Particularidades e universalidades do candomblé: a "unidade sem uniformidade" aplicada à música ketu

Rafael Souza Palmeira
Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP

Resumo: O presente artigo tem o intuito de compartilhar a concomitância de características universais e particulares no âmbito sonoro-musical do candomblé ketu. Para tanto, inicialmente serão apresentados conceitos e ideias presentes em diferentes trabalhos que abordam temáticas africanas e afrodiaspóricas; conceitos estes que, apesar de suas especificidades, comungam a referida condição de simultaneidade entre aspectos universais e particulares. Na sequência, tendo como referencial principal a música instrumental do candomblé ketu, seus elementos, funções e dinâmicas, serão expostas correspondências com diferentes realidades musicais dos universos africanos e afrodiaspóricos, inclusive aproximações com complexos religiosos próximos. Finalizando, esta conjuntura será observada por meio da análise de diferentes performances, entrevistas e registros do toque agueré: ritmo característico do orixá Oxóssi, próprio do repertório religioso musical em questão. Neste último momento serão compartilhadas diferentes atividades do denominado quarteto instrumental, que é composto pelos atabaques rum, rumpi e lé, acrescidos do gã (instrumento idiofone metálico), com ênfase nas atividades do rum – tambor grave, solista.

Palavras-chave: Candomblé. Música afrodiaspórica. Música do candomblé. Candomblé ketu. Agueré.

Particularities and universalities of Candomblé: "unity without uniformity" applied to Ketu music

Abstract: *This article aims to share the concomitance of both particular and universal characteristics within the musical-sound scope of Candomblé Ketu. To this end, we first introduce the concepts and ideas found in a variety of works addressing African and Afro-diasporic themes, concepts that, despite their specificities, share the condition of simultaneity between particular and universal aspects. In sequence, primarily focused on the instrumental music of Candomblé Ketu, its elements, functions, and dynamics, we will expose its corresponding differences with the musical reality of the African and Afro-diasporic universe, including approximations to adjacent religious groups. Finally,*

1 Este artigo compreende parte de capítulo de tese em desenvolvimento, sob a orientação do prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto, com financiamento da Capes. Aproveito para agradecer às contribuições diretas e indiretas dos alabês mencionados neste texto, essenciais para esta pesquisa. Agradeço também ao prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho pelas ponderações e sugestões bibliográficas, bem como aos pareceristas anônimos pelos comentários e críticas ao texto.

PALMEIRA, Rafael Souza. Particularidades e universalidades do Candomblé: a "unidade sem uniformidade" aplicada à música Ketu. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2703.

Recebido em 22/1/2021, aprovado em 7/5/2021

this context will be observed through the analysis of different performances, interviews, and recordings of the agueré rhythm-a characteristic rhythm of the deity Oxóssi, typical of the religious musical repertoire in question. At this time, we will share various functions of the so-called instrumental quartet, which is composed of the atabaques Rum, Rumpi, and Lé, in addition to the Gã (a metallic idiophone instrument), with emphasis on the function of the solo, bass drum, Rum.

Keywords: *Candomblé. Afro-diasporic music. Candomblé music. Candomblé ketu. Agueré.*

Já na primeira metade do século XX, Edison Carneiro, em seu clássico *Candomblés da Bahia*, baseando-se nas inferências de Nina Rodrigues, indicava uma característica primordial das religiões afro-brasileiras, em especial do Candomblé baiano: uma "unidade sem uniformidade" (CARNEIRO, 2008: 6).

É certo que as ideias dos supracitados pioneiros estavam apoiadas em muitas premissas equivocadas, racistas e preconceituosas. Uma ideia basilar do pensamento de Rodrigues, por exemplo, é o conceito de "retenções africanas", que no âmbito das religiões afro-baianas era interpretada a partir da denominada supremacia nagô. Afirmava, assim, uma suposta superioridade do candomblé ketu perante os demais complexos religiosos; superioridade baseada na maior complexidade e "pureza africana" (entre outras justificativas) presente nesta religião. Entretanto, trabalhos posteriores revelaram as inconsistências próprias desta corrente de pensamento, seja apontando para a influência de grupos "não nagô-iorubás", precisamente os jejes, na formação do candomblé ketu (PARÉS, 2018: 145-146), corrigindo os equívocos sobre a suposta superioridade dos denominados sudaneses em detrimento dos grupos bantos, enfatizando a importância destes últimos para a formação cultural brasileira como um todo (LOPES, 2011), seja ponderando acerca da identidade iorubá (MATORY, 1998: 268-284).

Ainda que apoiada por premissas e diretrizes equivocadas, as intuições destes pioneiros não falharam: de fato, esta condição de unidade sem uniformidade é de natureza própria do candomblé ketu (e muito provavelmente de todas as religiões afrodiaspóricas) em diferentes espectros. A unidade remete a um determinado padrão, às semelhanças presentes entre diferentes realidades (no caso, realidades religiosas). A negação à uniformidade pondera que tais semelhanças não são irrestritas, e cada realidade tem suas particularidades. Estas características não se anulam; ao contrário, se complementam, definem e integram, compondo um contexto complexo, ao mesmo tempo plural e particular; uma realidade que se apresenta por uma "unidade sem uniformidade".

Ideias análogas estão presentes em obras que atravessam temáticas africanas e afrodiaspóricas, nos mais diversos campos de análise e interpretação das realidades socioculturais em questão. Munanga (2009: 31) indica que, no continente africano, a condição de "diversidade cultural e unidade africana" *é* de interesse de diferentes estudiosos. Operando diversos campos do saber (Antropologia, Sociologia, História, Geografia, entre outros), o autor defende uma postura analítica das culturas africanas bem próxima da ideia de "unidade sem uniformidade" (MUNANGA, 2009: 31-37). J. H. Kawabena Nketia, ainda no prefácio de sua obra *The Music of Africa*, compartilha ideias muito próximas às expostas acima – desta vez, quando se refere especificamente ao estudo da realidade musical do continente africano: "O estudo da música africana é ao mesmo tempo um estudo de unidade e diversidade, e isso é o que o torna empolgante e desafiador"[1] (NKETIA, 1974: 9, tradução nossa).

[1] Original: "The study of African music is at once a study of unity and diversity, and this is what makes it exciting and challenging" (NKETIA, 1974: 9).

Deslocando o foco das realidades musicais africanas para o contexto afrodiaspórico, Paul Gilroy propõe o oceano "Atlântico como uma unidade de análise única e complexa [...] [utilizando-a] para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e transcultural" (GILROY, 2012: 57). Para isso, o autor sugere "imagem de navios em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e o Caribe [...]" (GILROY, 2012: 38). Não à toa, na referida obra, Gilroy reserva um capítulo inteiro para a música do Atlântico Negro, seus atores, suas relações e desdobramentos (GILROY: 157-221). Ainda que trilhando outros caminhos (ou, mais apropriadamente, navegando outros mares), é possível estabelecer uma conexão entre os conceitos propostos por Gilroy e a ideia de "unidade sem uniformidade": o Atlântico como unidade, operando simultaneamente à não uniformidade dos navios, suas trocas e fluxos.

Outra imagem metafórica é proposta por José Jorge de Carvalho, que, ao discorrer sobre a música afrodiaspórica (mais especificamente a de tradição iorubá), sugere

> [...] a imagem de um bloco de cristal que, mesmo apresentando desgastes, deformações e ranhuras no seu exterior, conserva a articulação interna, original, fixada no momento singular e irrepetível de sua reconstituição após a travessia atlântica (CARVALHO, 2006: 265).

Para robustecer a ideia de unidade no Novo Mundo, o referido autor, a partir de cruzamentos de dados de sua pesquisa com trabalhos de John Mason e Maureen Warner-Lewis (CARVALHO, 2006: 269-271), apresenta o mesmo cântico dedicado ao orixá Exú em realidades afrorreligiosas no Brasil, Cuba e Trinidad – respectivamente. Carvalho compartilha três diferentes versões do referido cântico, apresentando um entendimento próprio, análogo à ideia de unidade sem uniformidade:

> São inúmeras variantes, às vezes implicando também mudanças no significado: porém, é a mesma célula, a mesma poesia vinda da África que ficou nos vários pontos do Novo Mundo (CARVALHO, 2006: 270).

Sendo assim, é possível afirmar que esta é uma condição amplamente utilizada e aceita por diferentes autores que, por sua vez, a vinculam aos mais diversos (e por vezes conflitantes) conceitos, diretrizes e correntes de pensamento. Para além das diferentes visões, interpretações e direcionamentos, os trabalhos supracitados indicam um consenso por parte dos autores em relação *à* condição de concomitância entre características universais e particulares em diferentes realidades africanas e afrodiaspóricas. Seja no âmbito do candomblé baiano, em suas relações e trânsitos com outras manifestações afrodiaspóricas, ou mesmo nas realidades africanas, esta ideia norteia diferentes percepções e interpretações. Neste sentido, este trabalho tem o intuito de explorar a condição de "unidade sem uniformidade" a partir da música do candomblé ketu, mais especificamente sua música instrumental.

