DOI 10.20504/opus2026.32.13

CC BY

Tocar é Saber: ancestralização e a sabedoria dos tambores no candomblé

Ferran **Tamarit**
https://orcid.org/0000-0002-8666-6596
Pesquisador Independente

Resumo: Este artigo propõe a **ancestralização** como uma categoria central para compreender os **fundamentos** musicais do candomblé e, de forma mais ampla, das religiosidades afro-diaspóricas. Parte-se da noção de **musipensar** para sustentar que tocar tambores sagrados não se reduz a uma prática técnica, mas constitui uma epistemologia em ato, na qual conhecimento, ética, estética e ritual são indissociáveis. Argumenta-se que os **toques** operam como linguagens acústico-mocionais, estruturadas por regimes temporais cíclicos e espiralares, nos quais o passado atua como presença ativa e critério de validação. A análise enfatiza os processos comunitários de transmissão, legitimação e variação controlada dos fundamentos, mostrando como tradição e inovação se articulam sem ruptura. Conclui-se que "tocar é saber" porque o saber se prova na performance situada, na escuta e na responsabilidade ritual.

Palavras-chave: Ancestralização; Musipensar; Candomblé; Tambores rituais; Oralidade secundária.

Playing Is Knowing: Ancestralization and the Wisdom of the Drums in Candomblé

Abstract: This article proposes **ancestralization** as a central category for understanding the musical **foundations** of Candomblé and, more broadly, Afro-diasporic religions. Drawing on the notion of *musipensar* (**musithinking**), it argues that playing sacred drums cannot be reduced to a technical practice but constitutes an epistemology in action, in which knowledge, ethics, aesthetics, and ritual are inseparable. The analysis contends that drum patterns (**toques**) operate as acoustic–motional languages, structured by cyclical and spiral temporal regimes in which the past functions as an active presence and a criterion of validation. Emphasis is placed on community-based processes of transmission, legitimation, and controlled variation of foundational elements, showing how tradition and innovation are articulated without rupture. The article concludes that "playing is knowing" because knowledge is proven through situated performance, attentive listening, and ritual responsibility.

Keywords: Ancestralization; Musithinking; Candomblé; Ritual drums; Secondary orality.

TAMARIT, Ferran. Tocar é Saber: ancestralização e a sabedoria dos tambores no candomblé. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263213, p. 1-22, 2026.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.13
Recebido em 23/12/2025, aprovado em 27/04/2026, publicado em 22/06/2026.
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

O presente artigo propõe o conceito de **ancestralização**[1] como uma categoria central para compreender as dinâmicas próprias do universo dos tambores sagrados do candomblé e, de modo mais amplo, os saberes musicais das religiosidades de "inspiração" africana na Améfrica Ladina e no Caribe (Gonzalez, 1988). Emprego aqui "inspiração" no sentido delineado por Ochoa (2004): não como referência a "origens" ou "matrizes" fixas, mas como um vetor de forças criativas que articula presente, passado e futuro. Nessa perspectiva, ambas as noções – a ancestralização e a inspiração – permitem deslocar o foco para os processos de criação, transformação e atualização que, em contextos diaspóricos, tornam possíveis tanto o surgimento quanto a continuidade dessas culturas e religiosidades. Ao enfatizar suas contingências e dinâmicas históricas, tento privilegiar as formas pelas quais estas se reelaboram, persistem e se reinventam no tempo.

Para orientar minha análise, parto da minha vivência[2] junto da comunidade do *Ilê Axé Omolu Omin Layó* – terreiro regido pelo babalorixá (*bàbálórìṣà*) *Dofono D'Omolu* sediado no município de Duque de Caxias, na baixada fluminense. Sou, portanto, um *tamborero*[3]-pesquisador: um tocador ritual de tambores que elabora conhecimento enquanto toca, ou, nos termos aqui propostos, que **musipensa**. Essa chave conceitual – formulada no meu doutorado (Tamarit, 2023) – descreve uma epistemologia em que o fazer musical, a ética, a estética e a visão de mundo constituem dimensões indissociáveis. Ela surgiu como um modo de nomear um **sentipensar**[4] musical que baliza um campo conceitual mais amplo no qual valores, técnicas e práticas sonoro-performáticas adquirem sentido no cotidiano ritual, configurando um saber simultaneamente pensado, sentido e executado.

Assim, do ponto de vista aqui defendido, tocar tambores sagrados excede a dimensão técnica, configurando-se como um ato de saber – ou melhor, um "saber-fazer" (Ferreira, 2011) ou uma "teoria-na-prática" (Nzewi, 2020; Nzewi, Freire, Graeff, 2020)[5] – que balizam uma forma de conhecimento corporificado que é continuamente nutrido e legitimado pelo processo contínuo e dinâmico da ancestralização. Este não apenas nos conecta a um vasto legado, mas valida nossas performances no presente, inserindo-nos numa cadeia de significação músico-ritual ancestral.

[1] No presente artigo, diante de termos próprios ou cognatos contrastantes ao português de uso comum, usarei o **negrito** para destacá-los a primeira vez que apareçam no texto (como **toque**), assim como conceitos-chave como **musipensar**. Ressaltarei em *itálico* termos em outras línguas (como *clave*), nomes de terreiros (como *Ilê Omolu Oxum*), de religiosos (como *Obarayin*) ou termos em *yorùbá*, os quais escreverei entre parênteses a primeira vez que apareçam no texto.

[2] No âmbito acadêmico sou formado em Antropologia Social e Cultural e mestre e doutor em Musicologia (na linha de Etnografia das Práticas Musicais). Já no candomblé sou um ogã "suspenso" e, portanto, um abian (um membro de uma comunidade não iniciado). Nas religiosidades afro-cubanas, sou *Awofakan* no culto a Ifá, *Tata Nkissi* no *Palo Monte Briyumba* e *Omo Añа* (literalmente "filho de Añá") – um sacerdote-tocador integrado no culto a Añá, divindade assentada dentro dos tambores batá consagrados.

[3] *Tamborero* é, na minha proposta, uma forma genérica de nomear um tocador ou tocadora de tambores. No âmbito das religiosidades afro-diaspóricas, seu saber-fazer encarna conhecimentos transmitidos em confiança oral e corporalmente, os quais são legitimados pela vivência ritual e pela escuta comunitária.

[4] Faço referência ao "ser sentipensante" que o sociólogo colombiano Orlando Fals Borda definiu como aquele que "[...] combina a razão e o amor, o corpo e o coração […]" (Moncayo, 2009, p. 10, tradução nossa).

[5] Ambos conceitos se referem a contextos de aprendizagem nos quais o conhecimento emerge da experiência direta em performance, onde aprender, pensar e fazer música constituem um único processo.

É nesse horizonte que os atabaques do candomblé – e, de modo mais geral, os tambores rituais-sagrados – deixam de caber na categoria ocidental de "percussão" para se tornarem instrumentos "melo-rítmicos" (Nzewi, 1974), pois

> 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! (Ìdòwú Akínrúlí, 2022 *apud* Tamarit, 2023, p. 619).

Como o condensado etnográfico de uma importante disputa epistemológica, este trecho da entrevista realizada com o babalawo (*bàbáláwo*)[6] Ìdòwú Akínrúlí destaca como esse "falar" dos tambores reorganiza diversas categorias analíticas: o "tocar" passa a ser concebido como uma relação discursiva – um "falar com"; enquanto a linguagem empregada nesse "falar" deixa de ocupar um lugar ordinário para assumir o estatuto de **fundamento**[7].

A partir dessa inflexão, dois eixos orientam a análise daquilo que denominei de **fundamentos musicais ancestralizados** do candomblé: o primeiro consiste em deslocar a compreensão dos **toques** de uma perspectiva que os reduz à soma de padrões rítmicos para uma abordagem que os reconhece como formas complexas de linguagem. O segundo eixo implica conceber essa linguagem como um discurso polifônico de base acústico-mocional, no qual som e movimento são indissociáveis.

