UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

TESE DE DOUTORADO

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ: PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

RAFAEL Y CASTRO

Programa de Pós Graduação em Música
Instituto de Artes – UNESP
São Paulo
2021

RAFAEL Y CASTRO

TESE DE DOUTORADO

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ: PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Scricto Sensu,* do Instituto de Artes da UNESP, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração:

Criação musical: composição e performance

Orientador: Carlos Stasi

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C355r Castro, Rafael Y, 1977-

O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé : pontos de convergência a partir da diáspora africana / Rafael Y Castro. - São Paulo, 2021.

290 f. : il. color. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Métrica e ritmo musical. 2. Instrumentos de percussão. 3. Escolas de samba. 4. Diáspora africana. 5. Música - Aspectos sociais. I. Stasi, Carlos. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.8

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ: PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

AUTOR: RAFAEL Y CASTRO

ORIENTADOR: CARLOS EDUARDO DI STASI

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em MÚSICA, área: Interpretação/Teoria e Composição pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO DI STASI (Participaçao Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. JOHN EDWARD BOUDLER (Participaçao Virtual)
Professor Aposentado / IA/UNESP

Prof. Dr. EDUARDO FLORES GIANESELLA (Participaçao Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. ALBERTO TSUYOSHI IKEDA (Participaçao Virtual)
USP / Universidade de São Paulo

Prof. Dr. CLAUDIO HENRIQUE ALTIERI DE CAMPOS (Participaçao Virtual)
Pesquisador / Independente

São Paulo, 30 de março de 2021

Dedico este trabalho a todos os envolvidos que contribuíram intensamente com esta investigação e que, a partir disso, também celebram a relevância deste feito para suas comunidades. Esta foi uma construção coletiva com a participação permanente dos indivíduos responsáveis pela sabedoria ancestral afro brasileira.

AGRADECIMENTOS

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

A Oxalufã (Epa Baba), Yansã (Epahey Oyá) e todos os orixás, por mostrarem o caminho da perseverança e justiça.

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi, referência para muitos pela profundidade conceitual, artística e técnica na área e principalmente pela parceria de sempre.

A Rodolfo Santos dos Reis (Tata Nkisi Kylonderu), zelador da Casa de Angola Kyloatala, onde fui suspenso e iniciado como ogã por chamado de meu orixá.

Ao Prof. Dr. Albeto Ikeda, pelo incentivo nesse tema desde minha época de graduação (1995), no bairro do Ipiranga.

Ao Prof. Dr. John Edward Boudler, por criar esse espaço mágico, o laboratório de percussão e o Grupo PIAP, proporcionando assim muitos encontros e desenvolvimentos culturais permanentes.

Ao Prof. Dr. Eduardo Flores Gianesella, pela parceria e paciência ao longo de minha carreira acadêmica.

Ao Prof. Dr. Claudio Altieri Campos, por todo o acompanhamento e parceria em minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

A todos os alunos do Grupo PIAP, por participarem da criação e perpetuação da bateRIA PIAP, a partir da minha pesquisa de Mestrado em 2014.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP, pelo carinho e incentivo.

À banca dos recitais, qualificação e defesa: Alberto Ikeda, Carlos Stasi, Claudio Altieri Campos, Eduardo Gianesella, Eliana Giulgimetti Sulpício, John Boudler, Lutero Rodrigues, Marcos Fernandes Pupo Nogueira e Wladmir Matos.

Aos professores das disciplinas que colaboram diretamente com esse trabalho: Consiglia Latorre, Eliana Sulpício. Ivan Vilella, Margarete Arroyo, Marisa Fonterrada e Rodolfo Coelho.

A Osvaldo Barro (Osvaldinho da Cuíca) pela parceria, ensinamentos e pela representatividade no meio carnavalesco e percussivo.

A Robson Campos (Mestre Zoinho), há 15 anos na direção da Barcelona do Samba, a bateria do GRCSES Império de Casa Verde, onde realizo minha pesquisa de campo participativa como ritmista para manutenção técnica e conceitual nesse contexto.

Ao Pai Rubens de Oxalá, pai de santo responsável pelo Ilê de Oxalufã, terreiro de candomblé da nação ketu onde tive a oportunidade de ser aprendiz de ogã nos anos de 1995 a 1998.

Ao ogã e ritmista Edivaldo Carmo de Souza (Gonha), pela iniciação nos ngomas (atabaques) em 1995.

Ao ogã e ritmista Carlos Eduardo Martins (Cadu), pela parceria e prática compartilhada.

Ao ogã alabê Alan Salgado, por sempre mostrar os caminhos dos pontos de encontro estruturais entre os terreiros e as baterias.

Ao percussionista, ritmista, apresentador e idealizador do Programa Conversa no Batuque, – Julio Cesar, parceiro de todas as funções.

Ao percussionista, ritmista e diretor de gravação de discos de samba enredo para o carnaval paulistano, – Dennys Silva.

Ao Babalorixá, ritmista e diretor de Bateria, – Mokutalofange Anderson de Ogum (Anderson Jorge Enéas), por colaborar fortemente nas minhas investigações desde o Mestrado.

Ao vibrafonista e ogã Tata Inberekwe (Ricardo Valverde), pelo incentivo e incursões em diversos terreiros de São Paulo.

A todos os meus irmãos e irmãs de santo da Casa de Angola Kyloatala, pelos ensinamentos e reencontro.

Ao ogã alabê Leandro Perez, pela referência na área.

Aos Mestres Edson Murú (Panta), Luciano de Souza Rosa, Sérgio Raimundo Rosa, Silval Rosa Junior, João Cardoso (Batucada), José Roberto Nascimento Arruda[1] (Bagulé), Marcio Valadares (Dentinho), pelos primeiros passos na Batucada desde 1995.

Ao Projeto Guri do qual faço parte desde 1998, pelo apoio de seus gestores e pela experiência compartilhada com os coordenadores de naipe, supervisores, educadores e alunos envolvidos no ensino coletivo da percussão.

A Ivaldo Bertazzo, por acreditar nas amplas possibilidades humanas através da arte.

Ao Roberto Guariglia – Contemporânea Instrumentos Musicais, por acompanhar a minha carreira e sempre apoiar diversos percussionistas.

À minha família, pelo suporte de sempre.

[1] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1855779-velha-guarda-paulista-ha-60-anos-bagule-zela-pelo-pai-do-samba.shtml

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ: PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

Resumo

Esta pesquisa identifica, a partir da diáspora africana, pontos de convergência entre o candomblé e as baterias das escolas de samba. Utilizamos conceitos expostos por Béhague (1994), Graeff (2015), Hall (2003), Hesse (1971) e Kubik (1979), referentes a características que foram trazidas por diversas etnias e aqui foram apropriadas, mantidas e transformadas, aspectos estes caracterizados pela transculturação, etnicidade e pela compreensão do ritmo como fenômeno multidimensional. As transcrições e análises foram desenvolvidas com base em aspectos musicais (técnicos e interpretativos) observados *in loco*, através de pesquisa participativa como membro atuante em alguns terreiros de candomblé e em baterias das escolas de samba, mais especificamente no Ilê de Oxalufã (Ketu), na Casa de Angola Kyloatala e na bateria do Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba (GRCSES) Império de Casa Verde, todos localizados na região metropolitana da cidade de São Paulo. Observamos que muitas das estratégias adotadas pelos atores responsáveis pela transformação e manutenção desses padrões resultam em diversas ambiguidades e são realizadas muitas vezes de forma inconsciente. Identificamos que a produção musical e a identificação cultural, apesar de diversas dubiedades interpretativas ou por influências do meio, continuam sendo desenvolvidas a partir de estruturas rítmicas e por conceitos mais amplos de ritmo, herdados via diáspora africana e norteadores de processos coletivos nos terreiros de candomblé e nas baterias das escolas de samba – instituições responsáveis pela divulgação destes saberes diaspóricos.

Palavras-chave: Bateria de escola de samba. Candomblé. Diáspora africana. Etnicidade. Transculturação.

THE RHYTHM AS A MULTIDIMENSIONAL PHENOMENON IN SAMBA SCHOOL DRUMS AND CANDOMBLÉ: CONVERGENCE POINTS FROM AFRICAN DIASPORA

Abstract

This research identifies, from the African diaspora, points of convergence between candomblé and the baterias of the samba schools. We use concepts exposed by Béhague (1994), Graeff (2015), Hall (2003), Hesse (1971) and Kubik (1979), referring to characteristics that were brought by different ethnicities and were appropriated, maintained and transformed here, aspects that are characterized for transculturation, ethnicity and for understanding rhythm as a multidimensional phenomenon. The transcriptions and analyzes were developed based on musical aspects (technical and interpretive) observed *in loco*, through participatory research with auto etnographic narrative insertions in candomblé terreiros and in baterias das samba schools, more specifically in Ilê de Oxalufã, in Casa de Angola Kyloatala and at the drum section of the Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba (GRCSES) Império de Casa Verde, all located in the metropolitan área of the city of São Paulo. We observed that many of the strategies adopted by the actors responsible for transforming and maintaining these standards result in several ambiguities and are often carried out unconsciously. We identified that musical production and cultural identification, despite various interpretive doubts or by influences from the environment, continue to be developed based on rhythmic structures and broader concepts of rhythm, inherited via the african diaspora and guiding collective processes in candomblé terreiros and in the baterias of samba schools - institutions responsible for the dissemination of this diasporic knowledge.

Keywords: African diaspora. Bateria of samba schools. Candomblé. Ethnicity. Transculturation.

Lista de ilustrações

Figura 1 - *Tata Mukambila (Marcos Menezes) afinando os atabaques de cunha na Casa de Angola Kyloatala*.....07
Figura 2 - *Erivaldo Basílio Portela na quadra do GRCES Império de Casa Verde*.....35
Figura 3 - *Tata Kylonderu (Rodolfo dos Reis) dentro do antigo barracão da Casa de Angola Kyloatala*.....49
Figura 4 - *Gãs em exposição no Ile Asé Omo Ose Igbá Alata.*.....54
Figura 5 - *Tata Kylonderu exibindo o cadocorô/corocolô no Unzo Kyloatala*.....58
Figura 6 - *Mestre de bateria Zoinho (Robson Campos), do GRCSES Império de Casa Verde, tocando caixa em cima*.....72
Figura 7 - *Rafael Y Castro com caixa de 14", Tim e Dodô. Desfile do extinto GRCSES Império do Cambuci na carnaval de São Paulo no ano de 1995*.....75
Figura 8 - *Hugo Santana e Klemen tocando caixa vazada em dia de ensaio técnico do GRCSES Império de Casa Verde (2018)*.....79
Figura 9 - *Flyer de divulgação da abertura da segunda noite do desfile carnavalesco em São Paulo*.....81
Figura 10 - *Imagem de Cristo na cor preta com elementos do orixá Oxalá como o Pachorô na mão direita e filhos de santo representados em passistas*.....91
Figura 11 - *Flyer de divulgação em site de adeptos a religiosidade de matriz afro separando alguns fundamentos da religião do carnaval*.....103
Figura 12 - *Pai Kumimbara, Exú com vestimenta de terno em reverência a um sambista do GRCES Mangueira*.....104
Figura 13 - *Zé Pilintra como capa de um livro, mesma vestimenta do malandro carioca*....150
Figura 14 - *Malandro carioca nos arcos da Lapa, mesmo sentido, trejeitos e vestimentas de Exu*.....151
Figura 15 - *Logo da bateria do GRCES Imperador do Ipiranga em São Paulo*.....151
Figura 16 - *Ricardo Amaral do Grupo Senzala Antiga*.....177
Figura 17 - *Integrantes da bateria do GRCSES Império de Casa Verde em Ensaio Técnico*.....178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....06

CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....15
1.1 Diáspora.....15
1.2 Transculturação e aculturação a partir da diáspora.....33
1.3 Etnicidade/Identidade étnica.....40
1.4 O Ritmo como fenômeno multidimensional.....43

CAPÍTULO II – O CANDOMBLÉ.....46
2.1 O candomblé no Brasil: influências iniciais, transformações, ramificações e características.....46
2.2 Terreiros.....48
2.3 As nações.....50
2.4 A música: função e sentido coletivo.....52
2.5 Música como linguagem.....53
2.6 Os instrumentos.....53
2.6.1 O conjunto percussivo tradicional.....54
2.6.2 Outros instrumentos essenciais ao ritual.....57
2.6.3 Instrumentos secretos.....59
2.6.4 Instrumentos "incomuns" à tradição.....59

CAPÍTULO III – AS ESCOLAS DE SAMBA E O CARNAVAL.....62
3.1 Panorama.....62
3.2 Os instrumentos.....72
3.2.1 As caixas: caixa em cima, caixa vazada, caixa com talabarte de 14", tarol e malacaxeta.....72

CAPÍTULO IV – AS CONEXÕES ENTRE O CANDOMBLÉ E O SAMBA.....80
4.1 Ambiguidades e outros fatores que impactam negativamente em discursos sobre as conexões entre o candomblé e o samba.....91
4.2 Sabedoria ancestral, estrutura, significados e características dos rituais.....105
4.2.1 Sabedoria, funções e reconhecimento do conhecimento ancestral independente de idade.....105
4.2.2 Funções extras do cotidiano.....107
4.2.3 Estrutura do xirê, roteiro de enredo e outras semelhanças.....111
4.2.4 Instrumentos e construção musical no conjunto percussivo.....112
4.2.5 Prática musical condutora como essência.....116
4.2.6 Mito de origem nas práticas e *filosofia de vida*.....119
4.3 Fundamentos.....123
4.3.1 Elemento ritual.....133
4.3.2 Percussão como linguagem.....136
4.4 Estratégia de sobrevivência – engenhosidades.....138
4.4.1 Memória e respeito aos antepassados.....138
4.4.2 Identidade.....141
4.4.3 Segredos que retêm o conhecimento.....145

4.4.4 Malandragem.....149
4.4.5 Tradição.....154
4.5 Métodos caracterizados em procedimentos com fim na performance.....155
4.5.1 Intergeracionalidade, *Oralidade, Imitação, Repetição, Educação não formal*, *Prática familiar, Relativização do tempo*.....155
4.6 Códigos visuais.....172
4.6.1 Imagens, *Cores, Vestimentas, Símbolos*.....172
4.7 Múltiplas habilidades.....178
4.7.1 O corpo sonoro.....178
4.7.2 Pluralidade: ritmo, canto e movimento.....181
4.7.3 Flexibilidade no andamento, pulsação e matriz temporal.....184
4.7.4 Performance: rotatividade pelo número flexível de integrantes e *visão periférica*.....187

CAPÍTULO V – TOQUES E LEVADAS E SEUS PONTOS DE ENCONTRO ESTRUTURAIS.....195
5.1 Toques estruturais do candomblé da nação Angola e Ketu utilizados nas baterias.....195
5.2 Indicação de símbolos notacionais – candomblé: atabaques e gã.....197
5.3 Indicação de símbolos notacionais – bateria.....197
5.4 Toques.....198
5.4.1 Toques clássicos.....198
5.4.2 *Toques relacionados*, *que originam levadas e variações*.....203
5.4.3 *Outros toques*.....207
5.5 Levadas de repinique e outros instrumentos, derivadas de toques de atabaques e outras conexões.....209
5.6 Levadas de caixa em baterias do Rio de Janeiro e São Paulo.....216
5.7 Sobreposição das levadas, toques e seus pontos de encontros estruturais.....222
5.8 Transcrições de bossas - 2019/2020.....230

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....240
REFERÊNCIAS.....246
GLOSSÁRIO.....259
APÊNDICE A – COMUNIDADE KYLOATALA.....261
APÊNDICE B – BATERIA DO GRCSES IMPÉRIO DE CASA VERDE.....263
APÊNDICE C – ENTREVISTADOS 264
APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS REALIZADAS A PARTIR DE QUESTIONÁRIO SISTEMATIZADO.....266

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa pontos de convergência nas relações existentes entre o candomblé e as escolas de samba em geral e as baterias em particular, partindo da tese de que, apesar da falta de conhecimento, ou mesmo negação deste fato, existem relações diretas entre os dois contextos. Nossa tese é de que existe a relação e circularidade de padrões rítmicos que são utilizados desde o início do surgimento das escolas de samba, sendo que tais referenciais identitários permaneceriam na musicalidade desenvolvida nas baterias pelo fato de que os indivíduos de ambas as formações – terreiros e baterias –, circulam, atualmente e em gerações anteriores, em maior número nesses ambientes, de maneira a utilizar tais padrões como identidade cultural, mesmo que isto não seja claramente exposto. Nossa hipótese central é de que isto não é tratado abertamente por alguns motivos: estratégia de sobrevivência, desinteresse no resgate de uma cultura originária, medo, preconceito, sentido na práxis, entre outros. Entendemos que as baterias das escolas de samba são extensões dos terreiros em muitos aspectos, e que o fato deste conhecimento não ser exposto de maneira perceptível – eventualmente por razões depreciativas históricas de sobreposição de poder de um grupo sobre o outro – dificulta o reconhecimento da relevância dessa produção musical e cultural complexa pós diáspora. Ao mesmo tempo, este fato interfere, diretamente, na exposição destes saberes, mesmo da parte daqueles que os reproduzem e os utilizam como elemento estrutural em suas práticas.

O conceito de ritmo discutido e analisado aqui parte do entendimento de inúmeras possibilidades de definição além daquelas mais comumente conhecidas. Não se trata, por exemplo, da ideia simplista de *ritmo musical*, mas sim de processos humanos e artísticos pedagógicos que ampliam o entendimento do termo, assim como seu alcance multidimensional e relevância nos contextos aqui discutidos. Musicalmente falando, o ritmo apresenta uma completude sonora que também pode ser considerada melódica ou polifônica, possível a partir de complexas combinações de articulações, intensidades, timbres, texturas, nuances e funções contrapontísticas ou somatórias de cada instrumento e sua resultante sonora na execução de uma grade rítmica. Além disso, ‘fazer um ritmo (toque ou levada) daquele jeito’, quando dito por um Mestre de Bateria ou por um alabê, significa uma possibilidade de reconexão ancestral em equilíbrio com as necessidades técnicas interpretativas altamente complexas intrínsecas a estes conjuntos percussivos afro brasileiros.

Inicialmente, pensamos que fosse possível tratar apenas de questões musicais de maneira específica, porém, para compreendê-las em suas amplitudes, se fez necessário analisar

diversas questões sociológicas apresentadas em pontos de cruzamento diversos, onde a música é uma ferramenta de formação de valores coletivos. Da mesma maneira, notamos também, de forma muito evidente, essas formas existenciais dentro das práticas das comunidades aqui analisadas, nas quais o ritmo é utilizado como meio mnemônico cultural, a partir dos toques de atabaques utilizados no candomblé e nas levadas de caixa e outros instrumentos das baterias. Em ambas as formações, este vocabulário peculiar funciona como código interno identitário que tem como base os referenciais trazidos da África.

Figura 1 - *Tata Mukambila (Marcos Menezes) afinando os atabaques de cunha na Casa de Angola Kyloatala*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 18/10/2019.

Observamos que esta conexão se dá a partir de características e sentidos existenciais encontrados nos pontos de origem da própria África, estes transferidos para o Brasil. Nossa análise aborda: a) aspectos políticos, b) estratégias de sobrevivência, c) questões étnico-raciais, d) estratégias de reconhecimento social, e) diferentes sistemáticas existenciais, f) identidades, g) características de performances artísticas e h) conteúdos técnico-musicais.

A performance desenvolvida nos grupos de percussão envolvem fundamentos musicais e de desenvolvimento integral do ser humano, que determinam conhecimento e fortalecimento comunitário dentro da chamada tradição oral ancestral. Analisamos então quais seriam esses pontos de encontro rítmicos estruturais entre o que é produzido musicalmente nos conjuntos percussivos existentes nos terreiros de candomblé – atabaques e gã –, com foco na

Casa de Angola Kyloatala no município de Embu Guaçu, e nas baterias das escolas de samba, em especial no GRCSES Império de Casa Verde, a "Barcelona do Samba".

Muitos elementos rítmicos podem ser utilizados como fundamentos nas baterias e seriam oriundos do que é desenvolvido nos terreiros. Estes, automaticamente, reproduzem uma cultura de resistência, promovida pela diáspora africana no Brasil. Historicamente, parte desta cultura estabeleceu-se por meio da circularidade de pessoas que frequentavam ambos os ambientes, o que tornou-se característica fundamental daquilo que se construiu musicalmente entre os terreiros e as baterias. Estas, reproduzem uma parte considerável do que herdaram dessa movimentação, que atualmente inclui outras influências.

O conceito do ritmo como fenômeno multidimensional pode representar a própria conexão entre essas estruturas musicais gerais e seus pontos específicos. Nesse sentido, buscamos averiguar se o ritmo teria se tornado uma espécie de fundamento social que determina a continuação de uma cultura reinventada pelos povos que aqui chegaram via diáspora africana. Atualmente, não é mais possível separar a música brasileira das características herdadas da musicalidade africana e pós-diaspórica – afro-brasileira. O ritmo assim, abrangeria a construção musical identitária do Brasil, aspecto este fortemente derivado dos conceitos trazidos da polirritmia negra e seus sentidos existenciais.

Ainda assim, pouco se fala de tais relações e heranças, tanto na sociedade brasileira como um todo, como nos ambientes aqui analisados. Julgamos que a análise desse fato é uma necessidade premente, vista por nós também como uma espécie de obrigação e reparação moral, na tentativa de diminuir o que consideramos ser um apagamento cultural estratégico. Afinal, desde o período da diáspora africana na musicalidade brasileira, esta cultura serve como estrutura social e musical na formação de indivíduos que convivem dentro e fora destes ambientes. No entanto, apesar de determinadas conexões entre o candomblé e o samba, desde o processo inicial de formação das escolas, por exemplo, muitos apontamentos não referenciam tais pontos de encontro por diversos motivos. Alguns deles despertaram nossa inquietação em busca de referidas justificativas.

Sendo assim, levantamos sete questões sobre a falta de reconhecimento destas circularidades nas comunidades envolvidas, e tais questões fundamentaram nossas pesquisas. Por que os conteúdos rítmicos trazidos do candomblé para as baterias não são expostos amplamente dentro e fora do contexto destas comunidades? Partindo do ponto de que a diáspora africana representa a própria essência da continuidade cultural africana praticada nos terreiros e nas escolas, como isso não é reconhecido de maneira clara? Por que isso é um tabu, que impede, em geral, qualquer explanação de parte de seus atores? Os integrantes dessas comu-

nidades reconhecem e valorizam essa ancestralidade, visto que elementos representativos iconográficos do candomblé são encontrados em locais estratégicos nas quadras, barracões, carros alegóricos, fantasias, entre outros? Se as relações entre o candomblé e o samba não são normalmente reconhecidas, por que, anualmente, grande parte das escolas cria enredos e sambas de enredo com letras voltadas para a cosmogonia afroreligiosa? E se de alguma forma, essa herança diaspórica fosse reconhecida, os integrantes das escolas que têm outra religiosidade saberiam lidar com uma cultura afro-brasileira fundamentada nas religiões de matriz africana, normalmente vistas de forma depreciativa? O racismo estrutural seria responsável por todo esse amplo conhecimento ser considerado um tabu e, assim, não estar claramente exposto, dificultando o entendimento e aceitação desta sabedoria africana permanente no Brasil?

Por outro lado, verificamos que essas conexões existem, dentro de algumas variantes:

1) Algumas pessoas sabem da herança e a valorizam, sem sentir a necessidade de expressar isto verbalmente;

2) Algumas pessoas sabem e querem esconder; e

3) Algumas pessoas realmente não sabem, mas observam a conexão herdada.

Com base em nossas experiências pessoais e profissionais nos locais investigados ao longo da pesquisa, trazemos como tese também que a relação específica entre as estruturas rítmicas dos toques dos ritos do candomblé e os utilizados nas baterias das escolas de samba, permanece em menor grau do que inicialmente (quando do surgimento das primeiras escolas de samba), mas ainda fundamenta a estrutura das baterias.

O objetivo geral deste trabalho é estudar o amplo conhecimento rítmico e cultural desenvolvido no candomblé, que foi e é transmitido para as baterias, a partir de uma matriz conceitual africana ocasionada pela diáspora negra desde o sistema escravagista. Da mesma forma, analisar comportamentos humanos derivados da migração de pessoas que deixaram para as suas comunidades atuais um legado histórico-cultural, identitário e político-musical. Ou seja, procuramos compreender melhor como determinados locais se estabeleceram no sentido de manter tal herança, averiguando também como os vários envolvidos a compreendem.

Como objetivos específicos, procura-se:

1) Compreender os modos pelos quais os toques são reproduzidos nas baterias, descrevendo os encontros estruturais entre os toques realizados nos atabaques e gã e nas levadas utilizadas nos naipes das baterias, breques e variações;

2) Trazer o conceito multidimensional do ritmo e sua amplitude social, herança diaspórica e marca da coletividade promovida nesses locais;

3) Entender como são representados historicamente e socialmente os elementos trazidos dos candomblés para as escolas de samba.

Naquilo que se refere às concepções da diáspora negra, nosso trabalho se baseou em conceitos de Hall (2013), Hesse (1971), Pereira (2006), Pinto (2015), Béhague (1994), Graeff (2015) e Kubik (1979). Stuart Hall aborda questões da diáspora em relação à migração de indivíduos caribenhos para a Grã-Bretanha no pós-guerra, simbolizando o nascimento da diáspora afro-caribenha neste local e suas complexidades. As transformações comportamentais dos indivíduos analisados por ele nesse processo, nos remeteram à diáspora afro-brasileira. Hesse (1971) aborda especificamente fatores resultantes da diáspora e, assim como Pereira (2006), apresenta concepções acerca dos termos transculturação ou transculturalidade, que se relacionam diretamente com o movimento diaspórico nos seguintes aspectos: musicalidade, percussão, religiosidade, coletividade e sociedade. Tiago de Oliveira Pinto (2015) trata das relações estruturais da rítmica afro-brasileira oriundas da diáspora e da relação diversificada da transculturalidade como característica que transforma a sonoridade, assim como da importância da performance no contexto sociocultural. Behágue (1992) discute o reconhecimento destas características e peculiaridades. Nina Graeff (2015) aborda características do ritmo como fenômeno multidimensional, analisando como estas obedecem a princípios de organização específicos em seus contextos culturais e Kubik (1979) discorre sobre questões de ambiguidade, da qual também tratamos. Ou seja, ao mesmo tempo que a cultura do 'continente mãe' – África – é cultuada, referenciada e transformada, tem sido, durante muitos anos, ignorada.

No que se refere especificamente ao candomblé (Capítulo II), utilizamos conceitos de Reginaldo Prandi (2001), Pierre Verger (1998) e Angelo Cardoso (2006). Prandi – importante referência na pesquisa do candomblé no Brasil –, discorre sobre a ideia central de como se dá a relação dos humanos com os orixás desde a origem do candomblé, analisando vários aspectos da mitologia afroreligiosa. Verger trata de relações em comum e distintas entre o candomblé na Bahia e suas semelhanças na África, bem como dos conceitos sobre sua visão a partir de um ponto de vista – europeu, branco e racionalista – sobre o contexto afroreligioso e Angelo Cardoso (2006) apresenta o conceito da percussão como linguagem, prática intrínseca ao candomblé e transmitida para as baterias, com forte destaque para as proximidades e similares entre o vocabulário peculiar do rum e do repinique, assim como as funções destes instrumentos em seus conjuntos percussivos.

Com relação mais específica às escolas de samba, baterias e carnaval (Capítulo III), utilizamos conceitos de Castro (2016), Pegado (2005), Crecibeni (2000), Moraes (1997) e

Narloch (2009). Rafael Y Castro aborda aspectos sobre linguagem e idioma do instrumento repinique e posição social a partir da performance instrumental nas baterias. Pegado (2005) discute como o carnaval brasileiro foi construído historicamente. Crecibeni (2000) analisa especificamente o carnaval paulistano, tema importante para não se utilizar, de forma permanente, apenas um único modelo, o carioca. Moraes (1997) explora questões políticas sobre como estabeleceram-se, socialmente, o lugar (status) e o reconhecimento (ou não) da cultura negra a partir de processos migratórios nas relações entre diversas classes e etnias no carnaval em São Paulo no período da indústria cafeeira e Narloch (2009) analisa aspectos instituídos politicamente, fazendo uma crítica ao projeto denominado "Nação", utilizado para aproveitar a popularidade do samba como representante de um modelo de sucesso social.

Com relação às transcrições realizadas (Capítulo V), utilizamos conceitos e sistemas notacionais desenvolvidos por Carlos Stasi, especialista nesse tipo de pesquisa, visando representar uma proposta mais coerente em relação às especificidades em transcrições com instrumentos de percussão. Estes conceitos são apresentados por autores como Sampaio (2001), Lacerda (2010), entre outros.

Sobre nosso objeto central de pesquisa – os pontos de encontro rítmicos estruturais entre os conjuntos percussivos do candomblé e das baterias –, não encontramos nenhum trabalho que evidenciasse a complexidade destes contextos e suas peculiaridades rítmicas. Existem publicações histórico-sociológicas e jornalísticas relevantes, mas sem essa abordagem em específico. De forma geral, em relação à questão dos encontros rítmicos derivados da diáspora, esse material não demonstra realmente em qual nível apresentam-se estas conexões. Os exemplos limitam-se, normalmente, ao telecoteco – nome popular dado ao timeline do tamborim no samba, derivado, em sua totalidade, do gã, no cabula do candomblé da nação Angola.

No ano de 2016 trouxemos, em uma dissertação de mestrado, parte dessa complexidade do contexto das baterias, a partir do que um instrumento pode representar socialmente com base na performance de seu executante. Já havíamos então iniciado uma abordagem mais detalhada de questões idiomáticas dentro desta linguagem, que por sua vez nos direcionou à construção de uma notação musical que fosse mais adequada, diferentemente das propostas apresentadas em publicações do meio musical (principalmente métodos de ensino). Mesmo avaliando outros modelos de transcrição e considerando a flexibilidade da sonoridade reproduzida no contexto, cremos que a notação tradicional é particularmente relevante.

Como parte de nossa metodologia de pesquisa optamos pela seguinte organização: primeiramente iniciamos nossas análises a partir da revisão bibliográfica, em estudos ligados

ao tema e aos conceitos já estabelecidos. Utilizamos diversos recursos investigativos nos seguintes materiais: audiovisuais, livros, métodos de ensino instrumental, artigos, revistas, diversas postagens na internet, redes sociais, jornais, periódicos e anais de congressos.

Realizamos entrevistas com pessoas dos terreiros de candomblé e das baterias, assim como com pessoas externas a estes, com a intenção de obter imparcialidades em possíveis opiniões distintas ou semelhantes. Utilizamos o formato de entrevistas semiestruturadas que, desde o início, já nos permitia refletir sobre determinadas questões. Foi realizada a transcrição na íntegra destas entrevistas, que consta no Apêndice D. Além das entrevistas realizadas a partir de questionário sistematizado, foram coletados relatos dos participantes dos locais investigados, de maneira a documentar suas práticas e visões tão importantes para a permanência desses ambientes. A pesquisa de campo participativa nos possibilitou adentrar em detalhes profundos de ambos os contextos, no sentido de participar de momentos considerados secretos e muito especiais, cujas peculiaridades não são expostas para o público em geral. Conseguimos isso de acordo com o tempo em que vivemos nesses locais, através de participações ativas e intensas que nos permitiram analisar vários aspectos sociais e culturais, assim como significados, simbologias e performances, o que evidencia o caráter documental do presente trabalho.

Com relação ao candomblé, desde o ano de 1995 atuamos como ogã, especialmente na cidade de São Paulo e, naquilo que se refere ao samba, tivemos passagens importantes como ritmista pelas seguintes agremiações: Império do Cambuci, Caprichosos da Zona Sul, Barroca Zona Sul, Imperador do Ipiranga, Tom Maior, Leões de Nova Iguaçu e Mangueira. No mesmo período participei de alguns terreiros como convidado de ogãs mais velhos, onde tive e possibilidade de compreender alguns pontos de conexão já a partir desta época. Há dez anos toco repinique na bateria do GRCSES Império de Casa Verde e, em setembro de 2019, resolvi ser iniciado na religião do candomblé. A participação ativa dentro dos dois contextos, além de entrevistas únicas, também permitiu realizar gravações, em áudio e vídeo, de momentos não abertos ao público.

Em relação à questão musical, fizemos análises comparativas de excertos utilizados no candomblé e nas baterias. Para a edição de partituras foi utilizado o programa Finale. O trabalho é estruturado em 5 capítulos.

No capítulo I analisamos conceitos sobre diáspora, transculturalidade, aculturação, etnicidade e ritmo como fenômeno multidimensional, com base em importantes autores como Stuart Hall, Tiago de Oliveira Pinto, Fernando Ortiz, Béhague e Graeff, assim como discuti-

mos o amplo reconhecimento e importância da desmistificação de determinados pormenores que envolvem essa pesquisa.

No capítulo II apresentamos um panorama do candomblé e suas nações: Ketu, Angola, entre outras. Discuto o conceito de linguagem da música no candomblé como ferramenta de comunicação a partir de códigos internos trocados entre o ritmo, suas variações e a dança, evidenciando que tais características foram apropriadas via diáspora e são marcas da musicalidade do candomblé transpassadas para as baterias e os passistas[2]. Destacamos a formação instrumental existente nesse rito afro-brasileiro e a função de cada um desses instrumentos.

No capítulo III, apresentamos um panorama sobre as escolas de samba e o carnaval brasileiro, a partir de suas influências desde suas origens. Mostramos como um de seus principais elementos estruturais – a bateria – é responsável até pelo surgimento dessas agremiações, como toda a função multidimensional desse corpo musical específico tem como base fundamentos rítmicos. Este conjunto rítmico é instituído sobre a função de sustentar toda a movimentação de uma escola em dia de desfile carnavalesco. Abordamos detalhadamente as características do trabalho, a partir da metodologia dos Mestres, juntamente com os naipes e as classificações da formação instrumental.

No capítulo IV, evidenciamos as conexões diretas entre elementos do candomblé e das escolas de samba, dentro de toda a ambiguidade que envolve as relações entre estes contextos. Detalhamos e dividimos em seções aspectos estruturais que nos mostram quais são os pontos de convergência entre ambos. Também mostramos as similaridades entre as performances artísticas destes grupos nos xirês (festas nos terreiros) e os ensaios técnicos e desfiles carnavalescos. Observamos uma enorme quantidade de pontos de conexão, em oposição ao que é normalmente estabelecido. Argumentamos que a minimização deste conhecimento serve para que não se reconheça a amplitude de tais conexões, assim como o sentido existencial dos indivíduos remanescentes das gerações que migraram em diáspora africana para o Brasil, e que estes mantêm elementos trazidos de seus locais de origem como estratégias de sobrevivência e reconhecimento social.

No capítulo V, através da notação musical, tratamos especificamente da análise musical. Este recurso foi utilizado para ilustrar o que já se apresenta como estabelecido a partir da tradição oral do candomblé para as escolas de samba, partindo do repertório construído para

[2] Termo utilizado em referência aos integrantes das escolas de samba que possuem o "samba no pé" (habilidade para dançar).

os toques dos atabaques e levadas[3] dos instrumentos nas baterias. Com esse recurso, pudemos analisar os pontos de conexões existentes em ambos os contextos. Tais conexões foram observadas de várias maneiras. Primeiramente, na transcrição musical de cada toque de atabaque do candomblé que apresentasse maior similaridade com levadas de caixas[4] e repiniques na bateria. Posteriormente, na sobreposição dessas células rítmicas, o que possibilitou verificar pontos de encontro em cada um desses toques e levadas. Desta forma, mostramos a complexidade de todo esse processo, dentro das funções de cada instrumento, levadas e variações.

Nas Considerações Finais, destacamos as descobertas que respondem às hipóteses iniciais, como por exemplo quais as razões do desconhecimento das relações investigadas e os níveis desse desconhecimento, apesar de os fundamentos rítmicos serem estruturais nessas tradições. Observamos como a performance musical é fator determinante na tentativa de reinserção e aceitação social e profissional de muitos envolvidos nos cenários investigados. Observamos que o desenvolvimento humano se dá de maneira integrada com a prática musical, que promove os indivíduos a partir de fundamentos oriundos da diáspora.

Com o desenvolvimento da tese, observamos que, por muitos anos, muitas escolhas que determinaram a utilização de alguns padrões nas baterias foram feitas de forma consciente ou inconsciente, através da memória coletiva ou individual de seus atores. Estes, por sua vez, nos parecem representar a força de todo um conhecimento ancestral e étnico, que revela uma tentativa de ressignificação da própria existência de uma população oprimida socialmente. Nesse sentido, a utilização do ritmo evidencia-se como ferramenta de desenvolvimento humano, a partir da performance de seus executantes. Determinados códigos musicais internos são absorvidos pelas comunidades destas instituições, assim como pelo público simpatizante em geral. A relação do ritmo e seus reflexos multidimensionais nos demonstraram muitas questões estratégicas intrínsecas desenvolvidas pelos executantes, fundamentais na formação histórico-cultural e artística dessas comunidades.

---

[3] Levada é um termo popular utilizado por músicos em referência a padrões rítmicos oriundos de conjuntos percussivos tradicionais e transpassados para o instrumento bateria. Quando um baterista executa uma levada, ele, na verdade, está simulando um conjunto de percussão. Por outro lado, é comum utilizar o termo em padrões individuais nas escolas de samba, como no caso das *levadas* de caixa, repinique, entre outros.

[4] O naipe de caixa pode ser subdividido em diferentes instrumentos, cada um realizando uma levada própria. Este naipe pode apresentar dois tipos diferentes de padrões/levadas. Enquanto um padrão é considerado conectado aos timelines do candomblé, o outro, normalmente, é considerado como um preenchimento necessário à sustentação do ritmo. Os nomes mais utilizados para as caixas são malacaxeta, tarol e caixa de 14". Algumas escolas utilizam combinações de malacaxetas com tarol e outras de malacaxeta com caixa de 14". A proporção de instrumentos quando há duas caixas, é de 20 instrumentos de cada, totalizando 40 por naipe em uma bateria do Grupo Especial.

CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Diáspora

A aceitação ou recusa de determinada influência de uma cultura sobre outra, nos contextos específicos aqui analisados – candomblés e escolas de samba – fazem necessária a apresentação e discussão de determinados conceitos de Diáspora sobre os quais nos baseamos em nosso trabalho. Este termo define a movimentação, voluntária ou forçada, de uma grande quantidade de indivíduos originários de um determinado local para outras áreas. Este deslocamento gera uma série de fenômenos adaptativos, entre eles os chamados *pontos de tensão*, naturais ao próprio processo. Ou seja, ao mesmo tempo que o indivíduo que se mudou de um local para outro necessita transformar-se e reinventar-se para sobreviver, a massa populacional ali existente apresenta diferentes níveis de aceitação deste mesmo indivíduo.

De forma geral, o termo Diáspora refere-se à dispersão e migração de qualquer povo ou etnia pelo mundo. Para Stuart Hall, autor internacionalmente reconhecido como relevante pesquisador da diáspora negra, em especial a migração de populações negras para o Caribe, a cultura deve ser compreendida como um local crítico, tensionado pela ação social provocada por uma intervenção instável. As relações de poder determinam conflitos necessários para a ressignificação de povos em movimento. Na perspectiva de Hall (2018), dentro dos chamados estudos culturais, o conceito de diáspora se apoia na concepção binária de diferença, numa fronteira de exclusão que exige a transformação do indivíduo, condição esta forçada pela oposição entre o de dentro e o de fora, ou seja, entre o indivíduo que já estava em determinado local e aquele que chegou. Nesse sentido, a identidade cultural mesclada necessita da diferença como *lugar de passagem*, adaptável de acordo com necessidades locais. O termo se presta a dar conta, especialmente, dos fenômenos relativos às migrações humanas de ex países coloniais para as antigas metrópoles:

> O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um 'outro' e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. Porém as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos, fronteiras veladas que separam finalmente, mas são também *places de passage* (lugares de passagem) e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. (HALL, 2018, p. 36)

Para o autor, um aspecto característico destas movimentações é a carga cultural trazida como marca de um povo, que inclui um elemento essencial para nossa análise neste trabalho – o mito:

> Possuir uma identidade cultural [...] é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente em uma linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (HALL, 2018, p. 32)

Segundo Hall (2018), os mitos são transistóricos e seu poder seria encontrado no futuro a partir de um passado esquecido. Suas estruturas são cíclicas e, portanto, seu significado é constantemente transformado. Nesse sentido, poderíamos considerá-lo um fenômeno transcultural.

As instituições aqui investigadas – os terreiros e as baterias – apresentam-se também como locais de resistência política, abrangendo interesses, expectativas e experiências diversas, centrais nas negociações analisadas por Hall (2018). Do mesmo modo, os já mencionados *pontos de tensão* permitem novas ressignificações. Portanto, visualizamos estes locais como espaços fundamentais para a construção de uma nova identidade em conjunto com a herdada, já que são locais de constantes reconstruções, definições de práticas e culturas e propostas de autorreconhecimento. Em ambos os locais, apesar da influência de certos elementos midiáticos ou comerciais, permanece ainda um sentido coletivo apoiado em estruturas musicais herdadas, principalmente naquilo que se refere a uma compreensão conceitual da amplitude do ritmo, tanto no sentido musical (ritmo-melódico) como social.

Segundo historiadores como Nei Lopes, Rafael Galante e Jovino Silva, que consideram o Brasil como o local com a maior presença de africanos fora da África, este movimento diaspórico trouxe diferentes etnias para o novo território, muitas delas fundamentadas em culturas altamente percussivas e musicais, no sentido amplo e interdisciplinar do termo – voz, ritmo e movimento. Nesse sentido, muitos estilos musicais que utilizam a percussão no Brasil, formados por grupos rítmicos afro-brasileiros (afoxés, maracatus, escolas de samba, entre outros), são organismos reprodutores de fundamentos que, em grande parte, foram trazidos pela diáspora negra. Estas manifestações, justamente por serem formadas desde sua fundação por indivíduos afrodescendentes, mantêm códigos culturais essenciais associados à identidade cultural ancestral. Durante nossas pesquisas ouvimos vários relatos de pessoas, tanto em terreiros como em escolas de samba, a respeito de familiares escravizados, sugerindo que tais locais funcionam como centros de resistência e acolhimento social. Para a Fundação Palmares alguns aspectos essenciais dos indivíduos em diáspora não são apagados, pois parte de sua cultura, modo de vida e práticas religiosas são utilizados como ferramentas políticas em prol

de uma reconstrução social, exatamente como observamos em nossa pesquisa de campo participativa.

> Há de considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos herdados, e que, portanto, de alguma forma, refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que repetidas ciclicamente reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam, assim como fazem frente à avalancha comunicacional cotidiana a que estão submetidas. (IKEDA, 2013, p.185)

Em busca de uma compreensão mais abrangente dos significados analisados na relação entre os elementos do candomblé e das baterias das escolas de samba, sentimos a necessidade de analisar como os reflexos do movimento da diáspora poderiam determinar ou influenciar esta compreensão, visto que os indivíduos responsáveis pela troca destes elementos convivem nestes locais e são considerados reprodutores de um conhecimento herdado e transformado, mas que nem sempre é reconhecido de forma clara ou em sua totalidade. Conforme já apresentado, esta condição relaciona-se diretamente ao que Hall (2018) estabelece sobre o termo diáspora, que tem como base a "construção de uma fronteira de exclusão que depende da construção de um 'Outro', assim como de uma oposição rígida entre o 'de dentro' e o 'de fora'." (HALL, 2018, p. 36).

Também nos interessamos por analisar quais seriam os reflexos sociais dessa fricção entre diferenças e grupos. Em outras palavras, o que seria realmente reconhecido em ambientes externos aos contextos analisados – terreiros e escolas de samba – e o quanto este "conhecimento" colabora para o estabelecimento de possíveis compreensões equivocadas ou tendenciosas sobre o próprio fenômeno – a migração de pessoas que trazem uma cultura identitária que é transformada de diversas maneiras nestes locais. De acordo com o tempo de nossas análises, reflexões, leituras e entrevistas com pessoas destes contextos, assim como externas aos mesmos, buscamos entender como tais relações são vistas ou aceitas de forma geral, notando certos conflitos que corroboram com a falta de compreensão sobre a relevância da herança cultural diaspórica. Afinal, investigamos algo relacionado a um conjunto social e, portanto, representativo de significados múltiplos.

Justamente pelo aspecto traumático deste processo – diáspora –, muitos conhecimentos foram, de uma forma ou de outra, preservados como algo que não poderia ser esquecido, estabelecendo significados relacionais que servem de base para a permanência destas pessoas em um novo local, *lugares de passagem* (Hall, 2003). Trata-se da manutenção de certos elementos identitários como forma de resistência e reconexão com determinados locais de ori-

gem, na tentativa de ressignificá-los estrategicamente como ferramenta de sobrevivência. É fato, no entanto, como demonstram os casos aqui analisados, que, atualmente, boa parte das pessoas – normalmente aquelas de gerações mais novas – não reconhecem claramente muito do que elas mesmas reproduzem e herdam via diáspora. Falamos aqui daqueles que produzem e desenvolvem os saberes oriundos destas influências – da cultura negra –, e que compõem grande parte do pensamento percussivo afro-brasileiro, reproduzido nos terreiros e nas baterias.

Outro ponto essencial foi a observação de como se dão os processos de tradição e transformação, ou seja, como determinadas questões culturais se transformam em relação a adaptações fundamentais, de acordo com cada época e necessidades sociais. Ao mesmo tempo que se tenta ressignificar algo dentro de determinada tradição, este processo nos pareceu conflitante em relação a eventuais possibilidades de inovação. Dentro dos grupos analisados, ao mesmo tempo em que há um controle de conteúdo utilizados em suas atividades, existe a necessidade de inovação. Conforme estabelece Queiroz,

> Tradição e transformação constituem conceitos em aparente contradição. O primeiro pressupõe a continuidade através das idades, portanto permanência nas maneiras de ser e de fazer; o segundo implica substituição de uma coisa por outra, seja pela troca, seja pela criação de algo novo. (QUEIROZ, 1992, p. 160)

Os pontos de encontro e suas adaptações são aspectos que permeiam toda a existência desses grupos. Queiroz (1992) discorre ainda sobre a diferenciação entre conexão rítmica e seu ponto de origem no carnaval brasileiro – ritual –, e termina por relacioná-lo com manifestações ligadas às religiosidades de matriz africana como o candomblé. Estas, apresentam características trazidas via diáspora, especificamente na mistura de tradições africanas – consideradas a base da construção percussiva nas escolas de samba – e europeias.

Conforme já mencionado acima, Hall (2003) discute também questões da diáspora em relação à migração de indivíduos caribenhos para a Grã-Bretanha no pós-guerra, simbolizando o nascimento da diáspora afro-caribenha neste local e suas complexidades. Apesar de esse não ser o foco de nosso trabalho, o que nos chama atenção na discussão de Hall (2018) e fundamenta nosso trabalho, é o fato de que ele considera que "as nações, não são apenas entidades políticas soberanas, mas 'comunidades imaginadas'" e que tal questão é central "não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que 'produzem, onde um certo 'sujeito imaginado', está em jogo." (HALL, 2003, p. 28). O objetivo de Hall (2018) é apontar a complexidade de se analisar aspectos herdados, e como estes se transformam e retêm uma identidade – aquela que teria sido trazida por pessoas via diáspora e que as sustentariam por várias vias –

, assim como o fato de ser difícil representá-la genuinamente sem outras interferências intrínsecas a este processo ambíguo.