Importante reafirmar que este conceito se encontra, em alguns trabalhos, atrelada às correntes que o associam com os diversos pensamentos influenciados pelo evolucionismo social. Assim, cabe ponderar que o presente artigo, desvinculado destas correntes, assume esta ideia como fio condutor para a investigação de algumas características, perspectivas e diretrizes do referido contexto musical. Logo, a ideia de "unidade sem uniformidade" utilizada aqui diz respeito às questões técnico-musicais, à condição de concomitância entre características musicais universais e particulares.

Para tanto, inicialmente serão comparadas características musicais do candomblé com atributos comuns a algumas musicalidades africanas e afrodiaspóricas. Na sequência,

interseções entre a música do candomblé ketu e complexos religiosos próximos serão exploradas. Finalizando, serão compartilhadas análises de diferentes performances do toque[2] agueré, examinando particularidades e universalidades no que concerne aos seus aspectos rítmicos. Neste último momento, utilizarei dados provenientes de três fontes principais, a saber: (1) tese de doutoramento de Ângelo Nonato Natale Cardoso (2006) – mais especificamente trechos que abordam atividades sonoras, além de performances registradas e investigadas pelo referido trabalho; (2) registros audiovisuais da obra *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011); (3) dados e registros presentes em trabalho anterior, de minha autoria (PALMEIRA, 2018).

Cabe ressaltar que estas três fontes compreendem práticas de alabês[3] vinculados a três tradicionais terreiros localizados na cidade de Salvador (BA): Ilê Axé Iyá Nassô Oká (conhecido como Terreiro da Casa Branca), Ilê Òsùmàrè Aràká Àse Ògòdó (conhecido como Casa de Oxumarê) e Ilê Iyá Omi Axé Iyá Massê (conhecido como Terreiro do Gantois). A análise dos dados presentes nas três supracitadas obras terá como complemento investigações de registros sonoros cujas performances são de personalidades vinculadas a um dos três terreiros mencionados.

A música do candomblé está estreitamente vinculada a aspectos extrassonoros (VERGER, 2018: 77. LÜHNING, 1990: 92), indicando um universo múltiplo, cuja temática atravessa diferentes áreas do saber. Portanto, processos investigativos que enfocam o referido tema demandam abordagens transdisciplinares. Sensível a isto, este trabalho se vale de procedimentos, recursos e referenciais diversos, combinando materiais provenientes de diferentes áreas das ciências sociais e humanas (trabalhos que contemplam temáticas africanas e afrodiaspóricas, em especial o candomblé) com elementos próprios do campo investigativo da música – como análise de registros sonoros e audiovisuais, tendo como instrumento a representação gráfica de tais ocorrências.

1 Uma parte do todo: a música do candomblé compondo a unidade musical do grande universo africano e afrodiaspórico

As peculiaridades da música do candomblé ketu são inúmeras e algumas delas, mais especificamente os aspectos da música instrumental, serão pontuadas mais adiante. Mas, antes disso, é importante situá-la no seu todo, indicando algumas de suas conexões e semelhanças com algumas outras manifestações musicais da costa oeste africana e afrodiaspóricas na América.

Na música do candomblé, parte significativa da sessão instrumental fica a cargo do quarteto instrumental (CARDOSO, 2006: 51-61), que é composto por três tambores, denominados "atabaques", com diferentes tamanhos – rum, rumpi e lé, respectivamente tambores grave, médio e agudo –, além do gã (ou agogô), campânula de metal idiofone, com uma ou duas bocas. Cabe ao rum (tambor grave) a função solista, executando variações diversas, enquanto o trio de acompanhamento (rumpi, lé e gã) mantém padrões rítmicos fixos durante a performance. Os atabaques rumpi e lé são executados, a depender do ritmo, com duas baquetas (em cada instrumento), denominadas "aguidavis", ou mesmo com as duas mãos em contato direto com o instrumento, enquanto o gã é executado por uma baqueta de metal. Já o rum pode ser executado de duas maneiras: com uma mão portando o aguidavi, enquanto a outra mão fica em contato direto com a pele do instrumento; ou com ambas as mãos em contato direto com a pele do instrumento.

[2] No âmbito do candomblé, "toque" é sinônimo de ritmo (LÜHNING, 1990: 239).

[3] "Chefe das cabaças; chefe dos tocadores de atabaque" (LÜHNING, 1990: 222).

A partir de tais informações, livres de uma investigação rítmico-sonora mais detalhada, é possível identificar algumas semelhanças com outras manifestações musicais de matrizes africanas. A presença do tambor é o primeiro item a ser destacado. O já citado Edison Carneiro indica a importância do instrumento na religiosidade da afrodiáspora brasileira, quando afirma que "O único elemento comum da liturgia é o atabaque, acompanhamento preferencial para as cerimônias religiosas" (CARNEIRO, 2008: 25).

Entretanto, as semelhanças extrapolam a simples referência genérica do instrumento. O conjunto de três tambores aparece em diferentes manifestações músico-religiosas deste universo. Ao discorrer sobre o modelo de culto da Casa de Nagô e da Casa de Minas, no Maranhão, Ferretti (2016: 83) afirma que nesta última "Os toques [ritmos] são acompanhados por cabaças e três tambores de madeira afunilados (chamados hun), com couro em uma só boca e batidos com aguidavis". Aqui, é possível identificar outras semelhanças que não apenas o conjunto de três atabaques. O nome atribuído aos tambores na Casa de Minas (hun) é certamente o mesmo nome do tambor mais grave utilizado no candomblé (rum), com algumas variações gráficas – sobre ortografia dos termos afro-brasileiros, ver Silveira (2006: 25-30). Importante ressaltar que neste trabalho, seguindo a proposta da já citada obra de Nei Lopes, opto por uma não rigidez no que se refere à grafia de palavras africanas, prezando "pela compreensão mais fácil e pela consagração do uso" (LOPES, 2011: 5-6)[4].

Outro exemplo no mesmo sentido diz respeito à nomenclatura atribuída em ambas as realidades à baqueta utilizada: aguidavi. De modo igual, a mesma configuração de três tambores é encontrada em outras manifestações musicais afro-latinas, a exemplo do ritmo afro-cubano bembé (URIBE, 1996: 107. MALABE; WEINER, 1990: 8).

Esta mesma conjuntura se faz presente em algumas realidades musicais do continente africano. A partir da análise do repertório fon e da música batá, Lacerda (2014) cita e explora diferentes manifestações musicais, nas quais conjuntos de três tambores se fazem presentes. Ao dissertar sobre o repertório fon, o autor enfatiza suas similaridades com a música dos povos ewe, do sul de Gana. Para isso, compara as características do tambor solista fon (*hunda ho*) com as do tambor solista ewe (*atsimewu*): "O tambor-solista hunda ho corresponderia ao atsimewu. Ambos ocupam a região grave e são percutidos com mão e baqueta" (LACERDA, 2014: 18).

Neste último exemplo, as similaridades com o candomblé extrapolam a quantidade de tambores. Como exposto anteriormente, também no candomblé ketu, o tambor solista é o mais grave. Além disso, na maioria dos ritmos deste repertório, o rum é executado com uma mão em contato direto com a pele do instrumento, enquanto a outra porta o aguidavi (baqueta).

Da mesma forma, é possível encontrar instrumentos idiofones similares ao gã no grande universo africano e afrodiaspórico. No âmbito afro-latino hispânico, parte dos padrões rítmicos executados por esse grupo de instrumentos recebe o nome de **clave** (ver as duas obras supracitadas que têm como foco estas musicalidades: URIBE, 1996. MALABE; WEINER, 1990), que certamente tem a mesma procedência funcional do gã, do candomblé ketu. Os

[4] Optei por tratar alguns termos, cujas etimologias claramente informam ascendências de idiomas próprios do continente africano, como nativos da língua portuguesa, portanto sem o destaque em itálico. É o caso do termos utilizados quando da referência aos instrumentos musicais, acessórios (como aguidavi, rumpi, lé, gã e rum), além de termos sem relação direta com o universo musical (a exemplo de peji e runcó). Em alguns momentos, objetivando apresentar determinado termo, utilizo aspas; sendo estas descartadas na reexposição do referido termo. Nesse sentido, é preciso considerar também que os processos de adequação e tradução linguística estão inseridos num contexto diaspórico – que nestes casos compreendem adaptações de vocábulos pertencentes a idiomas tonais para idiomas não tonais. Assim, acompanhando Lopes, entendo que mais importante que o rigor linguístico "é a reparação de uma injustiça histórica, para o resgate da identidade dos descendentes dos africanos que forjaram a Nação brasileira" (LOPES, 2011: 6).

padrões realizados por essa família instrumental são registrados na literatura especializada, além da já citada **clave**, como *line guide* – ver Sandroni (2001: 15-20). É possível identificar aqui uma consonância em relação às funções desse grupo de instrumentos, cujas traduções literais indicam sua funcionalidade: "chave", "linha-guia". Tais termos afirmam a posição protagonista desses padrões, indicando suas condições de referenciais para os demais instrumentos.