Como veremos, a partir da capacidade dos tambores da região etnolinguística Níger-Kongo[8] (Greenberg, 2010) de reproduzir de forma sub-rogada a fala humana, o processo de ancestralização permitiu que fossem mantidas histórias, sentidos e significações sem necessariamente envolver palavras. Trata-se de um "códice[9]" no sentido de Segato (2006), que transmutou em som e movimento cosmologias, valores ético-estéticos e princípios civilizatórios africanos. Chamei a esta transmutação de "oralidade secundária": um modo de transmissão intergeracional que não depende diretamente do *logos*, mas que preserva e veicula sentidos rituais por meio de módulos significantes nos quais gesto, corpo e sonoridade se articulam.

Frente a tudo isso, nossa hipótese central é que nas religiosidades afrodiaspóricas "tocar tambores" é uma forma de "saber" que não pode ser reduzida a parâmetros exclusivamente musicais – do

[6] De forma sintética, um *babalawo* é um sacerdote encarregado de consultar e zelar por *Orunmila* (*Ọ̀rúnmìlà*), o orixá da sabedoria e o *Elérìí Ìpín* (a testemunha do destino).

[7] Entendo *fundamento* como os alicerces rituais destas religiões, tributários de diversas escolas de pensamento africanas. Estão implícitos em tudo que é sagrado e se estendem além do âmbito sônico ou performático: se encontram em objetos, roupas, gestos e símbolos litúrgicos, falas, cantos e na forma de tocar.

[8] Segundo Pulleyblank (2010), a maioria das línguas da África subsaariana pertencem à grande família Niger-Kordofaniana, que compreende centenas de línguas aparentadas 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.

[9] Rita Segato (2006) define o "códice afro-brasileiro" como um conjunto estável e recorrente de motivos e princípios filosóficos que se manifestam de forma redundante e consistente na mitologia, nos rituais, nas interações sociais e na vida cotidiana, estruturando uma visão de mundo compartilhada e reconhecível.

som ou do ritmo. Antes disso, é uma práxis ritual acústico-mocional, uma epistemologia praticada – corporificada, relacional e cumulativa – cuja inteligibilidade depende de um regime específico de transmissão e validação: a ancestralização. Por isso, esta não designa apenas um tema ou conteúdo, mas um processo que organiza como o conhecimento é transmitido, provado, como se assenta e como é apropriado e reiterado pelos sujeitos e comunidades. Nessa chave, o musipensar é assumido não como uma metáfora, mas como nomeação de uma forma de pensamento que se dá no corpo-em-ato, na escuta, no gesto e na performance ritual.

Esse deslocamento conceitual aparece, também, no modo como a execução dos atabaques é descrita como uma forma de conversar. Ao explicar aquilo que denomina de "técnica de **tocar pausado**", o babalorixá *Dofono D'Omolu* formula um princípio de escuta e de economia sonora que se apresenta ao mesmo tempo como uma musicologia própria e como uma base ética do ritual:

> "Tocar pausado" é escutar. Procurar escutar o gãn. Escutar o lé e o rumpi. [...] Respirar! O rum respirar, né? [...] É entender, procurar se comunicar. Se comunicar com o orixá. [...] Isso é muito importante, deixar... deixar ouvir a base! [...] E a forma do Santo dançar, você se comunica com ele! [...] Para mim [o tambor] fala! Dessa forma. Não, não enchendo, que eu não consigo entender o que ele está falando [...] Conversar é pausar! (Dofono D'Omolu, 2021 *apud* Tamarit, 2023, p. 376-77).

Assim, a ancestralização não opera apenas como uma metáfora da "tradição" ou da "memória" abstrata; ela se concretiza em critérios de execução – respirar, não encher, ouvir a base – que regulam a adequação da performance aos regimes de comunicação ritual reconhecidos e validados em cada comunidade. Nessa perspectiva, o saber não antecede o gesto como representação mental, mas acontece na própria performance, enquanto qualidade de presença e capacidade de produzir inteligibilidade entre as diferentes camadas que constituem esse discurso: base, dobra, dança, canto e entidade. É por isso que essa "técnica" específica é, também, uma política do sensível. Nesse ponto, o musipensar se afirma de novo como uma potente chave analítica: esse "pensar musicalmente" não significa separar, mas articular escuta, gesto, fundamento e responsabilidade ritual**.**

Finalmente, é preciso explicitar que a ancestralização não se limita a "manter" um conteúdo do passado, mas opera como um procedimento de atualização situado. Nessa lógica, os fundamentos não podem ser estáticos: são relacionais, performativos e coletivos. Uma **dobra no rum** (*hun*)[10] ou um **floreio** novo só se torna pertinente quando ressoa nos corpos, ativa o axé *(àṣẹ)* – a força transmissível que impregna todos os elementos que compõem as casas-templo ou terreiros e sua comunidade de humanos e não-humanos – e é referendado pelos mais-velhos a partir do valor civilizatório da senioridade. Por isso, inovação sem ancestralização é ruptura, e ancestralização sem atualização é fossilização. É o equilíbrio entre ambos que permite o movimento do fundamento e a continuidade da linhagem no presente ritual.

[10] "Dobrar o rum" é a terminologia nativa para "tocar" o atabaque maior e mais grave do terno.

1. O tambor como Verbo Ancestral

Para compreender esses **fundamentos musicais ancestralizados**, primeiramente devemos desconstruir a concepção ocidental que reduz o tambor a um mero instrumento de percussão. Como apontamos, seguindo Nzewi (1974), devemos entender os tambores afro-latino-americanos e caribenhos como instrumentos **melorítmicos** que reproduzem organizações rítmicas concebidas ou nascidas melodicamente, pois na sua génese conservam, mesmo que de forma sub-rogada, características próprias do discurso falado como ritmo, entoação, melodia, prosódia, contorno, fraseologia, etc.

Isso encontra ressonância em distintos contextos africanos, especialmente nessa região Níger-Kongo na qual a associação entre línguas tonais e os tambores levou a que música, linguagem, gesto e cosmologia constituam domínios indissociáveis. De fato, entre os falantes de *yorùbá* ou *ewe-fon* na África Ocidental ou de *kikongo*, *kimbundo* ou *umbundo* na África Central-Ocidental – grupos etnolinguísticos que deram origem às principais "nações[11]" de candomblé contemporâneas – os tambores dialogam, conversam ou falam por serem capazes de expressar, reproduzir, amplificar, reforçar ou até substituir, total ou parcialmente, o discurso e a voz humana.

No entanto, reprimida pelas mazelas e as penosas condições sócio-históricas do regime colonial-escravagista – assim como seus desdobramentos posteriores em forma de políticas racistas – foi imposta uma reconfiguração desta capacidade de "falar" dos tambores em que boa parte da sua capacidade semântica foi perdida ou esquecida, mas sua função comunicativa foi reconfigurada e tornada uma forma de "**oralidade secundária**[12]" que persistiu nas comunidades contemporâneas, espaços onde até hoje os tambores continuam a transmitir histórias e valores, mesmo que de forma metafórica. Assim, a fala dos tambores no candomblé contemporâneo é preferencialmente polissêmica, integrando música, dança e narrativa.

