



## Tambores sagrados na universidade: algumas provocações

Ferran Tamarit Rebollo<sup>12</sup>

UNIRIO/PPGM

Doutorado

*Etnografia das Práticas Musicais*

ferran.tamarit@edu.unirio.br

**Resumo:** Música e espiritualidade são dois dos elementos que articulam minha vida acadêmica, pessoal e profissional. Como “tocador”, a dimensão sonoro-musical e os tambores rituais/sagrados são aspectos centrais e centros gravitacionais em torno dos quais giram minhas relações de afeto, respeito, trocas, aprendizados e eventualmente, trabalho. Partirei desse lugar para tecer, a partir da minha experiência, algumas provocações a modo de apontamentos iniciais sobre o tambor e seu lugar no imaginário musical acadêmico.

**Palavras-chave:** Tambor; Candomblé; Religiões Afrolatinoamericanas; Universidade.

### Sacred Drums at University: Some Provocations

**Abstract:** Music and spirituality are two of the elements that articulate my academic, personal and professional life. As a “tocador” (drummer), the sound-musical dimension and the ritual/sacred drums are central aspects and gravitational centers around which revolve my relationships of affection, respect, exchanges, learning and eventually, work. I will start from this place to weave, from my experience, some provocations as initial notes about the drum and its place in the academic musical imaginary.

**Keywords:** Drum; Candomblé; Afrolatinamerican Religions; University.

Música e espiritualidade são dois dos elementos que articulam minha vida acadêmica, pessoal e profissional. Como “tocador<sup>3</sup>”, a dimensão sonoro-musical e os tambores rituais/sagrados são aspectos centrais e centros gravitacionais em torno dos quais giram minhas relações de afeto, respeito, trocas, aprendizados e eventualmente, trabalho. Partirei desse lugar<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Orientando do Prof. Dr. Vincenzo Cambria e bolsista FAPERJ.

<sup>2</sup> Todas as traduções são minhas.

<sup>3</sup> 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. Atualmente, no âmbito religioso afrolatinoamericano, sou *abyian* (*ogã* *suspenso* por Omolu) no candomblé; e sou também *tamborero* do *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako bi Aña*, radicado na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Parto nesse trabalho da premissa que o conhecimento é sempre parcial, situado, político e negociado (HARAWAY, 1995; COLLINS, 2018, hooks, 1995; CLIFFORD, 1986). Nesse rumo, me vejo antes de tudo como um “tocador” que pesquisa na academia. No entanto, sou ao mesmo tempo, um homem branco, cisgênero, heterossexual, nascido fora do Brasil, pai, morador da região sudeste e pertencente à classe média. Assim, incidem e cruzam sobre mim diversos fatores de privilégio por estarem alinhados com o ideal branco-hegemônico de humanidade que devem estar presentes e claros para qualquer leitor deste trabalho.

para tecer, a partir da minha experiência, algumas provocações sobre o tambor e seu lugar no imaginário musical acadêmico.

Peço então *agô* (licença) a quem for de direito e aos possíveis leitores e leitoras para abrir os caminhos e começar meu argumento. Inicialmente, e antes de entrar em matéria, se faz indispensável ressaltar que os tambores sagrados (atabaques, *ngoma* e tambores *batá*<sup>5</sup>) são somente uma porção de uma complexa performance multissensorial que engloba gostos, cheiros, gestos, estímulos audiovisuais, símbolos e elementos narrativos/discursivos diversos. Neste conjunto, que engloba o que Meki Nzewi chamou de “artes musicais<sup>6</sup>” (NZEWI, 2012; 2017; 2020), a dimensão sonoro-instrumental do *candomblé* é considerada o “coração” deste sistema religioso (LÜHNING, 1990) e um elemento indispensável em todos os seus rituais. No entanto, como primeira provocação e como venho afirmando há algum tempo, a “música” – e especialmente a parte instrumental do *candomblé* – são elementos aparentemente desinteressantes dentro do que podemos denominar dos “estudos afro-brasileiros”<sup>7</sup>.

