Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

A VOZ DE AÑÁ NO BRASIL

A transnacionalização dos tambores batá e a construção de uma comunidade de *tamboreros* no Rio de Janeiro

Ferran Tamarit
Pesquisador independente
ferran.tamarit@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a chegada e implantação da *Regla de Osha-Ifá* cubana no Brasil a partir das práticas musicais e da experiência de seus agentes, com ênfase nos tambores batá de fundamento. Partindo da dupla condição do autor como sacerdote-tocador e pesquisador, propõe-se o conceito de *musipensar* – uma epistemologia sonoro-ritual que não separa saber, fazer e ser. O Rio de Janeiro é tomado como um *local de pesquisa estratégico* para observar a reterritorialização dessa tradição, personificada na trajetória de Fernando "Leo" de Oliveira Leobons e na consagração do *tambor de fundamento Ako bi Añá* (1998). A análise da genealogia dos tambores batá, da sua "fala" tonal e da formação de uma comunidade carioca de *tamboreros* revela que a transnacionalização não é mera circulação de objetos, mas a re-instalação de uma epistemologia afrodiaspórica.

Palavras-chave: *Musipensar*; Tambores batá; *Regla de Osha-Ifá*; Transnacionalização religiosa; Rio de Janeiro.

THE VOICE OF AÑÁ IN BRAZIL

The Transnationalization of Batá Drums and the Formation of a Community of *Tamboreros* in Rio de Janeiro

Abstract

This article examines the arrival and establishment of the Cuban *Regla de Osha-Ifá* in Brazil through the lens of musical practices and the lived experiences of its practitioners, with particular emphasis on consecrated *batá* drums (*tambores batá de fundamento*). Drawing on the author's dual position as both priest-drummer and researcher, it proposes the concept of *musipensar* ("music-thinking") as a sonic-ritual epistemology that refuses to separate knowing, doing, and being. Rio de Janeiro is approached as a strategic research site for observing the reterritorialization of this religious tradition, embodied in the trajectory of Fernando "Leo" de Oliveira Leobons and the consecration of the *Ako bi Añá fundamento drum* in 1998. By analyzing the genealogy of the *batá* drums, their tonal "speech," and the emergence of a community of *tamboreros* in Rio de Janeiro, the article argues that transnationalization is not merely the circulation of objects and techniques but the re-establishment of an Afro-diasporic epistemology.

Keywords: Musipensar; Batá drums; Regla de Osha-Ifá; Religious transnationalization; Rio de Janeiro.

Um saber situado na encruzilhada

Com base no meu percurso como religioso e pesquisador, o trabalho a seguir propõe analisar a chegada e implantação da *Regla de Osha-Ifá* cubana no Brasil a partir de uma perspectiva centrada nas práticas musicais e na experiência de seus agentes. O ponto de partida para todas as análises e questionamentos é a minha dupla condição de sacerdote-tocador e acadêmico[1], duas identidades que compõem boa parte da minha vida pessoal e profissional e entre as quais trânsito permanentemente. No entanto, mesmo sendo universos interconectados, é preciso ressaltar que frequentemente operam sob lógicas distintas de produção e validação do conhecimento. Diante disso, posiciono a minha vivência numa encruzilhada – espaço sagrado de ambiguidade, potencialidade e movimento. É desde ela e regido pelas forças que nela habitam que escrevo, movido pela convicção de que os tambores sagrados, em suas múltiplas diásporas, podem nos ensinar muito sobre os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que caracterizam a experiência negro-atlântica.

Nas últimas décadas, as religiosidades de 'inspiração' africana (Ochoa, 2004) praticadas na Afro-latino-américa e no Caribe vêm sofrendo uma intensa dinâmica de expansão para além das suas fronteiras étnico-raciais e nacionais (Capone, 2011; Frigério e Capone, 2012). Seguindo Thomas Csordas (2009), Argyriadis e De la Torre (2012, p. 6) nos advertem que nesses casos estamos diante de processos de transnacionalização religiosa inversos ou "ao contrário", pois estes se configuram "[...] do sul para o norte, do leste para o oeste, das periferias para os centros metropolitanos, das culturas subalternas para as religiões hegemônicas[2]". Nas formas de transnacionalização 'desde baixo#, são gerados fluxos multidirecionais de bens, práticas e instituições religiosas que configuram nas "diásporas religiosas secundárias":

> [...] a Bahia, Recife, São Luís do Maranhão, Porto Alegre, Havana ou Porto Príncipe e seus arredores, como lugares de origem do candomblé, do xangô, do tambor de mina, do batuque, da regla de ocha e do vodu - respectivamente - podem ser considerados diáspora religiosa primária. As cidades, regiões e países para os quais essas variantes migraram podem ser considerados uma

[1] No candomblé sou um ogã "suspenso", portanto, um *abian (abíyán)*, membro da comunidade não iniciado. Já nas religiosidades afro-cubanas, sou iniciado como *Awofakan* no culto a Ifá, sou sacerdote *Tata Nkissi* no *Palo Briyumba* e *Omo Aña* (literalmente "filho de Añá"), um tocador-sacerdote integrado ao culto a Añá, divindade que mora dentro dos tambores batá consagrados. No universo acadêmico, sou mestre e doutor em Musicologia.

[2] "[...] de sur a norte, de oriente a occidente, de las periferias hacia los centros metropolitanos, de las culturas subalternas a las religiones hegemónicas".

> diáspora religiosa secundária. Essa diáspora secundária reúne cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Montevidéu, Nova York, Miami, Los Angeles, San Francisco, São João de Porto Rico e Caracas, onde as variantes religiosas afro-americanas estão presentes em número importante - seus templos podem ser contados às centenas" (Frigério, 2005, p. 138).

Fluxos, estes que se formam a partir de dois movimentos complementares: o desenraizamento destas práticas desde seu contexto de origem e a subsequente relocalização, apropriação e ressignificação em novos contextos nacionais e sociais. Há, no entanto, uma dimensão implícita – mas em nenhum caso desprezível – de tensão e conflito inerente ao contato com novas geografias sociais e humanas e com religiosidades já estabelecidas ou hegemônicas nesses locais de chegada. Assim, nessas zonas de fricção ou contato costumam se dar pugnas por legitimidade (Argyriadis e De la Torre, 2012) e pelo controle da tradição e do poder real ou simbólico sobre os patrimônios religiosos e os aspectos centrais do sacerdócio. Esta afirmação compreende assim, de forma transversal, todos os aspectos dessas religiosidades em conflito, determinando rearranjos, alianças e rompimentos que são feitos e refeitos em base a distintos critérios em cada contexto. No caso brasileiro, a partir da década de 1970 se deram dois processos concomitantes: por um lado, formas regionais como o candomblé baiano, o batuque gaúcho ou a umbanda se espalharam pela Europa e sobretudo pela América do Sul (Frigério, 2013; Oro, 2002); ao tempo que religiosidades africanas e afrodiaspóricas foram se estabelecendo no nosso país.

De forma sucinta, as religiosidades de 'inspiração' africana cubanas podem ser agrupadas dentro de vários segmentos, cultos ou *Reglas* – muitas vezes interdependentes, mas sempre autónomos e não raramente em franca disputa:

- A *Santería*, *Osha*, *Regla de Osha* ou simplesmente *Santo*, é a forma mais amplamente praticada na ilha. São cultos de inspiração ioruba e igbo (na África Ocidental), e de alguma forma, seriam o equivalente mais próximo daquilo que na Bahia foi chamado, a partir do século XIX, de candomblé[3].

[3]De forma análoga ao candomblé ketu-nagô brasileiro, as principais divindades cultuadas e celebradas nesta religiosidade são também os orixás – orichas em sua forma cubana. Não entrarei aqui na sua descrição, nem nas muitas variações, 'avatares' ou caminhos, mas vale ressaltar que mesmo com diversas coincidências, na Regla de Osha cubana há mais orichas e estes têm características e nomeação diferentes. Seguindo Banchereau e Miller (2010), podemos organizá-los em seis grupos: orichas guerreiros (Eleguá ou Echu, Ogun, Ochosi e Ozun); orichas da natureza (Inle, Babaluaye, Oricha Oko, Ozáin, Oggué, Oké e Korinkoto); orichas da família de Xangô (Ibeyi, Dadá, Agayú e o próprio Changó); orichas ancestrais (Obatalá e Odudua); orichas femininos ou oricha obbiní (Obba, Yewá, Oyá, Yemayá e Ochún); e o oricha da adivinhação (Orula ou Ifá).

