

# **Registro gráfico musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musical ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu<sup>1</sup>**

Rafael Souza Palmeira (UNICAMP/ SP)

## **Resumo**

Não há dúvida que o estudo de determinada música demanda investigações que extrapolem o limite da pesquisa pura e simplesmente sonora. A relação contextual, os trânsitos e diálogos entre os sons e seus entornos, são essenciais para uma compreensão assertiva de um fato musical. Porém, torna-se necessário atentar para a importância de uma análise sonoro-musical específica, contribuindo para um entendimento mais amplo de determinadas conjunturas musicais. Neste sentido, este trabalho tem o intuito de discutir as potencialidades da transcrição musical ocidental no âmbito investigativo da música do Candomblé Ketu. Inicialmente, a relevância da música em todo o contexto afro-religioso brasileiro será pontuada, através de seu protagonismo indicado por diversas obras etnográficas que têm se dedicado ao tema desde o início do séc. XX. Seguindo, um panorama sobre o lugar da música no Candomblé será compartilhado: suas funções e relevância enquanto elemento central do referido contexto. Assim, serão destacados aspectos instrumentais, a saber: atividades rítmicas características do quarteto instrumental (atabaques rum, lé e rumpi, acompanhados pelo gã - instrumento metálico idiofone). Aqui, a estreita relação entre variações rítmicas do rum (tambor mais grave, solista) e elementos extra sonoros serão enfatizadas. O intenso ambiente dialógico composto por tais variações juntamente às letras das cantigas entoadas e os movimentos coreográficos dos Orixás, ratifica e importância da música, em especial a música instrumental, neste domínio. Outro item a ser destacado, será a conjuntura rítmica e sua organização: o repertório rítmico do quarteto pode ser agrupado a partir dos diferentes ritmos, conhecidos por toques. Cada toque compreende um determinado espectro rítmico, composto de repertório específico, dedicado a determinado(s) Orixá(s). Desse modo, o papel do rum corrobora sua relevância: as atividades deste instrumento compreendem uns dos principais fatores de identificação e diferenciação de cada toque. Portanto, interpretar tais atividades é essencial para o entendimento da música do Candomblé; sendo a música um elemento central do referido contexto religioso, a investigação dos aspectos sonoros aqui mencionados, combinados a outros artifícios etnográficos, é essencial para a pesquisa do referido fato musical. Para finalizar, diante do exposto, serão apresentados alguns exemplos os quais constituem contribuições da transcrição musical ocidental como recurso analítico e interpretativo, para o desenvolvimento da antropologia musical neste âmbito. Tais exemplos e suas contribuições, serão comparados a outros empreendimentos vinculados ao campo em questão, aos quais a transcrição musical forneceu interessantes contribuições para o fazer etnográfico.

**Palavras-chave:** Etnografia da Música; Candomblé; Transcrição musical

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

## **Introdução**

Como bem sugere o tema do presente GT, os dilemas, caminhos metodológicos e soluções empíricas do fazer etnográfico musical são diversos. O plural assumido em uma das palavras-chave do título (“etnografias”) não está posto à toa, e assinala as múltiplas possibilidades do escrever – e descrever – sobre a música de um indivíduo, povo, lugar ou tempo. Seja explorando as minúcias técnico-sonoras, ou analisando um dos infinitos aspectos (sociais, performáticos, emocionais, etc.) constituídos e/ou constituintes de determinado universo musical. Suas estratégias, campos e abordagens potencialmente exploráveis são abundantes. Independentemente das tendências, aproximações e distanciamentos que resultam das relações entre as etnografias da música e os mais diversos campos das ciências humanas e sociais, a interdependência dos elementos sonoros específicos e os seus contextos é uma premissa para todo pesquisador que tenha a música como tema de pesquisa.

É necessário considerar, porém, que os recortes assumidos por cada pesquisa pressupõem enfoques específicos, que enfatizam determinados aspectos - o que não quer dizer a negação à condição holística própria dos diversos contextos musicais. Neste sentido, este artigo tem o intuito de refletir sobre algumas potencialidades, limitações e contribuições do registro gráfico musical ocidental como ferramenta na investigação das musicalidades afro-diaspóricas, mais especificamente em musicalidades do complexo religioso denominado Candomblé Ketu.

Para tanto, inicialmente enfatizo a importância da música neste contexto, compartilhando reflexões e conceitos de diversas autoras e autores; bem como uma breve apresentação dos instrumentos musicais característicos. Na sequência, elenco algumas características próprias desta dinâmica à luz da concomitância entre propriedades particulares e universais. Finalizando, apresento estratégias gráficas de representação do som, utilizadas em diferentes obras; estratégias essas baseadas em elementos da escrita musical ocidental.

