

---

As “artes musicais” candomblecistas diante do cânone da música de *concerto*

## GTE 23 - Relações Étnico-Raciais, perspectivas afrodiaspóricas e decolonialidade em Educação Musical

### Comunicação

Ferran Tamarit Rebollo  
UNIRIO  
ferran.tamarit@edu.unirio.br

**Resumo:** Diversos pensadores do “Sul global” (SANTOS, 2019) apontaram a dimensão genocida do paradigma normativo hegemônico do pensamento moderno. Sob sua lógica, sabedorias e presenças que não se encaixam nos seus regimes de verdade são eliminadas ou excluídas. Assim, na dimensão epistemológica, esta negação sistemática da diversidade de experiências que configuram nossas sociedades faz com que aquilo que está na esfera das sensações ou que atravessa outras potencialidades do ser para além da racionalidade restrita do paradigma branco-ocidental seja desprezado, silenciado, infantilizado, particularizado ou apagado. Já no campo das instituições de ensino musical brasileiras, este mesmo paradigma ressoa na reprodução muitas vezes acrítica da episteme da música de *concerto* nortecêntrica como único modelo válido para o ensino/aprendizagem da “música” – e na consequente ausência nesses espaços de outras matrizes de pensamento musical. Diante disso, apresento alguns apontamentos visando poder contribuir na “desmonumentalização” (SANTOS, 2018, p. 308) desse cânone a partir das contribuições do que chamo de “saberes musicais *ancestralizados*” do candomblé *ketu*. Para isso, parto neste trabalho do conceito enunciado por Meki E. Nzewi de “artes musicais” (NZEWI, 2009; 2019; 2020) – que ao meu ver se encontra implícito, como “fundamento”, no complexo de saberes que organiza o candomblé – para discutir e disputar o modo atual de organização dos distintos saberes e técnicas que integram o fazer musical nas faculdades e escolas de música a partir de disciplinas que compartimentalizam e separam dimensões intrínsecas a esse fazer musical desde a perspectiva das sabenças religiosas afrolatinoamericanas.

**Palavras-chave:** Saberes ancestralizados; Artes musicais; Musicologia Candomblé-orientada.

### Introdução

Com o intuito de poder contribuir na reversão do legado de fetichização, violência e racismo epistêmico produzidos por um certo olhar branco-ocidentalizado sobre o candomblé, seus saberes e seus agentes – insistentemente subalternizados nos debates centrais da musicologia por setores dominantes da academia brasileira – iniciei no meu

doutoramento uma pesquisa em volta do que chamei de “saberes musicais *ancestralizados*” da nação *ketu*<sup>1</sup>.

Produtos de um “saber fazer” (FERREIRA, 2011, p. 36) ou de uma “teoria-na-prática” (NZEWI, 2020, p. 118)<sup>2</sup> e baseados em valores e princípios civilizatórios ativamente reconfigurados na formação do Atlântico Negro<sup>3</sup> (GILROY, [1993] 2001), esses saberes se constituem como um legado musical dinâmico, criativo e em diversos pontos contrastante diante da episteme hegemônica da música de *concerto*.

Um dos objetivos do meu projeto de doutorado é construir, dialogicamente, uma “musicologia candomblé-orientada” – uma proposta de teoria musicológica para pensar essas “artes musicais” (conceito que será apresentado na seção a seguir) do candomblé a partir das epistemes que lhes são próprias<sup>4</sup>. Trata-se de orientar o debate e nosso arcabouço teórico-metodológico em volta dos valores, visões de mundo, técnicas, conceitos e práticas sonoro-performáticas “com fundamento” nas comunidades rituais, e abrir espaço para potenciais diálogos com a academia a partir da diversificação dos modos de apreensão desse fenômeno complexo e plural que é a “música”.

No entanto, antes de começar, quero pedir licença aos meus mais-velhos e mais-velhas e aproveitar para me situar brevemente: sou um homem branco,

---

<sup>1</sup> Diante da vastidão das religiões afro-brasileiras, meu foco é aquilo que na Bahia foi chamado de candomblé *ketu* ou *nagô*, no qual são cultuados os *orixás* – entidades negro-africanas provenientes da região do golfo de Guiné, na África Ocidental. As *nações*, são hoje em dia, uma denominação genérica das principais “variantes” do candomblé baiano: *ketu*, *congo-angola*, *jeje*, *ijexá*, *efon* e *caboclo*.