Notamos que parte das pessoas que vieram de determinados lugares da África para o Brasil via escravização, buscam reconquistar o que teria sido perdido neste movimento diaspórico, contribuindo para a somatória de uma nova cultura local, já que houve uma diversidade de povos que somaram suas especificidades e criaram uma nova cultura somente aqui. A utilização deste conhecimento, em prol de uma tentativa de reconexão com o local de origem *imaginado*, de reconstrução de uma identidade, ocorre de várias maneiras. Nos casos aqui estudados, a própria linguagem se faz presente nesta reconexão, mantendo-se como base de uma apropriação evidenciada através da utilização de determinados termos nos terreiros de candomblé. Termos como Angola, Bantu, Rainha Ginga, Orixás e Candomblé, os quais fazem parte de um sistema de reconhecimento e reconexão com a cultura ancestral afro-brasileira, apontam para a confluência entre práticas, saberes e sentidos, num processo aqui denominado de "circularidade" entre terreiros e baterias de escolas de samba. Do mesmo modo, são muitas as referências utilizadas em letras de enredo que nos remetem à linguagem trazida e fundamentada nestes locais. Além disso, nos interessa considerar como estes elementos são tratados e utilizados dentro da multiplicidade apontada por Hall (2018). O depoimento abaixo nos pareceu marcante em relação a esta questão, deixando clara a ideia de uma reconquista de identidade oriunda via diáspora:

> Sou nascido no interior de Minas Gerais, fruto de uma mistura de cores e culturas que é o nosso Brasil. Sou Angola em Português, por parte de meu pai, e Bantu... por parte de minha mãe. Tenho em mim os sons dos tambores de guerra da rainha Ginga, a guerreira maior, e que hoje é o exemplo do povo angolano para a sua unificação, e claro, está em mim o toque dos Orixás de todas as nações. (CANTERO, 2014, p. 8)

Este depoimento de Jorge Luiz Cantero, pesquisador e radialista negro, nos traz diversas relações com o que estamos tratando, como por exemplo o reconhecimento de uma cultura herdada via diáspora identificada em alguns estados brasileiros. Minas Gerais, por exemplo, é uma região com africanos oriundos de países da cultura Bantu (Congo, Angola, povos Kimbundos, Ovimbundos e muitos outros), cultura esta que também é herdada e utilizada no candomblé de Angola brasileiro que investigamos neste trabalho. Outro marco desse encontro ou troca de saberes, é facilmente identificado nas letras das cantigas e toques dos atabaques utilizados nos mais variados rituais religiosos desta nação. Neste sentido, o termo "Angola", ao qual o autor se refere, além de ser um local sustentado por esta cultura – a Bantu –, nos remete a uma real referência e troca entre Brasil e África, presente em enredos de compositores como Martinho da Vila, Alcione e muitos outros.

Outro exemplo não especificamente relacionado ao tema central deste trabalho, seria a Capoeira de Angola, que para nós representa também um ponto de confluência relacionado ao movimento diaspórico, principalmente naquilo que se refere à sua ressignificação no Brasil.

Além disso, observamos também que a Rainha Ginga é um referencial de poder para os indivíduos afrodescendentes no Brasil, assim como vários outros nomes que servem como exemplo de luta pela aceitação desta cultura. Do mesmo modo, os orixás também representam uma conexão direta com o imaginário identitário negro aqui analisado, já que todos eles são cultuados e imaginados no Brasil como representantes simbólicos de um poder espiritual ancestral. Mesmo não sendo visíveis, por serem considerados seres encantados ou, segundo Pierre Verger (1998), compreendidos como fragmentos da natureza, servem como símbolos arquetípicos da própria cultura diaspórica cultuada aqui, não somente nos terreiros, mas fortemente nas escolas de samba como um todo. Isso é facilmente identificado na escolha de temas de enredo e sambas dos desfiles de carnaval, que anualmente abordam as mais distintas divindades.

No capítulo específico sobre o candomblé, explicaremos todas essas características e diferenças entre o candomblé brasileiro e o vodun africano, religiosidade que deu origem ao candomblé mas que utiliza os orixás de outra forma, o que também nos mostra como grande parte deste conhecimento é apropriado, mantido e transformado de maneiras distintas e naturais aos processos de reafirmações identitárias via diáspora.

Pensar a diáspora é entrar em um jogo de interesses, estratégias e adequações suportadas por diversos conjuntos sociais em busca de uma nova atuação coletiva. Nesse sentido, tais conjuntos se transformariam por diversas vias, desde aquelas que se tornaram mais necessárias na busca de uma nova ressignificação de simbologias, àquelas relacionadas a tentativas de conquista de uma maior reafirmação social, dentro do próprio coletivo. Segundo Ikeda,

> (...) o fazer musical sempre se vinculou às mais variadas práticas, (...) fazendo-se presente nas atividades religiosas, nos momentos solenes e de exaltação coletiva, no trabalho, na educação, nas expressões dramáticas e coreográficas, servindo à demarcação identitária de pessoas, grupos e povos e tantos vínculos mais. (IKEDA, 2001, p.1)

Utilizamos também alguns conceitos de Moore (2012), pertinentes à nossa discussão atual sobre o fenômeno da diáspora. Além de apresentar três elementos centrais à compreensão da diáspora, a saber: a) deslocamento traumático, b) identificação com o local de origem e c) manutenção de uma identidade, diferente da local, que se forma através da junção com grupos de indivíduos com semelhantes origens culturais ou de outra característica e influências, estes já situados previamente nos locais de encontro, Moore (2012) afirma que é neces-

sário pensar no conceito de "diáspora da diáspora" pois, ao investigar a migração de africanos para o Caribe ele se deparou justamente com a falta de reconhecimento ou identificação de várias pessoas com determinada cultura herdada ou local de origem, nesse caso também a África: "Os residentes afro-caribenhos não necessariamente se identificam como um grupo unificado ou concebem a África como sua casa" (MOORE, 2012, p. 306).

Essa condição é muito próxima daquilo que acontece, de certa forma, no Brasil. Conforme já dito, consideramos que essa é uma das características apresentadas por boa parte de pessoas entrevistadas, assim como de determinadas referências analisadas, sendo o motivo central para a não aceitação ou reconhecimento da relação de origem com uma cultura anterior. Nos perguntamos se essa não seria uma estratégia de se tentar estabelecer outros níveis de status social, por meio de conexões com outras culturas mais aceitas que representam certa superioridade em relação àquilo considerado como negro e africano em geral. Isso porque grande parte dos discursos – comuns e simplistas – são carregados de preconceitos, estabelecendo determinado status social de acordo com locais específicos. Um dos motivos, seria o próprio evento colonialista. Por sermos um povo colonizado, ainda temos resquícios de certos comportamentos, como o possível costume de ser oprimido. Como fazem parte da cultura negra pessoas consideradas menos favorecidas, elas mesmas podem ser alvo de subestimação, já que seus principais atores poderiam ser vistos como pessoas que deveriam servir a outras classes.

Nesse sentido, é comum que os negros trabalhem para os brancos, não o contrário. Portanto, a cultura africana como um todo pode ser depreciada. Estes mesmos indivíduos que seriam alvos de preconceito, por exemplo, acabam se referindo a qualquer pessoa por meio do termo "patrão", mesmo não existindo esse vínculo direto entre as partes. Trata-se de um hábito que determina inferioridade por parte de quem utiliza esse discurso, uma espécie de submissão a alguém melhor. Cremos ser este um exemplo cotidiano daquilo que é associado normalmente aos indivíduos afrodescendentes, os mesmos que vieram via diáspora e sustentam as práticas e todo o conhecimento do candomblé e das baterias. Outro exemplo seria o fato de que, no contexto específico das escolas de samba, é comum encontrarmos alguém que toca em uma bateria, ou participa de algum setor da instituição, cuidando de carros ao redor das quadras em dias de ensaio. Essas pessoas, em geral, se sentem subestimadas socialmente, pois aqueles que normalmente chegam com carros para os ensaios são as pessoas com melhores condições – geralmente brancas. Nesse exemplo, especificamente, pode-se entrever que um ritmista que produz a cultura diaspórica teria menos valor do que aqueles que chegam para apreciar o ensaio em seus carros, algumas vezes até luxuosos.

As diferenças sociais demonstram-se de diversas maneiras. E ao mesmo tempo, na própria escola de samba, muitos desses indivíduos não são reconhecidos amplamente por suas potencialidades artísticas. Não queremos dizer que isto ocorre somente dessa forma, porém é mais difícil que ocorram tais diferenças com as pessoas brancas. Aquilo que ocorreu no passado – na escravização – se repete em outros formatos, os quais estabelecem lugares diferenciados para uns em relação a outros. A cultura produzida pelos negros pode apresentar, facilmente, um status social menor do que outras, exatamente pelo motivo de subestimação das pessoas que a produzem, o que foi estabelecido durante muitos anos no Brasil. Além disso, a cultura negra é também alvo de associações e distorções midiáticas que não representam sua complexidade. Do mesmo modo, são muitos os exemplos do cotidiano que nos mostram o racismo no Brasil, permitindo que a cultura produzida por estes indivíduos nestes locais seja subestimada pelo consenso público generalizado. Silva (2005) nos traz suas impressões a respeito, a partir de pesquisas sobre a subestimação histórica da cultura africana no Brasil, assim como da importância de seus significados para alguns grupos e manifestações, como no caso dos quilombos.

> Se por um lado, na História oficial e nos livros didáticos, a África é representada por um vazio, por outro, para os afro-descendentes são redes feitas de fios descontínuos de memórias e esperanças por melhores dias. A África no Brasil é parte de uma História negada. São memórias fragmentárias e múltiplas que alimentam práticas políticas, religiosas e culturais, estando presentes no cotidiano e em eventos pontuais que recriam identidades. São estas identidades que estão em processo de construção e movimento quando se trata dos remanescentes de quilombolas em luta pela titulação de terras ancestralmente ocupadas. São identidades históricas e igualmente contrastivas que emergem quando se fala na juventude negra urbana, questionando por meio de sua cultura musical a violência policial da qual são as vítimas preferenciais. (SILVA, 2005, p. 99-100)

Além dos quilombos, outros locais complementam essa resistência, na tentativa de um reconhecimento e permanência cultural. São justamente as escolas de samba e os terreiros aqui analisados, principalmente no que se refere à ligação dos fundamentos metodológicos existenciais de um para o outro.

Silva (2005) também trata da perseguição policial que extermina jovens negros nas periferias, tema apresentado diariamente em noticiários e mídias. Nesse sentido, esses jovens são expostos a partir do preconceito e da associação da cor do ser humano como um perigo constante. No caso do presente trabalho, julgamos que este assunto representa, de forma direta, um dos motivos da falta de interesse e compreensão da cultura oriunda da diáspora. Essas falas foram institucionalmente construídas e reproduzidas através do tempo, criando um discurso depreciativo no conjunto de conhecimentos trazidos pelos indivíduos que foram escravizados.

Outros fatores que também nos mostram certa depreciação do conhecimento africano no Brasil, diretamente relacionados aos terreiros e escolas de samba, são: a) a localização e estrutura dos locais onde tais manifestações acontecem, b) a falta de segurança, vista como uma ameaça para o público acessar tais locais, c) a associação do samba e do povo de santo com algo marginalizado, d) a oralidade, entendida como uma cultura menor em relação àquelas estabelecidas pelo texto ou pela academia como um todo, salvo algumas pequenas exceções, e) os chamados subempregos, com a estipulação dos menores salários para os indivíduos afrodescendentes, já que estes possuem uma formação escolar deficiente e, portanto, não teriam condições de competitividade com outros (predominantemente brancos), f) a associação direta do candomblé com algo demoníaco, estabelecida estrategicamente por outras religiões como tentativa de dominação de fiéis (Exu = Diabo), g) os processos metodológicos da tradição oral, utilizados no ensino e aprendizagem, pedagógicos e artísticos nestes locais e que são associados com algo menos desenvolvido, mais primitivo, menos refinado, em relação a outros. Tudo isso, em conjunto com outros fatores – como os midiáticos, associados a toda uma subestimação de uma cultura complexa não reconhecida em sua amplitude, simplesmente por ser produzida por negros –, dificulta uma maior compreensão ou aceitação do conhecimento diaspórico, resultando em sua depreciação, assim como na recusa de determinada "herança cultural" que, como já apontado acima, não é reconhecida por grande parte dos agentes envolvidos em todo esse processo por fatores estratégicos de sobrevivência.

Algo que acentua ainda mais essa discussão, é o fato de que, ao mesmo tempo que um indivíduo negro utiliza ferramentas de marcas de sua herança – como o corte de cabelo, vestimentas, trejeitos, postura, apropriação e empoderamento de suas origens –, outro indivíduo pertencente à mesma origem, portanto com as mesmas, ou parecidas heranças culturais, pode não se reconhecer, ou ser reconhecido, como negro. Assim, é muito comum a discussão sobre a questão da pele retinta que determina níveis de intensidade da cor negra, reconhecida e validada somente naqueles indivíduos totalmente negros, com intensidade da cor preta em suas peles. Estes, por sua vez, seriam reconhecidos como os verdadeiros mantenedores de uma cultura africana. Portanto, com base neste ponto de vista, não basta ser negro, mas sim totalmente preto.

No ano de 2019, por exemplo, a cantora Fabiana Cozza, considerada uma pessoa afrodescendente – termo indicado para se dirigir às pessoas de cor negra no Brasil –, foi convidada para representar a cantora Ivone Lara em um musical. No mesmo período, ela foi alvo de diversos ataques por parte de pessoas negras que não a reconheciam como representante da negritude. O fato se deu porque ela não teria uma tonalidade de cor preta forte o bastante para

tal papel. Também ocorre que muitos indivíduos negros não se reconhecem como pretos, já que há um custo muito alto em bancar essa identidade no Brasil. Nesse sentido, quando a pessoa não tem uma tonalidade de pele forte, parece mais conveniente não reconhecer-se como preta, já que de uma forma ou de outra é constrangedor assumir isso socialmente.

Por outro lado, os movimentos negros buscam uma identificação com a chamada beleza negra, que deve ser reconhecida como ferramenta de reforço cultural próprio, oposta ao que foi estabelecido como referência pela indústria da moda, por exemplo. De forma geral, cremos que todos esses fatores interferem, em determinados níveis, na falta de reconhecimento da cultura afro-brasileira, já que, de fato, para muitos é bastante difícil assumir uma cor que é alvo constante de preconceito social. Observamos isso em alguns de nossos depoimentos, uma certa recusa à própria origem. Entendemos que seria muito mais fácil para algumas dessas pessoas dizer que é branca, apenas pelo fato de não ter uma intensidade de destaque na cor preta, o que seria uma estratégia de busca de uma maior aceitação social.

Assim, ao mesmo tempo que nossa pesquisa nos mostrava uma possível aceitação de determinada origem africana, apontava também justamente o contrário, o que faz referência ao conceito de *ambiguidade* que será melhor discutido no Capítulo IV. Buscamos então entender os motivos da condição de ambiguidade através dos conceitos apresentados por Moore (2012), em relação ao não reconhecimento cultural de um local de origem, o que de fato nos motivou em busca de uma compreensão sobre as variantes escolhidas ou impostas socialmente sobre o conhecimento herdado via diáspora. Neste sentido, notamos que existe uma realidade cultural muito forte, promovida pelos terreiros e baterias de escolas de samba. Tratamos especificamente de conexões herdadas da África que se ressignificam nos pensamentos, práticas e resultados sonoros daquilo que é desenvolvido no conjunto percussivo do candomblé (Nação Angola e Ketu) e mantido nas baterias. Nesse processo, intensificamos e especificamos nossas pesquisas na Casa de Angola Kyloatala (Angola), Ilê de Oxalufã (Ketu) e na bateria do GRCSES Império de Casa Verde, todos localizados na cidade de São Paulo.

No entanto, para alcançarmos outros níveis de reflexão e discussão, tivemos a necessidade de complementar nossa investigação e análise em outras baterias e terreiros localizados em outros estados, justamente pelo fato de eles serem influenciados pelo movimento da diáspora e também serem reconhecidos por influenciarem diretamente outros grupos, inclusive aqueles primeiramente analisados em São Paulo. A Bahia e o Rio de Janeiro, por exemplo, são responsáveis pela reprodução de saberes e sentidos culturais herdados da diáspora em São Paulo. No caso da Bahia, por ser considerada culturalmente como “a própria África” - pela quantidade de habitantes afrodescendentes e pela musicalidade produzida com a percussão

dentro e fora dos terreiros –, e no caso do Rio de Janeiro, por herdar sua produção percussiva dos terreiros de candomblé, apresentar clara representatividade social referente a esta conexão, estabelecer o que é produzido para o carnaval – local de transbordamento cultural diaspórico afro-brasileiro –, e por tudo aquilo que é produzido musicalmente nas baterias.

> O Rio de Janeiro é a pátria por excelência do Carnaval Brasileiro. Seu papel de núcleo disseminador de folguedos data do século XIX. (...) tornou-se portanto o centro de difusão de novidades para as diferentes províncias – incluídas as novidades carnavalescas. (QUEIROZ, 1992, p. 24)

No contexto aqui apresentado, a reconhecida Tia Ciata apresenta-se também como uma das principais responsáveis pela continuação do movimento e transição cultural diaspórica entre África, Bahia, Rio de Janeiro e, sequencialmente, São Paulo.

Do mesmo modo, ocorrem outras influências que apontam relações que representam parte dessa herança, mesmo que não seja no sentido musical mais direto. É o caso, por exemplo, da ala das baianas, setor que, desde a década de 20, é considerado como responsável pela marca e visualização do encontro entre os terreiros e as escolas de samba. Mesmo não sendo central no nosso trabalho – focado nas relações musicais –, a análise da ala das baianas nos mostra como há muitas conexões que complementam e comprovam parte das relações investigadas aqui dentro do universo religioso afro-brasileiro, e que compõe grande parte do que é produzido nas baterias. A ala das baianas é item obrigatório em uma escola de samba, ou seja, não pode faltar em um desfile, mesmo sem ser pontuada no julgamento do Carnaval, o que mostra o tamanho da sua representatividade como um todo, já que tal ala inicialmente era formada por mães de santo – as chamadas "Tias Baianas" –, consideradas responsáveis pelo próprio início do samba:

> No início do século XIX, a proibição de grupos dançantes e de carros alegóricos nas procissões religiosas privava o povo de um prazer estético e teatral que ele muito prezava (...) Muito mais tarde, como parte integrante das escolas de samba desde a primeira aparição destas, é encontrada uma ala de baianas vestida à moda tradicional; componente obrigatório de todas as escolas, o grupo reúne as mais antigas das componentes, consideradas testemunhas vivas do passado carnavalesco. (QUEIROZ, 1992, p. 175)

A ala das baianas é um setor de extrema representatividade para a transmissão dos saberes e significados afroreligiosos dos terreiros para as escolas, instituições utilizadas como ferramentas de legitimação da cultura diaspórica ressignificada. Queiroz (1992), a partir de Bastide, aponta que as escolas de samba almejavam, de uma certa forma, essa legitimação, apresentando-se como um "centro fixo e firme que os preserva do desaparecimento, por lhes oferecerem a solidariedade e a disciplina indispensáveis para a sua continuidade". (QUEIROZ, 1992, p. 176).

O que nos interessa mais especificamente neste ponto, além da influência em diversos setores das escolas, é a absorção de elementos em comum trazidos do candomblé para a escola de samba. Conforme já observado acima, refletindo sobre a falta de compreensão geral sobre a complexidade cultural e musical promovida por essa herança, concluímos que os ambientes aqui estudados estão classificados de maneira menor, de acordo com a representatividade promovida por eles. Nesse sentido voltamos ao conceito de Hall (2003), no qual as "comunidades e sujeitos imaginados" tornam-se pontos determinantes para uma melhor compreensão daquilo que representam socialmente, mesmo que o conhecimento promovido por eles não seja reconhecido ou utilizado, ou mesmo seja depreciado ou minimizado em suas potencialidades. O próprio contexto religioso já determina alguns julgamentos externos que podem subestimar a produção cultural produzida por estes sujeitos nos terreiros.

Nesse sentido, é preciso refletir sobre questões dogmáticas que identificam alguns ambientes religiosos, assim como aquilo que é produzido musicalmente nestes locais – terreiros e escolas de samba –, como deficientes. Atualmente, há uma falta de cuidado em analisar a complexidade e necessidade deste conhecimento para os herdeiros do movimento diaspórico, responsável por grande parte da musicalidade afro-brasileira. As pessoas envolvidas na migração passaram por processos de modificação e atuação, transformando-se dentro de um sistema visto como necessário para sua própria existência e pela própria migração. Há uma espécie de jogo de negociações necessário à própria sobrevivência dessas pessoas, o que se apresenta como justificativa para determinadas ambiguidades apontadas no trabalho. Ao nosso ver, isso resulta de imagens da essência cultural destes povos que foram construídas de forma distorcida. Por outro lado, também é muito complexo julgar esse tipo de transformação, já que para determinados processos evolutivos ocorrem também necessidades adaptativas que podem reinventar sentidos. Ou seja, aquilo que funciona em determinado período histórico-social pode não funcionar tão bem assim em outro, já que os distintos significados são sempre posicionais e relacionais (Hall, 2008).

Outro importante pesquisador que trata da movimentação da cultura negra é John Storm Roberts (1972), que analisa reflexos dessas migrações culturais e suas variantes em alguns continentes, como a América. As influências dessa movimentação desde a origem do jazz e do blues, assim como do samba brasileiro, são destaques em suas pesquisas[5]. Um dos pontos realçados por ele e já apresentado acima, é aquele da confusão entre etnia e cor, ou seja, a atribuição de raça no lugar de cor, o que vemos como um erro básico, já que algumas

[5] Lembramos também de um nome referencial sobre as musicalidades brasileiras populares que, segundo nossas reflexões, influenciou diretamente Roberts em suas conceituações: José Ramos Tinhorão.

características físicas representam o humano como um todo e não as diferenças entre eles. Roberts (1972) analisa também o equívoco reproduzido e utilizado no ensino infantil da História, que representa uma distorção do entendimento real das culturas e pessoas determinadas como mulatas (termo considerado equivocado atualmente) ou pardas, termos que, ao mesmo tempo que tentam expressar a mescla entre o branco, o negro e o índio, também não permitem reconhecer uma pessoa na sua essência. Na verdade, alguns termos sempre foram equivocados e, apenas atualmente, é que existe uma preocupação maior com essa questão, a partir de diversos movimentos que buscam o reconhecimento das potencialidades étnicas, assim como os significados de suas práticas culturais.

Nesse sentido, ser preto – um dos termos também sugeridos por esses movimentos –, seria motivo de orgulho, e não corroboraria com diversas depreciações hoje consideradas ultrapassadas. Através da utilização de termos que não representam determinadas etnias, torna-se difícil reconhecê-las e, portanto, compreender a própria cultura trazida por elas.

> O termo negro em si, como qualquer termo racial, é vago. Os países da América do Sul geralmente dividem as pessoas em várias categorias: branco, mulato, preto, indiano e mestiço. Mas no Brasil, mulatos e mestiços são agrupados como "pardos". Isso causa problemas quando se tenta estabelecer laços culturais entre grupos[6]. (ROBERTS, 1974, p. 72, tradução nossa)

Já para Béhague (1994) o termo 'black' discutido por Roberts (1972), possui também um passado pejorativo e tem servido à depreciação de negros em diversos locais, já que se estabeleceu como sinônimo de coisas ruins associadas às pessoas pretas. Esse processo fica evidente no uso de expressões como "…*Black Death for the bubonic plague, black market, black cat, black magic, black sheep, to blackmail, blacklist, blackout, black widow, black spot, and so on*" (Béhague, 1994, p. 23-24). Neste sentido, o termo *black magic* (magia negra) também é utilizado no Brasil por lideranças religiosas opostas às de matriz afro, no sentido de depreciar o conhecimento cultural destas religiosidades, criando um discurso social que as coloca em um lugar (*status*) menor em relação a outras.

Roberts (1972) nos apresenta possíveis distorções em relação à cultura negra, a partir de deturpações e conceituações étnicas opressoras, que ao nosso ver, podem representar o afastamento e apagamento social que compõem nosso objeto central de estudo. Nota-se então ser difícil reconhecer identidades, pois essas classificações além de distorcerem a real cor e também provável origem de grupos em diáspora, também colaboram para a não aceitação ou

[6] The term black itself, like any racial term, is vague. South American countries generally divide people into several categories: white, mulatto, black, indian, and mestizo. But in Brazil, mulattos and mestizos are lumped together as "pardos". This causes problems when one tries to establish cultural links between groups (ROBERTS, 1974, p. 72).

conscientização de uma provável cultura de origem. Dessa forma, terminam por contribuir fortemente para a continuidade do que chamamos de apagamento ou sufocamento identitário e étnico.

Ampliando sua análise, Roberts (1972) diz que a música indígena brasileira também possui fortes influências da música africana. Sabemos, por exemplo, que algumas musicalidades como o caso dos Caiapós e do Boi Garantido e Caprichoso, também apresentam uma mescla entre a herança africana e indígena. Segundo Rafael Galante (2015), algumas influências ocorreram através de certo sincretismo, pelo qual a utilização de elementos pertencentes a determinado grupo mais aceito poderia ser uma estratégia de aceitação social, muitas vezes a única. Dessa forma, os indivíduos afrodescendentes[7], em determinados períodos, como no pós-escravidão, utilizavam a cultura indígena como escudo social para sobreviverem, observando que "Elementos característicos da música indígena brasileira eram semelhantes aos elementos básicos nos estilos africanos: canto de chamada e resposta, uma ampla variedade de assuntos, danças em grupo ou rituais e o uso dos chocalhos na música[8]" (ROBERTS, 1972, p. 72, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, Roberts (1972) atribui influências rítmicas à musicalidade brasileira que a diferenciam da portuguesa, pela utilização de elementos rítmicos derivados da África Ocidental e Central:

> Grande parte da diferença decidida entre os estilos melódicos português e brasileiro parece resultar do uso brasileiro de uma abordagem rítmica frequentemente sincopada e mais complexa, com acentuações deslocadas e ritmos cruzados diante da percussão, características da técnica da África Ocidental e Central[9]. (ROBERTS, 1972, p. 74, tradução nossa)

Ou seja, o aspecto que mostraria maior diferenciação seria o rítmico, mais especificamente a síncopa, como única possibilidade de compreensão e simplificação da produção musical percussiva da África. Por outro lado, apesar de esta ser uma provável herança, a síncopa também ocorre em outros países. Do mesmo modo, não basta apenas referenciar a influência da rítmica africana sob esse aspecto, seria uma redução muito simplista relacionar a herança rítmica diaspórica somente à síncopa. Na verdade, são muitos os pontos referenciais herdados,

[7] Este termo é indicado conceitualmente por estudiosos sobre questões raciais para se referir aos indivíduos afrodescendentes de maneira menos pejorativa, considerando potencializar a origem histórica de pessoas e suas heranças étnicas. Dessa maneira, procura-se contrapor e superar possíveis subestimações ou indiferenças, a partir de qualificações estabelecidas por meio de termos considerados ultrapassados, como o caso de raça ou cor.

[8] "Characteristic elements of Brazilian Indian music were similar to basic elements in Africans styles: call-and-response singing, a wide variety of subject matter, a group or ritual dances, and the use the rattles in music (ROBERTS, 1974, p. 72)".

[9] Much of the decided difference between Portuguese and Brazilian melodic styles seems to stem from the Brazilian use of a frequently syncopated and more complex rhythmic approach with displaced accentuations and cross-rhythms against the percussion, all features of West and Central African technique (ROBERTS, 1974, p. 74).

como por exemplo o pensamento percussivo coletivo bastante representado nos conjuntos rítmicos afro-brasileiros.

Roberts (1972) também discute a influência da cultura Bantu (Congo – Angola) na Congada Mineira, no roteiro do chamado *cortejo*. No entanto, para os objetivos do nosso trabalho, observamos que esta influência da cultura Bantu é muito mais ampla, já que é fundamento do candomblé de Nação Angola e produz elementos musicais centrais de referência para diversos estilos e artistas brasileiros, juntamente com a Yorubá. No capítulo V detalharemos, em seções específicas, os pontos de encontro descobertos nas estruturas rítmicas e suas derivações transmitidas do candomblé para as baterias, influências diretas da musicalidade africana.

Ainda segundo Roberts (1972), o cinema também contribui como referência da cultura negra, como é o caso do filme *Orfeu Negro* e sua associação com a percussão africana:

> O samba das favelas, música de força polirrítmica devastadora, proporcionou grande parte do impacto auditivo do filme Orfeu Negro, cuja trilha sonora dá uma impressão do poder dos tambores e da dança afro-americanas[10]. (ROBERTS, 1974, p. 76, tradução nossa)

Este filme foi realizado em uma comunidade carioca, típico ambiente periférico também conhecido como "morro", com alta produção cultural derivada de habitantes afrodescendentes com menor status social. Os morros são locais culturalmente fortes e cercados por escolas de samba e terreiros, sendo que muitos ogãs e ritmistas são oriundos destes locais e produzem a cultura afro-brasileira de geração em geração. Já no filme *Cidade de Deus*, também filmado em favelas e morros com predominância de negros, há uma cena do protagonista Zé Pequeno na qual ele consulta um orixá (Exu) para planejar quais seriam as suas futuras ações. Este é um exemplo clássico da aceitação e realidade de parte da população ligada à religiosidade do candomblé, muito presente em áreas mais carentes, com pessoas em vulnerabilidade social. É por isso que, usualmente, notamos o uso do ditado popular *"Psicólogo de pobre é Pai de santo"* e expressões como *"Macumba é um ponto de lazer para o povo que não tem estrutura social"*.

Roberts (1972) também enfatiza o reconhecimento do *lundu*[11] como primeiro ritmo brasileiro a ser reconhecido pela classe média como derivado da África, o que nos mostraria uma possível aceitação dessa origem diaspórica, oposta à recusa que sustentamos: "O lundú

[10] The samba of the slums, music of devastating polyrhythmic drive, provided much of the aural impact of the film Black Orpheus, whose sound track gives some impression of the sheer power of Afro-American drumming and dancing (ROBERTS, 1972, p. 76).

[11] Ver página 234 - frase rítmica do atabaque lé no ijexá. O resultado sonoro é idêntico, porém neste exemplo soa de forma desdobrada. Para a compreensão da célula rítmica do lundu é necessário transformar a semínima do ijexá em colcheia e as duas colcheias em duas semicolcheias.

foi a primeira música de origem africana aceita pela burguesia brasileira[12]" (ROBERTS, 1972, p. 78, tradução nossa). Porém, é necessário observar que alguns compositores também utilizavam estratégias de aceitação social, modificando o nome de ritmos realizados em suas composições. Ernesto Nazareth, por exemplo, optava por escolher termos socialmente mais aceitáveis para alguns estilos, como no caso da troca do termo *maxixe* por *tango brasileiro*. Essas escolhas se faziam porque tudo o que fosse associado à dimensão cultural africana – danças, batuques e cantorias –, poderia ser entendido como algo lascivo que pudesse deturpar a ordem pública. Sendo assim, no caso do maxixe, seria mais bonito referenciá-lo ao tango, já que este sim era um ritmo considerado sofisticado e importante. Essa prática sempre permeou a depreciação da cultura negra, constantemente relacionada com algo marginalizado.

Dessa forma, a escolha e mudança de termos para alguns ritmos apresenta-se como uma necessidade para sua aceitação, como foi feito, segundo alguns entrevistados, com a musicalidade desenvolvida nos terreiros e apropriada pelas escolas de samba – instituições de legitimação da cultura negra sufocada. Ou seja, com base nesses depoimentos, por exemplo, observa-se que é mais fácil a aceitação do termo *escola de samba* (apesar também de certa discriminação) do que outro diretamente oriundo da religiosidade de matriz africana. Essa distorção permanece no imaginário dos brasileiros e permeia um universo cultural que contribui para apagar, recusar e também sufocar o que é normalmente entendido como algo "mais primitivo" – a percussão e todas as manifestações populares das quais ela é base. De fato, fica muito difícil dizermos até que ponto essa suposta aceitação do lundu por parte da burguesia, descrita por Roberts (1972), realmente ocorreu. O que nos compete é compreender a estrutura por ele chamada de *esquelética*, a que outros pesquisadores se referem como *clave* ou *timeline*. Ou seja, investigar se a estrutura rítmica central de um estilo ainda faz parte daquilo que foi herdado.

O lundu está sim presente em boa parte dos ritmos afro-brasileiros ou africanos, sendo que, provavelmente, o que mais apresenta similaridade com ele é o ijexá, ritmo trazido pelos Yorubás da região da Nigéria. Este ritmo está presente em boa parte do que é produzido tanto nos terreiros quanto nas baterias das escolas de samba, assim como nos blocos afirmativos da Bahia, como o Ile aiyê e os Filhos de Gandhi. Da mesma maneira, muitos compositores se utilizam deste ritmo em suas composições – Djavan, Gilberto Gil, João Bosco, entre outros. Questionamos então o motivo da escolha do termo ijexá e não lundu, visto serem praticamente o mesmo ritmo, sendo que a diferença central seria a quantidade de pulsos entre um e outro.

[12] The lundú was the first African-derived music accepted by the Brazilian bourgeoisie (ROBERTS, 1972, p. 78).

O lundu apresenta dois tempos de duração, enquanto o ijexá apresenta quatro, o dobro. O detalhe que chama a atenção é exatamente a parte inicial do ijexá, que entendemos como motivo causador do conflito que leva a certa dificuldade de diferenciação entre os dois ritmos. Ou seja, o começo da levada do ijexá (2 tempos), seria o próprio lundu. (Ver Cap. V). Este gênero sim, pelo fato de se apresentar em quatro tempos, é base para muitas levadas de caixa, repinique e breques nas baterias, assim como é utilizado constantemente nos terreiros.

Analisaremos a apropriação desse ritmo para as baterias no capítulo V, entendendo que alguns dos ritmos mais utilizados na musicalidade brasileira foram estabelecidos com o tempo a partir do que herdamos do continente africano e as outras misturas. Desconhecê-los seria desconhecer a própria identidade brasileira. Além disso, independente de serem utilizados também na religiosidade de matriz afro como o candomblé e a umbanda, é necessário compreender como esses ritmos são estruturais e utilizados de forma ampla também fora da religiosidade. Nesse sentido, categorizá-los apenas como parte de um segmento religioso resulta no não reconhecimento de sua total abrangência. Da mesma forma, seria um equívoco considerar a musicalidade produzida nos terreiros apenas como religiosa, o que não é um fato, já que muito do que se utiliza na religiosidade foi transposto para outros locais. Dessa maneira, entendemos como necessário separar a religião da musicalidade e da cultura como um todo, pois, independente de serem utilizados em ambos os locais, é preciso reconhecê-los como parte da musicalidade afro-brasileira. De outra forma, estaríamos reduzindo-os e condicionando-os a lugares determinados, a fim de não assumir o alcance dos mesmos.

Outro aspecto discutido por Roberts (1972) é o processo normalmente definido como *pergunta e resposta*, característico de países da América do Sul e partes do Caribe. Apesar de o autor indicar tal prática apenas no coro, observamos que, na verdade, trata-se de uma ferramenta bastante didática e artística nos conjuntos de percussão analisados. A musicalidade brasileira, em grande parte, utiliza esse recurso, o que para nós seria uma marca muito característica daquilo que foi e é ainda produzido na África, como ocorre no caso do uso do djêmbe, instrumento que possui característica de liderança e proporciona diversos diálogos com outros instrumentistas de percussão, algo muito próximo do que é realizado pelos primeiros repiniques e a bateria. Essa influência é um fato típico da consciência musical herdada, reproduzida nos terreiros e nas baterias.

Apesar de termos recebido essa influência direta, algo notável na performance destes grupos, realmente não sabemos até que ponto os próprios indivíduos que utilizam este material como produção de suas performances possuem clareza dessa relação, da continuidade de um modelo cultural no qual a percussão é compreendida como linguagem, indo além de suas

funções sonoras básicas. A percussão promove uma comunicação eficiente que proporciona para seus praticantes uma inserção social poderosa, proporcionando um outro lugar (*status*) nas comunidades. Consideramos assim, que trata-se da tentativa de conquista de um lugar de fala a partir da performance.

Nesse sentido, tendo acompanhado diversos exemplos de crescimento de ritmistas e ogãs em seus locais de ensaios, observamos que, de geração para geração, a evolução é uma marca. Muitos se desenvolvem rapidamente e conquistam lugares estratégicos de liderança, suportados pelas bases e fundamentos diaspóricos. Em pouco tempo a performance coloca o indivíduo em posições privilegiadas de liderança que destacam suas habilidades, que servem de referência para os mais novos. Tudo isso é cíclico e coletivo, uma outra marca daquilo que a reprodução de uma cultura ressignificada proporciona. Nesse sentido, a metodologia utilizada nestes locais é desenvolvida a partir do referencial africano, cujas principais estratégias são intrínsecas à oralidade: imitação e repetição. Não somente os aspectos musicais são reproduzidos, mas também os trejeitos de pessoas mais velhas, que se tornam referência, são muitas vezes imitados pelos mais novos. Formas de fala, vestimentas, acessórios e cortes de cabelo fazem parte de estratégias de reconhecimento de um modelo afro.

A conquista de uma posição significativa dentro desse ambiente, por meio da performance, é também derivada de um conteúdo representativo de elementos identitários que muitas vezes não é comunicado explicitamente, mas está sempre em desenvolvimento nestes grupos. É este conteúdo que dá ao indivíduo – ogã ou ritmista – um vocabulário próprio que funcionará como código interno extremamente valorizado pelos grupos nos terreiros e baterias. Em geral, essa forma de reproduzir aquilo que seria de uma cultura anterior não é muito clara, pois este algo já teria se reinventado, sem haver qualquer necessidade de busca de sua origem. A metodologia utilizada é a reprodução de símbolos, como é o caso dos padrões rítmicos diversos que compõem as levadas e variações. A necessidade de falar sobre tais processos normalmente cabe aos indivíduos externos, como é o caso de pesquisadores que tentam esmiuçar esses processos. Para os atores locais não há sentido em muita argumentação, e a imitação e a observação dão conta das necessidades pela execução.

Assim, se os indivíduos em questão realizam suas práticas e se satisfazem com seus resultados, tudo se resolve sem qualquer preocupação. Essa falta de preocupação em descobrir explicações sobre a fonte, ou sobre parte do passado, acaba também por não colocar essa cultura em um local de reconhecimento por completo, já que as próprias pessoas que a realizam não enxergam ou sentem essa necessidade. Dessa forma, toda a sua complexidade poderia não ser visualizada, apenas sentida e realizada. Por outro lado, parte da potencialidade das

sabedorias existentes nesses espaços também desperta a curiosidade de outros setores sociais, que a enxergam como fonte de descobertas, apesar de, muitas vezes, pelo viés do exotismo ou da excentricidade.

Sendo assim, o fato de se associar as escolas de samba com o entretenimento reduz a compreensão daquilo que as baterias produzem musicalmente. Isso também ocorre com o candomblé, quando associado conceitualmente apenas à religião, o que compromete o entendimento de sua total abrangência, conforme já discutido. Trata-se de uma redução estratégica, limitada e depreciativa da cultura africana, feita de maneira inconsciente ou não.

1.2 Transculturação e aculturação a partir da diáspora

Em nossa fundamentação teórica, como parte integrante da nossa pesquisa sobre a diáspora negra, acabamos selecionando outros fenômenos que se relacionam simultaneamente a este movimento – de migração de pessoas –, de maneira a considerar em quais níveis acontecem as adaptações, recusas e transformações de determinadas heranças culturais identitárias. Tais fenômenos já foram estudados por diversos autores e seus conceitos nos serviram como referência durante toda a construção do texto. São conceitos que determinam como são observadas as modificações de comportamento social a partir de interesses do grupo migrado em conjunto com um outro grupo já estabelecido como local. Sobre transculturação, utilizamos como referenciais teóricos Hesse (1971), Ortiz (1983), Pereira (2006), Pinto (2015), Santos (2007) e Weismmann (2018). Consideramos aqui a transculturação como a possibilidade de aceitação de uma cultura originária em conjunto com adaptações de ressignificação da identidade, transformação esta derivada do encontro de diversas etnias escravizadas que somente encontraram-se no Brasil no processo de escravização. A senzala, onde os indivíduos ficavam neste processo, possibilitou o encontro e a reinvenção existencial. Outra consideração sobre transculturação, a partir dos autores referenciais, é o próprio encontro com a união dos saberes originários (África) com os saberes locais (Brasil e outras influências de culturas diversas).

Weissmann (2018) considera os grupos locais como possibilidade de formação de um vocabulário de inserção social. Nesse aspecto, corrobora com nossa visão e tratamento das duas instituições aqui investigadas, consideradas organismos vivos de inclusão de pessoas na sociedade. Para a autora, há:

> [...] necessidade de se estar inserido em um código social, o que faz com que os sujeitos estejam incluídos em uma história, permitindo um trabalho de memória e recuperação daquilo que foi perdido e barrado, para ser recuperado e incluído na cultura dos sujeitos. (WEISSMANN, 2018)

Para Weissmann (2018), a relação do indivíduo com um espaço físico é determinante para a sustentação da memória dos antepassados e aceitação de uma cultura local. Percebemos isso em comportamentos de indivíduos que moram nas roças de candomblé, como no Kyloatala, e também nas comunidades formadas em sua grande maioria por indivíduos afrodescendentes[13]. Essas pessoas tratam os terreiros e as escolas de samba (como no caso dos ritmistas do GRCSES Império de Casa Verde) como extensões de suas casas, um ambiente entendido como uma grande família do samba ou de santo. Achamos importante este apontamento, devido à reconexão com uma identidade a partir de um local (território) perdido pela diáspora em um novo território, utilizado como ressignificação cultural:

> O que se perde na migração é o sentimento de pertencimento outorgado pela habitualidade que dá o morar [...] só através do tempo vivido se vai criando um sentimento de familiaridade com o espaço geográfico, paralelamente à experiência de interioridade. Desse modo, o ambiente físico operaria como sustentação da memória, estabelecendo quem somos e de onde viemos, gerando um antes e um depois como uma linha contínua que possibilita ao sujeito se identificar com uma dada cultura e se sentir dela fazendo parte. (WEISSMANN, 2018)

Uma Casa de candomblé é um espaço compartilhado no qual há sempre lugar para novas pessoas que ali queiram viver ou frequentar, cada um da sua forma. O mesmo comportamento ocorre nas escolas, já que há pessoas que moram nos barracões ou são adotadas como filhos nestes locais. Este é o caso de Erivaldo Basílio Portela, vendedor de balas nas imediações da quadra do GRCSES Império de Casa Verde que foi adotado carinhosamente por Robson Campos (Mestre Zoinho). Assim, desde o ano de 2018, Erivaldo faz parte da equipe de suporte, chamada de apoio, na bateria do Império de Casa Verde. Ele é conhecido como Barba pelos ritmistas e, aos poucos, mesmo com idade avançada, está se tornando um verdadeiro sambista, tocando, dançando e cantando junto com a comunidade do bairro da Casa Verde.

[13] Tata Kylonderu, Mãe Kwanzademin, Tata Mukambila, Tata Kamuanga, Tata Ganga Zoimbe, Tata Inberekwe, Manzelê e outros.

Figura 2 - *Erivaldo Basílio Portela na quadra do GRCSES Império de Casa Verde*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 10/02/2020.

Boa parte dessas pessoas possui uma carga identitária muitas vezes apagada pelo sofrimento e dificuldades sociais, o que não quer dizer que não possuam uma cultura de seus antepassados. Ao redor dos barracões das escolas de samba, ou do candomblé, há diversas pessoas com dificuldades financeiras que possuem uma relação com a cultura diaspórica. É o caso de muitos jovens internos nos Centros de Atendimento Sócio Educativo ao Adolescente (FCASA) em relação à prática e memória afetiva com a musicalidade afro-brasileira, praticada anteriormente em seus bairros e comunidades formados por uma maioria de indivíduos afro descendentes. Isto se relaciona ao fenômeno da migração e ao conceito de *territórios*

comunitários, cujos mecanismos são discutidos pelo eminente geógrafo brasileiro Milton Santos, conforme explicita Weissmann (2018):

> Milton Santos (2007, p.82) trata das migrações e nos transmite como as mesmas "[...] agridem o indivíduo, roubando-lhe parte do ser, obrigando-o a uma nova e dura adaptação em seu novo lugar. Desterritorialização é frequentemente uma outra palavra para significar alienação, estranhamento, que são, também, desculturização". O autor alude à dor pelas rupturas e às perdas da cultura como âncora e salvaguarda do conhecimento de modos de pensar, agir e inserir-se no social, em um dado território. Isso nos traz um foco na dor individual que implica, já que cada sujeito terá que fazer sua própria adaptação e construir sua própria forma de morar nesses universos cruzados pelas semelhanças e as diferenças, os quais trazem à tona esse trânsito pelo mundo. A perda e o luto serão algumas das fases desse périplo individual [...]. Podemos pensar que, depois do reconhecimento e da perda da cultura própria na terra de nascença, o sujeito consiga reformular uma cultura que faça sentido para ele mesmo, dando conta da nova realidade na qual está vivendo. (WEISSMANN, 2018)

Nas migrações ocorre uma transmutação entre aquilo que é natural para o indivíduo com o que lhe é estranho, diferente. Traça-se, assim, um espaço de transformação daquilo que foi herdado de um local de origem em conjunto com o que está no local de chegada. Também é possível uma reconexão com elementos identitários já utilizados por indivíduos de mesma origem que chegaram anteriormente. Esse fluxo resulta então em uma constante adaptação de experiências e culturas diversas, o que pressupomos ser um processo de tensão entre tradição e inovação, uma díade bastante presente e atual nestes locais. Para Ortiz, a partir de Pereira (2006), Cuba se constituiu por meio destas transmutações culturais que determinam a identidade e evolução de seus habitantes:

> Para o pioneiro da transculturação, o cubano Fernando Ortiz, a história de Cuba é feita de complexas transmutações de culturas que determinam a evolução do povo cubano no âmbito institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual, assim como nos demais aspectos de sua vida. (PEREIRA, 2006, p. 16)

Segundo Pereira (2006), em seu trabalho dedicado a Ortiz, aspectos amplos determinam a complexidade do processo transcultural promovido pela diáspora. A semelhança com o ocorrido no Brasil nos pareceu interessante, de maneira a considerarmos alguns apontamentos sobre tais transformações:

> Há toda uma transculturação de culturas e raças negras (...) provindas da África. (...) Esse fluxo de raças negras, em sua condição de escravos, é arrancado de suas formações sociais originárias e suas culturas são oprimidas pelas dominantes do Novo Mundo. (PEREIRA, 2006, p. 16)

Para Ortiz e Pereira (2006) a tensão é um fator intrínseco à transculturalidade, havendo conflitos necessários e naturais nesse processo, conforme já apontado anteriormente no início deste capítulo por Hall (2008), que são intrínsecos a indivíduos em movimento diásporicos. Pinto (2015) nos traz uma abordagem direta da transculturalidade com a música, discutindo a relação da amplitude da transculturação com a sonoridade. Sua abordagem associa a

performance com o corpo. Ou seja, a transculturação seria representada amplamente não apenas na sonoridade, mas sim num conjunto de ações que envolve fatores como o próprio movimento corporal utilizado na execução instrumental.

> Em geral a transculturação musical desconhece a autonomia total e absoluta do som, inclusive porque em sendo música, sonoridades sempre fazem parte de um acontecimento performático maior. A importância da mimesis – padrões de movimento como técnicas motoras (do músico) ou mecânicas (ao instrumento musical) – é intrínseca a toda a manifestação musical. (PINTO, 2015, p. 126)

Observamos claramente tais associações em dias de toques, xirês, ensaios e desfiles. Para estes grupos não há separação da questão musical de outros fatores citados. Tudo se conecta e representa uma identidade herdada da África que foi apropriada, mantida e transformada.

Pinto (2015) reforça a relação diversificada da transculturalidade como característica que transforma a sonoridade e a importância da performance no contexto sócio cultural, um processo de mutação de elementos no próprio acontecimento cultural, no qual dinamismo e modificação fazem parte da ação:

> Ao mesmo tempo que a perspectiva transcultural diversifica os conceitos voltados aos fenômenos sonoros, fazendo aumentar substancialmente o leque tipológico dos mesmos, ela também dá importância ao ensejo e, portanto, ao fenômeno vivo, à performance e seu contexto, ambos igualmente dentro de uma perspectiva dinâmica e processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2015, p. 126)

Dentro de uma perspectiva transcultural a transformação é complexa, pois determina uma nova forma. Para Santiago (2012), sobre a concepção de Ortiz, a transculturação resulta da própria concepção de nação e suas diversidades a partir da migração de pessoas. O sentido da transculturação se daria dentro das multiplicidades, o que observamos na riqueza das concepções musicais a partir do ritmo oriundo das culturas e diversas etnias africanas, que segundo diversos historiadores, só encontraram-se em alta proporção no Brasil a partir do período escravagista. Isto, de fato, determinou uma enorme riqueza conceitual que é utilizada amplamente nas comunidades investigadas.

Santiago (2012), segue explanando sobre definições de Ortiz que corroboram com o que observamos no comportamento dos indivíduos do contexto investigado. Estes, demonstram utilizar uma profunda conexão com *aqueles que partiram do local de origem*, não permitindo uma ruptura com a matriz africana, mesmo com determinadas transformações que representem o que é atualmente a sonoridade do candomblé e das baterias de escolas de samba, em conjunto com todos os seus amplos significados sociomusicais. Esta matriz transformada pós diáspora determina, ao nosso ver, o que é o Brasil e suas musicalidades a partir da percus-

são, o que faz referência ao termo utilizado por Hall (2013) – *configurações sincretizadas da identidade cultural*.

