

Tocar é Saber: Ancestralização e Práticas Musicais Afro-Diaspóricas como Epistemologias Encarnadas

COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Ferran Tamarit
Egresso PPGM/UNIRIO
ferran.tamarit@gmail.com

Resumo. Este artigo discute a ancestralização como categoria político-epistêmica fundamental para compreender os modos de saber, ensinar e criar nas musicalidades afro-diaspóricas, com ênfase no candomblé. Com base no conceito de *musipensar*, articulado entre a vivência ritual e a reflexão acadêmica, propõe-se uma pedagogia enraizada na oralidade, na corporeidade e na temporalidade espiralar. Dispositivos como *rodar a base* são compreendidos como tecnologias composicionais de reinvenção com fundamento, que expressam uma epistemologia encarnada e relacional. A ancestralização é entendida como um processo contínuo de atualização criativa, legitimada pela senioridade e pela escuta coletiva. O artigo aponta para a necessidade de uma pedagogia decolonial que reconheça os saberes dos *tamboreros* como formas legítimas de conhecimento e defende políticas de valorização dessas práticas e mestres.

Palavras-chave. Ancestralização, *Musipensar*, Pedagogia decolonial, Fundamentos musicais, Candomblé.

Title. To Play is to Know: Ancestralization and Afro-Diasporic Musical Practices as Embodied Epistemologies.

Abstract. This article discusses *ancestralization* as a fundamental political-epistemic category for understanding the ways of knowing, teaching, and creating within Afro-diasporic musicalities, with emphasis on Candomblé. Grounded in the concept of *musipensar*, articulated between ritual experience and academic reflection, it proposes a pedagogy rooted in orality, corporeality, and spiral temporality. Devices such as *rodar a base* are understood as compositional technologies of reinvention with foundation, expressing an embodied and relational epistemology. Ancestralization is conceived as an ongoing process of creative updating, legitimized by seniority and collective listening. The article highlights the need for a decolonial pedagogy that recognizes the knowledge of *tamboreros* as legitimate forms of understanding and advocates for policies that value these practices and their masters.

Keywords. Ancestralization, *Musipensar*, Decolonial Pedagogy, Musical Foundations, Candomblé.



Encruzilhada epistêmica: a ancestralização como ponto de partida

No campo das epistemologias afro-diaspóricas, o conceito de ancestralização emerge como uma chave político-epistêmica capaz de tensionar o binômio tradição versus inovação. Embora frequente nos debates sobre religiões de “inspiração africana” na *América Latina*¹ e no Caribe (Gonzalez, 1988), tal oposição revela-se insuficiente para descrever os modos como estas comunidades estruturam, atualizam e transmitem seus saberes. Tomo aqui “inspiração” no sentido delineado por Ochoa (2004), ou seja, como uma força criativa que liga o passado ao futuro, permitindo colocar nossa ênfase nos elementos e formulações inovadoras e nas suas contingências e dinâmicas históricas, cruciais para o surgimento e a permanência das reelaborações diaspóricas dessas culturas e religiosidades.

Assim, a ancestralização, tal como será discutida neste artigo, propõe-se como categoria processual, ancorada em linguagens acústico-mocionais que articulam memória coletiva, composição em fluxo e tecnologias do sagrado. Ela opera por meio de uma revisão contínua dos *fundamentos musicais* – ou seja, do núcleo ético-estético e sagrado que organiza o saber-fazer sonoro do candomblé. Esses *fundamentos* são mais que padrões ou fórmulas, trata-se de princípios transmitidos oralmente, corporificados na prática ritual, guardados pelos mais-velhos e reiterados em performance, são “segredos compartilhados” que expressam a tradição viva e relacional e que conferem legitimidade, *axé* e continuidade às linhagens musicais.

