

A UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS MUSICAIS ESTRUTURAIS DO CANDOMBLÉ NA PREPARAÇÃO E PERFORMANCE DAS BATERIAS DE ESCOLAS DE SAMBA PARA O CARNAVAL

THE USE OF STRUCTURAL MUSICAL ELEMENTS OF CANDOMBLÉ IN THE PREPARATION AND PERFORMANCE IN BATERIAS OF SAMBA SCHOOLS FOR CARNIVAL

Rafael Y Castro³⁰

Carlos Stasi³¹

RESUMO: Este trabalho aponta os elementos de procedência negra – principalmente do Candomblé –, que têm sido mantidos e transformados no Carnaval pelas Baterias das Escolas de Samba. A metodologia utilizada incluiu pesquisa participativa em terreiros e várias Escolas de Samba, assim como a realização de entrevistas com integrantes destas, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Encontramos como elementos principais de convergência, espaços reservados a orixás dentro de algumas Escolas, proximidade entre células rítmicas em diferentes instrumentos utilizados nos dois contextos, existência daquele chamado de *timeline* ou *clave* que resulta em certa função múltipla do ritmo, formas de ensinamento de padrões em diferentes instrumentos e enorme proximidade entre toques executados nos atabaques no Candomblé e figuras rítmicas apresentadas na caixa – instrumento este que representa a própria identidade de cada Bateria. Concluímos que esta conexão estrutura musicalmente o Carnaval apresentado pelas Escolas de Samba.

PALAVRAS CHAVE: Bateria. Candomblé. Carnaval. Diáspora negra. Escola de Samba.

ABSTRACT: This work points out the elements of black origin - mainly from Candomblé -, which have been maintained and transformed in Carnival by the Batteries of the Samba Schools. We have conducted participative research on so-called *terreiros* and several samba schools, as well as interviewed many participants, both in the state of Rio de Janeiro and São Paulo. As elements of convergence we found spaces reserved to *orixás* in some samba schools, proximity between rhythmic patterns in different instruments used in both contexts, the existence of so-called *timeline* or *clave* resulting on a certain multiple rhythm function, ways of teaching musical patterns in different instruments and a great proximity between musical patterns played on Candomblé drums and rhythmic figures played in the samba snare drum – an instrument that represents the identity of each Bateria. We conclude that this connection musically structures the Carnival presented by the Samba Schools.

KEYWORDS: Bateria. Black Diaspora. Carnival. Candomblé. Samba School.

³⁰ Doutorando em Percussão – Universidade Estadual Paulista (UNESP)
rafaelbatucada@yahoo.com.br

³¹ Diretor do Programa de Percussão- Universidade Estadual Paulista (UNESP) –
recostasi@yahoo.com

Este trabalho aponta elementos de procedência negra, principalmente do Candomblé, que têm sido mantidos e transformados nas Escolas de Samba em geral e nas Baterias em particular. Nossas pesquisas possibilitam afirmar que grande parte da construção dos discursos em uma Escola de Samba, em especial aqueles relacionados à música, se faz a partir de elementos trazidos pela maioria de integrantes pertencentes à etnia negra, predominante nesses agrupamentos desde o surgimento das agremiações carnavalescas. Assim, mesmo que tenha ocorrido determinada miscigenação, formada por diversas descendências, o que resulta numa diversidade significativa de informações, dentre essas as musicais, observa-se que muitos hábitos atuais convergem para uma mistura e predominância dessa herança. Ou seja, apesar de uma Escola de Samba ser um ambiente diverso, há um notório predomínio de Afrodescendentes, principalmente na formação das Baterias. Observamos também que um número significativo de integrantes das Escolas e Baterias são praticantes do Candomblé.

Na primeira parte deste trabalho apresentamos elementos que se referem principalmente às Escolas de Samba como um todo. Em seguida, aqueles diretamente relacionados às Baterias.

É fato que, desde a formação das primeiras Escolas, houve uma conexão direta destas com os terreiros³²; termo este defendido por Nei Lopes, importante autor e sambista que critica o uso do termo “quadra” para o espaço de atividades das Escolas de Samba, observando que este é mais apropriado para locais de práticas desportivas.