Independentemente da questão de uma possível dominação ou poder de um grupo sobre outro, a transculturação é complexa, e portanto não acontece de maneira unilinear:

> Diferente dessa visão, transculturação denota que o processo de embates socioculturais não se dá de maneira tão unilinear, tão subjugado a relações de poder. A dinâmica do entrelaçamento de elementos culturais, de mentalidades e de técnicas de saber é muito mais complexa. (PINTO, 2015, p. 122)

Por outro lado, Hesse (1971), discutindo a transculturação, trata de uma suposta perda de identidade que ocorre por meio da recusa do próprio local de origem por parte de alguns herdeiros da cultura diaspórica, evidenciando as transformações pelo coletivo e suas escolhas. Isso pode justificar o que chamamos de apagamento ou escolhas de não assumirem o próprio objeto central investigado, dentro e fora do contexto:

> Transculturação musical é um processo coletivo na cultura (...) que acontece através de uma seleção crítica (...), induzindo o surgimento de uma nova cultura musical, cuja marca de reconhecimento passa a ser a não-identidade com determinados elementos ou com a soma das culturas de origem. (HESSE, 1971, Apud PINTO, 2015, p. 124)

Essa recusa foi observada nas manifestações e conjuntos sociais pesquisados. Se por um lado pode haver uma relação automática de alguém em diáspora com seu passado, como se fosse algo natural, por outro, essa associação pode ocorrer de forma distorcida, desconhecendo-se as amplitudes culturais do local de origem, o que ocorre constantemente na mídia, que normalmente apresenta tais sujeitos de forma bastante superficial, criando uma imagem até depreciativa da cultura anterior, caso da associação das baterias apenas com o carnaval e deste com o entretenimento. No relato abaixo, Pinto (2015) discorre sobre definições de Hesse, que nos parecem contraditórias mas que também apresentam possibilidades e conclusões múltiplas sobre os processos a partir da migração:

> É notável esta definição de transculturação musical de Axel Hesse (…) não só porque abre mão da ideia segundo a qual membros de uma cultura dominada necessariamente ficam submetidos à cultura daqueles que os domina (aculturação), mas também por ignorar um certo historicismo romântico das "raízes" da presença negra no continente americano. (PINTO, 2015, p. 124)

Lembramos que a definição do termo aculturação é bastante ampla e não pode ser interpretada apenas como esta indicada por Pinto (2015). Como já apontamos, para compreender este termo é necessário primeiramente reconhecer sua definição inicial como sinônima ao conceito de transculturação, para depois também referenciá-lo em relação à perda ou recusa de uma identidade herdada do ponto de origem dos indivíduos em diáspora. Este fato é muito significativo, naquilo que ser refere ao comportamento de alguns indivíduos que utilizam es-

truturalmente algo que foi redefinido culturalmente através do movimento diaspórico. Nas baterias, o pensamento musical percussivo é estrutural e reconhecido como elemento identitário que reconecta os atores com sua cultura originária transformada desde sua chegada no Brasil. A possibilidade de encontro e readaptações, de acordo com diferenças encontradas na religiosidade da África e do Brasil, assim como na influência direta do culto dos orixás em ambos os contextos, nos mostra como, no Brasil, foram construídos códigos internos inovadores que partem de uma origem ancestral africana. A não aceitação, ou mesmo o desconhecimento deste fato, nos levou a compreender que a necessidade transforma, estrategicamente, a validação ou a recusa da própria identidade. Nesse sentido, a aculturação pode determinar uma facilidade temporária ou até uma suspensão da necessidade de defesa de determinado ponto de vista, quando há qualquer tipo de polêmica que envolve esta escolha. Sendo assim, partindo do ponto de que nossa tese indica fortes relações de tais heranças, buscamos compreender quais seriam os motivos desta recusa, visto tamanha importância e utilização destes códigos herdados. Segundo PINTO (2015), há uma recusa deste chamado historicismo romântico por questões ligadas especificamente à racialização. Hesse (1971), também aponta isto como uma estratégia de sobrevivência. Nesse sentido, a aculturação poderia promover a sensação de uma nova identidade temporária, sem qualquer necessidade de evidenciar relações com o passado. Para nós, a aculturação é um fenômeno causado diretamente pelo preconceito racial, onde o indivíduo prefere não deixar perceptível a sua identidade, visto que isto, em um país racista, poderá lhe trazer dificuldades de sobrevivência. Por outro lado, a aculturação também se dá de forma inconsciente, de maneira que o indivíduo sequer percebe como poderá ser prejudicado por não assumir quem de fato é. Esta recusa de uma herança cultural anterior pode também interferir, drasticamente, na evolução do indivíduo, em diversos aspectos, como o próprio desenvolvimento cognitivo. Como afirma Rodrigues (2016), "as variáveis relacionadas à aculturação interferem no processo de ensino e aprendizagem". (RODRIGUES, 2016, p. 4). Já para, SANTOS; BARRETO (2006) sobre aculturação, no sentido de transformação ou recusa identitária:

> É necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Tal parece também ser a questão central na relação entre identidade e lugar, nos seus fixos e fluxos. Além disso, o raciocínio que vincula, de modo fixo, identidade e lugar, fundamenta-se em narrativas de subjetividades originárias e iniciais, cuja superação coloca-se na contemporaneidade como algo teoricamente inovador e politicamente crucial. Coloca-se hoje, sobretudo, a necessidade de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais (SANTOS; BARRETO, 2006, p. 268).

Apesar de corroborarmos com este conceito, também reconhecemos a relevância em se considerar a origem, naquilo que ela pode servir na determinação da aceitação social de maneira ampla.

Consideramos então o conceito de aculturação tanto como sinônimo de transculturação como de recusa da origem identitária.

1.3 Etnicidade/Identidade étnica

Etnicidade é outro conceito que nos parece essencial à análise de comportamentos dos grupos oriundos do movimento da diáspora negra, exatamente pelo motivo de que muitos indivíduos têm como origem etnias africanas diversas que acabaram se misturando entre si no Brasil através do sistema escravagista. Isto nos despertou curiosidade pelo motivo da possível aceitação ou recusa de determinada cultura inicial e sua representatividade em determinados grupos. O termo etnicidade em si pode apresentar amplos significados, mas para os objetivos deste trabalho o definimos como a capacidade do indivíduo de reconhecer uma cultura própria em seu grupo como um todo. Nesse aspecto, cultura e sociedade são entendidas como partes de uma movimentação social, onde a música é uma ferramenta significativa de reinserção e conexão com os antepassados.

Mesquita (2020) nos traz possíveis conceituações associadas ao termo etnicidade, que se relacionam à construção de uma identidade étnica:

> A construção de identidades étnicas se dá pela necessidade do homem conviver em grupos sociais. Os grupos sociais surgem da auto-afirmação individual que resulta. A etnicidade é fruto da autoconsciência de especificidades culturais, e do reconhecimento do outro. As formas de organizações sociais decorrentes da etnicidade se expressam por meio de representações que permitem a caracterização e compreensão das relações sociais[14]. (MESQUITA, 2020, *online*)

Por tratarmos de grupos derivados de determinadas etnias africanas, mesmo com diversas outras influências culturais e participação de muitas outras descendências, estes grupos mantêm hábitos relacionados com essa origem. Tais hábitos são representados fortemente na estrutura de sua musicalidade e na relação desta com as comunidades envolvidas. Notamos determinadas heranças nos seguintes aspectos: a) tríade ritmo, voz e movimento, b) polirritmias diversas em combinações entre naipes e linhas rítmicas de atabaques e gã, c) instrumentos/materiais (madeira e couro/atabaques, tambores africanos e ferro/gã), d) pergunta e resposta (breques/djêmbes) e e) música utilizada como rotina, em tarefas diárias, entre outros.

[14] Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_36298/artigo_sobre_a-construcao-da-identidade-etnica-e-as-representacoes-sociais.

Outro aspecto essencial nessas comunidades trazido via diáspora é a coletividade, a necessidade da troca, da construção compartilhada. Nesse sentido, Mesquita (2020) nos traz uma marca do que observamos nos terreiros e nas baterias, a necessidade do reencontro nos locais, novos territórios de reafirmação social, a partir da construção coletiva de um grupo, que pode ter elementos étnicos:

> A sociedade humana é formada por pessoas que têm necessidade umas das outras para continuarem a espécie, buscarem seus objetivos, e sobreviverem. É uma imensa corrente que permite que o ser humano nasça, cresça e viva. O homem é um ser social, pois tende a agrupar-se através do compartilhamento de propósitos, gostos, preocupações e costumes. São os chamados grupos sociais que, para a sociologia, aparecem enquanto um sistema de relações e de interações recorrentes entre pessoas. (MESQUITA, 2020, *online*)

Para Mesquita (2020), os grupos sociais são ferramentas necessárias à existência das pessoas, o mesmo que percebemos nas funções dos terreiros e escolas para as suas comunidades e também para o público externo.

Mesquita também aborda etnicidade como um fenômeno múltiplo, no qual questões biológicas não representam suas especificidades. Há, segundo a autora, a necessidade de não tratar certos grupos de maneira isolada, tendo em vista que questões sociais são influenciadas pelo contexto:

> Características comuns a um conjunto de pessoas que as vai diferenciar de outro grupo. Os grandes exemplos seriam a etnicidade indígena e negra. Que não podemos tratar sob a ótica biológica. Esta divisão não assume mais a denotação raça. Fala-se sobre o conjunto de características sociais-antropológicas de cada um, que os une em determinados grupos, difereciando-os de outros. Logo se faz pertinente enunciar que o mais importante é perceber a consciência que os grupos têm deles próprios e em relação aos outros, pois não faz sentido falar em etnicidade em culturas isoladas, mas sim num contexto multi-étnico em que o comportamento social é influenciado pelas alterações contextuais. (MESQUITA, 2020, *online*)

Isso nos parece muito relevante pelo fato de analisarmos a utilização de determinadas estratégias comportamentais de sobrevivência que determinam o grau de aceitação ou recusa de determinada cultura étnica. Muitas vezes, como mostraremos no Capítulo IV, item 4.1 – Ambiguidades, alguns envolvidos preferem não assumir certas heranças mesmo que a reproduzam estruturalmente nas baterias. Ao nosso ver, certas pessoas preferem fazer uma escolha para não se expor e portanto não sofrer determinados preconceitos. Segundo Mesquita (2020),

> (....) identidade étnica se expressa pelo ato de um grupo poder contar "com membros que se identificam a si mesmos e são identificados pelos outros". Desse modo a construção da identidade étnica tem na auto-afirmação sua grande base fundadora. Ainda que as análises culturais sejam essenciais, a etnicidade não pode ser generalizada por ações da cultura. Segundo Manuela Cunha, não podemos definir grupos étnicos a partir da sua cultura, pois os processos de identificação vão além das percepções culturais. Barth acentua que o fato de compartilhar cultura comum pode ser vista como consequência, não como fator causa dos grupos étnicos e suas identidades. (MESQUITA, 2020, *online*)

Para Kubik (1979), existe uma dificuldade em se atribuir etnicidade a grupos de determinadas etnias que vieram para o Brasil, já que estes seriam separados apenas por nações (Ketu, Angola). Dessa forma, o reconhecimento étnico de cada um nestes grupos teria sido sufocado pela classificação de escravos a partir de suas etnias (apenas para a seleção de mão de obra), de qualidades específicas segundo seus exploradores. Entendemos isso como parte do processo de tentativa de apagamento das etnias africanas, depreciadas e não reconhecidas em devida proporção no Brasil. Neste caso, era mais fácil dominar um indivíduo que não reconhecesse sua cultura, devido ao apagamento identitário, conforme relatado no documentário intitulado *Atlântico Negro – Na Rota dos Orixás*[15], lançado no ano de 1998.

Além desse aspecto, segundo outros estudiosos da temática da africanidade no Brasil, como é o caso do sambista e pesquisador Nei Lopes, tiveram períodos anteriores sustentados por uma política de tentativa de apagamento étnico cultural, o que de fato não se sustentou, exatamente pelo tamanho da diversidade e desenvolvimento desta herança no Brasil. Porém, isso ainda implica em desconsiderações das especificidades e da total amplitude da cultura diaspórica.

> Hoje, as divisões étnicas no Brasil são difíceis de rastrear. Mas as antigas divisões étnicas vivem como agrupamentos culturais. Embora a identidade étnica dos povos africanos no Brasil tenha se desintegrado gradualmente após 1888, quando nenhum reforço étnico chegou ao Brasil da África[16] (…). (KUBIK, 1979, p. 10, tradução nossa)

Isso realmente pode ser determinante para a descoberta dos motivos da existência de diferentes níveis de aceitação ou recusa de uma identidade cultural. Socialmente, esse conhecimento não foi assumido no nível que poderia ser, provavelmente também por essas marcas do passado. Os resquícios ou sequelas do sistema escravagista ainda são reproduzidos por indivíduos afrodescendentes, mesmo que de maneira inconsciente. A Memória das pessoas que, de alguma maneira, passaram por isso em gerações anteriores, traz aspectos conflituosos que contribuem para um desconhecimento de sua etnicidade. O apagamento causado por estratégias de dominação destruiu, ao menos em parte, a cultura de origem. Porém, mesmo com tantos conflitos, alguns traços permanecem e servem como códigos internos e insígnias de poder em grupos e instituições de resistência social e étnica, como nos terreiros e nas escolas de samba.

[15] Disponível em: https://youtu.be/V1OqdhQItrI
[16] Today, ethnic divisions in Brazil are difficult to trace. But the former ethnic divisions live on as cultural groupings. Although the ethnic identity of African peoples in Brazil disintegrated gradually after 1888, when no further ethnic reinforcements came to Brazil from Africa (…) (KUBIK, 1979, p. 10).

1.4 O Ritmo como fenômeno multidimensional

Observando as múltiplas funções do ritmo dentro das comunidades investigadas, decidimos tratar desta ferramenta como elemento representativo de diversas ações, dentre elas as sociais, a partir da performance. Como parte de nossa fundamentação dentro desse aspecto, utilizamos os seguintes autores: Arom (1991), Fernandez (1986), Graeff (2015), Ikeda (2013), Mukuna (2000) e Silva (2005).

Para Graeff (2015), em seu trabalho em busca de conexões e heranças africanas no samba de roda que se expande de alguma forma para outras regiões do Brasil, como o Rio de Janeiro, alguns aspectos a partir de estudos de Pinto e Mukuna seriam centrais no reconhecimento desta influência. A autora enfatiza o termo e a necessidade de compreendê-lo como fenômeno multidimensional: "Fenômenos rítmicos são multidimensionais e obedecem a princípios de organização específicos a seus contextos culturais" (GRAEFF, 2015, p. 134). Isso mostra como são necessárias diversas compreensões para tratar de aspectos rítmicos dentro de determinadas culturas. Tais aspectos representam a relação do indivíduo e consequentemente do seu grupo, através da performance. É a partir dela que tenta-se uma reinserção social.

Fernandez (1966) afirma que "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.[17]" (FERNÁNDEZ, 1966, p.7-8). Para o autor, o ritmo é um elemento relevante na transição diaspórica. Nesse sentido, ele discute a herança dos ritmos ternários africanos com subdivisões ímpares e suas mudanças adaptativas para subdivisões pares, em alguns ritmos. Notamos claramente esta característica na transformação do alujá de Xangô, ritmo utilizado no candomblé da Nação Ketu, em 12/8, para a levada de caixa implantada por Mestre Louro no GRCSES Acadêmicos do Salgueiro[18] em 4/4 (Ver Capítulo V).

Silva (2005) também aborda o ritmo como elemento amalgamado com os aspectos sociais, ancestrais e religiosos do conceito percussivo africano, e consequentemente a fundamentação do pensamento percussivo afro-brasileiro:

> Em um contexto de sociedade tradicional, ritmos impressos nos instrumentos são também elementos fundamentais do conhecimento musical, quase sempre relacionado com outros aspectos da vida cotidiana, como atividades de trabalho, da relação com o sagrado e com as forças da natureza ou fenômenos tidos como sobrenaturais em civilizações ocidentais. (SILVA, 2005, p. 190).

Nesse aspecto, Ikeda (2013) também relaciona questões desenvolvidas em grupos tradicionais como ancestrais, em busca de uma memória anterior:

---

[17] Entre los rasgos musicales que los africanos contribuyeron a la formación de la música americana, en particular la de América Latina, el ritmo tiene una importancia especial. (FERNÁNDEZ, 1966, p.7-8).
[18] Disponível em: https://youtu.be/bN98usP_39g

> Os grupos tradicionais são os continuadores das heranças dos antepassados. São as expressões de músicas, danças, rituais e festas que existem em milhares de comunidades, que são as referências para outros grupos que as imitam. É importante destacar que nesses casos, na grande maioria das vezes, essas manifestações estão relacionadas a rituais, cerimoniais, de devoção, em festividades religiosas. Não se trata de atividades de interesse apenas estético, artístico. (IKEDA, 2013, p. 177-178)

Dentro dos grupos tradicionais, o ritmo é um elemento com capacidade multidimensional. A partir dele muitos aspectos são trabalhados socialmente. Segundo Kubik (1979), uma das heranças e traços mais evidentes da conexão com aquilo que nos foi deixado via diáspora é exatamente o nosso objeto de estudo – o encontro estrutural de matrizes similares entre terreiros e musicalidades brasileiras como o samba e as baterias das escolas de samba em específico. Quando falamos deste fenômeno, entendemos que o que circula entre estes dois locais é basicamente uma construção nova a partir do que foi recebido justamente neste processo.

Há diversas denominações para determinar essas sequências rítmicas em comum – clave, timeline, estrutura esquelética, padrão estrutural – que representam células rítmicas estruturais de um padrão específico, o que normalmente remete o ouvinte a um reconhecimento identitário, que é facilmente direcionado pela memória através da escuta musical de um determinado ritmo. Alguns instrumentos são centrais neste reconhecimento – agogô, tamborim, por exemplo. "É um elemento focal no qual todos os outros instrumentistas, cantores e dançarinos encontram um ponto de pivô para sua orientação[19] (KUBIK, 1979, p. 13, tradução nossa)". Além desta definição, o timeline é um elemento de extrema significância para o coletivo, pois, a partir dele, o público ou uma comunidade específica, além daqueles que estão tocando nos conjuntos percussivos, se relacionam diretamente. Trata-se de um padrão de reconhecimento que proporciona um conforto no sentido de localização, no qual o ouvinte ou executante se reconhecem e se identificam com aquele momento a partir da sonoridade de referência.

Normalmente as pessoas, independente de estarem tocando, se identificam e se reconhecem como parte daquele grupo, já que a sonoridade os remete a uma marca identitária. Tal marca pode ser associada "àquilo que veio antes", à Memória dos antepassados que pode ser um dos pontos centrais de reconexão, mesmo que inconsciente, daquele que "habitava" o local de origem – África – mas se movimentou e se reencontrou novamente no Brasil.

Outras ampliações do ritmo, tanto no sentido musical como social, serão tratados mais detalhadamente no capítulo IV, o que corrobora com o próprio conceito do ritmo como fenômeno multidimensional, nos permitindo, inclusive, criar novos termos, na tentativa de reco-

[19] It is a focal element in which all the other instrumentalists, the singers and dancers find a pivot point for their orientation (KUBIK, 1979, p. 13).

nhecer a amplitude social a partir do ritmo, como por exemplo: a) perspectivas antropológicas a partir do ritmo, b) estruturas identitárias musicais expandidas coletivamente, c) o ritmo como ferramenta interseccional, d) engenhosidades a partir do ritmo, e) o ritmo e suas insígnias de poder, entre outros. Não nos faltariam opções que demonstrariam a potencialidade do ritmo no sentido coletivo e político-social. De fato, observamos esta função social do ritmo nas comunidades aqui investigadas. O alcance social do ritmo é incalculável e, ao nosso ver, determinante para a manutenção destas instituições – os terreiros e as escolas de samba.

CAPÍTULO II – O CANDOMBLÉ

2.1 O candomblé no Brasil: influências iniciais, transformações, ramificações e características

O candomblé é uma religião brasileira com origem na África, cujos elementos estruturais chegaram no Brasil através dos indivíduos escravizados procedentes de diversas cidades, etnias, práticas e culturas próprias. Uma de suas mais significativas influências é o *vodum*, rito religioso cultuado em algumas regiões africanas, com destaque para aquelas hoje conhecidas como Benin e Nigéria. Nestas regiões encontram-se as principais raízes dos cultos religiosos afro-brasileiros, já que o candomblé da Bahia, o Xangô Pernambucano e o Tambor de Mina no Maranhão, por exemplo, possuem fortes vínculos de origem com as características religiosas dos povos de línguas iorubás e fons.

Os vodúns cultuados na África são uma espécie de anjo da guarda de uma comunidade, reforçando o laço e o sentido de família nas aldeias. Obviamente, isso se dá de maneira totalmente distante de qualquer associação com algo maléfico, como apontam, por exemplo, as referências depreciativas normalmente feitas ao orixá Exú pelas igrejas católicas e evangélicas, reproduzidas de forma preconceituosa em grande escala.

É necessário observar que, atualmente, o modelo do candomblé no Brasil é único, não existindo nesse formato em outros países e nem na própria África, como estabelece Barros (2007):

> Os candomblés, no Brasil, são espaços privilegiados de manutenção dos valores de povos africanos oriundos dos antigos reinos localizados nas regiões onde hoje se situam os países de Angola, Congo, Moçambique, Benim e Nigéria. Dessas regiões foram trazidas pessoas de diferentes etnias, cujo modo de ser e existir foi capaz de criar sobrevivências culturais, sociais e linguísticas em condições absolutamente adversas devido ao processo escravista. Podem-se observar as manifestações culturais de inspiração africana em todo o território brasileiro. Mas é nas comunidades religiosas de matriz africana que se encontra o centro dos cultos prestados às divindades trazidas, majoritariamente, pelos povos ambundos, bacongos, fons e iorubas. No Brasil, o culto às divindades foi (re)interpretado de tal maneira que os ritos foram reorganizados, adquirindo aspectos diferenciados e, embora, mantenha a mitologia de origem dessas divindades, não é uma religião africana, mas afro-brasileira, em que as características se reestruturaram, dando vida a uma religiosidade brasileira de matriz africana. (BARROS, 2007, p. 4)

Ou seja, no processo de adoção desta prática externa, observamos que assim que ela chegou no Brasil suas características já se modificaram. Um exemplo dessa diferença se dá pela quantidade de divindades (orixás), espíritos ancestrais (caboclos) e diversas energias cultuadas – caso dos nkisis no candomblé Angola. Na África, por exemplo, comunidades específicas possuíam crenças individuais e podiam cultuar apenas uma divindade, caso do Reino de

Oyo que cultuava o orixá Xangô[20]. Já no Brasil, é comum o culto a diversos orixás ao mesmo tempo, como ocorre nos xirês, – grande ritual realizado para a manifestação dos orixás e caboclos nos terreiros das diversas nações. No chamado enredo da gira[21], por exemplo, normalmente são apresentados e reverenciados muitos orixás em uma única performance. Vejamos o que o alabê e mestre Iuri Passos (2017), nos traz sobre esse tema:

> No Brasil, uma roça de candomblé cultua vários orixás. Na África, cada região ou cidade cultua um determinado orixá. Portanto, a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravizados para cultuar seus deuses, porque também era comum chamar de candomblé toda festa ou reunião de negros no Brasil. (PASSOS, 2017, p. 40)

Outra diferença que Passos também aponta se dá pelo sincretismo e suas mudanças adaptativas:

> Diante de tanta transformação e adaptação dos cultos de origem africana aqui no Brasil, é importante ressaltar a acuidade do sincretismo como uma poderosa arma para que muitos povos conseguissem manter suas tradições aqui já adaptadas de tal forma que, até hoje, em alguns terreiros, se usa o termo santo em vez de orixá, apesar de sabemos que muitos adeptos discordam dessa junção religiosa, tida como o sincretismo no Brasil. (PASSOS, 2017, p. 40)

E continua:

> Contudo, é importante esclarecer que os santos católicos não interferem nas práticas religiosas dentro dos candomblés aqui instalados, de forma que, dentro dos terreiros de origem Ketu, Éfon, Jeje e Congo Angola, quando estão fazendo suas obrigações, oferecem suas dádivas para os Orixás, Vodus e Inkises e não para Santa Bárbara, São Jorge e Senhor do Bonfim. (PASSOS, 2017, p. 40)

É importante considerar também que o sincretismo foi uma forma utilizada para a possível aceitação de práticas e religiões de matriz africana no Brasil que, ainda hoje, são vistas de maneira preconceituosa, apesar de algumas parcelas da população hoje demonstrarem interesse em conhecer melhor tais religiões, cujo motivo pode ser um provável reconhecimento dos valores e das amplas linguagens que compõem estas práticas, como o canto, a dança e o ritmo. Dessa maneira, entendemos que o candomblé, de alguma forma, passa também por um processo ambíguo de reconhecimento. Ou seja, se por um lado algumas religiões, como a católica e as neopentecostais, o atacam, do outro ele é também compreendido como algo além da religiosidade e considerado como prática cultural, mesmo por pessoas que não fazem parte da própria religião.

Atualmente, o candomblé pode ser considerado um termo genérico para representar algumas religiões afro-brasileiras com características em comum. Nelas, são representadas, por exemplo, o fenômeno das possessões, no qual as divindades cultuadas são incorporadas

[20] Ver composições Kaô Kabecile, disponível em: https://youtu.be/Kbx8enkevDE e Brado de Xangô disponível em https://youtu.be/8pCs_vVJCVU. Saudações a Xangô - ogã Tião Casemiro.
[21] O mesmo que roda, termo utilizado em relação ao movimento circular realizado pelos participantes no ritual.

nos humanos que são chamados de filhos de santo ou nkises. As divindades são arquétipos, símbolos (idioma simbólico) e representações de elementos da natureza, sendo que, por exemplo, o arco-íris está associado a Lissá, os rios e o mar a Yemanjá e a Oxum, e o trovão e a chuva a Xangô.

2.2 Terreiros

A prática religiosa do candomblé ocorre nos chamados terreiros com maior destaque para os ritos centralizados nos barracões, espaços nos quais atividades diversas são realizadas. Para o presente trabalho, é essencial observar que estes termos – barracão e terreiro – são também utilizados para se definir as quadras das escolas de samba. O relevante pesquisador Pierre Verger descreve estes locais da seguinte maneira:

> Esses terreiros são geralmente compostos de uma construção, denominado barracão, com grande sala para as danças e cerimônias públicas, de uma série de casas, onde são instalados os pejís, consagrados aos diversos orixás, e de casas destinadas à residência das pessoas que fazem parte do Candomblé. A responsabilidade do culto repousa sobre o pai ou a mãe de santo, correspondentes aos nomes de origem ioruba, babalorixá ou Ialorixá. (VERGER, 1981, p.32)

A principal atividade realizada no terreiro é o xirê (nação ketu), também chamado de quizomba na nação Angola e de gira na umbanda, assim definido por Passos:

> Uma festa se inicia com o Xirê, com uma sequência de cantos para cada orixá, sempre começando com o orixá Exú e é dançado em uma roda no sentido anti-horário. Logo depois os orixás "começam a chegar", ou seja, os orixás se manifestam através do transe nas pessoas iniciadas para aquele orixá em específico. Em seguida a roda se desfaz e começa a tocar para os orixás que se manifestaram nas pessoas para prestigiar a festa até que chega a hora de se cantar e tocar para o orixá, dono da festa, sendo esse o momento mais esperado da noite. (PASSOS, 2017, p. 42)

Numa roça de candomblé tradicional há diversos espaços, cada um com suas especificidades em relação às atividades necessárias. O barracão, como falamos, local aonde ocorrem as festas e xirês, é visto pelos filhos da casa como um local de exposição do ritual para o público externo. Além disso, ele é usado para outros rituais secretos. Ou seja, é um local que divide-se entre o sagrado e a celebração coletiva com as comunidades e simpatizantes de uma forma geral.

É muito importante que a roça seja construída em um lugar afastado das grandes cidades, com amplo acesso à natureza, árvores, plantas para a colheita de folhas específicas e água, de maneira a permitir um reencontro com o universo, distante dos problemas do cotidiano. No entanto, atualmente, essa exigência não é uma realidade, apesar de muitos terreiros tradicionais ainda estarem localizados em locais afastados, em busca deste contato com uma natureza e devido a condições sociais repressivas.

Em horários diferentes das cerimônias, o barracão também é utilizado para a socialização dos filhos de santo, sendo que as crianças podem coletivizar e trocar experiências a partir de brincadeiras, muitas vezes imitando as danças e os toques de atabaques dos adultos – metodologia inerente à tradição oral.

Outros locais comuns em um terreiro são a casa de Exu, o roncó, a senzala, a Casa dos egúns e a sala de jogo. Cada um desses locais tem suas práticas e exige cuidados específicos, sendo que alguns filhos de santo são designados como responsáveis por cada um deles. Dessa forma, diversas obrigações dentro dos fundamentos da religião, também chamados de preceitos, se fazem necessários, e é muito comum que estes preceitos sejam cumpridos semanalmente. A demanda e responsabilidade de todos os filhos é muito grande e o Pai de santo exige total respeito e competência nos afazeres. Justifica-se tal dedicação e seriedade por respeito aos orixás, considerados os protetores e detentores de todo o axé (a energia protetora da casa).

Figura 3 - *Tata Kylonderu (Rodolfo dos Reis) dentro do antigo barracão da Casa de Angola Kyloatala*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 18/10/2019[22].

[22] Este barracão foi substituído por outro de alvenaria no ano de 2020.

2.3 As Nações

Para cada nação do candomblé há uma língua específica. Na nação Ketu por exemplo, Babalorixá é o termo para o Pai de santo ou Ialorixá para a mãe de santo, no candomblé Angola, que se utiliza da língua Bantu e não a Yorubá, referencia-se o Pai de santo como Tata Nkise e a Mãe de santo como Mameto Nkise.

De maneira geral, observamos vários aspectos que se diferenciam nas nações, de acordo com a origem de cada uma delas. Porém, há muitas semelhanças e características em comum, tais quais:

a) o aprendizado se dá pela oralidade (sem muitos questionamentos) e pelo sentimento e observação;

b) a oralitude é reconhecida como ciência primordial que se dá através de passagens históricas mitológicas contadas pelos mais velhos;

c) os participantes se entrelaçam e são reconhecidos como família de santo ou povo de santo em suas comunidades;

d) os fundamentos são conquistados nos elementos rituais e nos conhecimentos sacerdotais, sempre acompanhados pelo pai ou mãe de santo;

e) o barracão é o espaço principal para as festividades ou toques, e cada espaço representa uma simbologia específica que guarda os segredos da casa;

f) outros espaços ao redor da roça representam a simbologia ancestral e os segredos da família ancestral da casa;

g) as entidades são homenageadas nos rituais, com alimentos e ferramentas específicas, na dança, cantos e toques;

h) a iniciação de cada indivíduo que irá se tornar um filho de santo transpassa saberes ancestrais, através das obrigações mediadas pelos sacerdotes de cada casa;

i) no conjunto musical há predomínio de instrumentos de percussão;

j) os ogãs precisam saber cantar, tocar e narrar uma história rítmica reconhecível pelas divindades;

k) a função percussiva transpassa a questão musical e pode ser considerada como linguagem, pois é a partir dela que se dará, ou não, a comunicação para a incorporação das entidades;

l) há uma vestimenta específica para cada orixá e festa;

m) há comidas específicas para cada orixá;

n) as danças são no sentido anti-horário;

o) há incorporação de entidades em muitos participantes, independente de qualquer obrigatoriedade;

p) muitos elementos da natureza representam todo o sentido dessa cultura, assim como os orixás;

r) na nação Angola, o intervalo utilizado na afinação dos atabaques é de uma 4ª justa. (o mesmo dos surdos de 1ª, 2ª e 3ª);

s) na nação Ketu há um intervalo determinado também na afinação dos atabaques. Porém, como há a utilização dos aquidavis, não existe, segundo alguns ogãs, a necessidade de um preciosismo na afinação, como no caso da nação Angola, na qual os atabaques são executados com as mãos.

> A questão da afinação é muito importante para a sonoridade do conjunto. O Pai de santo já espera a mesma sonoridade sempre. Pode mudar um pouco, mas se não tiver no jeito, pode se preparar que vem bucha. Sempre cuido dessa parte, a afinação nos atabaques. Principalmente no Angola, temos essa marca. (MENEZES, Marcos. (Tata Mukambila). 02/01/2019. Teatro Décio de Almeida Prado, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Cardoso (2006) relata a identificação dos filhos de santo com cada nação de candomblé à qual é pertencente, o que traz uma sensação de pertencimento ao próprio grupo. Do mesmo modo, ele aponta para uma situação social de conforto em relação a um território que simboliza a prática afrodiaspórica.

> As mencionadas religiões são chamadas pelos seus próprios adeptos de "nação". Sendo assim, pode-se dizer que esse termo é utilizado como uma forma de distinguir a religião a qual o fiel pertence. É comum ouvir, por exemplo, entre os adeptos das mencionadas religiões afro-brasileiras, frases do tipo: "sou de candomblé, minha nação é angola", ou "pertenço à nação queto". (CARDOSO, 2006, p.1 e 2)

É importante citar que para cada nação há uma sequência específica de cantos para os orixás. Outro detalhe é que, em cada nação dentro da tradição, exige-se que se cante e se apresentem os orixás de forma única, o que não ocorre atualmente em muitas Casas. Nesse sentido, é muito difícil controlar a pureza de uma tradição, já que muitos filhos de santo trazem aprendizados diversos de outros locais, ou seja, de outras nações. Cabe então ao Pai de santo determinar até que ponto haverá flexibilidade para mesclar cantigas e toques de nações diferentes em sua Casa em específico. No caso do Kyloatala, há uma preocupação constante em tentar controlar o repertório utilizado. Dessa forma, nesse lugar só podem ser utilizadas músicas da nação Angola, de origem Bantu. Porém, na prática, isto não acontece, já que muitas outras influências chegam nos terreiros e é comum haver mistura entre nações. Ou seja, dificilmente encontramos terreiros com o chamado purismo em uma nação específica.

Um ponto de destaque da mescla que então se dá, é o repertório de diversas nações em momentos específicos de rituais. Por outro lado, também ocorre a tentativa de resgate da cultura específica de cada nação, havendo uma série de discussões e estratégias para se tentar controlar a pureza de cada nação, mesmo reconhecendo-se a dificuldade em determinar unidades próprias. Outra prática que determina a mistura entre nações como Ketu e Angola, é a participação de indivíduos que tenham migrado de uma casa de Ketu para outra de Angola. No entanto, esta não é uma prática comum, pois normalmente a pessoa que muda de terreiro procura manter a nação de origem. Dessa forma, este indivíduo traz consigo um conhecimento e repertório específicos que poderão, em algum momento informal, ser compartilhados, permitindo misturas diversas.

2.4 A música: função e sentido coletivo

A música do candomblé não exerce papel meramente ilustrativo ou coadjuvante, pois ela lidera estruturalmente um xirê, sendo um dos elementos mais importantes na macroestrutura. Notamos essa importância ao observar uma performance, já que o rito se inicia e se conclui juntamente com a música. No caso dos toques – padrões estruturais feitos pelos atabaques e que são utilizados para a dança dos orixás –, é necessário o conhecimento de toda a mitologia que representa a característica de cada divindade reverenciada no xirê, pois para cada uma delas há um vocabulário próprio. Este ponto importante se dá pelo fato de que há uma representação dramática na dança que ora é impulsionada pela música, ou seja pelos toques de santo, e ora é respondida pelos ogãs, através dessa comunicação entre os dançarinos e os músicos.

Essa conexão e caminho desenvolvido pelos ogãs com o povo de santo, nos remete à mesma situação entre ritmistas e passistas – rainha, princesa ou madrinha. Essa comunicação e decisão do que acontecerá no momento, seja do xirê ou de um desfile, acontece pela forte relação entre seus atores, embasada na experiência dos indivíduos com este vocabulário e na capacidade de improvisação e adaptação, de acordo com o contexto. Em ambos os casos, o enredo do ritual é construído de forma dependente daquilo que é proposto pelo percussionista. Daí a necessidade de bastante experiência e conhecimento em ambas as funções.

O povo de santo do candomblé geralmente afirma que cada toque é para apenas um orixá. No entanto, observamos que muitos desses toques são reproduzidos para vários orixás, dependendo da nação de candomblé que está sendo considerada. Ocorre também o uso de nomes variados para os mesmos toques.

Cardoso (2006), nos traz algumas das possibilidades de utilização dos toques e cantos sagrados em reverência aos orixás:

> O aderé que comumente está associado a Ogum, também é utilizado para acompanhar uma canção de Oxalá; o ijexá, toque de Oxum, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás; e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto. A uma cantiga para Ossaim, acompanhada pelo ijexá, por exemplo, falar-se-á, entre o povo-de-santo, que se está tocando para Ossaim. (CARDOSO, 2006, p. 247)

2.5 Música como linguagem

De maneira a compreender a percussão do candomblé como linguagem, no sentido de comunicar-se com a dança a partir dos toques e vocabulários específicos deste conhecimento percussivo ancestral, utilizamos alguns conceitos formulados na tese de Cardoso (2006):

> A música na religião nagô tem um objetivo que vai além de, simplesmente, despertar o prazer estético. No candomblé, a música cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos. (CARDOSO, 2006, p. 46)

Esse entendimento embasa o presente trabalho, exatamente por percebermos, no decorrer da investigação, que há um desdobramento desta concepção nas baterias das escolas de samba, com destaque para a conversa (musical) do primeiro repinique com as passistas. O orixá Exu é muito representativo nesta função – a de comunicação e ponto de partida para os atos –, o mesmo que ocorre com a função dos primeiros repiniques em uma bateria. O diálogo e a possibilidade de continuidade somente ocorre após as saudações a Exu no candomblé, assim como após a chamada de repinique nas escolas. Outras características e similaridades se apresentam também, como a possibilidade do erro e do acerto, a contradição, a provocação, a criatividade, a ousadia e a liberdade, tanto para os indivíduos que tocam os chamados ripas de bossa, como para aqueles que tocam para o orixá Exu, com provocações e insinuações ao desafio, típico comportamento deste orixá.

2.6 Os instrumentos

Como sabemos, a música do candomblé é produzida pelo canto e, de forma geral, pelo toque dos atabaques – rum, rumpi e le – e do gã, juntamente com outras sonoridades corporais como as palmas e os próprios passos dos filhos de santo em performance.

Os instrumentos nessa religião transcendem a mera concepção material de um objeto que produz som, eles também são considerados entidades e, em alguns casos, passam por ritos específicos, como no caso dos atabaques que são alimentados como alimenta-se um orixá e, por vezes, recebem inclusive nomes carinhosos, sendo tratados como a própria entidade.

A seção mais conhecida de instrumentos é o próprio conjunto percussivo: os três atabaques e o gã. Também há os considerados instrumentos de fundamento. Cardoso (2006) definiu-os dentro dos seguintes critérios: as organizações sonoras e a frequência de utilização deles nos rituais. De uma forma geral, os considerados instrumentos de fundamento aparecem menos vezes nos rituais e são executados por outras pessoas além dos ogãs, – músicos conhecidos popularmente pela execução de atabaques. Já os instrumentos do conjunto percussivo aparecem frequentemente nos rituais e apresentam maior complexidade de repertório e aspectos técnicos para sua execução.

> (...) os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam o poder da divindade. Um exemplo dessa força (...) vem da ligação desses instrumentos com o fenômeno da possessão. Enfim, o fundamento, em geral, faz parte do tabu dessa religião. (CARDOSO, 2006, p. 47)

2.6.1 O conjunto percussivo tradicional

Entende-se por esta denominação o trio de atabaques rum, rumpi e lé, e o gã, – instrumento que tem a função de chamar os ogãs para a entrada dos atabaques e possui a função de guia estrutural devido a sua característica de condução constante do timeline. O gã pode ser substituído por um agogô com campanas duplas chamado de gonguê no candomblé Angola, instrumento similar ao utilizado no samba. Outros instrumentos que podem excepcionalmente ser utilizado como gã é o cowbell ou bloco sonoro.

Figura 4 - *Gãs em exposição no Ile Asé Omo Ose Igbá Alatan*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 27/10/2019[23].

[23] Instrumentos confeccionados pelo ogã Marcos Vinícius Alves Correia (Vinícius de Oxalá).

Compreende-se por gã, um idiofone (instrumento que produz som pelo próprio corpo) de apenas uma campana que será executado na maioria das casas com uma baqueta de madeira. É muito comum que este instrumento não suporte o excesso de intensidade sonora direcionado na sua execução e soe de forma distorcida. Este instrumento é referencial para a indicação do andamento, já que ele inicia o toque pelo timeline antes dos outros três atabaques. Em muitos casos, mesmo que ele indique sonoramente um determinado andamento, há uma aceleração do andamento quando os atabaques entram.

Essa mesma variável do que se espera em relação ao andamento ocorre nas baterias, principalmente nas chamadas *retomadas* – quando a bateria realiza a transição de um breque para o retorno da levada –, havendo uma aceleração natural que deve ser considerada como flexibilidade intrínseca a estas musicalidades. É muito comum o gã começar em um andamento e, na entrada dos atabaques, ocorrer uma aceleração, que pode ser discreta ou com mais diferenciação entre o que foi proposto inicialmente pelo gã. Para que ocorra a sincronia do conjunto – atabaques e gã –, há a necessidade de que ele também acelere até se ajustar e conseguir ficar no mesmo andamento dos outros instrumentos. Caso haja a necessidade de um andamento mais lento, o pai de santo poderá solicitar a interrupção abrupta da performance dos ogãs e pedir para recomeçar mais lento. Observamos essa prática em diversas festas no Kyloatala.

Como dissemos, o gã é um instrumento referencial, por executar o timeline – uma célula rítmica sem variação do começo ao fim de cada toque – e pelo destaque de sua sonoridade metálica. É bastante comum que ele seja executado por um ogã bastante experiente, como é o caso de João Talabi – filho de santo da Casa de Angola Redandá que atua também na Casa Kyloatala em dias de festas mais importantes. Neste caso, é ele quem conduz todo o ritual em parceria com o pai de santo local, a partir do timeline e do amplo repertório cantado nos xirês. O gã também é o principal referencial para todos os outros filhos da casa, pois apoia ritmicamente todos os cânticos. Nas baterias, ocorre o mesmo, tanto com o naipe de agogôs de 4 campanas como com o naipe de tamborins, que executa o timeline mais conhecido e referencial para toda a comunidade – o telecoteco.

O conjunto dos atabaques é formado por três peças: rum (grave), rumpi (médio) e lé (agudo). No candomblé Angola estes mesmos instrumentos são chamados originalmente de Kasumbi, Mukundu e Txina respectivamente. Segundo Tata Mukambila, – ashogum da Casa Kyloatala, alguns termos são utilizados do ketu de forma geral, porém cada nação possui um tronco linguístico e suas características específicas:

> A nagotização, a mistura, a milonga como é falado, as pessoas acabaram assimilando muito o Ketu e esqueceram o Angola. Até por conta do Ketu ser mais aberto, mais expansivo em número de pessoas e adeptos. Ficaram sendo mais utilizadas as palavras e costumes iorubanos do que o próprio Congo Angola. (MENEZES, Marcos. 28/11/2020. Casa de Angola Kyloatala. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Vale destacar que dentro da musicalidade africana há a utilização de uma trilogia de tambores que determina essa concepção em algumas outras culturas pelo mundo. Como exemplo, podemos citar os três batás cubanos, as três alfaias do maracatu, os três berimbaus da capoeira e os três surdos das baterias, todos estes com intervalos e funções específicas complementares em suas execuções. Essa relação é tão significativa, que os intervalos de quarta ou quinta justa utilizados na afinação entre os atabaques são os mesmos entre os surdos de primeira, segunda e terceira. No entanto, na prática, essa teorização não é necessária, pois a metodologia utilizada é a da tradição oral.

Os materiais utilizados para a confecção dos atabaques são madeira, ferro e peles animais que, em alguns casos, têm os pelos mantidos. Há também diferenciações na própria constituição destes instrumentos, como é o caso da utilização das cunhas – estacas de madeira que são batidas para aumentar a tensão das peles, utilizadas especificamente no candomblé de nação Angola – e dos parafusos de afinação, nesse caso um procedimento mais atualizado de confecção industrial e estabelecido no trio de atabaque do candomblé de nação Ketu.

As células rítmicas utilizadas nos toques variam entre as nações. Na nação ketu, normalmente, os atabaques rumpi e lé utilizam as mesmas frases e são executados por aquidavis. Na nação Angola há uma maior diferença entre as levadas utilizadas no rumpi e no lé. O rum apresenta função idêntica em ambas as nações, a de conduzir o discurso musical variado e trocado com a dança.

Vejamos o que Cardoso (2006) relata sobre o rum:

> De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé. (CARDOSO, 2006, p. 57)

Cardoso também apresenta mais alguns detalhes sobre a musicalidade produzida pelo chamado conjunto percussivo tradicional (atabaques e gã):

> A música advinda desse quarteto é denominada, pelos próprios adeptos da religião nagô, de toque. Ou seja, cada toque é constituído de frases musicais distintas, tocadas no rum, e ostinatos que, generalizando, se mantêm todo o tempo, tocado nos demais instrumentos. Outra característica do toque é que, de maneira geral, cada um é associado a um orixá. (CARDOSO, 2006, p. 58)

Há uma enorme dedicação do alabê para que ele possa dar conta do amplo repertório utilizado nos rituais, nos quais o canto não é separado dos toques. Todo ogã precisa conhecer uma série de cantigas que serão cantadas juntamente com a execução dos toques. Conhecer os toques dos atabaques é também conhecer muitas cantigas, aquelas que compõe o panteão dos orixás cultuados no candomblé brasileiro.

Nesse sentido, podemos considerar o corpo como um outro instrumento que também compõe o conjunto musical do candomblé. Vale lembrar que, em um processo iniciático, o ogã também aprende alguns passos das danças de alguns orixás, o que mostra a enorme complexidade desse amplo conhecimento. A tríade ritmo, voz e movimento não é uma escolha, mas sim uma determinação, ao mesmo tempo que é um processo natural de aprendizado que se consolidará apenas com o tempo de convívio de cada pessoa envolvida em seu terreiro.

2.6.2 Outros instrumentos essenciais ao ritual

Os chamados instrumentos de fundamento mais conhecidos são: adjá, arô, cadocorô, xerê e o xaorô, – este último, utilizado no pé dos iniciados dentro do roncó. Por motivos éticos da tradição religiosa, não nos é permitido descrever maiores detalhes dos acontecimentos deste espaço de iniciação na religião, ao passo que conseguimos informações relevantes justamente por fazer parte. Dentro de nossa investigação, também nos cabe o respeito e os cuidados mantidos por gerações, em relação às estratégias de preservação específica dentro de algumas necessidades dos preceitos religiosos.

Cada um dos preceitos está associado a alguma divindade. Para alguns autores como Angela Lunhing (1990, p. 48), estes instrumentos de fundamento deveriam ser classificados como instrumentos rituais, e não musicais. Nesse sentido, corroboramos com Cardoso, por compreender a dupla função destes. Ou seja, ao mesmo tempo que são instrumentos fora do conjunto consagrado, também funcionam musicalmente durante os rituais. São reconhecidos exatamente pelas sonoridades únicas que somam-se no conjunto de todas as outras, impulsionando determinadas ações a partir de suas execuções pontuais.

O *adjá* é constituído de duas campanas com arruelas amarradas dentro. É o mais utilizado nos rituais e tem a função de atrair os orixás do início ao fim dos rituais. Um exemplo da sua utilização é quando algum yawó está prestes a incorporar um orixá e uma ekédi de maior graduação na casa, ou mesmo o próprio pai de santo. Mesmo quando incorporado, o adjá é balançado para que o orixá mantenha-se no local. O adjá está associado a Oxalá – orixá considerado como a maior divindade do panteão Yorubá e em outras etnias. Por esse motivo, ele é o mais utilizado de todos na seção de instrumentos de fundamento.

Também demonstrando a associação do instrumento de fundamento com a posses-

> são, Roger Bastide, sobre o adjá, observa que "quando o transe custa para se produzir, sacerdotes ou sacerdotisas agitam o *adjá* junto ao ouvido das filhas de santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo. (CARDOSO, 2006, p. 49)

Montar em seu cavalo significa que a pessoa está sendo utilizada como transporte de outro corpo, no caso, do orixá que se utiliza de uma pessoa no ayê, quando desce do orum.

O *arô* é um par de chifres, normalmente de boi, que apresentam uma sonoridade opaca ao serem percutidos entre si. Este instrumento está ligado ao orixá Oxóssi e, por este motivo, é utilizado nas festividades específicas para o caçador – função deste orixá dentro da mitologia africana.

O *cadocorô,* na nação Ketu ou *corocolô,* no candomblé Angola, é constituído de duas campanas de ferro como as que conhecemos no agogô, porém nesse caso, elas são separadas, sendo executadas percutindo-se uma contra a outra. É um instrumento associado ao orixá Ogum, o grande guerreiro. A habilidade em trabalhar com o elemento ferro faz parte de um conhecimento tecnológico avançado do povo africano, fato apontado por vários historiadores, sendo que este orixá – Ogum – representa justamente isto.