Dito isso, o ponto de partida da reflexão aqui delineada reside na elaboração do conceito de *musipensar*, forjado no âmbito do meu doutoramento (Tamarit, 2023) e ancorado na minha vivência, escuta e aprendizado como um *abian* (*abíyán*) / *ogã* (*ògá*) e *omo ãña* (*omò àyàn*) que faz pesquisa na academia². Com ele, tentei nomear e dar forma a uma experiência

¹ No presente artigo, diante de termos próprios ou cognatos com significados contrastantes ao português de uso comum usarei o *italico* para destacá-los (como *toque*). Ressaltarei também termos em outras línguas (como *clave*), nomes próprios de orixás (como *Ogum*), de terreiros (como *Ilê Axé Omolu Omin Layo*), de religiosos (como *Dofono D’Omolu*) ou conceitos-chave como *musipensar* ou *transcrição*. Já em relação à grafia do iorubá, usarei uma forma abrandada para facilitar a leitura. No entanto, para não perder a referência linguística original, será colocada a forma em *yorùbá* padrão entre (*parêntese*) a primeira vez que um conceito apareça no texto.

² No contexto do candomblé sou ritualmente um *abian* (literalmente, “aquele que nasce com dúvida”, ou seja, um frequentador de uma comunidade de candomblé não iniciado) que fui “apontado” *ogã* – ou seja, *suspenso* ou indicado/escolhido por um orixá – mas não concluí meu processo iniciático. Já no contexto das religiões afro-cubanas sou iniciado no culto a Ifá como *awofakán* e no culto *Nkissi Malongo Yaya* como *ngueyo*, além de ser um *Omo Aña jurado* (literalmente “filho de Aña”), um tocador-sacerdote integrado no culto particular à divindade que mora dentro dos *tambores batá* consagrados, o orixá *Aña*.



singular de *musicar* (Small, 1998) ritual, a qual se articula no ato performativo de execução dos tambores sagrados na encruzilhada político-epistêmica traçada entre a religião e a academia.

O conceito de ancestralização, tal como se apresenta neste trabalho, é inseparável do modo como o candomblé e as religiosidades de inspiração africana compreendem e praticam o tempo. A ancestralidade não remete assim a um passado remoto, mas a uma presença viva, atualizada em cada ritual, em cada *toque* e cada gesto conectam aquilo que veio antes ao que virá – aspecto que ressoa com as propostas da filósofa burkinesa Sombofu Somé (2007) quando nos adverte que, à luz dessas religiosidades, “somos os olhos dos ancestrais nesse mundo”.

É por isto que da perspectiva do candomblé e das demais religiosidades de inspiração africana ou afroindígena *amefricanas* e caribenhas – e conforme aponta Leda Maria (Martins, 1997, 2022) – o tempo não é linear, mas espiralar. A performance ritual não está demarcada por um compasso retilíneo e teleológico, mas abre portais de coexistência e sobreposição interativa do passado, presente e futuro. É nesse tempo espiralar que a ancestralização opera como atualização criativa da tradição – e não como repetição mecânica ou resistência ao novo. Ao tocar, um *tamborero*³ não apenas reitera padrões: ele atualiza um saber que vem sendo transmitido oral e corporalmente por gerações. E essa atualização não é passiva, mas criativa. O *tamborero*, portanto, interpreta, tensiona, *dobra o rum (hun)*^{4 5} e os *toques*, compondo com os orixás e com a comunidade à luz daquilo validado pelos mais-velhos. A ancestralização, nesse sentido, é uma tecnologia de recriação *com fundamento*.

Musipensar e as sabenças dos tamboreros como epistemologias encarnadas

Baseio-me nos conceitos de *sentipensar* de Orlando Fals-Borda (Moncayo, 2009), nas noções de *teoria-na-prática* (Nzewi, 2020; Nzewi, Freire e Graeff, 2020) e *saber-fazer*

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

⁴ As religiosidades afrodiaspóricas se caracterizam por serem diversas, plurais e polissêmicas. Assim, há diversas possibilidades de nomeação de seus saberes e sabenças e múltiplas tentativas acadêmicas de grafar cada uma delas. Neste trabalho, escolhi seguir uma forma “abrasileirada” a partir do jeito como meu mestre e mentor *Dofono D’Omolú* fala e escreve. Por isso, escrevo *rum* e não *hun* ou *varsí* e não *vassi* (ambas propostas correntes em alguns trabalhos acadêmicos), mas devem ser consideradas conceitos/grafias equivalentes.

⁵ A *dobra do rum* é o conjunto de variações *melo-timbre-rítmicas* executadas no maior e mais grave atabaque do trio instrumental, responsável por “dialogar” com os orixás. Representa uma fala musical expressiva e ancestralmente significativa no contexto ritual.



