra *fundamento*?

OGÃ BANGBALA: *Fundamento*?

FERRAN: O que é que seria *fundamento* – pensando no *candomblé* ou nos *toques*, porque eu já ouvi...?

OGÃ BANGBALA: Não, não, não, o *fundamento* é qualquer coisa que você tem de fazer para uma pessoa. Por exemplo, no caso, tem *cantiga de fundamento*: é a *cantiga* que não pode ser cantada num negócio simples – tem quando tem uma festa para, ou aquele *Santo*, ou para uma apresentação ou uma coisa... não tem nada...já aqui eles falam um montão de bobagem...

FERRAN: Mas existe?

OGÃ BANGBALA: Existe, existe, existe, existe!

FERRAN: Seria algo mais secreto, seria algo..

OGÃ BANGBALA: Eu... a outra, a outra parte que... sempre, sempre erram – e erram muito – eles trocam as *cantiga* do *Santo*. Uma vez, a *cantiga* de *Xangô*, ele canta pá, pá, pá... pá *Ogum*, pra *Ewá*,

como é que é? Tem coisa que... outra coisa: no candomblé é... que tem *Santos* que quando ele *vira no Santo...* no *angola*, o *angola*, quando... quando tem só... *Santo...* *vira no Santo*, botam uma água lá no chão eles se “breia” todo, se suja todo... tem no... no *jeje* também tem!

FERRAN: Tem... o candomblé... quando você... quando o senhor pensa na tradição, por exemplo, tem como ser criativo no candomblé, tem como inventar? Ou o candomblé tem que seguir uma cartilha...

OGÃ BANGBALA: Ah, inventar... Tem um montão de gente que compõe!

FERRAN: É mesmo?

OGÃ BANGBALA: Você viu... tem um montão de gente que vai para o México inventando um montão de lá, quando vem de lá, vem querendo tocar o negócio do México! Você não viu isso não?

FERRAN: Graças a Deus não...

OGÃ BANGBALA: Nunca... mas já escutou também falar?

FERRAN: Ouvi falar, até por isso que eu lhe pergunto...

OGÃ BANGBALA: Ah, bom!

FERRAN: Então se inventa... e quando se toca? O senhor gosta que a pessoa siga as partes das coisas, bem feitinho ou gosta que a pessoa improvise?

OGÃ BANGBALA: Não é bom, é bom. Tudo tem que ter ritmo! Tudo tem que ter ritmo. Quando... tem pessoas aí que não sabe tocar, ele bate! Aí não sai perfeito, como se uma pessoa estivesse aqui. Quer ver? assim ô... vou dar uma demonstração mais ou menos ‘ô, ô ô’ [levanta e pega os *agdavis*]... cadê a outra? ‘ô, ta vendo?’ [começa a tocar nos atabaques]... tem sujeito... viu que é diferente? Já viu que ele não faz isso? [toca sem definir os golpes de cada um dos *agdavis*]... tá vendo, tá vendo o que tá lá... não, não... vai, ô... quem não sabe faz... [segue mostrando a diferença]... fica faltando um... isso já é demais! Não sabe tocar? Já viu? Tem uns que... o... o sujeito que estiver no *rum* é quem fez a outra parte...

FERRAN: Aham. É como... eu gosto de pensar no *rum* como se fosse... como se isso fosse o *chão* – você faz uma “cama” – e o *rum* está por cima.

OGÃ BANGBALA: Aham. Porque... a *hamunha*... a *hamunha* é outra coisa... outra coisa. Outra coisa pior que tem que ter para... quer ver? Eles toca [levanta e toca a *base* do *toque* no *lé*] “quebra um galho”. É... agora [toca de novo, com uma ênfase diferente]... não é... não tem mais aquela pra enfeitar, pra enfeitar! Tem pessoa que escuta e... [entra a esposa e pergunta fora de câmera se está tudo bem] É o que?

FERRAN: Já estamos acabando...

MARIA: Era só pra saber se está tudo bem...

FERRAN: Sim. Como você... como o senhor veio essa chegada do candomblé de Salvador aqui no Rio?