Em trabalhos que têm a música do candomblé ketu como seu principal objeto de estudo, a função referencial da linha-guia – que neste ambiente é assumida pelo gã – também é explicitada. Angela Lünhing afirma a importância do padrão rítmico executado pelo gã, seja no âmbito rítmico – com suas atividades apresentando-se como elemento estruturante dos padrões dos tambores lé e rumpi –, seja nos aspectos melódicos provenientes dos cânticos (LÜHNING, 1990: 110-114). Assim, a autora ratifica a relevância do gã (que neste trabalho considero sinônimo de "agogô"), declarando que

> A função do assim chamado *time keeper* é exercida especialmente pelo agogô, com seu som claro e penetrante, já que o toque do agogô constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, quanto para o canto. O tocador de agogô tem, por conseguinte, uma tarefa de extrema responsabilidade (LÜHNING, 1990: 110).

Ao longo da referida obra, Lühning demonstra a posição protagonista do instrumento, apresentando-o como referencial para diversos aspectos, sejam eles rítmicos, melódicos ou extramusicais. Cardoso compartilha da visão no que concerne à função referencial do gã, concluindo:

> Com certeza tal atribuição está ligada à sua estabilidade musical e seu timbre diferenciado. Tratando-se de um instrumento do metal percutido por outro metal, e os outros instrumentos, majoritariamente, sendo percutidos em couro, o timbre do gã se distingue dos demais (CARDOSO, 2006: 53).

Tais afirmações ratificam a ideia de unidade atuando no universo musical afrodiaspórico – enfatizando realidades musicais cujos vínculos e fluxos remetem principalmente à parte ocidental do continente africano. Entretanto, é preciso pontuar que cada realidade musical anteriormente citada tem suas peculiaridades, não havendo, portanto, uma homogeneidade que firme um caráter fixo e universal. Da mesma forma, essa unidade atua em diferentes camadas, como níveis de especialização; em cada nível, um conjunto de semelhanças atua, proporcionando e conferindo o *status* de unidade. A seguir, investigaremos esta condição peculiar às religiões identificadas como "candomblé".

2 O todo e suas partes: conexões entre aspectos relativos à música do candomblé ketu e complexos religiosos próximos

A mesma realidade descrita se faz presente no âmbito religioso afro-baiano. Os africanos escravizados que chegaram à Bahia entre os séculos XVII e XIX (VERGER, 1987. VIANA FILHO, 1946) por vezes eram identificados de acordo com as suas localidades de origem e/ou etnia. Estas diferenciações, mesmo correspondendo à heterogeneidade no que se refere aos diferentes grupos que chegaram ao país neste período, respondiam também a interesses mercantis, pois comumente, na venda dos escravizados, associavam-se suas procedências com supostas

capacidades laborais. Além disso, estas classificações não condiziam necessariamente à realidade: alguns indivíduos eram batizados "com o nome do [seu] porto de embarque, e não com [o nome] de um grupo étnico" (LÜHNING, 1990: 6).

Tais classificações correspondem a uma categorização na qual os indivíduos eram identificados de acordo a sua respectiva "nação". As "nações", que inicialmente tinham um caráter étnico-político-religioso (mesmo que, como citado anteriormente, com equívocos e desvios), com o tempo passaram a ter uma conotação exclusivamente religiosa (LIMA, 1976. PARÉS, 2018). Assim, candomblé ketu pode ser entendido como sinônimo de "nação" Ketu. Há outros complexos que partilham com o candomblé ketu considerável quantidade de características em comum, que os classificam como pertencentes a um mesmo universo religioso: o candomblé. Dentre os diferentes complexos religiosos deste universo, destacarei aqui alguns diálogos e conexões do campo musical entre as nações Ketu, Jeje e Angola.

O primeiro se refere à instrumentação. Nos três complexos religiosos, o quarteto instrumental se faz presente e importante em várias conjunturas ritualísticas. As características sonoras também permanecem: o trio de acompanhamento (rumpi, lé e gã) executa padrões fixos, fornecendo a base para que o rum realize suas variações.

Ainda sobre a instrumentação, a nomenclatura adotada para os atabaques reforça a unidade existente entre o candomblé ketu e as demais nações. Rum, rumpi e lé são nomes de ascendência jeje (LÜHNING, 1990: 36. PARÉS, 2018: 143-144. SILVEIRA, 2006: 458). Parés afirma que os termos aguidavi e gã (além de outros vocábulos, que não têm relação direta com a música, utilizados no candomblé ketu, como "peji" e "runcó") têm a mesma ascendência. Sobre a utilização dos termos jejes pelos demais complexos religiosos, o autor afirma:

> Esses termos, utilizados hoje em dia nos terreiros ketus e angolas referindo-se a aspectos da "estrutura profunda" do ritual, como processos de iniciação, hierarquia de grupo, espaço sagrado, instrumentos e outros, indicam a importância indiscutível que a tradição do culto de voduns teve no processo formativo do candomblé (PARÉS, 2018: 146).

Além de reforçar o equívoco da "supremacia nagô", presente implícita ou explicitamente em diversos trabalhos que abordam o tema, tais afirmações indicam estreitas conexões entre as diferentes nações de candomblé. Portanto, esta condição nada tem a ver com uma suposta superioridade ou pureza do rito nagô, mas, sim, com a contribuição de diferentes etnias na formação dos complexos religiosos hoje existentes.

A condição de "unidade sem uniformidade" opera também no âmbito técnico-performático que envolve o quarteto musical. Edison Carneiro, no seu já citado clássico, percebeu que a forma de tocar o atabaque – se executado com ou sem aguidavis – compreende um índice de diferenciação entre os complexos religiosos (CARNEIRO, 2008: 88).

Ponderando que o estudo do campo musical não era o principal foco de Carneiro, é importante ressaltar que suas observações (levando em consideração o pioneirismo de sua obra), ainda que genéricas, são louváveis. Em termos gerais, na maior parte dos toques executados no candomblé ketu (nagô), os músicos, ao percutirem os atabaques rumpi e lé, portam um par de aguidavi para cada tambor, enquanto a abordagem do rum consiste em uma mão em contato direto com o couro do instrumento, ao passo que a outra mão porta um aguidavi. Este direcionamento também é compartilhado por ritmos de ascendência jeje.

Como exceções, no que se refere aos toques presentes no candomblé ketu, é possível citar o "ijexá" e o "batá" (CARDOSO, 2006: 338-341; 350-356). No primeiro, todos os atabaques

são percutidos com as mãos. Já no "batá", os atabaques rumpi e lé são percutidos com aguidavis, enquanto o rum é percutido com as duas mãos em contato direto com a pele. A execução com as mãos em contato direto com o couro do atabaque é uma abordagem característica também dos ritmos do Candomblé Angola.

Outra questão que cabe ressaltar é a forte interpenetração dos ritmos entre os diferentes complexos religiosos. Ao transcrever toques utilizados no Ilê Axé Iyá Nassô Oká – terreiro ketu conhecido como Terreiro da Casa Branca –, Cardoso (2006) afirma a ascendência jeje dos toques "ramunha", "sató", "bravum" e "runtó". Com exceção do "runtó", que não é citado em seu estudo, Vatin (2001) concorda quanto à ascendência jeje dos toques mencionados, além de afirmar a mesma origem de outros ritmos, como "jinc*á*" (VATIN, 2001: 12). Todos os ritmos supracitados, excetuando-se também o "runtó", estão presentes igualmente no DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011).

É interessante observar que tanto a tese de Ângelo Nonato Natale Cardoso quanto o referido DVD se dedicam à música do candomblé ketu. Considerando que há um certo consenso entre os autores citados em relação à ascendência jeje de alguns ritmos – como "sató", "bravum" e "ramunha" – e que os mesmos são abordados nos trabalhos dedicados à música característica do candomblé ketu, a mencionada interpenetração entre ritmos de diferentes nações fica assim ratificada. Isto nos leva a perceber a condição de "unidade sem uniformidade", desta vez operando também no universo do candomblé, mais especificamente nas relações musicais entre diferentes nações.

A seguir exploraremos esta mesma condição no âmbito da música instrumental do candomblé ketu. Para tanto, diferentes abordagens do mesmo toque – o agueré – serão analisadas, focalizando a concomitância entre características gerais e particulares neste ambiente.