(Ferreira, 2011). Tais conceitos expressam uma epistemologia baseada em traços comuns: emergem da experiência direta e da ação performativa, sendo inseparáveis do contexto vivido, designando um aprendizado incorporado na prática, em que o saber teórico se manifesta como parte de uma habilidade sensível e situada, construída num fazer contínuo e relacional.

Disso decorrem as epistemologias encarnadas que enfatizam a dimensão oral e corporal nas músicas africanas e afrodiaspóricas, como nos apontam Leda Maria Martins (1997, 2022), Kofi Agawu (2003, 2016; Herbst, Nzewi e Agawu, 2003), Gerard Kubik (2010) e Amadou Hampate Ba (2010), entre outros. O conceito de *musipensar* inscreve-se nesses regimes de oralidade, performance e escuta que transcendem uma abordagem puramente formalista da música, concebendo-a como parte integrante de um sistema mais amplo de comunicação, experiência e existência que Meki Nzewi (1997, 2003, 2012, 2017, 2020; Nzewi, Freire e Graeff, 2020) chama de *artes musicais*. Deste modo, permite apreender seus saberes musicais como formas complexas e sofisticadas de pensamento que não se dissociam da prática, da experiência e da corporeidade.

O *musipensar* constitui assim um referencial heurístico que visa traduzir e sistematizar um modo de pensamento musical e ritual enraizado na performance do candomblé – e de forma mais ampla, no conjunto das religiosidades de inspiração africana na *América Latina* e no Caribe. Trata-se, no meu caso particular, de uma proposta epistemológica situada e pautada na experiência como *tamborero* – alguém que pensa e age a partir da escuta, da memória oral e corporal e do compromisso e responsabilidade ancestral com a sua linhagem e comunidade.

Como prática encarnada de conhecimento, o *musipensar* não separa som e sentido, corpo e mente, tradição e criação. Nesse sentido, o conjunto de técnicas e saberes musicais dos *tamboreros* compõem uma sabedoria coletivamente ancestralizada: ela não é apenas aprendida, mas herdada e atualizada na prática contínua de escuta e atenção aos fundamentos comunitariamente assentados e referendados a partir do critério da senioridade.

Assim, cada orixá tem seu *toque* específico, mas cada *toque*, cada *dobra*, cada *quebra* e *floreio* tensionam num fluxo contínuo cada momento ritual – algo que Nzewi (1997) denomina de *performance-composition* ou “composição-em-performance”. Com esta formulação, Meki Nzewi (1997, p. 68) me ajuda a tensionar a concepção ocidental de “improviso” – entendida por ele como “[...] uma exploração absoluta/cerebral do conjunto de possibilidades musicais de um tema e/ou formato musical conhecido [...]” – propondo, em seu



lugar, uma estética interativa e contexto-dependente orientada por uma lógica de criação em fluxo. Assim, se trata da “[...] recomposição situacional de uma peça conhecida, derivada de suas estruturas formais, harmônicas e temáticas significativas” (Nzewi, 1997, p. 68). No caso aqui apresentado, essa “composição-em-performance” promove “versões”, *jeitos* ou *porradas* específicas para cada *toque* e linhagem de *tamboreros*, que serão coletivamente avaliados e, se aceitos, comunitariamente ancestralizados como formas “belas”, “corretas”, “prazerosas” ou com *axé*. A ancestralização, portanto, é o processo pelo qual esse saber se atualiza durante cada performance sem romper a cadeia de significação ancestral – muda e se adapta para permanecer.

Finalmente é preciso apontar que o processo de ancestralização ocorre paradigmaticamente na encruzilhada – símbolo central do pensamento exúdicó (Jagun, 2021) e espaço privilegiado da atualização e adaptação no candomblé. É nela que se cruzam caminhos, tempos e mundos. É por isso, entre outros fatores, que os *fundamentos* não podem ser estáticos, mas relacionais, performativos, coletivos. Assim, o que dá legitimidade a uma inovação no candomblé não é o ineditismo, mas o enraizamento. Uma *dobra no rum* ou um *floreio* novo só “pega” se for reconhecido pelos mais-velhos, se ressoar nos corpos, se ativar o *axé*. Por isso, inovação sem ancestralização é ruptura; e ancestralização sem atualização é fossilização. O equilíbrio entre ambos é que permite o movimento.