<sup>2</sup> Relacionados a um processo de aprendizado contínuo em performance, trago aqui os conceitos de dois musicólogos do Sul global importantes para o meu processo de pesquisa. O uruguaio Luís Ferreira enfatiza como em contextos musicais não hegemônicos, “o saber implica o saber fazer; saber é, portanto ser capaz de fazer, o que advém do aprendizado com o outro, do ouvir e do ver fazer.” (FERREIRA, 2011, p. 36). Já o multifacetado autor nigeriano Meki E. Nzewi, traz desde a própria África o conceito de *teoria-na-prática*, com o qual alude aos contextos preferencialmente de transmissão oral/corporal da música, em que “a teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas [...] o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual; [...]” (NZEWI, 2020, p. 118).

<sup>3</sup> Paul Gilroy ([1993] 2001, p. 36) define o Atlântico Negro ([como uma “conjunção histórica” que deu origem a “[...] formas culturais estereofônicas, bilíngues e bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória que tenho chamado, de forma heurística, de mundo atlântico negro”.

<sup>4</sup> Como um dos “fundamentos” da minha proposta, não posso deixar de notar as ressonâncias e reverberações do afrocentrismo nessa tentativa de construção de uma “musicologia candomblé-orientada”. De forma sintética, segundo Molefi K. Asante, podemos pensa-lo como uma proposta para “[...] enfatizar o lugar dos africanos como agentes de ação, mudança, transformação, ideias e cultura” e como “sujeitos na história” (ASANTE, 2016, p. 2), rejeitando a noção de alteridade e a consequente marginalização dos africanos e seus descendentes promovida pelo eurocentrismo. Por outro lado, a modo de certo contraponto, ressoa também no meu processo a “abordagem afrodiaspórica” proposta por Luan Souza (2019, p. 62), na qual busca “[...] reconhecer os trânsitos, influências, colaborações e contribuições das diversas referências junto a matriz africana para dar vida as materializações artísticas e culturais afro-brasileiras”.

candomblecista, doutorando, cisgênero, heterossexual e nascido fora do Brasil – quase todos marcadores com amplo valor simbólico e material por estarem alinhados com o ideal hegemônico de “humanidade” e que, numa formação social branco-supremacista como a brasileira, influenciam decisivamente tanto minha experiência de trânsitos e potenciais diálogos num espaço majoritariamente negro como o candomblé, que me acolhe; como ao mesmo tempo, marcam minha passagem e experiências na academia, infelizmente, ainda muito embranquecida. Tudo o que for apresentado deve, portanto, ser lido a partir desse lugar.

### Os “fundamentos” *ancestralizados* nas “artes musicais” candomblecistas

Um dos caminhos metodológicos que guiam meu processo de pesquisa é partir sempre de conceitos surgidos do meu *sentipensar*<sup>5</sup> (como nos propõe Orlando Fals-Borda), desse vivenciar a música desde o espaço e experiência de um *ogã* em permanente formação<sup>6</sup>.

Assim, minhas reflexões e propostas<sup>7</sup> surgem no decurso do que chamo de “pensar tocando”. A partir desse lugar, os sentidos e significados, as análises e as teorias sobre a música e o som não surgem somente a partir de um processo de reflexão distanciada, mas do meu próprio “tocar”. Este conceito ressoa fortemente com os trabalhos de Leda Martins (2003) sobre as “performances da oralitura”, a partir da qual podemos entender esse corpo candomblecista em performance como o “local de um saber em contínuo movimento”.

Como *ogã*, aprendo a partir da “[...] observação, escuta, da imitação, do fazer, da prática, da memorização”, reforçados pela “vivência e a convivência com os mestres”

---

<sup>5</sup> Conceito e atitude de vida proposta pelo sociólogo colombiano Orlando Fals-Borda baseada no “co-razonar” (co-raciocinar em português) ou seja, pensar conjuntamente com o coração e com a mente – ou como o próprio autor explica numa entrevista, “pensar com o coração e sentir com a mente”.