OGÃ BANGBALA: Aha ha...

FERRAN: Mudou? Seguiu? Como é que...

OGÃ BANGBALA: Eu sou, eu sou... Caramba! Eu vim para o Rio... eu vim para o Rio, que... uma pessoa que era... tinha um candomblé na Bahia – lá no Engenho Velho de Brotas, lá perto do hospício – e tinha uma casa aqui na... em Jacarepaguá, ali na Estrada, lá na Covanca: *Álvaro*. Então ele *recolheu* uma menina. Tá... eu sei que foi um *barco* de oito pra *recolher*. Aí mandou me buscar na Bahia. Quem foi me buscar na Bahia foi... deixa eu me lembrar... ‘ô ani, chega aí!’ [chama a esposa] Ai... o cara tinha um candomblé na ladeira da... *Xangôzinho do Estácio* [lembra do nome e chama de novo a esposa]... ‘já vi, já vi, já vi... já acabei., já vi!’ Então mandou *Xangôzinho* ir me buscar e mais quatro pessoas. Aí eu chamei a turma. Isso se aprontaram, se prepararam para vir. Quando faltava três dias, a turma teve uns aí que caíram fora, ‘ah, mas não posso, não sei o que, não sei o q eu não sei’... eu aí... eu tinha conhecido, amigo na Bahia que “Deus me livre”... peguei um maluco igual a mim, filho do *Babá Coice de Bu...* – você escutou falar?

FERRAN: Não...

OGÃ BANGBALA: *Coice de burro*. Trouxe o cara. Ele veio comigo. Fizemos uma festa aqui mesmo no *Comandante Capela*. Você tinha de ver que... que demora para vir para cá, que andava devagarzinho – era um navio velho. Ensaíamos, damos... umas pessoas. Por exemplo, um até morreu, tem quantos anos tem dessa menina morta?

MARIA: De quem?

OGÃ BANGBALA: De lá... filha de *Iansã*, como é que é o nome?

MARIA: *Detinha*?

OGÃ BANGBALA: *Detinha*... parecida daqui... hein?

MARIA: De *Iansã* não, de *Xangô*...

OGÃ BANGBALA: Sim. Quantos anos...

MARIA: Não tem nem um ano, filho! Não tem nem um ano. Ela morreu agora!

OGÃ BANGBALA: Sim. Mas ela *fez Santo*, que eu estou dizendo, há quanto tempo?

MARIA: Ah! Ela morreu com setenta-e-oito *anos de Santo*...

OGÃ BANGBALA: *De Santo!* Ela que trouxe lá... que trouxe o cara. Eu que... eu que trouxe um cara comigo. Fui eu quem ensaiei ela, que fez todo. Morreu aqui, entendeu? E a casa dela, eu foi que foi aqui... Agora, agora que morreu, tem, tem dois anos.

MARIA: Morreu, não tem dois anos não, tem meses...

OGÃ BANGBALA: Três?

MARIA: Meses. Não tem nem seis meses. Depois toca *shekeré* pro Ferran. Depois toca berimbau pro Ferran...

OGÃ BANGBALA: Fui fazer o *axexê* dela. Foi eu que foi fazer o *axexê* dela, sabe como é que é? Mora na Estrada da Covanca. Uma mulher que veio comigo e que mandou buscar também... assim veja, naquele tempo era, na Bahia era... mais cara do que aqui, era mais cara do que aqui! E aí ela chegou aqui, encontrou... cerveja mais barata. Ela não saía do botequim que era em frente à casa do homem. Agora, mandou levar ela, pega lá o marido dela...

FERRAN: O senhor já conheceu mulheres que tocassem atabaque?

OGÃ BANGBALA: Muito. Muito! Minha... eu tenho uma filha aí... Filha... minha neta. Toca muito *rum, rumpi, lé, agogô*, canta. É...

FERRAN: Conheceu, de antigamente?