Contra a pureza: o candomblé como tecnologia de resistência e reinvenção

Ao longo da história, o candomblé resistiu à escravização, à criminalização, ao racismo religioso e à pressão da modernidade ocidental por meio de um princípio básico: o da recriação contínua. Aquilo que permitiu a sua sobrevivência foi exatamente sua capacidade de se adaptar e de inovar sem quebrar o elo ancestral e os vínculos de *axé*: de reinventar-se sem perder-se.

Essa plasticidade, quando respeita a cadeia de transmissão de conhecimento e *axé*, não é sinal de rompimento com a tradição, mas de um modo específico de concebê-la. A tradição, no candomblé é aquilo que se atualiza e que consegue colocar em diálogo a temporalidade ritual restrita do espaço-tempo do *terreiro* com a aceleração mecânica contemporânea. Não se trata de conservar formas, mas de preservar legados: no caso aqui tratado, os *fundamentos musicais*. É nesse sentido que a proposta político-epistêmica da ancestralização se coloca como alternativa à dicotomia moderna entre tradição e inovação



Esse posicionamento é radicalmente político: num contexto de violência epistêmica, em que saberes afroindígenas são sistematicamente silenciados ou apropriados, afirmar a potência do processo de ancestralização como critério de validade do conhecimento é também afirmar que há outros modos de saber, de ensinar, de pesquisar. O *tamborero* é também um teórico, um filósofo, um pedagogo – sua epistemologia é rítmica, encarnada, relacional.

Fundamento em movimento: rodar a base como prática ancestralizada

Com base na minha trajetória e nos anos de aprendizado ao lado do músico e *babalorixá* (*bàbálóriṣà*) *Dofono D’Omolu*⁶, destaco aqui um dos dispositivos composicionais *musipensados* que aprendi com ele: *rodar a base*. Este dispositivo exemplifica como aquilo convencionalmente associado à “tradição” não corresponde a uma forma fossilizada, mas se manifesta como *fundamento musical* ancestralizado, capaz de ser performativamente recriado em contextos rituais específicos. Longe de se reduzirem a meros adornos técnicos, tais dispositivos configuram verdadeiras tecnologias rítmicas, portadoras de uma temporalidade espiralar, nas quais inovação e memória se entrelaçam de modo dinâmico e relacional.

Como parte do trabalho de *transcrição*⁷ proposto no meu doutorado, apresento nele uma forma de caracterização dos *toques* executados no *terreiro Ilê Axé Omolu Omin Layo* a partir de uma forma *musipensada* que identifica cada um deles a partir do que chamo de uma *base* ou *marcação*. Esta pode ser definida como um módulo ou bloco significativo – que é comunitária e ancestralmente estabelecido como uma unidade reconhecível e com um sentido ritual preestabelecido – formado por um ciclo do *agogô* cométrico a um ciclo do atabaque *rum*.

Nessa configuração, cada *base* ou *marcação* apresenta uma característica peculiar: o que chamo nos meus trabalhos de *ferro* – conceito que engloba o *toque* do *agogô* e dos dois atabaques menores, *lé* (*lẹ*) e *rumpi* (*hunpi*) – é repetido sem variações, na forma de um

⁶ Ao longo da sua vida, Claudecy de Souza Santos – nome de batismo do *Dofono D’Omolu*, sua *digina* ou nome ritual – adquiriu certo renome como um exímio tocador de atabaque e cantador dentro do âmbito do candomblé carioca. Durante quase quinze anos, integrei como *abian* e *ogã* “*suspenso*” a comunidade *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, regida por ele e sediada no município de Duque de Caxias. Foi e continua sendo a minha principal referência em relação às *artes musicais* candomblecistas, e é coautor e colaborador de muitos dos meus trabalhos.