<sup>6</sup> No âmbito das religiosidades afrodiáspóricas, atualmente sou *ogã suspenso* por Omolu (ou seja, apontado por esse *orixá* para servi-lo, mas sem a iniciação concluída) do terreiro *Ilê Axé Omolu Omim Layó*, em Duque de Caxias/RJ, comandado pelo *Babalorixá* Dofono D’Omolu. Sou também *tamborero* do *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako Bi Aña*, propriedade do *Alaíá* Fernando “Leo” de Oliveira Leobons, meu “padrino”.

<sup>7</sup> Esse é um ponto importante pois alguns dos conceitos que apresento no texto – e que surgem no decurso dos “cruzos” (RUFINO, 2019) e do diálogo por/desde as “fronteiras” (SOUZA, 2019) entre a práxis vivencial com os tambores rituais e meu processo de doutoramento – são específicos de certos espaços ou pessoas, e frequentemente não são verbalizados (mesmo estando implícitos como “fundamentos” comunitários corporificados). Assim, nessa “encruzilhada” (MARTINS, 2003) epistêmica e metodológica, não são nem um nem outro, mais uma terceira coisa: são recriados, adaptados ou ressignificados a partir do meu aporte crítico em diálogo com os aportes dos meus irmãos e irmãs de santo e dos meus mais-velhos e minhas mais-velhas. Sempre que apareçam, com o intuito de reverenciar todas as subjetividades – individuais e coletivas – implicadas no processo de gestação dessas ideias, conceitos ou propostas, vou referenciar cada uma das partes.

(SOUZA, 2019, p. 51). Assim, esses saberes orais/gestuais não são uma “extensão de um saber representado”, mas instituem, quando performados, um “fazer [que] não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente” (MARTINS, 2003, p. 78).

Entendo nossa práxis musicológica como algo sensitivo, experiencial. É preciso “tocar e ser tocado; cantar e (se) encantar<sup>8</sup>”. Nossos saberes surgem do contato com o couro, com a madeira, com o ferro, com suas vibrações e reverberações. Surgem da nossa conexão profunda e sintonização. Aprendemos e aprendemos coletivamente. Podemos dizer que pensamos “a toque de atabaques” (SODRÉ, 2017). Pensamos tocando.

### Os “fundamentos”

Assim, antes de continuar acredito que seja importante situar alguns desses termos ou conceitos-chave. O primeiro é a noção de “fundamento” tal como é entendida no meu *terreiro*. A partir do meu *sentipensar* defino os “fundamentos” como algo que envolve tudo aquilo que é sagrado. Podemos pensa-los também como parte imprescindível, incorporados no cotidiano dos candomblecistas, daquilo que potencializa ou reinstaura um certo equilíbrio no fluxo energético que movimenta o cosmos, o Axé. São por sua vez, apreendidos e decodificados gradualmente durante o processo de iniciação ritual – que envolve a reconexão ancestral com nossas linhagens rituais e/ou familiares e nos torna, perante toda essa linhagem, membros de um *egbê* ou comunidade.

Assim, os “fundamentos” são parte indispensável no nosso processo de aprendizado e são sempre balizados por princípios afrocentrados importantes – a coletividade, a oralidade, a ancianidade e a senioridade, o segredo iniciático, entre outros – que como valores civilizatórios estabelecem a forma e os limites desse circuito de reciprocidades ancestral.

### A ancestralização

A partir desta perspectiva chegamos a um segundo conceito importante no meu processo: a *ancestralização*. Com ele me refiro ao processo por meio do qual saberes ou

---

<sup>8</sup> Faço aqui referência ao título da minha dissertação de mestrado (TAMARIT, 2017), surgido a partir de uma fala do meu *babalorixá* Dofono D’Omolu.

existências concretas – por serem constituintes e/ou fundantes da ritualidade comunitária – são sacralizadas e incorporadas como “fundamentos” de uma linhagem ou coletivo.

Os saberes e agentes *ancestralizados* constituem uma teia envolvendo relações complexas entre planos de existência, espaços sociais, identidades, territórios e temporalidades num contínuo que determina – sensorial, cotidiana e performaticamente – a validação e legitimação desses saberes a partir de sua eficácia sócio-ritual.