OGÃ BANGBALA: Muito! Tinha, aqui no Rio... aqui no Rio tinha uma filha de *Seu Ciriaco* – já me esqueci o nome também – era *angola*, mas tocava *ketu, angola, jeje* e um montão desses aí... e tem um montão de *ogãs* que não é *ogã*, que é “*ogãnte*” [faz uma piada juntando a *ogã* com *rodante*, o termo para designar as pessoas que *recebem Santo* e dá uma risada]...

FERRAN: Como o senhor vê essa coisa de botar candomblé nos palcos, de fazer show, teatro, essas coisas?

OGÃ BANGBALA: Errado, é errado! Eu não gosto muito não, não gosto muito não! Eles vão porque vão pegar um *pepê*, pegar um trocado e tal e tal. Mas... e, se eles chegassem lá e cantassem *cantigas* bobas, só pra “arrumar o negócio”, tudo bem. Mas ficam inventando moda, ficam fazendo *despacho*, botando... cantando pra *Exú*... tá ruim!

FERRAN: E essa coisa – já para acabar – essa coisa de que... pessoas como eu - que eu sou de candomblé, sou também do tambor cubano, eu toco tambor *batá* – e... essa coisa de que esteja na universidade, que se estude. O senhor gosta disso? Tem alguma opinião?

OGÃ BANGBALA: Que a pessoa que...

FERRAN: Que a pessoa estude candomblé na universidade, nas escolas de música?

OGÃ BANGBALA: Não. Acho interessante! Acho interessante, desde que não seja dentro do candomblé, na verdade a pessoa... você tem de... você tem de... seguir o ritmo do povo. Não tem nada, não custa nada! A pessoa não é de candomblé, mas quer aprender a *cantiga*. Por exemplo, *ebeiji, ebeiji o pá oka monilê adu...* [começa a cantar parte de uma *cantiga*]... eu canto candomblé, eu enrolo eles. Eu enrolo eles pra caramba! Isso, é difícil, mas quando *ishekutê o pá woko monilê, aijo...* A resposta... tem uns que ficam *ishekutê o pá woko monilê, aijo...*, a resposta *domunhanha, shê ko murajô monilê ajo, domunhanha...*

FERRAN: Aham...

OGÃ BANGBALA: *Opo wo ko monilê ajo, do munhanha...* Porquê candomblé é pergunta e resposta!

FERRAN: Claro...

OGÃ BANGBALA: Você está *tirando...* o candomblé tem... o candomblé eles ficam cantando com você. Quando você para... bom, o candomblé fica mudo. Então você tem de... Não tem nada... a coisa... a coisa mais importante, quer ver? Agora não tem, agora não tem... eu tinha aí um monte de coisa, sei lá, de *cantiga* de candomblé. Acabou! Acabaram aí. Hoje ou amanhã para fazer eu não faço...

FERRAN: Aham...

OGÃ BANGBALA: Livro grande! Livro grande de candomblé.

FERRAN: Que o senhor fez? Foi escrevendo?

OGÃ BANGBALA: Eu que escrevi, eu que escrevi, me... me comprava para caramba! Eu parei de escrever. Quer ver? Tem acá... tem muita gente, ô, tem um menino que já veio ver – que dia, meu Deus! – segunda ... segunda-feira... veio... sozinho para a prender a cantar candomblé...

FERRAN: Axé! É bom! Deixe lhe perguntar uma última coisa: os atabaques, os instrumentos, eles mudaram muito de quando o senhor era mais novo, jovem, para agora? Essa coisa de ter “tarraxa”, se era de “birro”...

OGÃ BANGBALA: Não. Tinha... tinha lugar que já tinha candomblé com “birro” aqui...

FERRAN: Aham... como aquele lá, né?

OGÃ BANGBALA: É. Aquele ali me deram! O cara não me conhecia... tem um mês! O cara não me conhecia, eu não conhecia o cara, ele entendeu de me dar um presente: um atabaque de “birro”.

FERRAN: Axé!

OGÃ BANGBALA: Já não cortei por aqui? Porque... pra não botar defeito... olha aí como é que é, está vendo? [me mostra um outro atabaque e toca um pouco para eu ouvir o som]...

FERRAN: E já tinha desses aí?

OGÃ BANGBALA: Emmm?

FERRAN: Já tinha lá...