3 Universalidades e particularidades na música instrumental do candomblé ketu: analisando o toque agueré

Até aqui, aspectos da música instrumental do candomblé ketu foram analisados à luz de suas semelhanças e particularidades com relação a outras realidades musicais – primeiramente comparados a algumas musicalidades africanas e afrodiaspóricas e, na sequência, por meio de algumas conexões entre as manifestações musicais dos complexos denominados candomblé. Nesta seção, tais condições são exploradas a partir da análise de diferentes performances próprias do complexo religioso candomblé ketu.

Para isso, demonstrarei a existência de uma certa universalidade idiomática, percebida nas diferentes performances de um único toque. Assim, a presença de padrões e células comuns em diferentes execuções confirma a tão referida unidade, presente também nos aspectos rítmicos instrumentais – tudo isso operando concomitantemente com os mais variados traços de particularidades.

3.1 Universalidade e particularidade idiomática: o trio de acompanhamento

A ocorrência dos mesmos padrões rítmicos, próprios de um mesmo toque, presentes em diferentes performances, confere uma unidade idiomática em relação aos ritmos do candomblé ketu. Tal enunciado pode ser confirmado a partir da análise de execuções distintas do toque agueré.

O agueré é um toque que está intimamente vinculado ao orixá Oxóssi – divindade da caça (CARDOSO, 2006: 287). Em trabalho cuja pesquisa foi baseada nas práticas de Iuri Passos

(PALMEIRA, 2018)[5], alabê do Ilê Iyá Omi Axé Iyá Massê – Terreiro do Gantois –, compartilhei células rítmicas características deste toque, tal como apresentadas pelo referido alabê. Neste trabalho, os padrões executados pelo trio de acompanhamento no ritmo em questão estão representados por um ciclo binário (Fig. 1); mas, pelas especificidades do texto[6], optei por representá-lo em fórmula de compasso de 4/4 (repetindo, assim, nos 3º e 4º tempos as células dos 1º e 2º tempos)[7].

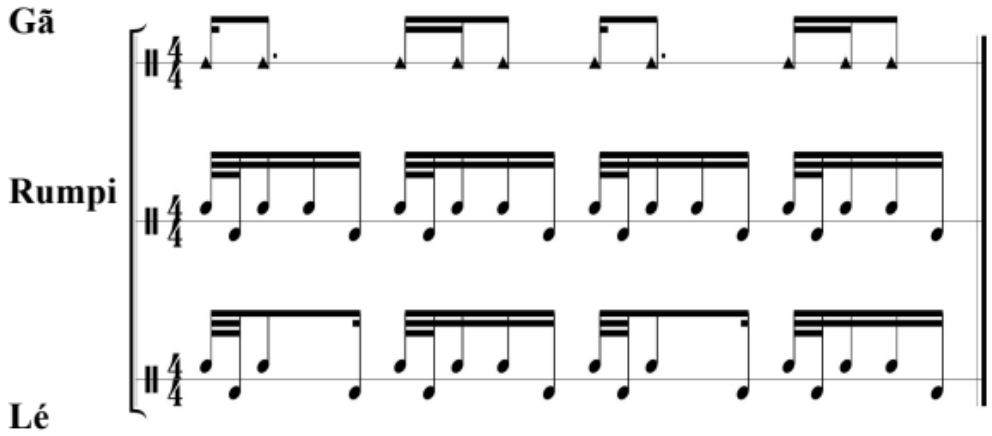

Fig. 1: Grade do trio de acompanhamento no toque agueré, segundo Palmeira (2018)

Posteriormente, em entrevista, Iuri Passos (2020) indicou que a forma tradicional de se tocar o trio de acompanhamento no toque agueré no Terreiro do Gantois tem os padrões do rumpi e lé invertidos, se comparados à forma apresentada na Fig. 1. Ainda segundo ele, tal prática foi se flexibilizando com o tempo, e atualmente alguns percussionistas aplicam tais variações. Assim, de acordo com as diretrizes do Gantois, o essencial é que os dois tambores executem linhas rítmicas distintas (Fig. 2).

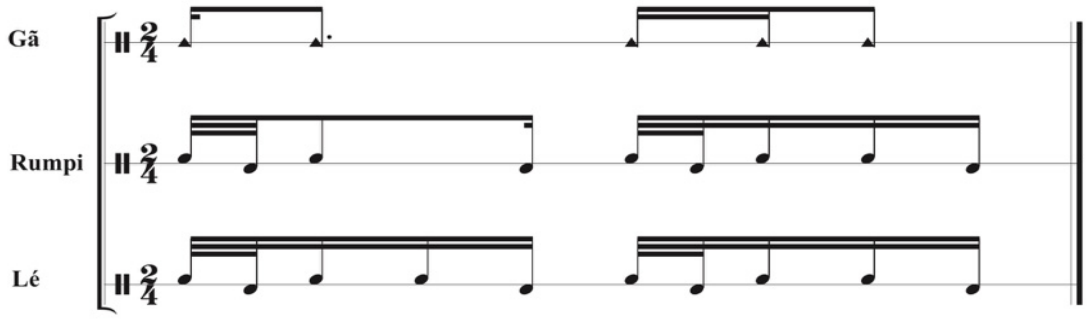

Fig. 2: Forma tradicional de se tocar o trio de acompanhamento no toque agueré, no Terreiro do Gantois, segundo Iuri Passos (2020)

[5] Nas páginas seguintes, serão apresentadas transcrições de performances contidas em algumas obras supracitadas; nestes casos, referenciarei os *performers* de cada registro: Iuri Passos (PALMEIRA, 2018), Edvaldo Araújo (CARDOSO, 2006) e Valnei da Silva (A ORQUESTRA..., 2011).

[6] O referido trabalho é um livro-método para o instrumento bateria. Na ocasião, optei por representar as atividades do trio de acompanhamento em compasso de 4/4, em consonância com as frases de rum representadas no mesmo trabalho.

[7] Nas Fig. 1, 2, 3 e 4 represento a manulação dos padrões próprios dos atabaques rumpi e lé, diferenciando as alturas de cada figura: mão direita para os golpes acima do monograma, mão esquerda para os golpes abaixo do monograma.

No DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011) – obra que registrou performances de músicos vinculados ao Terreiro Oxumarê –, é possível encontrar os mesmos padrões apresentados por Iuri Passos, mas abordados de diferentes maneiras. No trecho dedicado ao ritmo em questão – mais especificamente quando o quarteto musical é tocado simultaneamente –, o músico Marcos Odara executa a mesma linha rítmica do gã apresentada pelos alabês do Gantois, enquanto Nivalci Ribeiro e Neicival Ribeiro tocam nos tambores rumpi e lé a mesma célula que Passos atribui ao rumpi (Fig. 3); sendo esta a referida transcrição:



Fig. 3: Grade do trio de acompanhamento no agueré executada pelos músicos Marcos Odara, Nivalci Ribeiro e Neicival Ribeiro, no DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011).

Entretanto, no mesmo trecho dedicado ao agueré na referida obra, Valnei Silva afirma que o padrão rítmico atribuído aos atabaques rumpi e lé, executado por Nivalci Ribeiro e Neicival Ribeiro, está equivocado. Segundo Valnei, tal padrão é utilizado no toque "ogèlè", ritmo dedicado ao orixá Ossaim. Este último alabê afirma que, no toque agueré, rumpi e lé, executam a seguinte célula rítmica (Fig. 4):

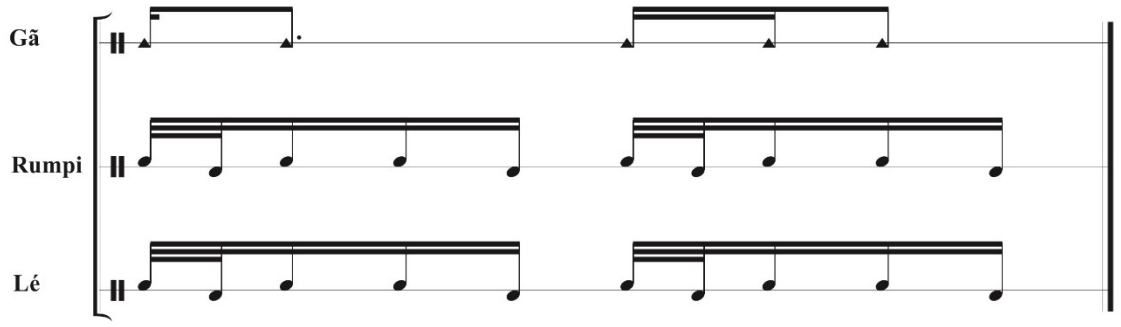

Fig. 4: Grade do trio de acompanhamento no agueré, segundo Valnei Silva, no DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011)

