

## **“*El candombe no se escribe en un papel*”:** dilemas da escrita etnográfica e da gravação sonora na prática musical do candombe afro-uruguaio<sup>1</sup>

Lisandro Lucas de Lima Moura (IFSul, RS, Brasil)

O trabalho propõe uma discussão a respeito da escrita etnográfica e da gravação sonora no contexto das *llamadas* de candombe, evento musical coletivo próprio das comunidades negras do Uruguai. As *llamadas* são realizadas no ambiente da rua, por meio de desfiles e caminhadas, e a execução musical é protagonizada pelos tambores afro-uruguaiois, denominados *chico*, *piano* e *repique*. A manifestação musical e cultural do candombe requer uma atenção especial às interações que ocorrem entre os sons dos tambores, o ambiente acústico das ruas e avenidas e as sensações do público participante. Estamos falando de fenômenos sonoros e vibracionais que ocorrem por meio de junções públicas e de experiências participativas pulsantes e dançantes que tomam a forma de uma “ondulação energética” (Ferreira, 1999). Tudo isso é descrito por tamborileiros e *candomberos* como um fenômeno que flui e que “*no se escribe en un papel*”, porque “*es un sentimiento*”. A execução polirrítmica dos tambores resulta, pois, em estados emocionais coletivos (“*la magia del candombe*”) difíceis de transcrever racionalmente por meio da linguagem acadêmica. Essa ideia indica, pois, os limites da escrita etnográfica e das formas de comunicar ao público leitor as sensações vividas em trabalho de campo. Desse modo, como desdobramento de pesquisa de doutorado, e em diálogo com as proposições recentes de Ferreira (2021) sobre o assunto, o presente trabalho discute se a gravação sonora e a escuta posterior desses registros podem ser um caminho metodológico no sentido de permitir o acesso às práticas e conhecimentos próprios do universo musical *candombero*.

**Palavras-chave:** candombe; escrita etnográfica; gravação sonora.

O trabalho apresenta uma discussão a respeito da gravação sonora no contexto das práticas musicais coletivas denominadas de *llamadas*, oriundas do candombe afro-uruguaio. As *llamadas* são realizadas no ambiente da rua, por meio de desfiles, marchas e cortejos protagonizados por *comparsas* carnavalescas. Do ponto de vista musical, o candombe é executado por três tambores tradicionais do Uruguai, o *chico*, o *piano* e o *repique*, que são postos em marcha em grande quantidade, normalmente acompanhados de um corpo de baile à frente da bateria. Além de ser considerado a máxima expressão das comunidades negras e afrodescendentes do Uruguai, o candombe é uma das mais prestigiadas manifestações do carnaval do país.

Ao lidarmos com experiências musicais em pesquisas antropológicas, é importante que a escrita etnográfica contemple a gravação de sons e a posterior apresentação de áudios como parte dos recursos metodológicos utilizados. A gravação sonora permite o registro das complexidades do som que não podem ser colocadas numa grade de partituras. Isso certamente enriquece a experiência de que em lê o trabalho, e foi

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

por conta disso que optei por apresentar, em minha pesquisa de doutorado, parte do material sonoro que resultou do trabalho de campo. Esse material foi apresentado ao longo do texto por meio de *links* listados em notas de rodapé e de códigos QR's (QR Code), facilitando o acesso para o público leitor e para meus interlocutores, de modo que eles pudessem conferir o resultado de suas performances.



Figura 1. Arquivos sonoros

No entanto, a presença de material sonoro traz questionamentos importantes sobre sua pertinência na composição da escrita etnográfica, principalmente quando consideramos as condições atuais de escuta e de recepção desses sons após serem transformados em arquivos sonoros e disponibilizados em plataformas digitais em ambiente virtual. Como desdobramento de minha tese, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas<sup>2</sup>, tenho me perguntado atualmente se os sons que ouvimos em arquivos sonoros disponibilizados em ambiente virtual são os mesmos sons que sentimos quando estamos em presença dos tambores, participando das *llamadas*? Existe uma barreira entre os sons que ouvimos e os sons que sentimos? Esses sons podem servir de acesso aos conhecimentos próprios do universo musical e cultural do candombe uruguaio?