Uma das hipóteses que trabalho, apresentada aqui a modo de apontamentos iniciais, é que podemos pensar nessa dinâmica cosmológica, ontológica e epistêmica das comunidades de *terreiro* como uma tecnologia ancestral de contração do futuro e de expansão do presente, como nos propõem as Epistemologias do Sul<sup>9</sup> (SANTOS, 2009, 2018a, 2018b). De fato, a dinâmica ritual se constitui como um conjunto de técnicas e saberes *ancestralizados*, de “fundamentos”, que procuram o estabelecimento e manutenção de uma outra ideia de humanidade a partir de um cosmopolitismo negro-africano antiimperial.

É a partir dessa constatação do “epistemicídio massivo” (SANTOS, 2018a, p. 294) e da exclusão dos espaços hegemônicos de produção, circulação e legitimação do conhecimento (escolas, centros de pesquisa, universidades, conservatórios, etc.) de saberes, sapiências e dos sujeitos e comunidades que não se encaixam no paradigma nortecêntrico da modernidade ocidental que trago um terceiro conceito importante no meu processo que neste caso tomei emprestado do autor nigeriano Meki E. Nzewi: as “artes musicais” (NZEWI, 2009; 2019; 2020).

---

<sup>9</sup> A concepção das Epistemologias do Sul surgiu a partir dos trabalhos de diversos coletivos e iniciativas em volta das propostas do sociólogo português Boaventura de Souza Santos (SANTOS, 2009, 2018a, 2018b). De forma sucinta, estas propõem que devemos reconstruir e “desmonumentalizar” as monoculturas eurocêntricas que fundamentam o paradigma hegemônico da modernidade ocidental como único caminho para pensar qualquer aspecto da vida. Para este autor, a constituição da modernidade ocidental implicou uma articulação complexa entre o capitalismo e o colonialismo (reformulados também na forma do patriarcado). Assim, segundo ele “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” que estabelece uma divisão do espaço social em dois lados que são, por definição, opostos e se regem por uma lógica de não-coexistência. Essa cartografia abissal é aquilo que organiza o conhecimento moderno: Se do lado nortecêntrico temos o racionalismo e a sua entronização da ciência e da alta cultura como únicos referentes a respeito da verdade e da apreciação estética; do “outro lado da linha”, do lado colonial, “[...] não pode haver conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas” (SANTOS, 2009, p. 73). É importante entender também como essas exclusões foram se transformando e adotando distintos perfis e intensidades histórica e territorialmente definidos. Esse aspecto liga, por exemplo, como o fato enunciado pelas autoras e autores do chamado grupo Modernidade/Colonialidade, pois mesmo com o fim do colonialismo histórico, as exclusões coloniais permaneceram na forma do que foi chamado por eles de colonialidade do poder, do ser e do saber.

## As “artes musicais”

Meki E. Nzewi, desde seu “humanismo africano”, situa no centro do debate uma perspectiva própria e informada (“indígena”) sobre as músicas da África subsaariana. Na base de sua proposta, se encontra o que Kofi Agawu (2009, p. 6) chamou de uma perspectiva África-centrada, ou seja, “uma forte e profunda defesa da África – suas gentes, suas artes e cultura, sua saúde física e mental e seu futuro”. É desde esta posição política e epistemológica que surge o termo de “artes musicais”, definido pelo autor como “[...] uma comunhão criativa e pró-ativa do sonoro, do coreográfico, do miticamente/misticamente dramático e dos componentes materiais” (NZEWI, 2019, p. 1) e que se expressa na prática como um “[...] campo semântico difuso no qual a dança, o tocar tambores, a poesia e o canto têm papéis iguais ou quase-iguais<sup>10</sup>” (AGAWU, 2009, p. 7, tradução minha). Segundo o próprio Nzewi, as

artes musicais (uma cogitação, criação e utilização holística de irmãos sonoros, coreográficos e dramáticos) é cogitada e estruturalmente configurada como uma ciência humana humanizadora<sup>11</sup> [*humanning soft science*] potente, que gerou interativamente resultados funcionais em todos os aspectos do viver e do morrer e da vida supranormal. Música para uma mente africana verdadeira não é, portanto, concebida, configurada, nem experienciada como mero entretenimento de celebração da vida, mas, pelo contrário, como um agradavelmente rigoroso facilitador da vida na Terra e além. (NZEWI, 2020, p. 118, grifos no original)

---

<sup>10</sup> Originalmente, o autor propõe que a “[...] música Nigeriana geralmente, é a síntese das cinco dimensões das artes criativas: música, linguagem, dança, drama e artes plásticas” (NZEWI, 1991, p. xi, tradução minha). No entanto, pouco depois no mesmo texto escreve como a dimensão das artes plásticas pode ser parcialmente separada da dimensão musical – como expressa no conceito de artes musicais.

