

A transcrição musical de uma tradição oral-aural

Uma proposta decolonial no contexto do Candomblé

Ferran Tamarit Rebollo¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Etnografia das Práticas Musicais

ferran.tamarit@gmail.com

Resumo: Como legado da chamada *colonialidade do saber*, epistemes e práticas produzidas em contextos não-ocidentais são excluídas dos centros hegemônicos de produção de conhecimento. O candomblé é um dos múltiplos exemplos dessa exclusão, pois se encontra virtualmente ausente dos currículos e das instituições. No presente trabalho, exploro algumas das questões relativas à notação e transcrição musical dos elementos presentes na performance sonoro-musical do candomblé, seguindo uma proposta surgida da própria comunidade religiosa da qual faço parte.

Palavras-chave: Candomblé; Transcrição; Decolonialidade.

The Musical Transcription of an Oral-Aural Tradition. A Decolonial Proposal in the Context of Candomblé

Abstract: As a legacy of the so-called *Coloniality of Knowledge*, epistemes and practices produced in non-Western contexts are excluded from hegemonic centers of knowledge production. Candomblé religion is one of the multiple examples of this exclusion, as it is virtually absent from curricula and institutions. In the present work, I explore some of the issues related to the musical notation and transcription of the elements present in the candomblé sound-musical performance, following a proposal emerged from the religious community of which I am a part.

Keywords: Candomblé; Transcription; Decoloniality.

1 Introdução

A presente comunicação tenta, de forma não sistemática, apresentar algumas das questões e discussões que vão emergindo ao longo da minha pesquisa de doutorado. Em continuo andamento desde que iniciei o mestrado, o foco do meu trabalho acadêmico “gira” em torno das performances sonoro-musicais afro-latino-americanas; especificamente daquelas ligadas ao âmbito das religiosidades de matriz afro-ameríndia na diáspora Atlântica. O Candomblé baiano e a Santería cubana são, neste caso, os principais “pontos” de ancoragem

¹ Orientador: Prof. Dr. Vincenzo Cambria. Bolsista CAPES.

epistêmico da minha pesquisa – centros gravitacionais em volta dos quais se articula tanto minha vivência religiosa quanto meu processo de formação como etnomusicólogo. Assim, as reflexões apresentadas nas próximas linhas nascem da minha trajetória como *ogã*n de uma casa de candomblé e como membro-tocador de um *tambor de fundamento* afro-cubano, ambos radicados no Rio de Janeiro². Junto dos meus mestres e irmãos, atabaques e tambores batá são, portanto, fonte, substrato e *fundamento* da minha pesquisa.

A questão central que venho apresentar se encontra balizada por discussões mais gerais em torno da “colonialidade do saber³” e seu impacto sobre a chamada academia ocidentalizada. Especificamente – e como resultado de uma demanda direta do meu *Babalorixá* Claudecy de Souza Santos⁴, um dos colaboradores mais ativos e presentes na minha pesquisa – quero apontar algumas reflexões em volta da representação visual e da notação/transcrição dos conhecimentos advindos deste universo, os quais são geralmente baseados na transmissão aural e oral-corporal dos conhecimentos.

2 Reflexões decoloniais sobre a transcrição etnomusicológica

Desde o cânone acadêmico, e de uma forma genérica, a notação é considerada uma das principais ferramentas da etnomusicologia. Segundo Nettl (2005), poderíamos pensa-la como uma redução do som para formas visuais; ou seja, uma interpretação do som/música ou representação de alguns parâmetros sonoros escolhidos – mas não “a música” em si mesma. Isto é assim porque a audição humana “edita” aquilo que é escutado a partir do background cultural do ouvinte⁵ – dentro de um marco prescritivo culturalmente estabelecido. Por outro lado, não existe um único sistema de notação ou transcrição que dê conta de todos os parâmetros audíveis e que mantenha, ao mesmo tempo, um bom equilíbrio entre complexidade e funcionalidade. Por isso, não existe um sistema de notação “neutro” e “objetivo” – como muitas

² Atualmente sou *ogã*n não-confirmado do *terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layó*, sediado no bairro de Vila São João, (São João de Meriti) e comandado pelo *Babalorixá* Dofono D’Omolu. Sou também membro não iniciado do *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako Bi Aña*, propriedade do *Alaã*n Fernando “Leo” de Oliveira Leobons.