Figura 5 - *Tata Kylonderu exibindo o cadocorô/corocolô no Unzo Kyloatala*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 18/10/2019.

O *xerê* é praticamente um maracá, o mesmo chocalho utilizado na música indígena. Constitui-se de uma cabaça com sementes dentro, presas em um cabo, que é executado por algum filho de santo específico em festas para Xangô. Nesse aspecto, observamos elementos da mescla entre a cultura afro e indígena existente no candomblé, assim como no caso da incorporação dos caboclos no chamado candomblé de caboclo e em outras nações (no Kyloatala, o Seu Araribóia).

Há também um pequeno sino, com sonoridade aguda e estridente utilizado em vestimentas do orixá Omolu – o senhor da cura e das enfermidades - e um outro sino preso com uma espécie de contra-egun[24]. Este instrumento representa como os indivíduos escravizados eram controlados, alertando o momento no qual o iniciado se distancia do roncó. Na iniciação, parte da metodologia utilizada serve como estratégia para demonstrar como os antepassados sofreram. Neste caso, o instrumento contribui para o controle da movimentação dos filhos de santo em recolhimento.

2.6.3 Instrumentos secretos

Sabemos da existência de outros instrumentos utilizados em momentos específicos, apenas para o público da Casa de candomblé. Um exemplo clássico na Casa Kyloatala, dentro dessas outras sonoridades, dá-se no conjunto de vasos utilizados para a cerimônia do axexê – uma espécie de funeral realizado pelos filhos da Casa quando um indivíduo desta localidade é enterrado. Ainda não participamos desse tipo de cerimônia, mas fomos informados da existência destes vasos, bem como da performance e do repertório secreto realizados nesse momento.

Outros instrumentos que se encaixam nessa seção são três tambores parecidos com os *octobans*, confeccionados com tubos de pvc com uma pele nas extremidades. Este trio de tambores seria utilizado especificamente por Exu Malungo na Casa Kyloatala. Apesar de nunca termos passado por essa experiência, enquanto participamos como filhos de santo desta Casa, presenciamos um local específico para a guarda destes instrumentos no local.

2.6.4 Instrumentos "incomuns" à tradição

Resolvemos citar nessa seção algo bastante específico que observamos na Casa de Angola Kyloatala e que nos chamou muito a atenção. Para alguns casos, como nas festas do caboclo Araribóia, é comum a utilização de outros instrumentos do naipe que não são da tradição do candomblé, o que indica que, nesta localidade, há uma abertura para outras sonoridades externas àquelas utilizadas dentro da tradição da religiosidade. Conforme já citado, nes-

[24] Trançado de palha da costa que serve de proteção espiritual para o povo de santo. O contra egun normalmente é preso ao braço do indivíduo. Egun é o termo referente ao espírito da pessoa falecida.

ta Casa é comum a utilização do instrumento surdo – nesse caso um de 20" e com pele animal, idêntico aos utilizados nos conjuntos de samba –, pandeiro de nylon, zabumba e triângulo. Essa necessidade se faz pela ascendência do caboclo da Casa incorporado por Tata Kylonderu – o caboclo Araribóia. Por possuir um passado em terras distantes e dentro dessa cultura musical, há a necessidade da execução de ritmos e cantigas nordestinas, por exemplo. Além disso, são necessários também para os chamados sambas de caboclo, como dissemos anteriormente. Nesse caso, o pandeiro e o surdo são essenciais.

Apesar de sabermos de diversas restrições em outras casas, quanto à possibilidade de utilização de outros instrumentos além dos tradicionais (trio de atabaques e gã), percebemos uma tranquilidade nessa casa em relação à aceitação de outras sonoridades. Outro fato que corrobora com essa afirmação é termos presenciado a utilização de batás[25] pelo músico cubano Jorge Ceruto nesta Casa. Segundo ele, o próprio Exú Malungo do Kyloatala (incorporado por Tata Kilonderu) o solicita para trazer os três batás, de maneira que estejam disponíveis para alguma festa específica para ele.

Nesse caso, Jorge Ceruto, músico cubano que é ogã da Casa e possui formação na santeria[26] cubana, também precisou levar os instrumentos (antes da festa) para que fossem consagrados pelo zelador. Somente após essa preparação é que o instrumento ficou disponibilizado para utilização dentro da religiosidade. Segundo o próprio zelador, antigamente era muito comum que os chefes de naipe, responsáveis pelas seções da baterias das escolas de samba, levassem algum instrumento para que fosse consagrado por algum zelador, de forma que esses chefes de naipe (que também seriam ogãs) pudessem utilizá-lo nas baterias. Segundo o zelador da Casa, apenas após essa consagração é que todo o naipe seria protegido espiritualmente por esse instrumento que representaria todos os outros utilizados pelos integrantes.

Esse procedimento também deixa bastante evidente a circularidade existente entre o candomblé e o samba (nesse caso, mais especificamente, com relação à bateria), para a qual é trazida a herança ancestral cultuada nos ritos afroreligiosos. É interessante notar como tudo isso se mistura com os batás e a roda de samba formada especialmente para a referida festa. Ceruto nos informou que percorreu boa parte do Brasil em busca da consagração do instrumento, como os estados do Rio de Janeiro e a cidade de Salvador, sem ter sido aceito. Por

[25] Instrumentos reconhecidos pela utilização nos ritos afro-religiosos em Cuba como a Santeria, provenientes da Nigéria, mais especificamente do povo Yorubá e posteriormente pelos Lukumis cubanos. O batá é associado ao orixá Xangô e a formação tradicional possui três, com tamanhos, afinações e células rítmicas que se complementam, como as congas e os atabaques.

[26] Termo reconhecido pelo culto aos Santos adorados pelos escravos e ex-escravos africanos migrados para Cuba. Uma espécie de sincretismo com a mescla do catolicismo, assim como na umbanda brasileira, porém com uma rítmica mais complexa.

possuir forte vivência na santeria, por parte de sua família em Cuba, ele pretendia consagrar seus instrumentos e dar continuidade à religiosidade aqui no Brasil, país onde vive desde 1998. Este fato ocorreu apenas no Kyloatala, pelo interesse mútuo entre ele e o zelador Tata Kylonderu – uma liderança inovadora, equilibrada e respeitosa dentro das tradições.

CAPÍTULO III – AS ESCOLAS DE SAMBA E O CARNAVAL

3.1 Panorama

Definir o carnaval no Brasil é algo bastante complexo, porém o fato mais significativo para o presente trabalho é que, apesar de toda a influência midiática, da imprensa, da comercialização, do embranquecimento e da descaracterização de elementos e sentidos iniciais, ele ainda é elaborado e realizado com predominância de indivíduos afrodescendentes (na totalidade da mão de obra para a construção das alegorias, fantasias, bateria, ala musical, entre outros).

No que se refere, por exemplo, à questão de poder nas escolas de samba, atualmente há uma série de questionamentos sobre a predominância de presidentes brancos, o que ocorre por diversos motivos como: a) disputa de posições de poder social, b) financeiros, c) dominação hierárquica do branco sobre o negro, entre outros. Apesar disso, ocorre um processo natural de participação de pessoas das mais diversas etnias nas escolas de samba, pois essas instituições também foram pensadas para o compartilhamento de valores sociais coletivos. Ou seja, mesmo que a escola de samba seja algo mais característico da cultura negra, têm-se a intenção de compartilhamento com diversos setores sociais.

Por outro lado, há correntes conceituais e indivíduos que defendem que esse espaço é um dos poucos ainda existentes para a preservação da cultura negra. Notamos isso fortemente, por exemplo, naquilo que é preparado anualmente pelas escolas para o carnaval de São Paulo e do Rio de Janeiro, considerado (midiaticamente) como "o maior espetáculo da terra". Assim, ao mesmo tempo que o carnaval é visto como um ambiente "democrático", muitas vezes não o é, por conta de vários aspectos comerciais que o envolvem. No entanto, entendemos que este fato não interfere no processo de preparação dos desfiles no decorrer de todo o ano nas quadras das escolas, sendo que o que ocorre nesses momentos (ensaios e festas) é determinante para a vida dos sambistas.

Dessa forma, seus atores defendem este território, que é utilizado como possibilidade existencial onde seus valores, princípios e costumes são preservados, como acontece com o povo de santo nos terreiros. Para alguns sambistas, há a necessidade de limitar o acesso como única forma de garantir a continuidade do seu próprio povo através de um conhecimento que não pode ser "tomado". Notamos então, que o conhecimento que circula entre os terreiros e as escolas é uma forma de resistência que resulta no reconhecimento dessas potencialidades pelos promotores desse espetáculo. Além disso, mesmo que aquilo que realmente se consagre nos processos anuais de preparação seja o desfile final, para os sambistas conta muito o que

antecede esse momento, já que todos os processos promovidos pelas práticas culturais negras reforçam os valores e significados do próprio indivíduo e seu grupo. O desfile é uma celebração compartilhada, porém os pormenores e práticas anteriores é que valem a própria existência desses indivíduos, pois a identidade individual e coletiva são preservadas justamente nessas preparações (ensaios, elaboração de arranjos, decisões e metodologias diversas).

Sabemos que, com a colonização, tivemos a influência das tradições carnavalescas europeias, essencialmente do entrudo. Para Pegado (2005), o carnaval chegou aqui no século XVIII trazido pelos portugueses, sendo o entrudo uma brincadeira de se atirar bexigas com líquidos diversos. Já para Crecibeni (2000), o período correto seria o século XVII, também com o formato do entrudo. Para ele, nessa época, as autoridades tentavam coibir essa forma de manifestação pelo uso exagerado de substâncias insalubres que eram jogadas nas pessoas:

> Por diversas vezes, as autoridades tentaram proibir os abusos praticados pelos foliões: este folguedo violento consistia em atirar nas pessoas não apenas água, através de cuias, bisnagas ou baldes, mas também farinha de trigo, cal e outros. (CRECIBENI, 2000, p. 15-16)

Segundo Tinhorão (1991), o entrudo era algo um pouco diferente, e permaneceu até o século XIX. Para ele, esta era uma festa na qual os escravos corriam pelas ruas sujando-se entre si, enquanto as famílias brancas jogavam das janelas de suas casas líquidos sujos nos participantes que estavam pelas ruas.

> O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII... limitou-se até meados do século XIX a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes... (TINHORÃO, 1991, p. 111)

Para Tinhorão (1991), muitos autores tendem a direcionar todo o histórico carnavalesco para a cidade do Rio de Janeiro, principalmente pelo fato de ela ter sido a capital do país e apresentar grande diversificação social. Nelson Crecibeni (2000) também destaca características que corroboram com Tinhorão (1991), observando ser importante compreender as características próprias do carnaval paulistano, como por exemplo, das festas de Pirapora do Bom Jesus, com seu samba de bumbo, e também dos batuques de Piracicaba, Tietê e Capivari. Isso determina diferenças essenciais entre o samba do Rio de Janeiro e o de São Paulo, desde o período carnavalesco.

Refletimos sobre os relatos acima de Tinhorão (1991) e Crecibeni (2000) e, intencionando levar nossa discussão para a cidade de São Paulo, citamos Vinci de Moraes (1997) que, em seu livro intitulado *Sonoridades Paulistanas*, classifica esse momento como representativo de uma separação social entre a elite europeia que dominava a indústria cafeeira na época,

e o povo descendente de escravos. Estes últimos se tornariam ex-escravos, e seriam, aos poucos, colocados nos bairros mais afastados da cidade de São Paulo, como o Campos Elísios, o Largo da Banana e a Barra Funda – bairro ainda hoje rodeado por diversas quadras de agremiações carnavalescas que continuam sendo dominadas pela mão de obra negra.

> A cidade no seu processo distorcido e perverso de crescimento deixava aos negros os espaços mais sombrios e afastados. Três áreas se constituíram na passagem do século passado para o século XX, como regiões de grande concentração negra: Barra Funda, Bexiga e Lavapés. Nesses bairros, os negros sobreviviam a partir das atividades marginais, do subemprego e dos baixos salários, morando instavelmente mas sempre arrumando tempo para manterem vivas suas histórias e memórias. (MORAES, 1997, p. 61-62)

Moraes (1997) também apresenta uma versão sobre a origem do carnaval pelo entrudo:

> Até a segunda metade do século passado, o entrudo – brincadeira de origem ibérica – englobava todos os modos de brincar o carnaval nos centros urbanos e sua forma sempre foi livre e sem organização alguma, objetivando apenas a diversão e o banho d'água nos transeuntes, as vezes resvalando na violência. Com o tempo essa brincadeira tornou-se mais elegante, permitindo a participação das famílias, que brincavam entre si ou em disputa direta entre elas. (MORAES, 1997, p. 78)

Segundo Moraes, todo o processo civilizatório influenciou as características do carnaval paulistano. Para ele, houve uma separação proposital denominada de grande carnaval e Pequeno Carnaval, já que, enquanto os brancos ficavam nas janelas de seus casarões na avenida Paulista – tentativa de cópia da famosa avenida Champs Elysees em Paris –, os negros, pouco a pouco, iam sendo conduzidos para essas outras regiões.

Para a professora Olga Von Simson, referência no tema, o grande carnaval baseava-se no carnaval elitizado, do luxo e do brilho, conhecido por carnaval veneziano, o que de certa forma permanece atualmente nas escolas de samba, por meio da utilização de materiais como plumas, grandes carros alegóricos e fantasias luxuosas e caríssimas. O Pequeno Carnaval baseava-se nas tradições lúdico-religiosas portuguesas, negras e indígenas. Para ela, já na década de 1840, o catolicismo era a religião oficial e a sociedade brasileira já possuía estrutura consolidada, o que favorecia a apropriação de culturas e formas de expressão diversas. Essa mistura, segundo Simson (2007), se tornava possível principalmente pela religiosidade encontrada em todas as camadas da sociedade, nas quais eram comuns manifestações e festas não religiosas, sempre em contrapartida às procissões promovidas pela Igreja, o que resultaria em algumas das características que hoje temos no carnaval, como por exemplo, a mescla de um pouco de todos esses elementos nos desfiles carnavalescos. Porém, umas das maiores marcas do carnaval atual é a reprodução de elementos culturais negros, entre eles a construção rítmica de uma bateria.

Nogueira (2008) destaca o mesmo exemplo de Moraes (1997) e Simson (2007), reforçando esse conceito de carnaval – 'Grande' e 'Pequeno'. Para ele, do Grande Carnaval participava a elite da cidade, que se encontrava nos bailes de máscaras realizados com o uso de muito luxo e brilho nos salões de festa e, do Pequeno Carnaval, participava a população menos favorecida, que realizava suas brincadeiras nas ruas. Trata-se, claramente, de uma separação intencional, estabelecida pela própria elite que, de forma geral, não reconhece a cultura popular, e mantém uma visão eurocêntrica e hegemônica instituída na colonização. Por outro lado, na realidade, uma total separação mostra-se impossível, pelo fato de que a própria elite também colaborou para a organização e reconhecimento do carnaval por meio do poder público e do estabelecimento de determinadas leis:

> O processo de organização da nova festa carnavalesca, pautada na junção de interesses das manifestações do Grande Carnaval e Pequeno Carnaval, representados respectivamente pela elite e povo, dar-se-ia a partir do século XX com a imposição gradativa de regulamentações cada vez mais estruturadas por parte do poder público como, por exemplo, policiamento ostensivo nos locais da festa, itinerário previamente definido aos grupos carnavalescos e logradouros roteirizados. (NOGUEIRA, 2008, p. 52)

Para Tinhorão (1991), isso determinaria o início dos cordões carnavalescos. Essas agrupações são responsáveis pelo formato inicial das conhecidas escolas de samba, que foram se modificando e crescendo em setores hoje conhecidos como alas, entre elas a bateria. No relato dele, além de todos os envolvidos, há destaque inicial para o povo negro na formação dos cordões e no uso de instrumentos de percussão.

> Obrigado à adoção de formas mais disciplinadas de brincar nas ruas, por forças de repetidas repressões policiais contra o entrudo, o povo lembrou-se de paganizar a estrutura das procissões e no correr da segunda metade do século XIX apareceram os cordões... primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval. Integrados por negros e mestiços, e logo pelos brancos das camadas mais humildes da cidade, os cordões apresentavam-se como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados, que, ao som de instrumentos de percussão, avançavam pelas ruas. (TINHORÃO, 1991, p. 113-114)

Para Pegado (2005), há também uma influência ibérica, já apontada anteriormente por Moraes:

> Em 1846 um fato marcaria para sempre a história do carnaval carioca e brasileiro. O sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, o Zé Pereira, querendo lembrar os tempos de romaria e festanças lusas, saiu às ruas no sábado de carnaval, acompanhado de patrícios já "alegres" das doses de vinho e aguardente, batucando zabumbas e tambores. Foi tanto o sucesso, que no carnaval seguinte, pequenos grupos, munidos de tambores e latas popularizaram o gênero. Este, aliás, ao bater o bumbo com competência e precisão passou a ser considerado o precursor do surdo de marcação, hoje fundamental e existente em todas as Baterias de Escolas de samba (PEGADO, 2005, p. 21).

Tinhorão (1991) afirma que os ranchos – grupos que saíam em procissão, ao som de marchas de rancho –, tentavam disciplinar o carnaval, organizando e estabelecendo critérios

para que não se saísse do controle, visando a diminuição da violência característica do entrudo. E com relação à criação dos dois gêneros musicais que correspondiam a essa nova forma de organização – a marcha e o samba –, afirma que "o estilo de passeata de ranchos, blocos e cordões estava pedindo um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação no tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa de foliões." (TINHORÃO, 1991, p. 120).

Voltando ao processo que estabelece o que hoje conhecemos como escolas de samba, observamos então que a sequência correta de tal evolução seria: a) corsos, b) ranchos, c) cordões e d) escolas de samba. O corso foi o início deste processo, quando a elite assistia pelas janelas dos casarões o desfile de carros na avenida Paulista. De certa forma, é o mesmo que ocorre hoje em dia com o desfile das escolas de samba, pois os carros alegóricos substituíram os carros de passeio, e o público, ao invés de ficar nas janelas, fica nas arquibancadas do Anhembi (no caso da cidade de São Paulo). No Rio de Janeiro, o sambódromo é chamado de Marquês de Sapucaí. No Brasil inteiro existe esse tipo de estrutura para a apreciação de desfiles carnavalescos.

Outra semelhança ocorre nos desfiles cíveis das cidades, como o de 7 de setembro. Nesse caso, o público fica em pé na rua assistindo, o que também acontecia antigamente nos desfiles carnavalescos. Em São Paulo, por exemplo, pontos conhecidos de desfiles carnavalescos foram a avenida Tiradentes e a avenida São João. Nesta última, até hoje, acontecem desfiles de blocos carnavalescos e escolas de grupos menores, os chamados *grupos de acesso*. Vale lembrar também que os blocos (que possuem estrutura parecida a uma escola de samba, porém menor) participam de uma avaliação classificatória, podendo mudar de grupo. Há também outros blocos de rua pela cidade que não seguem o modelo de uma escola e podem desfilar ao som de outros estilos musicais. Os Blocos com o formato de escola representam suas comunidades e mantém tradições, valores e significados.

Apesar dos Blocos carnavalescos serem mais conhecidos atualmente, não podemos esquecer das agremiações que deram origem às escolas atuais, como o cordão, como já anteriormente citado. Estes, eram formados por um grupo de foliões mascarados acompanhados por um conjunto de sopros e percussão conduzido por um mestre que utilizava um apito. Esse novo formato de grupo era relativamente pequeno e tinha como base núcleos familiares, como aponta Osvaldinho da Cuíca:

> Na realidade, não passavam de pequenas turmas de familiares, vizinhos e amigos que saíam às ruas com figurinos simples, feitos em casa, e com formação musical muito reduzida e improvisada. (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p.46)

O cordão mais conhecido em São Paulo, por ser reconhecido como o primeiro a se estabelecer na cidade, foi o Grupo Barra Funda, formado em 1913 (e com fundação em 12 de março de 1914). Diferentemente do Rio de Janeiro, os cordões em São Paulo utilizavam o chamado *baliza*, já existente nas bandas e fanfarras de música com a mesma formação instrumental – sopros e percussão. O baliza fazia coreografias e brincadeiras com o público, realizando uma espécie de abertura para todos os outros participantes que se apresentariam durante o desfile. O baliza é considerado, por relevantes sambistas e estudiosos do tema, a origem da conhecida comissão de frente das escolas atuais. Na verdade, o que ocorre é que inicialmente haviam diferenças entre Rio e São Paulo e posteriormente houve reprodução do modelo carioca até os dias atuais. O chamado samba rural é uma marca característica em São Paulo e, segundo alguns sambistas de gerações mais anteriores, pode ser menos evidenciado em relação ao modelo do desfile carioca adotado.

Um dos grandes precursores do carnaval paulistano foi Dionísio Barbosa, fundador do Grupo Barra Funda – o primeiro cordão da cidade. Ele era compositor, pandeirista e remodelou as marchas do carnaval carioca ao seu estilo.

> Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais e de antipatia por parte das autoridades brancas. Assim se destacou a liderança do negro Dionísio Barbosa, pois fundou o primeiro cordão carnavalesco em São Paulo, num tempo em que para sair às ruas era preciso muita fibra. (CARVALHO, p. 86, 2009 apud MORAES, 1978).

Segundo o relato acima, observamos, mais uma vez, que os autores reforçam uma maior participação de descendentes afro-brasileiros como precursores das escolas de samba. Crecibeni (2000) reforça a presença dos negros nos cordões e também relata alguns elementos estruturais desse tipo de agremiação, que seriam substituídos por outros nas futuras escolas:

> Formados pelos negros e pelas camadas mais pobres da população, adotando um desfile em forma de procissão durante suas andanças pela cidade, não tinham enredo, apenas um tema, e desfilavam com abre alas, balizas, porta-estandarte, rei, rainha, um grupo feminino e ao som de conjuntos instrumentais de corda e sopro e ao ritmo do batuque quando paravam. Com predomínio de instrumentos pesados, foram certamente os antepassados das Escolas de samba. Alguns relatos dão conta de que os grupos desfilavam com animação, até encontrar um grupo rival, quando então era travada violenta pancadaria. (CRECIBENI, 2000, p. 20)

Outro fato que corrobora com a tese de que as escolas se originaram dos cordões é a existência do cordão carnavalesco Vai-Vai (fundado na década de 1930) que deu origem à escola homônima no bairro do Bixiga. Do mesmo modo, temos o Grupo Barra Funda, que coexiste no GRCSES Camisa Verde e Branco no bairro Barra Funda.

A partir da mistura de elementos existentes nos grupos relatados, temos a origem das escolas de samba em núcleos familiares permeados pela herança cultural ancestral. Esses sa-

beres persistiram durante a evolução desses grupos e resistem, em forma de conhecimento compartilhado coletivamente pelos atores envolvidos no processo da tradição oral. O carnaval se popularizou e, apesar de várias influências externas (mídia, imprensa e comércio), preserva o conhecimento e a tradição na coletividade dos afrodescendentes.

> As Escolas de samba, tal como nos Cordões, sempre traziam a marca de origem – o sistema "familiar". Tão importante que dela poderia depender o sucesso ou o desaparecimento da Escola, como disse Inocêncio Tobias: - "é que a Escola de samba, morre o cabeça, acaba". (MORAES, 1978, p. 54 apud CASTRO, 2016)

Interessante destacar que essa relação e respeito pelo núcleo familiar, característica da cultura popular, também se mostra bastante presente nos ritos afro-brasileiros, entre eles o candomblé, já que os ensinamentos são normalmente passados de pai para filho. No caso da Casa de Angola Kyloatala, por exemplo, Tata Kilonderu se orgulha muito em falar que ele foi escolhido para levar o nome de sua família, sendo o sucessor de sua mãe: Mameto Vanda Pereira dos Santos (Bandadeloyo) – fundadora do Inzo Kyloatala, sacerdotisa responsável por iniciar toda a família. Muitos outros irmãos e cunhados, e inclusive a própria esposa de Kilonderu, possuem cargos relevantes na Casa e promovem a continuação de todo esse conhecimento, o que também acontece nas escolas de samba.

Por outro lado, todo esse conhecimento sempre foi desafiado, de maneira que, mesmo com toda essa herança cultural significativa, há uma tendência em recusá-la. Por exemplo, ao mesmo tempo que o carnaval torna-se um negócio lucrativo, a grande mídia promove uma história do carnaval bastante estereotipada que mascara todo o conhecimento e profundidade dessa produção cultural permeada pelo saber ancestral afrodiaspórico. Esta visão, principalmente no início de surgimento das escolas, estabelece que essa cultura representa uma certa ameaça ao controle social:

> O Samba [...] (gênero musical) e, principalmente, a primeira (instituição festiva) são produtos da década 1920 e do bairro do Estácio de Sá, uma parte da zona de obsolescência em torno do centro do Rio de Janeiro, habitado por imigrantes, negros, operários, estivadores, prostitutas e malandros, moradores de cortiços, morros e favelas circundantes, cujos hábitos, costumes e festividades eram desdenhados pela elite e reprimidas pela polícia. (FERNANDES, 2012, p. 2)

A origem do termo "escola de samba" encontra-se no já citado bairro do Estácio do Rio de Janeiro, por volta de 1925:

> Quanto à denominação 'Escola de samba', deveu-se a uma natural vaidade dos Bambas do Estácio – alguns já compositores profissionais na ocasião – que, querendo se distinguir dos rivais, proclamavam-se professores, pois, além de viverem na vizinhança da Escola Normal (que formava professores), então localizada no Largo do Estácio, eram, afinal, os criadores de um novo samba. (SEVERIANO, 2008, p. 119)

Tinhorão (1991) aponta uma provável época para o surgimento dos sambas enredo e

seus objetivos: “O Samba Enredo, criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 40” (TINHORÃO, 1991, p. 169). Já para Narloch (2011), esses novos sambistas, que se autointitulavam professores (‘novos bambas do Estácio’), submeteram-se ao que ele chama de marketing da pobreza, produzindo um novo estilo de samba em oposição a “velhos” compositores como Donga, Sinhô e Pixinguinha, cujas músicas não pareciam tão brasileiras assim. Narloch também afirma que “Apesar do desdém dos velhos compositores, o samba do Estácio, acompanhando o enredo das escolas, ganhou o país pelas rádios e como propaganda de Getúlio Vargas” (NARLOCH, 2011, p. 163). Aqui, entendemos que Narloch faz uma crítica ao projeto de Nação, determinado politicamente para aproveitar a popularidade do samba como representante de um modelo de sucesso social.

Nesde período, por ordem do governo de Getúlio Vargas, as escolas de samba (através de seus enredos) foram utilizadas como ferramenta de exaltação que, com a intenção de evitar a repressão por parte da polícia, ajudaram a contar uma falsa história de democracia e igualdade social dentro do país. Atualmente, os sambas enredo ainda são utilizados para se contar uma história idealizada sobre determinado tema, em troca de apoio financeiro de alguns patrocinadores. Nesse processo, observamos várias transformações e interferências em características identitárias nas escolas, que se submetem às escolhas daqueles que nelas investem, o que gera um outro ciclo vicioso de dependência mútua e direciona as escolas para outros interesses e objetivos, com base na ideia de existência de um certo poder paralelo ilusório.

Antes dessas transformações, como já citamos acima, os Blocos e escolas coexistiram sem problemas até 1934, o que teria contribuído para a uma maior aceitação por parte do poder público:

> A preocupação dos primeiros organizadores de Escolas de samba era simplesmente a de conferir uma certa respeitabilidade aos seus blocos (até pelo menos 1934 as denominações bloco e Escola de samba coexistiam sem preferência), afastando assim a humilhante perseguição policial. (TINHORÃO, 1991, p. 169)

Vejamos o que Narloch nos traz sobre as interferências políticas da época:

> Em 1937 [...] foi instituído que todos os Sambas Enredo deveriam homenagear a história do Brasil [...]. Esse carnaval disciplinado e patriótico não nasceu só por imposição do governo: os grupos também aderiram espontaneamente a ele. A Deixa Falar [...] desfilou em 1929 usando na comissão de frente cavalos da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Três anos depois, o samba enredo da Escola era A Primavera e a Revolução de Outubro, em homenagem à tomada de poder de Getúlio Vargas em outubro de 1930. A apresentação contou com participantes vestidos de militares. (NARLOCH, 2011, p. 145)

Contestamos, no entanto, a “adesão espontânea” citada pelo autor, no sentido de se

utilizar elementos da própria opressão social nos enredos e desfiles. Nesse momento, o samba teria sido melhor aceito, espalhando-se pelas cidades com um maior alcance, dentro dessa estratégia de parceria com a imposição de controle e segurança social. Teriam então surgido novos agrupamentos que se estruturavam pouco a pouco, desenvolvendo temas, e apresentando-os pelas ruas do Rio de Janeiro, com controle e organização reconhecidos pelos órgãos federais. É relatado, por filhos de sambistas da época, que essa prática tinha o objetivo de legalizar estas agrupações junto à polícia. A própria utilização de termos como "Social" e "Cultural" no nome das agremiações, deriva-se desse "reconhecimento", uma tentativa de mostrar a importância destes locais como formadores da sociedade.

É por isso que, de forma geral, as escolas têm em seus nomes oficiais siglas incluindo essas letras – "S" e "C": GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Camisa Verde e Branco, GRCSES – Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Rosas de Ouro e o GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Império de Casa Verde. Ou seja, tudo isso colaborava, e ainda colabora, para uma maior aceitação das escolas pelo poder público. A própria valorização de enredos patrióticos nos desfiles, discutida acima, resultou em patrocínios para os concursos oficiais de desfiles de escolas de samba de 1943 a 1945.

Como decorrência desse processo de evolução do carnaval em parceria com o poder público, o que era considerado como uma possível variação de Bloco de rua começou a se determinar como evento da cidade, já com a utilização do termo escola de samba no ano de 1932, no primeiro desfile de escolas com a participação de 19 grupos. Em 1935, três anos depois, ocorreu a legalização das escolas de samba e a oficialização dos desfiles. A partir deste período, o carnaval cresceu e começou, de forma progressiva, a representar cada vez mais a cultura brasileira, tanto dentro como fora do país. Em decorrência desse crescimento, as escolas de samba tiveram um aumento relevante do número de componentes:

> Foi pois quando o número de componentes das Escolas começou a crescer, no início da década de 30 era de oitenta a cem figurantes, permitindo melhor aproveitamento teatral do enredo pela multiplicação das alas, no final da década de 40 algumas Escolas já desfilavam com cerca de quinhentas pessoas. (TINHORÃO, 1991, p. 175)

Em 1952, fundou-se a Associação das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro, que passaria a comandar a organização dos desfiles, implantando a divisão das escolas por grupos. Em São Paulo, a Liga das Escolas de Samba surgiu posteriormente a esse período.

No Rio de Janeiro, os desfiles ocorreram na Praça Onze até 1942, passando então para

o centro da cidade, onde permaneceram até meados da década de 1970. Com a urbanização da cidade e a influência da mídia, principalmente da TV, as escolas de samba ganharam nova dimensão e em 1978 os desfiles passaram a acontecer na Avenida Marquês de Sapucaí. O famoso sambódromo, onde atualmente ocorrem os desfiles, foi construído somente em 1984. Na cidade de São Paulo, os desfiles acontecem no sambódromo do Anhembi, importante local para a apresentação desse formato turístico de carnaval.

Atualmente, há uma série de discussões sobre onde chegou o carnaval, comercialmente falando, e o que é entendido como positivo ou negativo nesse processo evolutivo. Chegamos então, em nossa discussão, na problemática entre evolução e tradição, pois após o que foi estabelecido nos sambódromos, temos um carnaval que o mundo inteiro conhece da seguinte maneira: escolas enormes, com mais de 4 mil componentes divididos entre muitas alas, com destaque para a bateria e outros setores. Porém, pouco se discute a respeito das tensões existentes em todo este processo. Os núcleos coletivos, que fazem sentido para as populações afrodescendentes e demais interessados, surgem de maneira espontânea e envolvem momentos de tensão e de luta, conflitos amplamente discutidos no Capítulo I, necessários em negociações ocasionadas pelo movimento da diáspora, suas reconexões, recusas e até transformações – compreendidas aqui como estratégia de sobrevivência para muitos indivíduos que, em geral, são vistos apenas como formadores de núcleos de entretenimento.

Considerar qualquer escola de samba e sua população, assim como os terreiros, como locais de convívio inconsciente, no sentido do não reconhecimento de suas forças políticas e sociais, ao nosso ver, é um erro ou uma depreciação proposital com outros fins, normalmente o de dominação de um grupo sobre outro. Vejamos, a seguir, o que nos traz Moraes (1978), relevante pesquisador no contexto das escolas de samba sobre a importância e relação entre os terreiros e estas agremiações: "As escolas de samba, tal como a umbanda, são núcleos de integração social e racial, podemos deduzir que nelas os aspectos da cultura espontânea são predominantes" (MORAES, 1978, p.145).

É importante lembrar que esse processo de transformação das características das escolas, em especial o aumento do número de integrantes, ocorre até os dias de hoje, e também de forma rotativa, havendo bastante circulação de pessoas novas. Porém, as alas das escolas consideradas como identitárias – ala das baianas e bateria –, apesar de também sofrerem com essas mudanças, preservam a maioria de seus integrantes. Ou seja, justamente as alas que possuem maior conexão com o candomblé. No caso da ala das baianas, por conta da relação identitária e histórica com a escola e, no caso da bateria, pelas várias conexões musicais de ele-

mentos do candomblé com a bateria, extensivamente analisados neste trabalho.

As escolas de samba são verdadeiros núcleos de resistência e inclusão social. Em algumas delas existem projetos específicos para o público infantojuvenil, onde são formadas escolas dentro do perfil dessa faixa etária. Chamadas de "escolas mirins", também possuem data específica para a realização de seu desfile anual, tendo como base todo o conhecimento oriundo de uma escola tradicional. As mais conhecidas são a "Mangueira do Amanhã" do Rio de Janeiro e o "Projeto Samba se Aprende na Escola", que acontece em algumas escolas de São Paulo, com destaque para o GRCSES Rosas de Ouro. Nestes casos, o conhecimento afro-diaspórico é transmitido em uma perspectiva intergeracional, pois em uma escola de samba, assim como no candomblé, utiliza-se esta metodologia típica nos grupos musicais. Abordaremos algumas características similares e específicas sobre estas relações no capítulo IV.

3. 2 Instrumentos

3.2.1 As caixas: caixa em cima, caixa vazada, caixa com talabarte de 14", tarol e malacaxeta

Além dos instrumentos da bateria que tratamos amplamente neste trabalho (repinique, surdos, tamborim, entre outros), destacamos aqui uma seção especial, assim como fizemos com o capítulo anterior com diversos outros instrumentos menos conhecidos e "encaixados" em seções específicas no candomblé.

As *caixas em cima* são assim denominadas por serem tocadas sem o talabarte e próximo ao ombro do ritmista. Estas caixas possuem 3 variantes – malacachetas, vazadas ou tarol. Apenas a malacaxetas vazadas ou tradicionais podem também ser utilizadas com talabarte. Dessa forma, definimos *caixas em cima* como uma seção específica na bateria, independente do instrumento utilizado. Estes instrumentos apresentam características específicas individuais, naquilo que se refere a: a) técnica, b) afinação, c) sonoridade, d) postura e e) materiais – baquetas e talabartes. Estes aspectos são representativos das conexões abordadas na totalidade deste trabalho. Portanto, tornou-se elemento fundamental para a compreensão do nosso objeto central. Um dos fatos observados a respeito deste naipe, por exemplo, resulta da circularidade dos saberes trazidos pelos indivíduos que frequentam os terreiros e as baterias. Ou seja, a própria concepção do ritmo como fenômeno multidimensional, que fundamenta-se a partir de possibilidades polifônicas e polirrítmicas resultante de timbres e sonoridades diversas, demonstra uma concepção musical ampliada oriunda da diáspora, já que isso ocorria originalmente nos conjuntos percussivos africanos e chegou no Brasil pela migração escravagista. As

combinações realizadas pelas funções de cada naipe e suas complexidades, apresentam a essência dessas influências e do processo transitório cultural estrutural no Brasil.

A partir dos apontamentos de Tinhorão (1991), Osvaldinho da Cuíca, e muitos outros nomes relevantes do contexto, notamos que a caixa é considerada como uma espécie de instrumento *coringa* no naipe de percussão, por representar fundamentos técnicos que permitem a transição técnica e aplicabilidade para muitos outros instrumentos, tanto dentro como fora do contexto do samba.

Para Rafael Galante[27] (2015), na diáspora havia diversas embaixadas africanas que apresentavam esse tipo de instrumento, o que nos leva a considerar que haveriam duas possibilidades de surgimento e absorção deste instrumento nas formações das baterias – origem europeia e origem africana. Nesse ponto, como é argumentado neste trabalho, acreditamos que possa ter ocorrido um certo apagamento dessa segunda influência diaspórica, assim como complexos pontos de transição.

Este instrumento foi amplamente utilizado nos cordões carnavalescos em suas marchas – estilo herdado da tradição europeia militar. Posteriormente, essa utilização se estendeu a diversas bandas (civis) com formação instrumental de sopros e percussão, o que, de acordo com o tempo, foi se modificando. Essas modificações resultaram em novas técnicas, células rítmicas idiomáticas e afinações, algo facilmente perceptível na conhecida *levada de caixa em cima* implantada na década de 1970 por Mestre Louro (Lourival de Souza Serra), no Salgueiro. Atualmente, ocorre uma fusão dessa levada – considerada uma marcha – com elementos do arrebate e do alujá de Xangô – toques utilizados no candomblé. Detalharemos isso mais adiante, a partir de informações coletadas em entrevistas, de transcrições musicais desses toques em formato de partitura e da análise musical de elementos em comum.

Há narrativas populares que são utilizadas para determinar as características da *caixa em cima*, algo que, técnica e fisicamente, é considerado algo muito diferente, a ponto de provocar estranhamento de vários percussionistas, algo já superado pelos ritmistas. Nesse sentido, ocorre justamente o contrário atualmente. Ou seja, os ritmistas preferem utilizar as *caixas em cima* por conta de uma maior possibilidade de projeção sonora, assim como de uma maior possibilidade de movimentação do ritmista durante o desfile. Sendo assim, o ritmista que se acostumou a tocar as *caixas em cima* não quer mais utilizar caixas com talabarte, por exemplo. A história contada por alguns sambistas, como Osvaldinho da Cuíca e Junior Silva, refere-se à possível origem da posição do instrumento:

[27] Curso ministrado pelo autor. *A diáspora centro africana e a formação das musicalidades afro-brasileiras (Sécs. XVI-XIX)*. Instituto de Artes da UNESP. Março a Abril de 2019.

> Antigamente a turma utilizava este recurso por um simples motivo. Alguns ritmistas, quando saíam do sistema carcerário, voltavam para suas escolas de samba, principalmente no período de festas de ano novo e carnaval. O que ocorria é que, para esconder o rosto que ficava à mostra, quando o ritmista estava em exibição [performance], eles colocavam a caixa na frente e, para fazer isso, precisavam deixar o instrumento próximo à cabeça. Dessa forma, o corpo [do instrumento] serviria de esconderijo perante a justiça (CUÍCA, Osvaldinho da. 18/07/2017. Residência do entrevistado no bairro do Ipiranga, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Para Junior Silva (diretor de bateria do GRCSES Império de Casa Verde), o contexto das rotinas de ensaio de uma bateria, poderia tranquilamente ter dado origem a esta história da *caixa em cima*.

> É, a rapaziada [os presos] participa. Não é de hoje! Sempre foi assim. Onde tem bateria, o povo chega. Faz parte da história. As escolas surgiram com o objetivo de atender o povo. É bem provável que esta história da caixa seja verdade, pois sempre a rapaziada encostou. Cada um com sua dificuldade, dependendo do procedimento, pode participar da bateria (SILVA, Junior. 10/02/2017. Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

As caixas em cima – fixadas acima do ombro do ritmista – que, a princípio, impossibilitariam um melhor desempenho da mão esquerda, já que esta, além de ser utilizada para tocar, serve, ao mesmo tempo, para apoiar/segurar o próprio instrumento, serviam então apenas como estratégia de esconder a face do ritmista. Para outros sambistas ela foi desenvolvida a partir de uma concepção estratégica, em busca de uma sonoridade diferenciada, e não apenas dentro desta chamada *lenda* sobre sua origem – chamada assim pelos próprios ritmistas, diretores e mestres.

Ouvimos também, de quem não participa do contexto, que a origem da chamada *caixa em cima* poderia se dar simplesmente pela falta de um item para pendurar o instrumento, de maneira que essa forma tenha sido improvisada para se conseguir executar o instrumento em cima do ombro. O mesmo teria ocorrido com a chamada baqueta carioquinha de repinique que, apesar de ter se quebrado em determinada performance, continuou a ser usada pelo ritmista. Com isso, posteriormente, este modelo de baqueta menor teria sido adotado para o repinique. São transformações possíveis que acabam por modificar aspectos ergonômicos, havendo a necessidade de adaptações constantes para a performance. Nesse sentido, o corpo também é reinserido em novas necessidades, por diversos motivos: a) técnicos, b) falta de materiais, c) estratégias de sobrevivência, entre outros.

Figura 6 - *Mestre de bateria Zoinho (Robson Campos), do GRCSES Império de Casa Verde, tocando caixa em cima*



Fonte: Acervo pessoal de Dennys Silva.

A *lenda da caixa* retrata, além de aspectos históricos referentes ao surgimento de determinadas peculiaridades nessas formações, parte do imaginário desse mundo marginalizado que envolve o samba. Essa também seria uma forma de malandragem que convém, pois trata-se de uma estratégia elaborada para superar determinadas dificuldades de inserção social e aceitação, levando-se em conta as dívidas do indivíduo (nesse caso, o ritmista) com o sistema judiciário. A prática de *sair* em alguma bateria, quando o indivíduo recebe o chamado indulto, é uma realidade em muitas comunidades do entorno das quadras das escolas de samba. Dennys Silva destaca essa característica em dias de desfile no carnaval de São Paulo:

> Em algumas escolas mais tradicionais, você sabe bem quais são [esses ritmistas]. Ainda é comum. Antigamente acontecia mais, só que ainda é assim. O cara sai da cadeia e vai direto pegar a fantasia para desfilar. Não quer saber de quem é. Realmente ele chega, pega e sai. (SILVA, Dennys. 20/10/2020. Estudio Mosh, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Ouvimos sobre essa prática muitas vezes, e também a vivenciamos no ano de 1997. No dia do desfile de uma conhecida agremiação de São Paulo, fomos surpreendidos pela falta de nossa fantasia, o que, a princípio, não poderia ocorrer, pois estávamos programados para desfilar.

Outro fato que também poder ter contribuído para o surgimento das *caixas em cima*, é o de que quando os ritmistas que saem da cadeia desfilam, muitas vezes o fazem com a fantasia incompleta nas partes de cima do corpo, utilizando o instrumento também para esconder esse problema. Isso pode ocorrer tanto em grupos de menor destaque, como os chamados "de acesso", como também em escolas mal administradas. Ouvimos narrativas de vários casos ocorridos em São Paulo. Por outro lado, para Dennys Silva, há uma concepção musical muito bem resolvida em relação a esse instrumento, o que o leva a acreditar em outra possibilidade do surgimento da *caixa em cima*:

> De tempo em tempo, alguém tenta desenvolver uma melhor sonoridade e volume de som (intensidade). As caixas em cima soam mais pelo fato de não estarem presas à cintura do ritmista e serem abafadas pela própria fantasia, o que tira o som do instrumento. É por isso que hoje em dia vemos mais caixas em cima do que caixas com talabarte. (SILVA, Dennys. 03/08/2020. Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Há constantemente necessidades de atualização nas baterias. Nesse sentido, seus atores realizam diversas experiências. Visto que neste trabalho levantamos alguns pontos de conexão, por meio de códigos internos presentes nas caixas e atabaques, por exemplo, observamos também que, para que um novo padrão nas caixas seja instituído, há muitas questões envolvidas. O padrão utilizado nas caixas da bateria do Império, liderada pelo respeitado Mestre Zoinho, por exemplo, provém da Unidos da Tijuca do Rio de Janeiro. Esta levada é uma transposição do toque utilizado no atabaque rumpi no cabula – ritmo referencial realizado no candomblé da nação Angola, que é considerado – pelo ogã Sapopemba (José Silva dos Santos) e outros nomes representantes do contexto – como a origem do próprio samba. Também corroboramos com isso, mas de maneira ampliada, ou seja, considerando não ser possível determinar a origem do samba com base apenas em um único toque, mas em vários, como o congo de ouro e o ijexá, amplamente utilizados em levadas de diversos instrumentos quando os sambistas estão em performance. Estes padrões, tornaram-se também variações de levadas dentro do próprio estilo. Dessa maneira, acabam formando o vocabulário rítmico diverso afro-brasileiro, onde fica praticamente impossível determinar uma única derivação.

Compreendemos que Sapopemba, assim como outros informantes, referem-se às proximidades rítmicas reconhecidas pelo timeline do cabula, que é do telecoteco. Nesse sentido, seria realmente o toque mais próximo ao que se compreende como samba, levando-se em conta apenas a percepção auditiva coletiva – aquilo que fica na memória das pessoas quando se remetem ao estilo.

Para ocorrer a modificação de uma levada existem algumas questões que traremos a seguir. As caixas normalmente apresentam menores variações dentro desses padrões exata-

mente por esse motivo. Apesar disso ocorrer com todos os instrumentos, no caso específico das caixas há um ciclo maior da chamada *frase rítmico-melódica da levada*, que ofereceria mais possibilidades de variação, por exemplo. Mesmo assim, para que um padrão, técnica ou materiais utilizados possam ser modificados, há uma série de possibilidades relacionadas a elementos como: a) talabarte (com ou sem), b) baquetas, c) afinações e d) posicionamento do ritmista com o instrumento, entre outros. Observamos que, nas caixas, essas diferenças também promovem diversas possibilidades sonoras e troca de timbres, realizadas através das combinações dos arranjos e levadas, como quando as escolas utilizam duas vozes rítmicas: as *caixas em cima* e as *caixas com talabarte*. A resultante sonora dessa combinação, que varia entre as escolas, proporciona complexidades e níveis de desenvolvimento musical resultantes do que se produz nestas formações. Nesse sentido, as caixas proporcionam novas possibilidades em fluxo contínuo. Os Mestres, constantemente, modificam as combinações, trocando tipos de instrumentos que variam dentro dessas quatro possibilidades. Uma característica comum é utilizar caixas de 14" com a levada da Vila Isabel (semicolcheias com acentos no 1 e no 4), e um outro tipo de caixa com um padrão mais identitário, caso do tarol do Salgueiro.

Figura 7 - *Rafael Y Castro com caixa de 14", Tim e Dodô*



Fonte: Acervo pessoal de Carolina Velasquez[28].

[28] Desfile do extinto GRCSES Império do Cambuci na Carnaval de São Paulo no ano de 1995. escola histórica referencial no surgimento das primeiras escolas de samba nesta cidade.

As caixas de 14” são caixas comuns, como as utilizadas por bateristas, e possuem uma sonoridade mais grave e cheia, exatamente pelo tamanho e afinação referencial utilizada pelos mestres. Dessa forma, uma outra característica identificada no pensamento dos mestres, dentro destas combinações, é justamente a da afinação. Ou seja, sempre que existirem duas vozes de caixa, a *caixa em cima* apresentará uma sonoridade mais estridente, sendo mais aguda e com um timbre quase metálico. Enquanto isso, as caixas de 14” apresentarão uma sonoridade mais grave, pelo fato de serem entendidas como preenchimento na subdivisão, permitindo assim maior sustentação para a concepção polirrítmica entre todos os instrumentos do naipe e entre todos os naipes.

É uma prática comum entre os mestres de bateria utilizar percussionistas neste naipe. Nesse sentido, entende-se que o músico percussionista, mesmo sem fazer parte do contexto do samba, pode contribuir no preenchimento das vagas dessas formações, tendo em vista que aspectos técnicos de outras linguagens musicais (orquestral, bateria) também sejam utilizados, complementando as necessidades diversas do naipe e portanto de toda a bateria. É mais comum encontrar músicos interessados em participar das baterias que começam neste naipe, essencialmente nas caixas de maior preenchimento (levada da Vila Isabel).