<sup>11</sup> *Humanning* (humanizadora) é definido pelo próprio Meki Nzewi como “um marco interpretativo que em último termo privilegia os atores humanos e suas ações e interações”. Se trata de uma filosofia invocada para contrariar os “efeitos desumanizantes da tecnologia ocidental e da colonização” – especialmente na educação e a religião – num contexto de modernização e globalização (AGAWU, 2009, p. 3, tradução minha).

## As “artes musicais” diante da episteme da musicologia de *concerto*

É partindo do diálogo com/entre conceitos e autores do Sul Global e minha práxis musicológica-vivencial como *ogã* que acredito que “emerge<sup>12</sup>” o potencial “suleador<sup>13</sup>”, contra-colonial (ou decolonial, nos termos do grupo Modernidade/Colonialidade) de uma “musicologia candomblé-orientada”. Penso nessa proposta como uma “[...] ocupação do termo epistemologia [...]” (SANTOS, 2018c, p. 104) e como uma forma de recuperar esse espaço institucional roubado e negado pelo racismo e pelas demais exclusões abissais aos candomblecistas e aos seus saberes. Partindo da provocação das “hermenêuticas diatópicas<sup>14</sup>” (SANTOS, 2002, p. 264), penso desde essa chave na possibilidade de interpenetrações entre ambas epistemes e na “emergência” de novos espaços teóricos de contato e relação não contaminados pelas lógicas monoculturais, dicotômicas, universalistas e simplistas do pensamento moderno nortecêntrico.

Ao mesmo tempo, reverberam na minha proposta as provocações de Luan Sodré (2019, p. 19) sobre uma “perspectiva parcial de produção de conhecimento”, que a partir dos trabalhos de diversos intelectuais negros traz à tona que “[...] a construção dos saberes é localizada, parcial, crítica e política”. Daí a importância dada ao meu lugar como tocador e *ogã* em formação e de manter uma postura em permanente alerta sobre meu lugar de privilégio nesses trânsitos. Esse é, portanto, um ponto de partida importante nessa tentativa de estabelecimento de potenciais conexões e diálogos entre a musicologia de *concerto* hegemônica e as ferramentas e “fundamentos” musicais *ancestralizados* do candomblé, mas sem necessariamente priorizar ou hierarquizar-las.

---

<sup>12</sup> Faço aqui referência à proposta da “sociologia das emergências” de Boaventura de Souza Santos, entendida como uma “[...] amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido referentes tanto à compreensão como à transformação do mundo.” (SANTOS, 2009, p. 84).

<sup>13</sup> Boaventura de Souza Santos se refere à “Sul Global” como o “[...] Sul anti-imperial, o Sul não geográfico composto pelas lutas de inúmeras populações do sul e do norte geográficos contra o domínio do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado.” (SANTOS, 2019, p. 142). Dessa mesma matriz de pensamento surge o conceito de “sulear”, proposto por Marcio Dolne Campos e adotado por Paulo Freire ([1992] 2013), como uma forma de problematizar o termo “nortear”, que estaria implicitamente reforçando hegemonia do “norte” como polo ativo da dominação e opressão colonial-capitalista. O “sulear” implica assim a visibilização e o descentramento dos paradigmas hegemônicos no pensamento científico-acadêmico euro-norte-americano-centrados.

<sup>14</sup> Para este autor, “a hermenêutica diatópica parte da ideia de que todas as culturas são incompletas e, portanto, podem ser enriquecidas pelo diálogo e pelo confronto com outras culturas. [...] Implica, sim, conceber o universalismo como uma particularidade ocidental cuja supremacia como ideia não reside em si mesma, mas antes na supremacia dos interesses que a sustentam” (SANTOS, 2002, p. 264).