## **A música no Candomblé**

A importância da música nos diversos contextos afro-religiosos brasileiros é constantemente citada na maioria dos trabalhos que abordam o tema. Os escravizados advindos dos mais diversos lugares do continente africano, chegaram no Brasil entre os sécs. XVI e XIX, e trouxeram consigo as mais diferentes cosmovisões. Nesta conjuntura

culturalmente heterogênea, as intrínsecas relações entre música e elementos extra sonoros em contextos religiosos merecem especial destaque.

Uma das primeiras pistas sobre a relação entre religiosidade, música e dança pode ser encontrada na iconografia: ao tratar das primeiras manifestações musicais dos africanos no Brasil, Tinhorão (2008, p. 33- 35) apresenta como exemplo a aquarela *Dança de Negros*, de Zacharia Wagener. Ao analisar a gravura que, grosso modo, representa um grupo de escravizados dançando e tocando, o autor compartilha observações da referida obra, feitas por José Antônio Gonsalves de Mello: “um xangô, no tempo dos holandeses que não difere muito dos atuais” (MELLO apud TINHORÃO, p. 34). No mesmo trecho, Tinhorão revela as relações entre Zacharia Wagener e o recife: Wagener fora soldado e posteriormente escrivão do Conde Maurício de Nassau (1637-1644)<sup>2</sup>. Na sequência, o autor completa:

Ao que tudo indica, o que o alemão de Dresden, Zacharia Wagener presenciou não terá sido apenas uma “Dança de negros”- como intitulou seu desenho sob número 105 na coleção do seu Tier Buch -, mas um momento de ritual de terreiro da religião de origem africana em Pernambuco ao tempo da ocupação holandesa.

A mesma obra é objeto de análise em Silveira (2006, p. 189- 197). Corroborando a análise feita por Tinhorão, Renato da Silveira realiza minucioso exame da mesma gravura (além de trazer para a discussão importantes considerações sobre a referida obra, de estudiosos como René Ribeiro e James H. Sweet), indicando um registro referente a um ritual religioso. Assim, afirma Silveira (p. 193) que “Concordamos todos, contra a palavra de Wagener, que aquela imagem não representa um simples passatempo e sim um rito religioso africano, só que não há acordo sobre qual tipo”.

A despeito das discordâncias entre Silveira e seus interlocutores, sobre o tipo de rito religioso representado por Zacharia, bem como a despeito das pequenas diferenças entre José Ramos Tinhorão e Renato da Silveira no que concerne ao período que Zacharia esteve em Pernambuco (Silveira delimita o período entre 1634 e 1641), é indubitável o fato de que religiosidades de matriz africana estiveram presentes no Brasil desde o séc. XVI, bem como a estreita relação entre religiosidade, música e dança.

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 33.

Esta condição se mantém ao longo dos séculos. Um dos primeiros autores a tratar do tema, Edison Carneiro, ainda na primeira metade do séc. XX., já discorria sobre esta interseção, afirmando a íntima ligação entre canto música e dança (CARNEIRO, 2008, p. 26). Ao apresentar características das religiões afro-brasileiras, Carneiro chama atenção para a importância do tambor nestes contextos:

O único elemento comum da liturgia é o atabaque, acompanhamento preferencial para as cerimônias religiosas. O atabaque está presente em todos os cultos, seja percutido com varetas, seja com as mãos, de pé, montado em cavaletes, entre as pernas ou cavalgado pelo tocador, quer sozinho, quer em conjunto, com outros instrumentos tradicionais, cabaças, agogôs, ou ajudados por palmas (CARNEIRO, 2008, p. 25)

Aqui, ao referenciar de forma genéricas os tambores, Carneiro adota o termo “atabaque”. Isso fica claro a partir da análise do trecho citado com seu entorno. Na oportunidade, o autor descreve características comuns às religiões afro-brasileiras de modo geral, afirmando ser o tambor (atabaque) uma característica interseccional da afro-religiosidade brasileira. O autor teve como principal recorte de pesquisa as religiões afro-baianas (isto fica explícito já no título da obra citada: *Candomblés da Bahia*), e “atabaque” é o termo utilizado nos Candomblés baianos para se referir aos tambores.