- A *Regla de Ifá* é uma forma de religiosidade de inspiração também ioruba centrada numa forma específica de adivinhação e no culto a *Orunmila* – o orixá do destino e o testigo da criação – inicialmente surgida na parte ocidental de Cuba, mas hoje presente em todo o território. Atualmente, há certo consenso em agrupar a *Regla de Osha* e de *Ifá* dentro da *Regla de Osha-Ifá*, uma vez que ambos estão intimamente relacionados.
- A *Regla Abakuá* (chamada por Ivor Miller (2009) da "sociedade dos homens leopardo") uma confraria hermética e iniciática masculina originária da República do Camarões e do Sul da Nigéria, praticada somente em La Habana, Matanzas e Cárdenas.
- O conjunto de *Reglas Kongo* ou *Nkissi Malongo Yaya* (que poderíamos traduzir como "a medicina da Mãe Natureza") – a *Regla de Palo Monte* e/ou *Mayombe*, a *Regla Briyumba* e a *Regla Kimbissa del Santo Cristo del Buen Viaje* – um conjunto de religiosidades centro-africanas de inspiração Kongo difundidas por toda a ilha.
- O *Espiritismo* ou *Bóveda espiritual*, uma mistura de espiritismo kardecista, catolicismo e ritos Kongo presente em toda a ilha de Cuba, especialmente nas regiões urbanas.
- A *Regla Arará*, originária do antigo reino do *Dahomé* (no território das atuais repúblicas do Benin, Togo e parte da Nigéria), especialmente forte na província de Matanzas e também presente em La Habana.
- O *Vodu* ou *Gagá*, originário do Haiti, presente na metade leste da ilha ou *Oriente*.
- Outras religiosidades regionais, presentes em territórios específicos, como os cultos *Gangá* da cidade de Perico, de não mais de 30.000 habitantes, situada na província de Matanzas; ou os cultos *Iyesá*, hoje em dia presentes somente nas províncias de Matanzas (na região oeste da ilha) e Sancti Spiritus (na região central).

Segundo a tradição oral documentada por Capone (2011), a presença da Regla de Osha-Ifá no Brasil remonta à chegada, em 1991, do jornalista e babalaô cubano Rafael Zamora Díaz Ogundaketé[4] ao Rio de Janeiro, cidade que se consolidou como principal porta de entrada dessa tradição religiosa no país. No plano sonoro-musical, contudo, um marco decisivo ocorreu

[4] Seguindo a convenção adotada nessas comunidades religiosas, apresento o nome civil do sacerdote acompanhado de seu nome ritual, geralmente associado ao Odú de Ifá que rege sua trajetória religiosa. Os odús – também grafados oddun na tradição afro-cubana – são signos que organizam o sistema divinatório e o corpus de conhecimentos de Ifá. Assim, Rafael Zamora Díaz era conhecido ritualmente como Ogundáketé, denominação vinculada ao odú recebido em sua consagração sacerdotal.

apenas em 1998, quando Fernando "Leo" de Oliveira Leobons *Azonsizulemi*, em diante chamado pelo seu nome artístico Leo Leobons, após retornar de quase duas décadas nos Estados Unidos, trouxe para o Rio de Janeiro *Ako bi Añá*, um dos primeiros tambores batá de fundamento a chegar no Brasil[5] – e, até onde se tem conhecimento, o único a ingressar e ser efetivamente tocado no nosso país até bem pouco tempo atrás. Sua chegada inaugurou uma linhagem ritual vinculada a *Añá Bi*, considerado o primeiro tambor batá consagrado em Cuba, confeccionado em Havana por volta de 1830 (Ortiz, 1994; Banchereau e Miller, 2010).

O Rio de Janeiro configura-se, assim, como aquilo que Capone e Frigerio (2012), seguindo Robert Merton (1987), denominam *strategic research site* (local de pesquisa estratégico). Na condição de receptor de uma "diáspora religiosa secundária" (Frigerio, 2005), a cidade oferece um contexto privilegiado para a observação e análise dos processos de transnacionalização religiosa em maior profundidade, pois

> uma modalidade 'tradicional' importada tende a encontrar com maior facilidade seu lugar em um contexto considerado 'menos tradicional', onde pode negociar sua integração em um campo religioso já fortemente estratificado, antes de expandir sua influência para contextos tidos como 'mais tradicionais[6]' (Capone e Frigerio, 2012, p. 145, ênfases no original)

Ao mesmo tempo, esta condição de território de fronteira simbólica – nem totalmente alheio às tradições afro-brasileiras, nem reduto de sua suposta pureza – faz do Rio de Janeiro um local privilegiado para observar as negociações, alianças e conflitos que emergem do contato entre diferentes matrizes diaspóricas. Para dar conta dessa complexidade, propôs na minha tese de doutorado (Tamarit, 2023) o conceito de 'musipensar' – inspirado no 'sentipensar' do sociólogo colombiano Orlando Fals-Borda – com o qual pretendo cartografar o conjunto de filosofias, técnicas e práticas sonoro-performáticas que emergem desses encontros. Como venho desenvolvendo ao longo da minha pesquisa, o 'musipensar' é uma epistemologia sentida e sensorialmente produzida antes que uma abstração racional. Trata-se

[5] Há relatos da chegada ao Rio de Janeiro de um tambor de fundamento pouco antes de Ako bi Añá. Em conversas junto de membros da comunidade carioca, confirmei que teria sido trazido de Cuba por Alberto Chamarelli Filho, conhecido ritualmente como Beto Odissá, primeiro brasileiro consagrado babalaô segundo o rito afro-cubano. Até o momento, contudo, não foi possível confirmar o nome, o estado atual nem o paradeiro desse tambor.

[6] "Una modalidad 'tradicional' importada hallará más fácilmente su sitio en un lugar considerado 'menos tradicional' y podrá negociar su integración en un campo religioso ya altamente estratificado, antes de extender su influencia a los sitios 'más tradicionales'"

de um modo de conhecimento que não separa o saber do fazer e do ser; a técnica da ética; e o musical do social e cosmológico.

Assim, ao longo deste artigo, parto da minha própria experiência como sujeito híbrido entre duas religiosidades de inspiração africana em contato durante pouco mais de três décadas no contexto do Rio de Janeiro; assim como da minha condição também dual de *tamborero* e sacerdote Omo Añá da Regla de Osha-Ifá e membro frequentador do candomblé. A autoidentificação como tamborero ou tocador de tambor é central na perspectiva aqui adotada, pois ela explicita um lugar ritualmente marcado pela responsabilidade e pelo reconhecimento mútuo, expresso no lema dos *omo añá* cubanos *gbogbo abure e'lesse okan* ("todos irmãos aos pés de um mesmo coração"). Ser tamborero é formar parte de um coletivo que vive, pensa e sente a vida através da pele, da madeira, do couro e do som dos tambores. É estar no âmbito das "racionalidades afrodiaspóricas" (Souza, 2019) ligadas à manutenção das pedagogias negras onde o conhecimento não emerge de uma reflexão distanciada, mas do próprio processo de tocar, de fazer, de musipensar.

Desse modo, a hipótese que guia este artigo é que a transnacionalização dos tambores batá para o Brasil, personificada na trajetória de Leo Leobons e no estabelecimento de uma comunidade de tamboreros no Rio de Janeiro, não pode ser compreendida apenas como a circulação de objetos e técnicas, mas como a reterritorialização de uma epistemologia sonoro-ritual – um musipensar – em um novo contexto geográfico e social.

Os tambores batá: origem, história e significado no Brasil

Como apontado, proponho apreender o processo de transnacionalização da Regla de Osha-Ifá para o Brasil através da sua práxis sonoro-ritual. No caso que nos ocupa, centrarei a minha análise a partir do conjunto principal de tambores desta religiosidade: os tambores batá de fundamento – instrumentos nos quais materialidade e espiritualidade se fundem. Como afirma o percussionista cubano Yusniel Martínez Carranza (2024):

> Esses tambores não são meros instrumentos; constituem a encarnação de uma profunda conexão com a expressão musical e espiritual que liga as pessoas aos seus ancestrais, às suas divindades (orixás) e à rica herança africana que permeia suas vidas. Originários da vibrante cultura iorubá da África Ocidental, os tambores batá transcendem a dimensão estritamente musical

> para se tornarem portadores de identidade e de conexão ancestral[7] (Martínez Carranza, 2024, p. 10)

Deste modo, longe de serem instrumentos 'acessórios' nos rituais, os tambores batá constituem o próprio fundamento e um dos principais elos de comunicação entre humanos e divindades no universo da Regla de Osha-Ifá. Por serem tradicionalmente associados à música da corte no antigo Império de Ọ̀yọ́, na atual República da Nigéria, em Cuba foram identificados com Changó (Ṣàngó) – quarto soberano ou Àláàfin Ọ̀yọ́, deificado com o oricha do raio, símbolo de força, realeza e masculinidade. Os tambores batá, como veremos a seguir, para serem considerados tambores de fundamento, passam por uma consagração ritual e carregam um assentamento de uma deidade específica – Àyàn ou Àyàn Àgalú no contexto ioruba ou Añá em sua forma diaspórica – em forma de um pacote contendo diversos fundamentos mágico-sagrados fixado na parte interna do bojo de cada um dos tambores.