Ao apresentar padrões do trio de acompanhamento no toque agueré, Cardoso (2006: 288) apresenta duas possibilidades de células rítmicas características do gã, além de quatro diferentes formas de se tocar os atabaques rumpi e lé (Fig. 5):

Formas diferentes de se tocar o rumpi, o lé e o gã, no toque agueré. **I**, **II**, **III** e **IV** *referem-se ao rumpi e lé, sendo que os 3 primeiros exemplos são mais freqüentes.* **V** *e* **VI** *são padrões sonoros comuns no gã.*

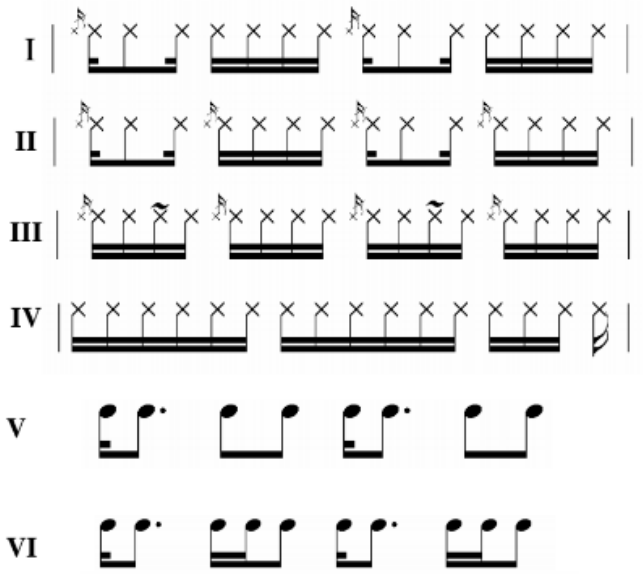

Fig. 5: Possibilidades diferentes de se tocar o trio de acompanhamento no agueré, segundo Cardoso (2006: 288)

Como descrito na parte superior da imagem, os padrões I, II, III e IV são "formas diferentes de se tocar o rumpi e lé", enquanto os padrões V e VI dizem respeito às possibilidades de abordagem do gã.

A despeito das diferenças no que concerne às escolhas notacionais quando da representação dos padrões rítmicos próprios dos tambores rumpi e lé, as semelhanças são evidentes[8]. Outro ponto que cabe ressalva é a omissão, no trabalho de Cardoso, da manulação de cada padrão. Neste caso, cabe considerar a natureza do seu trabalho, que pertencente ao campo da etnomusicologia. Assim, algumas especificidades ligadas aos aspectos performáticos (mais especificamente as indicações de qual mão é utilizada em cada golpe), não fazem parte do objetivo central do autor.

Considerando a semelhança em relação à resultante sonora dos padrões II e III (o sinal " ~ " em cima das terceiras semicolcheias dos 3º e 4º tempos do padrão III indicam uma "nota fantasma" – nota com baixa emissão sonora), encontramos correspondência entre os padrões apresentados por Cardoso e os excertos compartilhados nas figuras 1, 2, 3 e 4. Com exceção do padrão IV (do qual não encontrei reincidência nas outras fontes pesquisadas), as células características dos tambores são análogas às transcrições apresentadas nas figuras anteriores.

Em relação aos padrões do gã, nem Iuri Passos nem os alabês participantes do DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011) anunciam possibilidade exposta como padrão **V** da Fig. 5. Entretanto, é possível encontrar tal padrão rítmico em registros sonoros, que contam com a participação de músicos vinculados aos terreiros aqui pesquisados.

[8] Cardoso opta por representar algumas atividades destes tambores com o ornamento *flam*. Por entender que os padrões rítmicos em questão estão vinculados ao desenho rítmico do gã – sendo, portanto, aspectos característicos da estrutura principal do trio de acompanhamento –, opto por representá-los como fusas.

Resgatando gravações feitas pelo linguista norte-americano Lorenzo Dow Turner entre os anos de 1940-1941 na cidade de Salvador e no Recôncavo Baiano, o projeto *Memórias Afro-Atlânticas* (VATIN; NOBRE, 2018) apresenta performances de importantes personalidades do candomblé desta época. Na faixa 25, v.1 do referido projeto, cujo título é *Cantiga para Oxossi (Maria Escolástica da Conceição Nazaré, Mãe Menininha do Gantois)*[9], é possível identificar a mesma célula rítmica apresentada no padrão **V**, da obra de Cardoso. Como se trata de uma cantiga para Oxóssi, e considerando a estrutura rítmica presente na performance, explicitada pelo padrão do gã e pelo comportamento rítmico de atabaque solista (que, por dedução, concluo ser o rum), é razoável inferir que se trata de uma execução do ritmo agueré. A mesma célula rítmica demonstrada no padrão **V** por Cardoso (Fig. 5) aparece em outros registros fonográficos vinculados ao citado orixá, como a faixa 3, denominada *Oxóssi*, do disco *Candomblé* (CORRÊA, 1977) – cuja performance instrumental ficou sob a responsabilidade de três famosos músicos vinculados ao Terreiro do Gantois: Vadinho, Dudu e Alcides (BARROS, 2020: 65-79).

Dito isto, as peculiaridades de cada prática, no que concerne aos padrões próprios do trio de acompanhamento no toque agueré, são concomitantes às semelhanças rítmico-estruturais dos excertos apresentados. Todas as abordagens aqui exibidas compõem um mesmo repertório rítmico e suas diferenças não ofuscam a unidade rítmico-idiomática existente entre elas.

Fato digno de observação é a ponderação de Valnei da Silva no que concerne às organizações sonoras próprias do trio de acompanhamento no toque agueré. Como exposto anteriormente, Valnei afirma que os padrões executados pelos alabês Nivalci Ribeiro e Neicival Ribeiro (Fig. 3) são próprios do toque ogèlè, ritmo característico do orixá Ossaim. Encontramos correspondência no trabalho de Cardoso (2006: 301-307) quando apresenta toque dedicado ao referido orixá: "torin euê". Sobre este ritmo e suas aproximações com o toque agueré, o autor afirma que, "[...] no torin euê, executado na Casa Branca e nos candomblés onde estive, a diferença entre o agueré e esse toque [torin euê] repousa, principalmente, no rum, e não nos demais instrumentos" (CARDOSO, 2006: 301). No mesmo sentido, Iuri Passos, a partir das práticas do Terreiro do Gantois, declara a existência de ritmo dedicado ao orixá Ossaim; segundo este alabê, os padrões rítmicos do trio de acompanhamento neste toque (que no Gantois é conhecido por "toque de Ossaim") são análogos aos praticados no toque agueré (PASSOS, 2020).

Foge ao alcance deste trabalho investigar outros ritmos próprios do candomblé ketu, que não o agueré. Entretanto, as exposições anteriores indicam a adequação da "unidade sem uniformidade" em outros espectros: seja nas diferentes nomenclaturas adotadas, ou mesmo em diferenciações rítmico-sonoras, as similaridades atuam de forma concomitante às particularidades. A seguir, a ideia de "unidade sem uniformidade", no âmbito do toque agueré, será aprofundada com uma análise de trechos de diferentes performances do tambor solista: o rum.

3.2 Universalidade e particularidade idiomática: o rum

Ao compartilhar adaptações de alguns ritmos do candomblé ketu a partir das práticas de Iuri Passos, no anteriormente citado trabalho dividi as atividades rítmicas do rum em frases (PALMEIRA, 2018). Dentre as frases apresentadas em cada ritmo, uma tem posição de destaque e referencial, se comparada às demais: a frase-base. Tal divisão não foi aleatória nem à revelia;

[9] Registro sonoro disponível em Cantiga... (2020).

em entrevista posterior, o próprio Iuri Passos afirma ser esta uma metodologia corrente nos processos de ensino-aprendizagem do Terreiro do Gantois (PASSOS, 2020).

Metodologia análoga é identificada por Cardoso, ao afirmar que, no seu processo de aprendizagem da música instrumental do candomblé ketu, seus professores sempre ensinavam as células rítmicas do rum por frases (CARDOSO, 2006: 104-105). O conceito de frase-base também está presente na obra do referido autor. Cardoso afirma que a frase-base musical é correlata à frase-base coreográfica e que ambas "criam um centro polarizador que adquire função de repouso" (CARDOSO, 2006: 106). Aqui, encontramos uma consonância em relação ao conceito de frase-base, tanto na identificação de sua existência quanto na sua atuação.