Esses questionamentos fazem sentido quando consideramos a própria natureza do fenômeno sonoro em questão, isto é, suas características particulares, as quais, no meu modo de ver, requerem atenção especial quando trabalhamos com etnografias sonoras. Desse modo, num primeiro momento do texto, apresento um resumo daquilo que é próprio do candombe enquanto manifestação musical, social e coletiva. Num segundo momento, inspirado no pensamento de Ferreira (2021), García (2020; 2021) e Carvalho (1999), que se debruçaram sobre o assunto, retomo o problema da gravação sonora na

---

<sup>2</sup> A tese, intitulada “Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação”, foi orientada pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Cláudia Turra Magni (UFPEl), e tratou das noções de aprendizagem próprias dos tamborileiros de candombe. A teoria da aprendizagem *candombera*, tal como elaborada ao longo da pesquisa, repousa na correspondência entre corpo, ritmo e ambiente, bem como na sinergia entre tamborileiros e os elementos materiais que compõem os três tambores tradicionais do Uruguai (cf. MOURA, 2021).

escrita etnográfica e sua real adequação ao sistema de conhecimentos próprios do universo *candombero*.

### **Expressão sonora do candombe afro-uruguaio**

Um primeiro dado importante é que todo o conhecimento sobre o candombe uruguaio precisa levar em consideração os fundamentos rítmicos próprios dos tambores *piano*, *chico* e *repique*. Suas expressões sonoras estão assentadas, respectivamente, na base, na métrica e no improviso, bem como no diálogo polirrítmico entre esses tambores, um diálogo sincopante realizado por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas, de “*arreglos*” e cortes e de subidas e baixadas. Esse modo de execução é característico dos sistemas simbólicos musicais da cultura afro-atlântica presente nas américas (FERREIRA, 2001). A polirritmia é definida pela articulação de dois ou mais elementos e figuras rítmicas que se sobrepõem de tal forma que os acentos, timbres e ataques ficam entre as figuras, criando um efeito de entrelaçamento (AROM, 1985, p. 379). Podemos dizer que o que acontece na música do candombe é uma combinação complexa de dois modelos rítmicos assimétricos. De um lado, há a presença constante e regular da métrica (tambor *chico*) e da base (tambor *piano*), e, de outro, uma improvisação de frases e figuras rítmicas (tambor *repique*). A conversação dos tambores é considerada, por seus interlocutores, a essência mesma do candombe enquanto ritmo musical. É preciso, portanto, aprender a ouvir esse diálogo entre tambores.

Em segundo lugar, estamos falando de fenômenos sonoros vibracionais que equivalem a experiências de participação, em que a escuta não é passiva, mas ativa e participativa. “*Candombe es una forma de juntarse, porque es de familia*”, como disse Robert Gonzalez, tamborileiro da *Escuela de Candombe*, de Melo. Trata-se, portanto, de uma prática musical que ocorre no ambiente da rua por meio de junções públicas. Turino (2008) chamou esse tipo de performance musical de “*participatory music*”, ou seja, uma prática musical aberta e participativa, não restrita aos músicos profissionais. Desse modo, o sucesso da experiência não se limita ao universo estritamente musical, mas se estende ao ato mesmo de fazer música de forma coletiva. Ao contrário das apresentações musicais ensaiadas e previsíveis, com diferenciação nítida entre os músicos e a audiência (“*presentational music*”, nos termos de Turino), o candombe é uma prática musical que convida à participação, ou melhor, que *llama* o público à rua. Ainda que essa participação

não contemple a inserção na *cuerda* (bateria) de tambores, ela possibilita que o público se junte à *comparsa*, dançando, batendo palmas e acompanhando o grupo na frente ou atrás dos tambores.

Justamente por ser realizada no ambiente da rua, no espaço urbano, essa manifestação cultural requer também formas sociais não habituais de participar e experienciar a música que atestam a importância do ambiente na própria composição da experiência sonora. Dito de outro modo, o *candombe* tem como característica a interação que ocorre entre os sons dos tambores e a cartografia urbana do bairro, o que inclui as avenidas, as esquinas, o tipo de arquitetura das casas e prédios, a configuração das quadras por onde a *comparsa* passa, o movimento do tráfego, as formas de socialidade do local e os diversos sons e barulhos que fazem parte da paisagem sonora. O antropólogo e etnomusicólogo Luis Ferreira, um dos mais importantes pesquisadores do *candombe* uruguaio, faz uma analogia interessante entre o espaço urbano e a sala de concerto, estúdio ou palco onde se assiste a espetáculos musicais. Ele sugere, assim, que a rua do bairro, no caso do *candombe*, é parte da caixa de ressonância acústica dos tambores (FERREIRA, 2021). Nesse caso, a execução sonora não se dá em condições ideais, mas está sujeita às interferências sonoras múltiplas do cotidiano e às condições climáticas: se chove, se está frio, se faz sol, se a rua está úmida etc.