Organologicamente, os tambores batá são instrumentos bi-membranofones de forma clepsídrica (em forma de ampulheta) com dois peles de diferentes tamanhos (uma boca o *ẹnu*, e uma *culata* ou *chachá*) tocados horizontalmente sobre as pernas do tamborero. Sua presença em Cuba está associada à chegada de escravizados de ascendência iorubá, conhecidos na ilha como lucumí[8], especialmente após a queda do Império de Ọ̀yọ́ em 1825, as guerras que se sucederam entre os diversos reinos iorubás e os constantes ataques do Reino do Daomé (Ortiz, 1994). A este respeito, as fontes orais e a tradição religiosa em Cuba confirmam que:

> graças à história da santería transmitida por seus dignitários, que perpetuam uma tradição oral sobre a história dos cultos, sabe-se que os Egbado teriam constituído o grupo majoritário em Cuba entre as nações lucumí durante a primeira metade do século XIX. Posteriormente, os Oyó acabariam por impor sua forma de religião e seus tambores batá [...] (Banchereau e Miller, 2010, p. 14).

[7] "Estos tambores no son meramente instrumentos; son la encarnación de una conexión profunda con la expresión musical y espiritual que vincula a las personas con sus antepasados, sus deidades (Orishas) y la rica herencia africana que impregna sus vidas. Originarios de la vibrante cultura yoruba de África Occidental, los Tambores Batá trascienden lo musical para convertirse en portadores de identidad y conexión ancestral".

[8] Segundo Banchereau e Miller (2010), até meados do século XX, os africanos de origem iorubá em Cuba eram identificados genericamente como *Lucumí*, uma designação colonial cuja origem permanece incerta e que, como os *Ararás* ou os *Carabalí*, não correspondia necessariamente a uma identidade étnica africana específica. Em Cuba, essa categoria englobou diversas procedências, sem distinções significativas entre grupos – como *Nagô*, *Ijẹbu*, *Ifẹ̀*, *Ọ̀yọ́* ou *Egbado*, com a notável exceção dos *Ijẹ̀ṣa* (*Iyesá*), que preservaram certa identidade própria. Em sentido estrito, contudo, o termo "iorubá" referia-se originalmente aos habitantes do *Reino de Ọ̀yọ́*, sendo posteriormente estendido ao conjunto dos povos de língua e cultura iorubá.

Por outro lado, estas mesmas fontes e a própria historiografia cubana enfatizam a importância e centralidade dos chamados *cabildos de nación* para a preservação das tradições africanas em Cuba. Os cabildos eram associações legalmente reconhecidas pela administração colonial espanhola, organizadas segundo o modelo institucional ibérico e estruturadas por naciones (nações) ou origens étnicas africanas. Nesses espaços, pessoas escravizadas – que geralmente compartilhavam língua e cultura – podiam reunir-se, eleger suas lideranças e manter práticas comunitárias e religiosas sob supervisão oficial. De fato, como descrevem Banchereau e Miller (2010, p. 13), "[...] essas instituições foram decisivas para a preservação das tradições africanas, fossem elas religiosas, musicais, linguísticas ou mesmo culinárias". Foi nesse contexto que os tambores batá de fundamento surgiram em Cuba por volta de 1830, tocados primeiramente nos cabildos lucumí de La Habana e Regla:

> Foi no interior dos cabildos lucumí que esses tambores batá de fundamento teriam sido tocados pela primeira vez. Ao longo da segunda metade do século XIX, com a expansão da tradição de Ọ̀yọ́, cada cabildo lucumí passou a adquirir seu próprio conjunto de tambores consagrados. Originalmente, os cabildos de La Habana de todas as nações localizavam-se intramuros, na cidade velha (atual Habana Vieja), que constituía o principal núcleo urbano da época. Com a formação dos primeiros bairros extramuros e sua gradual integração aos povoados vizinhos, os cabildos foram obrigados a deslocar-se para essas áreas periféricas, uma vez que sua presença no centro urbano era considerada inconveniente por diversos motivos. Como consequência, as principais "escolas" habaneiras de tambores batá – responsáveis pelo desenvolvimento de distintos estilos de execução – estabeleceram-se fora do centro histórico, em localidades como Regla e Guanabacoa (do outro lado da baía), Marianao e Luyanó. (Banchereau e Miller, 2010, p. 16-17).

A narrativa fundadora, consagrada por Fernando Ortiz (1994) a partir da tradição oral e de entrevistas com tamboreros célebres, aponta para o *cabildo Changó Teddun*, fundado no ano de 1820 e renomeado a partir da década de 1910 como Sociedad de Socorros Mútuos Nación Lucumi de Santa Bárbara – época em que foi também apelidado de cabildo Alakisá. Em volta desse cabildo, orbitam os nomes de dois ex-escravizados ilustres, centrais para a reformulação e consolidação dos tambores batá em solo cubano e na sua forma atual: *Ño*[9] *Juan el Cojo – Añabí*, um babalaô, *onilu* (chefe dos tamboreros) e *olosáin* (sacerdote de Ozáin) da nação Oyó; e *Ño Filomeno García* (*Falúbí*) – *Atandá*, um babalaô, entalhador (*agbegi*) e piloto de barco de

[9] *Ma* para *Mamá*, *Ño* para *Señor* e *Ña* para *Doña* foram prefixos usados para nomear escravizados proeminentes ou de alto escalão no espanhol colonial falado pelos africanos em Cuba.

nação *Egbado*. Ambos construíram e consagraram o primeiro conjunto de tambores batá cubanos, batizado de *Añabí* ("nascido de Añá"). A história recolhida por Fernando Ortiz (1994) sobre essa consagração segue da seguinte forma:

> Segundo algumas tradições, ele [*Juan el Cojo, Añabi*] era conhecido como *Pata'e Palo* ("perna de pau"). Teria chegado da África no início do século XIX. [...], foi obrigado a trabalhar em uma plantação de cana-de-açúcar, onde uma carroça passou sobre sua perna, dando origem ao apelido de "coxo". Posteriormente, foi levado para um barracão-hospital de escravizados em Regla, onde ouviu, com grande emoção, tambores claramente identificáveis como iorubás. Pouco depois, reencontrou *Filomeno García "Atandá" (Falúbí)*, que teria conhecido na África como tocador de tambores. Juntos dirigiram-se ao *cabildo Alakisa* e constataram que os tambores ali utilizados não eram adequados ao culto ritual. Decidiram, então, construir e consagrar um conjunto de tambores batá segundo os preceitos tradicionais e ortodoxos (Banchereau e Miller, 2010, p. 27).

A eles se juntou posteriormente Remigio Herrera Addechina (Obara Meyi), considerado o primeiro babalaô africano a atuar em Cuba do qual se tem evidência documentada. Segundo Ortiz (1994) e Banchereau e Miller (2010), Addechina chegou em 1820 à província de Matanzas com o nome de Remigio Lucumí na condição de escravizado. De origem Iyesá, foi vendido para a empresa açucareira *Herrera* (daí o sobrenome espanhol). Conquistou a sua liberdade em 1850 e estabeleceu-se em La Habana em 1866, onde fundou o cabildo Yemayá de Regla junto de *Añabi* e *Atandá*. Juntos, criaram para este cabildo o segundo conjunto de tambores consagrados de Cuba – chamado de *Atandá* – que foi confiscado pela polícia. Após este sucesso, recuperaram o conjunto primigénio *Añabi* após disputas internas no cabildo *Changó Teddun* – que eventualmente levaram ao seu desaparecimento.

A genealogia destes tambores é fundamental para compreender sua sacralidade. Na tradição da Regla de Osha-Ifá, o 'nascimento' ritual de um tambor de fundamento assegura que uma partícula da voz e do assentamento do Añá primordial 'more' dentro dos tambores descendentes. Meu padrino de Aña[10], Leo Leobons explica este processo comparando-o com o nascimento de um terreiro no contexto do candomblé brasileiro:

[10] Nas religiosidades afro-cubanas, o responsável pela iniciação de um neófito é chamado de padrino ou madrina (literalmente, padrinho e madrinha). Assim, o processo de renascimento iniciático se desenvolve, entre outros, a partir da filiação à linhagem ritual que acolhe o iniciado, e nesse contexto, o padrino e/ou a madrina são responsáveis pela 'educação' e guiagem do neófito na religião (juntamente do ojubona, o seu substituto).