Antes de adentrarmos nas atividades peculiares ao rum no toque agueré, segue a legenda dos diferentes tipos de golpe neste instrumento, aqui adotadas (Fig. 6):

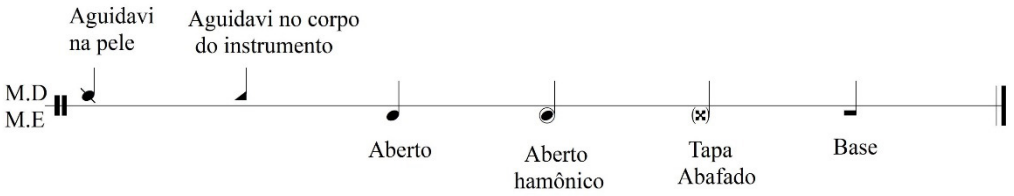

Fig. 6: Legenda do rum

No que se refere ao agueré, tendo como referência as práticas de Iuri Passos (PALMEIRA, 2018: 44), compartilhei a seguinte frase-base (Fig. 7):



Fig. 7: Frase-base toque agueré, em Palmeira (2018: 44)

A frase-base referente ao agueré compreende um ciclo de quatro tempos. Aqui, no intuito de normalizá-la com os padrões próprios do trio de acompanhamento, além de melhor explorar as atividades do rum, opto por subdividi-la em dois compassos de dois tempos cada. Tal direcionamento vale também para as demais células rítmicas aqui apresentadas[10]. No trabalho acima citado, apresentei outras duas frases que contêm a mesma estrutura rítmica da base, sendo elas denominadas "variação 1" (Fig. 8) e "variação 2" (Fig. 9), respectivamente:

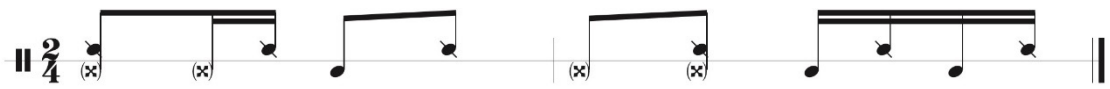

Fig. 8: Variação 1, toque agueré, segundo Palmeira (2018: 45)

[10] No intuito de padronizar a apresentação gráfica, também opto por apresentar aqui as transcrições de Cardoso traduzidas a partir dos parâmetros notacionais adotados neste trabalho.



Fig. 9: Variação 2, toque agueré, segundo Palmeira (2018: 45)

Com relação às frases acima retratadas (variações 1 e 2), vale salientar que o padrão rítmico nos três primeiros tempos é o mesmo da base, mudando apenas no quarto e último tempo, quando diferentes variações são proferidas.

Cardoso (2006: 291-292), ao transcrever uma performance do agueré realizada pelo alabê Edvaldo Araújo, não identifica o(s) excerto(s) rítmico(s) que considera frase-base[11]. Assim, não é possível afirmar se as duas fontes consideram o mesmo padrão rítmico como frase-base do toque agueré. Entretanto, a recorrente aparição da primeira parte da frase-base apresentada por Iuri (os dois primeiros tempos) na performance de Edvaldo Araújo indica, ao menos, uma considerável unidade idiomática entre as duas execuções.

No 3º compasso, logo após a frase introdutória – frase esta identificada por Cardoso (2006: 291) –, Edvaldo Araújo executa o mesmo motivo rítmico presente nos dois primeiros tempos da frase-base de Iuri Passos (Fig. 10).



Fig. 10: Compassos 1 a 4, performance de Edvaldo Araújo, toque agueré (CARDOSO, 2006: 291).

Ao longo de toda a performance, o alabê evoca o mesmo motivo diversas vezes; em nenhuma o padrão é completado tal qual a frase-base do agueré apresentada por Passos (Fig. 7). Ao executar o motivo em questão, Edvaldo mantém a característica de uma frase de quatro tempos, utilizando diferentes células rítmicas como complementos. A seguir, alguns exemplos (Fig. 11):

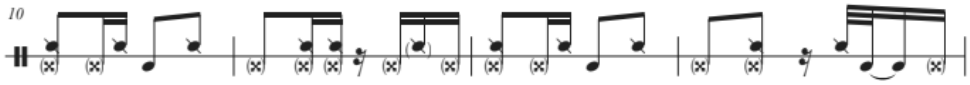

Fig. 11: Compassos 10 a 13, performance de Edvaldo Araújo, toque agueré (CARDOSO, 2006: 291)

A mesma tendência na performance do rum no agueré é assumida por Valnei da Silva, no DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011). De acordo com a análise desta obra, não é possível identificar se, assim como as diretrizes musicais do Gantois e da Casa Branca (terreiros vinculados aos dois trabalhos anteriormente citados), a tradição musical do Terreiro Oxumarê

[11] O referido autor considera a possibilidade da existência de mais de uma frase base por ritmo (CARDOSO, 2006: 97-112).

adota o conceito de frase-base. Mas, assim como nas duas outras performances supracitadas, Valnei da Silva, em diferentes momentos, lança mão do motivo rítmico aqui retratado.

Os dois primeiros tempos da frase-base demonstrada por Passos e identificados na performance de Edvaldo estão presentes também na execução do alabê vinculado ao Terreiro Oxumarê. Seguindo a mesma tendência das outras práticas, Valnei combina tal motivo com outras células rítmicas, compondo excertos que podem ser interpretados como frases de quatro tempos. No trecho abaixo (Fig. 12), mais especificamente entre os compassos 26 e 27 de sua performance, Valnei da Silva executa a mesma frase-base apresentada por Passos:

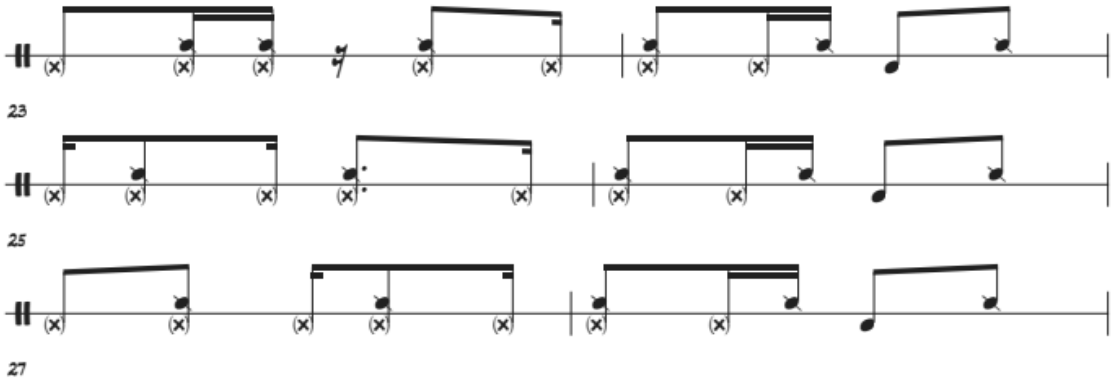

Fig. 12: Compassos 22 a 28, performance de Valnei Silva, toque agueré (A ORQUESTRA..., 2011)

Ainda sobre o trecho acima, comparando-o às demais performances, no primeiro tempo do compasso 23, Valnei executa uma célula rítmica que também está presente na performance de Edvaldo Araújo (Fig. 10). Iuri Passos, em performance livre do toque agueré (PALMEIRA, 2018)[12], também lança mão, em alguns momentos, desta mesma célula rítmica; a exemplo do primeiro tempo do compasso 48, representado a seguir (Fig. 13):

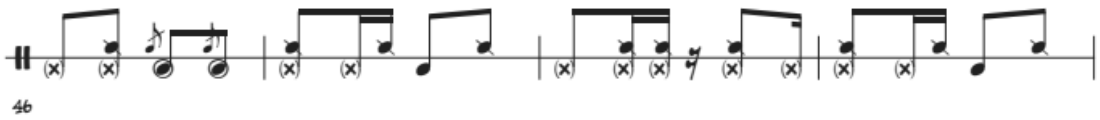

Fig. 13: Compassos 46 a 49, performance de Iuri Passos, toque agueré (PALMEIRA, 2018)

Independentemente se cada toque do candomblé ketu tem ou não frase(s)-base(s), – e, se sim, qual(ais) é(são) –, as informações acima compartilhadas permitem afirmar a existência de uma unidade rítmico-idiomática, também no que se refere às atividades do rum. A identificação de outras frases análogas, presentes nas performances aqui citadas ratifica tal afirmação.

Ainda sobre a performance livre de Iuri Passos, no toque agueré (PALMEIRA, 2018), é possível identificar outra frase recorrente (Fig. 14):

[12] O registro desta performance está disponível em Agueré... (2020).