OGÃ BANGBALA: Tinha. Tinha desse, mas não era... é, tinha desse, tinha desse. Mas o pessoal não ligava muito! O negócio mais era... aqui do lado, sabe como é que é?

FERRAN: Aham. Ah, com “cunha”? Umas “cunhas”, né?

OGÃ BANGBALA: É isso. Tinha desse assim...

FERRAN: Sempre eram desses, como... de capoeira...

OGÃ BANGBALA: Com certeza, com certeza! Aquilo ali, eu fui dar comida a *Exú* de *Luiz de Bará* – não vou lembrar o nome – em Porto Alegre, em Porto Alegre. O *pai-de-santo* mais “cotado”. Eu e *Joãozinho da Gomeia*. Chegou lá, eu fiz um atabaque de coqueiro para *Joãozinho da Gomeia*... para o cara de lá.

FERRAN: Axé!

OGÃ BANGBALA: Que lá, era um troço daquilo ali, sabe como é que é?

FERRAN: Sim, sim. No *Batuque*...

OGÃ BANGBALA: Desse tamanho, e aí botava aquilo... Aí eu fui para lá, mas nós ficamos lá mais ou menos uns vinte dias. Aí fizemos logo as coisas... aqui, quando eu terminar os negócios meus, eu mandei lá ‘venha cá, você sabe onde é que tem uma palmeira, ou um coqueiro para a gente fazer um atabaque...’. Olha, ‘ele vai fazer ou comprar o atabaque...’. A gente foi lá ver... aí eles me levaram, pegamos lá um coqueiro dessa grossura num mato, aí nós cortamos, eu trouxe esse pedaço assim, levei lá pra casa dela – ah... esqueci o nome...

FERRAN: Era Porto Alegre?

OGÃ BANGBALA: Era Porto Alegre, mas esqueci o nome da... do lugar. Aí meu amigo, cheguei lá... levamos a mulher para lá, fiz um furo no chão, botei o rapaz dentro e aí uma cavadeira, ‘pá’, broquei de um lado ao outro. Depois desbastei para ficar na grossura normal. Tirei a casca. Encourei... Ficou lá...

FERRAN: Tinha atabaque desse de tronco na Bahia?

OGÃ BANGBALA: De... tem! Eu tenho aí três... acho que eu tenho três atabaques de coqueiro aí!

FERRAN: E existia? Porque eu vi em Recife.

OGÃ BANGBALA: Você viu?

FERRAN: Em Recife eu vi atabaque de coqueiro...

OGÃ BANGBALA: Atabaque de coqueiro...

FERRAN: Mas em Salvador nunca vi. O senhor já encontrou alguma vez mais de três atabaques numa...

OGÃ BANGBALA: Como?

FERRAN: Mais de três atabaques?

OGÃ BANGBALA: Sim... Não, o certo são três atabaques!

FERRAN: Sempre três...

OGÃ BANGBALA: Sempre três. Deixa eu ver... deixa eu ver se aquela... se a chave está ali para eu...

[levanta e vai comprovar se uma chave estava numa das portas da sala onde estávamos, enquanto vai cantarolando uma música]... aqui é um *rumbê*... é do *rumbê*... não é... para me enganar? quer me enganar, quer me enganar? Será que você está aqui, não é? Uai! Ah, cheguei! [consegue abrir a porta]... Aqui é da minha mulher. Aqui...

FERRAN: Olha! [levantamos e me mostra um atabaque feito do tronco escavado de uma palmeira]

OGÃ BANGBALA: Cadê... cadê os outros, cadê os outros?

FERRAN: É o senhor que fez?

OGÃ BANGBALA: É!

FERRAN: Ali ô... Caramba, tem muitos anos esse...?

OGÃ BANGBALA: Tem! [dá uma risada]...

FERRAN: Muito bom! E o senhor que escavou?

OGÃ BANGBALA: É!

FERRAN: Poxa! Mas ficou bonito demais!

OGÃ BANGBALA: Tem mais outro aí, tem mais outro aí. Está por lá, ali por dentro.

FERRAN: Benza Deus!