> Em muitos aspectos, o "nascimento" de um novo terreiro equivale ao "nascimento" de um novo tambor de fundamento (conjunto consagrado de tambores batá cubanos). Todas as verdadeiras casas de nação (terreiros ortodoxos) possuem um objeto consagrado, denominado axé, enterrado no centro do barracão, a principal estrutura do terreiro. Esse axé "nasce" a partir do axé do terreiro-matriz ou 'casa-mãe'. O axé presente nos alicerces arquitetônicos do terreiro pode ser comparado ao aché contido no interior de um tambor batá, conhecido como carga. Tanto na fundação de um novo terreiro quanto na consagração de um novo tambor de fundamento, o axé/aché é 'gerado' a partir de um predecessor. Em ambos os casos, esse "nascimento" envolve uma cerimônia de transmissão que legitima o novo terreiro ou o novo fundamento, ao mesmo tempo em que estabelece e reafirma a linhagem religiosa da qual ele deriva (Leobons, 2015, p. 256-57).

Assim, a filiação sonoro-espiritual de um tambor de fundamento cubano é análoga à filiação entre terreiros ou até nas iniciações. Há ainda uma cerimônia pública final na consagração dos tambores recém 'paridos' chamada de 'dar voz' ou transmissão de Añá – realizada no sétimo dia do processo. Como explicam Alberto Quintero e Michael Marcuzzi:

> Nessa cerimônia, o tambor de fundamento que deu origem ao novo conjunto consagrado é tocado primeiro. Em seguida, o novo conjunto de batás começa a tocar discretamente, acompanhando-o, e gradualmente assume sua função à medida que o fundamento original reduz sua intensidade sonora até silenciar por completo (Quintero e Marcuzzi, 2015, p. 251).

O nascimento de *Ako bi Añá*

Pablo Roche Cañal *Akilapkua* (*Olufan Deyi*) foi um dos maiores Olubatá (dono de um tambor de fundamento) da história de La Habana. Ilustre tamborero e fiel informante de Fernando Ortiz, nasceu no final do século XIX filho de Andrés Roche El Sublime, considerado o primeiro grande batalero da história cubana – do qual não se conhecem detalhes biográficos. A fama de Pablo Roche fez com que a partir da década de 1950, os tamboreros se referissem ao tambor de Pablo Roche como a expressão el primero tambor:

> O primeiro tambor de fundamento do século XIX, Añabí, passou por herança para Andrés Sublime e, posteriormente, para seu filho, Pablo. O segundo conjunto da história, Atandá, foi confiscado pelas autoridades no início do século XX, mas acabou sendo recuperado por santeros, seja com a ajuda da magia, seja por meio de dinheiro. Também esse conjunto passou à posse de Pablo Roche, que veio, assim, a reunir os dois mais antigos jogos de tambores batá consagrados de Cuba. Com razão ou não, e em consonância com uma ideia amplamente difundida, poder-se-ia supor que Andrés Roche Sublime e, depois dele, seu filho Pablo tenham desfrutado de uma posição quase monopolística em Havana, por deterem os únicos tambores de fundamento em

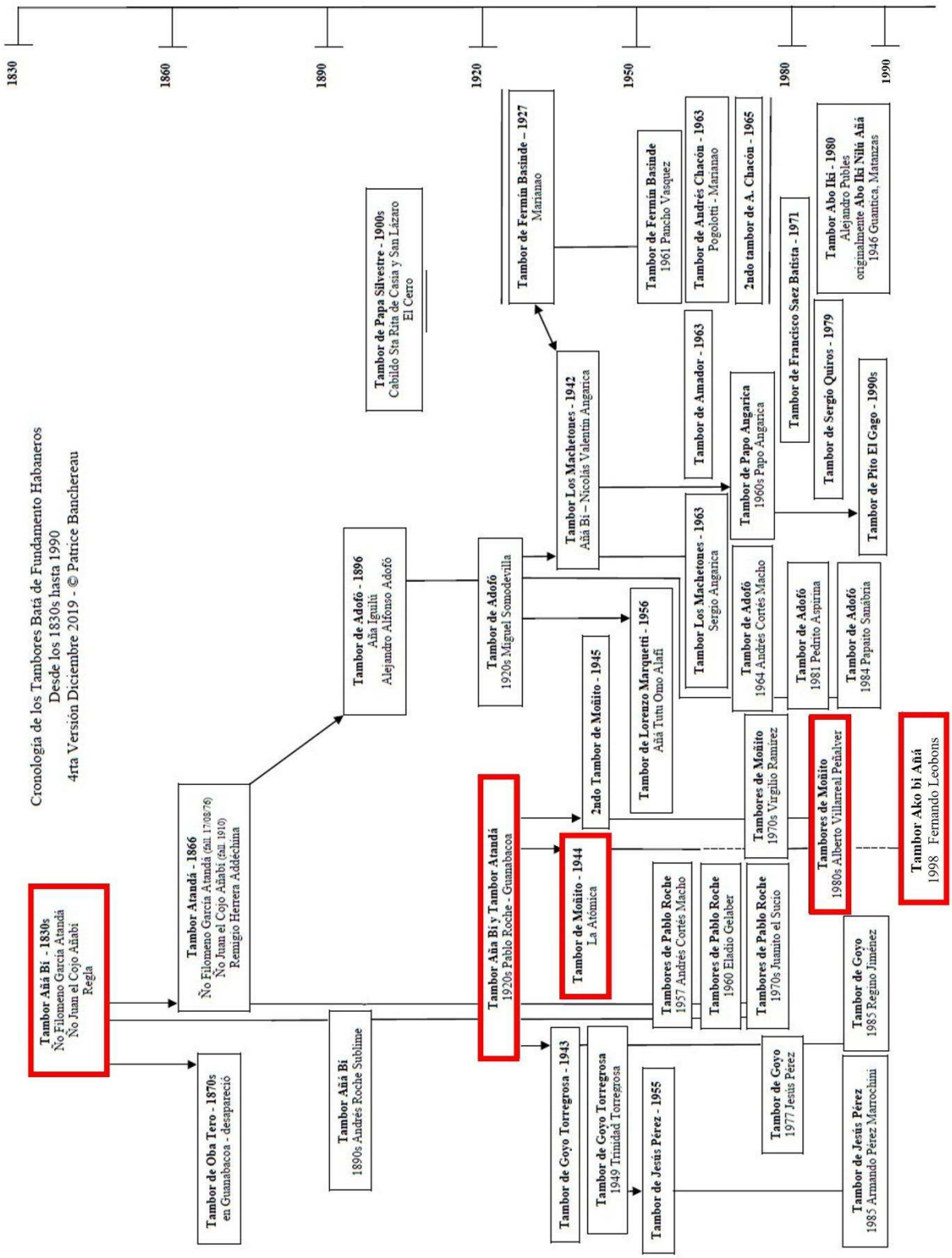
> atividade. Entretanto, essa percepção não é inteiramente correta [...] uma vez que outros tambores, embora menos conhecidos, também estavam em uso na mesma época. Ainda assim, é provavelmente essa condição de predominância que leva músicos e santeros habaneiros a se referirem ao tambor de Pablo como o "primeiro tambor" (primer tambor) (Banchereau; Miller, 2010, p. 42).

De acordo com relatos recolhidos por esses mesmos autores, "após a morte de Pablo, em 18 de abril de 1957, um dos dois conjuntos – provavelmente Añabí – foi entregue a Andrés Cortés, conhecido como 'Macho', que era, entre todos os omo Añá que tocavam com Pablo, aquele em quem este depositava maior confiança" (Banchereau e Miller, 2010, p. 49), mas a linhagem não se interrompeu. Foi deste tronco que nasceu Aña Bi Oyó ou La Atómica, tambor construído em 1945 por Pablo Roche para José Calazán Valdés Frías Moñito. O apelido 'Atômica', dado pelos santeros de La Habana, remete às bombas de Hiroshima e Nagasaki, mas também às qualidades sonoras excepcionais do instrumento. E foi de Añá bi Oyó que, em 19 de novembro de 1998, no bairro de Mantilla, em La Habana, nasceu Ako bi Añá pelas mãos de Alberto Villareal Peñalver e Armando Pedroso, El Surdo – tambor de fundamento no qual fui jurado omo añá.