Por isso, na diáspora, a "fala" do tambor não se restringe ao *logos* verbal, mas se desdobra em regimes expressivos nos quais o som instrumental e o movimento corporal operam como formas interligadas e legítimas de enunciação. No entanto, a "oralidade secundária" é aqui definida não apenas como transmissão (algo que passa), mas como constituição sensível (algo que se faz corpo e movimento). Não se trata, portanto, de acrescentar "movimento" à música como dimensão paralela; trata-se de

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

[12] Conceito formulado combinando uma noção de Walter Ong (1987) e um exercício intelectual delineado por W. E. B. DuBois (1999). DuBois inicia cada capítulo com a transcrição melódica de um *Negro Spiritual* desprovido de letra, sugerindo que tais melodias – mesmo sem o apoio verbal – possuem a potência de evocar memórias, ideias e valores. Para o autor, essas canções, ao serem repetidas ao longo de gerações no seio de sua família, preservaram traços significativos de seus sentidos originais por meio de sua forma musical e das sonoridades que produzem.

reconhecer que o próprio significado desta é produzido nessa unidade.

Essa inseparabilidade entre palavra, som, corpo e significação foi amplamente estudada por diversos autores. No contexto Ewe, por exemplo, Kofi Agawu (1987) descreveu como a partir da palavra enquanto gesto primordial, se constitui um continuum discursivo multimodal – falado, cantado, tocado e dançado – que caracteriza os tambores africanos (e afrodiaspóricos). No contexto brasileiro, Ângela Lühning (2001, p. 29-30) afirma que "no candomblé [...] os tambores são transformações da fala cantada em timbre, ritmo e movimento corporal". Já Muniz Sodré (1998, p. 22) destaca esta relação na capacidade de visualizar, no próprio corpo e na dança, a corporificação da resultante sonora produzida pelo toque:

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

Por tudo isso, no universo cosmo-ritual do candomblé, o tambor é uma entidade sagrada, um sujeito relacional e um operador de linguagem. Ele não é simplesmente percutido; ele "fala", pois, como vimos, "não é bater tambor [...] Eu vou 'falar' com o tambor. […] O tambor é um orixá, é um rei, entendeu?" (Ìdòwú Akínrúlí, 2022 *apud* Tamarit, 2023, p. 619). Nesse mesmo sentido, o poeta marfinense Georges Niangoran-Bouah invoca o tambor como "verbo" e "memória dos antigos", solicitando-lhe uma fala que seja explicitamente "africana" e "ancestral":

> Tambor contemporâneo dos ancestrais fundadores, mensageiro vindo da noite dos tempos; tambor, onde quer que estejas e seja qual for o teu estado. Tambor-verbo, Memória dos Antigos, nós te invocamos: fala. Fala-nos africanamente de tempos imemoriais. Fala, fala-nos da África profunda, da África verdadeira13 (Niangoran-Bouah, 1982, p. 86, tradução nossa).

Niangoran-Bouah (1982) reverbera, neste caso desde um outro contexto, regimes linguísticos e sonoro-instrumentais específicos e historicamente situados, a partir dos quais o tambor é transformado em um interlocutor divino, dotado de agência, memória e poder. De fato, na África Níger-Kongo essa condição é aprofundada pela presença de entidades do mundo espiritual relacionadas com a transmissão sonora[14]. O caso melhor documentado é *Àyàn* (ou *Añá* na sua forma afro-cubana), a deidade iorubana responsável por esse "falar" que mora assentada dentro dos tambores. Segundo Amanda Villepastour (2015), é tratada como um "deus *tamborero*", o "espírito da madeira" ou o "primeiro tocador e construtor

[13] Tambour contemporain des ancêtres fondateurs, messager 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 immémoriaux. Parlez, parlez-nous de l'Afrique profonde, De l'Afrique vraie.

[14] Além da deidade yorùbá *Àyàn* ou *Añá* (na sua forma afrodiaspórica) existem "[...] 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 Logo" (Villepastour, 2015, p. 17, tradução nossa).

de tambores yorùbá" e está profundamente relacionada com a floresta – fato que explica outro dos seus codinomes: *Aṣòrọ̀lgi*, a "madeira que fala". *Àyàn* (ou *Añá*) não é apenas o patrono simbólico dos tambores, mas a própria força que os anima e lhes confere axé, legitimidade e capacidade de comunicação. O tambor consagrado não representa a divindade: ele a incorpora. Falar com o tambor é, portanto, falar com e através de *Añá*/*Àyàn*, o que implica uma ética específica, um conjunto de segredos e fundamentos e uma condição iniciática que, de novo, excede o mero domínio técnico de um instrumento.

Essa importância da capacidade de "falar" dos tambores levou a Kofi Agawu (2016, p. 113, tradução nossa) a afirmar que "ninguém que ignore seus aspectos linguísticos pode esperar alcançar uma compreensão profunda da música africana[15]". De fato, segundo ele, música, dança e linguagem estão ligadas por um "cordão umbilical". Assim, para compreender a música ritual é preciso conhecer seus regimes e formas específicas de significação. No entanto, como viemos argumentando, devemos considerar essa componente "musical" como parte de uma dinâmica comunicacional no sentido amplo do termo a partir da transposição do princípio civilizacional da oralidade para o âmbito maior da performance – ampliando seus usos e sentidos os quais, com a mediação de instrumentos, tecnologias e entidades, são elevados a uma dimensão supra-humana.

Nesse contexto, e sob o paradigma do musipensar, a afirmação de que "o tambor fala" deixa de ser uma metáfora e se revela como uma tentativa de descrição de um regime ontológico e epistemológico. Situar a reflexão no âmbito do tocar, do "processo" – e não fora dele – permite deslocar o eixo clássico da objetificação musical (música como coisa) para uma gramática relacional (música como modo de produzir sentido e orientar condutas). Assim, o tambor fala porque é verbo; fala porque é animado por *Añá*/*Àyàn*; fala ao transmutar linguagem em som e movimento; e fala porque, ao fazê-lo, atualiza diversos fundamentos ancestralizados que conectam humanos, divindades e toda a ancestralidade em um mesmo campo de sentido.

2. O tempo dos antigos: fundamentos da ancestralidade

A ancestralidade constitui um dos pilares ético-estéticos fundamentais do candomblé e, de modo mais amplo, das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas. Compreender como um saber se ancestraliza implica, portanto, examinar os regimes temporais que sustentam a relação intrínseca entre vivos e mortos, bem como as articulações entre passado, presente e futuro.

A concepção ocidental de tempo como sucessão cronológica homogênea, mensurável e abstrata mostra-se insuficiente para abarcar a experiência ritual do candomblé. Em contraste, ganham centralidade concepções não lineares, qualitativas e relacionais do tempo, nas quais a experiência vivida prevalece sobre a métrica. Nesse sentido, tanto a noção bergsoniana de "duração" quanto o "ritornelo" deleuziano oferecem contrapontos produtivos, ao compreenderem o tempo como um fluxo contínuo de

[15] No one who ignores its linguistic aspects can hope to reach a profound understanding of African music.

intensidades em que passado, presente e futuro coexistem e se interpenetram, em vez de se organizarem como segmentos estanques.

No entanto, como denuncia o congolês Kia K. Bunseki Fu-Kiau, "muitos estudos sobre a África tentaram rotular o mundo africano como inativo, indiferente, isto é, um mundo sem consciência do tempo[16]" (Fu-Kiau, 1994, p. 30, tradução nossa). Contra essa leitura marcada pela carência de instrumentos conceituais e, em muitos casos, pela desonestidade epistemológica, cabe destacar que abordagens como as de Bergson e Deleuze ressoam concepções temporais que encontram certa correspondência com cosmologias africanas estruturadas por regimes cíclicos e espiralares, nos quais o tempo é vivido como retorno, atualização e continuidade ativa.

Mesmo diversa e complexa, vou me centrar num dos exemplos mais estudados e recorrentes dessas organizações temporais africanas: o Cosmograma Kongo (*Dikenga dia Kongo* ou *Tandu kia Nza*). Trata-se de um diagrama dos povos *Bakongo* da África Central-Ocidental em forma 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 "[...] o tempo cósmico, natural, vital e social" (Fu-Kiau, 1994, p. 22) – ou seja, representam todos os aspectos da sua realidade e conseguem "cartografar" qualquer dimensão da vida. É, portanto, um mapa filosófico e espiritual que descreve a jornada e a organização cíclica do mundo físico e espiritual, dividido em quatro quadrantes que simbolizam as fases da existência.