De fato, esta “música” foi durante décadas entendida como preferencialmente rítmica – e portanto, oposta ao suposto refinamento harmônico branco-ocidental – caótica, visceral, desorganizada e indefectivelmente improvisatória (chegando ao ponto que mesmo quando foi aparentemente elogiada, acabou sendo relegada a pequenas e sempre pontuais notas ou comentários nas pesquisas). Isto por um lado mostra o peso da “colonialidade do saber<sup>8</sup>” (QUIJANO, 2005; GROSGOUEL, 2016) imposta sobre os saberes dos “outros” colonizados, racializados e subalternos; e por outro, a total desigualdade de acesso aos espaços de formulação, consolidação e legitimação dos saberes por parte desses “outros colonizados”. É nesse ponto que se insere minha proposta de doutoramento que procura visibilizar e amplificar no espaço acadêmico uma perspectiva afrocentrada<sup>9</sup> (ASANTE, 2016) e “*candomblé-orientada*<sup>10</sup>” sobre a música das religiões afro-latinoamericanas.

<sup>5</sup> Os atabaques e os *ngoma* são o nome dado aos tambores rituais no *candomblé* nas casas *ketu/jeje* e *angola* respectivamente – as principais *nações* ou variantes do *candomblé* baiano. Os *batá* são os instrumentos sagrados da *Santeria* ou *Regla de Ocha*, uma das muitas religiosidades afrocubanas presentes em solo brasileiro.

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

<sup>7</sup> Para uma discussão mais detalhada, ver TAMARIT (2017).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> De forma sintética, podemos pensá-lo como uma proposta para “[...] enfatizar o lugar dos africanos como agentes de ação, mudança, transformação, ideias e cultura” e como “sujeitos na história” (ASANTE, 2016, p. 2), rejeitando a noção de alteridade e a consequente marginalização dos africanos e seus descendentes.

<sup>10</sup> Cunhei esse termo para definir uma linha epistêmica e política que toma em consideração aquilo ritualmente importante para (n)ós *candomblecistas* em relação às nossas artes musicais. É orientada e não “centrada” porque eventualmente, posso usar elementos ou reflexões de outras matrizes religiosas afro-latinas, como a *Santeria*.

Esta aparente falta de interesse acadêmico – presente, por exemplo, na ausência destas “músicas” nos currículos formativos das escolas de música ou de artes; ou no constante branqueamento/apagamento/adequação das heranças negra e indígena ao “folclore nacional” ou às “brincadeiras populares” – pode ser relacionada a um desdobramento sócio-histórico do racismo *à brasileira*. Por outro lado, esta mesma ação racista operada pelas elites brancas (amplificada durante o Modernismo e o Vargasismo) foi capilarizando no senso comum da sociedade brasileira e acabou tornando estas “brincadeiras” e “folguedões” objetos reificados, mercadorias exóticas e parte da idiossincrática e opulente “riqueza” brasileira – sempre apta para ser consumida, expropriada e incorporada ao mercado através do capitalismo extrativista.

Um caso emblemático desse processo envolve precisamente o “tambor”: como parte do fetiche apropriador das elites branco-burguesas, este foi retirado de seus contextos, “nacionalizado” e seus usos e sentidos transformados e esvaziados a partir de uma intensa operação desracializadora já no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Assim, aparentemente assumidos por uma nova “brasilidade”, a “batucada”, o tambor e outros “símbolos” étnicos foram sendo embranquecidos e suas performances sanitizadas e encaixadas aos moldes do gosto branco. No entanto, não é difícil comprovar como, mesmo quando valorizados como “cultura nacional”, todos eles carregam as marcas profundas da “ferida colonial” racista que configura o que Neuza Santos chamou de *mito negro*:

O “privilegio 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)

Neste mesmo sentido se expressava o professor 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 o tambor, estas precisaram se desvencilhar de sua “negritude” para poderem ser consideradas conhecimento válido – apontando para uma das faces do eugenismo racista institucionalizado que até hoje impera em forma de ideologias do branqueamento e do genocídio planejado das populações negras e indígenas no Brasil.