Figura: Tambor de fundamento Ako bi Añá



Foto cedida por Fernando "Leo" Leobons



Cronologia dos tambores batá de fundamento habaneros. Fonte: Adaptado de Ritmacuba [online]. Disponível em https://bit.ly/3jpPpB9. Acessado em 14 de janeiro de 2022

A fala dos tambores batá e sua reconfiguração atual

Do ponto de vista organológico e performático, os tambores batá constituem uma família de três instrumentos: o *Ìyáàlú* (*ìyá ilú*, ou "tambor-mãe") é o maior dos tambores e em Cuba é apelidado de *iyá* ou *mayor* (um *mayorcero*, portanto, é um tocador de *iyá*); o tambor médio do conjunto é chamado de *itótele* ou *segundo* (sendo o *segundero* o seu tocador); finalmente, o termo *okónkolo* (anteriormente chamado de *omelé*) é usado para o tambor mais agudo (um *okonkolero* é, assim, um tocador de *okónkolo*)[11]. Seguindo Martínez Carranza (2024, p. 23-24) podemos descrever as características de cada um dos tambores: o *iyá*, de tom grave e contundente, distingue-se pela incorporação de guizos e campanas (*ṣàwọ̀rọ̀*), que enriquecem e matizam seu som, tem a função de guiar o *toque*; o *itótele*, por sua vez, emite um som "sumamente melódico" e a sua execução "revela a personalidade de quem o toca", neste caso respondendo e complementando as chamadas do *iyá*; por fim, o *okónkolo* produz a nota mais aguda e seu som "pode se apreciar de duas maneiras distintas: alta e picada".

A complexidade rítmica destes tambores, no entanto, não se reduz a uma mera performance instrumental. Como enfatiza Leo Leobons na entrevista que realizamos no âmbito da minha pesquisa de doutoramento,

> a estrutura dos ritmos não é musical, ela é fonética. Os tambores, até um certo ponto, mas literalmente falam. Eles reproduzem o *speech*. Eles reproduzem... são textos orais, são textos linguísticos reproduzidos através dos tons do tambor – uma vez que a língua *yorùbá*, como outras tantas africanas, é tonal! (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 635-36).

Esta capacidade de 'falar' dos tambores batá está na raiz de sua sacralidade e de sua ontologia e eficácia ritual. Como argumenta Amanda Villepastour (2015),

> Àyàn é mais comumente descrito como o deus tamborero, o espírito da madeira ou o primeiro fabricante e tocador de tambores entre os iorubás. [...] A expressão iorubá *Aṣòrọ̀ Igi* [...] pode ser traduzida como "madeira que fala", "a árvore falante", "[aquele] que fala por meio da madeira" [...] ou "aquele que se expressa através da madeira" [...] (Villepastour, 2015, p. 1).

[11] Esses três são os instrumentos que conformam a orquestra ritual. No entanto, existe um quarto tambor chamado *elekotó* que contêm outra porção do assentamento de *Añá* e que é mantido no *cuarto de Santo* ou *Igbodú*, sendo somente usado em cerimônias e rituais privados.

De fato, se trata da deidade responsável pela 'fala' do tambor e mora assentada dentro dele, sendo a guardiã dos grandes mistérios e segredos que envolvem a comunicação entre o mundo dos homens (ayé) e o mundo espiritual (orun). Como comenta esta mesma autora, Àyàn ou Añá "[...] é ao mesmo tempo conhecido e misterioso, tangível e imensurável, pois a madeira é sólida, enquanto o som é efêmero" (Villepastour, 2015, p. 4).

No contexto cubano, onde a língua lucumí deixou de ser vernacular há gerações – de forma análoga ao contexto brasileiro –, a dimensão musical dos toques adquiriu uma importância ainda maior como veículo de transmissão de conhecimento e de conexão com a ancestralidade. Assim, na minha tese de doutorado, chamo esta característica como uma oralidade secundária intergeracionalmente codificada, pois os relatos dos tamboreros nos contam como se passou de uma protoforma na qual se falava (em teoria) de forma explícita, para uma forma de metalinguagem, que retêm – como uma mensagem codificada, subterrânea e culturalmente veiculada – muitos dos elementos gramaticais originários. Os dois seguintes excertos da conversa que mantive com Ìdòwú Akínrúlí podem servir para entender, do ponto de vista de um membro da linhagem Àyàn nigeriana, este complexo processo:

> O que houve, ou o que aconteceu depois da escravidão, de ter trazido os nossos ancestrais para cá, acredito que no início mantenha [o falar dos tambores]. Só que com o tempo passando, passando, passado, acabar – como é que é – falhando, né? E só fica mais o *toque*, o ritmo. As frases em *tum clap, clap, clap, clap, tum, tum* [cantarola]. Sei lá, *prum cum, pa pa, prum cum* [cantarola]... vira só *toque*, né! E ritmo. Mas, eu acredito que ali que aconteceu essa desconexão – que não é desconexão total no modo de 'ah, está ruim, está péssimo'... não! É um elemento pequeno, importante, e que, que acabar saindo desse... que sai desse trecho para... para as pessoas daqui. E mantenha essa frase: 'ah! o tambor fala, o tambor chama!' e tudo mais, né? Só que realmente acontece na cultura yorubá, o tambor fala e ele chama também! Era o meio de comunicação nossa, né? (Ìdòwú Akínrúlí, 2022 em Tamarit, 2023, p. 614-15)
>
> [...] quando você falar "fraseado" ou "frases", muitas vezes eu enxergo como as pessoas pensam que, tipo, a frase é *tutum, tatá, tá tá tá, tudatum tá tá tá, tá*... [canta uma frase mais ou menos longa]. Isto é... são frases aqui, mas nós não usamos frases. A gente usa a fala, entende? Tipo, aqui vai falar: *tuta tu tu tum, tum, tumtátátátá*... [canta uma frase como seria entendida no ocidente]... Lá, nós vamos falar: *Olorun obá, igba, igba baba mim, igba*... [fala cantarolando a mesma métrica e entoação que usou na frase anterior para mostrar que o que no Ocidente é considerado uma frase musical, na Nigéria é uma fala mesmo tocada pelo tambor]... entende? Então é duas coisas diferente. Eu estou falando! Eu não estou falando *tá tá tá tu tu tu tu*... Eu sei o que estou falando. E o que estou falando, todo mundo está entendendo. Aqui a frase, todo mundo vai entender... vai entender que é "convenção". Vira "convenção". A frase falada é "convenção". Para nós, a frase são falas! (*Ibid.*, p. 618)

Vemos nesse último trecho uma outra forma de tentar explicar aquilo que, segundo Leo Leobons, seus mestres chamavam de 'tocar por lo musical'. Ou seja, nas religiosidades afrodiaspóricas, a perca do yorùbá (e das outras línguas de uso comum) como língua veicular do cotidiano nas comunidades de terreiro operou uma 'desconexão' parcial que foi reconfigurando a práxis instrumental para formatos que priorizam 'a resultante musical da orquestra' como guia de um processo que re-semantizam os toques a partir da sua conjugação com o movimento dançado, com a narrativa mítica e com as cantigas.

Passamos para um contexto de estabelecimento de formas musicais, de frases e de convenções que, como fundamentos ancestralizados (ou seja, estabelecidos e validados dentro da dinâmica interna em cada contexto religioso pelos mestres e mestras em cada comunidade), mantêm uma relação metalinguística com o canto, a dança e a narrativa geral. Assim, o fundamento linguístico passa a ser de ordem secundária, pois seus sentidos e significados deixam de estar diretamente ligados às palavras e às línguas originarias e passam a ser de ordem místico-contextuais. Assim, como veremos a seguir, a chegada destes tambores ao Rio de Janeiro, pelas mãos de Leo Leobons, insere-se numa longa cadeia de transmissão que remonta ao século XIX cubano e, através deste, à África Ocidental. Mas este processo não foi linear nem isento de desafios. Como ele próprio relata, "durante vinte-e-três anos, eu... foi uma guerra solitária para que *Añá* crescesse no Brasil! Muito difícil porque... não é fácil... o tambor não é fácil. A linguagem do tambor não é fácil, você sabe disso" (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633). A dificuldade não residia apenas na técnica, mas na própria "cultura do tambor", na cosmovisão que envolve o tocar como ato de comunicação com o divino.

O Rio de Janeiro como local estratégico: personagens e processos

A compreensão da implantação da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro exige deslocar o foco analítico dos processos abstratos de circulação para os sujeitos concretos que tornam possível a construção e a manutenção das redes policentradas e os fluxos multidireccionais dos quais nos fala Thomas Csordas (2009). Como observam Argyriadis *et al.* (2012), as dinâmicas de transnacionalização religiosa não dependem apenas da mobilidade de pessoas, objetos e conhecimentos, mas da atuação de indivíduos capazes de estabelecer, sustentar e expandir conexões entre diferentes contextos locais e internacionais, produzindo verdadeiras

"instituições reticulares" baseadas em vínculos de parentesco ritual, circulação de saberes e sentimentos compartilhados de pertencimento transnacional.