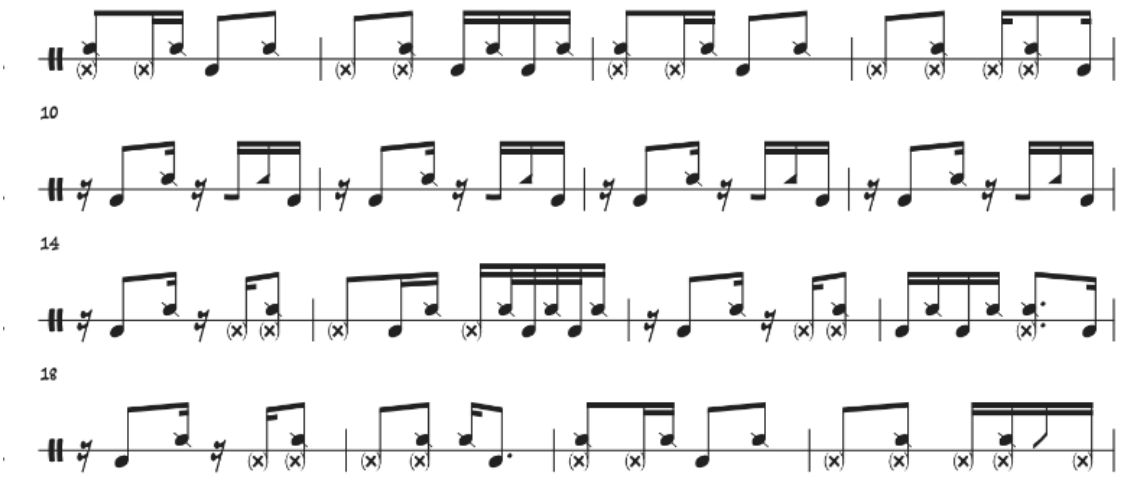

Fig. 14: Compassos 10 a 25, performance de Iuri Passos, toque agueré (PALMEIRA, 2018)

Iniciada no final do compasso 13, a frase tem seu término no compasso 24, com a frase-base sendo executada logo em seguida. Nela, é possível identificar um motivo rítmico (Fig. 15) que se repete sete vezes durante o trecho:



Fig. 15: Motivo rítmico característico do toque agueré

Uma sequência de dois golpes abertos com a mão esquerda, acompanhados de um golpe de aguidavi com a mão direita, o motivo rítmico em questão aparece em diferentes momentos da frase: seja intercalado por um golpe "baixo" com a mão esquerda seguido de um ataque do aguidavi no corpo do instrumento (entre os compassos 13 e 18), seja associado a outras células rítmicas (compassos 19 a 22). No já citado trabalho (PALMEIRA, 2018: 45), apresentei duas frases, denominadas "variação 3" (Fig. 16) e "variação 4" (Fig. 17), respectivamente, que contêm o mesmo motivo:

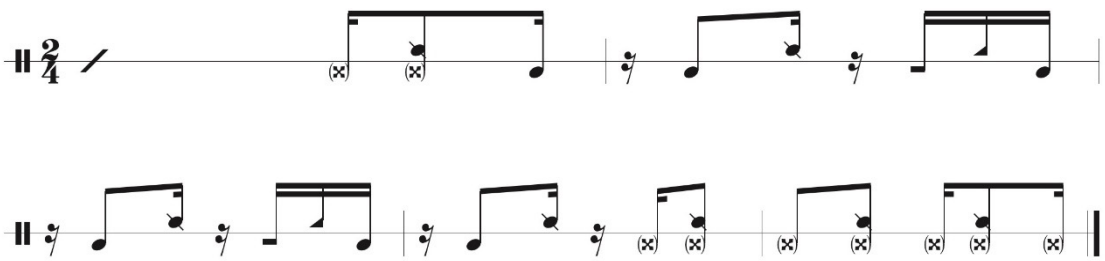

Fig. 16: Variação 3, toque agueré, segundo Palmeira (2018: 45)

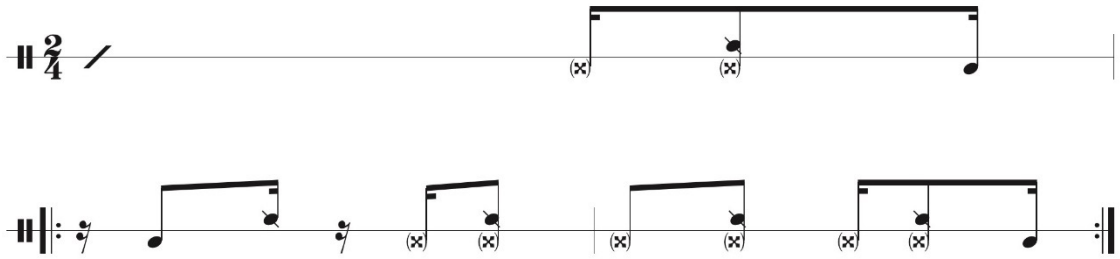

Fig. 17: Variação 4, toque agueré, segundo Palmeira (2018: 45)

No mesmo trabalho (PALMEIRA, 2018: 46), afirmei ser a variação 4 (Fig. 17) um fragmento da variação 3 (Fig. 16). Em entrevista posterior, Iuri Passos (2020) ponderou que a transcrição exposta na Fig. 14 compreende a frase completa, sendo as outras duas excertos da mesma. O mesmo motivo rítmico é encontrado nas outras duas performances citadas neste trabalho.

No trecho dedicado às atividades rítmicas do rum no agueré, no DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (2011), Valnei da Silva também lança mão do mencionado motivo rítmico (Fig. 18):

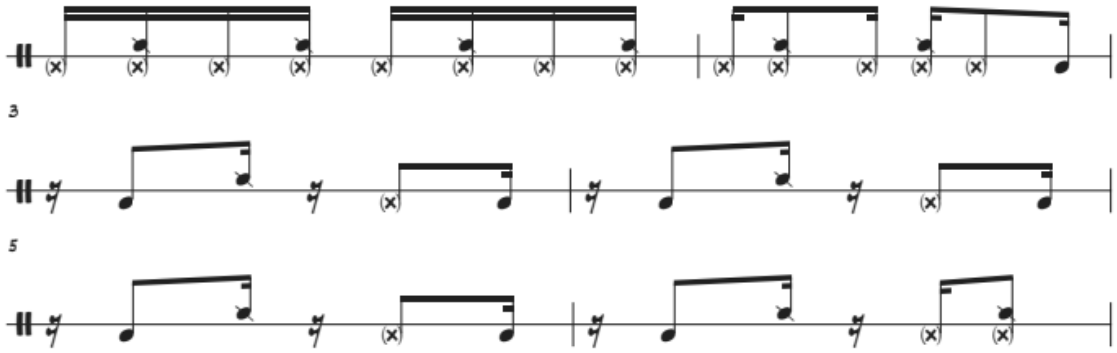

Fig. 18: Compassos 3 a 8, performance de Valnei Silva, toque agueré (A ORQUESTRA..., 2011)

Entre o último tempo do compasso 4 e o primeiro tempo do compasso 6, Valnei executa o referido motivo quatro vezes. O mesmo motivo aparece em outros momentos de sua performance. Igualmente, Edvaldo Araújo utiliza – ainda que em menor recorrência – o referido padrão, a exemplo do trecho transcrito a seguir (Fig. 19):

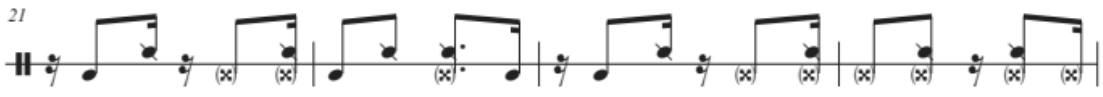

Fig. 19: Compassos 21 a 24, performance de Edvaldo Araújo, toque agueré (CARDOSO, 2006: 292)

.A comparação dos exemplos apresentados acima permite-nos identificar a existência de características universais às três fontes aqui citadas, também no que se refere às atividades rítmicas do rum, no toque agueré. A aparição recorrente dos dois primeiros tempos do padrão que Iuri Passos considera frase-base (Fig. 7) nas outras performances e o motivo apresentado na Fig. 15 constituem dois importantes exemplos. Por outro lado, atividades que aparecem em duas ou apenas uma das performances aqui citadas indicam uma certa especificidade: determinado padrão rítmico que não possui um caráter universal pode indicar práticas de um determinado terreiro ou mesmo as idiossincrasias de um indivíduo.

Ademais, é preciso ponderar alguns limites deste trabalho. No que se refere à taxa de amostragem: três diferentes abordagens, ainda que de alabês vinculados a três tradicionais terreiros da cidade de Salvador, são uma quantidade limitada se comparada ao extenso universo religioso do candomblé ketu na Bahia. Somada a isto, a exclusividade de análise de um único toque (o agueré) restringe ainda mais este campo de pesquisa. Portanto, é de primeira necessidade investigar outros toques e suas operações e desdobramentos por parte dos diferentes agentes, bem como ampliar este espectro analítico, alcançando ritmos de outros complexos religiosos.