As caixas vazadas – sem o casco –, foram pensadas para oferecer, além de maior leveza para a execução e performance do ritmista, outra sonoridade mais “gritada”. Sendo assim, haveria maiores possibilidades ainda de variações timbrísticas e sonoras em todo o conjunto. Para Dennys Silva, não é possível trabalhar com possibilidades de afinações diferentes nas caixas vazadas. O motivo se dá pelo fato de este instrumento apresentar uma sonoridade, como dissemos, muito estridente, quase soando como um instrumento metálico e, portanto, com menor possibilidade de variações de níveis de tensão na pele, já que ele não possui a caixa acústica convencional que permite que o corpo reverbere e emita uma sonoridade mais “cheia”:

> Eu já tentei várias vezes afinar as caixas vazadas. Desisti, porque não é possível. Você afina, afina, e não chega em uma frequência médio-grave dentro das possibilidades que são comuns com as outras caixas. Desisti! Prefiro sempre tocar e trabalhar em direções de gravações, ou qualquer projeto com bateria, com as caixas comuns, aquelas com o casco. Também me acostumei com as caixas em cima, dá muito mais agilidade. Eu e Zoinho só tocamos assim, e muitos outros também. Dá para tirar onda de verdade, você fica solto na avenida. Nesse sentido, isso contribui até para o quesito de julgamento evolução. Você conduz o grupo solto. (SILVA, Dennys. 20/10/2020. Estudio Mosh, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Figura 8 - *Hugo Santana e Klemen tocando caixa vazada em dia de ensaio técnico do GRCSES Império de Casa Verde*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 2018, Sambódromo do Anhembi.

CAPÍTULO IV – AS CONEXÕES ENTRE O CANDOMBLÉ E O SAMBA[29]

É fato que desde a formação das primeiras Escolas, houve uma conexão direta destas com os terreiros[30]; algo apontado 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[31]. Ou seja, desde os primórdios, havia, num mesmo ambiente, espaços próximos onde os orixás eram cultuados, sendo que o terreiro sempre serviu para a realização de diferentes manifestações, incluindo ensaios. Ainda hoje, dentro de algumas agremiações, notamos a existência destes espaços sagrados nos quais podemos encontrar orixás[32] guardiões, representantes e protetores dessas comunidades. Na cidade de São Paulo, por exemplo, a pesquisa apontou que metade das escolas do Grupo Especial possuía esse tipo de espaço. Observamos também a representatividade destas conexões na ala das baianas. Outro fato marcante é a abertura do carnaval no sambódromo pelas Tias baianas, objetivando a proteção e a preparação do local para o grande ritual. Vejamos uma publicação do portal G1 da Globo, intitulado *Baianas e Mães de Santo Fazem Lavagem do Sambódromo*, sobre esta prática que demonstra parte desta circularidade cultural entre os terreiros e as Escolas:

> O público começou a chegar no Sambódromo por volta das 18h. Para abrir o evento, baianas e mães de santo realizaram a tradicional lavagem da Marquês de Sapucaí. O ritual de purificação pede a proteção dos orixás para o carnaval. Baianas de várias escolas e mães de santo jogaram água de cheiro na avenida. O cortejo contou também com a imagem de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro. O ritual serve para trazer boas energias para todos os sambistas, escolas e o público[33]. (SAMBÓDROMO..., 2020)

Do mesmo modo, outro costume que antecede o desfile é a passagem dos chamados Blocos Afros Afirmativos de Afoxé, que desfilam na avenida do samba ao toque do Ijexá –

---

[29] Parte deste capitulo também foi publicado no decorrer desta pesquisa por: CASTRO, Rafael Y; STASI, Carlos. *A utilização de elementos musicais estruturais do candomblé na preparação e performance das baterias de escolas de samba para o carnaval*. *InterFACES, 30*(1), 67-81. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/39691. Rio de Janeiro, 2020.

[30] Locais sagrados, com chão de terra, onde acontecem as manifestações religiosas de matriz africana, muito utilizado também para danças e festas.

[31] Depoimento extraído da gravação do Programa Ensaio da TV Cultura (Fundação Padre Anchieta), no ano de 1999. As músicas e entrevistas desta apresentação, foram lançadas em CD pelo selo SESC SP, no ano de 2003, intitulado: *A música brasileira deste século por seus autores* – Nei Lopes. Um disco histórico referencial sobre a compreensão de parte da abrangência da musicalidade afrobrasileira diaspórica.

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

[33] Matéria disponibilizada pelo portal do canal online do G1. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/riodejaneiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/16/sambodromo-passa-por-testes-com-ensaio-da-mangueira-baianas-e-maes-de-santo-fazem-lavagem-daavenida.html).

ritmo utilizado amplamente na musicalidade brasileira a partir dos terreiros de candomblé, em reverência para vários orixás, especialmente a Oxum e, sequencialmente, a Oxalá. Este mesmo toque é frequentemente citado em breques das baterias em momentos cruciais dos sambas enredo referenciais à herança africana.

Figura 9 - *Flyer de divulgação da abertura da segunda noite do desfile carnavalesco em São Paulo*



Fonte: Facebook, 22/02/2020.

Os afoxés, segundo alguns estudos e apontamentos, representam parte do chamado candomblé de rua. Portanto, é uma formação bastante representativa da religiosidade dentro das Escolas. Vejamos um relato sobre as simbologias e fundamentos da cultura afro diaspórica, encontrado no site da Casa de Oxumaré, relevante fonte destas conexões para pesquisadores desta temática:

> EM NOITE MEMORÁVEL, O AFOXÉ OMO DADÁ ABRE O SÁBADO DE CARNAVAL DE SÃO PAULO NO ANHEMBI
> Antes de tudo é preciso dizer o que é o afoxé e o que ele representa. Isso porque muita gente o confunde com um simples bloco carnavalesco, mas não é. Afoxé, palavra de origem africana Yorubá, pode ser traduzido como "o enunciado que faz acontecer" o simplesmente "a fala que faz". É um cortejo afro-brasileiro, comumente chamado de "candomblé de rua" que sai às ruas durante o carnaval. E, exatamente por isso, a maioria dos seus integrantes é do candomblé ou são adeptos de religiões de matrizes africanas. Os afoxés, que teve (sic) sua primeira manifestação nas ruas

> em 1885 na Bahia, com o grupo chamado 'Embaixada da África', possuem por características as roupas africanas, que geralmente trazem as cores dos orixás, os cânticos em língua yorubá e os instrumentos de percussão, como atabaques, xequerés, agogôs etc. Os ritmos das cantigas entoadas e da dança são os mesmos daqueles realizados nos terreiros. Assim, por carregarem todo esse caráter místico e também religioso se distinguem dos blocos carnavalescos. Além disso, o Afoxé possui um caráter especial de luta e resistência contra o racismo e a discriminação racial e religiosa. (CASA...[34], 2020. Facebook.)

Portanto, além de toda a carga cultural trazida pelos afoxés para as Escolas, eles se tornam um elemento transitório daquilo que se produz, em aspectos gerais, dos terreiros para o sambódromo. Seria assim, mais uma importante manifestação cultural com as mesmas preocupações que a dos terreiros e as Escolas de samba – luta e resistência contra o racismo e preconceito religioso. Esse processo se dá através daquilo que se constrói com a percussão nestes locais. Ou seja, a música representa um ponto de partida que, através da performance, carrega questões sociais existenciais para seus praticantes, ou grande parte deles. Ao mesmo tempo, as Escolas possuem a função de dar voz àquelas outras instituições – terreiros e afoxés – de maneira a divulgar a importância dessa herança.

Observamos também que no *esquenta* – período anterior ao desfile da primeira noite de carnaval no ano de 2020 –, ouvimos atentamente muitos intérpretes de Escolas paulistanas puxarem cantigas de terreiros como forma de reverência aos Orixás, mostrando as mesmas preocupações e funções dos afoxés no período pré-desfile. Quando estávamos na formação da bateria da Escola de samba Império de Casa Verde observamos esta prática – de cantar cantigas para os Orixás no *esquenta* – em várias Escolas como o GRCSES Acadêmicos do Tatuapé – Escola de forte representatividade da cultura afroreligiosa diaspórica –, no GRCSES Barroca Zona Sul, no Unidos do Peruche, na Mocidade Alegre, entre outras. Esta prática nos remete fortemente ao reconhecimento estrutural desta cultura amalgamada no desfile.

A partir desse ponto de vista, defendemos a conexão entre o grande ritual de um desfile com o xirê dos terreiros – festas com roteiros performáticos pré-definidos, representantes da cultura afrodiaspórica e suas peculiaridades, como a tríade *ritmo, voz e movimento*. As Escolas seriam, segundo nosso ponto de vista, extensões dos terreiros. Apesar de termos alguns avanços no processo de reconhecimento da religiosidade de matriz afro no Brasil, as Escolas ainda cedem a um apelo mais midiático, por serem instituições mais facilmente reconhecidas popularmente pela população.

Muito do que é construído musicalmente nas baterias parte dessa inter-relação com elementos que foram trazidos pela diáspora ao Brasil, seja: a) na performance de uma bateria

[34] Relato extraído de página do Facebook. 22/02/2020. Casa de Oxumaré Disponível em: https://www.facebook.com/casadeoxumare/.

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 levada[35] de cada Escola, ou d) nas variações e formas de executar cada instrumento. Nas baterias, algumas características dos mestres, ritmistas e diretores, bem como a sonoridade reproduzida pelos grupos dirigidos, também poderiam ser reconhecidos como reflexos daquilo que aqui chamamos de etnicidade.

Nesse sentido, a diferenciação entre as baterias se dá, por exemplo, pela utilização de apelidos que tentam expressar características próprias destes grupos. Estes apelidos são utilizados com orgulho por pessoas pertencentes a esses grupos e também são validados por pessoas de fora, seja por sambistas ou por parte da sociedade. Ou seja, todas as baterias são apelidadas, no sentido de reforçar diferenças e características próprias. Os momentos mais importantes nos quais isto pode ser visualizado são as festas de Bateria. Nessas festas, as sonoridades e diferenças ficam mais expostas e o grau da etnicidade – ligação maior com a tradição ou herança negra – fica evidente.

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. A importância da etnicidade dentro de alguns grupos foi observada em vários momentos de nossas pesquisas de campo, já que o reconhecimento de uma sonoridade como parte de um coletivo oferece um sentido de pertencimento para as pessoas que participam dos terreiros e das baterias. O conceito de etnicidade, trazido por Béhague (1994), estabelece-se pelo reconhecimento da cultura típica de um grupo, de determinados traços herdados que, além de representarem a própria herança, também se reconectam em uma nova identidade, esta utilizada como parte de uma referência do próprio coletivo.

Trata-se então de uma cultura trazida por diversas etnias que, ressignificadas em um outro lugar com inúmeras influências, continuam associadas ao reconhecimento cultural do grupo com sua ancestralidade ou cultura local. A atribuição de apelidos para determinadas baterias, nos pareceu fixar parte do que é entendido por etnicidade, já que a sonoridade destas são identitárias e reconhecidas como representantes culturais de determinadas comunidades. Alguns desses apelidos funcionam como estratégias de diferenciação, em busca de uma marca própria fixa, de uma cultura herdada e readaptada no local de chegada. Ao mesmo tempo, eles proporcionam, para seus envolvidos, um reconhecimento cultural próprio.

[35] Padrão rítmico reconhecido como elemento identitário de um idioma musical.

Além desta relação, trazemos, no decorrer de todo o trabalho, as estruturas e o conceito do ritmo africano ressignificado no Brasil. Nesse sentido, afirmamos que determinadas influências da musicalidade passada dos terreiros para as baterias, utilizadas como centrais para a performance de seus conjuntos percussivos, são oriundas de diversas etnias, aquelas que também tratamos como grupos ou povos – Bantu, Yorubá, Jejê, Fon, Nagô, entre outros – , e determinam a conexão do termo etnicidade de forma mais direta, por ser uma derivação da própria palavra *etnia*.

A etimologia então, poderia nos trazer uma outra relação, além daquela trazida pelos conceitos de nossos autores referenciais. Sendo assim, a palavra etnia, derivada do grego *ethnos*, seria uma referência ao povo que possui o mesmo *ethos*, portanto a mesma origem, cultura, língua e religião. Há outras concepções sobre o termo etnia que abarcam cultura e características de identificação de indivíduos dentro de determinados grupos. Nesse sentido, comportamentos e utilização de alguns códigos acabaram tornando-se representativos de etnia, como aspectos físicos (formato do nariz, estrutura corporal e dentes), corte de cabelo e vestimentas[36]. Um exemplo característico, referente a este último elemento apontado, é quando visualizamos alguns corredores quenianos em maratonas ou grupos de senegaleses em São Paulo. Neste segundo caso, a vestimenta é marcante, no sentido de apontar a unidade desse grupo, encontrado no centro urbanizado da cidade, onde também realizam, todas as segundas-feiras, uma roda de djembês (Praça da República). Este encontro demonstra como esse grupo também é reconhecido pelas pessoas como "o grupo dos senegaleses", tanto pela vestimenta como pela sonoridade característica deles nos instrumentos típicos africanos.

Nesse sentido, há uma associação da vestimenta com a sonoridade, mesmo que ela também aconteça em outros grupos não senegaleses na África. O imaginário popular construído pelas pessoas que circulam nessa região, os identifica como senegaleses por três motivos: a) habitarem o centro da cidade, b) vestimentas ímpares, c) sonoridade "do continente". Um outro local característico destes grupos africanos referenciados como "senegaleses" é a chamada "galeria dos africanos", que fica ao lado da conhecida galeria do rock. Nesse sentido, há também uma relação da etnicidade com o território conquistado. Notamos que nas Escolas de samba e nos terreiros, a partir da diáspora, o encontro de diversas etnias também é uma realidade, independente dos indivíduos reconhecerem a amplitude da herança cultural e de como suas origens distintas, porém comuns, fornecem conhecimento musical para essas práticas.

[36] Ver: https://www.significados.com.br/etnia/

Sabemos que em uma Escola de samba, segundo alguns sambistas, o que importa é a mistura de todos. As Escolas deveriam, desde a sua origem, representar o encontro de todos os povos, independente de qualquer fator étnico e racial. Percebemos que isso de fato ocorre, porém, o que se mantém como estrutura musical, apesar da mistura com tantos imigrantes no Brasil, tem como base fundamental aquilo trazido pela diáspora negra. Outras questões, como o embranquecimento ou tentativa de dominação de brancos nas direções da maioria das escolas em São Paulo, apontam que estes são locais de disputa de poder. No candomblé também há, cada vez mais, a participação de brancos como integrantes, filhos de santo. Estes locais são vistos como pontos de tensão, uma problemática trazida por autores como Hall (2007), Brubaker (2005) e Moore (2012). Este último considera o movimento da diáspora e sua tentativa de reconquista de locais sociais, o que, em algum momento, se choca com outros interesses, como aqueles já dominados por outros povos politicamente:

> (...) diáspora negra é frequentemente caracterizada pelo hibridismo e enfatiza a tensão na literatura existente entre as maneiras com que a música pode servir para manter as fronteiras sociais através da identificação com determinadas comunidades. (MOORE, 2012, p. 310-311)

Vejamos alguns exemplos daquilo que aqui estabelecemos como etnicidade em algumas baterias:

- A bateria da Mangueira é conhecida por 'Surdo Um' – característica única desta Escola, o que representa certa identidade e etnicidade.
- 'Não existe mais quente', é um jargão utilizado para a bateria do mestre André – GRCSES Mocidade Independente de Padre Miguel –, eternizado na voz da cantora Elza Soares (escolhida como enredo desta Escola em 2020). Ele representa a força da sonoridade desta bateria em relação ao balanço, criatividade e identidade sonora nas caixas, que é uma marca reconhecida como fator que a diferencia das outras.
- 'Ritmo Puro' é o apelido dado à bateria de mestre Sombra – Mocidade Alegre –, e faz referência à qualidade e preocupação com a execução do ritmo dentro da linguagem do samba, uma das preocupações centrais de mestres de gerações mais antigas, já que atualmente existe uma crítica aos trabalhos com baterias mais performáticas e com excesso de breques, portanto com menor preocupação com a essência do ritmo – função central de uma bateria em um desfile carnavalesco.
- 'Barcelona do Samba' é o apelido dado à bateria do Império de Casa Verde, sob os cuidados de mestre Zoinho. Esse apelido é bastante reconhecido entre os sambistas em São Paulo, após a excelência de gestão e resultados dessa bateria nos carnavais paulistanos. Fazemos até uma crítica que remete a um possível eurocentrismo, já que a referên-

cia se dá a um time de futebol europeu – o Barcelona da Espanha. Esta comparação se deu porque, em determinada época, esse time apresentava os melhores resultados no campo e, portanto, era idealizado por muitos outros. Como futebol e samba sempre se conversaram, até porque muitas baterias surgiram em torcidas de arquibancada nos campo de futebol, a escolha se deu por comparar qualidade e elenco. Ou seja, isso que era percebido no time de futebol de Barcelona era também visto nos ritmistas e equipe desta bateria brasileira, cujo apelido anterior era 'arame farpado', também significativo por reter um espaço que deve ser protegido, portanto de valor, e que também pode ser perigoso, pois possui pontas e pode machucar quem o desrespeitar.

'Pegada de Macaco' é uma referência à bateria do GRCSES Vai-Vai, ao objetivo de assumir a herança e força da cultura negra via diáspora. Seus ritmistas utilizam esse apelido como orgulho deste conhecimento assumido.

Cardoso (2006) fala mais especificamente da comunicação entre alguns praticantes do candomblé – ogãs[37], filhos e pais de santo – através dos atabaques, pelo fato de esses instrumentos possuírem a função de determinar o que poderá acontecer na chamada gira[38], 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 isso 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 de ambos os 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.

Além de tudo isso, determinadas práticas relacionadas 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

[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.

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.

Neste contexto, 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*[39] – 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.
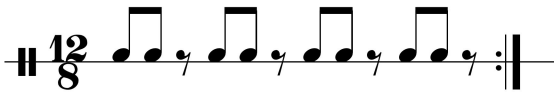


Fig. 1: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em Atsia Circular

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

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.

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

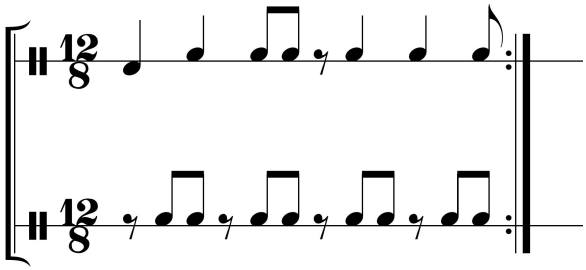


Fig. 2: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em Atsia Circular (linha inferior)
em relação ao padrão cíclico do *gankogui* (linha superior)

ou

12 / 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Gankogui	O	–	◆	–	◆	◆	–	◆	–	◆	–	◆
Kaganu	–	0	0	–	0	0	–	0	0	–	0	0

O = 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 ocorre a repetição de duas notas agudas do *gankogui*. Uma vez iniciado, ele prossegue repetindo o padrão completo.

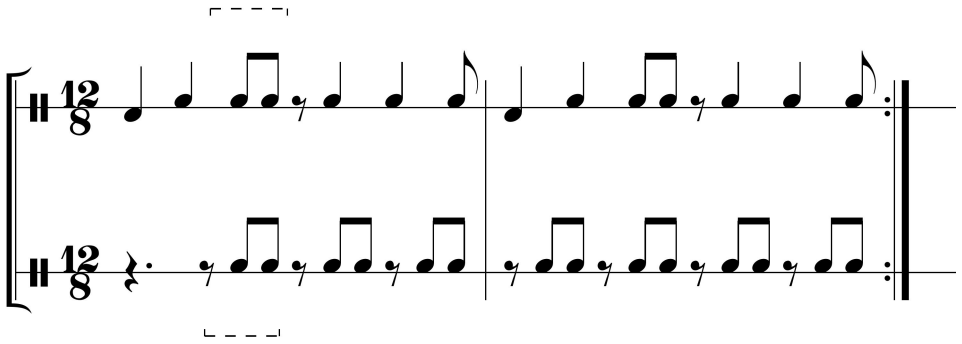


Fig. 3: Local de entrada do instrumento *kaganu* em Atsia Circular

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	O	–	◆	–	◆	◆	–	◆	–	◆	–	◆	|	O	–	◆	–	◆	◆	–	◆	–	◆	–	◆
Kaganu	–	–	–	–	0	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 observando o ensino do tamborim na Escola de samba Vila Maria, um dos padrões rítmicos mais conhecido deste instrumento – o já citado *carreteiro* – foi ensinado de maneira similar. Assim, aprende-se 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**):

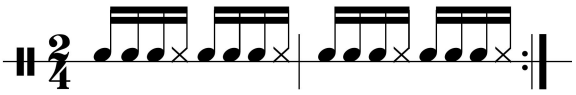
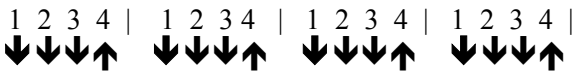


Fig. 4: Ritmo básico do tamborim, conforme ensinado na Escolinha de Samba de Vila Maria

ou



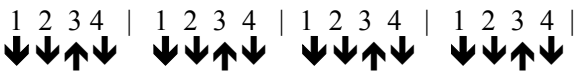
↓ = Toque para baixo
↑ = Toque para cima, com giro do instrumento

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



É interessante observar, assim como no caso da música *ewe*, que essa 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 isso esta-

belece 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.

4.1 Ambiguidades e outros fatores que impactam negativamente em discursos sobre as conexões entre o candomblé e o samba

Figura 10 - *Imagem de Cristo na cor preta com elementos do Orixá Oxalá como o Pachorô na mão direita e filhos de santo representados em passistas*



Fonte: Extraonline[40].

O objetivo desse subcapítulo é apontar elementos comuns ao candomblé e às Escolas de samba em geral e às baterias em particular. Muitas questões se apresentaram e, de forma geral, observamos que as visões apresentadas pelos vários interlocutores a respeito dessas relações são bastante ambíguas, algo natural em processos identitários em transformação:

[40] Este mesmo Tripé foi vetado pela Igreja Católica para o Carnaval de 2020 do GRCSES Estação Primeira de Mangueira.

> (...) experiências dos variados sujeitos históricos na compreensão das zonas de contato e mediações interculturais, deixando ver que entre idas e vindas, índios e negros recriaram costumes, renovaram e readaptaram rituais, festas e tradições na ambiguidade de viveres. (PACHECO, 2016)

Pacheco (2016) relaciona a ambiguidade como um processo marcante em comunidades afroindígenas, uma parte da chamada miscigenação racial no Brasil, que estrutura algumas manifestações: cabocolinhos, caiapós, bois e até parte da religiosidade nos caboclos, juremas e Escolas de samba. Nesse sentido, ao mesmo tempo que algumas informações foram coletadas com certa facilidade, enfrentamos grande dificuldade no levantamento de várias outras, o que nos despertou para uma certa ambiguidade. Tal dicotomia apresentou-se entre os próprios atores, pelo fato de parte deles não reconhecer tal herança ou também não assumi-la por vários motivos. Além disso os indivíduos que a reconhecem, ou a utilizam de forma consciente, também não deixam isso claro. Por outro lado, muitos a utilizam como marca identitária de empoderamento.

Como observa Hall, "nas situações da diáspora, as identidades se tornam múltiplas" (HALL, 2013, p. 29). Essa pluralidade nos trouxe maior interesse ainda pelo tema, dentro de toda a complexidade investigada. Estamos falando de uma herança cultural que permeia questões históricas de um povo em específico, os africanos escravizados e seus remanescentes, indivíduos que ainda produzem e fazem parte da sabedoria e de todo o conhecimento musical gerado nos terreiros e nas Escolas de samba, o que se ramificou fortemente para toda a musicalidade afro-brasileira.

De forma geral, esses discursos ambíguos – de acordo com a temática abordada –, ocorrem dentro de três categorias básicas, a saber: a) aqueles que se dão mais especificamente dentro do ambiente das Escolas de samba, b) aqueles que ocorrem dentro de determinados terreiros de candomblé e c) aqueles que ocorrem, de forma similar, em ambos os contextos. Apesar de as ambiguidades apresentarem complexidades individuais nestes locais, representam em muitos aspectos uma grande unidade, baseada em fundamentos em comum e estratégias de ressignificação social circular e sucessiva. Ou seja, o que se realiza em um terreiro é retransmitido em uma Escola de samba. Mesmo que isso não esteja tão claro, por não se falar abertamente sobre determinadas particularidades, notamos grande representatividade em conteúdos e comportamentos.

Abaixo, descrevemos, de forma resumida, diferentes níveis de situações que, de uma forma ou de outra, apresentam dados sobre a complexidade e ambiguidades da investigação.

1) Níveis de significados atribuídos às relações aqui discutidas:

Diversos entrevistados consideram o conhecimento específico existente na tradição do candomblé (e da Diáspora Negra em geral) como algo menor e sem significância, algo que, conforme já discutido, atribui-se ao preconceito racial que se transpõe para a depreciação cultural da herança diaspórica. Ao mesmo tempo que existem fontes que atestam haver uma relação direta entre vários elementos do candomblé e a Escola de samba, há outras que, mesmo usando dessas relações não as assumem, tanto por considerar que os conhecimentos do candomblé são menos desenvolvidos, ou por recusa pessoal, como se não fizesse sentido falar sobre isso. Como exemplo, poderíamos citar o caso do compositor Douglas Germano, que mesmo tendo composto vários sambas (enredos e outros) com temática afroreligiosa, nega completamente que exista qualquer relação entre ambos, o candomblé e o samba:

> Eu sinceramente não acredito nessas coisas da religiosidade afro-brasileira nas baterias. Acho que isso é um discurso utilizado para deixar algo como uma sabedoria mágica, um mistério. Mesmo que tenha, não acho que é pra utilizar disso como símbolo de poder. (GERMANO, Douglas. 04/03/2017. São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Interessante notar que Germano tem uma produção totalmente voltada para a temática da religiosidade de matriz afro em suas composições, desde sambas enredo a canções que se baseiam estruturalmente, quase que na sua totalidade, em estruturas polirritmicas oriundas dos atabaques, e em letras que reverenciam fortemente os orixás. Um de seus álbuns, por exemplo, se intitula "Ori", termo que designa a cabeça de um filho de santo. Entendemos que esta postura é gerada pela dificuldade em se aceitar determinadas origens, como algo que não valesse a pena ser assumido. Ou seja, no caso deste compositor, apesar de utilizar-se desse conhecimento, ele não tem, segundo ele mesmo, um motivo para reconhecer isso. Parece ser também uma fala contra a importância do carnaval carioca, uma espécie de bairrismo, já que há indícios fortíssimos da apropriação dessa influência direta das baterias e outros setores das Escolas de samba cariocas do carnaval de São Paulo.

2) Desconhecimento ou negação da amplitude e importância da tradição oral:

Apesar de, nesses ambientes, a maioria das pessoas utilizarem a oralidade como meio de transmissão de conhecimento, elas não estabelecem ou reconhecem a mesma como significativa. Várias situações, no decorrer da pesquisa, mostraram essa depreciação. Quando um músico que apresenta conhecimento e intimidade com a leitura musical, é chamado de maestro, por exemplo, este termo é utilizado em reverência a um conhecimento de uma outra tradição, a da música ocidental, estabelecida popularmente como a que representa maior refinamento. O termo maestro é visto como superior, até com relação ao próprio mestre.

Desde o ano de 2019, o mestre de bateria do GRCSES Império de Casa Verde – Robson Campos (mestre Zoinho) – realiza a encomenda de partituras contendo os arranjos realizados em sua bateria para os sambas enredos apresentados na avenida. Essa atitude daria maior peso àquilo que foi construído, e seria também uma forma de facilitar o entendimento da construção musical para os jurados que, atualmente, apresentam formação musical na qual a escrita e a leitura de partituras são uma exigência. Apesar de essa não ser uma prática nas baterias, este mestre em específico inova no sentido de realizar uma aproximação entre o que é realizado dentro da oralidade para a produção textual, nesse caso em notas musicais impressas. Esta é uma estratégia de mestre Zoinho, vista como valorização do que é produzido a partir da oralidade, já que a produção de todo o trabalho anual ficaria registrada como documento e também facilitaria a visualização do arranjo de sua bateria realizado para o samba enredo. Atualmente, alguns ritmistas também buscam uma maior e melhor formação nesse sentido.

3) Preconceito:

O preconceito é elemento central para entender alguns dos motivos de estes saberes serem recusados por algumas pessoas, inclusive aquelas que os reproduzem. Abaixo, algumas situações nas quais isso se dá:

a) na relação com o conhecimento presente nas religiões de matriz afro,

b) na relação com o conhecimento presente nas baterias, por estar associado ao entretenimento,

c) na reprodução de conceitos dominadores de outras religiões ou culturas,

d) nas estratégias políticas (essencialmente aquelas da política atual) e

e) no conceito que estabelece que esses ambientes e pessoas atrapalham a ordem pública.

Os negros, ao mesmo tempo que são vistos como objetos idealizados pela força ou sexualidade, também são subestimados, como se tivessem uma capacidade intelectual menor em relação a outros povos. Historicamente, a imagem do negro é falsa, pois não apresenta a potencialidade intelectual utilizada na complexidade de todo o conhecimento estabelecido e desenvolvido nos terreiros e nas Escolas de samba. Vimos alguns problemas em relação à perseguição religiosa que estabelece dificuldades no reconhecimento cultural afro-brasileiro em toda essa problemática.

> As mães de santo sempre acolheram os sambistas perseguidos pela polícia. Para o sistema político da época, quando os malandros ficavam batucando pelas ruas, praças e outras localidades, isso tudo era considerado um incômodo social, algo não aceitável dentro da chamada ordem pública. Por isso o sambista era visto como uma

> perturbação da ordem pública. A polícia saia prendendo geral porque entendia-se que o samba promovia desordem na cidade. Nesses momentos muitos de nós eram acolhidos nos terreiros, as mães de santo entendiam politicamente esse ataque e nos protegiam. Por isso até hoje a ala das baianas possui um local estrategicamente preservado em uma estrutura de uma Escola de samba e muitas das mulheres que lá estão também são mães ou filhas de santo. Esta ala é entendida como uma ala sagrada tradicionalmente, representa o candomblé e o Samba ao mesmo tempo. Tudo está conectado. (PENTEADO, 2019, Documentário "Samba à paulista")

Para Stuart Hall (2013), o povo sempre teve que se unir para combater a desigualdade, de forma que o coletivo se opusesse contra uma minoria com maiores condições – o chamado bloco do poder –, que tenta controlar toda uma situação que impõe a desigualdade, encaixando pessoas em setores de acordo com o interesse hegemônico onde a cultura popular é tratada como um problema social:

> O povo versus o bloco do poder: isto em vez de "classe contra classe", é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade. Mas o termo "popular" – e até mesmo o sujeito coletivo ao qual ele deve se referir - "o povo" é altamente problemático (HALL, 2013, p. 290).

Para se compreender o povo, e seus respectivos comportamentos, é necessário observar de uma outra forma as diversas possibilidades de existência. O ambiente de tensão, as contradições e ambiguidades se fazem naturais, de acordo com o que cada indivíduo traz consigo e experimenta na troca dentro do coletivo.

Notamos que, a partir deste tipo de impasse, há uma falta de compreensão de todo o conhecimento promovido dentro da umbanda e do candomblé, bem como o quanto elas representam para o samba. De acordo com o que analisamos, ao mesmo tempo que parte dessa cultura é reconhecida, é também utilizada de forma equivocada, estereotipada ou caricata. O preconceito contra o Samba também é uma realidade. Como listamos acima, muitas vezes ele foi visto como algo marginalizado, portanto indesejado por pessoas consideradas de bem na sociedade.

Vejamos trechos de uma publicação sobre a demissão de um radialista, ícone defensor do estilo e artistas deste gênero, em fevereiro de 2020. Essa demissão foi um ato de censura, pelo fato do referido profissional se opor a determinadas ordens do sistema político religioso vigente que utiliza Deus como ferramenta de violência, o que já foi apontado pelo enredo do GRCSES Mangueira "A verdade vos fará livre" deste mesmo ano.

> Após mais de cinco décadas dedicadas ao rádio, dando vez e voz a sambistas, o radialista Adelzon Alves foi demitido e teve seu programa retirado da grade de programação da Rádio Nacional, que pertence à Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). O radialista, de 80 anos, foi comunicado de sua demissão no estúdio instantes antes do início do programa que apresentava "Amigo da Madrugada". Adelzon foi demitido num ato de censura do governo Jair Bolsonaro por não concordar com a proibição da entrada de sambistas no prédio da Rádio Nacional. O trabalho do radia-

> lista consistia exatamente nisto, em dar espaço para sambistas, e novos sambistas divulgarem seu trabalho. A retaliação acontece justamente pela cultura popular, em especial, o samba se colocar firmemente contra as políticas antinacionais e antipovo de Bolsonaro. Os artistas afirmam: "A EBC cometeu a maior injustiça de todos os tempos, tirou do ar o maior Radialista do Brasil o Mestre "Adelzon Alves – O Amigo da Madrugada", a alegação é que não está satisfeita com o número de SAMBISTAS que estão tendo acesso a Rádio Nacional durante a madrugada para divulgar seus trabalhos, não vamos nos calar diante da injustiça a esse ser humano que só faz o bem para cultura do país há décadas, essa é a hora de retribuirmos tudo que o Mestre tem feito por todos nós do samba e da música de forma geral, dia 10/02 próxima segunda as 11:00 horas da manhã, vamos nos reunir em frente ao prédio da EBC na Rua da Relação para defender a permanência do maior defensor do Samba e da Música, essa é a hora de mostrar a nossa gratidão e nos posicionarmos perante esse absurdo". (GOVERNO...[41], 2020. Notícia)

Também há uma série de outros motivos que colaboram para a difícil clareza dessas conexões. Estes, contribuem para a ambiguidade na compreensão final sobre o tema.

4) Medo:

O medo se dá pelo motivo do que foi estabelecido estrategicamente como correto, ou seja, determinadas religiões criaram conceitos que distorcem as religiões de matriz afro, aonde o orixá Exu é associado pejorativamente ao diabo. Reginaldo Prandi, que é uma referência na pesquisa sobre o candomblé no Brasil, escreveu, no ano de 2001, um artigo especificamente sobre esta questão – a tentativa de demonização do orixá Exu por parte de lideranças religiosas perseguidoras daquelas de matriz afro –, com o objetivo de que a população não siga essas premissas.

> Assim é retratado Exu por padre Baudin:
> "O chefe de todos os gênios maléficos, o pior deles e o mais temido, é Exu, palavra que significa o rejeitado; também chamado Elegbá ou Elegbara, o forte, ou ainda Ogongo Ogó, o gênio do bastão nodoso (...)
> (...) Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubás, venerado pelos fons como o vodum Legba ou Elegbara, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. (PRANDI, 2001, p. 47-48)

5) Segredos:

Os segredos também criam um distanciamento do entendimento da complexidade dessas religiões, já que ao mesmo tempo que são utilizados de forma a valorizar a própria cultura, acabam impossibilitando uma maior compreensão social sobre as mesmas. Ou seja, os mistérios são utilizados como defesa desde os primórdios, porém isso também afasta e mistifica demais o que é natural. Cria-se um mundo à parte que é inalcançável para quem poderia se interessar em conhecer. Servem também para evitar o preconceito de outros grupos sociais, já que o que ficou no imaginário construído, conforme já visto, depreciou esta cultura.

[41] Disponível em: https://horadopovo.com.br/governo-demite-adelzon-alves-da-radio-nacional

Há dificuldades também em se separar o conhecimento produzido dentro da religiosidade. Normalmente, prefere-se utilizar a própria religião como impedimento para um acesso à cultura. O samba também é colocado nesse lugar, por diversas questões – locais de difícil acesso, sexualidade exagerada, marginalidade e associação com a diversão.

6) Racismo:

O preconceito racial está estabelecido no Brasil. Apesar de não ser muito assumido, inúmeros exemplos diários nos mostram como ele é um fato. Naquilo que se refere mais especificamente ao tema aqui analisado, autores como Vitor da Trindade (2019) apontam vários fatos relacionados a essa questão:

> No correr da história o samba foi proibido, assim como a Capoeira, o Candomblé e tudo o mais que envolvesse a cultura de raiz africana, sendo que as proibições se baseavam em falsas questões: muito violento, letras ofensivas da moral, muito lasciva, esta dança tem teor sexual explícito e assim por diante. Os ensinamentos milenares trazidos pelo Candomblé são parte muito importante dos fundamentos da cultura brasileira. Infelizmente, por causa de inúmeros fatores, esta fundamentação depara com barreiras que se organizam com base no preconceito relativo à cultura africana e, predominantemente na instituição do racismo. Preconceito e racismo são coisas diferentes, mas são profundamente interligados e têm força maior quando estão na literatura formal, na formação escolar e também na inexistência de pessoas negras ocupando cargos que possam influir de forma decisiva no comportamento cultural brasileiro. (TRINDADE, 2019, p. 56)

Corroboramos com Trindade (2019) nesse sentido, apesar de perceber determinada mudança a partir do surgimento, por exemplo, das cotas nas Universidades, algo que gera bastante polêmica. Lia Vainer SCHUCMAN (2019) também fundamenta fortemente essa questão do racismo enraizado, o que ao nosso ver justifica que o conhecimento diaspórico, que transborda para o candomblé e as baterias, seja reconhecido em toda sua riqueza e complexidade. SCHUCMAN (2019) separa o racismo de três formas: estrutural, interpessoal e institucional. Outros autores o separam em biológico, cultural e institucional. Enfim, são diversas as formas de racismo no Brasil. No Encontro Técnico do Projeto Guri, Schucman (2019) disse:

> O branco não precisa responder pela sua cor, pelo grupo, pelos estereótipos. O negro responde pelo entendimento que se tem, subjugado a uma cor menor, menos importante socialmente. A branquitude é um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade. (SCHUCMAN, 2019. Palestra.)

Dennys Silva, apresenta algumas das várias questões relacionadas à discriminação racial:

> No mês passado (outubro de 2019), fizemos uma grande apresentação em São Paulo, algo enorme com temática na percussão do samba. Algumas pessoas não acreditaram muito no projeto, houve desrespeito e parabenizaram somente no final. Os técnicos de som e de iluminação não deram a atenção necessária, já depreciavam

> nós, os instrumentos, nos julgavam como menores. Houve restrição a lugares específicos de acesso fora do Teatro, como se fôssemos destruir ou pegar inapropriadamente alguma coisa de valor. Isso já é atribuído ao negro e ao sambista. Foi uma experiência positiva artisticamente, mas o sentimento que fica é ruim porque você tem que provar que tem um bom trabalho. Parece que você tem que se preocupar mais do que algumas classes. Quando toquei muitas vezes com outros músicos lá não houve isso. Por isso alguns artistas chegam com o pé na porta, são agressivos, já para não dar espaço pra humilhação. Há sim preconceito com negros, menosprezam a nossa cultura, os instrumentos, de forma velada e muitas vezes abertamente. É só ver como a polícia nos trata na rua. Pra uns eles fazem de um jeito e pra nós de outro. (SILVA, Dennys. 22/11/2019. Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Dennys fala de racismo estrutural, mas também do que chamamos de racismo institucional, o que de fato ocorre de forma velada em organismos complexos de grande circulação de pessoas: empresas, escolas e centros de convenções. Ele continua:

> Em todos os ambientes – em instituições de ensino, em aulas teóricas, prática de conjunto – se você toca samba, o que você faz aqui? Para alguns trabalhos, um meio musical considerado mais refinado, não nos chamam! No Teatro você sofre preconceito. Quando você vai dar um workshop como substituto você já é depreciado. É melhor você ir sempre como primeiro convidado. Eu não aceito convites assim. Sempre analiso os dois lados da moeda. Tem dinheiro que é melhor nem pegar. (SILVA, Dennys. 22/11/2019. Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Outro fato apontado por ele é a inversão do preconceito, algo bastante polêmico pois quando se fala nisso a pessoa já é naturalmente acusada de um preconceito estrutural. Ou seja, para alguns movimentos radicais em defesa dos negros, ou do gênero feminino, se você não tem o chamado lugar de fala, não pode ser respeitado, você já é errado.

> Também ocorrem algumas discriminações inversas, porém nada comparado ao número de pessoas e do sofrimento que nós negros passamos. Vou te dar alguns exemplos. Quando um músico de orquestra quer tocar em bateria é discriminado. Muitas vezes em gravações de discos de samba há preferência para negros. É preciso olhar o ser humano, o que importa é dar conta do recado. Outro exemplo: Nós tocamos no baile da Vogue, uma das maiores festas que tem em São Paulo. A modelo e cantora convidada era branca de olhos azuis e estava com uma trança enorme no cabelo (algo comum à herança africana) e foi altamente criticada pela apropriação indevida de algo que não era de sua ascendência. A história com a cantora Fabiana Cozza, que foi criticada por não ter uma cor forte de negro e por isso não poderia fazer o papel no musical sobre Dona Ivone Lara, uma bobagem completa. Ela é uma baita cantora e é negra, mesmo que seja mais clara. Na verdade o que importa, ou pelo menos deveria importar, seria a sua competência. (SILVA, Dennys. 07/11/2019. Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Hall (2013) comenta sobre a potencialização da cultura popular a partir da diáspora, fato que poderia reforçar a identidade de um povo. Portanto, a cultura originária poderia reforçar a identidade de origem, o que poderia ir contra o racismo, desde que reconhecida como potência. Nesse sentido, seus atores poderiam ter um outro lugar (*status*):

> Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais

> populares, apresentando-se dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular. (HALL, 2013, p. 374)

Esses ambientes – os terreiros e as Escolas de samba – simbolizam resistência, a partir do deslocamento do local de origem:

> Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e, sobre tudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2013, p. 380)

Ser macumbeiro ou sambista no Brasil é uma filosofia de vida. Não é aceitável ser julgado de forma depreciativa e, infelizmente, o custo social desta escolha é alto, pois apresenta-se como uma afronta em aspectos que vão contra um comportamento dito normal ou civilizado, aqueles estabelecidos por pessoas que possuem apenas uma forma de compreensão existencial. Entender o candomblé e o samba como filosofia de vida é essencial para se tentar compreender outras maneiras de se pensar e viver. Ao mesmo tempo, sustentar essa escolha é algo que se apresenta dentro de uma tensão social. Normalmente, a pessoa desses contextos precisa se justificar e prestar conta de sua própria escolha. Segundo Hall (2013), o povo negro está sempre em profunda negociação pois não se reconhece sua identidade, ao mesmo tempo que ele é analisado dentro de uma sistemática da lógica ocidental.

> A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferença, - de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também do fato de que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa é a questão mais difícil da proliferação do campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si. (HALL, 2013, p. 385)

Segundo Vitor da Trindade (2019), os negros sofrem mais de pressão alta pelo motivo de estarem sempre prestando contas, justificando qualquer uma de suas ações. Algo que normalmente não ocorre com os brancos:

> Falo isso não é para vocês sentirem pena ou qualquer outra coisa, mas para entender como é difícil ser negro no Brasil. Você vai ao mercado e é perseguido pelos seguranças. Você precisa toda hora explicar o que irá acontecer, caso contrário você pode ser acusado de alguma prática incorreta. Como se a sua cor o representasse como marginal. (TRINDADE, 2019. Palestra.)

E continua,

> Não adianta falar que é racismo inverso, isso não existe. Nós nunca podemos participar de diversas coisas, precisamos ter os nossos espaços, pelo menos em algum lugar reforçamos a nossa identidade adormecida. Os terreiros e as Escolas de samba são espaços fundamentais para isso, assim como os Blocos Afirmativos como os Ilê Ayê, este mesmo chamado de bloco afro. (TRINDADE, 2019. Palestra.)

Além do racismo que determina a limitação social sobre a cultura afro-brasileira, todos esses aspectos aqui evidenciados corroboram para a o baixo nível de compreensão ou aceitação destas conexões.

7) Diferenciações entre modelos de carnavais de classes sociais opostas:

José Geraldo Vinci de Moraes – relevante pesquisador sobre as problemáticas na relação de desenvolvimento urbano, civilização e sociedade – fala do conceito de Pequeno e Grande Carnaval, apontado por alguns autores como Olga Von Simson, Maria Aparecida Urbano e Nelsinho Crecibeni. Tal conceito buscava estabelecer diferenciações de um carnaval elitista na cidade de São Paulo, em pleno desenvolvimento no ciclo do café – transição entre os séculos XVIII e XIX –, e mostra como esta questão racial já era predominante a favor dos brancos e não negros. Para Rufino (1993), o mesmo termo fora utilizado também na segregação racial estratégica, promovida por algumas classes dominantes em relação a outras:

> O termo Grande Carnaval surge em contraposição a Pequeno Carnaval, que era realizado por negros e mulatos livres da periferia carioca que, aproveitando-se das sobras da festa maior (confetes e serpentina), faziam sua comemoração, acompanhada de músicas afro. (RUFINO, 1993, p. 245)

Apesar das dificuldades também apontadas por eles, em relação aos imigrantes de forma geral, que trabalhavam na indústria cafeeira, os negros foram afastados estrategicamente para os bairros mais pobres da cidade como o Glicério, a Barra Funda e o Bexiga. Automaticamente, o que era promovido culturalmente por eles – pelos negros – era chamado de Pequeno Carnaval, enquanto o desfile de carros na avenida Paulista era chamado de Grande Carnaval. O mesmo acontecia nos clubes da cidade, onde havia uma reprodução do carnaval europeu e suas músicas de época. Os chamados batuque, folia, bagunça, e a considerada sacanagem, aconteciam no Pequeno Carnaval, ou seja, a arte promovida pelos negros nas suas danças, canções e ritmos eram entendidos como uma arte menor. Este efeito é replicado atualmente por boa parte da sociedade e através da mídia, que também é uma importante ferramenta de distorção de papeis. Ao mesmo tempo que ela promove e divulga os desfiles carnavalescos, por exemplo, mostra uma imagem totalmente associada à venda de bebidas alcoólicas e sexualidade aflorada.

Isso, de fato, não é uma realidade nesses ambientes. É necessário separar e entender a complexidade destes grupos e tudo que é proporcionado para suas comunidades durante o ano inteiro, não apenas no período carnavalesco midiático. Para Vitor da Trindade (2019), a cultu-

ra africana, de um modo geral, sempre foi depreciada por associarem coisas negativas a ela. Isso também foi observado nos documentários de Geraldo Filme (depoimento de Toniquinho Batuqueiro), no Programa Ensaio da TV Cultura (Geraldo Filme) e no primeiro episódio da série *Samba à Paulista* (depoimento de Penteado do Vai-Vai).

8) Em algumas escolas consideradas mais tradicionais – no sentido da relação entre a tradição do candomblé e do samba – transparece uma relutância em se disponibilizar e trocar informações de parte de integrantes negros com integrantes brancos, o que aponta para um ambiente de permanente conflito étnico-racial. Atualmente, algumas dessas Escolas lutam para reconquistar seus espaços perdidos nos campeonatos perdidos sucessivamente. São Escolas consideradas de maior população negra, cujos integrantes são criticados por não se entenderem entre si, pela vaidade excessiva e falta de competência na gestão de pessoas. Muitos dos seus atores acabam se deslocando e se reinserindo em outras Escolas com mais capacidade de gestão de pessoas. Por outro lado, a maioria dos Presidentes das Escolas de samba atualmente são brancos, acusados também de dominar espaços de propriedade negra, espaços de eterna disputa étnico-racial, apesar de parte das pessoas não assumir ou não pensar realmente dessa forma. Por ser branco, e tocar em bateria e terreiro, por exemplo, sinto forte pressão por parte de outros integrantes, algo diferente em relação a novatos não brancos. A cobrança é maior para brancos, que exatamente por estarem sendo aceitos em comunidades negras precisam constantemente mostrar que correspondem às expectativas. No meu caso, vejo isso como uma oportunidade de entender tais tensões, o que para outros colegas pode ter causado afastamento. Nos muitos anos dedicados a percorrer estes locais, pude acompanhar diversas situações interessantes para reflexão e compreensão dos dois lados da história.

9) Estratégias de defesa deste conhecimento em relação ao pesquisador acadêmico:

Segundo alguns interlocutores, há uma falta de ética por parte dos pesquisadores, de acordo com situações ocorridas no passado. Isso se deve porque, historicamente, alguns pesquisadores não deram retorno para as comunidades e utilizaram as mesmas como projeto pessoal, não valorizando os integrantes dessas comunidades, ambiente ou objeto estudado.

Julio Cesar Barro, relevante percussionista e ritmista na cidade de São Paulo, em dia de ensaio da bateria do GRCSES Águia de Ouro, ouviu a seguinte fala de Talita Badia, diretora da ala de rocar do Águia de Ouro, sobre determinados comportamentos com pesquisadores anteriores: "Nem adianta vir aqui com essas coisas de tese, de mestrado. Não vamos falar nada sobre isso. O cara veio aqui ano passado e sumiu. Nem deu as caras". Talita é reconhecida pela excelência com o trabalho prático neste naipe – o chocalho rocar –, tendo passagens na Mancha Verde como ritmista, no Mocidade como Diretora e na Vila Maria. Esse reconhe-

cimento se deve à qualidade de seus arranjos, linguagem musical, nível técnico no instrumento, resultados e liderança do naipe.