A linha horizontal da cruz que separa esses quadrantes (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 separa, como uma membrana, o mundo dos humanos do mundo dos ancestrais/espíritos que coabitam a terra. A partir da manipulação desta energia da *kalunga* podemos abrir ou fechar ritualmente essa passagem entre mundos.

Além da *kalunga*, 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).

Assim, por exemplo, a metade inferior do círculo – *ku mpemba*, o mundo dos ancestrais e dos espíritos – corresponde ao passado. Contudo, esse passado não é concebido como uma dimensão encerrada, mas como uma fonte ativa de conhecimento, memória e potência. Como mostra Fu-Kiau (1994, 2001), a filosofia *Bakongo* aprofunda essa noção ao conceber o tempo como um pergaminho que se enrola

[16] Many studies on Africa have attempted to label the African world as inactive, nonchalant, that is, a world without an awareness of time.

e desenrola – *zinga ye zingumuna luzingu lwa ntangu* – metáfora segundo a qual o passado pode ser "lido como um livro", pois contém os "rolos de vida" nos quais se inscrevem as experiências e feitos dos antepassados. Assim, a ação no presente é continuamente informada e fundamentada pela experiência acumulada, tornando o tempo um campo de consulta, retorno e atualização.

Nessa direção, as temporalidades afrodiaspóricas definem um campo de idas-voltas-retornos, ancorado numa visão de mundo fundada na ancestralidade. Como explicita Leda Maria Martins:

> 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, transverso, longevo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma *cronosofia* em espirais (Martins, 2022, p. 42, ênfases no original)

Ao incorporar essa formulação, podemos compreender por que no candomblé o tempo não é reduzido a contagens ou medidas mecânicas, organizando-se, antes, como um tempo qualitativo e relacional. De alguma forma, como marca Kazeem (2016, p. 37, tradução nossa) para o contexto iorubá, se trata de culturas com uma "[...] certa indisciplina temporal" que dá origem a tecnologias musipensadas específicas. Esta noção de "indisciplina temporal" é decisiva para a crítica etnomusicológica aqui proposta, pois desloca a interpretação do déficit para a diferença. O que aparece como desorganização sob um olhar externo corresponde, na verdade, à presença de uma lógica temporal outra.

De fato, essas temporalidades cíclicas não são mentalizadas nem abstratamente métricas, pois, como sintetiza Joseph K. Adjaye (1994, p. 58, tradução nossa) "[…] o tempo [africano] é fundamentalmente um fenômeno cultural, ambiental e econômico, não uma atividade mental[17]". De modo convergente, Kazeem observa que "o tempo nas sociedades Yorùbá tradicionais não era nem matemático nem numérico[18]" (Kazeem, 2016, p. 30, tradução nossa). A crítica central dirige-se, portanto, à redução do tempo a uma sequência de unidades homogêneas. Essa posição é reforçada ainda com a recusa *Kiswahili* "[...] 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[19]" (Kokole, 1994, p. 52, tradução nossa).

Por outro lado, há em todas elas uma reverência e uma invocação do passado como parte intrínseca do presente. Este passado, segundo Adjaye (1994b), mesmo não quantificado de forma precisa é metodicamente guardado e relembrado em mitos, provérbios, canções e na linguagem dos tambores e outros instrumentos. Essa consciência do passado e sua importância ontológica reverbera a importância dos cultos à ancestralidade que, ao mesmo tempo que reforçam essa ideia de uma temporalidade circular, remetem, por outro lado, a uma continuidade ininterrupta. Ou seja, em muitas sociedades coabitam valores de circularidade e de certa linearidade em referência ao tempo, mas, diferentemente do mundo ocidental,

[17] Time is fundamentally a cultural, environmental, and economic phenomenon, not a mental activity.
[18] Time in traditional Yoruba societies was neither mathematical nor numerical.
[19] […] 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.

neste paradigma, o passado informa e produz o presente e por esse mecanismo, se projeta para um futuro que recomeça esse ciclo, tal como se compreende a ideia do futuro como "passado do amanhã".

Assim, 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 burquinesa Sombofu Somé, "somos os olhos dos ancestrais nesse mundo" (Somé, 2007, p. 67), pois somos continuação e recomeço. Então não existe conflito intrínseco entre uma continuidade histórica linear e uma temporalidade circular ou espiralar. É por isso que podemos afirmar que – de uma perspectiva africana ou afrodiaspórica – "o futuro é ancestral" (Ribeiro, 2020; Krenak, 2022); e que longe do teleologismo ocidental representado pelo axioma início-meio-fim, nossos ciclos se definem por uma dinâmica pela máxima quilombola "início-meio-início" (Bispo e Mayer, 2020).

Nessa chave, o passado, o presente e o futuro no candomblé não funcionam como compartimentos estanques, mas como dimensões em comunicação contínua, reorganizadas pela experiência ritual. Do ponto de vista do musipensar, essa ausência de metrônomos ou contagens não significa ausência de rigor, mas a presença de um rigor distinto, fundado na adequação relacional e na eficácia ritual. O tempo do toque se mede pela escuta e conjunção com o canto e a dança e pelo respeito aos fundamentos ancestralizados.

É nessa lógica que essa temporalidade circular-espiralar se torna um componente ativo do processo de ancestralização. Como veremos, o ponto de retorno (a marcação), aquilo que muda (o floreio), aquilo que é reiterado (os fundamentos) e aquilo que se adapta em performance (o momento certo de cada evento) mantêm-se em circuito.

Podemos sintetizar aquilo descrito aqui a partir da seguinte epígrafe:

> Na musicalidade ancestral em que todo som é significante, os princípios de retorno ritmicamente se estabelecem e ressoam em ondas cíclicas sonoras que, como gradientes, emanam e circunscrevem 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 sonoromusicais 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, ênfase no original).

Assim, o conjunto dessas formulações evidencia que, no plano nativo, o tempo do toque é inseparável do acontecimento ritual. Ele não atua como um marcador externo, mas como um dispositivo interno que organiza a relação entre os músicos, a comunidade e as entidades cultuadas. Escuta, pausa, respiração, atenção e contenção – frequentemente descritas como critérios técnicos – revelam-se, assim, como modos de gestão temporal do som, nos quais a ancestralidade se manifesta não apenas como memória, mas como princípio ativo de organização do tempo vivido.

3. A gramática da tradição: dinâmicas da ancestralização

A ancestralização, tal como trabalhada neste artigo, não se restringe a um "tema" identitário nem se confunde com a invocação genérica da tradição. Trata-se, antes, de um processo que faz o saber acontecer, circular e ganhar legitimidade no interior de um regime ritual específico. Em outras palavras, a ancestralização é uma tecnologia ritual: organiza procedimentos de transmissão, regula acessos, estabiliza critérios de correção e, sobretudo, demanda responsabilidade diante de uma ordem de mundo em que o tambor, a pessoa e as divindades não são domínios separáveis.

Os fundamentos musicais ancestralizados – os modos de organização sonora e performática cuja validade se mede por sua capacidade de se inscrever numa continuidade geracional e, simultaneamente, agir no presente ritual – pressupõem assim uma certa continuidade, mas não uma repetição mecânica. De fato, a ancestralização opera como um modo de atualização – um mecanismo pelo qual o que vem de antes é reativado no agora sob condições específicas.