Este mesmo autor, analisando o contexto de transmissão e aprendizado dos “sambas do Recôncavo” e procurando articular esse universo com o ensino de violão no meio acadêmico, destaca diversos pontos de tensão entre essas matrizes epistêmicas<sup>15</sup> e assinala o que me parece um ponto essencial, uma tendência à “fragmentação”. Segundo Souza (2019, p. 163) “[...] é um fenômeno que está enraizado na modernidade/colonialidade, no discurso de uma ciência objetiva, na fragmentação do conhecimento, no isolamento de variáveis” que funda o “entendimento moderno de estruturação do mundo” (*ibid.*, p. 166). Esta fragmentação organiza a experiência sonoro-musical eurocentrada e articulada ao racismo epistêmico, se torna um dos principais agentes desse epistemicídio e dessa descaracterização e subalternização dos saberes que não se encaixam nos paradigmas hegemônicos.

Por falta de espaço, tratarei aqui de uma das faces dessa fragmentação apontada por Souza (2019), a compartimentalização disciplinar, também denunciada por Meki E. Nzewi (2012, p. 84) quando escreve que a

[...] moderna educação musical metropolitana tem virtualmente descartado as intenções criativas proativas e a experimentação da atuação holística, que se tornou compartimentalizada em disciplinas isoladas que patrocinam um entretenimento superficial enaltecidas como cultura contemplativa.

Como vimos, o conceito de “artes musicais” já coloca objeções à essa visão que separa, no caso das artes desde uma perspectiva nortecêntrica, seus componentes em disciplinas autônomas: música, canto, dança, linguagem, drama/teatralidade, artes plásticas, etc. Nesse sentido, e ligando com o princípio do “saber fazer” que enunciamos na introdução, o próprio Nzewi (1997, p. 18) escreve

Os ancestrais africanos têm uma filosofia sobre o desenvolvimento humano-mental. Esta requer que a experiência pessoal deve preceder e estimular a investigação e as explicações numa situação de aprendizagem: Uma pessoa que não experimentou não reconhece a verdadeira natureza de uma coisa. As experiências sobre a vida não foram pré-embaladas e disponibilizadas para compra no supermercado (NZEWI, 1997, p. 18, tradução minha).

---

<sup>15</sup> Em seu trabalho, Souza (2019, p. 158) aponta para o que ele chama de “paradigmas” que são ao mesmo tempo pontos de tensão e aspectos a partir dos quais tentar constituir “trânsitos epistemológicos” entre ambos universos desde uma perspectiva pedagógica decolonial. São “[...] o paradigma da escrita ou da música escrita; o paradigma da fragmentação; o paradigma da visão estética ou da música pura; o paradigma da linearidade ou da dicotomia entre a preparação e a apresentação; e o paradigma da carga-horária.”

Por um lado, vemos aqui mais uma prova dessas sapiências e saberes *ancestralizados* que conectam o candomblé com certas regiões da África (não uma África genérica e estereotipada, mas a regiões específicas. Neste caso, o autor se refere especificamente à região Igbo da atual República Federal da Nigéria). Por outro lado, se desde a nossa perspectiva um “toque” de candomblé (forma genérica para se referir tanto à seção instrumental da orquestra ritual como a própria “festa”) deve ser pensado à luz das “artes musicais” – pois estes não são “música”, mas uma complexa performance multissensorial que combina estímulos diversos interrelacionados e um extenso e variado leque de objetos materiais e simbólicos – como abordar essa multidimensionalidade desde um espaço acadêmico que segrega esses âmbitos? Como trazer para a sala de aula uma experiência tão rica e complexa? Como discutir e dialogar com os especialistas das diversas áreas implicadas se nos mantemos fechados em espaços separados e limitamos esse contato? Ou ainda, como promover “situações de aprendizagem” que permitam “reconhecer a verdadeira natureza das coisas” que estudamos se não as podemos “experienciar” em sala de aula?

Um bom exemplo desse ponto se encontra num *paper* produzido por Kofi Agawu em virtude do setenta aniversário do Meki E. Nzewi onde descreve como no decurso do *South African Musicological Congress* realizado em Pretória em 2002, onde Nzewi estava palestrando, este levantou diante da plateia e começou a dançar no palco ao tocar uma gravação que pretendia explicar certos conceitos musicológicos durante sua apresentação. Agawu (2009, p. 10, tradução minha) escreve a respeito disso como “a través de meus olhos e ouvidos, a dança explicou a música, em particular suas estruturas métricas e rítmicas. Pergunto-me quantas pessoas na plateia aquele dia apreciaram a profundidade da compreensão semiótica que os movimentos físicos de Nzewi possibilitaram.”