Diante dessa constatação, reitero minha posição enquanto acadêmico: além de questionar no meu doutoramento muitas das representações euro-ocidentais sobre a música dos

candomblés e de propor uma “musicologia” feita com tambores sagrados; pretendo também questionar as representações pejorativas e depreciativas e o lugar inferior “reservado” ao tambor 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 apontar alguns elementos para o debate: por estar inserido numa linha de pesquisa que o meu programa de pós-graduação na UNIRIO convencionou chamar de “etnografia das práticas musicais”, a minha via de entrada ao doutorado em música foi através do que é chamado de uma “área de conhecimento afim”, no meu caso, a antropologia social e cultural. Assim, seguindo os critérios estabelecidos no edital público, no processo seletivo foi supostamente avaliada minha capacidade de inserção nas discussões relevantes do campo da etnomusicologia ou da antropologia da música. No entanto, durante meus anos de formação, repetidas vezes foi insinuado – ou explicitamente verbalizado – por colegas e professores que “estava faltando música na minha abordagem”. Por outro lado, quando questionado sobre qual era o meu instrumento principal – pois ainda se pressupõe que para ingressar num curso de pós-graduação em música deve-se apresentar alguma proficiência em algum dos instrumentos legítimos do “folclore” orquestral europeu – me defrontei com caras de incredulidade e certo tom jocoso quando respondia que era tocador de atabaques, batás e percussão em geral.

O ponto aqui não é a minha trajetória pessoal (ou as minhas capacidades como músico/pesquisador), mas o que está “por trás” dessas situações. Por um lado, transparece a impunidade com a qual um certo regime de crenças e valores euro-ocidentais, em pleno século XXI, se julga neutro, consensualmente estabelecido e universal; e como consequência disso, denota um certo desdém por quem vive, transita e/ou trabalha com mundos musicais não-branco-normativos. Desdobrando ainda mais este argumento, os posicionamentos e atitudes acima relatados parecem indicar que dentro da Academia, os tambores afrolatinoamericanos não seriam instrumentos “dignos” ou legítimos nestes espaços.

Já em relação à afirmação que “faltaria música” nas minhas propostas sobre as “artes musicais” candomblecistas, creio que mesmo que essas críticas possam dar espaço para reflexões pertinentes em torno do que, por exemplo, Kofi Agawu (1992; 2003) chamou do “*context burden*” – que podemos traduzir como “o peso do contexto”, aspecto que segundo ele condicionaria as abordagens orientadas pelo paradigma antropológico da música ao tirar fôlego e espaço para uma reflexão “mais musical” das músicas não-européias – me parece que o que está por trás é uma visão monolítica da “música”, na qual esta é entendida como uma dimensão autônoma da arte que deve ser analisada à luz do arcabouço teórico da musicologia institucionalizada, aquela que apela às ferramentas conceituais desenvolvidas para a 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).

Quero neste ponto deixar claro o seguinte: do meu ponto de vista, podemos constatar a partir desses e muitos outros relatos de colegas que não existe espaço no meio acadêmico para o diálogo com outras matrizes de pensamento musical porque simplesmente existe ainda um forte receio a se reconhecerem musicologias válidas com as quais dialogar fora desse âmbito. Ou dito de outra forma: mesmo reconhecendo que se fez e segue fazendo um certo esforço em visibilizar outras “músicas” (muitas vezes como exemplos pontuais e exóticos dentro de um repertório eurocentrado ou branco-burguês), ainda poucos estudos se aprofundam nas musicologias e no pensamento musical que as embasam e sustentam.

Voltando aos tambores: o desdém em relação a eles pode também guardar relação com a organização hierárquica dos elementos que constituem a música desde esta perspectiva conservatorial – que transborda para a classificação dos distintos tipos de instrumentos<sup>11</sup> a partir de uma lógica derivativa que toma, por exemplo, as categorias dicotômicas fundantes dessa racionalidade musical como parâmetros para categorizar: a melodia estaria assim num nível superior ao ritmo e ao timbre; a harmonia e a organização vertical das vozes estariam, por sua vez, num nível ainda mais alto. Por associação, se consideram os instrumentos harmônicos como o zênite do desenvolvimento musical da humanidade, deixando os instrumentos de “percussão” como um estágio anterior, atrasado, simples ou primitivo – teleologicamente centrado na música da Europa central-ocidental dos séculos XVII a XIX.