Como apontado anteriormente, os diversos grupos étnicos que chegaram no Brasil na condição de escravizados trouxeram consigo suas referências e práticas religiosas. Por vezes muito díspares entre si, tais práticas, sob a condição diaspórica de opressão, foram com o tempo configurando-se em novas realidades religiosas. Na Bahia - recorte geográfico deste trabalho - os diversos grupos étnicos foram, com o processo histórico, se transformando em complexos religiosos, denominados por *nações*<sup>3</sup> de Candomblé. Este é um conceito complexo e dinâmico com inúmeras particularidades; o que nos interessa aqui é pontuar que, ao mesmo tempo em que compartilham elementos, diretrizes e características em comum, as nações de Candomblé possuem características próprias, que diferenciam umas das outras. Como exposto no título, este trabalho tem como referencial características próprias do denominado Candomblé Ketu. Dentre as características próprias deste complexo religioso, elenco aqui a interdependência entre música, dança com a letra das cantigas, e transe.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sobre “nações” ver Verger (1987); Lima (1976); Parés (2018)

<sup>4</sup> Cabe salientar que tal condição não é exclusiva do complexo religioso Ketu.

As letras das cantigas, que nos Candomblé Ketu são proferidas em Iorubá, em diversos momentos têm relação direta com eventos sonoros e/ou coreográficos. As cantigas muitas vezes têm a função de descrever determinados rituais ou mesmo indicar gestos ritualísticos (CARDOSO, 2006, p. 187-203). O transe, por sua vez, constitui elemento essencial na dinâmica do Candomblé. Lühning (1990, p. 50) afirma que “Através do transe, os orixás incorporam-se nos iniciados, os quais, deste modo, podem participar do mundo dos antepassados”.

O vínculo entre esses elementos é tão forte que, desconectados uns dos outros, suas respectivas funções perdem seus sentidos. Sobre essa conexão, Bastide (1961, p. 24) declara que “somente por meio da música, fazem baixar os deuses na carne dos fiéis”. No mesmo sentido, Pierre Verger afirma:

Os atabaques desempenham um duplo papel, essencial nas cerimônias: o de chamar os orixás no início do ritual e quando os transes de possessão se realizam, o de transmitir as mensagens dos deuses (VERGER, 2018. P. 77)

Angela Lühning por sua vez acrescenta que, além da música, o contexto (“fatores extra-musicais”) é essencial para se criar as condições necessárias para o transe (LÜHNING, 1990, p. 92).

A importante posição do atabaque - e por extensão da música instrumental - no âmbito do Candomblé e suas estreitas conexões com elementos extra sonoros, encontram-se atreladas às condições basilares deste cenário afro-religioso. Santos (2012, p. 40- 54), ao discorrer especialmente sobre o Candomblé baiano, descreve o axé, - “força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir (...); o princípio que torna possível o processo vital” - e suas formas de transmissão. Sobre este processo, a autora afirma que

A transmissão efetua-se através de gestos, palavras acompanhadas de movimento corporal (...). [assim] Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor do *àse* (SANTOS, 2012, p.48)

Nesse sentido, a autora indica a importância da oralidade no processo. Afirma que “A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem está indissoluvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal” (p. 48). Aqui fica

claro o protagonismo dos instrumentos musicais: sendo o som o condutor do axé, os instrumentos assumem o papel de transmissores deste princípio vital. Além disso, mais uma vez a forte conexão entre elementos sonoros e não sonoros (“gestos, expressões e distância corporal”) é ratificada.

Para além das diferentes interpretações e enfoques assumidos pelas diversas obras que se debruçam sobre o tema - sejam as poucas citadas acima, ou mesmo as muitas não citadas neste texto - é factível afirmar que a relevância dos instrumentos musicais neste contexto religioso é indiscutível. Estas atividades sonoras compõem o arcabouço estrutural das religiões afro-brasileiras – refiro-me aqui, em especial, ao Candomblé Ketu.

Assim, num panorama etnográfico em que a descrição deste universo é o objetivo maior, as representações das ocorrências sonoras são proeminentes. Neste sentido, é interessante observar que os instrumentos emissores de som, próprios do Candomblé Ketu, podem ser divididos em dois grandes grupos: *instrumentos de fundamento* - instrumentos específicos, que são utilizados em momentos pontuais, cada um relacionado a determinada divindade; e *quarteto instrumental* - composto pelos atabaques rum, rumpi e lé (respectivamente grave, médio e agudo), acrescidos do gã (instrumento metálico idiofônico) (LÜHNING, 1990, P. 47- 48; CARDOSO, 2006, p. 46-60).

Este último grupo (*quarteto musical*) é, juntamente com os cânticos entoados, responsável pela textura musical da quase totalidade das cerimônias públicas. No que concerne às funções de seus instrumentos, cabe ao *trio de acompanhamento* (composto pelo rumpi, lé e gã) executar padrões rítmicos fixos (*ostinatos*), fornecendo as bases para que o rum (tambor mais grave e solista) pratique suas variações, dialogando objetivamente, vezes com os movimentos coreográficos do Orixá incorporados, vezes com o conteúdo semântico das letras das cantigas (LÜHNING, 1990; CARDOSO, 2006).

