

TOCAR PAUSADO E GROOVAR NO CANDOMBLÉ

Ferran Tamarit Rebollo

Orientador(a): Vincenzo Cambria

PPGM-UNIRIO

O presente trabalho surge como um desdobramento da minha pesquisa de mestrado, na qual procurei – a partir da biografia e de uma etnografia musical sujeito-centrada (RICE, 2003) – compreender o papel da música na vida de Dofono D’Omolú, nome pelo qual é conhecido o *babalorixá*, músico e agente cultural Claudecy de Souza Santos. Nascido e socializado nas religiões afro-brasileiras na Baixada Fluminense, o candomblé é para ele “uma história de vida”. Mesmo sendo iniciado como *rodante*, ou seja, capaz de *receber* ou *dar santo*, Dofono teve que assumir responsabilidades dentro do culto ainda criança e aprendeu a tocar, cantar e dançar com seus pais¹ para poder contribuir no sustento da família, sendo hoje reconhecido como um virtuoso tocador e um excelente cantador e dançarino.

Do ponto de vista instrumental, a orquestra ritual do candomblé está formada por três atabaques e um ferro: o *gã* ou *agogô* (ferro), junto com os dois atabaques menores (*lé* e *rumpi*) *seguram a base* ou *puxam*, ou seja, desenvolvem um *ostinato*, “[...] um «chão» para que o rum possa «andar», ou, em outras palavras, um «suporte» para que o rum possa «falar»” (CARDOSO, 2006, p. 57). Esse permite que o atabaque maior e mais grave, o *rum*, desenvolva o extenso leque de variações que em conjunto formam o *melo-ritmo*² sobre o qual se desenvolve o resto da performance, tanto dançada como cantada. No entanto, os *toques*³ não são só “música”, mas um dos elementos de uma performance multissensorial que combina, entre outros: sons, gostos, gestos, cheiros, cores e diversas narrativas, assim como objetos materiais e simbólicos.

¹ No candomblé, o aprendizado se dá geralmente de forma concomitante à socialização religiosa e comporta a imersão direta em situações de performance nas quais os aprendizes, acompanhados por tocadores experientes, incorporam e constroem – a partir da observação, da escuta, da imitação e da repetição – suas experiências musicais.

² O conceito de *melo-ritmo*, acunhado pelo Nigeriano Meki Nzewi, se refere a “[...] uma organização rítmica melodicamente concebida e nascida melodicamente”. Segundo ele, esta característica da música folclórica da África Oeste, se opõe à “função abstrata e despersonalizada da percussão típica do estilo percussivo ocidental” (NZEWI, 1974, p. 24).

³ Os *ritmos*, também chamados por Dofono de *toques*, correspondem tanto a execução da seção instrumental dentro da performance, como a execução de cada instrumento por separado ou até à entidade à que estão associados. Por exemplo, o *toque* do *Adaró*, é o *toque* do orixá *Oyá*, o qual é composto por um *toque* de *agogô* e uma combinação de *toques* de atabaque. Xavier Vatin (2001) lista no candomblé contemporâneo até vinte *toques*.

Especificamente, tocar ou *dobrar o rum*, envolve um repertório definido de *golpes*⁴ – e suas combinações – para executar diversos timbres que como “sons de um alfabeto fonético”, constroem as “frases musicais” (CARDOSO, 2006). O conjunto resultante, próprio e aprendido, constitui o estilo ou *porrada* de cada tocador, formado por *bases*, *movimentos* e *floreios*. As *bases* seriam padrões rítmicos mais o menos longos relacionados à entidade para a qual se toca; à *base* acompanhante; e ao momento ou a dinâmica do ritual. Os *Movimentos* são sequências definidas que codificam rítmica e sonoramente sequências de gestos coreografados das entidades, sem duração nem ordem definida. Finalmente, os *floreios* são pequenas licenças interpretativas. Um candomblé *bonito* e *bem tocado*, requer para o Dofono saber combinar esses elementos no *rum* sem desvirtuar, entre outros, sua conexão com a *base* rítmica; a relação de intensidade e afinação entre os instrumentos; ou a necessária “conversa” corpo-a-corpo com a dança. *Dobrar rum* com maestria é para o Dofono uma arte sutil que implica ser ortodoxo em suas linhas mestras, mas ousado e criativo na sua execução fina, na sua musicalidade. Como resultado, uma performance *bem tocada* deve ser compreensível e prazerosa de escutar e acompanhar.