Além disso, o próprio ato de fazer música na tradição *candombera* corresponde ao conhecimento que as pessoas têm de seus ambientes. A estrutura rítmica dos toques depende também de referenciais espaciais e temporais, como a forma e o tempo que se leva para percorrer seis, nove ou até quatorze quadras em desfile pelo bairro. Podemos dizer então que, no *candombe*, não há arranjos musicais reais produzidos independentemente do contexto ambiental urbano. Os *candomberos* identificam seu fazer musical a partir dos itinerários dos bairros, das ruas, das casas. Leem o tempo musical através do ambiente, de modo que a marcha de tambores é sensível às perturbações do lugar onde se insere. De modo inverso, não há igualmente tempo e espaço em absoluto, visto que estes se definem conforme uma dada execução sonora produzida pela passagem da *cuerda*. Tempo e espaço não são, aqui, abstrações puras, posto que são sempre percebidos conforme a ecologia do som. Se a música é inseparável das experiências situadas no ambiente em que é produzida, não se pode postular uma estrutura permanente na execução musical dos tambores, uma vez que esse ambiente se apresenta diferentemente, e em constante transformação e disputa.

Por fim, outro dado que julgo importante de ser considerado na pesquisa com o candombe afro-uruguaio, diz respeito aos efeitos sonoros propiciados pela grande quantidade de tambores que saem às ruas e que afetem a corporeidade dos participantes. Para o público espectador que participa do evento das *llamadas*, o efeito causado pelo sistema de “chamadas e respostas”, de “subidas e baixadas”, protagonizada pelos tambores, é percebido corporalmente como um movimento rítmico circular, pulsante e dançante que toma a forma de uma ondulação energética. *Se sucede como una onda*, ou seja, como um processo de interação cíclica que vai tomando forma e força lentamente (FERREIRA, 1999, p. 81). A sonoridade dos tambores gera um estado emocional de euforia e efervescência coletiva (*idem*, p. 80).

Alguns participantes não hesitam em descrever esse momento em termos de uma sensação de “transe coletivo” provocado pelo poder psicossomático do som. O etnomusicólogo John Blacking chamou esse fenômeno de “estados somáticos transcendentais” e “experiências de ressonância corporal” (BLACKING, 1977, p. 16). Isso quer dizer que estamos lidando com coisas que *suenan*, isto é, que soam, ressoam, reverberam e vibram. A relação entre os tamborileiros e o público se dá por ressonâncias e por “capacidade de contágio” (NANCY, 2002) e por “forças de contágio” (GIL, 2013). Existe, portanto, uma troca dinâmica, em termos de afetação, entre a *comparsa* e o público. Quanto mais o público goza e disfruta, tanto mais a *cuerda suena*, e vice-versa. Há aqui uma corressonância entre corpo, ritmo e ambiente (MOURA, 2021).

### ***El candombe no se escribe en un papel***

O fazer musical e o comportamento do público em noite de *llamadas* de tambores são frequentemente descritos por tamborileiros como fenômenos que fluem. A fluência é uma categoria importante do universo musical *candombero*. Contra todo tipo de fórmulas e didatismo, os tamborileiros consideram que a fluência que caracteriza o diálogo dos tambores é resultante da capacidade perceptiva e emocional de “sentir os tambores”: “*es una cosa de sentimiento...*”. A ideia de que o candombe *es un sentimiento (hay algo que pasa ahí y no se puede explicar)* é amplamente evocada e difundida sempre quando se observa tentativas de fixar regras e procedimentos em relação ao modo de *fazer sonar e sacar el sabor de la música*. Em trabalho de campo eu me deparei com uma frase importante proferida por tamborileiros de que “*el candombe no se escribe en un papel*”,

justamente “*porque es un sentimiento*”. Dizer que o candombe não se escreve no papel dá a entender que estamos lidando com um fenômeno de difícil apreensão, um enigma que dificilmente pode ser facilmente absorvido por meio da escrita ou da lógica racional. Candombe não se explica, não se interpreta, candombe se experimenta, se sente.