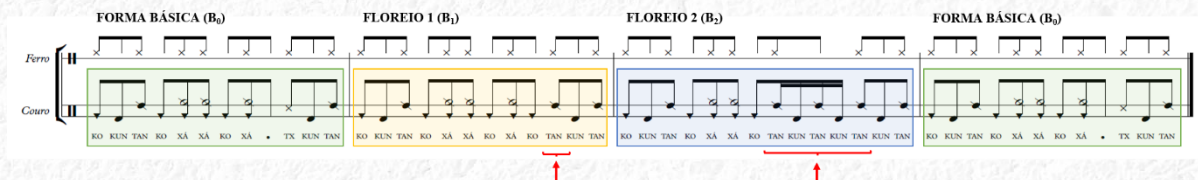
⁷ Minha tese de doutorado (Tamarit, 2023) se propõe a *transcrever* uma dimensão acústico-mocional performativa em uma linguagem escrita. Tomo da intercessão entre a dramaturgia e a área da tradução proposta por Júlio Moracén (2011) a inspiração para este conceito, o qual implica a recriação criativa de uma mensagem na qual procura-se manter a “forma significativa” original sem precisar manter a sua estrutura completa.



ostinato. Já o que chamo de *couro* – o atabaque *rum* – pode variar respeitando uma linguagem, portanto, pode inovar pela ação de diferentes *floreios* mantendo o seu sentido. Do meu ponto de vista, este processo poderia ser análogo à “flutuação de motivos rítmicos” proposta por Pinto (2004) no âmbito do samba. De fato, esta não seria mais que o resultado acústico-mocional desse *fundamento musical* pautado na ancestralização.

Vejamos a seguir um breve exemplo desse mecanismo criativo. Na figura, extraída do meu doutorado, são mostrados quatro ciclos da *base* do *toque* chamado de *varsi lenta*⁸. Nela, a partir de uma lógica de *re-ciclagem* no sentido de Nzewi (1997) – ou seja, um processo no qual é esperado que aconteçam, em cada repetição, reordenamentos internos que reconfiguram alguns elementos concretos – é mostrada uma sequência que começa na “forma básica” (B₀) ou *marcação*, segue para um pequeno *floreio* (B₁), e é modificada novamente com um segundo *floreio* (B₂) para finalmente retornar a B₀, seu estado basal. Neste caso, tanto B₁ quanto B₂ são motivos que não alteram a *base* dançada, a *marcação*, e por isso são culturalmente interpretados como *floreios* e não como *bases* distintas.

Figura 1 – Representação de *floreios* sobre a base do *toque varsi lenta*



Fonte: Elaboração própria

Existe, no entanto, uma outra possibilidade: nos meus anos de experiência, aprendi que existe o que estou denominando de uma “forma básica” do *toque* ou *marcação* – que é aquela à qual geralmente se retorna sempre que se conclui um *floreio* ou um *movimento* e que estou associando, portanto, à *base* característica e aquela que representa o ponto de “menor energia emotiva”, um nível basal ou de repouso. No entanto, essa função pode ser

⁸ Trata-se de um *toque* genérico tocado para quase todos os orixás, que pode ser nomeado de diversas formas. No terreiro *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, é chamado de *varsi* no masculino singular. É chamado “lenta” pois admite diferentes andamentos, nesse caso, é tocado lentamente. Há outras possibilidades, como tratá-lo no feminino (uma *varsi lenta*) ou grafá-lo diferente, como *vassi* ou *vassa*.