Acredito então que este e outros exemplos, longe de se circunscreverem à âmbitos específicos da música africana ou afrolatinoamericana – reforçando de novo estereótipos recorrentes sobre a incompatibilidade ou a diferença entre essas epistemés e a música de *concerto* – podem ajudar a que floresça nos cursos e escolas de música uma atitude verdadeiramente transdisciplinar e interdepartamental. Mesmo apresentados aqui de forma sucinta, o leitor pode perceber como conceitos presentes em solo brasileiro e performados cotidianamente por milhares de pessoas nas religiões afro-brasileiras contêm um forte potencial para ampliar nosso escopo sobre o fenômeno musical desde uma perspectiva mais

holística, e sem que isso pressuponha abandonar, diminuir ou substituir uma lógica por outra.

## Para fechar

Aos olhos dos pensadores do Sul global, parece evidente que o sistema de exclusões abissais moderno segue gerando e perpetuando formas de violência diversas que segregam, silenciam e estigmatizam sujeitos, cosmologias e epistemologias. Como diversas pensadoras e pensadores apontaram, essa se tornou uma das mais marcantes formas de privilégio da branquitude nortecêntrica amparada pelo cartesianismo e a suposta neutralidade e objetividade do pensamento racionalista científico, pois a epistemologia reflete

[...] não uma diversidade de espaços de teorização, mas uma política de interesse específica da sociedade branca [...]. Isso determina quais questões merecem ser feitas (temas), como analisar e explanar um fenômeno (paradigma) e como conduzir uma pesquisa para produzir conhecimento (métodos) [...]. (KILOMBA, 2010, p. 29)

E é um privilégio da branquitude pois em países colonizados como o Brasil, este complexo de exclusões se articula na forma de uma presença exclusivista e oposta à diversidade que integra nossas sociedades, na qual o sistema de classificação racial organiza todas as instâncias de legitimação social. Na dimensão epistêmica, este fato se traduz na ausência massiva de corpos não-branco-normativos nos espaços de decisão e produção do conhecimento, assim como na permanente tutela intelectual sobre as populações e epistemes forçadas a permanecer “do outro lado” da linha abissal – notadamente negras e pindorâmicas, LGBTQI+, pobres, periféricas, etc. Como “objetos” de (ou para a) pesquisa, nunca são agentes capazes de se auto-representar nesses espaços institucionalizados de produção do conhecimento, dos quais são sistematicamente excluídos.

No caso das faculdades, escolas e conservatórios de música, vemos como essa exclusão e invisibilização permanece – até bem pouco tempo atrás – inquestionada. De fato, ainda hoje em dia, por exemplo, as músicas das religiões afro-brasileiras estão virtualmente ausentes dos currículos e dos quadros formativos da maioria desses espaços – por sua vez, como foi exposto, fortemente marcados pela reprodução, muitas vezes acrítica, do cânone nortecêntrico da música de *concerto*: vista como a Música em maiúscula, aquela que melhor representa o cume da intenção composicional verdadeira e “genial” da arte contemplativa

ocidental (e por extensão, humana). Aquela que contém todas as ferramentas de alcance universal e irrestrito para a análise e apreciação de qualquer outra realidade sonoro-musical.

Assim, a reprodução desta divisão dos saberes promovida pelo cartesianismo e o racionalismo no sistema mundo colonial/moderno relegou a performance e o fazer música/dança a um lugar hierarquicamente inferior diante das formas retóricas e sua inscrição letrada (FERREIRA, 2008, p. 226), o que ajudaria a explicar o desinteresse pelas narrativas corporais, sônicas e gestuais – formas de pensamento liminar e de apreensão e agência do conhecimento não pautadas nas lógicas dominantes centradas na retórica, na denotação e nas certezas monoculturais do conhecimento branco-ocidental e nortecêntrico – que às constituem. Tudo aquilo que está na esfera das sensações ou que atravessa outras potencialidades do ser para além da racionalidade restrita do paradigma branco-ocidental é desprezado, silenciado, infantilizado, particularizado ou apagado.