³ “A *Colonialidade do Saber* nos revela, ainda, que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias” (PORTO-GONÇALVES, 2005, p. 3)

⁴ Claudecy de Souza Santos ou *Dofono D’Omolu* é sacerdote *Babalorixá*, músico e agente destacado do universo afro-religioso da Baixada Fluminense carioca, com o qual mantenho uma relação de mais de dez anos de convívio e filiação religiosa. Há pouco tempo, me pediu se seria possível registrar e transcrever nosso “jeito” de tocar, e quem sabe, publicar o material. Parte das reflexões apresentadas neste trabalho surgiram a partir desta demanda.

⁵ “[...] durante a audição musical a mente humana seleciona, rejeita, reprocessa, perde e modifica diversos elementos acústicos” (MARIAN-BĂLAȘA, 2005, p. 6). Todas as traduções são minhas.

vezes se apresenta a notação erudita ocidental. Portanto, a notação/transcrição não são ferramentas de alcance universal e estas devem sempre se adequar aos nossos objetivos – por definição circunscritos a um determinado momento e/ou projeto.

Dito isso, concordo com Cardoso (2006, p. 71) que no caso de realizar algum tipo de transcrição seria mais produtivo compreendê-la 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*⁶ sonoro-musicais significativos para cada contexto. De alguma forma, esta concepção se aproxima da “transcrição conceitual” de Ter Ellingson (1992, *apud* CARDOSO, 2006), na qual devem ser levados em consideração os elementos sonoro-musicais próprios e relevantes para aqueles que “fazem” e vivem a música num determinado contexto e momento.

Outro aspecto importante nesta discussão é que devemos entender que os “objetos sônicos” que o etnomusicólogo trata de isolar ao transcrever se encontram sempre circunscritos a uma rede construída em volta das relações humanas que configuram uma cultura num determinado momento. Devemos, como aponta Carlos W. Porto-Gonçalves (2005), prestar atenção e tentar compreendê-los, se possível, a partir das epistemes que lhes são próprias, ou seja, nunca negligenciando os aparatos e ferramentas conceituais e analíticas de cada cultura. No caso das performances não-ocidentais isto toma maior envergadura pois muitas não se encaixam nas divisões que o racionalismo e o cartesianismo europeus promoveram durante a institucionalização moderna dos saberes. No caso específico das religiões afro-diaspóricas, por exemplo, os elementos que conformam a performance ritual não se organizam de forma atomizada e autônoma, mas num [...] “campo semântico difuso no qual a dança, o tocar tambores, a poesia e o canto têm papéis iguais ou quase-iguais” (AGAWU, 2008, p. 7).

Chegados a este ponto surge uma pergunta: por que deveríamos transcrever uma prática sonoro-musical de tradição oral-corporal-aural? Faria algum sentido para o conjunto de sujeitos que vivem e performam as/nas religiões afro-diaspóricas? Seria possível tornar um exercício muitas vezes unidirecional (sempre do *terreiro* para a academia) e com clara tendência “predatória” num verdadeiro “encontro epistêmico⁷” (SALGADO, 2014)? É nesse

⁶ Entendo *fundamento* – desde uma perspectiva pluri-versal e não-dogmática – como os alicerces verdadeiramente sagrados e secretos destas religiões, tributários de séculos de reflexão em torno de cosmologias, filosofias e códigos éticos e estéticos derivados de diversas escolas de alta cultura africanas. Segundo o Dofono os *fundamentos* estão implícitos em tudo que é sagrado e se estendem além do âmbito sônico ou performático: podem se encontrar em objetos, gestos, procedimentos litúrgicos, fórmulas cantadas ou declamadas ou até na forma de tocar e dançar.

⁷ Salgado (2014, p. 14) define o *encontro epistêmico* como “[...] um trabalho ético de conhecimento, realizado entre sujeitos portadores de diferenças e de algo a examinar entre si (e com outros)”. Este possibilita a

ponto que de novo, se torna fundamental a atenção tanto as críticas decoloniais como as pós-modernas, pois devemos entender que no contexto da diáspora Atlântica o paradigma da *colonialidade* levou, entre outros, a um apagamento e a uma hierarquização dos conhecimentos em base a determinados pressupostos éticos, políticos e ideológicos (GROSFOGUEL, 2016). Como denuncia a etnomusicóloga romena Marin Marian-Bălașa (2005, p. 17) em seu artigo *Quem realmente precisa da transcrição?*, a transferência para um suporte escrito produz a ilusão que “[...] uma vez no papel, [uma música] é conquistada, possuída, reclamada, domesticada, submetida e dominada”, reforçando o paradigma da dominação colonial.