O presente trabalho tem o intuito de discutir as potencialidades do registro gráfico - mais especificamente o registro musical ocidental – das atividades do quarteto musical, como ferramentas para o fazer etnográfico. Até aqui apresentei a relevância da música neste contexto, indicando a importância da investigação destas práticas sonoras. Não há dúvidas da grande quantidade de ferramentas disponíveis, no que diz respeito à análise e investigação de ocorrências sonoras; sendo a transcrição musical ocidental uma entre tantas – e como todas, possui seus próprios alcances e limitações (alguns deste discutidos mais à frente). Entretanto, algumas características peculiares ao universo musical do complexo religioso em questão devem ser identificadas, no intuito de apresentar um quadro mais assertivo.

## Entre o universal e o particular: as múltiplas agências musicais do Candomblé

Diferentemente das religiões possuidoras de escritos normativos, que indicam ritos e diretrizes, as religiões afro-diaspóricas têm nos processos orais sua principal fonte de transmissão de conhecimento, condutas e afazeres. Tal condição proporciona um ambiente onde não há uma hierarquia central. Isto não é diferente no caso do Candomblé Ketu: mesmo havendo um reconhecimento e valoração relacionadas à senioridade, bem como trânsitos e diálogos entre diversos personagens, os terreiros não têm uma homogeneidade no que se refere aos diversos procedimentos. Sobre isso Cardoso (2006, p. 3) afirma que

(...) toda casa de candomblé tem suas orientações próprias, isto é, em certa medida, elas são independentes. Diferente de outras religiões, no candomblé não há um livro sagrado a ser seguido ou um líder único que prescreve o que deve e o que não deve ser feito em todos os terreiros.

Portanto, a concomitância entre características universais e particulares é uma característica marcante deste universo. Tal condição se reflete no âmbito musical, mais especificamente no âmbito da música instrumental - cuja responsabilidade é do *quarteto musical*.

O repertório instrumental pode ser dividido pelos diversos ritmos – que são denominados *toques*. Alguns toques estão relacionados a um Orixá específico; outros podem ser executados para diferentes divindades. Por vezes, terreiros diferentes adotam nomenclaturas distintas para um mesmo toque. É perceptível também as diferenças no que concerne à execução dos padrões rítmicos de um mesmo toque; diferenças estas que expressam práticas de terreiros diferentes, ou mesmo de indivíduos vinculados a um mesmo terreiro. A seguir compartilharei um exemplo, com a intenção de ilustrar este panorama.

Investigando as práticas musicais do terreiro da Casa Branca, Ângelo Nonato Cardoso apresenta diversos toques executados no referido terreiro; dentre eles, um dedicado ao Orixá Ossaim: toque conhecido na Casa Branca como “Torin euê” (CARDOSO, 2006, p. 301-307). O mesmo toque é compartilhado no DVD “A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu” (2011) pela nomenclatura de “Ossain Ógèlé”.

Considerando que esta última obra foi, como indica a própria capa, registrada por alabê<sup>5</sup> do Ilê Oxumaré, é possível perceber as diferentes diretrizes adotadas por terreiros distintos.

Uma breve análise das respectivas descrições e títulos permite uma suposição: ambos os toques são dedicados a Ossaim, portanto é possível que sejam nomenclaturas diferentes que fazem referência ao mesmo toque. A confirmação, entretanto, só é possível a partir de uma investigação das atividades rítmicas retratadas nas duas obras (o que de fato confirma a suposição). Sem dúvidas, a utilização de ferramenta que represente graficamente tais atividades facilita o processo investigativo. Mas, considerando que ambas as obras possuem registros audiovisuais, isto não se torna imprescindível. Ademais, é preciso considerar a existências de diversas ferramentas de representação, e não apenas a escrita musical ocidental - objeto central deste trabalho - ainda que esta goze de (re)conhecimento por parte de um público relativamente amplo. Por ora, é imperativo ressaltar este universo plural e complexo.

Outra peculiaridade que ratifica este ambiente é a utilização de um mesmo padrão rítmico executado pelo *trio de acompanhamento* (rumpi, lé e gã) em diferentes toques. Um exemplo relevante é do padrão rítmico do *trio de acompanhamento* presente em diferentes toques, denominado “vassi”. Na já citada obra, Cardoso (2006, p. 273) afirma que o terreiro Casa Branca não adota este termo para nenhum toque ou padrão específico; entretanto o autor indica a utilização do mesmo nas práticas do terreiro Gantois, assumindo também esta nomenclatura quando se refere ao referido padrão executado pelos rumpi, lé e gã.