OGÃ BANGBALA: É isso aí, compadre! E isso aqui é...

FERRAN: Cabaça...

OGÃ BANGBALA: É cabaça para fazer *shekere*. Ali tem dois, que um vai para a Itália ou para Espanha.

FERRAN: Pra Espanha?

OGÃ BANGBALA: É! Não é mole não compadre!

FERRAN: Senhor. Eu lhe agradeço demais, demais por me receber...

OGÃ BANGBALA: Como é que é?

FERRAN: Agradeço muito por me receber.

OGÃ BANGBALA: Ah! Não tem nada. Tamo junto e misturado! Deixa essa porcaria aí [deixa a chave na mesma porta]... Vou fazer xixi de novo... [vai para o banheiro, e no caminho me mostra os *shekerés* prontos e toca um pouco...]

FERRAN: Muito bom.

OGÃ BANGBALA: Aí tem dois que já está... um pra Itália. É, esse aqui, e esse aqui vai para a Espanha. Um para Espanha e um para Itália. Já pagaram. Ensinei minha mulher, ela faz... Mete o pau!

FERRAN: Deixe lhe perguntar: o senhor sabe... conhece *Dofono de Omolu*?

OGÃ BANGBALA: O filho de, o filho de...

FERRAN: De... *Xaxué*

OGÃ BANGBALA: De *Xaxué*? É o filho do falecido...

FERRAN: Claudemiro...

OGÃ BANGBALA: *Cadu*...

FERRAN: *Cadu de Oxalá*...

OGÃ BANGBALA: Conheço! Ué!

FERRAN: E *Nicinha*. *Nicinha*, a mãe dele... Sou muito amigo dele, há muitos anos. *Nicinha*...

OGÃ BANGBALA: Ele está com a *roça* aberta!

FERRAN: Aham...

OGÃ BANGBALA: Ô, conheci o pai dele... eu o levava pra tudo quanto era canto na Bahia!

FERRAN: O *Cadu*?

OGÃ BANGBALA: É, *Cadu*. Tinha um que vivia de reza, ele rezava a pessoa. Pegava as folhas, levava para a casa das pessoas e... para rezar.

FERRAN: Axé, que bom! Eu não conheci *Cadu*...

OGÃ BANGBALA: Ah! Morreu um tempo... um montão de tempo. Tinha... muito bom, muito bom.

“Legal para cabreiro”! Ele tinha um filho... ele tinha um irmão que era rezador, rezava *olhado* e...

FERRAN: Que bom. *Seu Luiz*, lhe agradeço muito, muito de coração!

OGÃ BANGBALA: Tudo bem, tudo bem, tudo certo!

FERRAN: Lhe desejo tudo de bom...

OGÃ BANGBALA: Não tem nada! Estamos junto e misturado!

FERRAN: Axé, Obrigado!

7.3 Transcrição dos *toques*

Seguem a continuação as transcrições completas dos dois *toques* – registrados durante o encontro que realizamos com o *babalorixá Claudecy D’Jagun* – utilizados como exemplos no decorrer da presente tese. Serão apresentados o *varsi lenta* (do qual utilizamos alguns excertos para ilustrar alguns dos caminhos *musipensado* do *Claudecy* para *rodar a base*) e o *varsi corrida* ou *Lagunló* (que utilizamos como base para exemplificar o conceito de *tocar pausado* e, ao mesmo tempo, mostrar na prática a organização desse *musipensar* em *bases, movimentos, floreios e passagens*).

É preciso lembrar que utilizei uma forma modificada de partitura convencional (ver discussão no capítulo 2, p. 93-122). Ao mesmo tempo, cabe destacar aqui que registramos somente o *toque* do atabaque *rum* acompanhado, a modo de referência, por um *agogô* (tocado por mim mesmo). Assim, na partitura indiquei os dois instrumentos a partir dos elementos *ferro* e *couro* seguindo a proposta de *transcrição* do nosso *musipensar* proposta ao longo deste trabalho. Segue, antes de apresentar ambas transcrições, uma legenda com todos os símbolos e sons onomatopaicos utilizados nas transcrições:

The legend defines the symbols used in the musical notation for the *rum* and *agogô*. It is organized into two main sections: **Ferro** (Iron) and **Couro** (Leather).