Mas, e no caso de uma transcrição se tornar um interesse da própria comunidade? E se uma comunidade entende que é preciso registrar áudio-visualmente seu conhecimento? Como se posicionar em relação à transcrição nesta situação? Como já apontado, este é o caso aqui apresentado, pois o meu *Babalorixá* considera importante poder registrar “nosso jeito” de tocar e cantar. No entanto, esta demanda não está isenta de certos paradoxos quando pensamos no papel da própria comunidade no processo de transcrição e registro de seus saberes. Por exemplo, o aprendizado de toda uma vida é entendido pelo Dofono como um legado a ser preservado e transmitido – ele é de fato um *mestre*, depositário e agente da tradição; no entanto, por ter contato direto com músicos e artistas – em sua maioria com alguma passagem por instituições de ensino formal de música ou dança – Dofono se questiona constantemente sobre sua condição por não saber escrever “bolinhas” (partitura), “contar o tempo” (não estar familiarizado com a interpretação métrica que muitos dos seus alunos fazemos dos toques ou ritmos) ou por não saber “alongar” ou preparar o corpo nos modos da dança ocidental – diz ele.

Mesmo podendo entender estas inquietudes como tentativas de se inserir e se valorizar numa estrutura mercadológica como “professor” de dança e música do candomblé, não deixa de ser significativa a tendência implícita a depreciar os próprios conhecimentos, literalmente excluídos dos currículos formais. No entanto, esta assimetria não se translada à sua esfera cotidiana pois na prática, Dofono continua apostando pelas técnicas e metodologias de ensino-aprendizagem das religiões afro-diaspóricas (tanto criadas por ele como aprendidas), as quais se demonstram suficientes, ágeis e coerentes tanto para seus alunos como em relação aos seus valores e condição de candomblecista – já que *fazer música* é antes de tudo uma forma de ser e estar no mundo.

transformação dos sujeitos e discursos e “[...] impulsiona retomadas, novos encontros, novas experiências de investigação e interpretação”. (*Ibid.* p. 12).

Mas então, o que está “por trás” desta demanda de ter seu conhecimento plasmado em forma de livro ou registro audiovisual? Por um lado, me parece que existe uma certa *fetichização* deste ato de fixação do conhecimento, como se pudesse elevá-lo ou tirá-lo do ostracismo intelectual. Também existe uma certa “captura” do suposto prestígio atribuído ao interesse da academia e dos acadêmicos por algum conhecimento. É neste ponto em que a *colonialidade do saber* atua de forma mais clara, e é também nesse ponto em que nós acadêmicos temos um maior impacto e responsabilidade. Assim, temos a obrigação de entender que “[...] a gente tem sim não somente o direito, mas o dever de fazer uma reflexão sobre tentar tirar alguns ranços, talvez de algumas imposições, ou talvez, alguns monstros criados na cabeça das pessoas de que isso [a transcrição] até seria o único caminho desejável para entender a música” (LÜHNING *apud* ALMEIDA, 2009, p. 232). Esta atribuição de valor superestimada aos modos ocidentais hegemônicos de compreender e processar a arte e seus discursos é uma forma especialmente cruel e velada de violência simbólica (BOURDIEU, 2000 *apud* CAMBRIA, 2012), decorrente de séculos de branqueamento intelectual implícito no projeto racista-colonial ainda hoje operante.

Por outro lado, não podemos deixar de lado questões como as apontadas pelo ganhador Kofi Agawu (1992) em relação às “ideologias da representação” subjacentes na maioria dos trabalhos sobre música africana (e eu acrescentaria, sobre qualquer música não-ocidental). Entre outras questões, o autor destaca o forte exotismo e as hierarquias implícitas na linguagem antropológica/musicológica, especialmente em relação às chamadas “etno-teorias” e suas dicotomias fundantes: nós/eles, êmic/étic, natureza/cultura, teórico/prático, objetivo/subjetivo, mente/corpo, etc. De fato, estas acabam por isolar, reificar e essencializar o “pensamento étnico” (implicitamente local, subjetivo e prático) em contraposição ao pensamento branco-ocidental (universal, neutro e teórico). Assim, ele propõe, entre outros, recuperar o discurso musical para falar sobre a música (africana) em lugar de priorizar e buscar explicações somente no sobrevalorizado paradigma das ciências sociais.