A inserção de pesquisadores brancos neste contexto (meu caso), fica evidenciada como um incômodo, como se observa também na fala a seguir:

> É meu povo, agora nós vamos ter que engolir. Olha a desse cara, é flamenguista, gosta de samba e macumba, branco! Qual é que é a dele hein? Isso é porque nós não fizemos o que tinha que ser feito (REIS, Rodolfo., incorporado dentro da tradição do candomblé pelo caboclo Arariboia. 13/11/2019. Casa de candomblé Kyloatala. Fala aos filhos de santo.)

A conversa acima se deu com o caboclo Arariboia – espírito ancestral incorporado por Tata Kylonderu (Rodofo Santos dos Reis) – na Casa de candomblé Angola Kyloatala. Nesse caso, fica evidente um incômodo pelo fato de um branco se interessar em falar sobre o conhecimento gerado por negros, algo que está na memória ancestral. Por outro lado, o próprio zelador, em outro dia de entrevista, se interessou pela pesquisa, pois o elemento textual poderia dar um outro tipo de reconhecimento para a sua Casa, e também para sua comunidade como um todo. Atualmente, grandes líderes espirituais sabem da importância dessa troca e procuram aceitar mais pessoas do que antigamente. Nesse sentido, para o caboclo Arariboia, seria uma falha dos indivíduos da diáspora pelo fato de se apoiarem sempre na prática e no elemento ritual, onde a parte teórica não foi pensada como uma ferramenta de apoio e conquista.

Paira sempre a crítica à diferença, o mesmo que acontece entre músicos teóricos e práticos, acadêmicos ou de fora. Ou seja, a justificativa de determinada limitação se dá no ataque à diferença, o que ele mesmo fez. Entendo também que o caboclo incorporado, ou qualquer outra entidade ou orixá, apresenta sempre uma mediação do próprio indivíduo que o incorpora. De fato, parece que algum controle e divisão de tarefas se dá na dinâmica da própria incorporação. Por isso, entendo como algo dividido entre a consciência e a inconsciência. Isso é fundamental para termos algo mais concreto e com maior aceitação dentro das nossas próprias limitações com o desconhecido. É fato que existem diversas modalidades de incorporação, cada uma com suas especificidades, havendo várias publicações a respeito.

10. Separação entre o sagrado e o profano:

Para alguns integrantes do Candomblé, determinados ritos não podem ser realizados publicamente, tornando-se difícil reconhecer determinadas relações entre elementos comuns às duas tradições.

> Nesse sentido você vai no fundo da questão, pois acaba sendo um dilema, quem poderia ajudar mais seriam os mais antigos. Mesmo assim é um assunto delicado por-

> que envolve muitos tabus, preconceito, medo. Muitos não gostam de falar disso. Para muitos não faz sentido falar dessas coisas pelo fato de cair no mérito do sagrado. (SALGADO, Alan. 04/03/2018. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Para algumas pessoas, há a necessidade de reconhecer territórios de maneiras diferentes. Nesse sentido, o que é praticado no terreiro não deveria sair e chegar, por exemplo, em uma Escola de samba. Compreendo que há um conflito, como se essa prática tivesse que ser controlada e, por estar em um ambiente festivo, poderia representar um certo desrespeito à mesma. Acredito que ocorre justamente o contrário, ou seja, quanto mais isso for reconhecido e assumido, melhor para toda a compreensão social sobre a própria religião. Isso soa muito como uma compreensão ambígua, como se qualquer ressignificação não fosse aceita. Por outro lado, as Escolas utilizam desta temática fortemente, o que mostraremos mais detalhadamente no sub capítulo 4.8.

Figura 11 - *Flyer de divulgação em site de adeptos a religiosidade de matriz afro separando alguns fundamentos da religião do carnaval*



Fonte: Facebook de canal religioso[42].

[42] Aponta-se o ambiente festivo desta mescla como algo maléfico, uma compreensão ambígua e depreciativa presente em alguns membros entrevistados por nós.

11) O elemento ritual é visto como algo místico:

Tanto nas Escolas de samba como nos terreiros, apresentam-se processos ritualísticos coletivos que são tratados apenas como crença. Já ouvi ritmistas, por exemplo, dizendo que ficavam com medo quando Cabelinho (Anderson Jorge Enéas) incorporava na avenida ou em algum ensaio. Ele poderia, a qualquer momento, entrar em transe enquanto reproduzia o toque de Cabula no ripa mor. Algo curioso, pois ele mesmo fala da necessidade de separação entre o sagrado e o profano. Porém, segundo colegas de ritmo, em dias de ensaio ele já chegou a incorporar tocando ripa. Cabelinho é Pai de santo – yawó – e tem capacidade reconhecida na religião para incorporar. Apesar de ele tocar atabaque e também ser percussionista no meio do samba, o que não lhe daria habilidade para incorporar, pode apresentar realmente dificuldades em controles mediúnicos quando está nas Escolas, o que provavelmente seja um dos motivos para querer separar o sagrado do profano.

Figura 12 - *Pai Kumimbara, Exú com vestimenta de terno em reverência a um sambista do GRCSES Mangueira, incorporado por Anderson Jorge Enéas*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro.

12) Mídia:

A mídia possui papel central na ambiguidade presente na compreensão social sobre as religiões de matriz afro e o samba. Normalmente, ambos são tratados com determinado misticismo e considerados apenas no período festivo. As insinuadas propagandas que associam o carnaval com a sexualidade, tratando-o apenas de forma associativa com uma pseudo felicidade, também não correspondem à realidade. A produção anual de seus atores e a riqueza de suas ações estão longe de serem conhecidas pela população de forma geral, um reflexo do que a própria mídia estabelece anualmente.

4.2 Sabedoria ancestral, estrutura, significados e características dos rituais

4.2.1 Sabedoria, funções e reconhecimento do conhecimento ancestral independente de idade

Nas comunidades dos terreiros e das Escolas de samba é muito comum que os mais novos apresentem voz ativa, desde pequenos. Respeita-se a descendência familiar e a ancestralidade reconhecida pelas famílias e por toda a comunidade. No caso dos grupos aqui analisados, considera-se a sabedoria dentro do contexto, independente da idade do indivíduo, sendo que o que conta é o tempo como participante no contexto.

Como exemplo oposto a essa estrutura familiar tradicional, vemos nos locais aqui investigados uma maior liberdade para os indivíduos mais novos, ao contrário do que estamos acostumados. Estes recebem, ao menos parcialmente, maior consideração nas condições ação-risco-execução, tendo mais direito ao que é considerado erro, o que não ocorre na forma tradicional. Mesmo com pouca idade – 13 a 18 anos –, possuem funções e responsabilidades estratégicas no contexto.

Depois de participar de vários encontros nos grupos aqui analisados, observamos que esta é uma prática bastante interessante. Como característica intrínseca a processos evolutivos, desenvolvem-se práticas opostas em relação às mais convencionais: a) a hierarquia se dá pelo tempo de participação nestes espaços, independentemente da idade do participante, b) o respeito é maior pela proficiência na performance musical, em especial quando há uma direção maior para a prática de um instrumento específico – aquele que fará parte da própria personalidade do indivíduo, funcionando como uma marca própria, pois quanto mais ele se destacar na performance, mais será admirado e respeitado, c) o comprometimento (disciplina e outros fatores) de cada indivíduo, determinará um destaque dele em relação ao grupo, servindo como modelo a ser seguido e mesmo que apresente maior dificuldade técnica em relação a outros, em alguns casos isso muda (entrevista Mukambila/Tariganga e Zoinho), d) os mais novos apresentam maior proficiência nos instrumentos, fato natural pelo condicionamento

físico e e) alguns instrumentos são mais comuns para faixas etárias específicas. Na bateria, por exemplo, os ritmistas mais velhos tocam surdos e cuícas e os ritmistas mais novos tocam repiniques e tamborins. No candomblé Kyloatala e em outras casas temos o alabê tocando rum e gã, enquanto os demais atabaques são executados tanto por ogãs mais novos quanto mais velhos. É uma tendência, no caso do rumpi (atabaque do meio), ser mais tocado por ogãs na chamada meia idade, entre 30 e 50 anos. Os mestres de bateria e os alabês preferem investir na formação dos mais novos, já que estes serão o futuro das Escolas e terreiros.

O interesse por determinados instrumentos ocorre porque as funções em comum entre ogãs e ritmistas direcionam atuações escolhidas por indivíduos que, além do gosto pessoal e identificação particular com um dos instrumentos, também pensam estrategicamente nos resultados sociais promovidos pelas práticas musicais, já que estas estão inseridas em sociedades maiores, como os outros setores da Escola e também na exposição a outros cargos dos filhos de santo no candomblé – yawós, ekedis, rodantes e zeladores. Por estarem em constante observação, em geral os mais novos preferem instrumentos de maior destaque, caso do repinique de bossa, surdo de terceira e atabaque rum. As pessoas mais novas apresentam uma necessidade maior de reconhecimento, pois ainda estão testando algumas coisas. Isso também pode variar de acordo com a personalidade de cada integrante.

Em ambos os locais, existe uma expectativa em relação ao olhar externo, seja de outros integrantes em suas funções ou do próprio público. Normalmente, os indivíduos mais velhos são admirados pela experiência e maior controle físico, necessários para o equilíbrio entre a resistência e a sonoridade, pois nem sempre o mais novo, o que apresenta maior condição física, terá a resistência adequada em todo o desgastante tempo de duração das atividades – desfiles, ensaios técnicos, festas para os orixás e funções diversas. Muitas vezes, os ritmistas e ogãs passam noites em claro em performance, executando seus instrumentos. No candomblé, é uma obrigação de todos da Casa se referirem aos mais velhos como Pai, já subentendendo-se uma referência aos que tem mais experiência, mesmo que tenha pouca idade, o contrário do que acontece na dita sociedade civilizada em geral ou na família tradicional brasileira. Nesse sentido, a referência se dá pelo respeito ao conhecimento daquelas pessoas nos saberes e costumes de sua cultura como essência.

Numa bateria, isso também é muito comum. Atualmente, os cargos de liderança a partir do mestre, e muitas vezes até o dele, são ocupados pelos mais novos, exatamente por apresentarem maior capacidade de ação em relação aos mais velhos, que podem estar mais exaustos, reflexo da própria entrega e prática constante no meio. Muitos dos mais velhos acabam saindo por questões de saúde debilitada e também pela incapacidade nos processos de gestão

de pessoas que os tratam com desrespeito, inclusive nas baterias e nos terreiros. Todos os indivíduos, independentemente da idade que apresentam, são necessários. O equilíbrio é fundamental e a renovação se dá por pessoas novas que observaram o erro dos mais velhos para que não repitam modelos ineficientes do passado.

Sem desrespeitar ou desmerecer qualquer faixa etária, uma realidade nova se desenha nas escolas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e nos terreiros. Cada vez mais, ano após ano, os indivíduos que se destacam na gestão destes grupos musicais (bateria e candomblé) são mais novos, normalmente na faixa dos 30 a 45 anos. Essa característica é uma marca da atualidade, já que anteriormente era exatamente o oposto que acontecia. Isso mostra um processo de renovação muito dinâmico, relativo à necessidade de velocidade na mudança, tendo em vista a complexidade exigida em ambos os locais para solucionar problemas e inovar.

Os indivíduos mais novos também apresentam uma formação mais ampla, possível de acordo com a progressão do conhecimento e metodologias encontradas em cada época. É uma tendência que mestres de bateria mais novos possuam maior proficiência artística de acordo com as possibilidades técnicas atuais e este também é um motivo de destaque na gestão de todo o grupo. É pela performance almejada, em equilíbrio com o poder de tratamento e comunicação eficiente, que haverá mais seguidores e também pessoas mais novas. O conteúdo histórico cultural também pode ser uma marca dos mais novos, com pesquisas em estratégias pedagógicas e atuação artística, assim como a busca por novas práticas e resultados.

Por outro lado, os que apresentam mais idade em relação a outros, por terem vivido em outra época, também fazem parte da história do reconhecimento de suas capacidades pelos mais novos, pois viraram a própria história no presente. Nesse caso, a experiência e o equilíbrio podem ser maiores. Nossa intenção não é determinar qual grupo de pessoas em suas faixas etárias correspondem mais às necessidades atuais dos grupos, mas sim mostrar como os mais novos possuem poder de atuação maior em relação ao que é estabelecido socialmente em culturas diferentes. Isso foi observado nas práticas destes grupos como enriquecedor para o conjunto como um todo, refletindo na promoção de pessoas mais novas, estratégia escolhida exatamente para que a cultura seja mantida, de geração para geração.

4.2.2. Funções extras do cotidiano

As tarefas do cotidiano nesses locais – os terreiros e as quadras das Escolas de samba – são entendidas como parte do processo de formação e de função social em prol do grupo de indivíduos participantes. Considerando que são ambientes onde o coletivo se faz necessário para a execução de ações bastante diversas, e não somente as artísticas visualizadas pelo público externo mais facilmente – como no caso dos ogãs quando tocam os atabaques e dos rit-

mistas em um ensaio ou desfile de Escola de samba –, há a necessidade de que se estruture as atividades (ensaios, festas, apresentações, entre outras) para que os participantes, além de executarem suas práticas ligadas essencialmente à musicalidade destes grupos, realizem tarefas das mais comuns às mais complexas, com responsabilidades diversas dentro de todo o complexo social que envolve esses grupos.

Nesse sentido, percebemos algumas semelhanças entre ogãs e ritmistas. Os líderes se apoiam neles para que consigam organizar previamente preparos básicos antes do momento artístico. Somente quem participa presencialmente, como ocorre no caso de nossa pesquisa de campo, consegue observar como algumas dinâmicas desse tipo são importantes. Elas refletem uma complexidade dentro do conjunto social formado por diversos indivíduos com suas experiências, formações e faixas etárias bastante distintas.

Toda essa mistura de diferenças favorece a riqueza do conjunto de pessoas, sendo que as trocas de saberes acontecem nos momentos de realização de tarefas, através de conversas informais nas quais é muito comum presenciar o relato de histórias conectadas à sabedoria ancestral e cultural destes povos, oriundos em sua maioria da diáspora. A seguir, alguns exemplos de como essa prática acontece.

Em uma bateria, além dos diretores que também realizam funções diversas e não apenas a de dirigir os naipes de ritmistas, há uma outra parte dos ritmistas (10%) que é escolhida pelo mestre para algumas tarefas como: a) distribuição de camisetas em dias de ensaio técnico, b) organização e entrega de instrumentos para o restante dos ritmistas em ensaios e apresentações, c) manutenção de instrumentos, d) recolhimento de quantias de dinheiro para diversas necessidades (confecção de carteirinha da Escola, compra de bonés e camisetas), e) limpeza da sala de instrumentos, f) entrega de bebidas em intervalos ou fim de ensaio e g) ações diversas.

Nos terreiros, os ogãs possuem função múltipla: a) limpeza de espaços como salas, quartos e barracões, b) coleta de folhas, plantas, madeiras específicas para os rituais e c) sacrifício de animais (ashogun).

Existem nomenclaturas diversas para os ogãs que realizam outras funções além das artísticas. Abaixo alguns exemplos:

Ogã peri – administração financeira da casa.

Ogã pejigan – responsável pelos chamados "axés" da casa, a alquimia entre os elementos utilizados para proteção local. Nesse caso, há necessidade de muita prática e relação com o sagrado. O zelador transmite as necessidades e conta com esse ogã para esses cuidados essenciais em uma Casa de Candomblé.

Ogã ashogun – sacrifício de animais nos ritos. Este cargo é ocupado normalmente por uma pessoa que assumirá a casa na falta do zelador. É um cargo de muita responsabilidade e exige muita experiência do ogã.

Ogã alabê – responsável pelo rum, todo conjunto percussivo e os cânticos. Este cargo, apesar das especificidades musicais, não isenta o indivíduo das tarefas cotidianas.

Exatamente pelo fato de essas tarefas serem entendidas como fundamentais para o coletivo, todos precisam realizar parte delas, para que todas as necessidades sejam sanadas. Como há um grande número de participantes nestes locais, os espaços precisam ser organizados, como é o caso da limpeza de banheiros ou outros locais já anteriormente citados. Também há a necessidade de compra de itens de alimentação para que todas as pessoas da casa ou visitantes sejam atendidas. É muito comum que se façam coletas de valores financeiros para a compra de um botijão de gás ou compra de alimentos para todas as pessoas.

No caso das baterias, é muito comum que alguns dos ritmistas mais velhos busquem alimentos – como pizzas e bebidas –, quando os ensaios são longos ou quando alguns chegam muito antes do horário para os ensaios. Esses momentos compartilhados são riquíssimos para a troca de conhecimento. As conversas a respeito de diversas situações em ensaios ou desfiles anteriores, por exemplo, trazem muita experiência. As tarefas do cotidiano, portanto, se mostram importantes para a troca de conhecimento, necessário para a manutenção cultural do povo de axé e dos sambistas, sendo impossível, na verdade, separá-las. Além dos ensaios de bateria, xirês e apresentações diversas, não há momento determinado para práticas ou troca de conhecimento. Apesar de elas acontecerem também de outras maneiras, é na execução das tarefas do cotidiano que se mantém a cultura da diáspora. Observamos isso em deslocamento de ritmistas para locais de apresentação e em intervalos de xirês, quando os ogãs formam rodas de conversas enquanto cuidam dos outros afazeres da Casa – a segurança, por exemplo. Os ogãs, assim como os primeiros repiniques, são considerados pelos líderes (zelador e mestre) como guardiões destes locais, estando atentos a tudo, ao chamado *movimento*. São eles que sinalizam alguma alteração no curso da performance ou a necessidade de alguma interferência. Como são locais de alta circulação de pessoas, os ritmistas e ogãs cuidam e se protegem entre si. Muitas vezes isso se dá através do olhar, de gestos e de uma comunicação interna reconhecida somente pelo próprio grupo. Como convivem, no geral, por muito tempo juntas, estas pessoas se conectam rapidamente. Muitas vezes não há a necessidade de uma exposição oral muito explicativa. O que será realizado ou modificado pode ser sinalizado com um gesto.

Também é tarefa do ogã e do ritmista mais experiente orientar os mais novos. Além de realizarem as tarefas do cotidiano e executarem seus instrumentos nos ritos – xirês e desfiles – são obrigados a explicarem as necessidades musicais e também orientar o passo a passo para a realização das tarefas gerais. Esse sentido do coletivo é esperado pelos líderes dos ogãs e ritmistas mais velhos. Os líderes observam e verificam se o que lhes foi passado está sendo multiplicado[43].

Abaixo temos um relato de Tata Mukambila - ogã ashogun da Casa Kyloatala:

> Eu deixo o Tariganga tocar porque ele sempre me ajuda com as tarefas da Casa. Somente deixarei tocar quem está aqui para o todo. Não adianta vim querer ser artista e achar que vai sair tocando. Precisa fazer tudo, carregar pedra, cortar lenha, fazer fogo, carregar peso, serviço de pedreiro. O que o Pai de santo pedir a gente faz. Fazemos isso para nosso santo. (MENEZES, Marcos - Tata Mukambila. 04/11/2019. Casa Kyloatala. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Para Robson Campos, também há essa espécie de reconhecimento da dedicação do ritmista com as tarefas do dia a dia, tarefas essas que, na maioria das vezes, são extramusicais:

> Você pode ver aqui, quem está sempre comigo desde os Gaviões, coisa de pelo menos 20 anos atrás, é a rapaziada que levou pedra, passamos por tudo juntos. Tudo que eu preciso esses caras fazem, ensinar um instrumento para alguém novo ou varrer a quadra. É sol ou chuva e estamos juntos sempre. São os meus diretores e alguns dos ritmistas mais chegados. (CAMPOS, Robson. 02/07/2019. GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Considerando estes locais como sociedades que valorizam aspectos do coletivo, o que representa sentido para estas pessoas é a troca e a soma de forças individuais em prol de todo o grupo. Muitas vezes, o que é representado em um desfile ou festa de Candomblé não consegue demonstrar tamanha complexidade e competência de todos nas mais diversas tarefas do cotidiano. Muitas vezes, será a partir delas que as ações serão planejadas e posteriormente executadas com excelência, seja em aspectos artísticos ou de desenvolvimento humano.

A relação de respeito e obrigações do ogã com o orixá, é a mesma do ritmista com o pavilhão da Escola, algo que se estabelece também como sagrado. A relação com o universo e a natureza, de forma geral, representa um sentido maior na execução de diversas tarefas, como se a execução musical por si só não fosse necessária. Para estas pessoas não faz sentido apenas isto, chegar e tocar em algum local, apenas como forma de apresentação artística – algo comum em outros contextos. Há muitas outras necessidades individuais que significam resultados para o coletivo.

[43] Podemos observar isso claramente no vídeo do ogã Marcelinho de Logun Edé postado no Youtube em 01 de agosto de 2018: https://youtu.be/I0ExuEx43No

Esse pensamento e prática pode representar, por exemplo, o motivo de tamanha entrega nas atividades com durações prolongadas, já que esses indivíduos não pensam na performance separada das necessidades do grupo. É como se valesse a pena estar sempre à disposição, não pensando apenas em suas necessidades ou falta de tempo.

4.2.3 Estrutura do xirê, roteiro de enredo e outras semelhanças

Em um xirê, também conhecido como gira, que consiste no ritual em que os orixás são apresentados abertamente para o público em dias de festa, há o chamado roteiro. Ou seja, uma sequência estrutural, como em qualquer apresentação artística estabelecida. O mesmo ocorre em um desfile carnavalesco, no qual uma ordem a respeito de determinado enredo é apresentada. No enredo, há um tema específico, e a história sobre este tema deve ser reproduzida pelas alas, fantasias e alegorias que passarão pela avenida. Durante esses rituais (xirê, desfile), há pequenos ritos que simbolizam a identidade dessas manifestações. Encontramos alguns sinais de certas conexões, a partir de algumas semelhanças que as justificam.

Partindo do pressuposto de que a Escola de samba sempre foi associada com os terreiros, seja pelos participantes em comum, significados, características culturais, vestimentas e muitos outros aspectos já abordados, mostraremos questões que também representam o que investigamos e não encontramos em publicações. Vejamos abaixo algumas destas questões, divididas nos xirês e desfiles ou ensaios de Escolas de samba durante os rituais: a) reverências a bandeiras e brasão, b) vestimentas em dias de desfile (presidentes, diretores e ritmistas utilizando guias de proteção), c) respeito com a hierarquia a partir dos anciões, d) ritos pontuais nos barracões, e) ritos pontuais nas quadras, f) ritos pontuais no *esquenta*, g) cantigas para os orixás no *esquenta* em ordem de xirê e h) movimentações circulares de algumas alas, como a das baianas. Todos os anos as Escolas apresentam referências aos orixás e à cultura africana em geral. Muitos carros alegóricos possuem esculturas que os simbolizam, assim como nas fantasias e materiais carregados pelos passistas: machado de Xangô, atabaques, adjás, guias, entre outros. Outra característica é a que já discutimos com relação à roupa na ala das Baianas, que são vestidas por diversas mães de Santo ou ekédis, ou seja, pelo povo de santo. Vejamos um desses casos, apresentados no sambódromo do Rio de Janeiro:

> As surpresas do desfile começaram na comissão de frente. No centro de uma roda de candomblé, os sambistas Beth Carvalho e Jorge Aragão acompanhavam a evolução dos dançarinos. Representando os orixás, os integrantes dançavam numa plataforma que lembrava o terreiro onde o bloco Cacique de Ramos foi criado, com uma grande árvore ao fundo. Durante o desfile, os orixás desciam da plataforma para interagir com o público, emitindo sons. (MANGUEIRA...[44], 2012. Notícia.)

[44] Disponível em: http://vermelho.org.br/noticia/176196-1.

A própria concepção de um xirê é reproduzida na ala das baianas, com suas passistas rodando em círculos, com a diferença de terem que andar para a frente, acompanhando a passagem da Escola como um todo na Avenida. No xirê, os ogãs tocam na parte de trás do barracão, ao fundo, enquanto os chamados rodantes circulam no centro do barracão, formando uma grande roda. Esta roda é muito parecida com a chamada evolução das baianas ao longo de toda a avenida. Os ogãs também possuem função relacionada com uma bateria em desfile, a de movimentar as pessoas que estão na gira, da mesma forma que os ritmistas impulsionam toda a movimentação em uma Escola. O local onde a bateria fica no meio de um desfile, chamado de recuo, é bastante simbólico em relação a essa função da percussão – a linguagem. Este local, visualmente, representa, em partes, o mesmo local dos atabaques, já que é ali que se observa toda a movimentação dos integrantes que circulam e passam, enquanto o grupo percussivo observa e dá o suporte sonoro para a movimentação da totalidade dos envolvidos.

A chamada evolução dos passistas é marcada por pequenas coreografias planejadas ou involuntárias impulsionadas pelo ritmo. Da mesma forma, ocorrem com as ekédis e o povo da gira, algumas movimentações com os braços, mãos e as pernas, que são idênticas àquelas feitas pelos passistas. O timeline referencial é reproduzido por palmas e expressado corporalmente de diversas formas, sutilmente ou mais enfatizado. A compreensão do corpo como extensão do que é sentido sonoramente pela bateria ou pelos atabaques, é uma característica marcante destas semelhanças e também da representatividade da percussão para estes grupos.

Como dissemos no início, o que é apresentado no enredo é a tentativa de se contar uma história, da mesma forma que o roteiro do xirê reproduz uma história mítica encenada para o público. A diferença é que essa história poderá ou não ser reconhecida, sendo que provavelmente em uma Escola de samba haverá mais clareza de acordo com o passar das alas, enquanto na gira muitas sequências somente são reconhecidas por entendedores da religião. Há uma série de justificativas para tais sequências, já que essas histórias formam parte da mitologia sobre os orixás e nos remetem a uma conexão com a cultura ancestral africana em diáspora. Pela quantidade de participantes que possuem práticas nas religiões de matriz afro como o Candomblé, e também pelas pessoas que, independentemente de terem afinidade com a religiosidade em questão, compreendem a cultura dentro dela, também pareceu-nos um momento de extensão do ritual em si. Para muitas pessoas entrevistadas, o desfile é considerado uma extensão dos terreiros, seja pelo sentido simbólico ou por questões em comum, que se comunicam no terreiro e na avenida.

4.2.4 Instrumentos e construção musical no conjunto percussivo

Muitas semelhanças são compartilhadas e observadas nas funções de alguns dos instrumentos que compõem a chamada orquestra do candomblé – atabaques Rum, Rumpi e Lé – e os mais conhecidos que formam os naipes das baterias – repiniques, caixas, surdos e tamborins.

> Para se falar em Bateria, torna-se necessário dizer algo a respeito do surgimento dos instrumentos e como a coisa foi evoluindo. Inicialmente as pessoas ligadas à origem das Escolas de samba e dos Ranchos, participavam de reuniões festeiras (Caxambú, Lundú, Jongo) ou ainda do culto afro-brasileiro, onde tornavam parte ativa e intensamente. Instrumentos tais como: atabaques, tambores, tamboretes, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo que auxiliavam nas festas e no ritual. Com relação ao candomblé, onde são cantados pontos, chamado popularmente de ponto de macumba, obedecendo ao ritmo quente exigindo dos participantes o molejo necessário para acompanhá-lo. Das brincadeiras de samba, realizadas em casa do Sr. Napoleão, Sr. Vieira, Dona Neném, Dona Esther e outros, participavam geralmente pessoas ligadas ao culto afrobrasileiro com suas diversas linhas e nações. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 42)

Notamos como algumas transformações acontecidas no Candomblé refletiram na própria adaptação do diálogo existente anteriormente entre os naipes de surdos de terceira, por exemplo. Este fato é bastante contestado pelos sambistas mais velhos por tirar a essência do próprio estilo, algo que também acabou acontecendo nos dois ambientes para fins de organização sonora de ambos os conjuntos musicais. Seria uma forma mais ocidentalizada de reconhecer uma maior "limpeza" e equilíbrio entre todos os instrumentos dos conjuntos. O mesmo fenômeno aconteceu e ficou estabelecido para os primeiros repiniques em relação aos repiniques de base, sendo que apenas alguns dos ritmistas mais proficientes, com a responsabilidade nos ripas de bossa, podem fazer as variações, enquanto os outros (de base), fazem a condução, a chamada sustentação do ritmo.

> Por exemplo, quando eu aprendi os tambores, haviam dois toques diferentes executados pelos tambores Rumpi e Lê. Tomando por referência o ritmo para Oxum, o Ijexá, havia uma base contínua do tambor Lê e um acompanhamento do tambor Rumpi, que fazia um diálogo entre o tambor com Rum, que mantinha as frases em diálogo com o Orixá e a base tocada no Lê. Hoje em dia, Rumpi e Lê tocam em uníssono, enquanto o Rum dobra. (TRINDADE, 2019, p. 136)

Entendemos isso como uma adaptação inevitável que acabou sendo responsável pela transformação da tradição, na tentativa de resolver algumas questões no sentido de serem melhores julgadas dentro do regulamento do Carnaval, mas engessando, por outro lado, a liberdade dos performers expressada pela sonoridade modificada dos grupos – os atabaques com o gã e as baterias.

Sobre o Rum – o atabaque mais grave –, Trindade nos mostra uma total relação da função desse instrumento com o Ripa de bossa, pois é através dele que os outros instrumentistas reconhecem os símbolos sonoros e apontam para o que deve ser feito nos arranjos e improvisações. Mais essencialmente, Trindade nos mostra a relação deles – do Rum e do Ripa

de Bossa – com a sinergia entre a percussão e o movimento, o vocabulário único entre o dançarino e o percussionista, no entendimento da percussão como linguagem.

> Ao contrário do que se pensa, o tambor Rum não improvisa e sim repete alguns padrões melódicos que seguem a tradição desde a antiguidade, sendo como frases melódicas que ocorrem durante momentos organizados com o texto do cântico e devem ser executados exatamente nos momentos para que foram organizados. É isto que torna tão difícil a compreensão deste atabaque, porque a forma como ele soa para os ouvidos de quem não conhece dá a impressão de improviso. (TRINDADE, 2019, p. 136)

Trindade refere-se à dificuldade do reconhecimento do vocabulário do instrumento por parte do público externo, pois para os outros ogãs, e na nossa análise, a partir da vivência em terreiros e baterias, todo esse conhecimento ímpar dos alabês e dos repiniques de bossa é facilmente reconhecido e correspondido pelos outros integrantes dos conjuntos, independente da quantidade.

Outra informação de Trindade nessa mesma publicação, diz respeito ao tempo necessário na performance dos ogãs, que é bastante parecido com o tempo de atividades dos ritmistas. Observa, primeiramente, que a relação com o tempo cronológico para os ensaios e festividades é bastante relativo, quando comparado ao das nossas atividades ou demandas da rotina social, principalmente pelo fato de ocuparem muitas horas ininterruptas com pequenos intervalos na execução. Nesse sentido, a questão técnica determinará, juntamente com a resistência física, quais serão os indivíduos mais proficientes, já que além do suposto talento ou competência, também há uma necessidade de resistência adaptativa maior do que em outros lugares ou qualquer tipo de atuação artístico musical mais convencional.

Vejamos a descrição de Trindade, sobre as caraterísticas técnicas do atabaque rum. Ao nosso ver, este atabaque apresenta semelhanças diretas com o repinique, tanto naquilo que se refere à técnica quanto à função desses instrumentos:

> Para tocar o tambor Rum com aquidavis, usa-se somente um aquidavi na mão dominante do instrumentista, ou seja, a mão a qual ele impõe mais destreza sobre o instrumento, buscando agudos, médio e graves extremamente distantes da nota central. A outra mão deve estar sem nada e soa nos contratempos geralmente de forma grave ou abafada, e também com tons abertos, deixando soar os harmônicos do atabaque. (TRINDADE, 2019, p. 138)

Nesse caso, podemos ver como aquilo que é feito no rum – uma mão executando as sonoridades grave ou abafadas –, é feito da mesma forma no repinique – a mão que não está com a baqueta diretamente na pele do instrumento executa o tapa e o som aberto. Ou seja, realiza-se o mesmo efeito em ambos os instrumentos – o atabaque e o repinique.

Trindade também registra as relações e conexões entre algumas levadas de caixa e padrões utilizados no candomblé. Neste sentido, ele relaciona a levada da bateria do GRCSES

Portela com o aguerê de Yansã e a da Mangueira com o aguerê de Odé. Além destes exemplos, apontaremos muitos outros no decorrer deste trabalho.

Um descuido comum de diversos autores é referenciar essa herança apenas às baterias e instrumentos do estado do Rio de Janeiro. A partir de 1968, data de oficialização do carnaval de São Paulo, quando foi extinto o naipe de sopros dos cordões, São Paulo adotou padrões rítmicos do Rio. Justamente por isso, ainda atualmente, o Rio é um centro de pesquisa para diversos mestres, diretores e ritmistas, pois muito do que é construído musicalmente nas baterias e outros setores das agremiações do Rio, servem de modelo para o carnaval paulistano.

Outro ponto observado é a estrutura chamada de trilogia dos tambores e o pensamento da construção da polirritmia que gera a polifonia (AROM, 1991), presente através da herança diaspórica. Vale reforçar que são instrumentos rítmicos afinados com intervalos melódicos entre si, justamente para dar essa sensação melódica em conjunto com os outros que compõem os conjuntos percussivos. Nesse sentido, o protagonismo da percussão se diferencia da utilização mais comercial no Ocidente, já que muitas músicas midiáticas utilizam apenas a sonoridade grave no primeiro ou no primeiro e terceiro tempos do compasso, complementando agudos no segundo e quarto tempo – como o bumbo e a caixa do padrão do *rock* ou *pop* em geral.

O Babalorixá Vadinho do Gantois, nos mostra também uma outra preocupação com relação à parte da transformação ocorrida na musicalidade desenvolvida nos terreiros – excesso de técnica e virtuosismo. Podemos considerar essa preocupação de Vadinho como legítima à realidade de uma bateria, pois é muito comum as pessoas mais antigas reclamarem do excesso proporcionado pelo virtuosismo. Nesse caso, "a técnica estaria sobrando", sendo demonstrada excessivamente de maneira a descaracterizar a sonoridade e inibir sutilezas, mesmo em instrumentos que lideram o conjunto. Muitos ritmistas que se preocupam com uma boa execução do ritmo dentro da linguagem do samba, apresentam a mesma preocupação com o repinique e outros instrumentos da bateria, ou seja, as mesmas que Vadinho do Gantois – terreiro de referência do candomblé baiano –, tem com o atabaque rum.

Outro ponto em comum é o cuidado em relação à preservação dos instrumentos e os locais onde ficam estrategicamente protegidos nos ambientes. No caso dos atabaques, sempre cobertos por panos, não é permitido o acesso por pessoas senão os alabês responsáveis. No caso das baterias, os executantes dos repiniques – talvez os instrumentos que mais se assemelham às funções e responsabilidades do Rum –, também ocupam espaços específicos e estratégicos dentro de toda a formação. Apenas os mais proficientes os executarão e poderão realizar as chamadas variações para a comunicação com os outros instrumentistas e passistas dire-

tamente na dança. Ambos são tratados como instrumentos chave, centrais e até tratados nos preceitos da religião, estando fora ou dentro de ambientes sagrados. O que pode ser considerado profano para o público em geral, como é o caso do carnaval, por exemplo, para outros (neste caso os ritmistas e suas responsabilidades) é considerado preceito, função hierárquica adquirida com a experiência e repertório aprendido oralmente nestas tradições. Muito do que acontece nas baterias de forma processual é bastante próximo e muitas vezes idêntico à metodologia utilizada no aprendizado para o povo de santo.

Sobre o entendimento e o lugar (*status*) da percussão em ambos contextos, também notamos similaridades pois, assim como os atabaques, determinados instrumentos da formação de uma bateria são vistos como algo menos desenvolvido[45].

> É muito comum quando tocamos instrumentos de ascendência africana que chegaram ao Brasil junto com os escravizados, se considere que esta música e estes instrumentos são de menor importância dentro de um combo (como se fala da formação de uma banda), mesmo que a nossa MPB se encha de ritmos e melodias baseados nessa influência, como o samba e suas ramificações, ou isso ocorra em outros ritmos da diáspora africana fora do Brasil, como o Jazz – Norte americano, o Reggae Jamaicano e a Salsa Cubana. (TRINDADE, 2019, p. 26)

4.2.5 Prática musical condutora como essência

A amplitude que abrange a musicalidade africana e afro-brasileira como continuação de uma sistemática intrínseca aos povos em questão, já nos transmite uma relação direta com qualquer prática necessária às atividades do dia a dia. A música por si só se compreende, nestes grupos, como amálgamas de processos necessários para a própria sobrevivência como alimentação, preparar a terra para o plantio, colheita de alimentos e lavagem de roupas. Tudo é feito em conjunto com as atividades musicais na tríade, voz, ritmo e movimento. Sendo assim, observamos total conexão com as práticas dos povos em diáspora e na África como um todo, em alguns momentos que justificam o conceito e a compreensão da música como necessidade associada a outras práticas.

> Segundo Geraldo Filme, entre os negros africanos a prática musical estava imbricada no cotidiano: "Tudo do negro é através do canto. Ele reza cantando, nos candomblés, nos terreiros." Ele também trabalha cantando: alguns cantos de trabalho africanos foram reproduzidos em seu álbum Canto dos Escravos, em parceria com tia Doca e Clementina. Ainda segundo ele, toda a democracia que caracterizou bairros como o Bexiga e a Barra Funda na primeira metade do século XX, democracia transferida do campo para a cidade, existia devido à prática musical, único interesse comum da heterogeneidade cultural destes bairros. (PRADO, 2013, p. 10)

Um desses momentos de reconhecimento e associação direta com esta tríade musical foi nosso próprio processo iniciático (setembro de 2019), realizado durante os 10 dias do chamado roncó, que ocorre no quarto sagrado onde ficam as pessoas nesses processos que são

[45] Para um melhor entendimento sobre esta questão, sugerimos a leitura do trabalho de Stasi, 1998.

intitulados de *feitura de cabeça ao orixá* ou *raspagem para o santo*, pelo motivo de ocorrer em um dos ritos realizados. Ou seja, para realizar este trabalho, sentimos a necessidade do aprendizado na religião e na própria formação no candomblé. Sendo assim, nesta iniciação fizemos praticamente tudo o que corresponde a esta tríade como a) dançar, tentando aprender os passos necessários para a dança dentro de alguns toques e b) cantar, ouvindo os toques para saber alguns roteiros dentro dos ritos (nesse período ainda não era ainda autorizado tocar os atabaques ou gãs). Esse foi um momento de curiosidade extrema, na tentativa de entender qual a razão de não ser permitido tocar atabaques no período da iniciação, mesmo para os cargos de ogã. Entendíamos isso como um certo desperdício, com base em nossa ansiedade em começar a desempenhar um papel entendido como principal em uma Casa de Santo. De fato, com o passar do tempo, percebemos que esta não é uma função primordial de um ogã, pois há muitas outras entendidas como necessárias ao coletivo, como é o caso da guarda e proteção dos yawós, zeladores e de toda a segurança da Casa.

O fato de não poder tocar instrumentos não diminui a compreensão da prática musical como essência, pois em muitas outras ocasiões, para não dizer em todas, ela acontece. Para todas as atividades que fizemos no roncó tínhamos que cantar (antes, durante e depois de determinados momentos), uma união perfeita entre o rito e rotina diária. Apreendemos diversas canções na língua Bantu, que é fundamento dentro do candomblé da nação Angola, e também diversas rezas que compõem o chamado Ingorossi (N'gorossi), a maior reza Bantu aprendida pelos filhos de santo desta nação. Tivemos como obrigatoriedade decorá-la até o último dia da nossa saída, sem a liberação para a escrita ou gravação em áudio. O que fizemos foi estudar o Ingorossi, em muitos momentos, com os irmãos do chamado barco de iniciação, mesmo fazendo esta reza com nosso pai criador e mãe criadeira – terminologias utilizadas em referência aos nossos pais de iniciação, estabelecidos pelo zelador. Antes de tomar banho, também havia uma cantiga com o badalar do adjá – instrumento utilizado para invocar os orixás, que não é utilizado por ogãs, mas por ekédis, yawós e essencialmente pelos zeladores. É um instrumento essencial para todas as práticas em uma roça (outro nome para uma Casa de candomblé ou terreiro).

Outro momento de extrema musicalidade diaspórica acontecia antes das refeições e no final, quando todos os irmãos de barco – indivíduos em processos iniciáticos no roncó –, finalizavam as suas refeições. Essa cantiga é extremamente ritmada e "coreografada", havendo muita movimentação dos braços dos iniciados que seguram o prato de comida, o balançam lateralmente, o abaixam e levantam constantemente durante a execução da cantiga. Esta ação foi observada como fortemente conectada com o que chamamos tríade interdisciplinar: canto,

ritmo e movimento. Depois do processo iniciático continuamos praticando e compreendendo a musicalidade e cultura africanas nas atividades da roça em novos oros – ritos específicos para os orixás –, normalmente internos e sem abertura para participação de público externo nos xirês, despachos diversos de folhas, animais e elementos utilizados nas alquimias dentro dos preceitos religiosos (moedas, alimentos, chifres, cascos).

Observamos que a música é utilizada como determinante em momentos pontuais dentro de todo o roteiro de qualquer atividade. Aprendemos que, até para a incorporação de um yawó, existem cantigas específicas que são utilizadas para invocar os orixás, mas que também servem como sinais para os indivíduos preparados se anteciparem à incorporação. Então, dessa maneira, a música funciona como código, sendo que cada uma dessas ações inicia-se somente a partir do que é tocado, cantado ou dançado, e na maioria das vezes no encontro dos elementos da tríade de forma simultânea.

Em uma Escola de samba, tudo isso também é compreendido como necessário para suas diversas atividades operacionais, como varrer uma quadra ou o barracão onde são confeccionadas as fantasias e alegorias ou na manutenção de instrumentos e em intervalos de dias de festas. Nesses dias, também observa-se uma constante movimentação lateral na quadra de maneira interna e externa. Nos intervalos ou nas finalizações de determinados eventos, para não dizer todos, formam-se pequenos grupos que executam instrumentos diversos, cantam e dançam, uma espécie de celebração mais íntima e pontual nesses espaços específicos.

Outro momento em que a música é condutora de ações, é quando a bateria está montada (formada), e se movimenta para o *esquenta* – momento de aquecimento pré-desfile no qual diversos sambas e hinos alusivos são cantados. Nesse deslocamento, os ritmistas andam enfileirados, percutindo seus instrumentos de outras maneiras, enquanto cantam diversos sambas, pagodes e até um funk atualmente. É um momento importante de concentração e celebração, pois na sequência virá o *esquenta* e, posteriormente, o desfile, um momento especial para as comunidades carnavalescas.

Vemos então, a necessidade de se compreender a música como um todo, e acrescentamos a importância da identificação do próprio ritmo como fenômeno multidimensional. A compreensão deste conceito engloba questões amplas, sociais e musicais. O ritmo, em seu amplo desenvolvimento nas comunidades aqui pesquisadas, representa identidade cultural, territorial e social. Nesse sentido, ele é utilizado para representar continuações de saberes oriundos da África. A chamada seção rítmica é central nessas musicalidades, e toda a sua abrangência multidimensional representa a própria importância de sua utilização. Em uma Escola

de samba, por exemplo, nada se inicia sem a instituição de um conjunto rítmico e tudo será conduzido por esse conjunto, do começo ao fim das atividades, assim como no desfile.

Estabelece-se, portanto, todo o sentido da reconexão com um passado remoto nos códigos internos identitários, como é o caso dos timelines e das levadas de caixa, repiniques e também fortemente das levadas e variações dos surdos de terceira. Portanto, a música possui um alcance em diversos indivíduos, tanto naqueles que a produzem como em toda a comunidade. A prática musical é vista como elemento impossível de ser desvinculado dessas instituições – os terreiros e as Escolas de samba. É ela que irá representar sentido para as ações artísticas ou do cotidiano, não havendo a possibilidade da existência de nenhum desses locais sem a prática musical como norteadora de processos e ações.

Apesar de sabermos de possíveis inovações, como terreiros em locais urbanizados ou em prédios, e de transformações que envolvem mudanças que fogem à regra, como a não utilização da tríade de atabaques – instrumentos identitários no Candomblé –, julgamos que essa ausência acaba não dando conta de representar a estrutura de uma Casa de santo dentro da tradição africana. Estes instrumentos fazem parte dos fundamentos, assim como as baterias para suas Escolas. As musicalidades acontecem de diversas formas e, portanto, mesmo quem não toca, também as realizam em respostas de coro nas cantigas, com palmas batidas coletivamente na pulsação, ou nos timelines de determinados toques, como o agogô no Cabula e no Ijexá. Além dos aspectos essencialmente musicais, reforçamos que tudo se faz cantando, dançando e percutindo, seja o próprio corpo, com instrumentos, ou em qualquer material, como é o caso de pratos, garrafas ou talheres.

4.2.6 Mito de origem nas práticas e filosofia de vida

A relação mítica, realidade nos terreiros pela fundamentação cultural ancestral, transpassa locais e é observada claramente em diversos setores nas Escolas de samba, e no Carnaval como um todo. O mito, como origem dos sentidos para o cumprimento das atividades intrínsecas nesses locais, se justifica pela crença em significados culturais que relacionam os indivíduos com a natureza e o universo como um todo. A possibilidade na crença de uma tradição idealizada e reproduzida, representa um dos significados do mito de origem. Observamos que o candomblé e as escolas de samba perpetuam isso como sentido das próprias práticas, acreditando em algo originário e necessário. Isso conectaria e justificaria a própria atuação e participação dos indivíduos dentro destes territórios. O próprio entendimento e práticas cíclicas, repetitivas e ritualísticas, inclusive dentro da construção musical percussiva, também representa tal relação. Quando não se dá conta de explicar ou justificar determinadas ações, como o comprometimento ou a entrega dessas pessoas em suas obrigações, as entendemos

dentro do próprio Mito. Algumas ações podem não ter uma justificativa clara para uma pessoa externa, porém para a pessoa evolvida na mitologia algo lhe toca, levando-a a tal entrega.

Queiroz (1992), referindo-se ao Mito, diz:

> O Carnaval brasileiro apresenta algo a mais; encerra também a imagem de uma sociedade alternativa e desencadeia a ação no sentido de colocá-lo no lugar daquela que existe. Não haveria então um Mito carnavalesco, do qual a festa seria o rito? (QUEIROZ, 1992, p. 181-182)

O autor analisa conceitos amplos sobre o carnaval, bem como a sua relação dentro do sentido espiritual do rito, apesar de determinadas ambiguidades. A ambiguidade se dá pela compreensão paradoxal da sociedade sobre o que é o carnaval em sua totalidade, fato que contribui para a falta de aceitação da inter-relação entre a religiosidade e a festa, por exemplo. O ritual do desfile representa a mitologia dos orixás de maneira constante. Nesse aspecto, apresenta-se uma transferência do sagrado para o profano, saindo do terreiro para a sociedade de maneira clara, sem os segredos do contexto apenas religioso. Para Queiroz, "a narrativa carnavalesca brasileira toma um aspecto declarado de mito, expressando-se todos os anos, no momento certo e marcado, por ritos específicos" (QUEIROZ, 1992, p. 183). O mito também, segundo este autor, abrange a concepção do carnaval como evento ritualístico dentro do próprio mito.

O conceito de mito pode extrapolar o aspecto religioso, pois compreende diversos significados. Inclusive, no próprio candomblé, muitas das atuações se desprendem da religião, exatamente por serem compreendidas dentro de uma rede de significados que ultrapassam a religiosidade. As necessidades são outras e amplas, aquelas que conectam a pessoa com o universo como um todo, no sentido energético e pela troca e somatória de forças da própria natureza. O sentido de mito é comunitário, é onde a coletividade se encontra para determinar novos momentos, novos caminhos através da performance. Apesar de também oferecer um sentido de utopia, ele é a pura realidade de acordo com as práticas, muitas inexplicáveis e injustificadas para algumas pessoas que não as entendem como essenciais, mas como escolhas pessoais com conexões vistas como abstratas. Neste sentido, "o mito (...) é uma narrativa que explica a realidade, a partir de dados de experiência" (QUEIROZ, 1992, p. 184).

Os ritos justificam o sentido do mito. Dessa forma, muito do que se produz em um terreiro, nas diversas modalidades dentro do ritual, bem como nas práticas dos sambistas, representa sentido para uma busca constante de uma vida melhor, muitas vezes diferente da convencional.