Desde os primórdios havia, num mesmo ambiente, espaços próximos onde os orixás eram cultuados. Neste sentido, o terreiro sempre foi associado a outros espaços para a realização de diferentes manifestações, incluindo ensaios. Hoje em dia, notamos ainda essa ligação através da existência de espaços sagrados dentro de cada agremiação, espaços nos quais podemos encontrar orixás³³ guardiões, representantes e protetores dessas comunidades. Na cidade de São Paulo, por exemplo, a pesquisa apontou que metade das escolas do Grupo Especial possuía este tipo de espaço.

Com relação às cores escolhidas para representar cada pavilhão³⁴, grande parte dos entrevistados atestou existir relação destas com a vestimenta de determinados orixás; como por exemplo, no GRCES Acadêmicos do Salgueiro, cujas cores vermelho e branco, fariam referência ao orixá Xangô. No entanto, tais afirmações sempre se deram em nível dos discursos, não sendo possível encontrar qualquer elemento factual que as comprovassem.

³² Locais sagrados, com chão de terra, onde acontecem as manifestações religiosas de matriz africana, também muito utilizados para danças e festas.

³³ Ancestrais africanos divinizados, trazidos pelos escravos e cultuados em religiões formadas pela diáspora. Representam força, poder e sentido existencial.

³⁴ Termo utilizado para representar cada Escola de Samba, o mesmo que agremiação.

Mais um ponto de convergência percebido anualmente nos desfiles é a escolha de enredos com temática Afro incluindo, por exemplo, palavras em Iorubá³⁵, fantasias de alas e alegorias que reverenciam os orixás. Notamos fortemente uma relação entre essa conexão afrodiaspórica fortemente nas Baterias das Escolas de Samba.

Muito do que é construído musicalmente nessa formação parte dessa inter-relação com elementos que foram trazidos pela diáspora para o Brasil, ou seja: a) na performance de uma Bateria Show, b) em um breque (convenção rítmica estabelecida entre diferentes naipes de uma Bateria) construído para os arranjos de determinado samba enredo do ano, c) em padrões escolhidos para determinada levada³⁶ de cada Escola, ou d) nas variações e formas de executar cada instrumento.

A presença étnica negra é bastante significativa na formação da chamada equipe técnica das Baterias – diretores e mestre –, assim como no conjunto de ritmistas e no grupo de dançarinas que representam cada Bateria – Rainhas, Princesas e Musas. Notamos também certa intimidade com a linguagem musical ancestral, já que há muitos pontos em comum entre elementos encontrados nas Baterias e o no Candomblé. Naquilo que se refere a determinados padrões rítmicos, por exemplo, Simas observa:

Acho importante também que saibamos de onde vem o toque. A mumunha está nos tambores dos terreiros afro-brasileiros. Escola de samba tem que ser pensada também - e se pensar - dentro de um contexto mais amplo; aquele do complexo de saberes das culturas da diáspora redefinidos como processos inventivos no Brasil. Há uma memória enzimática - aquela que catalisa inúmeras outras coisas, mas preserva sua característica fundamental - nos tambores do Brasil que repercute os sons das praias do lado de lá do Atlântico (SIMAS, 2016/Entrevista do autor).

Outros pontos fundamentais dessa inter-relação são os movimentos e posturas corporais muito próximos do que observamos na performance de grupos étnicos africanos, essencialmente na conhecida África Negra ou subsaariana. Neste sentido, observamos que a relação corporal com a música é indissociável, não havendo separação entre estes na atuação do executante. Em determinados momentos de êxtase na performance de um ritmista – por exemplo, quando uma passista se aproxima e provoca uma certa interação –, essa proposta é construída por movimentos insinuantes onde a mulher espera uma comunicação com o parceiro escolhido através de uma espécie de corte, de um ritual no qual prevalecerá a execução de determinados padrões

³⁵ Idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benim, Togo e Serra Leoa.