Por último – como apontam Cardoso (2006) e Grupe (2005) entre muitos outros – é preciso mencionar algumas das limitações que o discurso musical e a notação euro-ocidental apresentam quando aplicadas às performances afro-derivadas. Por um lado, por exemplo, é quase impossível representar micro-ritmos ou pequenas variações (parecidas ao que Charles Keil (1987) chamou de “discrepâncias interpretativas”⁸) que no *candomblé* caracterizam o

⁸ “O poder da música está em suas discrepâncias participativas, e essas são basicamente de dois tipos: processuais e texturais. A música, para ser pessoalmente envolvente e socialmente valiosa, deve estar «fora do tempo» e «fora de afinação». Podemos substituir «discrepâncias participativas» por «inflexão», «articulação», «tensões criativas»,

“swingue” ou estilo de cada tocador. Por outro lado, é difícil ajustar as sutis formas de organização temporal das performances afro-dispóricas às formas ocidentais de interpretação métrica e à noção de compasso. Também é problemática a pouca ou nula atenção a aspectos primordiais dentro de uma concepção afro-referenciada da performance, como nuances tímbricas ou texturais. Assim, mesmo reconhecendo que se trata de um código amplamente difundido e que pode ter sua utilidade no âmbito da comunicação científica, não acredito que seja de fato uma “língua franca” adequada para dialogar com outras matrizes músico-epistêmicas. Ao meu entender, o que se esconde por trás dessa aceitação tácita da notação erudita ocidental como código neutro e universal é uma imposição de valores estéticos e epistemológicos do racionalismo como um dos pilares da branquitude hegemônica moderna, os quais refletem e perpetuam uma agenda de interesses específica e alinhada com os valores do projeto de poder colonial euro-ocidental. No fundo estamos demarcando os limites da alteridade dentro do discurso acadêmico e cerceando potenciais diálogos com outras matrizes epistêmicas, pois a imposição dos métodos e ferramentas ocidentais não faz mais que corroborar a máxima enunciada por Johanness Fabian e parafraseada por Pelinski (2000), segundo o qual os (etno)musicólogos não falamos com o Outro, mas falamos sobre o Outro entre nós.

3 O Candomblé: O que transcrever?

Na década de 1950, Charles Seeger (1958 *apud* FONSECA, 2003) propunha duas funções primordiais da transcrição musical, uma prescritiva e outra descritiva: a primeira estaria pensada para conter as informações necessárias para uma execução futura; enquanto na segunda, seriam privilegiados aqueles elementos relevantes segundo quem “faz” uma determinada música. A presente proposta segue essa segunda perspectiva, pois o que pretendemos não é reproduzir uma performance específica, mas codificar a partir de alguma forma de notação algumas ideias e conceitos fundamentais para nós/os tocadores de candomblé.

Em relação à metodologia, cabe dizer que tanto para o Dofono como para mim é fundamental criar laços e abrir espaços de diálogo. De fato, esta perspectiva dialógica embasa toda minha proposta de pesquisa de doutoramento – para a qual este pequeno projeto de transcrição é um pontapé inicial – para pensar, desde uma perspectiva “candomblé-referenciada”, quais seriam os princípios organizadores das musicologias afro-religiosas; e na

«dinamismos relaxados», «estar levemente fora de sincronia, semiconsciente ou inconscientemente». Podemos substituir «processo» por «batida», «condução», «swing», «groove», «push», etc. E «textura» pode-se substituir por «timbre», «som», «qualidades do tom», «conforme arranjado por», e assim por diante.” (KEIL, 1987, p. 275).

contramão, o que as teorias musicais implícitas nas práticas sonoras das religiões afro-diaspóricas podem nos dizer sobre o contexto e as dinâmicas sociais, culturais e políticas dos sujeitos que as vivem e performam.

Assim, partindo do interesse do próprio Dofono começamos a pensar qual seria a melhor forma de iniciar um projeto dessa envergadura. Sempre focando na parte pública da performance ritual (respeitando assim um dos *fundamentos* mais importantes do candomblé, o segredo iniciático), nos baseamos nos materiais produzidos e sistematizados na minha/nossa dissertação de mestrado e elencamos alguns itens que ao nosso entender embasam (mas não esgotam) uma percepção candomblé-referenciada de sua música: a tríade integrativa do cantar-dançar-batucar; a estruturação melo-rítmica da performance em torno de bases-movimentos-floreios; os imponderáveis da performance, representados pelo “tocar pausado”; e o papel primordial da linguagem e dos timbres na representação e transmissão dos sons.