O mesmo termo aparece no supracitado DVD “A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu” (2011) em diferentes toques, como “Exú Vassi”, “Ogun Vassi” e “Xango Vassi” – todos compartilhando o mesmo padrão rítmico do *trio de acompanhamento*. Em trabalho anterior, baseado nas práticas de Iuri Passos<sup>6</sup>, compartilhei um toque que, segundo as diretrizes do terreiro Gantois, recebe o nome de “Vassi” (PALMEIRA, 2017). Em outro texto, também tendo como referencial principal as práticas de Iuri Passos, indiquei que o termo “vassi” pode aludir, concomitantemente, a um toque específico e a um padrão rítmico do *trio de acompanhamento* (PALMEIRA, 2015). Este cenário possibilita uma conclusão sobre uma importante característica dos ritmos do Candomblé Ketu: considerando que o mesmo padrão rítmico do *trio de acompanhamento* pode

---

<sup>5</sup> “Chefe dos tocadores de atabaques” (VERGER, 2018, p. 77)

<sup>6</sup> Alabê do terreiro Gantois, músico e educador musical.



compor diferentes toques, as atividades rítmicas do rum são o principal índice de identificação e diferenciação de um toque. Portanto, na investigação desta música instrumental, a ênfase nas atividades do rum é de importância primeira.

Os dois exemplos acima ratificam a condição de concomitância entre características musicais universais e particulares no que concerne ao universo musical do Candomblé. Isto indica as múltiplas agências, próprias dos diferentes terreiros, grupos ou indivíduos. Considerando que a música é elemento constituinte e estruturante do Candomblé, a investigação e identificação destas múltiplas agências, suas peculiaridades, fronteiras e relações, é essencial para descrição deste campo.

Como dito anteriormente, o registro gráfico é prescindível em diversos âmbitos deste campo investigativo - principalmente se considerarmos as ferramentas e facilidades da contemporaneidade (refiro-me aqui às possibilidades de utilização de materiais e registros audiovisuais e suas utilizações). Entretanto, vale salientar que a utilização de notação gráfica para representar ocorrências musicais apresenta-se como importante ferramenta auxiliar na investigação, análise e compartilhamento de ideias e percepções.

A seguir, apresentarei alguns artifícios notacionais gráficos utilizados por diferentes obras, baseados na escrita musical ocidental; bem como algumas de suas potencialidades para representar a música do Candomblé.

### **O registro gráfico da música ocidental no contexto do Candomblé Ketu**

No que se refere aos estudos da música do Candomblé, algumas obras combinam elementos próprios da escrita ocidental com a artifícios alternativos de registro gráfico. Como exemplo, temos a já citada obra de Lühning (1990). Ao longo do seu trabalho, a autora utiliza “uma notação modificada da forma tradicional, a fim de que se possa expressar melhor a correlação entre ritmo da melodia e os padrões rítmicos básicos” (LÜHNING,1990, p. 102). A notação ocidental (utilizada para representar melodias e atividades rítmicas) é combinada com a denominada *notação de impacto*, que pode ser apresentada, resumidamente colocando-se um “x” para um som e um “.” para a ausência de som.<sup>7</sup> - esta última notação, usada para representar apenas atividades rítmicas.

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p 102

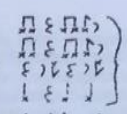
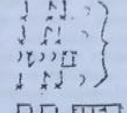

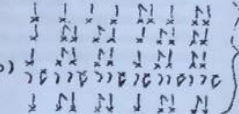
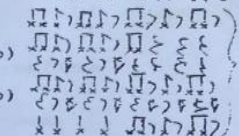
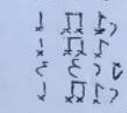
" <i>aguerê</i> ": (4+4)	⑧	xx . . xxx . xx . . xxx . ...x . . . x x . . . x . x .	(ag) (r) (l) (lê/rp) (Kl)	
<i>jânká</i> : (3+3)	⑥	x . xxx . . x . xxx . . ...x . . . xx x . xxx . .	(ag) (r) (l) (lê/rp) (Kl)	
<i>ijewá</i> (8+8)	①⑥	x . x . x . x . xx . x . xx . x . . . x . . . x . . . x . . . ...x . . . . . x . x . . . x . . . x . . . x . . . ...x . . . x . . . x . . . x . . . x . . . x . x . x . . . x . x .	(ag) (lê) (rp) (Kl)	
<i>ilá</i> (3+3+2+3+3+2)	①⑥ (Var.)	x . x . x . x . xx . x . xx . x . xxx . xx . x . xx . xx . x . xxx . xx . x . xx . xx . ...x . . . x . . . x . . . x . . . x . xx . xx . x . xx . xx .	(ag) (ag) (r) (l) (lê/rp) (l) (Kl)	
<i>opanijê</i> (4+4+3+3+2)	①⑥ (Var.)	xxx . xxx . xx . x . xx . xxx . xxx . xx . . . . . ...x . . . x . . . . . xxx . xxx . xx . x . xx . ...x . . . x . . . x . . . x . . . x . x . x . x . xx . x . xx .	(ag) (r) (l) (lê/rp) (r) (l) (lê/rp) (l) (Kl)	
<i>batá</i> (2+2+2)	⑥	x . xxx . x . xxx . ...x x . xxx .	(ag) (r) (l) (lê/rp) (Kl)	