Trata-se de um saber que só pode ser compreendido enquanto é praticado, pois é algo que nasce de experiências singulares e socialmente situadas, e que, por isso, não pode ser inteiramente capturado. O que está em jogo, portanto, é a reivindicação de uma sensibilidade diferenciada não acessível por meio de fórmulas, e que, por isso, deve ser aprendida com a prática reiterada, isto é, quando o candombe passa a ser o modo de vida mesmo da pessoa que o pratica. Para tocar, é necessário sentir o tambor, sentir a música. Tanto é assim que, antes de participar pela primeira vez como tamborileiro de um desfile de *llamadas* do carnaval de Montevideo, o único e profundo conselho que recebi de Laura, tamborileira da *comparsa Balelé*, era de que eu deveria “aprontar meu coração”. Trata-se, pois, de saberes não limitados à ordem da razão pura, mas das “razões do coração”.

### **Gravação sonora e escrita etnográfica**

Já é possível imaginar a enorme tarefa que o pesquisador ou a pesquisadora do candombe tem pela frente. Afinal, como podemos descrever as coisas do coração? Como registrar as corressonâncias entre corpo, ritmo e ambiente? Ou mesmo entre corpo e tambor? Como descrever as sensações que temos em vários momentos do trabalho de campo? De que modo podemos comunicar ao público leitor das nossas pesquisas as experiências vividas em trabalho de campo dessa natureza? Penso que a maioria das pessoas que se reúnem em torno do GT Antropoéticas já tenham feito perguntas semelhantes. De qualquer forma, no meu caso específico, é importante que os modos de grafar o candombe – já que ele não se escreve num papel – esteja à altura da indeterminação dos fenômenos sonoros e performáticos e das sensações que o pesquisador ou a pesquisadora tem em campo. A pergunta que eu coloco aqui é a seguinte: se o candombe não se escreve num papel, ele pode ser, ao menos, um fenômeno gravável, registrável em áudio?

Essa pergunta leva em conta tanto a produção de etnografias sonoras quanto a experiência da escuta, pois cada vez mais nossos registros de campo são disponibilizados

e acessados por meio de aplicativos, plataformas digitais e *sites web* que são interativos e que funcionam como redes sociais. Obviamente, esse cenário virtual digitalizado tem implicações na nossa sensibilidade musical. Sabemos que as formas de experienciar a música está intimamente ligada aos formatos tecnológicos que se transformam constantemente. Basta pensarmos no modo como a dimensão da escuta, enquanto experiência, possui características particulares em cada momento histórico, como na era do gramofone, do vinil, da fita cassete, do DVD, do *pendrive* e, mais recentemente, do *streaming*.

Miguel Angel García, etnomusicólogo da Universidade de Buenos Aires (UBA), traz algumas ponderações importantes sobre os diferentes tipos de armazenamento, classificação, distribuição e acesso à música *online* proporcionados pela Internet. Tomando como referência o conceito de arquivo sonoro, García (2020) interroga as condições de acesso às expressões musicais que ocorrem por meio da comunicação digital, em meio aos códigos algorítmicos dos “arquivos transacionais” controlados por grandes empresas comerciais, como o Spotify, o Youtube, entre outros. As questões que o autor levantou em 2021, em sua palestra no curso “*Encuentros sobre grabación de campo y entorno sonoro*”<sup>3</sup>, do qual pude participar, são bastante pertinentes para pensarmos os usos do registro sonoro em pesquisas antropológicas: “O que acontece quando acessamos um registro sonoro em ambiente virtual? O que acontece quando a escuta se produz mediante *streaming*? O que acontece quando a escuta está mediada por uma plataforma de distribuição comercial? O que acontece quando a escuta está orientada por algoritmos de recomendação?” (GARCÍA, 2021)<sup>4</sup>.