Um primeiro indício do caráter tecnológico da ancestralização aparece na forma como os fundamentos descrevem o que poderíamos denominar de uma "zona de acesso regulado". Ao discutir o termo, Eliezer Santos enfatiza que um fundamento seria "o que é o mais puro […] o primário, o primeiro", uma dimensão "lá no fundo do baú", "escondido", que exige condições para ser revelado e compreendido, "uma profundidade máxima". A imagem do "baú" não é apenas uma metáfora: ela indica uma política do saber em que nem tudo está disponível a qualquer momento, nem para qualquer pessoa, nem sob qualquer intenção. Aquilo que se ancestraliza, portanto, não é somente um repertório de fundamentos, mas um modo de guardar e de abrir – uma gramática de sigilo, do tempo e do merecimento.

A ancestralização também se expressa na formulação de limites ontológicos e linguísticos. Quando o babalawo Ìdòwú Akínrúlí afirma que "não é bater tambor", mas "falar com o tambor", ele identifica uma disputa de nomeação cujo efeito é político: ao equacionar o tambor com a ação de bater "[...] diminui o quê que é o tambor mesmo" (Ìdòwú Akínrúlí, 2022 *apud* Tamarit, 2023, p. 619). Assim, a ancestralização pode ser lida aqui como um processo de recusa e reconstituição da dignidade: ao recusar um vocabulário que "diminui", se reinscreve o tambor numa ordem ontológica outra em que ele é "um orixá", "um rei". Assim, ancestralizar não é apenas lembrar ou convocar aquilo legado pelos antepassados; é também sustentar um regime de verdade alternativo e coerente com essa ancestralidade no qual o tambor não é um mero instrumento ou objeto, mas um sujeito de relação e um centro de autoridade. Essa reconfiguração ontológica tem, inclusive, consequências técnicas.

Vejamos a seguir alguns dos processos pelos quais o conhecimento musical se torna *fundamento* ancestralizado. Abordaremos aqui os mecanismos de transmissão, os critérios de validação comunitária e a inerente tensão entre a preservação rigorosa da tradição e a inovação criativa, essencial para sua continuidade e vitalidade.

3.1. Oralitura, os sons do tambor e a organização modular de um toque

Os principais modos de transmissão de saberes no candomblé são a imitação e a oralidade. Conjugando esta dimensão oral com a corporeidade, chegamos ao conceito de "oralitura" como formulado

por Leda Martins (1997, 2022). Diferente da tradição escrita, a oralitura descreve um conhecimento veiculado pela performance, um musipensar onde a palavra proferida e cantada e a música dançada atuam como um estilete que inscreve saberes, valores e visões de mundo diretamente nas "grafias do corpo". Os corpos dos *tamboreros* e dançarinos tornam-se, assim, arquivos vivos portadores de um conhecimento que é inseparável da sua execução.

Se como vimos, o tambor opera uma "transformação da fala cantada" em timbre-ritmo-movimento, então ele é um operador linguístico e não um simples acompanhamento do canto. É por isso que no candomblé "se «escreve» (embora não em símbolos gráficos) com o corpo" (Lühning, 2001, p. 28-29, grifos no original).

Um aspecto revelador dessa capacidade acústico-mocional dos tambores no candomblé reside no fato de que a combinação dos sons realizada nos tambores é frequentemente aprendida por meio de vocalizações onomatopaicas que funcionam como sílabas associadas a motivos geradores das ideias musicais, posteriormente organizadas em frases ou módulos com sentidos rituais ancestralizados. E cada um desses sons representa também um movimento técnico específico para poder executá-lo.

Apresento a seguir uma tabela com os sons que aprendi, mantendo a proposta de Cardoso (2006) de distinguir entre "formas básicas" (golpes simples) e "formas combinadas" (resultantes da associação de duas formas básicas):

Formas Básicas	Onomatopeia	Descrição
1	**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.
2	**TAN**	*Aberto (agdavi)*. O *agdavi* é percutido longitudinalmente no centro da pele, ocupando aproximadamente 2/3 da superfície.
3	**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 realizando um movimento de "chicote" em direção ao centro da pele e a prende.
4	**GUN**	*Grave*. A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam ligeiramente para permitir a vibração completa do couro.
5	**TX**	*Aro* ou *madeira*. O *agdavi* bate diretamente na borda do aro superior ou no corpo do atabaque, produzindo um som seco.

Formas combinadas	Onomatopeia	Descrição
6	**XÁ**	*Chicote*. Combinação de TAN e KO realizados simultaniamente mantendo a posição da mão livre no centro da pele, mas deslocando o golpe do *agdavi* para a região mais próxima da borda do couro, como se quisesse traçar uma tangente entre o *agdavi* e o aro do atabaque.
7	**TRUM**	*Flam*. É considerado aqui como um golpe combinado, por ser uim movimento bastante comum, mas pode ser considerado como uma *apojatura*, sendo então dois golpes simultâneos. Pode ser uma combinação de sons médio-graves realizados com *agdavi*-mão (TAN-KUN) ou das duas mão livres (KUN-KUN).
8	**FRUP**	*Preso*. Golpe característico em que são combinados um som preso ou "abafado" feito com a mão (parecido com o *aberto*, mas fazendo pressão com as falanges sobre o couro para evitar sua vibração e assim produzir um som "mutado"), juntamente de um outro *aberto* - seja este realizado com a mão (KUN) ou com o *agdavi* (TAN).
9	**KA**	*Madeira-Grave*. Golpe característico que combina o som seco *agdavi* percutindo o ferro do aro ou a madeira do corpo diretamente (TX) com um golpe *grave* (GUN).

Fig. 1: Tabela com os sons/timbres produzidos no atabaque rum pela combinação do aguidavis (*agɟádávi*)[20] com a mão esquerda livre.
Fonte: Elaboração do autor

3.2. A validação comunitária: "cada casa é um caso"

A ancestralização não é um processo monolítico ou centralizado. Ela opera sob o princípio da autonomia comunitária, sintetizado na máxima "cada casa é um caso". Isso significa que cada terreiro e cada linhagem possui a autoridade para validar suas práticas. As recriações, escolhas e reconfigurações dos *toques* são legitimadas internamente pelas lideranças e pelo corpo sacerdotal, com base nas trajetórias e fundamentos legados por figuras proeminentes de cada linhagem e seus ancestrais fundadores. Essa dinâmica permite uma pluralidade de expressões, onde a tradição é resguardada não pela uniformidade, mas pela fidelidade a linhagens específicas de conhecimento:

> Tem que respeitar a hierarquia. A antiguidade é posto! Não foi a gente que criou isso, ne? […] Por isso que, a gente vive de ancestralidade! […] As pessoas têm que entender isso e se respeitar o ancestral! Eles gosta quando a gente reverencia eles. […] Isso dá força! […] A sabedoria está com eles. Quer aprender? Senta. Seja humilde. Que eles ensinam na hora certa, no momento certo, que é merecimento (Dofono D'Omolu, 2021 *apud*

[20] Baquetas feitas com galhos tratados de distintas árvores usadas para tocar nos atabaques.

Tamarit, 2023, p. 388)

Por outro lado, a ancestralização organiza a própria gramática interna de um toque como um sistema modular/polifônico. Em vez de uma sequência linear de "padrões" empilhados, um toque se apresenta como conjunto de módulos interdependentes que se articulam por regras de cometricidade, por timbragens específicas e pela sua função ritual. A partir da minha experiência junto ao babalorixá *Dofono D'Omolu*, identificamos quatro categorias ancestralizadas que estruturam tanto o ensino quanto a performance ritual no terreiro *Ile Axé Omolu Omin Layó*:

1. As **marcações** são padrões que codificam a sequência coreográfica básica de uma entidade ou grupo de entidades. Trata-se da forma ou estado de retorno.
2. Os **movimentos** são frases musicais que codificam gestos e ações míticas específicas de uma entidade – como lutar, correr etc. – e modificam a energia e a intenção.
3. Os **floreios** são licenças interpretativas, mais ou menos livres, que permitem dar colorido tímbrico/melódico à execução e abrem janelas controladas de invenção.
4. As **passagens** são "clichês" para avisar, preparar ou conduzir a performance que regulam as transições entre módulos.