³⁶ Padrão rítmico reconhecido como elemento identitário de um idioma musical.

musicais já reconhecidos pela memória coletiva desses participantes, padrões esses que determinam o tempo (duração) e a qualidade dessa troca. É por esta razão que muitas passistas escolhem ritmistas específicos, com base no fato destes apresentarem maior proficiência na construção de um roteiro coerente para essa comunicação, roteiro no qual a música é considerada como uma linguagem, fato já apontado por Cardoso: “Quem se depara com a música de candomblé em seu contexto percebe de imediato que sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa (CARDOSO, 2006, p. 216)”. Este mesmo fenômeno, se dá na musicalidade apresentada pelas Baterias no Carnaval, transpassando as funções estáticas de uma performance individual. No Carnaval, o ritual acontece por necessidades essenciais dentro da coletividade. Nesse sentido a relação com o que se produz e na representatividade do Candomblé é muito próximo das Escolas de Samba. São rituais parecidos com estruturação derivada da diáspora negra.

Cardoso fala mais especificamente da comunicação entre alguns praticantes do candomblé – ogãs³⁷, filhos e pais de santo – através dos atabaques, pelo fato desses instrumentos possuírem a função de determinar o que poderá acontecer na chamada gira³⁸, algo que depende completamente daquilo que é proposto musicalmente pelo executante desses instrumentos. O ogã mais proficiente (conhecido por Alabê) executa o atabaque mais grave – *rum* –, responsável pelas improvisações, através do uso de padrões rítmicos que determinam o sucesso de cada performance, o que permitirá ou não atingir o estágio maior que é o poder de proporcionar a incorporação dos orixás pelo chamado povo de santo. É isto também que observamos com relação ao executante do repinique nas Baterias, já que é a partir deste instrumento que se define todo o roteiro da execução de uma Bateria, através do uso similar de padrões musicais presentes na memória de seus integrantes. É fato que, em várias Baterias, existem muitos integrantes que fazem parte destes contextos; ou seja, são sambistas e filhos de santo. Vale ressaltar que em um terreiro, há uma hierarquia e uma divisão de funções dentro do ritual, assim como acontece nas Baterias. Neste sentido, nosso trabalho chamou a atenção para o fato de que em muitas Baterias, nas levadas de caixa – instrumento que representa a identidade de cada Bateria –, existe enorme proximidade entre as figuras rítmicas apresentadas nesse instrumento e alguns toques executados nos atabaques no Candomblé. Sendo assim, esta coexistência nos levou a considerar que tais padrões rítmicos foram apropriados, transformados e estabelecidos em levadas de caixa por mestres

³⁷ Músicos do Candomblé que atuam na formação do conjunto musical do rito onde acontece a relação com a dança e as divindades. Podem tocar agogô (*gã*) ou *atabaques*, e também precisam saber os cantos.

³⁸ Momento do ritual do Candomblé onde há o movimento da dança em roda entre os participantes.

de gerações anteriores, desde o início da construção do trabalho nessas formações. Como Fernández observa, “entre os traços musicais que os Africanos contribuíram na formação da música Americana, em particular a da América Latina, o ritmo possui uma importância especial”³⁹ (FERNÁNDEZ, 1966, p.7-8).

Posteriormente, realizamos muitas entrevistas com pessoas envolvidas nesses dois contextos no intuito de obtermos tal confirmação, o que apresentou significativo grau de dificuldade pelo fato de não existir uma abertura natural para se falar dessa problemática. Mesmo reconhecendo a aproximação entre esses “dois mundos”, as pessoas envolvidas – aquelas com maior propriedade em falar do assunto –, apresentaram certo receio em comentar sobre tais relações, pelo fato de que estes seriam elementos sagrados acessíveis somente àqueles iniciados na religião. Com base neste fato participamos, durante mais de dois anos, como executantes convidados das atividades realizadas no Terreiro Ilê de Oxalufã na cidade de São Paulo e visitamos, como observadores, vários outros terreiros na mesma cidade.