3.1 Cantar, dançar, batucar

Inicialmente, aquilo que Dofono considerou mais importante foi caracterizar os *ritmos*, também chamados por ele de *toques*. Estes correspondem tanto a execução da seção instrumental dentro da performance como a execução de cada instrumento por separado ou até à entidade à que estão associados. Por exemplo, o *Aguéré* é o *toque* do orixá *Oxossi*, o qual é composto por um *toque* de agogô e uma combinação de *toques* de atabaque. Coincidindo com Xavier Vatin (2001), listamos um total de vinte *toques*. Esta seria nossa base de trabalho.

No entanto, como vimos anteriormente, nas religiões afro-brasileiras a dimensão sonora não é separada de outras facetas da performance, ou seja, os *toques* não são só “música”, mas um dos elementos de uma performance multissensorial que combina, entre outros: sons, gostos, gestos, cheiros, cores e diversas narrativas, assim como objetos materiais e simbólicos. Para tentar dar conta desta pluralidade, minha/nossa proposta precisa incluir, além da notação da seção instrumental, duas ou três cantigas para cada *toque* acompanhadas de fotografias, vídeos ou outros materiais audiovisuais como suporte.

3.2 Bases, movimentos e floreios

Para poder caracterizar esses *toques* é preciso antes de mais nada entender como se organiza a performance sonoro-musical no candomblé. Para além dos cânticos (entoados pôr

um *alagbê* “solista” e respondidos por toda a plateia), do ponto de vista instrumental a orquestra ritual do candomblé está formada por três atabaques e um idiofone: o *gã* ou *agogô* (ferro), junto com os dois atabaques menores (*lé* e *rumpi*) *seguram a base* ou *puxam*, ou seja, desenvolvem um *ostinato*, “[...] um «chão» para que o rum possa «andar», ou, em outras palavras, um «suporte» para que o rum possa «falar»” (CARDOSO, 2006, p. 57). O terceiro e mais grave dos atabaques, o *rum*, executa um extenso leque de variações que em conjunto formam o *melo-ritmo*⁹ sobre o qual se desenvolve o resto da performance.

Especificamente em relação ao atabaque maior, tocar ou *dobrar o rum* envolve um repertório definido de *golpes* – e suas combinações – para executar diversos timbres que como “sons de um alfabeto fonético”, constroem as “frases musicais” (CARDOSO, 2006). O conjunto resultante, próprio e aprendido, constitui o estilo ou *porrada* de cada tocador, que em conjunto formam as *bases*, *movimentos* e *floreios*. Assim:

- As *bases* seriam padrões rítmicos mais ou menos longos relacionados à entidade para a qual se toca; à *base* acompanhante; e ao momento ou a dinâmica do ritual.
- Os *Movimentos* codificam rítmica e sonoramente sequências de gestos coreografados das entidades, sem duração nem ordem definida.
- Os *floreios* são pequenas licenças interpretativas.

3.3 Aquilo que não pode ser transcrito: *Tocar pausado*

Tocar candomblé, além das sutilezas na dinâmica e execução instrumental, requer sensibilidade para entender o momento ritual e habilidade para acompanhar a dinâmica de cada entidade ou o contexto de cada cantiga. Por isso para *dobrar rum* dentro dos moldes de apreciação estética do Dofono é preciso *tocar pausado* – seu “jeito” de tocar, aprendido com seu pai *Cadu D’Oxalá*. Nele deve-se começar a tocar *espaçado*, fazendo só uma parte da *base* do *rum*, procurando espaços, entretecendo a melodia dos atabaques, *deixando respirar* para ir acrescentando aos poucos mais variações até acabar formando a *base* propriamente. A complexidade e grande quantidade de combinações possíveis – além de questões sumamente sutis como o “swingue” ou a característica *fix*¹⁰ de sua interpretação métrica – fazem com que

⁹ O conceito de *melo-ritmo*, acunhado pelo Nigeriano Meki Nzewi, se refere a “[...] uma organização rítmica melodicamente concebida e nascida melodicamente”, oposta à “função abstrata e despersonalizada da percussão típica do estilo percussivo ocidental” (NZEWI, 1974, p. 24).