Essa perspectiva reforça, por um lado, a centralidade do Rio de Janeiro como um 'local de pesquisa estratégico', conforme já argumentado na introdução deste artigo. Entretanto, estas redes religiosas transnacionais são estruturadas por diferentes perfis de agentes, entre os quais destacam os chamados 'atores nodais', sujeitos capazes de

> [...] criar conexões originais cuja combinação lhe permita sustentar seu próprio projeto religioso, identitário ou cultural, aproveitando uma posição singular de interseção da qual se torna um motor indispensável. O ator 'nodal' conecta de forma densa diversos grupos, organizações e sub-redes de naturezas distintas (religiosas, artísticas, políticas e de intercâmbio mercantil), cujo campo de atuação se estende por múltiplas escalas geográficas e relacionais. Está presente em todos os acontecimentos-chave do movimento — ou dos movimentos — que contribui ativamente para dinamizar (Argyriadis *et al.*, 2012, p. 58).

Sob essa chave interpretativa, a consolidação da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro pode ser compreendida a partir da atuação de certos personagens que, por suas trajetórias biográficas, capacidade de articulação e reconhecimento ritual, transformaram-se em pontos estruturantes da nova malha transnacional que conecta Brasil, Cuba e outros centros da diáspora afro-atlântica. Entre esses atores, destacam-se entre outros Rafael Humberto Zamora Díaz *Ogundaketé* e Leo Leobons, cujas iniciativas não apenas introduziram práticas, objetos, rituais e conhecimentos especializados no contexto brasileiro, mas estabeleceram conexões duradouras entre famílias religiosas, comunidades musicais e circuitos iniciáticos, tornando-se referências fundamentais para a formação e expansão da comunidade de praticantes da Regla de Osha-Ifá no país.

Rafael Zamora Diaz e o estabelecimento da Regla de Osha-Ifá no Brasil

Como vimos, o estabelecimento da Regla de Osha-Ifá no Rio de Janeiro se deu a partir da chegada, em 1991, do jornalista e babalaô cubano Rafael Zamora Díaz, segundo Capone:

> Zamora, um ex-jornalista da TV cubana, tinha vindo ao Brasil em 1991 com o projeto de fazer um documentário sobre as "religiões africanas" em Cuba e no Brasil. Casado com uma jornalista carioca, Zamora estabeleceu-se no Rio e organizou, em 1992, a primeira cerimônia de awo fakan e de kofá, seguindo a tradição cubana de Ifá (2011, p. 115)

Um ano após a sua chegada, Zamora realizou a primeira iniciação de brasileiros seguindo o rito de Ifá cubano, e pouco depois, nesse mesmo ano (1992), ordenou em Cuba o primeiro babalaô brasileiro, Alberto Chamarelli Filho (Capone, 2011). No entanto, a introdução da Regla de Osha-Ifá no Brasil não se deu sem tensões estruturais. Capone aponta uma diferença fundamental entre os dois contextos:

> Se, em Cuba, o sacerdócio de Ifá é restrito aos homens heterossexuais que não entram em transe, no candomblé brasileiro as posições mais elevadas na hierarquia ritual continuam sendo o apanágio de mulheres e de homens, frequentemente homossexuais, que incorporam suas próprias divindades. (2011, p. 116)

Esta divergência não é meramente disciplinar, mas toca em aspectos centrais da cosmologia e da organização do poder ritual. Enquanto no candomblé a capacidade de incorporar os orixás é uma condição necessária para a reprodução das linhagens religiosas, na tradição cubana, o babalaô não deve ser possuído, e sua autoridade deriva do domínio de um corpus de conhecimento específico. Como observa Nicholas Marsh, citando John David Peel:

> Ifá distinguia-se desses oráculos de possessão [jogo de búzios ou *Mẹ̀rìndínlógún*] de diversas maneiras. Seu princípio fundamental era o controle, e não a inspiração: em vez de entregar-se ao transe ou à possessão, o babalaô dependia do domínio de uma técnica e do correspondente corpo de conhecimentos que a acompanha (Peel, 2002, apud. Marsh, 2013, p. 78).

Esta diferença fundamental gerou um rearranjo nas hierarquias rituais das casas de candomblé que aderiram ao culto de Ifá. Segundo Capone (2011, p. 119), "ao contrário do que ocorreu com os cursos de adivinhação ministrados pelos professores nigerianos, o culto de Ifá não atraiu os chefes dos terreiros, mas seus ogãs". Os ogãs, que por definição não são possuídos, tornaram-se os candidatos "naturais" à iniciação no Ifá cubano. Este processo, no entanto, gerou tensões, pois a iniciação como babalaôs os colocava em uma posição hierarquicamente superior à de seus próprios iniciadores, subvertendo a estrutura sacerdotal do culto (Capone, 2011).

Figura: Rafael Zamora Díaz *Ogundaketé*



Fonte: Blog Brasil Candomblé Verdade.

Leo Leobons: uma trajetória entre o exílio, o reencontro e a militância

A trajetória de Fernando de Oliveira Leobons, conhecido artisticamente como Leo Leobons, condensa em si múltiplas camadas da experiência diaspórica afro-atlântica: o candomblé de origem, o exílio político, o encontro com a cultura musical cubana nos Estados Unidos e, finalmente, o retorno ao Brasil como guardião de uma linhagem de tambores até então inédita ou desconhecida no país.

Nascido no Rio de Janeiro em 1951, Leo foi introduzido no universo afro-religioso ainda na infância por sua mãe, ela própria iniciada no candomblé de nação jeje na baixada fluminense carioca. Como ele mesmo recorda: "minha mãe raspou pra Yemanjá [...] Meu pai era comunista, não acreditava em religião, mas enfim, ela nos levava. E aos oito anos de idade […] fui suspenso para Xangô, fui confirmado" (Fernando Leobons, 2022, em Tamarit, 2023, p. 630). No entanto, durante a adolescência, sua formação política – marcada pelo socialismo e pelo envolvimento

em movimentos estudantis durante a ditadura militar – entrou em choque com sua vivência religiosa. O próprio Leo reconhece que se afastou do candomblé "[...] pela ideologia marxista, eu não podia ser um idealista, não... essa coisa de religião" (*Ibid.*, p. 630).

Em 1970, com o agravamento da repressão, sua família foi exilada, primeiro para a Argentina e depois para os Estados Unidos. Foi em Washington, D.C., que Leo teve um encontro que redefiniria sua vida musical e espiritual: em 1973, durante o primeiro festival de folclore internacional do *Smithsonian Institution*, ele assistiu à apresentação de Julito Collazo, um dos únicos dois tocadores de batá cubanos residentes fora de Cuba naquela época, o qual estava em Nova Iorque (o outro era Francisco Aguabella, na Califórnia). O relato de Leobons sobre esse momento é carregado de uma dimensão que poderíamos chamar de oracular ou sincrônica – algo que transcende a mera casualidade:

> Cara, acabou o show, eu fui atrás dele! [...] Julito estava tocando, de repente ele parou, entregou o iyá pro Flaco – que eu vim a conhecer depois, e tocar com ele, que era o segundero dele – e saiu andando. E eu fui atrás dele, cara. E eu 'caralho, tenho que falar com esse cara'. E ele foi. E eu não sabia como me aproximar e o que falar e o que dizer. E ele foi andando, cara. E ele estava se encaminhando – eu acho... eu acho essa história fantástica – ele ouviu lá embora... de repente uma hora lá que parou, ele ouviu alguma coisa e resolveu ir atrás. Ele estava... ele se dirigiu para um palco onde estava se apresentando Olga de Alaketu. E eu atrás dele... (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 632)

Seguindo o relato, ele conta como Olga de Alaketu, ilustre iyalorixá brasileira, estava cantando para Xangô, e Julito Collazo, que também era de Xangô, subiu ao palco e juntou-se a ela para cantar. Para Leo, aquele momento foi a materialização de um encontro transatlântico: "[...] África se encontrava nos Estados Unidos através de um brasileiro... de uma brasileira e um cubano e ali... aquela coisa ali eu falei Caramba!"(Ibid., p. 632). Segundo o próprio Leobons, após a apresentação ele conseguiu falar com ambos, fazendo uma pequena "tradução simultânea" entre eles, e com isso conseguiu o telefone de Julito. Este, conta Leobons, foi o início da sua jornada de mais de quarenta anos com os tambores batá. Alguns anos depois, coincidindo com a chegada dos *Marielitos*[12] no ano de 1980, chegaram em Washington – onde

[12] *Los Marielitos* é uma denominação dada aos cerca de 125 mil cubanos que emigraram para os Estados Unidos durante o chamado "Êxodo do Mariel", ocorrido entre abril e outubro de 1980, quando o governo cubano autorizou a saída de embarcações pelo porto de Mariel. O termo passou a identificar essa geração de emigrantes, muitos dos quais desempenharam papel importante na difusão internacional da cultura e das religiosidades afro-cubanas, incluindo a Regla de Osha-Ifá e suas tradições musicais e rituais.