Questões semelhantes foram levantadas muito antes por José Jorge Carvalho, etnomusicólogo da Universidade de Brasília (UnB). Em um artigo de 1999, quando a Internet ainda era restrita a pouquíssimas pessoas e as plataformas digitais corporativas não tinham o poder que hoje têm, Carvalho questiona o encontro dos estilos musicais tradicionais, realizados em contextos rituais, com as tecnologias midiáticas e com o processo de massificação da cultura musical. Ele argumenta que esse encontro é muitas vezes estéril, na exata medida em que gera “situações de incompatibilidade

---

<sup>3</sup> O curso foi organizado pelo Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM-BN-MEC) y el Instituto de Ingeniería Eléctrica (IIE-FIng-Udelar) e contou com uma série de palestras com pesquisadores e pesquisadoras das mais diversas áreas.

<sup>4</sup> O título da exposição de Miguel A. García era “*Presagios sobre la virtualización de los registros sonoros*”. As perguntas que compartilho no texto são de autoria dele; apenas a tradução é minha.

comunicativa”, uma realidade que se incorporou no processo de representação musical, mas que é, segundo ele, pouco teorizada (CARVALHO, 1999, p. 58 e 66).

Para Carvalho, o que define o marco sonoro da música dita “tradicional” é uma determinada “situação social” que é, ao mesmo tempo, uma “experiência sensorial” que os meios tecnológicos não são capazes de recriar. A gravação sonora se apresenta ao ouvinte apenas “como um produto acabado e não como um processo, social e cultural, que se desenvolve, na verdade, como um intertexto, a realidade sonora funcionando apenas como uma abstração analítica a posteriori.” (*idem*, p. 57).

as formas musicais pertencentes aos circuitos sociais e rituais ditos tradicionais continuam operando de um modo quase oposto a esse modo urbano dos meios tecnológicos: sua ênfase recai sobre o ato de manter, de conservar o mais intacto possível um determinado objeto sonoro com seu modo específico e único de impactar a mente e os sentidos. A literatura etnomusicológica está cheia desses exemplos: uma determinada situação social provê o marco sonoro no qual um estilo de música pode atuar sobre as pessoas e tornar-se uma experiência sensorial, estética, intelectual e transcendente singular. Por outro lado, o resultado acústico dessa interação social não é percebido como tal no momento de sua reprodução por meios mecânicos para difusão massiva. Aí surgem as crises nos códigos de sensibilidade interculturais (CARVALHO, 1999, p. 57).

Trata-se, portanto, de diferentes ordens de simulacro trazidas pelos aparatos tecnológicos. Carvalho cita vários exemplos desse esquema apático de reprodução musical, como é o caso da equalização, um tratamento técnico homogeneizante que suprime as diferenças captadas pelo receptor em contexto situacional e particular, eliminando, assim, o “equilíbrio sutil da intensidade e do ritmo” (*idem*, 65). Outros exemplos citados pelo autor estão baseados em seu estudo do ritual de sacrifício de animais para os *eguns* (mortos, ou ancestrais) do culto xangô do Recife, o qual envolve a presença do canto entre homens e mulheres. Ele mostra que a operação técnica, proporcionada pela gravação sonora, transforma radicalmente “a natureza mais transcendente do significado desses cantos responsoriais” (*idem*, p. 81). Dito de outro modo, a pessoa ouvinte que se depara com as gravações sonoras oriundas de manifestações musicais populares têm dificuldade de perceber e sentir o conjunto de forças afectantes que se manifestam na prática e no ato das performances musicais, dado o caráter comprimido dessas gravações em ambiente virtual. É o que Carvalho (*idem*, p. 58) chama de “fenômenos de homogeneização das intensidades e timbres”.

Afirmações semelhantes foram feitas recentemente por Luis Ferreira Makl, antropólogo argentino que tem uma vasta produção acadêmica sobre o candombe afro-uruguaio. É curioso observar que em nenhum momento o leitor de seus textos, artigos, dissertações e teses se depara com a possibilidade ouvir os sons que ele tão bem descreve. São trabalhos sem imagens, sem vídeos e sem sons. Sempre considerei isso como uma espécie de lacuna epistemológica, pois, afinal, como falar dos sons dos tambores sem apresentá-los ao longo do trabalho? À primeira vista pode parecer negligência ou mesmo falta de condições de possibilidade técnicas e tecnológicas que estejam à altura do fenômeno. Entretanto, na oportunidade que tive de ouvi-lo, no mesmo curso de gravação sonora em que estava presente Angel García, Ferreira aborda justamente esse tema relacionado à ausência de gravações sonoras em seu trabalho. Ele diz que o candombe, por ser uma expressão da ordem do indizível, é um fenômeno não registrável. Ou seja, é um fenômeno musical que não se deixa capturar por gravações sonoras de campo. Segundo Ferreira, essas gravações, assim como as condições atuais da escuta em ambiente virtual, são insuficientes para uma aproximação à complexidade das performances musicais que acontecem na prática do candombe uruguaio. As razões disso são as mesmas já apresentadas por José Jorge Carvalho.