Outra importante ponderação diz respeito às circunstâncias dos registros (audiovisuais e gráficos) utilizados neste trabalho, quando comparadas às intrínsecas relações da música de candomblé com elementos outros. Como já afirmado ao longo do texto, a música instrumental do candomblé (em especial, as variações do rum) está estreitamente vinculada a aspectos extrassonoros, a saber, a dança e os textos dos cânticos (VERGER, 2018: 77. LÜHNING, 1990: 92). Toda a movimentação rítmica do rum está inserida num contexto dialógico, que envolve tais elementos. Os registros gráficos e audiovisuais aqui investigados dizem respeito a performances realizadas fora do contexto religioso. Portanto, é necessário atentarmos para o fato de que, mesmo sendo realizadas por importantes personagens deste universo religioso, tais performances constituem ilustrações (interpretações) das práticas adotadas em contexto ritualístico, acarretando assim certos limites ao conteúdo apresentado. Isto não implica a invalidade do conteúdo aqui apresentado, mas, sim, a sua situação em um ambiente muito mais amplo, complexo e dinâmico.

Considerações finais

Trabalhar com a ideia de concomitância entre características universais e particulares no que se refere aos diferentes contextos africanos e afrodiaspóricos é, em certa medida, manipular um conceito estimulante e provocador. Mas, ao mesmo tempo, é necessária uma constante vigilância para afastar os absolutismos conceituais que inevitavelmente levam às certezas ingênuas – tão prejudiciais a qualquer campo investigativo.

Como demonstrado brevemente no início deste texto, é fato que esta ideia atravessa obras de diferentes pesquisadores: seja na "unidade sem uniformidade" das intuições de Nina Rodrigues apresentadas por Edison Carneiro, no cristal de José Jorge de Carvalho, no navio de Paul Gilroy, na "diversidade cultural e unidade africana", de Kabengele Munanga, e outros tantos trabalhos não citados.

Ao longo do artigo, busquei afirmar que esta concomitância entre características universais e particulares é uma condição da música do candomblé ketu. Como apresentado, esta condição opera em diversos espectros: internamente (quando da análise de diferentes abordagens próprias do candomblé ketu), localmente (comparando alguns de seus aspectos com atributos análogos, próprios dos complexos religiosos vizinhos) e globalmente (por meio das muitas semelhanças com diversas manifestações africanas e afrodiaspóricas).

A inspiração de Rodrigues relatada por Carneiro – e desvinculada de possíveis tendências lombrosianas[13], afeitas ao denominado darwinismo social (nunca é demais reforçar) – se tornou fio condutor para exposição das ideias aqui apresentadas. Para além dos equívocos e preconceitos, o conceito de "unidade sem uniformidade" constitui interessante provocação para análise das características da música do candomblé.

Tão importante quanto refletir sobre os limites, alcances e naturezas desta "unidade sem uniformidade" é investigar as operações, relações e atuações que a compõe. Os registros das análises das performances de Iuri Passos, Edvaldo Araújo e Valnei da Silva, ainda que desvinculadas de seus contextos primordiais de atuação, compreendem importantes materiais para análise. Para além de possíveis divergências e direcionamentos interpretativos, foi possível perceber considerável unidade idiomática entre as três performances – unidade esta que atua concomitantemente às diversas peculiaridades. Considerando a centralidade da música no contexto do candomblé ketu (e, por extensão, em todo universo afrodiaspórico), é importante ressaltar que a investigação de características idiomáticas-performáticas desta realidade (identificando seus agentes, suas dinâmicas e processos) é, em última análise, investigar relevante aspecto cultural, constituinte e formativo dos territórios atingidos pela afrodiáspora.

Da mesma forma, outros exemplos fornecidos corroboraram a tão repetida condição. Exemplos que operam em diferentes âmbitos: desde questões técnico-performáticas (como similaridades que aproximam abordagens de execução do candomblé ketu e complexos religiosos próximos); até aproximações no que concerne às características, funções e configurações de instrumentos em diferentes realidades africanas e afrodiaspóricas.

Os já citados limites deste trabalho proporcionam também possíveis caminhos a serem percorridos. Investigar outros agentes e suas abordagens, pesquisar outros ritmos, sejam do candomblé ketu ou complexos vizinhos, e compará-los a outras realidades de matrizes africanas, possibilitará a descoberta de outras camadas e relações da "unidade sem uniformidade", não apenas no campo musical, mas em questões diversas que são atravessadas por essas temáticas.

Não é possível afirmar se esta condição melhor se encaixa na imagem de um cristal ou de um navio, se melhor se encaixa com as ideias de sobrevivências africanas ou por interpretações que buscam identificar hibridismos. Talvez uma afirmação definitiva nem caiba. Possivelmente estes movimentos dialéticos contribuem muito mais do que a certeza universal, e certamente ingênua. Entre a pureza do cristal e a dinamicidade do navio, entre as forças das estruturas e as múltiplas agências, entre as características universais e as características particulares, a ideia de "unidade sem uniformidade", na música do candomblé ketu, atua nos mais diversos espectros: conceitual, operacional e metalinguístico.

Referências

AGUERÉ, performance de Iuri Passos. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Rafael Palmeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tTo-V7y9e84&list=PL7l2IMO-GiEdmnE9S0NlvAkuCZO5u9VNt&index=10. Acesso em: 31 out. 2019.

[13] Referência a Cesare Lombroso, médico italiano cujas ideias influenciaram fortemente os trabalhos de Nina Rodrigues.

A ORQUESTRA do candomblé ketu. Direção: Hank Schroy. Produção: Bira Reis. Intérpretes: Valnei da Silva, Marcos Odara, Nivalci Ribeiro, Neicival Ribeiro. Salvador: Oficina de Investigação Musical, 2011. 1 DVD, Color. Legendado.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O Alagbê*: entre o terreiro e o mundo. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31383. Acesso em: 29 mar. 2020.

CANDOMBLÉ. Direção: Djalma Corrêa. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977. 1 LP.

CANTIGA de Oxossi. *In*: MARIA Escolástica da Conceição Nazaré. [*S. l.*]: Couraça Criações Culturais, 2020. Disponível em: https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas. Acesso em: 29 mar. 2020.

CARDOSO, Angelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9112. Acesso em: 20 ago. 2019.

CARNEIRO, Edison. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. A tradição Iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. *In*: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 265-292.

FERRETTI, Sergio F. Casa das Minas e Casa de Nagô: história do tambor de mina do maranhão. *In*: COSTA, Valéria; GOMES, Flávio (org.). *Religiões Negras no Brasil*: da escravidão à pós-emancipação. da escravidão à pós-emancipação. São Paulo: Selo Negro, 2016. p. 78-93.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Instrumental no Benin*: repertório fon e música bàtá. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de "Nação" nos Candomblé da Bahia. *Afro-Ásia*, Salvador, v. 12, p. 65-90, 1976. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774/13377. Acesso em: 30 maio 2019.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LÜHNING, Angela. *A música do Candomblé Nagô-Ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Tese (Doutorado em Música) – Verlag Der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1990.

MALABE, Frank; WEINER, Bob. *Afro-Cuban Rhythms For Drumset*. New York: Manhattan Music, 1990.

MATORY, J. Lorand. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. *Horizontes Antropológicos*, [*S. l.*], v. 4, n. 9, p. 263-292, out. 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831998000200263&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 30 maio 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil contemporâneo*: histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo: Global, 2009.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton, 1974.

PALMEIRA, Rafael Souza. *Ritmos do Candomblé Ketu na bateria*: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de iuri passos. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26155. Acesso em: 31 out. 2019.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé*: história e ritual da nação jeje na Bahia. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PASSOS, Iuri. Entrevista concedida a Rafael Souza Palmeira em 20 dez. 2020. Arquivo de áudio em formato mp3. Número do CAAE: 36770520.2.0000.8142.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no rio de janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVEIRA, Renato da. *O Candomblé da Barroquinha*: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Maianga, 2006.

URIBE, Ed. *The essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*: includes the rhythm section parts for bass, piano, guitar horns & strings. Los Angeles: Alfred, 1996.

VATIN, Xavier. Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. *Ictus Music Journal*, Salvador, v. 3, p. 7-17, 2001. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34218/19713. Acesso em: 30 maio 2019.

VATIN, Xavier; NOBRE, Cassio. *Memórias Afro Atlânticas*. [*S. l.*]: Couraça Criações Culturais, 2018. Disponível em: https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas. Acesso em: 29 mar. 2020.

VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo*: do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

Rafael Souza Palmeira é doutorando em Música (Estudos instrumentais e Performance musical) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (Programa de Pós-Graduação Profissional em Música - PPGPROM/UFBA) e pós-graduado (especialização) em Docência no Ensino Superior pelo Centro Universitário Senac. Possui Graduação em Música Popular (bacharelado) pela Universidade Federal da Bahia. rafapalmeiraa@gmail.com