Sodré (1979), nos apresenta o samba conectado a um todo dentro da religiosidade de matriz afro e, portanto, também tendo o mito como local de origem. A representatividade dos

orixás para as Escolas de samba é um ponto central desta conexão em muitos aspectos e setores estruturais destas instituições.

Sodré (1979) estabelece uma relação territorial do mito, na qual o morro é um local de reforço da identidade cultural negra, assim como a favela atualmente. O termo seria utilizado para dar força às práticas culturais negras, pois é lá que elas acontecem, distantes da civilização ou da parte mais urbanizada das cidades, chamada por ele de planície. O morro também remete a um local de recolhimento e proteção da malandragem, algo misterioso e de reconhecimento somente das pessoas que lá habitam. Um território cheio de códigos e que deve ser visto como local de pouco acesso para outras pessoas, as que não fariam parte deste complexo cultural negro. Sabemos que isso mudou muito hoje em dia, mas de certa forma a compreensão sobre o morro, ou a favela, ainda funciona assim e apresenta-se no imaginário de boa parte da população. O mesmo acontece com as determinações sociais sofridas ou associadas às Escolas de samba e os terreiros, exatamente por estabelecerem seus códigos e por serem locais de resistência, assim como por muitos outros motivos já apresentados no início deste capítulo.

> O morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a frequente louvação (...) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. (SODRÉ, 1979, p. 46)

O autor afirma ainda que "o morro (...) é a utopia do samba (...,) a instauração filosófica de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real histórico" (SODRÉ, 1979, p. 46). Da mesma maneira que Sodré associa o morro e o samba, nós, de uma certa forma, atribuímos o conceito e sentido dos terreiros e das Escolas de samba como algo fora da compreensão concreta social, pois as relações com os significados reducionistas midiáticos ou estratégicos, além do preconceito religioso e cultural, determinam a inferiorização destes locais, a partir da subestimação do desconhecido, normalmente associado com algo menor.

Existem diversas associações com a mitologia dos orixás e o samba, inclusive nos setores das Escolas de samba. "Exu é o orixá que os pastores ou sacerdotes cristãos, ignorando o sistema simbólico nagô, aproximam da concepção ocidental de demônio ou diabo" (SODRÉ, 1979, p. 48). O autor cita esta deturpação cultural também na música norte americana, especificamente no jazz. Segundo ele, desde a emancipação dos escravos em 1863, a chamada *Devil Music* praticada nos cultos das igrejas negras, no sul dos EUA, teria sido uma derivação do blues, associada ao diabo. No Samba, a figura de Exu, segundo Sodré, seria representada pela síncopa, pela concepção da falta do tempo forte, que seria reproduzida pelo próprio corpo dos

sambistas. Os trejeitos na dança ou movimentação de algum passista, poderiam ser associados ao movimento de Exu, ao inesperado, inconstante, à surpresa e ao susto. Apesar de isso parecer um certo exagero, como também já dissemos, há, em muitos aspectos, forte relação mítica do sambista carioca com o orixá Exu, inclusive na vestimenta e nos trejeitos, atitudes, estratégias e funções.

Por outro lado, há pessoas que relacionam questões reais que ultrapassam o que pode ser considerado mito, de forma que o mito possa ser compreendido como realidade. Segundo Flávio Luís Ferreira de Souza, que por oito anos cobriu como jornalista os desfiles das Escolas de samba do Rio de Janeiro, observando diversas baterias em performance, esta conexão é um fato de difícil separação, não por escolha própria e envolvimento, mas por razões históricas:

> Em 2010 a Escola de samba Mocidade Alegre, fez um carro com esculturas de Exus ao redor e apenas teve vestimenta da cintura para cima. Houve desrespeito com todas a construção do Orixá. Do nada pegou fogo no carro no meio do desfile e acabou com a Escola. Muitos outros carros quebraram na avenida com enredos mal construídos, onde os preceitos não foram feitos da forma correta, apenas por interesses. (SOUZA, Flávio. 10/09/2019. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Para Flávio, assim como muitos outros entrevistados, o descuido com os preceitos e a utilização comercial da tradição afro pelas escolas de samba é um problema atual que dificulta o entendimento de todos em relação à própria cultura, e também provoca alguns problemas já observados em dias de desfile, como temporais, carros quebrados ou pegando fogo.

> Toda Escola tem o seu orixá e os toques da bateria são em homenagem a eles. Eles representam as agremiações ao mesmo tempo que dão proteção. Outra coisa, você não lembra dos casos aqui em São Paulo de dias de tempestade no desfile de Escolas. O que acontece é que nem sempre é feito da forma correta. Os cuidados não acontecem e aí já sabe, né. (SILVA, Dennys. 15/03/2019. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Muitas questões que têm como base os mesmos fundamentos e preceitos, podem em alguns momentos representar determinadas contradições. De fato, ficaria muito difícil determinar quais seriam os motivos para acontecerem determinados acidentes ou descuidos com a Escola. Com certeza existem razões concretas para determinados resultados com as Escolas em dia de desfile, porém o que é considerado por parte de uma população, e faz sentido para ela, também há de ser respeitado como uma sabedoria, mesmo que imaginária ou popular. Nem sempre é o caso de tentar avaliar apenas a partir de um ponto de vista racionalista, frio e calculista. Pierre Verger nos mostrou alguns caminhos com estudos da religiosidade, que segundo ele não deveriam ser julgados com esse ponto de vista racional.

Por outro lado existe uma falta de cuidado com os preceitos, algo já relatado por alguns entrevistados, como é o caso do ogã alabê da Casa de Angola Kyloatala:

> Depois que a mãe Obá faleceu desandou, nunca mais conseguiram se reerguer. Alguma coisa foi feita de errada. Os caras vão em outras casas mas não fazem o certo. Querem mexer com magia e é proibido (MENEZES, Marcos - Tata Mukambila. 27/10/2019. Casa Kyloatala. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.).

Segundo Tata Mukambila (Marcos Menezes), determinada Escola de samba do Grupo Especial do carnaval paulistano no ano de 2019 sofre, há tempos, com alguns descuidos de seus administradores (eticamente não citaremos nomes aqui, mas discorreremos sobre algumas reflexões que fazem parte do imaginário do povo de santo e das Escolas de samba quando misturam religião com Carnaval). Além da incompetência em procedimentos de gestão administrativa e de pessoas, existem questões que colaboram com algumas posições e situações nas quais algumas agremiações se encontram. Por sinal, normalmente, isso se passa nas Escolas mais antigas e tradicionais, as que mais teriam a relação *sine qua non* com os terreiros.

O que concluímos de fato, ao investigar este objeto central, é que essas situações são significativas para muitos dos envolvidos, o que por si só já representaria algo relativo a essa conexão. Não nos cabe analisar se isso de fato é o motivo de determinadas situações, ou seja, quando os preceitos não são realizados da forma correta haverá punição. Para nós, o importante é observar o quanto isso afeta, ou se torna uma verdade, para os envolvidos.

4.3 Fundamentos

Como dissemos, existe uma complexa rede de conexões estabelecida entre os terreiros e as Escolas de samba, independente do fato de isso ser, ou não, evidente para a sociedade em geral. Vale ressaltar que, com base na ética necessária a este tipo de pesquisa, tivemos permissão (limitada, segundo determinados princípios) de ambos os locais investigados, visto que, além de pesquisadores, somos integrantes destas comunidades e as representamos dentro dos chamados preceitos necessários. Ou seja, trabalhamos nossos dados de acordo com o nível de profundidade que temos como participantes em ambos os contextos e seguindo determinados limites éticos.

A dissertação de Lucas Bártolo Martins de Oliveira, intitulada "O enredo de Cosme e Damião no Carnaval Carioca" (2018), trata de semelhanças diversas entre o Candomblé e as Escolas de samba. Abaixo temos alguns exemplos mais centrais do trabalho deste autor que seguem outra linha – alegorias, simbologias e comportamentos em comum e circulares do povo de santo. Segundo Oliveira (2018), o comportamento dos filhos de santo, e a disciplina na formação e metodologia, são os mesmos utilizados nos terreiros, e isso é transpassado para os barracões (mesmo nome dos locais de rituais nos terreiros), onde as alegorias e fantasias são confeccionadas:

> Do barracão de candomblé, os filhos traziam a obediência ao tempo e às prescrições na execução das tarefas. Além disso, levava-se para o barracão de alegorias o saber em realizar com perfeição as tarefas exaustivas e minuciosas, e de desempenhar com dedicação e atenção obrigações que nem sempre são de seu agrado. Por essa perspectiva, a aproximação entre o barracão de candomblé e o de Escola de samba não se dá apenas no nome em comum, mas também pela forma de organização, da transmissão de saberes, entre outras semelhanças que fogem do alcance desta dissertação. (OLIVEIRA, 2018, p. 74)

Outro apontamento de Oliveira (2018), é sobre a utilização de símbolos em comum, que seriam apropriações das Escolas daquilo que é realizado nos terreiros:

> O candomblé se fazia presente e, mais do que isso, se materializava no barracão de alegorias quando os filhos de santo encomendavam ferramentas de orixás e esculturas de entidades aos profissionais do barracão, em paralelo à confecção do carnaval, atividades que nem sempre chegavam ao conhecimento do carnavalesco. (OLIVEIRA, 2018, p. 68)

Abaixo, seguem-se mais especificidades e informações relevantes sobre a circularidade, quando o elemento simbólico retorna para o terreiro, como dissemos sobre um tipo de batismo de instrumentos da bateria que são levados para ser consagrados por zeladores de santo nos terreiros, e posteriormente retornam com maiores controles de todo o conjunto percussivo, alcançando os objetivos desejados. Isso mostra a conexão com o sagrado, e independente das crenças de todos os participantes envolvidos, é algo que está sempre permeando estas conexões e simultaneidades:

> Notei, por exemplo, uma escultura de Pomba Gira ainda em etapas primárias da confecção a partir do isopor. Também estavam sendo confeccionados uma adaga e um adê (espécie de coroa) de Oxum. Os itens seriam levados pelo decorador para o seu terreiro de candomblé (OLIVEIRA, 2018, p. 69).

O chamado "fundamento" que é feito em cada local, seja terreiro ou quadra, é uma forma de zelar, pedir ajuda aos orixás, reverenciando as entidades para que tudo ocorra da melhor forma nesses locais. A conexão com o orum também é feita a partir destes fundamentos, como se alguém de um outro local sagrado estivesse olhando para todos os participantes destes ambientes. É uma crença que reforça o envolvimento deste público com a ancestralidade e identidade herdada da diáspora. Nas quadras de algumas Escolas de samba, normalmente as mais tradicionais como a Nenê de Vila Matilde, o fundamento – local separado no centro dos terreiros, nos cantos dos barracões, nas entradas das Casas e no telhado, o que também ocorre nas quadras das Escolas – está sendo feito de forma que foge aos preceitos da religião e tradição, uma espécie de descuido com toda a questão ritualística. Alguns procedimentos são deixados de lado dentro do roteiro tradicional nos terreiros, e por isso a ideia inicial não é mantida em todos os locais onde há essa transposição – dos terreiros para as Escolas de samba.

Com relação aos símbolos utilizados em ambos os contextos aqui analisados, citamos: a) velas diversas, b) quartinhas (vasilha de cerâmica utilizada para água oferecida para os Orixás), c) alguidar (potes de cerâmica utilizado para oferendas, normalmente alimentos para os Orixás), d) imagens diversas de santos, mina[46] (axé assentado ou plantado), e) utilização de charutos por ritmistas antes de entrar na avenida em dias de desfile e ensaios técnicos, guias espirituais, f) altares, g) a recorrência ao jogo de búzios por parte de diretores das Escolas, h) contratação de zeladores (pais de santo) para preparar os ambientes das quadras das Escolas de samba, i) rezas e semelhanças entre os alusivos/hinos e o ritual religioso, j) escolha de locais específicos para os axés (canto e alto das quadras, minas centrais, salas sagradas, k) banhos espirituais nas casas de santo e antes de momentos de ensaios e apresentações com as baterias. Além disso, fundamentos que são carregados nos terreiros e nas Escolas de samba, l) branco como cor de roupas, m) o traje e trejeitos do orixá Exú e do sambista malandro – parte do imaginário e da mitologia afro-brasileira e fundamento, n) cores dos pavilhões e bandeiras levadas por porta-bandeiras, o) escolha de temas afro corriqueiramente para os enredos e nas letras dos sambas, p) ala das baianas, q) reflexo e sentidos de práticas coletivas, r) ebós pré-rituais (desfiles, ensaios técnico), s) utilização do fogo como elemento espiritual (foguetes antes do início de ensaios técnico e desfiles e t) reverência e pedido de permissão aos Orixás antes de diversas atividades.

Abaixo, detalhamos um pouco melhor alguns desses elementos:

- A mina

Após algumas entrevistas em busca de informações sobre quais elementos em comum justificariam a conexão aqui investigada, ficamos surpresos com a descoberta do elemento que apresentaremos a seguir. De fato, estamos tratando de um elemento central que simboliza uma extensão dos próprios terreiros nas Escolas de samba, nesse caso mais especificamente dos barracões (abaça) na nação Angola, para as quadras onde acontecem os rituais carnavalescos. Chamaremos assim porque o que iremos apresentar transforma e fundamenta, no sentido religioso (sagrado), a realocação do terreiro para as quadras, normalmente naquelas Escolas mais tradicionais. Em São Paulo colhemos informações mais especificas no GRCSES Nenê de Vila Matilde, Vai-Vai e Camisa Verde e Branco, o que não quer dizer que esse encontro aconteça somente nestes locais.

[46] A mina é um buraco realizado no centro dos locais com os chamados axés plantados, estes são formados por elementos com o objetivo de realizar uma alquimia entre eles. Estes, tornam-se símbolos de proteção de todo o espaço delimitado como terreiro e em algumas quadras de escola de samba.

A mina representa, para o povo de santo – no caso aqui também para os sambistas, se é que é possível separar um do outro –, todo o resguardo no sentido de proteção para o local onde ela está estabelecida, o centro dos barracões. É uma espécie de buraco central onde ficam depositados elementos simbólicos da conexão destes indivíduos com o sagrado, com a energia protetora universal e com a própria natureza como um todo. Estes elementos ficam dentro dela e não são expostos para o público externo, podendo ser colocados ou retirados somente para os ritos por pessoas iniciadas na religião, nesse caso o ogã ashogum, que possui essa e outras responsabilidades após o zelador. Somente eles podem mexer com tais elementos.

A mina possui função protetora no sentido cíclico, onde a energia de dentro promovida pela alquimia dos elementos se conecta com a energia do coletivo, das pessoas que estão em volta dela pelo lado de fora. É entendido, assim como o sentido universal na conexão com a natureza dos africanos, que essa energia se renove por via de mão dupla – de dentro para fora e de fora para dentro. Obtivemos permissão para falar neste trabalho, sobre algumas questões dentro da religiosidade, porém não todos os detalhes – como quais elementos seriam detentores deste poder de proteção. Dentro da tradição do candomblé, caso estes segredos sejam expostos a não iniciados, por exemplo, pode-se afetar a própria proteção e, dessa forma, interferir negativamente no desenvolvimento das pessoas que estão sob esses cuidados.

Não nos cabe julgar, apesar de já comentarmos em parte sobre essa problemática – a da abertura dos segredos como expansão do próprio reconhecimento destas práticas culturalmente. Entendemos também que a não abertura dos segredos não implica no alcance desta pesquisa, pois são muitos os pontos necessários que, de certa forma, dão conta do trabalho científico. Segundo Tata Mukambila (Marcos Menezes) – ogã ashogum da Casa Kyloatala –, a mina é um assentamento fundamental dentro de uma Casa de Candomblé, o equilíbrio entre o céu e a terra:

> Muitos dizem ser a base da nossa força um filtro de energia dentro do nosso abaça, tem muitos fundamentos plantados. O fluxo de energia é infinito. Não é qualquer um que pode mexer. Muitos preceitos precisam ser feitos antes desse assentamento – resguardo de 3 ou 7 dias de quem irá mexer (zelador ou ashogum), banhos de ervas (amassi), ou ebós. É muito sério, essa função compromete o destino de todos da Casa. Os elementos utilizados, posso te falar mas não é permitido que seja escrito. (MENEZES, Marcos - Tata Mukambila. 10/12/2019. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Para Flávio Luís Ferreira de Souza (Templo Espírita Maria Quitéria), sambista e umbandista, as quadras das Escolas de samba são realocações dos próprios terreiros. Além das pessoas que em geral as frequentam, muitos filhos de santo resguardam estes locais, sendo

que a mina é um elemento em comum observado e relatado por pessoas responsáveis por estes cuidados:

> Há muito tempo atrás me falaram de uma mina na Nenê, fiquei sabendo que foi preparado por um pai de santo na época e que o objetivo da existência dela na quadra era o mesmo dos terreiros, a proteção necessária para as pessoas do lugar e para um bom andamento das atividades. Isso é muito comum, desde o início do Samba essas relações são parte do imaginário e de toda a realidade dos sambistas e filhos de santo. É só você pensar na bateria e nas baianas por exemplo, mas tem muitas outras coisas também. (SOUZA, Flávio Luís Ferreira de. 05/04/2019. Projeto Guri, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Como vimos, a mina faz parte dos chamados fundamentos do terreiro e da Escola de samba. Mesmo que a totalidade dos participantes não conheça detalhes, e muitas vezes nem a própria existência dela, ela representa esse sentido na conexão com o sagrado. Nem mesmo nos próprios terreiros a totalidade dos participantes tem a consciência ou conhecimento de detalhes sobre a importância da mina, mas o que nos chamou a atenção é o quanto ela é representativa para as pessoas que sustentam esta conexão, pessoas responsáveis pelo resguardo de todos espiritualmente e, essencialmente, pela manutenção de uma tradição que prevalece nestes locais.

O chamado axé – termo utilizado pelo povo de santo expandido para outros locais e utilizado dentro da mina –, designa uma espécie de força ou poder pessoal na relação com o sagrado e com todas as pessoas. Apesar de ser utilizado exageradamente e também ser alvo de preconceito, o sentido essencial do termo se relaciona com a cultura mantida pela própria religiosidade afro-brasileira.

Percebendo que alguns elementos como a mina estabelecem sentido para parte das pessoas que frequentam esses locais, podendo ser refletidos (mesmo que de maneira inconsciente) dentro de todo o ritual, essa seria mais uma prova da extensão do rito ou da reconexão de um local com o outro. Muito do que acontece em uma Escola de samba, como o próprio desfile, reproduz aquilo que é desenvolvido nos terreiros: metodologias, relação com o sagrado, processos artísticos, relações e reproduções de referências musicais afro diaspóricas, entre outros.

Partindo do pressuposto de que a mina existente em uma quadra de Escola de samba esteja ali em função de uma prática religiosa que transborda para estes locais, ela seria o sentido essencial do entendimento do barracão da Escola como o próprio barracão (abaça), e por isso haveria a necessidade da existência dela no centro de uma quadra como fundamento deste local. O axé contido nela pode determinar o andamento das ações e consequentemente e reconexão com o sagrado dentro ou fora dos terreiros:

> A noção de axé, possui em si certo caráter coletivo que integra coisas, pessoas e divindades num mesmo plano, estabelecendo relações de propriedade que não são exclusivas a um indivíduo. Como recurso analítico parto da separação de três eixos principais – o espiritual, o material e o jurídico – para demonstrar como a fundação do espaço sagrado do terreiro opera em níveis que se interconectam e participam de uma mesma realidade. Nesse sentido, fundar um axé é dar início ao processo que envolve a construção de uma casa de santo em sua totalidade, o que também não deixa de evidenciar a atuação das divindades e espíritos na política dos seres humanos. (EVANGELISTA, 2015, p. 2)

- Rezas e hinos

Segundo o dicionário etimológico e informal, o significado dos termos orar, rezar e recitar, são os seguintes:

> O latim "orare" tinha o sentido de pronunciar uma fórmula ritual, uma súplica, um discurso, pedir, rogar, pleitear, advogar. Estas duas últimas acepções estão presentes nos cognatos "oração" (lat. "oratione") e orador, da linguagem jurídica. Mas o verbo, por influência do latim da Igreja, especializou-se no sentido de suplicar a Deus, rezar. "Recitare", ler em vez alta, recitar, ler, além da forma erudita "recitar", com o mesmo sentido, deu-nos a forma popular "rezar", cujo sentido se especializou como recitar ou ler orações. (...) Rezar vem do latim recitare, que também deu em português recitar. Significa: adoração, louvor, súplica, rogo, prece, pedido ou petição,interc essão, agradecimento, expiação, bênção, presença. Rezar é uma forma de obter para si mesmo e/ou para os outros graças, bens e bênçãos de Deus e a salvação da alma. (Dicionário etimológico online)[47] .

Já no site do Centro Apologético Cristão de Pesquisas, além dos significados em comum citados acima, que se assemelham ao que estes termos representam socialmente pelos discursos e entendimentos gerais, nos chamou a atenção a origem do termo "orar" que seria uma derivação do latim "oro" – o mesmo utilizado em ritos de candomblé de extrema importância em reverência aos orixás e fundamentais nos chamados processos iniciáticos dos novos filhos de santo:

> Se estudarmos a origem latina (rezar em latim é "recito") da palavra "rezar" vamos descobrir que ela traz um significado de "recitar", "ler em voz alta", "apresentar lendo", "citar", "pronunciar uma fórmula", "repetir", "dizer de cor". Este estudo da raiz e da significação do termo "rezar" nos mostra que tal palavra se aplica melhor às preces prontas, de autoria de terceiros, que aprendemos e repetimos. Já o verbo "orar" tem suas raízes no termo latino "oro", que significa "dizer", "falar", de onde também se deriva o termo "oral", ou seja, "dito", "falado". Este entendimento se encaixa melhor com as preces na forma de uma fala, uma conversa. Orar é abrir o coração a Deus, como a um amigo. (Centro Apologético Cristão de Pesquisas[48])

Pensando na reza como um momento crucial e específico dentro de um ritual, encontramos algumas semelhanças entre o que é praticado no candomblé e em alguns momentos nas Escolas de samba. No nosso período iniciático no candomblé, todos os dias às seis horas da manhã e da tarde tínhamos que rezar o Ingorossi – conjunto de rezas da cultura Bantu, praticados nessa mesma língua. Essa reza é bastante similar às cantigas da religião, por possuir características de divisão rítmica significativa dentro da cultura africana, utilização do corpo

[47] Disponível em: https://www.dicionarioetimologico.com.br/orar-recitar-e-rezar/.
[48] Disponível em: http://www.cacp.org.br/qual-e-a-diferenca-entre-orar-e-rezar/.

como percussão e movimentação muito ampla. Possui duração de 55 minutos por período. Esse momento foi bastante necessário para compreender como a prática religiosa afro-brasileira é ainda uma reconexão com o que foi trazido na diáspora e toda a sua relação com a ancestralidade e especificidades culturais africanas. Nos fez muito sentido participar deste aprendizado para compreender a profundidade destas inter-relações culturais entre Brasil e África.

A reza ou oração, como sabemos, é algo comum em qualquer prática religiosa. Apesar disso, nos atentamos a algumas particularidades que evidenciam a função da reza como elemento inicial pré-ritual: a) no começo de ensaios e festas nas quadras, b) nos ensaios técnicos e c) no chamado *esquenta* antes do desfile e dos ensaios técnicos. O motivo principal é o fato de ser realizada por *todos* os sambistas. Não há a necessidade de que se tenha projeção vocal, mas sim que se saiba a letra dos hinos alusivos, o que se aproxima muito da voz falada da reza. Esse momento é o de celebração e concentração para que se tenha foco durante todo o desfile. O intérprete principal de samba enredo (antigo puxador), realiza uma série de comunicados solicitando concentração, determinação e entrega para que o objetivo central do desfile seja alcançado: o título do campeonato daquele ano. É um momento bastante especial e a partir dele a emoção, a conexão e a ancestralidade são colocadas na pista.

Tudo aquilo que foi preparado durante o ano passará em minutos na avenida e dependerá da atuação nos itens descritos acima, de cada um dos integrantes da Escola. A força do trabalho coletivo é despertada pelo intérprete que dá diversos recados no microfone com alto volume de som, possibilitado pelo sistema disponível no sambódromo, ao mesmo tempo que canta hinos alusivos à Escola e também sambas de anos anteriores. As letras dessas composições são sentidas e atingem de forma emocional os componentes, entre eles a bateria como um todo.

Muitas manifestações dos ritmistas foram observadas e também realizadas por nós, pelo fato de participarmos ativamente desde 1995 destes momentos, entendidos como centrais para a profundidade do que queremos relatar. Somente passando pelas mesmas experiências dos investigados conseguimos sentir tamanha significação de certos comportamentos.

Nesse momento, muitos ritmistas se abraçam (e isso também é solicitado pelo intérprete) e choram pela emoção derivada dos hinos alusivos e outros. Esse sentido da reprodução de uma emoção coletiva também nos parece muito semelhante ao momento de uma reza coletiva. Apesar de os participantes terem diferentes religiões (inclusive o próprio intérprete pode ter uma que não necessariamente seja de matriz afro), a musicalidade e a cultura ancestral nos parece estar estabelecida por grande parte dos sambistas. Somente em alguns casos nos pare-

ceu não existir tal reconhecimento. Mesmo com tanta diversidade, e crenças levadas pelos sambistas para a avenida ou quadras, ficamos atentos àquelas que se mostraram semelhantes ao que é realizado no candomblé de Angola, justamente por ter passado por processos de feitura de santo – a chamada iniciação na religião – e os ritos complexos permeados pela cultura Bantu via diáspora, marca e base encontrados nos fundamentos do candomblé de nação Angola.

Nesse sentido, assim como nos hinos e sambas, onde existe a possibilidade de variação na escolha do repertório a ser cantado no *esquenta* das Escolas de samba, essas rezas também podem ser diferentes entre as Casas de culto, nesse caso até por conta das adaptações (corruptelas) realizadas entre as palavras de origem Bantu e as de origem portuguesa. Alguns desses detalhes, mesmo que não sejam centrais, são importantes para situarmos e entendermos as complexidades e tensões nestes locais. De fato, o que achamos essencial destacar aqui são as semelhanças encontradas entre algumas rezas do Ingorossi feitas por todo filho de santo. Em muitas passagens de um trecho para outro de uma reza, por exemplo, ocorrem momentos de utilização de palmas, puxadas pelo recitador, para que os outros respondam, o que configura uma semelhança com aquilo que o intérprete faz em um *esquenta*, tanto na forma que chamamos de pergunta e resposta na voz, como também na utilização de percussão corporal já discutida – nesse caso as palmas. Ou seja, o puxador da reza executa determinado padrão rítmico e outros respondem coletivamente, similarmente ao que é realizado entre os naipes de bateria – as famosas bossas, breques ou paradinhas.

Uma das diferenças é que o Ingorossi não pode ser recitado por pessoas não iniciadas e nem em festividades abertas, portanto faz parte dos chamados segredos necessários à preservação das particularidades da religião, aquelas que sustentam o conhecimento como forma de garantia de direitos e do próprio sentido e luta existencial, já que seria a única coisa, assim como a alma destes indivíduos, não passíveis de acesso. Existem variados discursos que justificariam esse comportamento por parte de indivíduos remanescentes do processo de escravização. Muitos deles são herdeiros diretos de escravos e ex-escravos, tendo um distanciamento temporal pequeno, portanto sentiram de perto algumas destas questões.

Outra semelhança encontrada foi que, além das palmas realizadas em pergunta e resposta como os breques – algo natural na cultura e musicalidade percussiva africana (conjuntos com djembês, dununs, sangbans e kenkeli) e afro-brasileira como um todo –, as linhas centrais (chamadas de timeline) sempre referenciam padrões herdados e adaptados via diáspora, algo natural na musicalidade local. Além destes padrões em comum e dos diálogos (pergunta e resposta), as palmas também entram complementando ritmicamente algumas rezas, unindo

canto com ritmo, algo comum nas atribuições de um ritmista em uma Escola de samba e na contextualização necessária ao indivíduo que estuda ou investiga musicalidades intrínsecas à Cultura Popular, algo típico da oralidade. O próprio Ingorossi não pode ser escrito, justamente para não ser transmitido e entregar o conhecimento para quem não possa acessá-lo. Este processo torna-se extremamente dificultoso para os novos filhos de santo, pois dependendo da formação que se tenha, geralmente a escrita (falamos de letras de rezas e canções) facilitaria e acabaria acelerando o processo de aprendizagem.

Fazendo um paralelo com as atribuições do ritmista, eu mesmo sou obrigado a decorar o samba de cada ano, porque sou ritmista de uma Escola na cidade de São Paulo. Nesse processo, me utilizo do recurso da escrita, tanto da letra como de algumas bossas (escrita musical) e, após escrever duas vezes o samba inteiro enquanto o escuto diversas vezes, tenho maior facilidade na memorização e, após este processo, consigo executar meu instrumento em movimento (outra necessidade nas baterias) e cantar o samba da Escola. Essa semelhança na necessidade de cantar, seja em reza ou não, é uma característica de ambos os contextos, exatamente pela necessidade de se entender e criar a raiz da própria cultura.

Outra semelhança, é que as rezas que formam o Ingorossi são bastante musicais no sentido melódico, na divisão rítmica e na harmonia, algo comum aos sambas. Muitas se assemelham de fato a melodias conhecidas nas Escolas e portanto fariam parte da estrutura musical herdada via diáspora.

O que nos pareceu interessante, foram diversos aspectos em comum, muitas vezes difíceis de serem explicados ou justificados, mas sentidos de maneira muito próxima em relação às similaridades e significados de processos que envolvem e estruturam toda esta complexidade e proximidade cultural. Aliás, muito do que se faz nestes ambientes fundamentados na oralidade, é exatamente realizar sem a necessidade de dar maiores explicações. Nos pareceu que esta prática, nesse sentido, se assemelha muito ao que chamamos de performance, no mais amplo sentido do termo – a própria obra estabelecendo o sentido da execução e conectando-se com o todo. O sentido da reza é reproduzir em emoções o que o executante realiza, como se fosse uma introdução de todo o trabalho que será apresentado, e também tem o objetivo da troca, da comoção, da parceria necessária entre o performer e o ouvinte, ou entre o sambista e o público da arquibancada.

Enfim, a comoção causada pela reza inicial no *esquenta*, juntamente com a qualidade do samba e de todas as alas da Escola, poderá determinar em que nível acontecerá a troca e o quanto ela atingirá as pessoas de fora. Isso é central para uma Escola de samba, podendo gerar até pontuações em harmonia e evolução, pois quanto mais as pessoas de fora reagirem ao que

está sendo mostrado e proposto de forma geral por toda a Escola, mais será estimulada a própria evolução dos passistas. Por isso, o momento inicial, a reza, determina também um bom início que influencia todo o andamento de um desfile.

- *Charutos e Marafos*

Nas Escolas de samba, ocorre uma associação direta com a ancestralidade – africana e afro-brasileira. Esta associação é muitas vezes automática e aceita pela maioria da comunidade, mesmo por pessoas que possuem outras crenças, mas entendem a cultura ancestral como algo diretamente ligado ao carnaval, caso contrário não estariam ali. Por outro lado, existem aquelas que não compreendem dessa maneira, como é o caso de pessoas que mudam de religião e acabam saindo das Escolas, o que também ocorre.

Dentro e fora das quadras das Escolas de samba, percebemos outras práticas idênticas às que acontecem nos terreiros. No momento do esquenta, por exemplo, alguns dos ritmistas que são filhos de santo, fumam charutos antes de começarem a tocar, hábito comum em um terreiro quando os yawós estão incorporados pelos orixás, mais especificamente pelos caboclos e boiadeiros. O ato de fumar charuto pode ser compreendido pelo leitor como um ato comum, independente das conexões aqui analisadas. No entanto, devemos observar que as pessoas que fumam o charuto, em sua grande maioria, são exatamente aquelas com cargos específicos na religião, caso dos ogãs, yawós e até zeladores (pais de santo). Como na Escola de samba e, portanto, nas baterias, há muitos envolvidos por conta da circularidade de indivíduos entre ambos os locais, notamos esta prática e sentido associados à religiosidade no acompanhamento de diversos esquentas.

Conversando com alguns desses indivíduos, foi-nos dito que o efeito de fumar charuto representa uma conexão espiritual necessária para a performance que se seguirá – o desfile, ensaio técnico, entre outros. A própria imagem da pessoa fica muito parecida em ambos os locais, parecendo que está realmente em um estado de transe controlado. Apesar de algumas pessoas – como é o caso de Anderson Jorge Enéas (Babalorixá e diretor de bateria) – não gostarem de fazer determinadas conexões por verem uma necessidade em separar o sagrado do profano e ter maiores cuidados e respeito com a religião, que acreditam e defendem a separação, por outro lado mostram e praticam diversas similaridades, dentro e fora dos terreiros (levada de ripa mor, incorporação, entre outros).

Há também uma variedade de bebidas alcoólicas, vendidas ao redor do Sambódromo para os sambistas, combinações que em alguns casos são chamadas de marafo. Esta nomeação se dá por conta da relação com um destilado específico tipicamente consumido pela pessoa

incorporada no orixá Exu. O chamado marafo de Exu é entendido como a bebida principal do próprio Exu. Ouvimos muito, em dias de ensaios, essas referências: *É hora do marafo, Está na hora do marafo, Vamos no marafo.*

A utilização de um termo que se refere à bebida típica de Exu, em ambos os locais, representa parte do reconhecimento estrutural dos sentidos entre eles, ou seja, tanto na estrutura do xirê como na do terreiro. Vemos então que é um termo aceito e utilizado dentro e fora do terreiro, normalmente por quem divide a religiosidade com o samba, onde o marafo é considerado também a bebida dos ritmistas, muito significativa para os sambistas.

Também ouvimos falas de diretores pedindo para os ritmistas "maneirarem" (não exagerar) no marafo antes do desfile. Atualmente há um trabalho muito disciplinado dos mestres e diretores de bateria, aqueles considerados modelo de gestão em relação ao comportamento e performance dos seus ritmistas, caso do mestre Zoinho no GRCSES Império de Casa Verde. Não só há uma tentativa de controle sobre o consumo de bebidas alcoólicas e outros itens comuns ao contexto por esses líderes, mas também por ritmistas que entendem e priorizam uma certa concentração a partir do autocontrole. Assim como nos resultados do desfile, analisados segundo critérios de um sistema de julgamento ocidentalizado – na forma de compreender e esperar certas características sonoras como limpeza, equalização e equilíbrio. Há assim, uma certa exigência e tentativa de controle de determinados hábitos como a bebida. Normalmente, a maior dificuldade com esse tipo de ação se dá nas Escolas mais tradicionais.

4.3.1 Elemento ritual

Na tentativa de compreender as dinâmicas das práticas diversas que ocorrem nos terreiros e nas baterias (artísticas e não artísticas) como rituais, pois possuem uma estrutura para que elas aconteçam e nem sempre o ritual deve ser visto como algo ligado à espiritualidade mas sim à celebração de um resultado individual somado ao resultado coletivo de um grupo, percebemos que a sensação dos grupos aqui analisados dentro das suas práticas é bastante ritualística. Lembramos a importância de diferenciar o conceito de ritual do Ocidente, oposto às ações do cotidiano que fazem sentido nas necessidades de rotina de povos que ritualizam práticas cotidianamente, como uma necessidade prática interligada com a arte. Para a realização de qualquer ato como cozinhar, lavar roupa, tomar banho, há um rito que precede, acompanha todo o tempo da atividade e fecha a ação, seja ela qual for.

Percebemos essa característica na África por diversas vias, mas também a percebemos essencialmente ao passar pelo processo iniciático religioso no candomblé, bem como nos momentos dentro e fora da quadra do GRCSES Império de Casa Verde com a comunidade desta Escola. Há ocasiões em que isso pôde ser vislumbrado, como nos momentos de deslo-

camento de ônibus em dias de apresentação em diversos locais e também no Anhembi. Tudo se faz cantando, tocando e dançando, herança direta da diáspora e toda a amplitude cultural apropriada, mantida, reproduzida e transformada.

A etimologia da palavra rito se dá pelo conjunto de regras necessárias à realização do ritual. Estas podem ser a execução de procedimentos que estabelecem uma cerimônia, pois esse processo não necessariamente pode ser considerado apenas dentro da religiosidade. No caso do candomblé, isso já é mais rapidamente compreendido pelo fato de associar o termo diretamente com a religião. Para nós, o que acontece em uma bateria pode estar dentro da religiosidade, mas não necessariamente. Entendemos que os resultados e a própria característica da celebração de toda a comunidade em um desfile, por exemplo, seja um ritual quase sagrado. Nesse sentido, o termo sagrado é utilizado com significados mais amplos, além do religioso, mesmo que este também seja associado diretamente à religião. O sagrado deve ser entendido aqui em relação à seriedade e entrega das pessoas a determinado tema, pois a relação dos ritmistas com a Escola é quase vista como sagrada, independente de se falar em religião. A confiança e entrega, para com algo que não é explicável, representa muito respeito com o que é entendido primeiramente como sagrado.

Alguns aspectos ritualísticos nas baterias seriam: a) os ritmistas mais novos reverenciam os ritmistas mais velhos. Trata-se de uma obrigação, e eles são orientados pelos mestres e diretores a fazer isso, b) o *esquenta* da bateria, em ensaios técnicos e no próprio desfile é ritualístico, por referir-se à ancestralidade. Muitos ritmistas choram enquanto tocam, lembrando de seus antepassados e familiares falecidos que transmitiram este sentido de dedicação de geração para geração, c) o ato de beijar o pavilhão, a bandeira com o brasão da Escola trazida pela porta bandeira, é obrigação de um mestre de bateria, d) o cuidado com a vestimenta é sinal de respeito com o samba, e) o uso da roupa branca (herança da roupa de santo), claramente observada em passistas e forte marca da ala das baianas – formada por diversas mães de santo vindas da Bahia para o Rio de Janeiro no início da formação das escolas – é uma tradição que permanece inalterada até hoje, toda escola de samba é obrigada a ter uma ala de baianas, f) a adoração de determinado orixá – patrono da escola ou da bateria, g) o consumo de bebidas ou o chamado churrasco para os ritmistas em alguns ensaios e h) a relação e necessidade da utilização do corpo como um todo, no canto, ritmo e dança.

Alguns momentos ritualísticos nos terreiros: a) os ogãs reverenciam (termo utilizado no terreiro - pedir a benção) primeiramente o zelador e os filhos mais velhos de iniciação/de santo, b) o roteiro do xirê como um todo, c) a limpeza e cuidado com a vestimenta como sinal

de respeito aos orixás, d) a utilização da cor branca pela neutralidade e limpeza espiritual e e) a relação e necessidade da utilização do corpo como um todo no canto, ritmo e dança.

Uma Escola de samba quando apresenta um enredo através de suas alas e toda a catarse promovida no desfile pode ser, e é entendida, como um grande ritual, reflexo do próprio xirê dos terreiros. Alguns pesquisadores estabelecem relações ritualísticas, mesmo que de forma mitológica (que compõe o imaginário de Sambistas e de algumas pessoas externas), entre setores específicos das Escolas e os terreiros: a) comissão de frente com o orixá Exú, por conta da função deste setor de abrir caminho para toda a Escola passar, assim como em qualquer xirê é obrigatório cantar e pedir permissão para esse orixá, b) ala da baianas com as mães de santo, c) ritmistas com os ogãs, d) a utilização da percussão como linguagem e com vocabulário próprio através da oralidade em alguns instrumentos, com forte destaque no rum e no primeiro ripa, promovendo troca com dançarinos, passistas ou yawós.

Para Canclini (2003), também há uma relação e importância do ritual dentro da possibilidade de o indivíduo renascer, reconectando-se à sua essência. Nesse sentido, consideramos os ambientes estudados, o candomblé e o samba, como momentos e estados ritualísticos que promovem a (re) conexão com a cultura aos antepassados:

> A palavra de ordem que sustenta a magia pré-formativa do ritual é "transforma-te no que és". Você que recebeu a cultura como um dom e a tomou como algo natural, incorporado ao seu ser, comporte-se como você já é, um herdeiro (CANCLINI, 2003, p. 193).

O ritual então é tratado como uma forma de deslocar o indivíduo das situações, comportamentos e condições sociais, oferecendo uma simbologia daquilo que, a partir de uma nova atuação, pode proporcionar aos envolvidos. Isso, de certa forma, deixaria todos em uma posição igualitária (mesmo que simbólica), o que potencializaria o conhecimento herdado, utilizado para fortalecer a sua própria existência:

> O ritual, sanciona então no mundo simbólico, as distinções estabelecidas pela desigualdade social. Todo o ato de instituir simula, através da encenação cultural, que uma organização social arbitrária é assim e não pode ser de outra maneira. Todo o ato de instituição é "um delírio bem fundamentado", dizia Durkheim, "um ato de magia social", concluiu Bordieu (CANCLINI, 2003, p. 193).

Canclini (2003) aponta as instituições como organismos contraditórios e capazes de estabelecerem algo que não é realmente o que é. Por este lado, também corroboramos e consideramos as instituições – as Escolas de samba e os terreiros – como instituições que podem causar confusão em seus praticantes, pelo fato de haver uma suspensão da realidade através do rito, seja na incorporação de entidades, na encenação proporcionada e realizada pelos sambistas na avenida, ou em outras formas de deslocamento do real. Em um desfile, por exemplo, o indivíduo, independente da sua condição financeira e de sua colocação social (*status*), as-

sume a condição de artista, e o sofrimento e as dificuldades da vida real são temporariamente suspensos[49].

A suspensão da realidade também é um dos motivos de tratarmos esse tema como um paradoxo, pois ao mesmo tempo que muitas questões interessantes ocorrem dentro da rede complexa de saberes que os envolvem, podem também dar um sentido que, fora destes territórios, não dão conta do que é promovido nestes locais.

O carnaval por si só é o próprio ritual, e no desfile todos os resultados obtidos a partir dos ritos praticados pela Escola anteriormente são representados, assim como os ritos mais ligados diretamente com a religiosidade de matriz afro ou com as próprias tarefas do dia a dia. Tudo o que se pratica antes do dia do desfile faz parte do chamado rito e, somente após a passagem pelos diversos ritos, é que a grande celebração acontecerá. O ritual também se dá na troca dos executantes dele – passistas, ritmistas e sambistas em geral – com a comunidade e o público participante. O mesmo acontece com os filhos de Santo e as pessoas que assistem a ambas as cerimônias. Há uma troca de energia proporcionada coletivamente que representa conexão com os antepassados, no sentido cultural e espiritual.

4.3.2 Percussão como linguagem

A utilização da percussão como linguagem não é nenhuma novidade, pois desde o surgimento da espécie humana sonoridades produzidas pelo próprio corpo do indivíduo, ou com utilização de ferramentas e materiais diversos, eram uma forma de transmitir alguma mensagem, uma manifestação pessoal na tentativa de uma conexão com algo externo, independente da distância.

No caso do objeto aqui investigado, se faz necessária a relação do ritmo e da percussão como um todo com a estrutura e complexidade que envolvem as práticas dos grupos musicais, nos terreiros e nas Escolas de samba. Além da sonoridade estabelecida e reconhecida por todo o público interno ou externo a esses locais no próprio ritmo, por exemplo, alguns detalhes essenciais destas práticas podem ser melhor observados e reconhecidos. Nesse sentido, muito do que acontece nas práticas destes grupos, além de não ter a necessidade de uma verbalização da própria escrita, como já dissemos, pelo fato de tratarmos da oralidade recorrente à cultura popular, traz aspectos mais profundos produzidos musicalmente que nos chamaram a atenção. Consideramos dois exemplos mais centrais e convergentes dentro do con-

[49] Ver o depoimento do puxador/intérprete Quinho do GRCSES Acadêmicos do Salgueiro: https://www.youtube.com/watch?v=fK-I8cqG8FM). Este depoimento é uma contrapartida à entrevista de Jamelão sobre a diferença entre puxador e intérprete, mas simboliza muito bem o que falamos sobre suspensão da realidade promovida pelo elemento ritual. (Ver entrevista do intérprete/puxador Jamelão: https://www.youtube.com/watch?v=KUbtxLzZ9X8).

texto analisado: a) o vocabulário do rum e sua relação com a dança e também com a condução do conjunto percussivo do candomblé, b) o vocabulário do repinique e sua relação com todo o conjunto percussivo (a bateria) e com a dança. Um detalhe sobre o qual também vale a pena refletirmos, é que o rum é o único atabaque no candomblé da nação Ketu que pode ser tocado com um aquidavi e uma mão sem baqueta. Os outros (o rumpi e o lé) precisam ser tocados nesta nação com dois aquidavis cada um deles. Notamos aqui certa semelhança com os toques dos tambores *piano*, *repique* e *chico* (trilogia do Candombe – gênero afro-uruguaio), com muitas similaridades com relação às técnicas, padrões rítmicos e levadas, nos permitindo perceber a enorme influência e ramificação da musicalidade herdada da diáspora negra. Ou seja, ela não se faz presente apenas na transição dos elementos dos terreiros para as baterias, mas apresenta uma conexão bem mais ampla com muitas outras musicalidades.

Voltando à discussão mais específica deste tópico, além de todo o ritmo produzido pelos executantes de repiniques e atabaques e suas variações dentro das próprias levadas, há um complexo discurso musical que soa como improviso, realizado pelos alabês e primeiros repiniques, que é utilizado em momentos de interação entre a percussão e os dançarinos, sejam estes passistas ou yawós. Existe um reconhecimento de determinados padrões rítmicos utilizados em fraseados específicos que são reconhecidos pelas pessoas que dançam. A partir destes padrões, haverá um diálogo entre a percussão dos ogãs e ritmistas com os dançarinos – passistas e yawós. Para que isso aconteça é necessário muitos anos de prática e convivência em ambos os contextos, pois este discurso musical, necessário para esta função – a de se comunicar com outras pessoas, no caso aqui com dançarinos, sem qualquer outro recurso, apenas com toques e variações específicas –, é muito complexo.

Normalmente, o que está sendo proposto neste diálogo pode durar muito tempo, entre 5 minutos ou mais, o que já é bastante para um diálogo rítmico. Muitos ogãs e primeiros repiniques tornam-se especialistas neste diálogo elaborado para a dança. É muito comum observar pessoas que se destacam nestas funções. Normalmente, são aquelas mais atentas ao todo nessas manifestações, e que se preocupam com os aspectos gerais dos ritos e de todo o ritual, não somente em executar um instrumento como se estivesse desconectado do todo. Quem participa destes grupos acaba tendo outras conexões com toda a estrutura, seja espiritual ou simplesmente artística. O espetáculo como um todo depende dessa relação. Por isso, também os ritmistas e ogãs apresentam uma relação de entrega ampla com o conjunto da obra. Todos precisam cantar, tocar e se movimentar. Apenas dessa forma entenderão a importância da individualidade ampliada no coletivo.

Além deste aspecto específico, e que já justifica a utilização da percussão como linguagem, também gostaríamos de enfatizar a própria importância da produção da sonoridade como um todo nestes grupos. A resultante sonora proporcionada pela massa de todo o conjunto é de uma potencia incalculável, pois o volume de som é uma característica e também uma necessidade marcante nas baterias e nos terreiros. O som reverbera a muita distância do local onde os ritmistas e ogãs estão tocando. No caso das baterias, por exemplo, é necessário que toda a Escola escute o ritmo que sustenta o desfile e, no caso dos terreiros, a intensidade utilizada na performance também poderá determinar momentos de incorporação, ou não, na própria comunicação entre o atabaque e os outros filhos de santo, como já dito no caso dos yawós. Entendemos que a intensidade necessária e proporcionada pelas baterias e no candomblé, também servem como uma comunicação possível e com longo alcance.

Nesse sentido, a percussão é utilizada como linguagem, a partir do discurso musical aliado à potência sonora necessária para a execução dos roteiros nos xirês e desfiles. Do mesmo modo, por conta da consideração da percussão como linguagem, mostra-se necessária certa coerência entre aquilo que é executado e o ritual em si. Citamos aqui uma referência na qual fica clara a problemática do ogã não conseguir dar conta da comunicação desejada entre o toque e a dança:

> Chamo a atenção para o fato de que os alabês atuais estão fazendo variações demais no rum, tocando muito rápido e prejudicando a dança dos Orixás. Ressalto a diferença entre tocar ritmos do Candomblé em um grupo de folclore e tocar em um ritual de terreiro, afirmando que o Orixá pode até parar de dançar se o alabê não estiver tocando direito. Sinto saudade da época em que se perguntava ao ogã mais velho como era que se tocava e dizia que é preciso respeitar os mais velhos. (Vadinho do Gantois, *in* TRINDADE, 2019, p. 133)

Em diversos rituais percebemos preocupações similares de alguns pais de santo quando não identificam o discurso musical adequado proposto pelo alabê para a dança, o que afeta negativamente a performance das pessoas que dançam e representam a conexão com os orixás.