¹⁰ O engenhoso conceito de “fix” ou “*neither fourth, neither six*”, acunhado pelo músico norte-americano Michael Spiro (2006) tenta explicar a coexistência de diferentes referenciais métricos implícitos sobre os quais os

estas sejam muito difíceis de transcrever. Por isso, pensamos em incluir, junto da transcrição das partes (bases-movimentos-floreios), uma pequena suíte a qual estará também registrada em vídeo como exemplo ao vivo de uma performance.

3.4 A importância do timbre. Os tambores falam?

Quem frequenta o candomblé com certa regularidade com certeza já ouviu que “os tambores falam”. Esta é uma característica comum em muitas performances africanas e afrodiáspóricas (ocorre de forma similar com os batás afro-cubanos, por exemplo). Segundo Meki Nzewi, num contexto de performance na África nenhum tambor assume uma função puramente percussiva, pois:

Enquanto o resto do mundo pode ter concebido o texto verbal¹¹ na música como texto recitativo ou como letra de uma canção, e pode ter usado códigos musicais como sinais significativos na ação social, a civilização mental Africana tem uma conceitualização musical extradimensional do texto verbal. Este é o conceito do metadiscurso da música instrumental, que tem sido discutido popularmente como tambores-falantes [...] (NZEWI; ANYAHURU; OHIARAUMUNNA, 2001, p. 91)

Este “metadiscurso instrumental” nos tambores está intimamente ligado a outra característica particular que é o forte caráter melo-rítmico dos tambores, o qual os predispõe a reproduzir o discurso falado ao mimetizar o tom e o ritmo de um idioma a partir da performance instrumental. No caso do oeste africano – região onde tem suas raízes o candomblé brasileiro – o caráter tonal de muitas línguas (geralmente apresentando dois ou três tons) facilitou a transposição do discurso verbal para o discurso percussivo nos tambores.

Mesmo esta característica não ser explícita no candomblé contemporâneo como acontece ainda hoje em diversos contextos africanos – questão na qual não entrarei neste artigo por falta de espaço – sim se manteve o forte caráter verbal assim como um certo caráter idiomático no discurso instrumental e coreográfico (nos *movimentos e fundamentos*). No caso das religiões afro-diaspóricas, como Nzewi (1974) constata, é comum aprender utilizando versões cantadas do melo-ritmo na forma de lições mnemónicas. Este aspecto é primordial no meu cotidiano, pois tanto o Dofono como meu “padrino” de Aña, Fernando “Leo” Leobons,

performers transitam. Seriam então, marcos interpretativo-compreensivos (*feelings*), situados num entre-lugar e por definição, não quantificáveis nem expressáveis sob a ótica das ferramentas musicológicas clássicas.

¹¹ Usei esta tradução para o conceito “lingual text” como uma aproximação.

usam este recurso para mostrar a inter-relação entre os tambores ou entre estes e os passos coreografados ou “movimentos” das entidades em resposta aos estímulos sonoros. Obviamente, estas mesmas sílabas se correspondem também com “movimentos” relacionados com a mecânica para efetuar cada som/timbre específico.

No caso do atabaque rum, decidimos recuperar uma proposta da minha dissertação na qual apresentamos uma modificação do quadro feito por Cardoso (2006, p. 74) acrescentando a terminologia que Dofono usa:

Figura 1. Relação dos distintos golpes ou timbres executados por Dofono, no atabaque rum

Formas Puras	Som onomatopaico	Descrição da forma
1	KUN	A mão bate plana na borda do couro. Som médio
2	KU	A mão bate inteira no centro da pele do atabaque
3	TAN	Agdavi é percutido na pele do atabaque, com toda sua longitude
4	KO	A mão bate inteira no centro do atabaque, com uma maior força nos dedos (parecido com a "2")
5	GUN	A palma da mão bate no centro da pele, enquanto os dedos se levantam. Som grave

Formas Mistas	Som onomatopaico	Descrição da forma
6	CHÁ	Fusão de "2" e "3". Mão e agdavi batem simultaneamente na pele. O agdavi percute na área próxima a borda com toda sua longitude
7	TRUM	Encadeamento "3" e "1". A grande frequência em sua execução faz com que se considere em conjunto
8	PRUM	"Flam" executado com as duas mãos livres sobre a borda do atabaque
9	FRU(P)	Sequência "3" e "4". Esta forma de tocar produz um som "abafado" ou "agarrado" muito característico
10	GUN/KI (PÁ)	A forma "5" é executada simultaneamente ao golpe do agdavi no aro ou no corpo do atabaque
11	FO	Como a forma anterior, mas com a forma pura "4"

Fonte: Elaboração própria, adaptado de CARDOSO (2006, p. 74)

4 Um primeiro esboço: Varsi Lenta

Chegados a este ponto, podemos nos perguntar: como então transcrever esse conhecimento musical ancestral – transportado e recriado nos corpos de nossos mais velhos – de forma que esta transposição de códigos não perpetue as desigualdades e hierarquias epistêmicas implícitas no discurso musical técnico-acadêmico?