- Ferro (Iron):**
 - Gãñ Agogô:** Represented by a vertical line with a crossbar. Symbols include a cross (x) for *AGUDA* (acute) and a vertical line for *GRAVE* (grave).
 - Lé Rumpi:** Represented by a vertical line with a crossbar. Symbols include a plus sign (+) for *ABERTO ou AGDAVI* (open/agdavi) and *PRESO* (closed), a cross (x) for *TAPA/ABERTO* (rim/aberto) and *TAPA/FECHADO* (rim/fechado), a vertical line for *DEDO* (finger), and a square (■) for *GRAVE*.
- Couro (Leather):**
 - Rum (agdavi / mão):** Represented by a vertical line with a crossbar. Symbols include a vertical line for *AGDAVI* and a square (■) for *MÃO*. Sounds include *GUN*, *KUN*, *KO*, *TX*, *TAN*, *XÁ*, *TRUM*, *FRUP*, and *KA*.
 - Rum (mão / mão):** Represented by a vertical line with a crossbar. Symbols include a vertical line for *MÃO DIR.* (right hand) and a square (■) for *MÃO ESQ.* (left hand). Sounds include *TUN*, *KUN*, *TA (ABERTO)*, *KA (ABERTO)*, *TA (FECHADO)*, *KA (FECHADO)*, *GUN*, *d*, *TRUM*, and *FRUP*.

7.3.1 Transcrição *vars* lenta – Claudicy D'Jagun¹



¹ Pode ser acessada a versão registrada do *toque* correspondente no seguinte link: <https://youtu.be/eAVxr-7DF4o>.

2

19

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN

21

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN

23

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN

25

Ferro

Couro

KO XÁ KO TAN KUN TAN KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TX KUN TAN

27

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TX KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN

29

Ferro

Couro

KO KUN • TAN • • KO TAN KO TAN KO TAN KO TAN KUN TAN • • TAN KUN TAN TAN • • KUN TAN

31

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TX KUN TAN

33

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN

35

Ferro

Couro

KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN

37

Ferro

Couro

KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN

39

Ferro

Couro

KO KO TAN KO KO TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN

41

Ferro

Couro

KO KO TAN KUN TAN TAN TAN KO KO TAN KUN TAN TAN TAN • KUN • TAN • KO TX TAN KO TAN KO TAN KO

43

Ferro

Couro

TAN KUN TAN d d TAN KUN TAN TAN d TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN

45

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ d TAN KUN TAN KO XÁ KO TAN KUN TAN KO XÁ KO TAN KUN TAN

47

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO • KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN

49

Ferro

Couro

d KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ d TAN KUN TAN KO KUN TAN KO d TAN GAN d TAN KUN TAN TAN

51

Ferro

Couro

GAN d TAN KUN d TAN GAN d TAN KUN TAN TAN GAN d TAN GAN d TAN GAN d TAN KUN TAN TAN

53

Ferro

Couro

GAN d TAN KUN d TAN GAN d TAN KUN • • XÁ KO KUN TAN XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN

55

Ferro

Couro

• KUN • TAN • TX d TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d • TAN KUN d •

57

Ferro

Couro

TAN KUN d • TAN KUN • • TAN KUN TAN TAN d TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ • TX KUN TAN

4

59

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ . TX KUN TAN

61

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN

63

Ferro

Couro

KO KUN TAN KO XÁ XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KUN TAN KO

65

Ferro

Couro

TAN KUN d TAN KUN d TX d TAN KUN d TAN KUN d TAN KUN d TAN KUN d FRUP XÁ KO XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN

67

Ferro

Couro

. XÁ . KUN TAN XÁ . KO TAN KUN TAN XÁ . . KUN TAN XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN

69

Ferro

Couro

. KUN . TAN . TX KO TAN RO XÁ KO TAN KO XÁ KO TAN KO XÁ KO TAN KO XÁ . FRUP .