Nesse caso, levando em consideração as objeções de Ferreira e Carvalho, quando ouvimos o som dos tambores numa plataforma virtual, como Soundcloud ou Spotyfi, a experiência musical do candombe perde o seu sentido primordial que é gerar uma certa interação social repleta de êxtase e de efervescência coletiva. Se na experiência presencial do candombe a escuta é um ato coletivo e participativo, no caso do ambiente digital, a escuta é uma experiência individual isolada. Portanto, no caso do candombe uruguaio, existe uma diferença entre os sons que sentimos e os sons que ouvimos. Independente do lugar onde esteja situado o gravador de voz durante o trabalho de campo, a simples reprodução mecânica dos sons favorece o processo de “desritualização da música” (CARVALHO, 1999, p. 86).

Sendo assim, é de fundamental importância que as pesquisas voltadas para as práticas musicais coletivas encarem o problema relacionado aos “mecanismos que operam em nossa escuta” (GONZALEZ, 2014, p. 35), propondo interrogações sobre como escutamos, onde escutamos e por que escutamos. E isso se estende à reflexão sobre o papel da etnografia sonora e a presença de sons em nossas pesquisas antropológicas. Esse tipo de interrogação faz parte daquilo que o musicólogo chileno Juan Pablo

González denominou de “escuta pós-colonizante”, conceito que está relacionado às consequências geradas pela introdução dos aparatos tecnológicos na música popular latino-americana. Esse “colonialismo da escuta” impõe restrições à nossa sensibilidade musical ao substituir as práticas performáticas sempre vivas, oriundas das músicas populares, por gravações que seriam supostamente neutras, mas que têm, pelo contrário, um papel “formativo” de educação das sensibilidades (cf. MOREIRA, 2022).

Quando os tamborileiros dizem que o candombe não se escreve num papel, está em jogo também o interesse por manter o domínio sobre suas práticas, com vistas a protegê-la de uma possível mercantilização, apropriação indevida ou reprodução alienada dos conhecimentos e dos processos sociais que permeiam a prática musical e que são únicos. Isso inclui dizer que o candombe não é passível de reprodução mecânica realizada pelo gravador, seja ele qual for. Qualquer pessoa com um equipamento de última geração, com gravadores com maior amplitude de gravação, poderia certamente obter um bom resultado. Mas isso não seria totalmente suficiente para permitir ao ouvinte e admirador da cultura partilhar de uma vida em comunidade. Porque candombe se experimenta no convívio, na presença coletiva, naquilo que a antropóloga e artista da dança Luciane Ramos chamou de “pulso coletivo”, ou seja, experiências afro-diaspóricas do corpo, criadas por redes de coletividade: “Um corpo sozinho não engendra mundos; é necessário que ele se engaje coletivamente em um *pulso coletivo*” (RAMOS, 2020, p. 164, grifo da autora).

### **Considerações finais**

Como pudemos observar ao longo do texto, quando falamos de candombe afro-uruguaio estamos falando de experiências sonoras que vão além do estritamente musical. A passagem dos tambores pelas ruas do bairro é acompanhada de estímulos multissensoriais e marcada por gestos expressivos e cinestésicos que demandam um envolvimento corporal e sensorial por parte dos participantes e praticantes. Estamos falando, portanto, de uma experiência socio-musical cuja primazia recai sobre ações performáticas e fenômenos sonoro-vibacionais participativos que envolvem a relação entre corpo, ritmo e ambiente. Por conta disso, podemos dizer que “o candombe não cabe no papel”, como reconhecem os próprios tamborileiros referentes do Uruguai.