Por isso a importância dessa tentativa, deste diálogo crítico por e desde as margens. Como candomblecista, penso nesse exercício como uma tentativa de orientar, como apontamos no início, a análise em volta dos valores e conceitos “com fundamento”, com valor social, racial e ritual compartilhado. Aqueles “fundamentos” carregados e ressignificados por nossas e nossos ancestrais, que nos legaram o que hoje cabe a nós proteger e zelar. É por isso que chamo de abordagens “candomblé-orientadas”, pois restituem as relações entre conhecimentos, mas priorizam os valores e “fundamentos” das religiões afrolatinoamericanas: não excluem, mas como Exú, mastigam os binarismos e geram outras possibilidades, uma terceira via. Novas possibilidades para enriquecer a discussão.

## Referências

AGAWU, Kofi. Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation, In: *Journal of the Musical Arts in Africa*, 5 (1), 2009, p. 1-18. Disponível em: <<http://goo.gl/9bGwpr>>. Acesso em: 14 mai 2016.

ASANTE, Molefi K. “Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia”, In: *Ensaio Filosófico*, Volume XIV, p. 9-18, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/Afrocentricidade>>. Acesso em: 08 out 2021.

FERREIRA, Luís. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. In: *Outra Travessia, Revista da Pós-Graduação em Literatura*, n. 11. UFSC,

Florianópolis, Santa Catarina, p. 55-70, 2011a. Disponível em: <<https://bit.ly/ArtesMusicaisNaDiásporaAfricana>>. Acesso em: 21 out 2019.

\_\_\_\_\_. *Guia para a prática coletiva de música Afro-brasileira, Africana e Afro-latino-americana: Uma proposta de educação musical no contexto da Lei Nº 10.639/2003*. Brasília: FAC/SC/GDF - NEAB/CEAM/UnB, 2011b.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança* [recurso eletrônico]: um reencontro com a pedagogia do oprimido [1992]. 1. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência* [1993]. São Paulo: Editora 34, 2001.

KILOMBA, Grada. "Who Can Speak? Speaking at the center, decolonizing knowledge". In: *Plantation Memories. Episodes of everyday racism*. Münster: UNRAST-Verlag, p. 25-38, 2010.

MARTINS, Leda. "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória", In: *Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/PerformancesOralitura>>. Acesso em: 15 fev 2019.

NZEWI, Meki. *Musical Practice and Creativity*. Bayreuth: IWALEWA-Haus, University of Bayreuth, 1991.

\_\_\_\_\_. *African Music: Theoretical content and Creative continuum*. The culture-Exponents Definitions. Oldershausen: Insittut für Didaktik populärer Musik, 1997.

\_\_\_\_\_. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. *Revista da ABEM*, v.20, n.18, p. 81-93, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/EducaçãoMusicalNzewi>>. Acesso em: 15 jan 2020.

\_\_\_\_\_. Reinstating the soft science of African Indigenous musical arts for humanity sensed Contemporary education and Practice. *Revista da FAEEBA- Educação e Contemporaneidade*, v. 26, n. 48, 2019.

\_\_\_\_\_. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. *Revista Claves*, vol. 9, n. 14, p. 119-139, 2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002.

\_\_\_\_\_. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. e MENESES, M. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, p. 23-71, 2009.

\_\_\_\_\_. Introducción a las epistemologías del sur. *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: CLACSO, 2018a.

\_\_\_\_\_. Aula 2 - Construção de diálogos entre saberes a partir das epistemologias do Sul. In: *Na Oficina do Sociólogo Artesão: Aulas 2011-2016*. São Paulo: Cortez Editora, 2018b.

\_\_\_\_\_. Aula 3 - É possível descolonizar o conhecimento? In: *Na Oficina do Sociólogo Artesão: Aulas 2011-2016*. São Paulo: Cortez Editora, 2018c.

\_\_\_\_\_. Capítulo 6 - Descolonização cognitiva: uma introdução, In: SANTOS, Boaventura de Souza. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. 1ª. Ed, Belo Horizonte: Editora Autêntica, pp. 128-166, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. 1ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Luan Sodrê de. *Educação Musical Afrodiáspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano*. Salvador, 2019. 248 f. Tese (Doutorado - Música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2019.

TAMARIT, Ferran. *Tocar e ser tocado. Cantar e encantar, Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé*. Rio de Janeiro, 2017, 212 f. Dissertação (Mestrado - Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), PPGM, 2017.