71

Ferro

Couro

XÁ KO KUN TAN KO XÁ d d KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO KUN TAN KO d TAN

73

Ferro

Couro

GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN d TAN GÁN TX d

75

Ferro

Couro

TAN KUN TAN TAN . KUN . TAN XÁ . . TAN KUN . . XÁ . .

7.3.2 Transcrição *varsi corrida* ou *Lagunló* – *Claudecy D'Jagun*²

² Pode ser acessada a versão registrada do *toque* correspondente no seguinte link: <https://youtu.be/9ta17bFRN4I>.

Ferro
 Couro

2
 XÁ . . TAN TAN XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN . KUN TAN KUN . . . d TAN KUN TAN KO TAN KUN

3
 Ferro
 Couro

TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN . . . KUN TAN KUN KO

5
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN KO XÁ KO . KUN KO

7
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN KO XÁ KO . KUN KO TAN KUN TAN

9
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN KUN TAN XÁ KO . KUN TAN KUN TAN KUN TAN

11
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN TRUM d TRUM d XÁ KO . KUN KO

13
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN KO XÁ KO . KUN KUN .

15
 Ferro
 Couro

XÁ KO . KUN KUN KUN . XÁ KO . KUN KO TAN KUN TAN

17
 Ferro
 Couro

. . KO TAN KUN TAN . . KO TAN KUN TAN XÁ KO . KUN TRUM d TRUM d

2

19
Ferro
Couro
TRUM • TRUM d TRUM d TRUM • TRUM d TRUM d TRUM • TRUM d TRUM d TRUM • TRUM d TRUM d

21
Ferro
Couro
XÁ KO • KUN TAN XÁ KO XÁ KO XÁ KO KUN TAN XÁ • KO XÁ • KO

23
Ferro
Couro
XÁ KO • KUN TAN XÁ KO XÁ KO XÁ KO KUN TAN XÁ • KO XÁ • KO

25
Ferro
Couro
XÁ KO KUN TAN XÁ XÁ XÁ • XÁ • • KO • XÁ KO KUN TAN XÁ KO XÁ • KO

27
Ferro
Couro
XÁ KO KUN TAN XÁ KO • XÁ KO XÁ KO KUN TAN XÁ • KO XÁ • KO

29
Ferro
Couro
XÁ KO KUN TAN XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN TAN TAN

31
Ferro
Couro
KO TAN KUN TAN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN KO TAN KUN TAN TAN KO TAN KUN TAN KUN TAN KO TAN KUN

33
Ferro
Couro
TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN

35
Ferro
Couro
XÁ KO • KUN • KO XÁ TX KO XÁ • • • KO • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • •

37
Ferro
Couro
• KO • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • • • KUN • KUN (TX) KO XÁ TX KO XÁ • •

39

Ferro

Couro

• XÁ • KUN TAN XÁ KO • XÁ • • XÁ • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

41

Ferro

Couro

XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • •

43

Ferro

Couro

• KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • • TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • •

45

Ferro

Couro

• KUN • KUN (TX) KO XÁ TX KO XÁ • • XÁ KO • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • •

47

Ferro

Couro

• KUN TAN KUN • • • KUN TAN KUN • • • KUN TAN KUN • • • KUN TAN KUN • •

49

Ferro

Couro

• KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

51

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

53

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO

55

Ferro

Couro

TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

57

Ferro

Couro

• KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO • KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

4

59

Ferro

Couro

• KUN • KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO • KUN • KUN • KO • KUN • KUN • KA

61

Ferro

Couro

• KUN • KUN • KA • KUN • KUN • KA • KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • •

63

Ferro

Couro

TAN TAN TAN TAN XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ • KO • XÁ • KO

65

Ferro

Couro

XÁ KO TAN KUN • • XÁ XÁ KO TAN KUN TAN XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

67

Ferro

Couro

TAN TAN TAN TAN XÁ • • • • KO TAN TAN TAN TAN XÁ KO TAN KUN TAN TAN TAN

69

Ferro

Couro

• KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

71

Ferro

Couro

TAN KUN (TX) KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO TAN KUN TAN KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