De fato, a questão é muito mais profunda. Neste sentido, Achille Mbembe (2016, p. 39) escreve que o ocidente “em sua ávida necessidade de mitos destinados a instaurar a sua potência” tornou o ser negro um “ser-outro”, vazio e submerso “na morte do dia, na destruição e o perigo; na inominável noite do mundo” – estereótipos validados por figuras canônicas do pensamento branco-ocidental como Georg W. Friedrich Hegel, que contribuíram na estigmatização e desumanização dos corpos (e culturas) negro-africanos ao considera-los “[...] estátuas sem linguagem nem consciência de si; entidades humanas incapazes de se desfazer definitivamente da figura animal à qual estavam unidos”. Não é nosso objetivo contemporizar estas e outras posições claramente datadas, mas evidenciar como o tambor, como símbolo dessa

---

<sup>11</sup> 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. Kofi Agawu, (2003, p. 8) faz uma crítica a suposta universalidade e aplicabilidade dela a qualquer cultura musical pois segundo ele, “este modo totalmente estranho e alienante de classificação, desenvolvido em resposta a uma necessidade entre os curadores do museu para trazer alguma ordem para seus artefatos, assumiu um status universal, não especificamente africano.”

africanidade e dessa negritude, carrega ainda hoje o peso de séculos de violência racial em forma de estereótipos muitas vezes inquestionáveis.

Em decorrência destes e outros mitos raciais, foram se desenvolvendo outras formas – por vezes mais sutis e perversas – de racismo institucional e cotidiano. Por um lado, existe uma constante infantilização dos sujeitos racializados por parte da academia eurocêntrica, que exerce 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 brasileiro, 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)

Por outro lado e 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) denuncia nesta mesma linha a necessidade de formar “africanos com pensamento africano”, nos alertando para o fato, desde sua perspectiva, da reprodução acrítica de estereótipos 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 erradas” ao desvalorizar as epistemologias locais por focar nos referenciais euro-centrados e coloniais.

É por isso que os efeitos desta permanente tutela afetam diversos aspectos que condizem às “artes musicais” negras, e determinam, por analogia, o lugar pejorativo reservado ao “tambor”. Como denunciam entre outros Kofi Agawu (1995; 2003), existe um “tropo” 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. Segundo ele, não se trata somente de visões ultrapassadas ou de interpretações de pesquisadores mal-informados; mas relata diversos exemplos de acadêmicos (muitos deles africanos) que em distintas épocas

e contextos reproduziram parcialmente os mesmos estereótipos. Um exemplo paradigmático pode ser o caso de um dos pais e teórico do movimento da *Négritude*, Léopold Senghor (1956 *apud* AGAWU, 2003, pp. 382), que escreveu como “em nenhum outro lugar o ritmo tem reinado tão despoticamente [como na África Negra]”. Outro caso, talvez o caso mais inusitado nesse ponto, seja a afirmação feita por J. H. Kwabena Nketia (1974 *apud* AGAWU, 1995, p. 383) em seu célebre *The Music of Africa* onde 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 melódica” – aspecto que como veremos é uma das grandes falácias eurocêntricas em relação às artes musicais africanas e afrodiaspóricas.

Em relação a este último ponto, e voltando para o contexto brasileiro, um dos desdobramentos desta dinâmica racista que acomete há séculos sobre as culturas negras foi a virtual desaparecimento, no 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), “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 nos dias de hoje de uma “África sinfônica” (GOMES; SPIRITO SANTO, 2020) formada por diversos tipos de lamelofones como *sanzas*, *mbiras*, *malimbas*, *kalimbas* (SILVA, 2005), diversos cordofones e pluriarcos como *chihumbas* e *nsambis* (GALANTE, 2015), entre outros – como bem sintetiza a seguinte citação do músico, professor, pesquisador e artesão carioca Antônio José do Espírito Santo:

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), *sanzas* (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).