Leo Leobons residia – outros tamboreros como Roberto Borrell, e integrou o projeto Kubatá se apresentando por toda a geografia estadunidense. Após sua volta definitiva ao Brasil em 1987, foi somente em 1997 quando realizou a sua primeira viagem à ilha de Cuba junto de seu padrino de Ifá, Nelson Erdibre. Foi nesta viagem onde conheceu aquele que se tornaria seu grande mentor, Fermín Nani Socarras Ochunleti, quem intermediou e contribuiu para um ano depois, em 1998, receber seu próprio tambor de fundamento.

Figura: Fernando "Leo" de Oliveira Leobons *Azonsizulemi*



Fonte: https://www.instagram.com/p/DTNhM6YjqXE/

A trajetória de Leobons ilustra o que Frigerio (2005) chama de "diáspora religiosa secundária", na qual práticas originalmente desenvolvidas em contextos nacionais específicos (no caso, Cuba) são relocalizadas em novos territórios por meio da circulação de pessoas e

saberes. No entanto, a experiência de Leo também aponta para um movimento *inverso*: não foi um cubano que trouxe o tambor para o Brasil, mas um brasileiro que, após aprender a tradição nos Estados Unidos com cubanos, retornou ao seu país de origem para ali plantar essa semente.

A formação de uma comunidade carioca de tamboreros

Como apontamos, em 1998, coincidindo com o processo de consolidação das comunidades afro-cubanas no Rio de Janeiro, chegou à cidade – pelas mãos de Leo Leobons – um dos primeiros tambores batá de fundamento: *Ako bi Añá*. Fernando Leobons descreve o processo de obtenção do tambor e os desafios enfrentados no Brasil:

> No ano seguinte eu voltei pra receber um *tambor de fundamento* – que é esse *tambor de fundamento* que eu tenho *Ako bi Aña*, que nasceu em 1987[13] e esse ano completa vinte-e-cinco anos! E durante vinte-e-três anos, eu... foi uma guerra solitária para que Aña crescesse no Brasil! Muito difícil porque... não é fácil... o tambor não é fácil. A linguagem do tambor não é fácil, você sabe disso. Pessoas capacitadas, com "background" em outros campos de percussão, em outras linguagens, têm dificuldade. Não existe a cultura do tambor da religião do lukumi, quer dizer, do tambor batá no Brasil (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633).

A dificuldade apontada não é apenas técnica, mas cultural e epistemológica. Tocar tambores batá não é simplesmente executar ritmos complexos; é aprender uma 'linguagem' nova, um modo de organização sonora específico, uma nova cosmologia, uma cultura e uma forma de comunicação com o divino que passa pela reprodução sub-rogada dos tons da língua lucumí. E mesmo que não seja imprescindível para aprender, boa parte deste processo está mediado pela iniciação ritual para entrar em uma linhagem de *omo añá* cuja transmissão se dá pela oralidade e pelo exemplo corporal, não por partituras ou manuais. Músico de formação, por mais de 25 anos, Leo Leobons protagonizou uma autêntica 'travessia do deserto', mantendo vivo esse legado adquirido: participando das poucas (mas cada vez mais frequentes) cerimônias nas incipientes comunidades afro-cubanas no Rio de Janeiro (e esporadicamente em outros pontos do Brasil). Por outro lado, e sempre através da percussão, foi formando diversas gerações de alunos para conseguir tocar e cantar o vasto e complexo repertório sacro-ritual da

[13] No ato da entrevista, em 2022, Fernando Leobons citou o ano de 1987 como o ano de nascimento do seu *tambor de fundamento*. No entanto, um tempo depois, repassamos diversos documentos pessoais (*libretas* e cadernos com anotações daquela época) e comprovamos que havia sido um lapso de memória, pois o tambor nasceu no ano de 1998, um ano depois da sua primeira viagem a Cuba em 1997, ano em que se jurou *Omo Aña*.

Regla de Osha-Ifá – alguns dos quais, após anos de aprendizado e dedicação, acabamos nos jurando e conformando um corpus ritual de tamboreros afro-cubanos do Brasil[14]. Ao mesmo tempo, de forma muitas vezes solitária e totalmente autogerida, gravou e produziu trabalhos[15] onde tentou dar a conhecer essas sonoridades, sempre tentando combiná-las de forma magistral com referências próprias do Candomblé e de outros géneros populares afro-brasileiros, assim como referências às novas tecnologias e à música eletrônica. Assim, apesar das dificuldades, Fernando Leobons foi formando ao longo dos anos um grupo de discípulos, admiradores e tamboreros. No entanto, este processo de formação não se deu no vazio institucional. Como ele relata, "[...] agora a coisa está crescendo e isso é muito gratificante, me deixa muito feliz!" (Fernando Leobons, 2022 em Tamarit, 2023, p. 633).

O tambor como encruzilhada epistemológica – horizontes abertos

Ao longo deste artigo, procurei demonstrar que a transnacionalização da Regla de Osha-Ifá para o Brasil, longe de configurar-se como mera importação de práticas religiosas exógenas, constitui um processo complexo de reterritorialização de saberes sonoro-rituais que encontra no Rio de Janeiro um laboratório privilegiado de observação. A chegada dos tambores batá de fundamento, de alguma forma personificada na trajetória de Leo Leobons e na consagração de Ako bi Añá, não deve ser compreendida apenas como a circulação de objetos e técnicas musicais entre Cuba e o Brasil, mas como transposição de uma epistemologia sentipensante – um musipensar – em um novo contexto geográfico, social e religioso. A análise desenvolvida revelou que os tambores batá são muito mais que instrumentos musicais: eles encarnam uma ontologia relacional na qual materialidade e espiritualidade se fundem, onde a madeira 'fala' e a vibração do couro comunica e interatua com o além. A intrincada genealogia que remonta aos

[14] Isso não quer dizer que não houvessem ou hajam outros *Omo Aña jurados* no Brasil, mas na maioria dos casos, não detêm o conhecimento mínimo necessário para poder tocar tambores batá numa cerimônia.

[15] Fernando Leobons é, além da função ritual nas religiões afrocubanas, percussionista profissional com uma carreira consolidada de mais de quarenta anos. De forma sucinta: participou da cena da incipiente Bossa Nova ainda adolescente e da cena rock argentina durante seus anos exilado. Já nos Estados Unidos, participou de diversos projetos ligados à percussão, entre os quais destacam o grupo de folclore afrocubano *Kubatá* junto de Roberto Borrell, Pepe 'Calabaza', Ernesto Guerra e Francisco Rigores – com os quais percorreu o país e chegou a gravar dois álbuns no selo do *Smithsonian Institution*. De volta ao Brasil, participou de diversos projetos, entre os quais destacam a orquestra RioSalsa, Azymuth, Grupo Dois por Quatro, Grupo Nó em Pingo d'Água, Grupo Batuque, Pedro Luís e a Parede, Maria Rita, Ramiro Musotto ou Lucas Santtana entre muitos outros. Em 2012 lançou o seu primeiro disco autoral, intitulado Bá, e em 2018 lançou Ritual (o qual conta com uma versão lançada em 2019 de versões eletrônicas das suas músicas chamado Ritual Remix).

cabildos habaneros do século XIX, passando por figuras chave como Añabí, Atandá e Pablo Roche até chegar a Ako bi Añá no Rio de Janeiro, evidencia uma cadeia que não se rompeu com a diáspora, mas se reinventou em cada novo território.

Foi diante desse desafio que o conceito de musipensar mostra toda a sua potência analítica. Inspirado no sentipensar de Orlando Fals-Borda, ele nos permite cartografar o conjunto de filosofias, técnicas e práticas sonoro-performáticas que emergem do encontro entre diferentes matrizes afrodiaspóricas no Rio de Janeiro. O musipensar, integra as dimensões do ser, do saber e do fazer, e por isso, emerge do próprio processo de tocar, do que chamo de um saber-fazer e do contato cotidiano com os tambores – e é nessa práxis ritual que se ancora a formação da comunidade carioca de tamboreros que, após anos de aprendizado e dedicação, foram se juntando, alguns se jurando como tocadores-sacerdotes *omo añá*, e constituindo um corpus ritual de tamboreros no país.