Figura 1: Representação gráfica de atividades rítmicas próprias do Candomblé Ketu, por Lühning (1990, p. 106). Nota-se que a autora utiliza tanto a notação de impacto, quanto elementos próprios da escrita musical ocidental.

Béhague, por sua vez, no artigo “Correntes regionais e nacionais do candomblé baiano” (BÉHAGUE, 1976), apresenta dois trechos transcritos, utilizando escrita ocidental tradicional, contemplando performances do *quarteto de acompanhamento*. A primeira transcrição foi feita por Alan Merriam (MERRIAM apud BEHAGUE, 1976, p. 137-138). Neste trecho, Merriam registra, além da melodia solista, padrões rítmicos de três instrumentos: “agogô, atabaque I e atabaque II”. Outro trecho compartilhado por Béhague, diz respeito a transcrição de uma cantiga para Exu, feita pelo próprio em parceria com Robert Witmer<sup>8</sup>, onde são transcritas, além dos padrões rítmicos do quarteto instrumental, as melodias do solista e do coro.

<sup>8</sup> *Ibid.* p 139-140

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: 'Solista' (Soloist) on the top staff, 'Coro' (Chorus) on the middle staff, and 'Agogô, Rumbi & Lê, Rum' on the bottom staff. The 'Solista' staff contains a melodic line in 12/8 time. The 'Coro' and 'Agogô...' staves contain rhythmic notation using a monogram system, with a '12/8' time signature. The second system continues the musical notation for the same parts.

Figura 2: Trecho de representação gráfica de cantiga para exu (BÉHAGUE, 1976, p. 139). Nota-se que, na transcrição dos instrumentos percussivos, o autor opta por utilizar um monograma.






Ao adotar a *notação de impacto*, Lühning evoca características deste tipo de registro gráfico, introduzido por Gerhard Kubik: “a assim chamada *notação de impacto*, uma forma de notação ‘não duracional’, que não exprime a duração dos sons, “mas inclui um sinal sempre que um som se inicia ou é interrompido” (KUBIK *apud* LÜHNING, 1990, p. 101). As transcrições rítmicas apresentadas por Béhague utilizam apenas elementos da escrita ocidental musical. Ao transcrever padrões rítmicos do quarteto, ambos os trechos utilizam uma pauta musical em formato de monograma.

Os recursos utilizados e apresentados por ambos os autores (Lühning e Béhague), no que se refere à escrita, contemplam suas respectivas demandas. Portanto, é necessário analisar tais artifícios à luz de suas pesquisas e especificidades. Ademais, vale reiterar que estes trabalhos não têm no aspecto rítmico-sonoro (a música instrumental) seu principal foco. Como é possível perceber, os trabalhos utilizaram elementos da escrita ocidental, adequando-os às suas necessidades.

No mesmo sentido, outros trabalhos utilizaram artifícios semelhantes, abarcando múltiplas possibilidades no que concerne aos timbres e abordagens performáticas do rum – que, como citado no tópico anterior, tem papel fundamental na investigação, identificação e diferenciação dos ritmos.

O já citado trabalho de Cardoso traz uma interessante contribuição: o autor utiliza diferentes cabeças de nota para representar as diversas abordagens no atabaque

(CARDOSO, 2006. P. 75-76). Ângelo Nonato divide as formas de se tocar atabaque em dois grupos: *formas puras* (quando apenas uma mão toca o instrumento) e *formas mistas* (quando as duas mãos, concomitantemente, executam o instrumento).

Quadro 2.1 <i>Formas puras de se tocar o atabaque</i>	
	1. A mão bate na borda da pele do atabaque. O som resultante é o som mais grave do
	2. A mão bate, inteira, no centro da pele do atabaque.
	3. A aguidavi é percutida na pele do atabaque. Faz-se notar que a pele é percutida com o “corpo” da aguidavi, e não com a ponta.
	4. A mão bate, inteira, no centro do atabaque, com uma força maior dos dedos. Este jeito de tocar se assemelha ao “2”, mas, a intensidade e a força dos dedos asseguram a diferença. Entretanto, há momentos em que a diferença entre eles – o “2” e o “4” – é imperceptível, existindo apenas no campo ideológico.
	5. A palma da mão bate no centro da pele do atabaque, enquanto os dedos quase não a tocam.