Na formação de um conjunto de percussão para a execução de algum ritmo, há funções diferentes para cada instrumento. Quando esse ritmo possui forte descendência africana, como exemplo aqueles realizados no Candomblé, existe uma combinação entre as células rítmicas que se complementam para a elaboração de uma massa sonora coletiva.

Encontramos também significativa proximidade entre células rítmicas realizadas no *agogô* no Samba e o *gã* no Candomblé. O uso dessas células também chama atenção pela função assumida dentro da gira (no caso do *gã*) e no samba, já que elas apresentam um tipo de estrutura rítmica que representa a soma de batidas com durações diferentes realizadas de forma constante do início ao fim de uma execução – aquilo que alguns autores denominam *timeline* ou *clave*. Neste sentido, ela é o apoio central para a somatória das outras vozes, para as variações em improvisos pré-determinados ou não e para a sustentação do andamento. Ou seja, ela conduz e se apresenta como referência para o reconhecimento de determinados ritmos executados, alcançando aquilo que chamamos de função múltipla do ritmo. Isto também acontece com outro instrumento dentro do Samba e da Bateria – o tamborim –, já que por vezes ele sustenta o ritmo através da execução de notas sequenciais regulares (padrão chamado de *carreteiro*) e noutras ele executa o tradicional *teleco-teco* (que assume o sentido de *clave* acima apresentado), utilizado como fio condutor de todo o ciclo que será realizado a fim de manter a ideia de circularidade e repetição. Nesse ponto também há enorme proximidade entre essa prática percussiva existente nas Baterias e alguns grupos étnicos africanos. Mais do que isto, determinadas práticas relacionadas

³⁹ Entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, y en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia (Tradução do autor).

ao ensino de padrões rítmicos em alguns instrumentos assemelham-se, e muito, com aquelas existentes em alguns grupos africanos. Assim, tomando o tamborim como exemplo, observamos tal similaridade ao realizar nossas pesquisas na chamada Escolinha de Samba da Vila Maria. Nosso trabalho participativo – como alunos aprendizes nessa Escolinha – permitiu averiguar que a maneira pela qual o padrão *carreteiro* é ensinado se assemelha, por exemplo, àquela pela qual alguns músicos Ewes de Gana ensinam instrumentos como o *sogo*, *kidi* e *kaganu* em danças como *Atsia Circular*. Nossa experiência anterior neste campo – aprendendo este tipo de música com professores ganeses nos Estados Unidos – apontava para o fato de que o ensino de alguns padrões se dá sem qualquer conhecimento do local onde o mesmo deverá ser executado dentro do ciclo completo do padrão básico do *gankogui*⁴⁰ – tipo de agogô que também tem a mesma função de manutenção da chamada *timeline* ou clave, que serve como referência básica para todos os outros instrumentos da agrupação. Ao aprender, por exemplo, o padrão a ser executado no tambor mais agudo – *kaganu* (mais estável no sentido de manter sempre o mesmo ritmo sem variações, assim como os instrumentos do *candomblé* – quanto mais agudo menor a variação e quanto mais grave maior o poder de variação e improvisação) o músico é levado a crer que a primeira batida do padrão tem um sentido de apoio, sustentação, já que o *timeline* não lhe é, a princípio, apresentado.

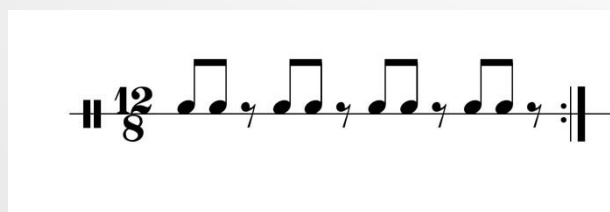


Fig. 1: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em *Atsia Circular*

Utilizamos abaixo uma notação gráfica para que o leitor não músico possa compreender melhor nossa discussão:

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
 0 0 - 0 0 - 0 0 - 0 0 -
 D E D E D E D E

0 = nota aberta com a baqueta tocando na pele do instrumento
 - = pausa/silêncio
 D = Mão direita
 E = Mão esquerda

⁴⁰ Notamos a enorme proximidade entre os termos *gã* e *gankogui*, nomes dados ao tipo de agogô do *candomblé* e da música *ewe* respectivamente.