Depois de analisarmos alguns exemplos, chegamos à conclusão que seria preciso adaptar e combinar diferentes sistemas de notação já utilizados por outros pesquisadores (sem esquecer que nossa proposta não tem fins analíticos ou prescritivos, mas pretende ser uma forma de registro aberta ao diálogo e à salvaguarda de alguns elementos-chave dentro de uma

cosmovisão candomblé-referenciada). Segue, a modo de exemplo, uma transcrição contendo parte da seção instrumental para o ritmo “*varsi lenta*”¹²:

Figura 2. Exemplo de transcrição adaptada. *Toque “Varsi Lenta”*

VARSI LENTA			•	•		•	•		•	•		•	•
BASE	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X
	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE
	RUM	KO	KUN	TAN	KO	CHA	CHA	KU	CHA			KUN	TAN
VARSI LENTA			•	•		•	•		•	•		•	•
EXEMPLO FLOREIO	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X
	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE
	RUM	KO	KUN	TAN	KO	CHA	CHA	KU	CHA		TAN KUN	TAN KUN	TAN
VARSI LENTA			•	•		•	•		•	•		•	•
GIRO	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X
	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE
	RUM	KO	KUN	TAN	KO	KUN	TAN	KO	KUN	TAN	KO	KUN	TAN
SAÍDA DO GIRO	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X
	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE
	RUM	KO	KUN	TAN				TAN	KO	TAN	KO	TAN	KO
	AGOGÓ	X		X		X	X		X		X		X
SAÍDA DO GIRO	LÉ/RUMPI	D	E	D	E	DE	D	E	D	E	D	E	DE
	RUM	TAN	KUN	TAN			TAN KUN	TAN	TAN			KUN	TAN

Fonte: Elaboração própria

Neste caso, apresentamos por um lado uma combinação do sistema “notação de impacto” (uma representação desenvolvida por Géhard Kubik que prioriza os pontos de articulação entre batidas em lugar da duração dos sons) e uma adaptação do sistema TUBS¹³ utilizado por James Koetting (1970 *apud* FONSECA, 2003). No caso dos atabaques que “conduzem” (*lê* e *rumpi*), substituímos as grafias específicas por letras que indicam a manulação (D: direita; E: esquerda). No caso do atabaque *rum*, escolhemos os onze fonemas que conformam o sistema mnemônico utilizado por Dofono (ver legenda na figura 1, p. 11). Como referência, apresentamos uma interpretação da pulsação na linha superior de cada sistema construída a partir da minha própria experiência (evitando assim impor uma noção de

¹² O *toque* chamado de *varsi lenta* é um dos toques mais comuns na performance ritual do candomblé da nação *Ketu*. Este tem seu esqueleto *melo-rítmico* balizado por um padrão característico (chamado de *standard pattern* por Chris Stover, 2009), composto por uma sequência assimétrica de doze pulsos com sete pontos de ataque ou batidas. Este é tocado para todos as entidades cultuadas no panteão afro-brasileiro.

¹³ Sistema de notação simplificada concebido por Phillip Harland e adaptado por James Koetting na transcrição de ritmos africanos. Esta se baseia no sistema de *Time Units Box System*, que dispõe uma sequência de caixas horizontais representando unidades temporais e preenche estas caixas com símbolos que representam as 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.

compasso) deixando como única unidade de referência regular o *topoi*¹⁴ característico deste *toque* executado a modo de *ostinato* pelo ferro.

Assim, nesse exemplo procuramos minimizar a separação conceitual entre a performance e sua representação: priorizando as relações entre o conjunto dos instrumentos dando ênfase ao timbre do atabaque mais grave, o *rum*; respeitando sempre a relação com o ferro; e utilizando os mesmos “fonemas” usados cotidianamente. Menos frios e técnicos que os símbolos abstratos convencionais, nossa proposta procura ser intuitiva (na medida do possível) ao manter aqueles elementos que alicerçam uma performance adequada desde uma perspectiva *candomblé*-referenciada.