Aprender, nesse regime, é aprender a reconhecer quando cada módulo é pertinente e como ele se integra ao todo (canto, dança, momento ritual). Por isso, a validação não pode ser individualizada: ela depende da escuta coletiva e, em especial, do julgamento dos mais-velhos, que "autorizam" o que pode circular como fundamento. A máxima "cada casa é um caso" não relativiza os fundamentos; ela indica que são situados, vinculados a linhagens específicas e que respondem à linguagem de uma comunidade específica. Nesse sentido, o musipensar descreve não apenas "o que se toca", mas "como se pensa tocando": uma inteligência prática que integra forma musical, ética comunitária e eficácia ritual.

3.3. Re-ciclando os fundamentos: entre a tradição e a invenção

A sobrevivência da tradição depende de um equilíbrio delicado entre fidelidade ao legado dos antigos e capacidade de adaptação no presente. A noção de re-ciclagem (*re-cycling*), tal como mobilizada por Meki Nzewi (1997), descreve esse regime de repetição criativa em-performance: a forma retorna, mas cada ciclo admite reordenamentos internos que preservam a inteligibilidade dos fundamentos e, ao mesmo tempo, reconfiguram sua energia e eficácia. Por isso, ancestralização não significa imobilidade, mas dinamismo: a forma se renova sem romper a cadeia de significação ancestral, mantendo sua capacidade de conservar a sua força, continuidade e axé.

Essa dinâmica se torna particularmente evidente quando se reconhece que o processo ocorre paradigmaticamente na encruzilhada – espaço privilegiado de atualização no pensamento exúdico (Jagun, 2021) – onde se cruzam caminhos, tempos e mundos. Em contextos marcados por violência epistêmica, afirmar a ancestralização como critério interno de validade é também afirmar que há outras formas de saber,

ensinar e pesquisar, cuja prova se dá na própria performance.

Um caso recolhido na minha tese de doutorado contado pelo meu *padrino* de Añá Fernando "Leo" de Oliveira Leobons ilustra, em escala micro, essa economia de "variação com fundamento". Durante um toque de batá em Havana com o seu mestre Fermin Nani Socarras[21], este introduziu uma nova frase rítmica. Diante da rigidez do mestre e frente a essa atitude, Fernando Leobons questionou a variação e perguntou o motivo, ao qual o mestre respondeu que se tratava de um *invento*, mas era uma "boa invenção" (*¡pero es un buen invento!*). Anos depois, durante uma entrevista, Fernando Leobons refletiu sobre o que tornou possível a aceitação daquele acréscimo: o invento era "bom" porque "acompanha a linguagem". A inovação foi reconhecida e, com o tempo, ancestralizada, porque respeitava a lógica interna do toque, dialogava com o canto e, portanto, não quebrava o vínculo de sentido que sustenta o fundamento da "fala" dos tambores.

Esse princípio – inovar sem quebrar o elo ancestral – permite compreender o candomblé e as religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas como tecnologias de resistência e reinvenção: ao longo da história, resistiram à escravização, à criminalização e ao racismo religioso por meio desse princípio básico de recriação contínua. A tradição, aqui, não é a conservação de formas, mas a preservação de legados, isto é, de fundamentos musicais e éticos que se atualizam sob responsabilidade.

Vejamos a seguir um breve exemplo desse mecanismo criativo. Na figura, extraída da minha tese, são mostrados quatro ciclos da marcação do toque chamado de *varsi lenta*[22]. Nela, a partir de uma lógica de **re-ciclagem** no sentido de Nzewi (1997) – ou seja, um processo no qual é esperado que aconteçam, em cada repetição, reordenamentos internos que reconfiguram alguns elementos concretos – é mostrada uma sequência que começa na "forma básica" (B_0) ou marcação, segue para um pequeno floreio (B_1), e é modificada novamente com um segundo floreio (B_2) para finalmente retornar a B_0, seu estado basal. Neste caso, tanto B_1 quanto B_2 são motivos que não alteram a forma dançada, a marcação, e por isso são culturalmente interpretados como floreios e não como bases distintas.

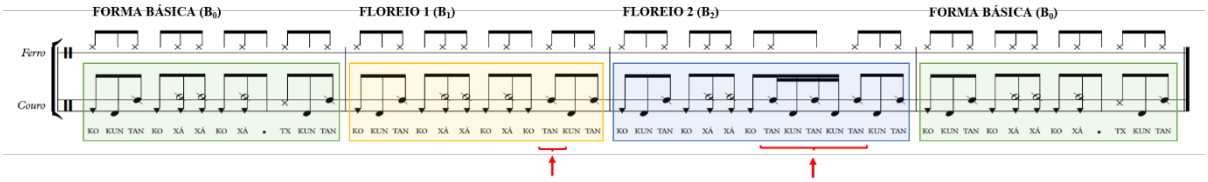

Fig. 2: Representação de floreios sobre a base do toque *varsi lenta*
Fonte: Tamarit (2023, p. 252)

[21] Fermín Nani Socarrás *Ochunleti* (1938–2007) foi *tamborero*, luthier (construtor de tambores), pedagogo, membro da *potência abakuá Usagare Mutanga Efó* e uma das maiores referências do tambor *batá* e da rumba no século XX.

[22] Trata-se de um toque genérico tocado para quase todos os orixás, que pode ser nomeado de diversas formas. No terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, é chamado de *varsi* no masculino singular. É chamado "lenta" pois admite diferentes andamentos, nesse caso, é tocado lentamente. Há outras possibilidades, como tratá-lo no feminino (uma *varsi lenta*) ou grafá-lo diferente, como *vassi* ou *vassa*.

Assim, a novidade é admissível porque retorna ao estado basal e porque se mantém "na linguagem", de modo que o rito continua reconhecível, prazeroso e com axé.

4. A performance como epistemologia: "tocar é saber"

A performance dos toques de candomblé é a materialização do musipensar ancestralizado. Neste contexto, o conhecimento não é algo que se "tem" de forma abstrata, mas algo que se "faz" e se "é" através do som, do gesto e do corpo em relação. Por isso, o ato de tocar revela-se como prática epistemológica: um modo de conhecer o mundo e de responder ao sagrado no interior de um regime específico de validação.

A própria figura do *tamborero* emerge, assim, como intelectual ritual – teórico, filósofo e pedagogo – cuja epistemologia é rítmica, encarnada e relacional. O que a comunidade reconhece como "correto", "belo" ou "com axé" não se decide por um critério externo, mas por um conjunto de procedimentos internos: convivência, escuta, repetição, responsabilidade e senioridade, em diálogo com a autonomia de cada linhagem.

Um primeiro operador que torna visível essa epistemologia é aquilo que, no vocabulário dos próprios tocadores, se nomeia como **chão**. Longe de indicar um "pulso" abstrato, o chão refere-se à matriz compartilhada que permite que todos caminhem juntos: é a pisada sentida e distribuída entre toque, canto e dança. Trata-se de um regime cultural de marcação que envolve a qualidade do som, a estabilidade do corpo e a orientação do gesto. Nesse sentido, o chão é algo simultaneamente musical e social: delimita o espaço no qual a expressão individual do solista se torna admissível por permanecer dentro dos fundamentos coletivos. Ao deslocar a atenção do metrônomo para a pisada, o chão evidencia que a forma musical do rito é inseparável da coreografia e do corpo – um ponto que se aproxima da formulação de 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 [...]" (Thainara Castro, 2021 *apud* Tamarit, 2023, p. 400). Isto é, a dança participa da própria definição do que conta como forma.