Dofono acunhou o termo *tocar pausado* para definir seu *estilo* ou jeito ensinado pelo próprio pai, *Cadu D'Oxalá*. Nele deve-se começar a tocar *espaçado*, fazendo só uma parte da *base* do *rum*, procurando espaços, entretecendo a melodia dos atabaques, *deixando respirar* o *toque* ou apresentando as *bases do rum* aos poucos para ir acrescentando mais variações até acabar formando a *base* propriamente. É uma técnica que lhe permite controlar a intensidade geral do momento a partir da música, ao mesmo tempo que produz uma sensação de “não-monotonia” e de *arejamento*. *Tocar candomblé*, portanto, além das sutilezas na dinâmica e execução instrumental requer sensibilidade para entender o momento ritual e habilidade para acompanhar a dinâmica de cada entidade ou o contexto de cada cantiga. Pode-se pensar esta forma de conceber a performance do candomblé como um *groove* musical, no sentido de Steven Feld:

«Entrar no *groove*» descreve como um ouvinte socializado antecipa padrões num estilo, sendo momentaneamente capaz de rastrear e apreciar sutilezas em relação a singularidades abertas. Ele também descreve como um artista experiente estrutura e mantém uma coerência perceptível [...]. «Entrar no *groove*» também descreve uma participação sensível, um apego físico e emocional positivo, [...]. Um «*groove*» é um lugar confortável para estar. (FELD, 1988, p. 75, grifos nossos)

Assim, *tocar pausado* é para Dofono esse lugar confortável, esse lugar onde se reconhece pertencente a uma *tradição*, a um legado expresso musical, corporal e discursivamente como uma “rede de relacionamentos implicativos” ou “um complexo de probabilidades sentidas” (MEYER, 1967 *apud* FELD, 1988, p. 76). Esta percepção é portanto “[...] empiricamente real, mas também é necessariamente geral, vaga e física, sentimentalmente enraizada no tempo e no espaço afetivo” (FELD, 1988, p. 76). Corresponde a uma epistemologia própria, a uma forma de ser e estar no mundo corporificada (SALGUEIRO, 2013), fundada num corpo-arquivo (TAVARES, 1984) que retêm e expande outras formas de conhecimento musical. É a partir de noções como *tocar pausado* que Dofono constrói sua “musicologia”, suas reflexões em volta da performance instrumental do candomblé e da própria vida e pode contribuir conosco levando-nos a questionamentos sobre o próprio fazer acadêmico e etnomusicológico.

⁴ Em sua prática cotidiana, Dofono os exemplifica e transmite a partir de uma linguagem metafórica que liga sons onomatopaicos às mecânicas para toca-los e à *melodia* resultante (ver figura 1).

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

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

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

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

Bibliografia

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': Getting into the Kaluli groove. In: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 74-113, 1988 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/DYc4xn>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

NZEWI, Mekin. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. In: *The Black Perspective in Music*, vol. 2, No. 1, p. 23-28, 1974 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/h8iBhv>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

RICE, Timothy. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. In: *Ethnomusicology*, vol. 47, No. 2, p. 151-179, Spring-Summer, 2003 [em línea]. Disponível em: <<https://goo.gl/NarUCW>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

SALGUEIRO, Laís. *Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: Os “trabalhos” de uma “nação diferente”*. 2013. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Niterói.

TAVARES, Júlio César de. *Dança de guerra, arquivo e arma* (Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira). 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília.

VATIN, Xavier. Música e transe na Bahia. As Nações de Candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. In: *ICTUS – Periódico do PPGMUS UFBA*, Salvador, vol. 3, p. 7-17, 2001 [em línea] Disponível em: <<https://goo.gl/dhmGat>>. Acesso em: 9 dez. 2016.