Porém, quando o músico é convidado a tocar este padrão dentro do ciclo tocado pelo *gankogui* percebe que, na verdade, aquilo que lhe foi ensinado como “um”, como a “cabeça do ritmo”, ocorre na segunda nota de cada tempo. Sendo assim, no compasso de 12/8 deste ciclo essas “primeiras notas” do *kaganu* são tocadas, na verdade, na segunda, quinta, oitava e décima primeira notas do ciclo.



Fig. 2: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em Atsia Circular (linha inferior) em relação ao padrão cíclico do *gankogui* (linha superior)

ou

12 / 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Gankogui	☐	- ☐	- ☐	☐☐	- ☐	- ☐	- ☐	- ☐				
Kaganu-	0	0	- 0	0	- 0	0	- 0	0				

☐ = Nota grave do instrumento

☐ = Nota aguda do instrumento

O que permite ao músico reconhecer o local correto deste tipo de “encaixe” é justamente o ponto no qual ele é ensinado a começar a execução de seu padrão; nunca a partir da segunda nota, mas somente na quinta, onde justamente ocorre a repetição de duas notas agudas do *gankogui*. Uma vez iniciado, ele prossegue repetindo o padrão completo.

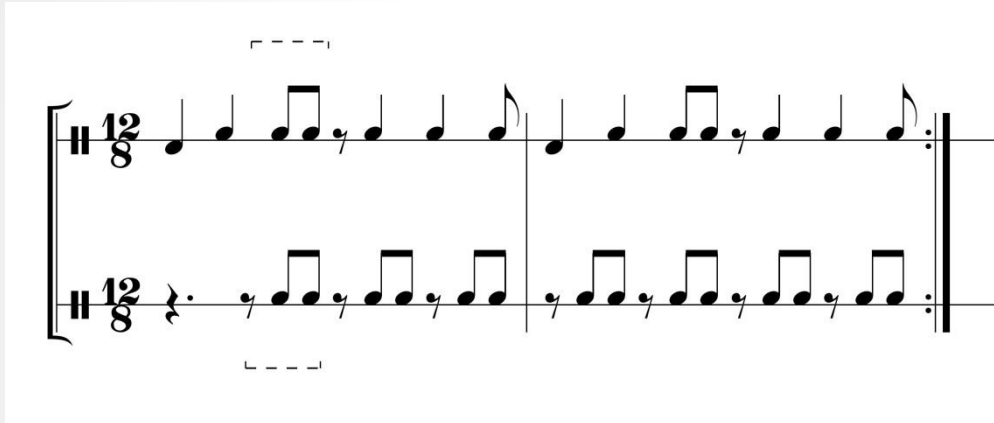


Fig. 3: Local de entrada do instrumento *kaganu* em Atsia Circular

ou

12 / 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		1	2	3	4	5	6	7		
	8	9	10	11	12																	
Gankogui	☐	-	☐	☐☐	-	☐	-	☐☐		☐	-	☐	-	☐☐	-	☐	-	☐				
Kaganu	-	-	-	0	0	-	0	0	-	0	0	0		-	0	0	-	0	0	-	0	0
														☐☐☐								

Início do padrão
 - único local do ciclo onde duas notas são tocadas juntas

Surpreendentemente, em nossa experiência aprendendo o tamborim na Escola de Samba Vila Maria, um dos padrões rítmicos mais conhecidos deste instrumento – o já citado *carreteiro* – nos foi ensinado de maneira similar. Assim, aprendemos a tocar três notas para baixo na pele do instrumento e uma para cima (o que só pode ser feito girando-se a parte superior do instrumento em direção à cabeça da baqueta, o que é representado o exemplo abaixo pelo sinal x):