Ainda que a gravação sonora possa ser utilizada como recurso complementar ao diário de campo, justamente por possibilitar o registro de coisas que a escrita não seria capaz de abarcar, são muitas as objeções que também podemos fazer a seu respeito. Principalmente se tomarmos como parâmetro os argumentos de García, Carvalho e Ferreira, expostos ao longo deste texto. As objeções dizem respeito às condições contemporâneas de escuta posterior desses registros, onde a música passa a ser comprimida e armazenada em plataformas digitais. Esse regime de escuta pautada por códigos algorítmicos de recomendação distancia o ouvinte da dimensão sensorial e motora do som, principalmente quando lidamos com o candombe, cujo fazer musical poderia estar muito bem associado àquilo que Vincenzo Caporaletti (2018) chamou de “música audiotátil”. A música audiotátil, segundo Caporaletti (2018), reconhece como “vetor cognitivo ativo” da música as dimensões da corporeidade, da mediação físico-gestual, da criação improvisada, da energia sensório-motora, do *groove*, do *swing* e do *feeling* (sentimento do som), tão presentes nas músicas afro-americanas.

Portanto, se o candombe é um sentimento, como dizem os meus interlocutores, se o conhecimento sobre essa prática musical passa pela capacidade que temos de sentir a música, de sentir os tambores, seria interessante compreendermos a ideia de sentimento na definição dada por Ingold (2000, p. 23). Nas palavras do antropólogo britânico, “o sentimento é um modo de engajamento ativo e perceptivo, uma forma de literalmente estar ‘em contato’ com o mundo”<sup>5</sup>. Saber sentir tem a ver, então, com a noção de “hapticalidade” desenvolvida por Ingold, conceito que ele toma emprestado do teórico educacional Stefano Harney e do erudito literário Fred Moten. Hapticalidade refere-se a “um sentimento de sentir os outros sentindo você” (HARNEY & MOTEN *apud* INGOLD, 2020, p. 20).

É essa dimensão háptica (poderíamos dizer também “audiotátil, na expressão de Caporaletti) que nos ajuda a entender melhor aquilo que os tamborileiros não podem explicar, ou explicam utilizando-se de sensações e sentimentos do coração, oriundos da *magia del tambor*. “No âmbito da hapticalidade”, escreve Ingold (2020, p. 13 e 25), “o pensamento é a agitação de uma mente que se move e é movida pelos sons e pelos sentimentos do ambiente”.

---

<sup>5</sup> A tradução é minha. No original: “*feeling is a mode of active, perceptual engagement, a way of being literally ‘in touch’ with the world*” (INGOLD, 2000, p. 23).

## Referências

- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Structure et méthodologie, 2 tomes. Ethnomusicologie 1. Paris: SELAF, 1985.
- BLACKING, John. Towards an Anthropology of the Body. In: Blacking, John. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977.
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”. Trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.
- FERREIRA, Luis. *Las llamadas de tambores: comunidad y identidad de los afro-montevideanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. UnB, 1999.
- FERREIRA, Luis. La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. *Anuário de Antropologia Social y Cultural en Uruguay*, Montevideu, v. 1, p. 41-57, 2001.
- FERREIRA, Luis. Performances musicales en movimiento en espacios públicos abiertos: (im)posibilidades de grabación e (im)pertinencias culturales. *Encuentros sobre grabación de campo y entorno sonoro*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM-BN-MEC). Instituto de Ingeniería Eléctrica (IIE-FIng-Udelar), 2021.
- GARCÍA, Miguel. A. Todo es archivo en la web. Reflexiones en torno a la búsqueda y descarga de música. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 31, ano 2020.
- GARCÍA, Miguel A. “Presagios sobre la virtualización de los registros sonoros”. *Encuentros sobre grabación de campo y entorno sonoro*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM-BN-MEC). Instituto de Ingeniería Eléctrica (IIE-FIng-Udelar), 2021.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. 3ª ed. Coleção Políticas da Imanência, dirigida por Peter Pál Pelbart. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Problemas e interrogantes. Ediciones Universidad Alberto. Santiago de Chile. 2014.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling, and skill*. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, Tim. Of work and words: craft as a way of telling. In.: JORGE, Vítor Oliveira, coord - *Modos de Fazer/Ways of Making*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2020.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino, “A teoria das músicas audiotáteis e o contexto latino-americano: diálogos e aproximações”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Julho, 2022, p. 1-31.

MOURA, Lisandro L. L. *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação*. (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Pelotas/UFPel, 2021.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris, ÉditionsGalilée: 2002.

RAMOS, Luciane Silva. Breves notas para pulsar. In. *Revista Claves*, volume 9, número 14, João Pessoa-PB, UFPB, 2020.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.