73

Ferro

Couro

FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

75

Ferro

Couro

FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ • FRUM d KUN TAN XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

77

Ferro

Couro

FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

79

Ferro

Couro

FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO

81

Ferro

Couro

FRUP (d) XÁ KO FRUP • XÁ KO IAN KUN IAN IAN IAN • KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

83

Ferro

Couro

FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

85

Ferro

Couro

TAN KUN (TX) KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO FRUP (TX) TAN KUN TX KO XÁ • TAN KUN TAN KUN TAN

87

Ferro

Couro

XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO

89

Ferro

Couro

FRUP (d) XÁ KO FRUP (d) XÁ KO TAN KUN TAN KUN TAN • KUN TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

91

Ferro

Couro

XÁ KO IAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ KO IAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

93

Ferro

Couro

XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN • •

95

Ferro

Couro

• KUN IAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO IAN KUN IAN KUN IAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

97

Ferro

Couro

XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN TX KO

6

99

Ferro

Couro

XÁ GUN • KUN TX KO XÁ GUN • KUN • TAN KO • TAN KO • TAN KO • TAN KO •

101

Ferro

Couro

TAN KO • TAN KO • KUN TAN • TAN • KO XÁ • TRUM TX TAN KUN •

103

Ferro

Couro

• KO XÁ • KO • KUN TAN • TAN • KO XÁ • TRUM TX TAN KUN •

105

Ferro

Couro

• KO XÁ • KO • TAN KUN TAN • TAN • KA KA • KUN •

107

Ferro

Couro

• KA KA • KUN • KA KA • KUN •

109

Ferro

Couro

• KA KA KA • KUN • KA KA • KUN • KA KA •

111

Ferro

Couro

KUN • KA KA • KUN • KA KA • KUN • KA KA • KUN • KA KA •

113

Ferro

Couro

KUN • KA KA • KUN • KUN TAN KUN • KA KA • KUN • KA KA •

115

Ferro

Couro

KUN • KA KA • KUN • KO • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO TAN KO •

117

Ferro

Couro

TAN • KA KA • KUN • KA KA KA • KUN • KA KA KA • KUN • KO • KUN TAN

119

Ferro

Couro

KUN • KO TX KUN TAN KUN TX KUN TAN KUN TX TAN • • KA KA • KUN • KA KA KA •

121

Ferro

Couro

KUN • • KA KA • KUN • • • • • KO • XÁ • • • KO XÁ • XÁ • •

123

Ferro

Couro

KO • XÁ • • • KO XÁ • XÁ • • KO • XÁ • • • KO XÁ • XÁ • KO

125

Ferro

Couro

XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ • •

127

Ferro

Couro

TRUM (TX) KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ • • KO XÁ • XÁ • •

129

Ferro

Couro

TRUM (TX) KO XÁ TX KO XÁ TX KO XÁ • • TRUM (TX) KO XÁ • • KO XÁ • XÁ • •

131

Ferro

Couro

KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN •

133

Ferro

Couro

KUN TAN • KUN TAN • KUN TAN • XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ TX KUN

135

Ferro

Couro

TAN TX KO XÁ TX KUN TAN TX KO XÁ • • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO •

137

Ferro

Couro

KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO • KUN • TAN • KO • KUN TAN KO TX KUN TAN

8

139

Ferro

Couro

KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN

141

Ferro

Couro

KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO • KUN • • TAN • • KUN • • TAN • • KUN • • TAN • • KUN • • TAN • KO TX KUN TAN KUN TAN

143

Ferro

Couro

KO TX KUN • KUN TAN KO TX KUN • KUN TAN KO TX KUN TAN KUN TAN KO TX KUN TAN KO •

145

Ferro

Couro

TRUM (X) KUN TAN KO TAN KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TX KUN TAN KO TAN KUN TAN • TAN • KO

147

Ferro

Couro

XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ • • XÁ KO TAN KUN TX KO XÁ TX KO XÁ TX KO

149

Ferro

Couro

TAN KUN TAN TAN • KUN • • TAN • XÁ • • TRUM • • XÁ • •