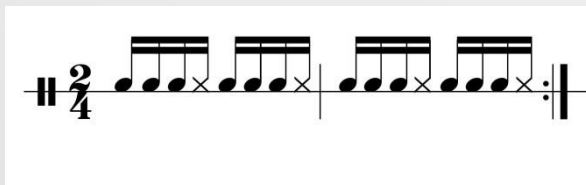


Fig. 4: Ritmo básico do tamborim, conforme ensinado na Escolinha de Samba de Vila Maria

ou

1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4	
☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐	

☐ = Toque para baixo
 ☐☐ = Toque para cima, com giro do instrumento

Porém, da mesma forma, quando o músico é convidado a executar o padrão dentro do contexto – com todos outros instrumentos da Bateria tocando – ele é, de maneira instintiva, obrigado a deslocar este padrão em uma nota para que o mesmo se encaixe, ou seja:



Fig. 5: *Carreteiro* – ritmo básico do tamborim, em notas sequenciais regulares, executado no samba

ou

1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |
 ?

É interessante observar, assim como no caso da música *ewe*, que esta forma de ensinamento faz com que os padrões sejam executados e sentidos de maneira extremamente diversificada. No caso do ciclo de doze notas do *gankogui*, por exemplo, se o músico pensar em subdividir cada tempo em três e tocar na segunda e terceira notas, ele automaticamente perderá o sentido do padrão, visto que estará pensando o primeiro tempo como uma pausa e a segunda e terceira notas como tempos mais fracos. Nada mais equivocado, visto que isto estabelece uma relação completamente distante da questão idiomática deste tipo de música – que o sentido de “um” seja simplesmente acoplado sobre uma das notas do *gankogui*, sem qualquer subdivisão do padrão como se faz na música ocidental em geral, com um tempo forte e outros mais fracos condicionados a ele.

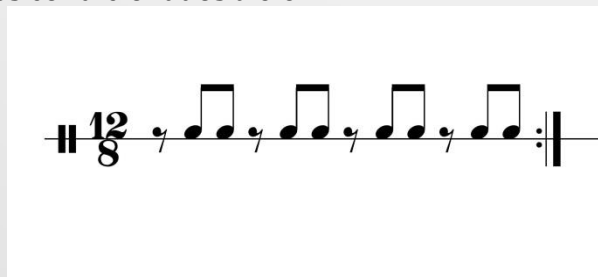


Fig. 6: Forma equivocada de se pensar o ritmo básico do *kaganu*

ou

12 / 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Kaganu - 0 0 - 0 0 - 0 0 - 0 0

Forma equivocada de se pensar um “tempo forte” para a execução do *kaganu* (indicado em **negrito**)

Notamos assim que a conhecida polirritmia já apontada por diversos autores, entre eles Simha Arom, nos mostra certa simbiose entre elementos musicais estruturais vindos da África e que são ainda mantidos de maneira a garantir o reconhecimento da identidade desses ritmistas Afrodescendentes. No caso do ritmo conhecido como agueré ou aguerê, Sanfilippo observa:

Eu já havia lido que a bateria da Portela, tempos atrás, era tradicionalmente inspirada no Agueré de Oxóssi e que, nesses tempos, era reconhecida, mesmo que não tivesse nenhuma referência cantada à escola, por causa do ritmo. Sabia-se que vinha lá longe a Portela, por causa do Agueré em sua bateria. Em 2014, li na internet que o Andrezinho, do grupo Molejo e filho do grande Mestre André da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, ia dar uma palestra sobre a importância do Agueré para a bateria desta escola. Mais tarde, já pesquisando pela internet, descobri também que a bateria da Mocidade era madrinha do bloco afro baiano Olodum, outra manifestação “de fora dos terreiros” onde eu sentia a presença marcante do Agueré. Fiquei com a ideia de entender os caminhos que teria feito o ritmo Agueré, que é um dos principais toques da nação Ketu de candomblé, até chegar a essas manifestações tão complexas quanto diferentes, em lugares distantes no mapa do Brasil como Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Teria Oxóssi a ver com esses caminhos de transbordamento? Será mesmo que o Agueré que eu sentia estava, sim, ali, presente de forma intencional, como nos casos de Portela e Mocidade? (SANFILIPPO, 2016, p. 21-22).