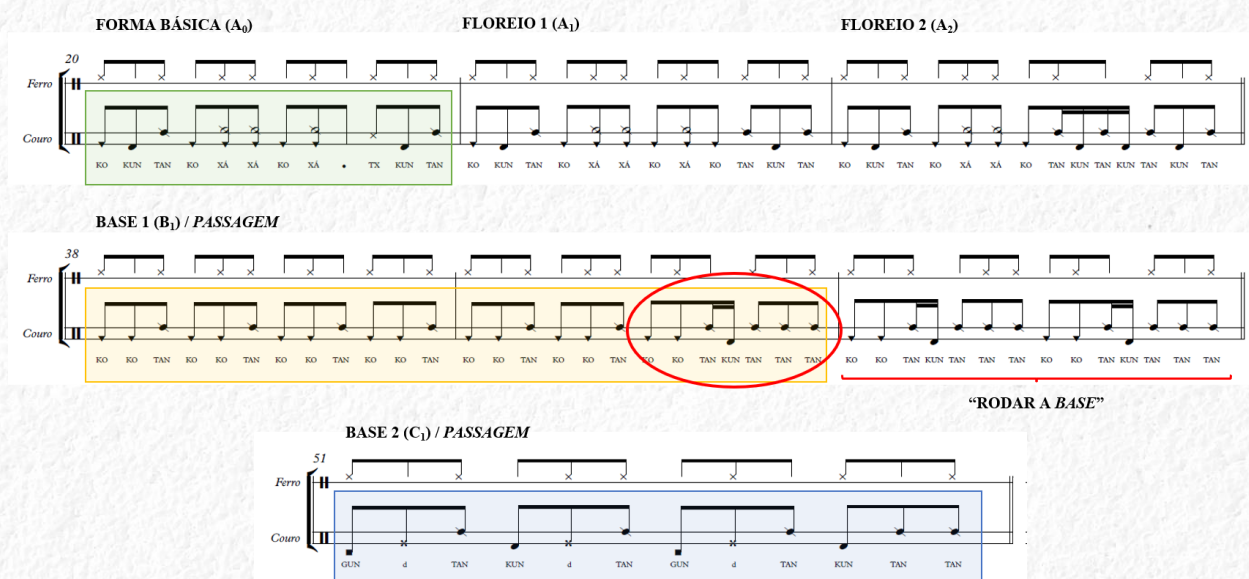


compartilhada em alguns *toques* com outras *bases*, que mesmo não sendo tão frequentes, são usadas como um recurso para variar ou *rodar a base*, para romper com a monotonia.

Nesse caso, não se trata de utilizar *floreios* para reordenar alguns “golpes” ou suas relações, mas diretamente se trata de mudar a *marcação* sem mudar o *toque*. Assim, quando isso ocorre, geralmente a sequência coreográfica muda, mas segue sendo considerado parte da linguagem daquele mesmo *toque*. Vale dizer também que estas mudanças geralmente são encaixadas em momentos específicos dos cantos rituais ou *cantigas*, especialmente se o tocador de atabaque for experiente o suficiente para conhecer em profundidade tanto o repertório como as predileções de quem está cantando, ou seja, *puçando as cantigas*.

Mostro no exemplo a seguir alguns trechos desse mesmo *varsi lenta* executado pelo *Dofono D’Omolú* recolhidos na minha tese, em que apresento três das formas que ele próprio identifica como *marcações*. Na primeira, temos a “forma básica” do *toque* (A₀), a *marcação* mais característica, com alguns *floreios* (A₁ e A₂). A segunda linha, mostra uma segunda forma (B₁) – nesse caso se estendendo por duas *claves* – que forma um ciclo que pode ser reiterado diversas vezes e que pode “evoluir” para outro motivo através do recurso de *rodar a base*, em que um fragmento da *marcação* é repetido gerando, muitas vezes, relações métricas específicas. Finalmente, na parte inferior da imagem, mostro uma terceira forma (C₁).

Figura 2 – Representação do *toque varsi lenta* com distintos exemplos de *rodar a base*



The figure displays musical notation for the 'toque varsi lenta' in two systems. The first system shows the 'FORMA BÁSICA (A₀)' and two 'FLOREIO' variations (A₁ and A₂). The second system shows 'BASE 1 (B₁) / PASSAGEM' and 'BASE 2 (C₁) / PASSAGEM'. The notation includes staves for 'Ferro' and 'Couro' with rhythmic markings and syllables like KO, KUN, TAN, XÁ, XA, TX, KUN, TAN, etc. A red circle highlights a section in Base 1 labeled 'RODAR A BASE'.

Fonte: Elaboração própria

Cabe dizer nesse caso, que a segunda e a terceira possibilidade (*bases B₁ e C₁*) são na verdade uma forma específica de motivo que chamamos de *movimento*, mas que por terem a característica de não terem uma duração fixa específica (pois, em geral, os *movimentos* apresentam uma sequência interna própria), são considerados pelo *Dofono* como *marcações* que podem se reiterar por um tempo indeterminado geralmente seguindo àquilo que está sendo dançado ou cantado. Nesse caso, as chamei de *passagens* pois são utilizadas para “demarcar” ou “avisar” sobre algum momento específico dentro da sequência.

Conclusão: aplicações e desdobramentos da ancestralização

Ao longo deste artigo, procurei demonstrar como a ancestralização, ancorada no *musipensar* e materializada nos dispositivos composicionais e *fundamentos musicais*, oferece não apenas uma chave de análise para as musicalidades afrodiáspóricas, mas também um horizonte de ação. Na prática, isso significa que permite tensionar currículos musicais em escolas, universidades e conservatórios, propondo a inclusão de pedagogias que reconheçam a oralidade, a corporeidade e a plasticidade candomblecistas como elementos do ensino musical.