Quadro 2.2 <i>Formas mistas de se tocar o atabaque</i>	
	6. Este timbre é uma fusão do “2” com o “3”: mão e aguidavi batem simultaneamente no centro da pele do atabaque. Como o “1”, esse timbre também possui grande força métrica.
	7. O encadeamento “3” e “1” formam esta forma de se tocar. A enorme frequência com que esta seqüência é efetuada nos leva a considerá-la em conjunto, e não separadamente como se poderia supor.
	8. Esta forma de emissão sonora só se efetua onde os toques são realizados somente com as mãos. Uma das mãos bate na borda da pele do atabaque, no que é seguida pela outra. Assim como o “7”, sua recorrência nos impele a considerar as duas batidas conjuntamente.
	9. A seqüência “3” e “4” constituem este jeito de tocar. Pelas mesmas razões expostas no “7” e “8”, consideramos este seguimento compondo uma unidade.
	10. Aqui, o “5” é emitido em conjunto com a aguidavi, que é percutida na madeira do atabaque.
	11. Assim como o “10”, esta forma de emissão sonora também utiliza a madeira do atabaque: o “4” é tocado simultaneamente com a aguidavi na madeira do instrumento.

Figura 3: Legenda transcricional adotado por Cardoso (2006, p. 75-76)

É interessante observar que na maior parte dos ritmos Ketu, o rum é executado com o aguidavi em uma das mãos (mão dominante), enquanto a outra mão fica em contato direto com a pele do instrumento. Cardoso opta por um estilo gráfico sem linha horizontal na pauta musical; utiliza apenas as barras de compasso. Portanto, nas transcrições do autor, as diferenças relativas à manulação estão implícitas nas cabeças das notas. Assim como os trabalhos de Lühning e Béhague, a tese de Cardoso situa-se no campo da

etnomusicologia; e suas escolhas respondem perfeitamente ao âmbito que seu trabalho se propõe investigar.

Os recursos utilizados por José Francisco Izquierdo Yañez no livro “Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos, v. 1” (YAÑEZ et al., 2017) une algumas ferramentas adotadas pelos trabalhos anteriormente citados – destaco aqui a questão envolvendo os tipos de golpes (atuando no âmbito da sonoridade/timbragem) e questões relativas à manulação. Na legenda referente aos ritmos do Candomblé Ketu, é adotada uma pauta musical em formato de monograma. Todos os golpes executados com a mão dominante (mão que porta o aguidavi), são representados acima da linha; enquanto todos os golpes executados pela mão não dominante (mão que fica em contato direto com o couro do instrumento), são representados abaixo do monograma.









ATABAQUE	
	Nos ritmos, ou toques, pertencentes ao candomblé de Ketu, as figuras acima desta linha divisória horizontal correspondem a baqueta, abaixo correspondem a mão;
	O golpe “DÃ”, som extraído ao bater com a superfície do aguidaví na pele do atabaque;
	O golpe “TA”, som executado ao bater com o aguidaví na borda da boca do tambor;
	O golpe “KA”, som do aguidaví ao bater no corpo do atabaque;
	O golpe “Gã”, som aberto do instrumento tocado com a mão na pele;
	O golpe “KO”, som percutido com a ponta dos dedos na pele do tambor pressionando-os para mantê-los colados na pele;
	O golpe “UM”, som grave executado com a superfície de palma e dedos na região central do instrumento;
	O golpe “XA”, som produzido pelo aguidaví e pelos dedos tocando simultaneamente.

Figura 4: Legenda adotada por Yañez et al. (2017)

Interessante observar que esta última obra, ainda que compartilhando o mesmo tema com as três anteriores (BÉHAGUE, 1976; LÜHNING, 1990; CARDOSO, 2006), enfatiza questões técnico-performáticas, não estando situada no campo da etnomusicologia. Ainda assim, é perceptível um compartilhamento de estratégias e artifícios em comum.

Este horizonte indica uma considerável consolidação no que se refere à utilização de elementos gráficos da escrita musical ocidental no âmbito do Candomblé Ketu. Cada pesquisador(a), a partir de seus objetivos e demandas, estabelece modificações, ajustes e adaptações, com o intuito de compartilhar suas ideias, descobertas e percepções. Estas acomodações revelam também a dinamicidade destes processos, sempre possibilitando novas técnicas e abordagens - vide a utilização de sons onomatopaicos (realçados entre aspas e em letras maiúsculas) na última figura.