A seguir apresentamos alguns pontos de convergência entre o aguerê de Oxóssi – ou Odé – e a levada de caixa da Portela. O sistema abaixo está subdividido na seguinte sequência: Linha 1 – gã ou agogô; 2 – rumpi; Linha 3 – lé; Linha 4 – rum:

Aguerê de Odé

Fig. 7: Grade rítmica do aguerê de Oxóssi
(Transcrição do autor)

Fig. 8: Levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel
(Transcrição do autor)

Chamamos a atenção para a condução dos atabaques rumpi e lé em semicolcheias, com acentuações idênticas em três das cinco notas acentuadas. Além disso, a mão direita – no toque do *rum*, reforçando essa acentuação. É importante observar que, em muitas variações do *rum* ao improvisar, percebe-se que essas acentuações passam de três para cinco pontos em comum com a levada de caixa da Mocidade. Ou seja, a totalidade daquilo que podemos considerar como a clave desse toque. Vejamos o exemplo abaixo com a sobreposição das células rítmicas dos atabaques rumpi e lé no primeiro compasso e do atabaque rum na variação do segundo compasso juntamente com a levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel, esta também utilizada na Bateria da Escola de Samba Paulistana Águia de Ouro:

Águia de Ouro, Padre Miguel: caixa.

Aguerê de Odé: rumpi, lé.

VARIACÃO

The image shows two staves of music in common time (C). The top staff is labeled 'Águia de Ouro, Padre Miguel: caixa.' and the bottom staff is labeled 'Aguerê de Odé: rumpi, lé.'. Both staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above them. A vertical line separates the main piece from a section labeled 'VARIACÃO', which continues the same rhythmic pattern.

Fig. 9: Levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel
(Transcrição do autor)

Segundo o músico André Silva, conhecido como Andrezinho (filho de Mestre André, da Mocidade Independente de Padre Miguel), apenas nessa Escola e na Portela há essa relação entre as levadas de caixa e o Candomblé: “No Rio de Janeiro, consideramos que apenas as levadas de caixa da Mocidade e da Portela foram desenvolvidas pela transição dos reconhecidos toques de santo para as Baterias” (SILVA, 2018/Entrevista do autor). No entanto, como determinados padrões passam a ser reproduzidos e adaptados em outras Baterias; seja pela migração de mestres ou integrantes de uma Escola para outra, como pelo gosto estético, encontramos tais similaridades rítmicas em várias Baterias. Aqui podemos considerar que existem vários pontos de vista sobre essa concepção. Outros estilos que possuem a mesma clave da Bateria da Mocidade são a bossa nova e o samba-reggae da Bahia.

O aguerê, ou agueré de Yansã, também chamado de *Quebra prato* ou Ilú de Yansã, é a levada mais utilizada no maxixe pelo instrumentista que executa a caixa. No exemplo abaixo demonstramos como a grade rítmica do aguerê de Yansã se assemelha fortemente à antiga levada de caixa da Portela. Vale destacar que as levadas de caixa sofrem modificações de acordo com o passar dos anos, seja por influência de um novo Mestre ou por sugestão dos próprios ritmistas mais influentes. Nota-se que, mesmo quando a levada de caixa de uma Bateria é alterada essa mudança é pequena, pois é sempre necessário manter certo padrão para que a identidade da Bateria seja reconhecida.

Quebra Prato

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The top staff, labeled 'Gã', contains a melodic line with eighth notes and accents. The second and third staves, labeled 'Lé' and 'Rumpi', contain dense, rapid sixteenth-note patterns. The bottom staff, labeled 'Rum', contains a simple bass line with quarter notes and rests.