Este mesmo autor, no mesmo texto, nos alerta como no Brasil, “no caso da música, além da memória musical, tipicamente africana... nos sobraram os tambores.” (SPIRITO SANTO, 2019). Segundo ele, o recrudescimento das dinâmicas escravistas nas plantações e na mineração, e a impossibilidade de transportar instrumentos nos navios negreiros, fizeram com que gradualmente fossem desaparecendo as 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 e de forma gradual, o patrimônio musical material dessas culturas.

No entanto, restritos a alguns poucos redutos “tradicionais”, diversos tambores sobreviveram a esse processo – definindo o que o musicólogo e pesquisador Paulo Días chamou de “comunidades do tambor<sup>12</sup>” (DÍAS, 2013). Muitas dessas comunidades consideram o “tambor” um instrumento sagrado com uma clara fisiologia/fisionomia repetida ao longo de milênios através das mesmas técnicas construtivas, 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). Para este mesmo autor, seria um erro considerar este ímpeto na tradição como primitivismo, empiricismo, não-cientificidade ou essencialismo. Ao contrário, muitos desses instrumentos passaram por diversas reconfigurações criativas e contingentes em distintas etapas da história recente brasileira, recebendo influências de diversos grupos culturais e de variadas circunstâncias técnicas, econômicas e geopolíticas. Por exemplo, no caso dos atabaques do candomblé, sua forma atual seria fruto de um “renascimento dos tambores africanos” vinculado ao comércio marítimo a partir de modelos próprios de algumas regiões da costa africana ocidental (notadamente, das Repúblicas da Nigéria e do Benin):

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)

---

<sup>12</sup> “Essas Comunidades do Tambor, como gostamos de chamá-las, 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.” (DÍAS, 2013, p. 41-42)

Outros tipos de tambores foram também introduzidos ou transformados no Brasil a partir de modelos originais – notadamente centro-africanos, das regiões por vezes chamadas de Bantus – os quais ainda hoje permanecem em alguns contextos rituais ou da música popular<sup>13</sup> (GALANTE, 2015). Existem também 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 os tambores rituais – 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).

No entanto, é nesse ponto que retomo meu argumento em defesa do sempre maltratado “tambor”. Como vimos, não se trata de desvalorizar a riqueza musical “sinfônica” do continente africano e de reduzir esta grande diversidade e complexidade a representações racistas e estereotipadas sobre uma ritmicidade oposta ao refinamento melódico ou à uma suposta falta de diversidade organológica africana. De fato, é precisamente o contrário: em face das atrocidades cometidas no Brasil pelo processo branco-burguês-escravagista e continuados pela colonialidade e o racismo estruturante das sucessivas etapas pós-independência até os dias atuais, podemos afirmar que o tambor se tornou um elo com essas tecnologias e essa cultura material quebrada pela violência genocida colonial. Um símbolo da força ancestral africana reconfigurada na diáspora. Um portador de memórias. Um energizador de corpos e trajetórias. No candomblé e nas “comunidades do tambor”, o tambor veicula “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). Um “logos feito som” como o conceituou Georges Niangoran-Bouah<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> 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 Reinos 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*.

<sup>14</sup> Georges Niangoran-Bouah (REZO-IVOIRE, 2002, n.p) foi um importante autor marfinense que se debruçou sobre os tambores falantes africanos. Cunhou o termo *drummologie* com o qual definia “[...] o estudo e uso de textos de tambores africanos falantes como fonte de documentação para aprofundar o conhecimento das sociedades de tradição oral africana do período pré-colonial.”. No meu trabalho, mesmo com certa precaução, tomo da proposta original alguns aspectos como fonte de inspiração para pensar no tambor como um elemento de produção e reprodução de conhecimento; como “uma fonte de estudo”, um agente e uma ferramenta capaz de carregar e produzir novas formas de conhecimento sobre conteúdos culturais e historicamente decantados na diáspora.