### **Considerações finais**

Este artigo, principalmente os dois últimos tópicos, objetivou apresentar - minimamente - a importância da música no contexto do Candomblé, bem como algumas estratégias utilizadas por diferentes obras, quando da representação gráfica de seus sons característicos (mais especificamente as atividades do *quarteto musical*). Em resumo, a música tem papel central neste universo; e entender este universo pressupõe entender seus sons. O estudo técnico-performático dos ritmos do Candomblé auxilia a compreensão deste contexto, muito além do que simplesmente informar suas rítmicas específicas.

Investigar as semelhanças e diferenças existentes entre práticas musicais de diferentes terreiros, alabês e grupos é, em última análise, investigar esse complexo e múltiplo ambiente, suas relações, tensões e peculiaridades. Aqui escolhi como exemplo a música do Candomblé Ketu, mas certamente esta perspectiva é válida para manifestações musicais em sua generalidade – considerando as peculiaridades de cada contexto, é claro.

Nunca é demais alertar para a nossa tendência em supervalorizar a escrita, e por consequência, a escrita musical. Esta é a representação gráfica de determinada atividade sonora que compõe uma realidade musical. Toda essa estratificação é importante para entendermos que a escrita musical está inserida em um amplo e complexo contexto, e representa graficamente um elemento deste contexto – nunca a sua totalidade (totalidade esta que não pode ser representada).

No mesmo sentido, cabe alertar para as insuficiências da notação musical ocidental; como toda ferramenta, tem suas limitações e alcances. Certamente ela não corresponderá às demandas de várias pesquisas. Nesse panorama, cabe considerar procedimentos adotados em diversos trabalhos - além do já citado trabalho de Cardoso (2006), cito aqui o reconhecido trabalho de Seeger (2015), entre tantos outros – que

combinam diferentes ferramentas, como descrição, escrita musical ocidental e material audiovisual.

Finalizo este texto trazendo uma reflexão proposta pelo supracitado Anthony Seeger. Em artigo cujo título compartilha parte do tema central deste GT – “Etnografia da música”, Seeger (2008) apresenta diversas frentes e possibilidades para o fazer etnográfico musical. Como ele bem ressaltou na introdução à tradução brasileira - e como bem apresentou o tradutor do referido texto, Giovanni Cirino, em obra posterior (CIRINO, 2005, p. 162) – a etnografia da música, ainda que escrita no singular, é muito mais múltipla e transversal do que qualquer texto pode apresentar (irônica e literalmente “grafando”). Assim, etnografar determinado contexto musical exige as mais diversas etnografias, com seus mais variados dilemas e soluções.

## Referências

- A ORQUESTRA do Candomblé Ketu. Direção de Hank Schroy. Produção de Bira Reis. Intérpretes: Valnei da Silva. 2011. 1 DVD (149 min.), DVD, P&B. Legendado.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: Rito nagô**. São Paulo: São Paulo editora, 1961. 370 p. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/361/1/313%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 12, p. 129-140, 1976. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20778/13381>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- CARDOSO, Angelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. 402 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Etnomusicologia, 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: Wmf Martins Fontes, 2008. 178 p.
- CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. 2005. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- 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.
- LÜHNING, Angela. **A música do Candomblé Nagô-Ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em salvador, bahia**. 1990. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Verlag Der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

PALMEIRA, Rafael Souza. Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria. **I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade**, Porto Alegre, p. 382-394, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/musicapopularnauniversidade/anais-muspopuni>. Acesso em: 16 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Ritmos do Candomblé Ketu na bateria**: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de iuri passos. 2017. 117 f.

Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Profissional em Música, 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. 420 p.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagôs e a Morte**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 280 p.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 30 mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: 15 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. **Por Que Cantam os Kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.

SILVEIRA, Renato da. **O Candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Edições Maianga, 2006. 645 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil**: Cantos, danças, folguedos: origens. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008. 152 p.

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. 718 p.

\_\_\_\_\_. **Orixás**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018. 308 p.

YÑEZ, José Francisco Izquierdo *et al.* **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afro baianos. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologias, 2017. 150 p. Disponível em: [https://www.amazon.com.br/Afrobook-mapeamento-ritmos-afro-baianos-ebook/dp/B0781DMT89/ref=sr\\_1\\_1?\\_\\_mk\\_pt\\_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=afrobook&qid=1594335073&sr=8-1](https://www.amazon.com.br/Afrobook-mapeamento-ritmos-afro-baianos-ebook/dp/B0781DMT89/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=afrobook&qid=1594335073&sr=8-1). Acesso em: 16 jun. 2020.