Figura 10: Grade rítmica do quebra prato, também chamado de aguerê ou Ilu de Yansã.
(Transcrição do autor)

Observa-se que o padrão rítmico do *gã* é exatamente a célula rítmica da levada de caixa da Portela. Mais do que isto, a manulação (descrição da mão que toca cada nota) predominante da mão direita se mantém, uma das características de determinadas Baterias onde há um uso maior da mão direita (para os destros). Outro ponto culminante é a frase rítmica do *rumpi* – tambor médio, onde ocorrem as fusas/notas mais rápidas –, que podem ser consideradas com apojeturas mais abertas que se transformam em toques múltiplos (rebotes quando a baqueta atinge a pele e quica, percutindo a pele repetidamente). Segundo Pedro Moita – reconhecido percussionista carioca, essa é uma premissa para a apropriação desses elementos oriundos do Candomblé nas Baterias; ou seja, “tudo que é *flam* [apojetura] nos toques dos atabaques, nas levadas de caixa das Baterias transforma-se em toque múltiplo”. (MOITA, 2018/Entrevista do autor).

Abaixo apresentamos a levada transcrita. A nota branca em forma de losango é o *rimshot* – ataque simultâneo da baqueta na pele e no aro do instrumento. A nota preenchida representa o ataque na pele do instrumento com a baqueta, sendo que os dois traços abreviados representam o chamado toque múltiplo – o máximo de rebotes possível dentro da duração descrita. Notamos que é essencial realizar a manulação exatamente como representada no exemplo: D – mão direita e E – mão esquerda.

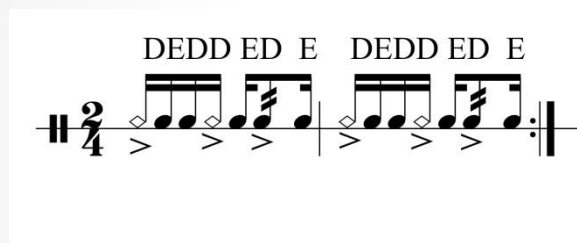


Figura 11: Levada de caixa da Portela.
(Transcrição do autor)

A seguir mostramos da mesma forma que fizemos entre o aguerê de Odé e a levada da Padre Miguel e Águia de Ouro, a sobreposição da levada de caixa da Portela com o quebra prato. Entendemos que dessa forma fica mais fácil a visualização das conexões identificadas. Mesmo sem um entendimento prático ou teórico com a leitura musical é possível encontrar as similaridades com as células rítmicas expostas:

Figura 12: Levada de caixa da Portela e aguerê de Oyá (gã, rum e rumpi).
(Transcrição do autor)

Apresentamos neste trabalho, algumas das inúmeras conexões diretas entre as levadas de caixas estruturais e identitárias, criadas a partir da conexão direta entre a musicalidade utilizada nos terreiros de Candomblé e as Baterias das Escolas de Samba. Isto representa um reconhecimento de uma cultura anterior mantida como essencial para as pessoas envolvidas em ambos os contextos.

Entendemos que todos esses pontos de convergência entre elementos negros originários, relacionam-se com todo um comportamento enraizado em traços culturais étnicos que se mantém e se transformam. A proximidade entre as células rítmicas em diferentes instrumentos utilizados nos dois contextos, a existência daquilo chamado de *timeline* ou *clave* que resulta em certa função múltipla do ritmo, algumas formas de ensinamento de padrões em diferentes instrumentos e a enorme proximidade entre toques executados nos atabaques no Candomblé e figuras rítmicas apresentadas na caixa – instrumento este que representa a própria identidade de cada Bateria. Concluímos que estes elementos, decorrentes da diáspora negra no Brasil, são transformados e

mantidos nas Baterias de Escola de Samba, como sinal de resistência e elemento identitário.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. La Binarizacion de Los Ritmos Ternarios Africanos en America Latina. Havana: Casa de Las Americas, 1966.

SANFILIPPO, Lucio Bernard. Agueré: caminhos de transbordamento na afro-diáspora. Dissertação de Mestrado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

ENTREVISTAS

MOITA, Pedro. Entrevista em 07/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

SIMAS, Luiz Antônio. Entrevista em 08/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

SILVA, André. Entrevista em 10/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Engenho da Rainha. Rio de Janeiro.

Recebido em 25.05.2020

Aceito em 25.10.2020