Finalmente, é mister lembrarmos que na diáspora, um dos fatores mais persistentes ainda hoje derivados da “ferida colonial” é uma permanente expropriação e ruptura epistémica, traduzida no apagamento, reificação, exotização e esquecimento de filosofias, cosmologias, epistemologias e dos alicerces culturais próprios das práticas sonoro-musicais e performáticas negras e não-ocidentais, assim como a invisibilização e exclusão dos sujeitos racializados dos centros hegemônicos de produção de conhecimento como formas institucionalizadas de racismo. Assim, a presente proposta recolhe algumas das sugestões dos estudos decoloniais e tenta uma “rotação de perspectiva” – no sentido proposta pelo sociólogo Florestan Fernandes (2003) – para articular um diálogo entre o *terreiro* e a academia priorizando a visão, as demandas e os conceitos daqueles que *fazem* e *tocam* o *candomblé* como uma forma de integração deste conhecimento no quadro geral das discussões acadêmicas mais amplas.

Referências

- AGAWU, Kofi. Representing African Music. *Critical Inquiry*, 18 (2), p. 245-266, 1992. Disponível em: <<http://goo.gl/OuNYiv>>. Acesso: 14 Mai 2016.
- _____. Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 5 (1), p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/9bGwpr>>. Acesso: 14 Maio de 2016.
- ALMEIDA, Jorge Luiz Sacramento De. *Ensino/aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Salvador, 2009. 270p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- CAMBRIA, Vincenzo. *Music and violence in Rio de Janeiro. A participatory study in urban ethnomusicology*. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Wesleyan University, Middletown (US), 2012.

¹⁴ Para Kofi Agawu os *topoi* são “[...] lugares comuns ricos em significado associativo para pessoas de dentro da cultura” e “figuras rítmicas curtas, distintas e frequentemente memoráveis de duração modesta... [que servem como] ponto(s) de referência temporal” (AGAWU, 2003 *apud* STOVER, 2009, p. 9).

- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Salvador, 2006. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Volume I. Ensaio de interpretação sociológica. 5ª. Ed. São Paulo: Globo Editora, 2008.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*. 155p. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2003.
- GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: Racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Vol. 31, N. 1, pp. 25-49, Janeiro/Abril 2016.
- GRUPE, Gerd. Notating African Music: Issues and Concepts. *The World of Music*, Germany, Vol. 47, No. 2, Notation, Transcription, Visual Representation, p. 87-103, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41699643>>. Acesso em: 14 Jan 2020.
- KEIL, Charles. Participatory discrepancies and the power of music. *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, pp. 275-283, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/656427>>. Acesso: 15 Mai 2016.
- 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*, Germany, Vol. 47, No. 2, Notation, Transcription, Visual Representation, p. 5-29, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41699643>>. Acesso em: 14 Jan 2020.
- NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology*, Champaign (IL): University of Illinois Press, 2005.
- NZEWI, Mekin. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. In: *The Black Perspective in Music* 2(1), p. 23-28, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1214145>>. Acesso: 12 Jun 2016.
- NZEWI, Meki; ANYAHURU, Israel; OHIARAUMUNNA, Tom. Beyond Song Texts. The Lingual Fundamentals of African Drum Music. *Research in African Literatures*, Vol. 32, N. 2, p. 90-104, Summer 2001. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/29583>>. Acesso em: 26 Mar 2017.
- PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, pp. 282-297, 2000.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos W. Apresentação da edição em português. In: LANDER, Edgardo (org) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e América Latina*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 3-6. Disponível em: <<https://goo.gl/SEmJ8W>>. Acesso: 05 Mai 2019.
- SALGADO, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, vol 2, n. 2, p. 1-18, 2014.
- SPIRO, Michael; RYAN, Josh. *The conga drummer's guidebook*. Petaluma, CA: Sher Music Co, 2006.
- STOVER, Chris. *A theory of flexible rhythmic spaces for diasporic African Music*. PhD Diss., University of Washington, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/txMryk>>. Acesso: 15 mai. 2018.
- VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia. As Nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. In: *ICTUS – Periódico do PPGMUS UFBA*, Salvador, vol. 3, p. 7-17, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/dhmGat>>. Acesso em: 9 dez. 2016.