Um segundo operador é a noção de *marcação*: o estado basal que organiza o retorno e fornece o nível de referência para qualquer variação. A *marcação* não se reduz a um padrão isolado, mas emerge do entrelaçamento cométrico entre ciclos contrastantes – sobretudo entre o ostinato circular do *gã*/*agogô* e o "caminhar" ou *dobrar* do *rum* – que estrutura a percepção coletiva e orienta a aprendizagem. É aqui que os dispositivos composicionais de **rodar a base** e **tocar pausado** se tornam especialmente elucidativos: ambos produzem resultantes sonoras contrastantes com a marcação básica por "girar" o padrão interpretativo do *rum* sobre um ostinato. Assim, uma mesma marcação pode reaparecer sob reordenações internas que renovam a sua energia interna sem quebrar a sua estrutura e função ritual. Como dispositivos pedagógicos, ambos ensinam a escutar e calcular o "momento certo" desse retorno: o aprendiz aprende a localizar o ponto de reentrada do ciclo, a medir a oportunidade do floreio e a se sincronizar com isso ao canto e à dança sem se "descolar" do chão. O efeito é duplo: produz-se coesão (todos sabem onde estão) e abre-se uma janela de invenção.

Esse regime de validação se articula a uma forma específica de transmissão, marcada pela

oralidade, a corporeidade e a responsabilidade ritual. Não se trata apenas de memorizar sequências, mas desenvolver uma escuta situada e uma ética do tempo: "tocar pausado" é escutar, respirar e acompanhar, permitindo que o rum "respire" com o conjunto.

A ancestralização, portanto, não opera somente como memória (conteúdo), mas como procedimento (método): um modo de transmitir o conhecimento em performance e de torná-lo confiável diante da comunidade. A repetição intensiva – longe de empobrecer – densifica, porque acumula experiência, refina o julgamento e fundamenta. É nesse sentido que o tambor pode ser entendido como arquivo vivo: não por armazenar "informações", mas por atualizar relações e orientar modos de existir por meio do som, do gesto e do convívio.

Além disso, construí uma distinção analítica entre conjuntos contrastantes para tentar explicitar a gramática em camadas que conforma cada toque. O **ferro** – formado pelo *gã*/*agogô* e pelos atabaques menores: *lé* e *rumpi* – concentra os parâmetros de referência e orientação: estabiliza uma moldura perceptiva que permite aos corpos "se encontrarem" no ciclo. O **couro** – o atabaque rum – opera como o lugar de conversação e de decisão: é onde a forma se desdobra em marcações, movimentos e floreios que acompanham o canto e a dança. Essa relação não é hierárquica, mas tensiva e cooperativa: sem ferro, a variação perde chão; sem couro, o fundamento se torna mera repetição de um ostinato.

O ponto decisivo é que a ancestralização regula justamente essa tensão: autoriza e estabelece formas de composição-em-performance (Nzewi, 1997) que gerenciam a criatividade para evitar a descaracterização da resultante sonoro-instrumental. Assim, a polifonia modular que conforma um toque – em suas camadas timbrísticas, morfológicas e gestuais – emerge como uma tecnologia comunicacional capaz de gerir fluxos de energia, orientar condutas e produzir pertencimento coletivo.

A ancestralização torna-se empiricamente observável quando se acompanha como um toque "se sustenta" e "se prova" no rito. Em vez de remeter apenas a uma memória distante, ela aparece como economia de força e como pedagogia do ouvido: "manter é muito bom. Manter, você repetir. Repetir é bom! Lembrar, repetir é bom! Fica forte!". A variação excessiva, por sua vez, é percebida como risco de enfraquecimento: "não pode estar renovando todo dia, senão fico fraco. Eu acredito nisso: quanto mais renovar, mais fraco fica" (*Dofono D'Omolu*, 2021 *apud* Tamarit, 2023, p. 387). O ponto decisivo é que a reiteração não é uma simples cópia ou repetição cíclica, mas uma **re-ciclagem**: uma recomposição em fluxo (**composição-em-performance**) que reordena o conteúdo sem quebrar a forma reconhecível e dançável. Nessa lógica, é preciso retornar ao estado basal, à *marcação* dançada e que pode ser coletivamente reconhecida e responsabilizada.

Assim, descrever um toque não é apenas transcrever figuras, mas acompanhar como um fundamento circula, como é corrigido e como é legitimado. O lugar paradigmático dessa operação é a encruzilhada: não como metáfora genérica, mas como operador que explica por que a continuidade exige cruzamentos, traduções e ajustes. Assim, o musipensar oferece uma chave para deslocar a hierarquia entre "teoria" e "prática": é no fazer – isto é, nesse tocar com fundamento – que se formula esse pensamento, e é no pensamento que se orienta o fazer.

Essa compreensão tem consequências diretas para a escrita e para a pesquisa. Se um toque

é uma tecnologia comunicacional e se o saber se prova na performance, então a descrição etnográfica precisa evitar dois riscos simétricos: reduzir o rito a uma coleção de "padrões" transponíveis e, inversamente, sacralizar a prática como indizível. A categoria de ancestralização permite um terceiro caminho: acompanhar como os próprios praticantes constroem critérios de correção, como negociam variações e como responsabilizam o fazer diante do sagrado. Isso implica tratar os conceitos nativos – chão, marcação, floreio, passagem etc. – como operadores analíticos capazes de reorganizar as perguntas.

Em termos metodológicos, a atenção recai menos sobre a "origem" de um motivo e mais sobre sua circulação: quem pode tocar, em que momento, para quem, com que intenção. Em termos pedagógicos, a consequência é igualmente forte: ensinar fora do terreiro sem trair o fundamento exige construir situações de escuta, repetição e retorno, reconhecendo que o aprendizado é cumulativo e relacional. Assim, o musipensar não se limita a propor uma crítica ao cânone; ele oferece um modelo prático para pensar ética, técnica e conhecimento como dimensões inseparáveis.

A proposta de pensar o toque a partir de operadores como ferro, couro e chão deve ser compreendida como um desdobramento do paradigma do musipensar, e não como mera estratégia descritiva. O ferro funciona como uma referência fraseológica, enquanto o couro concentra as dobras, as variações e a conversa corpo-a-corpo com o canto e a dança – lugar privilegiado em que a criatividade se torna audível e avaliável. O chão, por sua vez, explicita que a estabilidade performática não equivale a um pulso abstrato, mas a um regime cultural de marcação vinculado ao corpo e à coreografia. Ao articular esses operadores com a noção de marcação e com os dispositivos composicionais de rodar a base e tocar pausado, torna-se possível descrever como a ancestralização regula o movimento: o toque muda e se adapta para permanecer, produzindo continuidade sem fossilização e criação sem ruptura.

Conclusão

O processo de ancestralização constitui a base do musipensar candomblecista. Ancorado em uma cosmovisão de tempo cíclica – na qual o passado não é um vestígio distante, mas uma presença ativa – e validado por dinâmicas comunitárias que equilibram a fidelidade aos fundamentos e abertura à criação, esse processo assegura que o conhecimento sonoro permaneça eficaz, pertinente e vivo.

Tocar tambores sagrados deixa assim de ser uma prática estritamente musical para se afirmar como uma epistemologia em ato. Tocar não é apenas uma habilidade técnica, mas um modo de conhecer e de se relacionar com a ancestralidade, com a comunidade e com o sagrado. O som corporificado – organizado em timbre, ritmo e movimento – torna-se a própria linguagem por meio da qual a sabedoria dos mais-velhos é reencenada, sentida e transmitida. Reconhecer e valorizar essas epistemologias não é apenas desejável, mas urgente. A ampliação da presença de candomblecistas, *tamboreros*, mestres e mestras nos espaços acadêmicos de produção e circulação do conhecimento não responde somente a uma demanda por representatividade; trata-se de um passo decisivo para descolonizar a academia e para reconhecer a densidade intelectual e espiritual inscrita na sabedoria ancestral dos tambores.