Nos termos das políticas de reparação, a ancestralização se conecta a demandas de reconhecimento e valorização de saberes afro-referenciados. Em países marcados pelas múltiplas violências decorrentes do racismo estrutural, como o Brasil, não basta incorporar cadeiras de “músicas populares” – é necessário que mestres e mestras do tambor, sacerdotes, pajés, quilombolas e outros especialistas e portadores de sabenças ancestralizadas sejam reconhecidos como intelectuais aptos a conduzir formações, produzir materiais didáticos e participar da gestão de currículos e acervos patrimoniais.

Além disso, a aplicação do conceito pode inspirar práticas de salvaguarda dinâmica. Ao invés de somente produzir registros textuais ou partituras, faz-se necessário criar registros audiovisuais, rotas de formação intergeracional e espaços de circulação de *toques* e tambores. Tal abordagem se conecta a políticas de musealização viva: museus de cultura afroindígena, centros de referência de memória e festivais temáticos devem potencializar-se como espaços de encontro e laboratórios de transmissão, em vez de vitrines de objetos mortos.



Na universidade, o conceito de ancestralização desafia o etnocentrismo presente ainda hoje em muitas propostas musicológicas eurocentradas, indicando que é possível pensar uma musicologia em chave candomblecista e decolonial – uma teoria que se faz na prática, na vivência e que parte da encruzilhada como lugar de recriação. Não se trata de folclorizar o tambor, mas de incluí-lo como tecnologia epistemológica e veículo de ensino-aprendizagem: quem toca, sabe; quem sabe, toca. Assim, a ancestralização não é só uma estratégia de resistência, mas um projeto de futuro que nos convoca a questionar e *rodar* nossas bases, conceitos e caminhos epistemológicos, ético-estéticos e políticos. Ancestralizar nos conclama a abrir nossas escutas – pois, na batida do tambor, preservação é movimento e cultura viva.

Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*. 1. ed. New York, NY: Routledge, 2003. 266 p.

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

FERREIRA, Luís. *Guia para a prática coletiva de música Afro-brasileira, Africana e Afro-latino-americana: Uma proposta de educação musical no contexto da Lei No 10.639/2003*. 1. ed. Brasília: Edição do autor, 2011. 206 p., *E-book*.

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

HAMPATE BA, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. 2 rev. ed. Brasília: UNESCO, 2010. I, p. 167–212. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>. Acesso em: 11 abr. 2022.

HERBST, Henri; NZEWI, Meki; e AGAWU, Kofi (ed.). *Musical arts in Africa: theory, practice and education*. 1. ed. Pretoria, ZA: UNISA Press, 2003. 306 p.

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

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*. 1. ed. Chicago, IL; London, UK: The University of Chicago Press, 2010. 464; 439 p. v. 1 & 2.

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



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

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

MORACÉN, Júlio. Capulanas em contraponteio: onde começa a ação na aurora dum destino. In: PAIXÃO, Adriana et. al. *[Em]Goma: Dos pés à cabeça, os quintais que sou*. 1. ed. São Paulo, SP: Capulanas, 2011. p. 61–77.

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

NZEWI, Meki. Acquiring knowledge of the musical arts in traditional society. In: HERBST, Henri; NZEWI, Meki; AGAWU, Kofi (org.). *Musical arts in Africa: theory, practice and education*. 1. ed. Pretoria, ZA: UNISA Press, 2003. p. 13–37.

NZEWI, Meki. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. *Revista da ABEM*, Londrina, PN, v. 20, n. 28, p. 81–93, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/3GI7DPF>. Acesso em: 8 set. 2020.

NZEWI, Meki. Reinstating the soft science of african Indigenous musical arts for humanitysensed Contemporary education and Practice. *Educação e Contemporaneidade: Revista da FAEEBA*, Salvador, BA, v. 26, n. 48, p. 61–78, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/44lwafD>. Acesso em: 23 mar. 2020.

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

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

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afrobrasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, [s. l.], v. 22–23, p. 87–109, 2004. Disponível em: <http://bit.ly/4k9nVJz>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. 1. ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.



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

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