A opção por tomar o Rio de Janeiro como um local de pesquisa estratégico revelou-se particularmente fecunda. Por não ser nem o reduto da 'pureza' das tradições afro-brasileiras (como Salvador ou Recife) nem um território completamente alheio a elas, a cidade oferece um contexto privilegiado para observar as negociações, alianças e conflitos que podem emergir do contato entre diferentes matrizes diaspóricas. É precisamente nessa condição de fronteira simbólica que a Regla de Osha-Ifá pôde negociar sua integração em um campo religioso já fortemente estratificado, antes de expandir sua influência para outros contextos. No entanto, neste artigo concentrei meus esforços prioritariamente na apresentação de uma pesquisa em andamento focada na dimensão sonoro-ritual da transnacionalização, com ênfase na descrição da trajetória dos tambores batá e na constituição de uma comunidade de tamboreros no Rio de Janeiro. As tensões com as religiosidades afro-brasileiras já assentadas foram aqui apenas tangencialmente mencionadas, a partir de observações pontuais (como as notas de Capone sobre a iniciação de ogãs como babalaô). Essas fricções, longe de serem secundárias, constituem um campo vasto ainda pouco explorado, que merece investigação sistemática em futuros trabalhos.

Seria precipitado, a partir do material aqui apresentado, oferecer conclusões definitivas sobre como a Regla de Osha-Ifá e o candomblé, a umbanda ou outras religiosidades afro-indígenas brasileiras vêm negociando – ou disputando – legitimidade, tradição e poder simbólico no contexto carioca. As perguntas que se abrem são múltiplas e instigantes: em que medida a presença crescente de sacerdotes cubanos e de brasileiros iniciados em Cuba tem

afetado as hierarquias tradicionais dos terreiros locais? Como os tamboreros formados por Leo Leobons são percebidos pelos músicos-sacerdotes do candomblé? Há sobreposição, complementaridade ou concorrência entre os repertórios de toques para orixás? E, no plano mais amplo, que transformações, conflitos e dilemas estão em curso entre os praticantes brasileiros que transitam entre ambas as tradições?

Futuras pesquisas etnográficas, preferencialmente de longa duração e centradas nas dinâmicas inter-religiosas em terreiros e casas de santo que já incorporaram (ou rejeitaram) os ritos cubanos, poderão lançar luz sobre essas questões. Será igualmente relevante investigar se as fricções observadas em outros contextos transnacionais – como as documentadas por Capone e Frigerio na Argentina e por Argyriardis no México (Argyriadis et al., 2012) – encontram correspondência no Brasil ou assumem contornos inéditos. Por ora, retomo a hipótese central que guiou este artigo: a transnacionalização dos tambores batá para o Brasil constitui a reterritorialização de uma epistemologia sonoro-ritual – um musipensar – em um novo contexto geográfico e social. Essa reterritorialização inevitavelmente produz zonas de contato que podem gerar tanto diálogos criativos quanto atritos. Se as fricções com as religiosidades afro-brasileiras já assentadas configuram um desdobramento ainda a ser explorado, o que este trabalho pôde afirmar com segurança é que os tambores batá, em sua chegada ao Rio de Janeiro, já estão ensinando algo fundamental: que o conhecimento não emerge da reflexão distanciada, mas do próprio processo de tocar, de fazer, de musipensar. É nesse movimento permanente – entre a pele, a madeira e o som – que são forjadas e reconstituídas racionalidades afro-diaspóricas que mantêm vivas pedagogias negras do tambor. Cabe agora, em futuros esforços de pesquisa, escutar com atenção o que esses mesmos tambores podem dizer a respeito das tensões e alianças que atravessam o campo religioso afro-brasileiro contemporâneo.

Referências

ARGYRIADIS, Kali; CAPONE, Stefania; DE LA TORRE, Renée; e MARY, André (ed.). **En sentido contrario: Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas.** Nueva edición [en línea] ed. online: IRD Éditions, 2012. 256 p.

ARGYRIADIS, Kali; DE LA TORRE, Renée. Introducción. Del objeto al método: los desafíos de la movilidad. *In*: ARGYRIADIS, Kali; CAPONE, Stefania; DE LA TORRE, Renée; MARY, André (org.). **En sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas**. 1. ed. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2012. p. 13–26.

BANCHEREAU, Patrice; e MILLER, Ivor. **Histoire des tambours batá à Cuba**. [*S. l.*: *s. n.*], 2010. Disponível em: https://www.ritmacuba.com/Histoire-des-tambours-bata-a-Cuba-A.html. Acesso em: 18 jun. 2019.

CAPONE, Stefania. O pai-de-santo e o Babalaô: Interação religiosa e rearranjos rituais na Religião dos Orishas. **Revista Pós Ciências Sociais**, [*s. l.*], v. 8, n. 11, p. 107–128, 2011.

CSORDAS, Thomas. Modalities of Transnational Transcendence. *In*: CSORDAS, Thomas (org.). **Transnational Transcendence. Essays on Religion and Globalization**. 1. ed. Berkeley, CA: University of California Press, 2009. p. 1–29.

FRIGÉRIO, Alejandro. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: A construçaõ de uma religião mundial. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, RJ, v. 25, n. 2, p. 136–160, 2005.

FRIGÉRIO, Alejandro. Transnacionalismo como fluxo religioso através de fronteiras e como campo social: Umbanda e Batuque na Argentina. **Debates do NER**, Porto Alegre, RS, v. 14, n. 23, p. 15–57, jun. 2013.

FRIGÉRIO, Alejandro; CAPONE, Stefania. lfá reconquista el mundo, o los desafíos de una "nación yoruba imaginada". *In*: ARGYRIADIS, Kali; DE LA TORRE, Renée; CAPONE, Stefania; MARY, André (org.). **En sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas**. 1. ed. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2012. p. 175–196.

LEOBONS, Fernando. An Ogã Alagbê's Añá. *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (ed.). **The Yorùbá god of drumming: transatlantic perspectives on the wood that talks**. 1. ed. Jackson, MI: Univesity Press of Mississippi, 2015. p. 253–272.

MARSH, Nicholas. **The Decline of Speech Surrogacy in Cuban Bàtá Drumming**. 2013. 111 p. Dissertação (Master of Music) – Univesity of Auckland, Auckland, NZ, 2013.

MARTÍNEZ CARRANZA, Yusniel. **Raíces, Vivencias y Estudio: Los Tambores Batà**. 1. ed. [*S. l.*: *s. n.*], 2024. 40 p., e-book.

MERTON, Robert K. Three Fragments from a Sociologist's Notebooks: Establishing the Phenomenon, Specified Ignorance, and Strategic Research Materials. **Annual Review of Sociology**, San Mateo, CA, v. 13, p. 1–29, 1987.

MILLER, Ivor. **Voice of the leopard: African secret societies and Cuba**. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2009. 560 p.

OCHOA, Todd Ramon. Aspects of the Dead. *In*: FONT, Maurício A. (org.). **Cuba Today. Continuity and Change since the 'Periodo Expecial'**. 1. ed. New York, NY: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004. p. 245–260.

ORO, Ari. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente. **Estudos Afro-Asiáticos: Revista Humanidades da Universidade Cândido Mendes**, Rio de Janeiro, RJ, v. 24, n. 2, p. 345–384, 2002.

ORTIZ, Fernando. **Los tambores batá de los yorubas**. La Habana, CU: Publigraf, 1994. 182 p.

QUINTERO, Alberto; MARCUZZI, Michael. The making of Añá in Venezuela. *In*: VILLEPASTOUR, Amanda (org.). **The Yoruba God of Drumming: Transatlantic Perspectives on the Wood that Talks**. 1. ed. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2015. p. 231–252.

SOUZA, Luan Sodré de. **Educação Musical Afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano**. Tese de Doutorado em Música. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2019.

TAMARIT, Ferran. **Os saberes dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista**. Tese de doutorado em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO-PPG Música do Centro de Letras e Artes, 2023. Disponível em: https://bit.ly/4ifANR0

Mini Bio Autor

Ferran Tamarit é Doutor (2023) e Mestre (2017) em Música pelo PPGM/UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria, é também Bacharel em Antropologia Social e Cultural (2014) pela Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, Espanha), tendo concluído o último semestre da graduação na UERJ por meio do programa de intercâmbio internacional MOU Estudis. Possui ainda licenciaturas em Bioquímica pela Universitat Autònoma de Barcelona (2007) e em Biologia pela Universitat de Girona (2005). Nascido em Barcelona e radicado no Rio de Janeiro desde 2014, é músico, percussionista e pesquisador. **Iyawo de Oggun e Omo Añá jurado na Regla de Osha afro-cubana, é também Tata Nkissi na Regla de Palo Briyumba e candomblecista.** Sua atuação acadêmica e artística concentra-se nos patrimônios filosóficos e sonoro-instrumentais das religiosidades afro-latino-americanas e caribenhas, investigando as relações entre sonoridades, corporeidades, epistemologias, histórias de vida e processos de transmissão de conhecimento no contexto das religiões afro-brasileiras e da diáspora afro-atlântica. Atua como professor de percussão e participa do carnaval de rua carioca como músico, trabalhador e produtor cultural.