Devemos honrar e agradecer aos nossos e nossas ancestrais (benção!) por terem mantido em forma de performances e na memória esse código musical. É por isso que frente a tamanhas violências, foram mantidas nas mentes e corpos

[...] apenas aquelas habilidades originais mais elementares ou apenas simbólicas, orais, musicais, passíveis de serem retidas de forma indelével na memória, de modo a que pudessem ser preservadas e de algum modo retransmitidas algum dia. Para a nossa sorte, os atributos maravilhosos da memória humana nos salvaram da ignorância dos valores ancestrais mais significativos. (SPÍRITO SANTO, 2019)

Quis nestas poucas páginas levantar alguns pontos que me parecem importantes para abrir esta e outras discussões no âmbito acadêmico, especialmente num país majoritariamente negro como o Brasil. Obviamente, existem muitas outras vivências e potenciais miradas sobre esta questão, à qual não se esgota nem pode ser resolvida a partir desses apontamentos iniciais, mas acredito poder contribuir de forma modesta e alinhada ao longo caminho de resistência dos meus irmãos e irmãs negros e negras e dos e das candomblecistas para que possam emergir *insights* importantes para um novo diálogo entre diferentes, mas com direitos equivalentes. Quem sabe, algumas dessas provocações possam se tornar “gatilhos epistêmicos”, disparadores de novas perspectivas pluriversais (RAMOSE, 2011) e visões sobre a própria música de *concerto* que contribuam para a efetiva descolonização dos saberes e das práticas político-pedagógicas que ela reproduz e institui.

### Referências:

- AGAWU, Kofi. 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.
- AGAWU, Kofi. 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.
- AGAWU, V. Kofi. **Representing African music**: Postcolonial notes, queries, positions. 1. ed. New York: Routledge, 2003. 266 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.
- 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, Dezembro 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3BXdt3j>. Acesso em: 20 set. 2021.

- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia 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.
- GOMES, Flávio dos Santos; SPÍRITO SANTO, Antônio José. Sons e quinzilas: 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, Léila. 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.
- GROSGOUEL, 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. Dosseiê Decolonialidade e Perspectiva Negra, p. 25-49, Jan/Abr 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3vv10CC>. Acesso em: 20 mar. 2017.
- 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.
- 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.
- LÜHNING, Ângela. Música: Coração do Candomblé. **Revista USP**, São Paulo, n. 7, p. 115-124, 1990. Disponível em: <https://bit.ly/3hhYZ48>. Acesso em: 28 abr. 2015.
- 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/3tfs1pM>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- MBEMBE, Achille. **Crítica de la Razón Negra: Ensayo sobre el racismo contemporáneo** [Trad. de Enrique Schmukler]. 1. ed. Barcelona, España: Nuevos Emprendimientos Editoriales S.L., 2016. 283 p.
- 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.
- 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.

- 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.
- 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.
- NZEWI, Meki. Reinstating the soft science of african Indigenous musical arts for humanitysensed Contemporary education and Practice. **Educação e Contemporaneidade: Revista da FAEEBA**, Salvador, BA, v. 26, n. 48, p. 61-78, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ReinstatingTheSoftScienceNZEWI>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- NZEWI, Meki. Entendendo a música africana - provando o fenômeno intangível que reforça a disposição humana e a filosofia de vida africana. *In: Palestra virtual: Mostra Virtual Permanente do IVL/UNIRIO*. Tradução: IVL - UNIRIO (Rio de Janeiro). Coletivo Outra Vozes. Rio de Janeiro: Coletivo Outra Vozes, 16 dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3stQvxG>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- 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, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://bit.ly/35Depxt>. Acesso em: 19 maio 2017.
- RAMOSE, Mogobe B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. IV, p. 6-23, outubro 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3ssnzG2>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- REZO-IVOIRE.NET (Côte d'Ivoire) (ed.). Professeur Niangoran-Bouah (1935 ? 2002): Père fondateur de la Drummologie. *In: REZO-IVOIRE.NET* (Côte d'Ivoire). **Rezo-Ivoire.net**. Côte d'Ivoire: Rezo-Ivoire.net, Nov 2002. Disponível em: <https://bit.ly/36PUiwQ>. Acesso em: 9 jan. 2022.
- 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.
- 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.
- SPIRITO SANTO, Antônio José. A Sagração dos Tambores coloniais. *In: SPIRITO SANTO, Antônio José. Blog pessoal - Spirito Santo*. Rio de Janeiro: Antônio José Spirito Santo, 29 jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3tdg993>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- TAMARIT, Ferran R. **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.