É nesse sentido que a ancestralização pode ser compreendida como o regime no qual os

saberes se estabilizam como formas reconhecíveis e, ao mesmo tempo, permanecem abertos à variação controlada – uma variação que não rompe com o fundamento, mas o atualiza. Com isso, a proposição "tocar é saber" adquire precisão etnomusicológica: tocar é saber porque o saber se manifesta no modo de falar, "respirar", escutar e responder; e porque esse modo é sustentado por linhagens, critérios de validação e por uma ética de relação com o sagrado.

Falar em ancestralização implica, ainda, adotar uma concepção de tempo que escapa à cronologia linear. No candomblé, o passado não funciona como arquivo encerrado, mas como uma instância continuamente atualizável: os antigos retornam como medida, como critério e como responsabilidade. A repetição do toque, a reentrada do ciclo, o retorno ao estado basal e a lógica de rodar a base produzem uma temporalidade espiralar, na qual cada volta recompõe a forma e, simultaneamente, a desloca. Essa dobra temporal possui implicações ontológicas e políticas, pois afirma a continuidade das linhagens apesar das rupturas históricas e cria condições para respostas criativas que não abdicam dos fundamentos. Ancestralizar, nesse sentido, não é apenas lembrar, mas refazer, corrigir e reassentar.

O musipensar nomeia a ciência por trás desse refazer. Essa perspectiva permite reorientar debates recorrentes sobre "tradição" e "inovação" sem recorrer a oposições rígidas. Em vez de perguntar se um toque é "antigo" ou "novo", a questão desloca-se para os processos de legitimação: como, por quem, em que circunstâncias e com quais efeitos sobre a comunidade. Assim formulada, a discussão deixa de ser meramente estética e revela seu alcance ético e político.

Por fim, se a ancestralização organiza como o saber circula, como se prova e como se torna responsável, então qualquer política do conhecimento que pretenda dialogar com as musicologias candomblecistas precisa reconhecer que a validação não se dá apenas por enunciados, mas por performances situadas. Isso exige um deslocamento das expectativas acadêmicas habituais: mais do que extrair "dados" do rito para interpretá-los externamente, trata-se de aprender a ler e responder aos critérios internos do fundamento. Tal deslocamento configura um gesto de encruzilhada, no qual regimes de escrita e regimes de transmissão se cruzam sem que um reduza o outro. Nessa chave, o musipensar e a ancestralização não operam apenas como categorias analíticas, mas como proposições metodológicas e pedagógicas: ensinar, pesquisar e escrever com os tambores implica aceitar que o pensamento também se produz enquanto tocamos e que o conhecimento se mede pela capacidade de sustentar relações, preservar legados e manter aberto – sem ruptura – o caminho do axé.

Referências

ADJAYE, Joseph K. Time, Identity, and Historical Consciousness in Akan. In: ADJAYE, Joseph K. (org.). Time in the Black experience. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994a. p. 55–78.

ADJAYE, Joseph K. Time in the Black experience. 1. ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1994b. 233 p.

AGAWU, Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. The Journal of Musicology, Berkeley, CA, v. 5, n. 3, p. 400–418, summer 1987. Disponível em: http://bit.ly/3zmdZXY. Acesso em: 20 nov. 2020.

AGAWU, Kofi. The African Imagination in Music. 1. ed. New York, NY: Oxford University Press, 2016. 372

p.

BISPO, Nego; e MAYER, Joviano. Início, meio, início: Conversa com Antônio Bispo dos Santos. Revista Indisciplinar, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 52–69, 2020. DOI 10.35699/2525-3263.2020.26241. Disponível em: http://bit.ly/4lyCyHv. Acesso em: 6 maio 2025.

DUBOIS, W. E. B. As almas da gente Negra. Tradução: Heloisa T. Gomes. 1. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. 322 p.

FERREIRA, Luís. 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., E-book.

FU-KIAU, Kimbwandènde K. B. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, Joseph K. (org.). Time in the Black experience. 1. ed. Westport, CN: Greenwood Press, 1994. p. 17–34.

FU-KIAU, Kimbwandènde K. B. African Cosmology of the Bântu-Kôngo: Tying the Spiritual Knot : Principles of Life & Living. 1. ed. Brooklyn, NY: Athelia Henrietta Press, 2001. 159 p.

GONZALEZ, Leila. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, RJ, n. 92/93 (jan./jun.), p. 69–82, 1988.

GREENBERG, Joseph Harold. Parte I: Classificação das línguas da África. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). História geral da África: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília, BR: UNESCO, 2010. 8 v. v. I, p. 317–336. Disponível em: http://bit.ly/3FyOmXL. Acesso em: 10 maio 2022.

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

KAZEEM, Fayemi A. Time in Yorùbá Culture. Al-Hikmat: A Journal of Philosophy, Lahore, PA, v. 36, p. 27–41, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3QoyzPm. Acesso em: 7 out. 2022.

KRENAK, Ailton. Futuro Ancestral. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022. 122 p.

LÜHNING, Angela. Música: palavra-chave da memória. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (ed.). Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora 7Letras, 2001. p. 23–33.

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

MARTINS, Leda M. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 254 p.

MONCAYO, Víctor M. Presentación. Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante. In: MONCAYO, Víctor M. (ed.). Fals Borda, Orlando, 1925-2008: Una sociología sentipensante para América Latina. Bogotá, CO: Siglo del Hombre Editores / CLACSO, 2009. Disponível em: https://bit.ly/3Ulwlwq. Acesso em: 18 set. 2022.

NIANGORAN-BOUAH, Georges. La Drummologie: qu'est-ce que c'est? In: INSTITUTE D'ETHNO-SOCIOLOGIE (COTÊ D'IVOIRE). UNIVERSITÉ D'ABIDJAN (org.). Revue Ivoirienne d'Anthropologie. Abidjan, CIV: Institute d'Ethno-Sociologie, out. 1982. p. 50–86.

NZEWI, Meki. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. The Black Perspective in Music, New York, NY, v. 2, n. 1, p. 23–28, 1974. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1214145. Acesso em: 15 maio 2016.

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

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

NZEWI, Meki; FREIRE, Kamai; e GRAEFF, Nina. Por uma musicologia "verdadeiramente" africana- brasileira: Entrevista com Meki Nzewi. Revista Claves, João Pessoa, PB, v. 9, n. 14, p. 116–135, 2020. ISSN 1983-3709. Disponível em: http://bit.ly/3I3HipW. Acesso em: 14 jan. 2020.

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

ONG, Walter J. La oralidad del lenguaje: La capacidad de leer y el pasado oral. In: Oralidad e escritura: Tecnologías de la palabra. Tradução: Angélica Scherp. 1. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 15–24.

PULLEYBLANK, Douglas. Niger-Kordofanian Languages. In: COMRIE, Bernard (org.). The World's Major Languages. 2. ed. [online]: Routledge, 2010. p. 857–865.

RIBEIRO, Katiúsca. O futuro é ancestral. Le Monde Diplomatique. Brasil, [online], 19 nov. 2020. Disponível em: http://bit.ly/3zJ4UIT. Acesso em: 12 out. 2022.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 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.

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

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

SOMÉ, Sombofu. O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução: Débora Weinberg. 2. ed. São Paulo, SP: Odysseus Editora, 2007. 146 p.

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

VILLEPASTOUR, Amanda. The Yorùbá god of drumming: transatlantic perspectives on the wood that talks. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2015. 312 p.

Ferran Tamarit é Músico-pesquisador, tamborero e professor, nascido em Barcelona e radicado no Rio de Janeiro. Doutor e Mestre em Música (UNIRIO) e bacharel em Antropologia. Pesquisa patrimônios sonoro-rituais afro-latino-americanos e caribenhos. Iniciado em Osha-Ifá, Omo Aña e Palero, é membro do Candomblé e atua como músico e produtor no carnaval carioca.
E-mail: ferran.tamarit@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.