4.4 Estratégia de sobrevivência - engenhosidades

4.4.1 Memória e respeito aos antepassados

Partindo do ponto que nos locais aqui estudados os participantes lutam para preservar uma tradição herdada de uma cultura anterior, ou seja, uma cultura que possui uma origem e que se adaptou com o tempo, tornando-se única, a tensão estabelecida nos processos sociais destas pessoas representa a busca por espaços a partir da manifestação da sua própria cultura, da arte como meio de reorganização social e também como fim em si mesma, da necessidade de entrega e responsabilidades com a performance. A origem, o ponto de partida é relevante, por representar padrões e signos que continuam, porém a tensão encontrada nas atividades

destes indivíduos em evolução é determinante para a compreensão dessas manifestações. Nesse sentido, a memória pode ser observada e é determinante por muitas formas e significados.

Para Ramos; Marroco (2010), o campo do conhecimento e da memória se conectam para estabelecer e transformar em informação o que vem de fora – o ponto de origem –, e o que vem de dentro – o grupo atual e suas próprias características. Dessa maneira, a mescla possibilitada pelo encontro é enriquecedora e os conteúdos externos se misturam com os novos. A memória coletiva herdada de eventos do passado é sinônimo de cultura. Também é necessário um distanciamento para compreender o que se produzia anteriormente e como isso é incorporado e se transforma, de acordo com novos grupos. "A memória está sempre vinculada à lembrança de eventos passados. Ela só é possível com certo distanciamento histórico-temporal" (RAMOS; MARROCO, 2010, p. 158).

A memória estabelece a manutenção de conceitos da própria tradição em conflito com novas necessidades, naturais aos grupos em evolução. Afinal, como manter o que já foi estabelecido e, portanto, representa uma tecnologia comprovada e efetiva durante um tempo, em conjunto com as necessidades de indivíduos jovens e altamente criativos em adaptar novos padrões? É esse o ponto que pode ser visto como algo tenso nas dinâmicas sociais destes grupos:

> Esta (re)construção é sempre tensionada; ao mesmo tempo em que se busca lembrar as experiências históricas passadas, geram-se novas memórias e apagam-se outras. Essa "luta" travada na memória revela que a cultura é sempre uma questão de reconhecimento e pertencimento fronteiriço; uma disputa do dentro-e-fora. (RAMOS; MARROCO, 2010, p. 158).

Entendemos como Memória toda a herança cultural proporcionada pela oralidade e que ajuda a preservar a cultura dos antepassados. Além do conceito, a memória também é crucial como ferramenta para armazenar conhecimento sem a utilização da leitura e escrita musical. No caso da musicalidade desenvolvida nas baterias e nos terreiros, há uma necessidade intrínseca de armazenamento cerebral de uma série de padrões rítmicos que o indivíduo precisa ter para poder executá-los coletivamente, são eles: a) os diversos toques dos atabaques, b) os breques de bateria, c) o vocabulário do rum para a comunicação com a dança, d) as levadas diversas dos instrumentos dos naipes das baterias, e) as variações para momentos específicos do samba ou do xirê, entre outros.

Outra fonte que produz uma conexão com a memória do passado são as imagens, pois é através de determinados símbolos que as pessoas se reconectam com algo já utilizado anteriormente (ver o tópico "4.6 Códigos Visuais").

A memória representa a carga ancestral cultural que dá sentido para um grupo, seja pela prática de algo parecido com o que se fazia anteriormente ou pela tentativa de estabelecer uma nova história. No futuro essa tentativa também fará parte da memória e será utilizada como estratégia de reconexão e de referência para um novo modelo que se renova ciclicamente. Este processo é natural ao ser humano e é um exercício de equilíbrio entre o passado e o futuro, a partir de experimentos do presente.

A relação entre as culturas africanas e a brasileira via diáspora não pode ser entendida apenas como origem e cópia, mas sim como algo que se transforma e continua a se transformar por motivos diversos. Hall (2013) discute a flexibilidade da cultura, a importância da tradição, a mutação necessária ao crescimento e a perspectiva dos indivíduos de diversas gerações. Este conceito de cultura de Hall permeia também a representatividade da própria Memória:

> [...] cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma arqueologia. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho produtivo. Depende de um conhecimento da tradição enquanto o mesmo em mutação e de um conjunto efetivo de genealogias. (HALL, 2013, p. 49)

Silva (2005) também corrobora com aspectos de tensão anteriormente expostos:

> História e memória são territórios eivados de perspectivas conflitantes, são lugares de tensões socioculturais. Coletividades inteiras, colocadas fora de uma certa a História anseiam instituir espaços mais amplos e complexos da criação, reflexão e veiculação da produção cultural, artisticamente expressadas e identificadas com suas origens africanas. São percebidos avanços e retrocessos empreendidos por diversos indivíduos e grupos que atuam na sociedade brasileira. (SILVA, 2005, p. 41- 42)

Memória, para Silva (2005), é também algo estabelecido como fundamental nas práticas dos africanos. Para nós, isso reflete diretamente nos terreiros e nas Escolas de samba, e no fato de esses locais serem politicamente importantes por preservar a Memória:

> Memória deixa de ser apenas função psíquica ou terminologia de especialistas para habitar o cotidiano daqueles cujo direito vital ao passado tem sido negado por impedimentos políticos, econômicos ou sociais. Também no Brasil as lutas culturais por História e Memória têm-se dado em lugares de difícil apreensão, contudo, não há como apagar a presença desses sujeitos, que a despeito de uma escrita historiográfica, teimam em se inscrever nas trajetórias, seja da cidade, da região ou do país. Entre estes encontram descendentes de povos africanos na diáspora. (SILVA, 2005, p. 41- 42)

Mais uma vez, Silva (2005) relaciona a Memória com a própria história dos afrodescendentes e também com seu aspecto identitário, algo discutido mais profundamente em nosso tópico seguinte.

> Criações, renovações, rupturas e permanências em enredos, cortejos e encenações dramáticas somam-se com as técnicas de construção e manejo de instrumentos musicais dos africanos na diáspora, fruto expresso de uma profusa cultura material e musical que, ao início do século XX, demonstraram-se fundamentais constituintes e definidoras dos estilos musicais contemporâneos. Quando falamos de História de

> Africanos na Diáspora, trata-se de rompimento e recomposição identitária constantes, processos que, agregando demandas da contemporaneidade, dinamiza e oxigena aquilo que na perspectiva dos descendentes de africanos pode ser concebido tanto enquanto memórias, como Histórias (SILVA, 2005, p. 38).

4.4.2 Identidade

Muitos autores já discorreram sobre aspectos relevantes para o entendimento e análise do comportamento de indivíduos inseridos em contextos sociais, naquilo que se refere à identidade. Achamos importante mostrar alguns pontos sobre essa temática, por servirem como reflexão acerca de possíveis características e significados das dinâmicas existentes nos locais aqui analisados. Isto se mostra necessário para se ter uma melhor compreensão sobre as características gerais e identitárias da cultura diaspórica. Para Canclini (1998), por exemplo, a identidade de um grupo está ligada essencialmente aos indivíduos unicamente do contexto, os que são de dentro:

> Ter uma identidade, sem antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade onde tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos. Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem tem portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são outros, os diferentes (CANCLINI, 1998, p. 77).

Costa (2008), nos fala de modificações ocorridas de acordo com os processos escravagistas no período que antecede a abolição. Para ele os terreiros seguem como instituições de reconexão identitária. Para nós, não somente os terreiros, mas também as Escolas de samba, representam essa função – a de tentativa de autorreconhecimento identitário. É nestes locais – terreiros e Escolas –, que a Cultura afrodiaspórica se mantém, apesar de toda a transformação sofrida na industrialização do carnaval, da deturpação midiática e do embranquecimento nos terreiros e nas Escolas de samba:

> Ao se aproximar os anos precedentes à Abolição, identidades africanas específicas – *cassage*, *baca*, *xambá* – e/ou gerais – *nagô*, *mina*, *jeje*, *angola* – foram tomando novos significados. Nos espaços religiosos como os terreiros de culto aos orixás, essas ressignificações identitárias passaram a ser compreendidas dentro da lógica de experiência do tráfico e escravização atlântica que os ex-escravizados e seus descendentes foram reinventando para reestruturar suas 'raízes' étnicas, culturais e religiosas esgarçadas no movimento transatlântico. (COSTA, 2008, p. 01)

Para Stuart Hall (2011), três aspectos com relação à definição de identidade são considerados: a) o homem nasce e permanece da mesma forma até a sua morte, b) o homem se altera de acordo com a sua interação com a sociedade e c) a identidade passa a ser fragmentada e o indivíduo pode conter várias. Hall (2011) também usa o termo *identidades culturais*, nas quais aspectos de identidade surgem do pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais (HALL, 2011, p.8).

Nesse sentido, é muito ampla a possibilidade de compreensão de uma identidade, que não pode ser única, mas entendida como complexa e mutável. Com o passar dos anos, o processo escravagista sustentado pela diáspora acabou alterando possíveis aspectos identitários que, ao nosso ver, representam ainda essa falta de consciência de toda a potencialidade e complexidade do universo oriundo da Cosmogônia Bantu e Yorubá, por exemplo, pois de acordo com tantas interferências sofridas pelos indivíduos colocados no processo da escravidão, a própria identidade ainda tenta ser reconstruída, sendo os terreiros e as Escolas de samba instituições de extrema importância para essa tentativa de inserção social.

Também foi no Brasil que muitos povos se encontraram nas senzalas. Segundo alguns pesquisadores, isso só foi possível aqui. Dessa forma, esta seria uma das possibilidades bem aceitáveis para tamanha diversidade na construção e desenvolvimento de toda essa cultura, transpassada na amplitude do entendimento rítmico como protagonista de uma cultura oral, popular, e que tenta se reafirmar como necessária. Hall (2011) também cita o processo da globalização como causador de uma homogeneização cultural, desvinculando indivíduos de suas próprias tradições. Ao nosso ver, isso foi reinventado no Brasil, na tentativa de reafirmação – uma estratégia de sobrevivência. Hertzman (2014), fala dessas transformações no Brasil colonizado:

> Na procura de um equilíbrio entre identidades locais, nacionais e diaspóricas, muitas vezes a condição pós-colonial do Brasil funcionou como um contrapeso que favoreceu afiliações nacionais em detrimento de conexões globais e diaspóricas. (HERTZMAN, 2014, p. 329-330)

Em Hertzman (2014), vê-se que o termo "transculturação" representa a presença de uma cultura pura pré-existente que é submetida, adaptada ou perdida com a criação de uma cultura nova, sugerindo que:

> ... músicos afro-brasileiros construíram definições de África e Brasil baseadas entre uma interação constante entre as forças do mercado, os direitos autorais e a perspectiva global do Brasil. (HERTZMAN, 2014, p. 330)

Estamos falando então de uma certa perda, mas também da assimilação de uma cultura, identidade e saberes. O autor também destaca a perda de raízes anteriores nesse processo. Compreendemos que parte dessa perda é natural à própria migração e outros fatores, como o caso da escolha estratégica de assumir ou não as heranças. Porém, percebemos nas comunidades investigadas, que existe uma Memória enzimática – termo utilizado pelo pesquisador Luiz Antonio Simas sobre estas relações:

> Acho importante que saibamos a origem dos toques. A gramática dos tambores é uma realidade que observamos também nas baterias, – esta, derivada do que se produz musicalmente nos terreiros afro-brasileiros. Escola de samba precisa ser pensada amplamente, a partir do complexo de saberes das culturas da diáspora. Os tambores

> comunicam a transição identitária do povo através da Memória enzimática que veio do outro lado do Atlântico. (SIMAS, 2016. Entrevista concedida ao autor).

Entendemos que a essência se mantém mais fortemente nesses locais por eles terem uma função existencial. São locais sagrados que, mesmo adaptados, servem à troca de saberes; saberes estes apropriados, mantidos e transformados em uma nova identidade, algo que realmente só foi possível nesse processo que se divide em três etapas: a) a diáspora (e no caso aqui, a escravização de seres humanos), b) os terreiros e c) as Escolas de samba (uma extensão dos próprios terreiros).

Para Canclini (1998), a identidade dos envolvidos torna-se possível nos próprios locais onde elas acontecem, nos chamados territórios. Isso é socialmente ampliado se analisarmos a projeção de alguns destes sujeitos a partir da relação identitária com o seu próprio território. Por outro lado, Canclini (1998) também observa que existe uma construção de espetacularização em relação aos mitos nacionais, o que de fato não corresponderia à realidade das relações sociais existentes, da própria identidade. Em alguns casos, este comportamento considerado espetacular poderia ser entendido como um desvio da identidade, da essência do ser, como se fosse um desvio cultural, não correspondendo às suas origens.

Ao mesmo tempo, essa pode ser uma estratégia de sobrevivência e reconhecimento dentro de um sistema que também recusou historicamente essa identidade, já que os indivíduos desse contexto eram escravizados e portanto deveriam servir a uma outra classe, aquela que estrategicamente os colocou em um lugar menor, recusando ou tentando abominar sua cultura, costumes, e todo o conhecimento e tecnologias antes desenvolvidas por eles em sua terra de origem. Entendemos que a suspensão da realidade encontrada no elemento ritual colabora, em algum nível, e absorve estas estratégias ou práticas; ou seja, pode ser uma forma de se estabelecer um novo vínculo com o sentido das ações da pessoa envolvida nesse jogo duplo.

Apesar de já termos nos debruçado sobre essa questão, vale reiterar que nas baterias das Escolas de samba e no conjunto percussivo do candomblé existem elementos que representam a identidade de cada uma delas. Nas baterias: a) levadas de caixa, b) levadas de repinique, c) levadas de surdos de terceira, d) arranjos (estilos de breques), e) afinação dos instrumentos, f) quantidade de instrumentos por naipe, g) andamento, h) modelo e tamanho dos instrumentos, i) tipos de baquetas e j) caixas em cima sem talabarte ou caixas embaixo com talabarte. No candomblé: a) toques dos atabaques, b) atabaques com ou sem cunha (nação Angola - cunha, nação Ketu – parafuso, c) utilização de aquidavis ou não, d) cores e orixás da Casa, e) andamento, f) discurso do rum e g) reverências variadas às lideranças.

A identidade de cada um destes grupos é reconhecida pelos outros. A identidade é responsável por que cada um dos grupos (baterias e Casas de candomblé) tenha o seu próprio estilo. Mais do que isso, acreditamos que a identidade se apresenta mais especificamente nas diferenças sutis existentes, tanto nas baterias como nas Casas de candomblé. Neste sentido, por exemplo, pequenas mudanças na acentuação de uma levada, manulação ou articulação já representam uma nova identidade. Esta identidade é facilmente percebida por pessoas que vivenciam estes locais, sendo que é a partir do resultado sonoro que se identificam tais diferenças. Com relação a essa questão, alguns exemplos mais marcantes em São Paulo seriam:

- GRCSES Nenê de Vila Matilde: sonoridade pesada, afinação grave dos surdos, levada de caixa fragmentada, herdada da mistura entre a levada da Portela e da Mangueira quando Seu Nenê viajava em pesquisa ao Rio de Janeiro. Ambas as Escolas Cariocas são reconhecidas pela herança diaspórica da levada de caixa, oriundas do aguerê de Odé e Oyá. Então a levada da Nenê seria resultante de um processo de hibridização dos dois aguerês – Oyá e Odé.

- GRCSES Vai-Vai: andamento acelerado, não padronização dos surdos de terceira (o que vai contra a evolução das baterias, porém mantém a liberdade do ritmista e essência do estilo pela criatividade)

- GRCSES Império de Casa Verde: complexidade na criação de arranjos (bossas), sonoridade bem definida e equilibrada entre os naipes, chamada de equalização da bateria, qualidade da levada e sonoridade das caixas.

- GRCSES Unidos de Vila Maria: leveza, equalização e controle de intensidade (característica fundamental na desconstrução da necessidade de uma sonoridade sempre ao fortíssimo). Mostra que é possível ter qualidade com menor volume sonoro.

A identidade de uma bateria, ou de um ogã com a sonoridade resultante do conjunto percussivo da sua Casa de santo, funciona como ferramenta social para estes indivíduos. Eles se fortalecem a partir do reconhecimento dessa sonoridade, que dá propriedade, particularidade e funciona como uma marca do próprio ritmista ou ogã. Eles se fortalecem quando falam de suas levadas, bossas e da performance como um todo. Ao mesmo tempo, a própria identidade, no sentido de que cada pessoa tem a sua – pessoal e intrasferível por ser única –, é desenvolvida nessas práticas. É a partir delas que a pessoa se reconecta ou reforça a sua conexão social. Se há alguma coisa que a represente, mesmo que sonoramente, isso a empodera. Ouvimos isso em muitas conversas em dias de festas e ensaios. Existe muito orgulho de parte de cada um que expressa a sua sonoridade individual, assim como orgulho de toda a massa sonora, de ambos os conjuntos percussivos. Nesse sentido, a identidade sonora promove a identidade do ritmista ou ogã como um todo.

4.4.3 Segredos que retêm o conhecimento

No samba, e nas Casas de candomblé, é muito comum a dificuldade em obter-se informações, principalmente dos mais velhos. É como se houvesse a necessidade de ser do meio para assim ter acesso aos segredos. Por outro lado, atualmente há uma tendência de que tudo seja melhor compartilhado, pois somente assim, divulgando toda a potência desse conhecimento – do candomblé e do samba – é que também seria possível encontrar maiores aliados e, portanto, legitimar cada vez mais estas práticas.

Os chamados segredos, ou a retenção de parte de um conhecimento dentro de toda a complexidade que abrange a herança cultural da diáspora africana, é ainda uma prática entre os Sambistas e dentro da própria religiosidade de matriz afro, já que antigamente sua sabedoria era utilizada como forma de resistência que objetivava a tentativa de manutenção de um povo em específico, nesse caso, os africanos escravizados e ex-escravizados. A cultura em si era vista como uma ferramenta de luta contra qualquer tipo de dominação, muitas vezes o último recurso. Por ser visto como algo inalcançável, não era possível acessá-la por parte do opressor.

Dessa forma, entendemos que esse ainda é o comportamento de alguns sambistas e religiosos desse contexto, apesar de toda a evolução e também de uma outra corrente de pessoas que pensam e agem no sentido contrário – caso daquelas que acreditam ser necessário a abertura do conhecimento para se conseguir maior adesão e respeito, ao contrário de guardá-lo somente para um determinado grupo. Para algumas lideranças do candomblé e mestres de bateria é necessário utilizar o conhecimento para disseminar a força e amplitude da cultura negra, e não segurá-lo, pois isso compromete o reconhecimento mais amplo de outros setores sociais.

Por outro lado, notamos certas dificuldades em acessar parte do conhecimento, como já dito, provavelmente pelo fato de esta retenção ainda prevalecer (mesmo que entendida como estratégia ultrapassada), em grande parte, entre indivíduos de gerações mais velhas, que justificam esse comportamento porque também foram impedidos de acessar determinados níveis dessa sabedoria. Dessa forma, estariam reproduzindo um modelo vivenciado pessoalmente.

No ano de 1996, quando eu estava em contato direto, quase diário com Osvaldinho da Cuíca, patrimônio cultural do carnaval paulistano, fiquei atento à seguinte frase: "estou te passando parte de uma informação, porém o pulo do gato não[50]". Entendi que para ele o chamado "pulo do gato" referia-se a alguma artimanha que também poderia representar alguma

[50] CUÍCA, Osvaldinho da. 12/10/1996. Residência do artista. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.

marca especial de algo conquistado por ele, como uma identidade em uma execução e criação de algum padrão rítmico. Segundo Osvaldinho, isso era muito comum na sua época, o ritmista desenvolvia uma identidade a partir de toda a sua dedicação a um instrumento específico ou até algum material novo para ser utilizado, que acabava se tornando referência, sendo reproduzido em parte por outros seguidores. Para ele, a marca pessoal é uma necessidade – a de se ter uma identidade pela própria sonoridade.

Sabemos que isso é muito importante musicalmente. Quantas vezes ouvimos falar sobre a relevância de um músico ser reconhecido pelo que produz sonoramente, sobre uma particularidade que somente ele alcançou. Essa descoberta pessoal então torna-se um segredo estratégico e precisa ser resguardada, pois funcionará como estratégia de sobrevivência, já que é a partir dela que determinado indivíduo poderá tornar-se importante no meio profissional. Entre as baterias, por exemplo, os mestres também possuem as suas estratégias que sustentam a identidade de seus conjuntos percussivos, seja em arranjos, levadas, afinações, sonoridades, tipos, tamanhos e quantidades de instrumentos, entre outros. Não é muito comum que estes pormenores sejam compartilhados, e mesmo que a sonoridade de uma bateria seja claramente audível, até pela intensidade da execução instrumental, marca destas formações, muitos detalhes fazem parte deste jogo de segredos, e normalmente ficam retidos entre os próprios líderes (mestres e diretores).

Essa foi uma de nossas principais dificuldades durante o período desta pesquisa, pois para acessar certos níveis desta conexão – do candomblé com as baterias –, tivemos que planejar estrategicamente nossas ações. Talvez este seja o ponto central de nossa discussão: a estratégia, consciente ou inconsciente, de muitos sambistas não reconhecerem ou não gostarem de falar sobre a conexão, até porque muitos também herdam essa estratégia intrínseca à tradição, na qual nem sempre há a necessidade de verbalização ou reflexão acerca do que se produz. Nesse sentido, o que importa é a sensação e a realização dos atos, a prática por si só gera sentido, independente da necessidade de explanação sobre certos assuntos. Muitos ritos precisam ser executados e nem sempre argumenta-se sobre os processos, eles se fazem valorizados pela execução, e não pela explicação. Esta é uma prática comum neste trânsito dos terreiros para as baterias. Em uma bateria não se conversa muito, apenas em momentos centrais de organização. Em geral, a marca é a própria prática necessária à performance. Os sentidos se criam no fazer artístico.

Dentro da religiosidade do candomblé essa é uma característica essencial, já que muitos ritos são entendidos como fechados ao grande público e somente pessoas de dentro os acessam. Existe tradicionalmente uma série de conhecimentos que não são abertos, o que

mostra a complexidade desta investigação. Para acessá-los e descobrir a importância de parte deles na transição de um conhecimento de um grupo para o outro – do candomblé para as baterias –, houve a necessidade de uma pesquisa de campo ampliada, como anteriormente citado, naquilo que se refere à própria iniciação no candomblé.

Além do que já foi discutido, e naquilo que se refere ao tema aqui discutido – segredos –, percebi alguns comportamentos de lideranças que recusavam compartilhar certos conhecimentos, por eu ser novo na Casa. Vejamos a fala de Tata Kamuanga (Ramsés Santos dos Reis): "ainda não sabemos se podemos confiar em vocês, por isso passaremos parte do conhecimento e não a totalidade". Esta fala representa uma resistência em disponibilizar o conhecimento, ou parte dele, os referidos segredos.

A pergunta que surgiu, naquele momento, foi: - se fomos escolhidos (eu e mais dois irmãos *de barco*) para sermos iniciados, e portanto aceitos até pelo próprio orixá de cada um de nós, já que dentro da tradição são os orixás que escolhem os próximos filhos a serem iniciados por já estarem preparados para entrar no grupo, por que então ainda não poderiam confiar em nós? Por outro lado, entendo também que por sermos novos na Casa ainda havia uma certa recusa, no sentido de que somente o tempo poderia determinar o nível de confiança e, portanto, o que poderia ser transmitido dentro desta cultura para os novos iniciados.

Outra dificuldade observada, tanto em baterias quanto em terreiros, é a própria recusa em transmitir algum conhecimento para uma pessoa de cor branca, até pelo fato histórico com os colonizadores. Isso sim está marcado na memória destas pessoas e é uma justificativa para a manutenção de certos segredos. No meu caso, por exemplo, apesar dessas dificuldades, me considero privilegiado e muito respeitado, e por isso tive acesso a locais e níveis diferenciados desta cultura. Conquistei isso com o tempo de convívio nestes locais e pelo respeito e ética com a pesquisa, promovendo estes indivíduos dentro das possibilidades e não me apropriando de uma cultura para projeto pessoal, sem uma função social. A grande importância das descobertas desta pesquisa se encontra na tentativa de valorizar o reconhecimento da amplitude desta cultura para diversos setores e principalmente para as pessoas que a produzem. Elas precisam ter consciência de toda essa sabedoria.

Por outro lado, tendo participado ativamente como ritmista durante mais de 24 anos, também me considero um sambista, porém, diferente de quem tenha nascido e absorvido este conhecimento desde a infância. Todas essas minhas experiências, aliadas à acadêmica, me ajudaram a ter uma compreensão e amplitude mais conectada com outros setores, o que entendemos como fundamental para um pesquisador.

O texto abaixo, extraído da página do Facebook "Filhos do Rei Xangô", apesar de desconsiderar alguns dos outros motivos do resguardo dos chamados "segredos da religião" e, portanto, o conhecimento dentro de toda a complexidade existente na Cosmogônia Bantu, (ou de qualquer outra nação dentro da religiosidade do candomblé), nos remete a algumas semelhanças no tratamento deste saber e na postura e na forma como ele é tratado e promovido pelos seus responsáveis.

> O Candomblé é a única religião onde o conhecimento é tratado como segredo! Enquanto as demais religiões incentivam o estudo, a pesquisa e o saber sobre sua liturgia, quase tudo no Candomblé é guardado a sete chaves. O saber no Candomblé é usado como distinção de classe e status de poder, quem sabe mais segredos é considerado superior, o melhor! Esta aberração cultural incentiva a ignorância e enfraquece a religião, afinal, na falta de uma orientação correta, muitos acabam fazendo as coisas erradas ou inventando. Até cantigas, um simples xirê, uma roda de Xangô ou uma sassanha, em muitas casas não se ensina, quem sabe alega falta de paciência de ensinar ou preguiça! Mentira! Na verdade, quem sabe quer palco, quer ser admirado pela comunidade e ser tratado por ela como uma pessoa importante, porque sabe mais do que os outros! Enquanto persistirmos no erro da ignorância e continuarmos a tratar o saber como segredo, o Candomblé não evoluirá e os erros e aberrações que assistimos todos os dias não será culpa daqueles que os praticam, mas sim daqueles que tem responsabilidade de ensinar e se calam! Os que sabem morrem com o segredo e quem fica inventa e engana os que chegam. (O SEGREDO...[51], 2019. Facebook.)

Essa é uma prática bastante comum encontrada no próprio samba, como se fosse necessário um cuidado para que não seja passado o "pulo do gato", que poderia ser utilizado como estratégia de sobrevivência a seu favor – alguma coisa que você executa tão bem, por exemplo, e que te diferencia dos outros. O outro ponto é que, ao mesmo tempo que você segura esse segredo que permite este poder, também enfraquece a própria cultura. No caso acima citado, a referência se faz em relação ao Candomblé pois, segundo o autor, isso enfraquece a própria força contida no conhecimento, ou seja, seria bom compartilhá-lo.

Segundo Jorge Ceruto, músico cubano radicado no Brasil há 25 anos, com experiência familiar religiosa na santeria e no candomblé, os segredos também precisam ser abertos:

> Não há segredos, é preciso escancarar a realidade. Em Cuba tudo é feito na rua, no meio das pessoas, nada é mistério. O importante é que as coisas sejam assumidas, somente assim haverá maior e entendimento e portanto, menos preconceito. É só fazer uma comparação com as igrejas evangélicas no Brasil por exemplo. Ninguém muda de nome para serem aceitos, uma Casa de candomblé é uma Casa de candomblé igual qualquer outra instituição. Procurei o significado de Exu no dicionário português e estava lá, Exu = Demônio. O correto na religião é mensageiro. Houve uma construção que depreciou a cultura dos negros vindos de África e Cuba para o Brasil. O embargo comercial é um exempla de tentativa de dominação americana (EUA), porque Cuba era um centro comercial forte e isso atrapalhava o desenvolvimento de muitos. Tivemos muitos colonizadores: Espanhóis, Franceses, Ingleses, todos eles sempre quiseram tomar conta de nossa identidade. Isso reflete fortemente nas inúmeras tentativas de apagamento cultural afro cubano, como disse, refletidos

[51] Disponível em: https://www.facebook.com/FilhosDoReiXango/

> no Brasil. Aqui isso acontece muito ainda. (CERUTO, Jorge. 25/02/2019. Entrevista concedida a Rafael Y Castro).

Para Ceruto, há algumas questões que determinam o preconceito em relação ao candomblé: a) o próprio membro cria um mundo misterioso que afasta a compreensão social da religião e, portanto, da cultura negra como um todo e b) questões políticas determinaram o lugar (*status*) das coisas atualmente. Segundo ele, pouco se fala também a respeito da relação identitária entre Cuba e Brasil, e mesmo sobre a África, que é matriz inicial de ambos os países (Cuba e Brasil). Para o músico, os lugares que melhor funcionam atualmente são aqueles em que há abertura para o reconhecimento das diferenças. É importante cuidar da tradição sem reproduzir comportamentos e tratamentos com as pessoas no mesmo formato que fizeram no sistema escravagista. As pessoas que possuem cargos de lideranças no candomblé ainda se limitam a esconder o que não deve ser escondido. Da mesma forma, em relação ao tratamento com os filhos de santo, observa que para se ter respeito não é necessário qualquer tipo de humilhação. Segundo Ceruto, isso já acabou, e o que é necessário é mostrar fortemente o que é de fato o candomblé, a ponto de desmistificá-lo e resultar numa maior afinidade das pessoas em geral.

Observamos isso da mesma forma com o samba, apesar de seu apelo popular maior, pelo motivo de que as pessoas o compreendem no campo do entretenimento ou alegria, o que apenas parte da realidade – aquela que fica no imaginário popular, e que tem maior representatividade. Muitos sambistas de gerações anteriores possuem práticas que escondem alguns caminhos e dificultam o interesse ou o tempo de compreensão de aspectos pedagógicos dos instrumentos, por exemplo. Há uma tentativa de validação de ambos os conhecimentos (candomblé e samba), que podem ser entendidos por quem o retém, como forma de despertar maior curiosidade, aqueles chamados de *pulo do gato*, por exemplo. Muitos sambistas utilizam algumas dessas terminologias para demonstrar controle de determinados conteúdos, o que acaba afastando o interesse e não preserva nenhuma cultura, pelo contrário, afasta e as deixa no lugar onde estão, os mesmos determinados politicamente: a) Pequeno e Grande Carnaval, b) áreas desprivilegiadas urbanisticamente, c) falta de investimento, d) local de entretenimento, e) religião inatingível, entre outros.

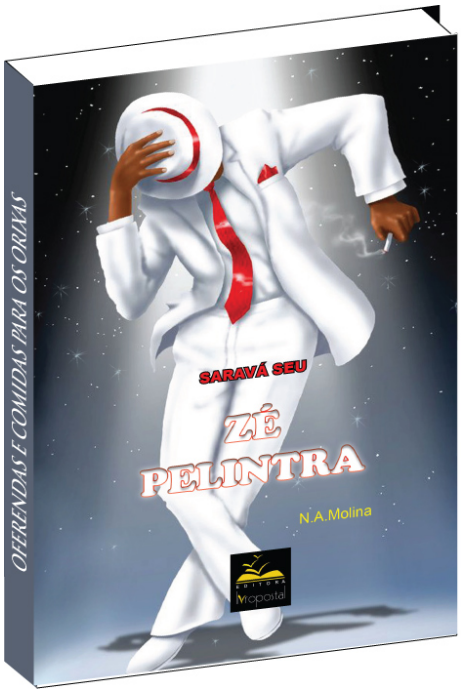
4.4.4 Malandragem

O termo malandragem possui diversas possibilidades interpretativas. A primeira delas é em relação às questões mais estabelecidas socialmente de forma pejorativa: preguiça, desconfiança, truques, maldade e mentira, adjetivos que também podem representar, em parte, a compreensão deste termo. Apesar de estes conceitos representarem esse lado do chamado

malandro, no contexto do Samba o termo está ligado diretamente a uma escolha de vida, personificada em trejeitos da pessoa e também muitas vezes no "figurino", utilizado em atuação social – chapéu panamá, calça branca social, camisa branca ou vermelha, chapéu social em geral branco, ou com detalhes em vermelho ou preto – associação também às cores de Exu.

Além disso, ser malandro corresponde ao desenvolvimento de diversas habilidades necessárias a um possível estereótipo do próprio sambista, como é o caso do modelo reconhecido internacionalmente do malandro carioca, também facilmente associado com o orixá Exu. Ambas as imagens abaixo nos parecem muito similares: o malandro carioca e o orixá Exu. Nos referenciamos a eles como personagens por representarem parte importante desta conexão entre a religiosidade e o samba. Realmente, Exu é muito discutido e representativo nos trejeitos do sambista autêntico, aquele que não existe atualmente (segundo pessoas que conviveram anteriormente com os "verdadeiros" malandros), no sentido da esperteza, da multiplicidade artística e das possibilidades de sobrevivência nas cidades, a partir das estratégias de subsistência.

Figura 13 - *Zé Pilintra como capa de um livro, mesma vestimenta do malandro carioca*



Fonte: https://www.google.com/search?q=ze+pilintra&tbm.

Figura 14*: Malandro carioca nos arcos da Lapa, mesmo sentido, trejeitos e vestimentas de Exu*



Fonte: https://www.google.com/search?q=z%C3%A9+pilintra+malandro&sxsrf[52].

Figura 15 - *Logo da bateria do GRCSES Imperador do Ipiranga em São Paulo*



Fonte: https://www.google.com/search?q=logo+bateria+imperador+do+ipiranga+mestre+vitor&tbm[53].

Além destas associações que nos parecem realmente fazer sentido, mesmo que de forma popular, e que portanto representam sentido social, alguns comportamentos em comum com as próprias associações, não apenas em imagens e figurino, realmente acontecem no dia a dia dos Sambistas. Um exemplo é o que se expressa em letras de canções e suas associações com conquistas amorosas, em muitos casos no papel do homem como vítima de um amor não correspondido, em que a culpa de sua frustração é do sexo oposto. O que sabemos é que, na realidade, existe um comportamento masculino antigo (machista) que pode ter a ver com a própria herança diaspórica, falando sobre possíveis compreensões em relação à poligamia,

[52] Apenas a bebida representada é a cerveja, e não o Marafo.
[53] Logo idealizado pelo mestre Vitor Velloso no ano de 2018, por associação ao Seu Zé (outro termo para referenciar Zé Pilintra).

característica comportamental comum em alguns locais do mundo, que influencia diretamente nosso objeto central[54]. A possível malandragem no comportamento em relação a traições, por exemplo, não se restringe ao gênero, porém essa prática é vista como um comportamento de sucesso no meio masculino, portanto uma malandragem aceitável e desejada por muitos. No caso da mulher, isso não é visto positivamente, pelo contrário. Então, poderíamos dizer que tal malandragem seria aceita para uns, enquanto para outros não. Nesse sentido, a malandragem é vista como um estilo, uma habilidade que representa sucesso, mesmo que tenha significados múltiplos.

No caso dos sambistas, e no discurso popular, é muito comum utilizar a denominação de malandro para uma pessoa que resolve determinadas situações, que possui certas articulações ou estratégias rápidas para resolver as mais diversas necessidades diárias. De certa forma, o sambista sempre precisou resolver suas questões com extrema sabedoria, já que, como se diz popularmente, *quem pode mais chora menos.* O sentido de *poder mais* remete exatamente ao poder possuído pela pessoa que resolve situações independentemente da forma de escolha, pela malandragem, por exemplo.

Como no início e no desenvolvimento do samba tiveram caminhos difíceis de serem conquistados socialmente, muito pelo fato de estarmos falando de pessoas geralmente menos favorecidas – aquelas oriundas do movimento da diáspora –, características como a malandragem eram estratégias que cada um possuía para conquistar o seu espaço. Muitos destes indivíduos recebiam, e ainda recebem, pouca formação escolar e profissional, portanto, apresentam pequena possibilidade de concorrer ao mercado de trabalho. Atualmente isso mudou muito, hoje diversos setores sociais e pessoas com diferentes condições adentram nesses contextos.

Na religiosidade de matriz afro, exatamente por ela estar sempre na berlinda da compreensão social, e consequentemente da aceitação do poder público de forma geral, também existem as malandragens necessárias à própria sustentação de uma Casa de culto, vistas pelos seus fiéis como necessidades específicas em prol da coletividade. Existem, por exemplo, diversas negociações sobre valores financeiros, necessários para a manutenção de uma Casa: a) alimentação das pessoas, b) contas diversas (água, luz, telefone), c) gás para cozinhar, d) objetos necessários nos preceitos, e) vestimentas, f) colaborações coletivas com algum caso específico de saúde de um irmão, g) reformas, h) novas construções, entre outros. Tudo isso só

[54] Ver: FELINTO, Renata. "A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas". Tese de Doutorado. 2016.

será possível através da capacidade de argumentação e convencimento de um líder que, para conseguir o que precisa para todos, muitas vezes pode ser visto também como um malandro, aquele que possui uma aptidão com o desenvolvimento do coletivo, portanto, uma habilidade social importante. Não haveria outra alternativa, já que institucionalmente há maiores apoios para outras religiões, ou para aquelas que são instituídas como melhores ou inclusive dentro do próprio sistema político e suas lideranças de dominação religiosa.

Uma malandragem *positiva* destes líderes, que também pode ser compreendida como uma habilidade, é saber determinar valores diferentes de contribuição de acordo com as possibilidades financeiras de cada filho de santo, isso pode soar como algo justo dentro do coletivo. Analisando determinadas diferenças entre algumas Casas, percebemos que é o mais malandro quem sempre vence (no sentido visionário), aquele que desenvolve competências para resolver situações independente de sua condição particular. Apesar de acontecer em vários segmentos, ou com todos nós de uma certa forma, pois socialmente temos que nos virar como podemos, o que se nota nesses casos (candomblé e samba) é a malandragem como representatividade de uma positividade dentro de uma cultura em específico, a cultura das multiplicidades. Isso está estabelecido como algo natural nestes locais.

Outra malandragem intrínseca às necessidades e funções do ogã e do ritmista, também pode ser visualizada na interdisciplinaridade entre o movimento, ritmo e canto. O nível de fluência em todos esses aspectos também pode determinar certos níveis de malandragem. Um mestre, igualmente, será respeitado como um bom malandro quando executar, com níveis de excelência, um ou mais instrumentos. Nesse sentido, quanto maior o número de instrumentos, maior será a compreensão social de sua malandragem no contexto.

Outra grande e notória característica de um mestre de referência, assim como um prestigiado zelador de santo, é a sua capacidade na gestão de pessoas, o que interferirá na quantidade e qualidade de sua bateria, por exemplo. Quando um desses mestres sai de determinada Escola, por algum motivo, praticamente a maioria dos integrantes da bateria o seguem para outro local, formando uma nova bateria em outra Escola. Esse mestre é visto como um malandro por excelência, por determinar o fim e o recomeço de um novo ciclo, aquele que fará novos seguidores permanentemente. Ser um bom malandro representa a possibilidade de ser aceito em ambas as comunidades. Para isso, é necessário compreender o contexto e aprender a partir das diferenças, valorizar o coletivo e as habilidades individuais. É necessário compreender o malandro fora dos padrões ocidentais, aqueles criados a partir de um ponto de vista muitas vezes dominador. Nesse sentido, a dualidade entre o bem e o mal, algo estabelecido

em outras religiões, não faz sentido pois esta é uma estratégia para o próprio desenvolvimento social destas comunidades. Assim, elas continuarão mantendo suas atividades.

4.4.5 Tradição

A partir da tradição, os valores de determinadas comunidades serão mantidos, preservados dentro do que foi estabelecido através de diversas tentativas, entre erros e acertos. Com o passar do tempo, as descobertas mais efetivas, ou seja, aquelas que solucionam determinados problemas, contribuem para a realização de determinadas tarefas do cotidiano de uma sociedade ou de um pequeno grupo. Para as comunidades que estudamos, tais tarefas se conectam com o todo, e é a partir delas que os aprendizados e os sentidos da própria existência a partir da realização delas fazem sentido.

Nesse ponto fazemos um paralelo com um pesquisa científica, pois é apenas depois de muitas descobertas dentro de um objeto central escolhido (e que de preferência faça sentido para o pesquisador), que surge a possibilidade de contribuir com novas descobertas que serão utilizadas como soluções efetivas, facilitando assim novas necessidades e aplicabilidades que possam surgir.

Assim, acreditamos que haja aproximação entre aquilo que se desenvolveu durante os anos na permanência de uma tradição e a repetição de práticas efetivas para seus atores. Independente do sistema, oral ou escrito, o que realmente importa é a efetividade da descoberta. Por isso, muitas vezes é difícil uma tradição ser modificada. No nosso caso, compreendemos que tanto as levadas de caixa, quanto os toques de atabaques representam fortemente a justificativa e manutenção de padrões duradouros, ambos trazidos de timelines referenciais afrodiaspóricos. A manutenção de uma tradição também representa um reconhecimento em um território, o que pode determinar o *status* de reconhecimento de seus envolvidos.

Para pessoas que não possuem conexão com a sistematização da oralidade como formadora de processos próprios e efetivos, pode ser difícil reconhecer a importância e complexidade desta cosmovisão, invalidando determinadas metodologias. Normalmente quem as reconhece é quem as realiza, ou possui conhecimento da importância de tais práticas a partir de compreensões de possibilidades culturais diversas.

> Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários *status* sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança. Toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo, um passado

> inscrito nas representações coletivas de uma tradição, que o explica e o justifica. ZERBO, 2010, p. 146)

4.5 Metodologia caracterizada por procedimentos com fim na performance

4.5.1 Intergeracionalidade, Oralidade, Imitação, Repetição, Educação não formal, *Prática familiar, Relativização do tempo, Intergeracionalidade*

O conceito desta palavra consiste na convivência mútua de indivíduos com idades diversas, a partir da troca e construção coletiva, onde o essencial é a consideração pelo que resultou da mescla de ambas as experiências – as de pessoas com menos idade e de pessoas com mais. Considerando a intergeracionalidade como uma prática comum em muitos grupos coletivos, principalmente naqueles ligados à Cultura Popular, buscamos averiguar em qual nível ela se torna relevante para a compreensão de alguns fenômenos relacionados ao objeto aqui analisado. A partir desta característica, pudemos compreender mais corretamente sua importância para o dinamismo das atividades realizadas pelos grupos envolvidos e a amplitude de variedades encontrada nos resultados construídos nessa troca de conhecimento e experiências entre gerações.

As dinâmicas realizadas no contexto do nosso objeto central se dão através do encontro das pessoas que circulam nos terreiros e nas Escolas de samba. A presença de determinados participantes é bastante variável, mudando muito de um dia para o outro, e esta característica deve ser considerada em busca de uma compreensão adequada dos significados gerais. Este aspecto representa um sentido muito natural às práticas comunitárias, que resulta na somatória das capacidades individuais diferentes em conjunto com a potencialidade e marca de um grupo como um todo.

Em ambientes onde valoriza-se a intergeracionalidade no conjunto das competências destes indivíduos, as diferenças tornam-se importantes e a riqueza do contexto se dá pelas características opostas. Em uma mesma geração, há os conservadores, mas também os considerados progressistas. Isso é visto por nós como necessário à evolução e permanência dentro das chamadas comunidades tradicionais. Estas apresentam constantemente a necessidade de se atualizar para permanecer em atividade. Nesse sentido, o conflito intergeracional é uma oportunidade para o crescimento do grupo. As trocas acontecem de forma conflituosa, pelas diferenças.

No candomblé e nas baterias, há constantemente uma necessidade de ressignificar certos padrões herdados de gerações anteriores. Observamos isso diretamente, por exemplo, analisando em que nível o que é oriundo de gerações anteriores foi apropriado, mantido, transformado e representa sentido, tornando-se necessário em aspectos culturais para os participantes mais novos destas comunidades nos seguintes itens: a) na permanência e transformação de

um padrão rítmico e em toda a representatividade deste como marca de um grupo (levadas de caixa e outros instrumentos), b) nas adaptações e apropriações de ritmos do candomblé em toda a bateria (breques de bateria) e c) nas adaptações e citações de outras fontes (culturas), dentro da tradição do samba.

Nosso objetivo é entender como o conflito intergeracional pode determinar certos conceitos, representando a própria marca de um grupo. No caso das levadas de caixa, por exemplo, já comentamos que elas se modificam e são consideradas de fato a marca de determinada bateria, sendo oriundas, ou não, de determinado toque de atabaque. Neste caso, para os integrantes mais novos em uma bateria, a distância da origem desta prática e da conexão com os elementos do candomblé pode não ser tão significativa, já que eles possuem outras referências (natural em novas gerações).

Outro exemplo, a aceitação de determinado ritmo diferente do próprio samba em determinado breque, pode ocorrer de forma tranquila por ritmistas mais novos, como no caso já citado de um ritmo que remeta ao estilo Funk em algum arranjo de samba enredo. Apesar de outros conflitos herdados de discursos que desviam intencionalmente a aceitação social dos saberes encontrados nas religiões de matriz afro, nos pareceu mais natural a aceitação por integrantes com idades diferentes na execução de levadas e breques, bem como a aceitação de letras de enredo em que o ritmista canta em conjunto com a execução instrumental, mesmo com crenças e formações diferentes. Esta também nos pareceu uma estratégia para não entrar em determinados conflitos com os próprios ritmistas, ou seja, não falar do assunto para não apresentar dúvida ou desrespeito com a sua própria religião, que poderia ser outra não originária de matriz afro.

Algumas gerações anteriores nos mostraram uma conscientização histórica maior, já que os mais velhos vivenciaram um período mais próximo da origem desta conexão – a do candomblé com o início das Escolas de samba. Por outro lado, os mais jovens também se alimentam culturalmente deste saber, não fazendo sentido a discussão ou consciência histórica. Nesse sentido, a falta desta conexão se fundamenta na intergeracionalidade. A diferença se dá entre os mais velhos e os mais novos da seguinte forma: os mais novos reconhecem menos as conexões e os mais velhos mais. Os outros conflitos ocorrem independente da idade dos participantes, por conta de crenças e preconceitos, e nos mostra também a abrangência que vai além da própria vontade do indivíduo e que se estende a todo o conjunto social e atua na transformação de uma geração para a outra.

Assim, consideramos o nosso objeto central como complexo e conflituoso também por este aspecto. A troca de saberes, a transmissão da memória sócio-histórica e os rituais, são

aspectos estabelecidos pela intergeracionalidade para a sociedade como um todo, que reconhece e potencializa as individualidades em prol de um grupo. Trata-se de pessoas diferentes que convivem mesmo que de maneira conflituosa, porém necessária à construção de uma nova história, natural em processos evolutivos da humanidade.

Apesar da intergeracionalidade ser uma característica comum em ambientes de Cultura Popular, como dito anteriormente, não é reconhecida socialmente como uma prática em todo o seu potencial. No caso do ensino coletivo de instrumentos, por exemplo, apesar de certas limitações no aprendizado do indivíduo, se apresentam aspectos importantes da pluralidade do grupo, o que não seria possível de forma somente individualizada, distante da coletividade – algo comum nos terreiros e baterias. Ainda há preconceitos sobre as práticas e métodos de ensino intergeracional, mas sua importância no coletivo se dá exatamente por caracterizar a troca de saberes vivenciados de várias formas.

A construção dinâmica encontrada na musicalidade do candomblé e do samba, com toda a criatividade que enriquece o discurso musical, se dá pela combinação de tradição e evolução. Uma característica em comum nestes dois locais é o equilíbrio necessário para o conhecimento da tradição e a inserção de novos elementos, como se estivesse sendo criado um novo vocabulário, a partir da mistura dos padrões referenciais em conjunto com novas propostas. Pelo fato de os mais jovens terem normalmente mais condição técnica em relação à própria resistência física necessária para execução dos instrumentos como os agogôs, atabaques, caixas, repiniques, tamborins e surdos de terceira, podem surgir novas variações das matrizes estruturais. Normalmente, com o tempo, elas se modificam porque alguém as realizou de forma diferente da tradicional, como por exemplo quando um músico proficiente se destaca em algum instrumento, torna-se referência e o seu estilo começa a ser reproduzido por boa parte do grupo, já que ele é um exemplo almejado. A dinâmica dessa troca entre gerações se dá: a) no respeito pela tradição (o que já foi estabelecido como referência), b) equilíbrio e controle da intensidade, c) qualidade na sonoridade, d) reconhecimento amplo da linguagem e e) novos caminhos.

A intergeracionalidade é realmente uma potência promovida através da troca, apresentando resultado significativo não só para determinado grupo, mas para a continuação da construção do conhecimento do povo para o povo. São necessidades sociais.

O conhecimento promovido pela coletividade intergeracional se dá pelo respeito e experiência dos mais velhos com os mais jovens. Nas comunidades por nós estudadas, este equilíbrio é uma premissa na somatória dos resultados entre tradição e evolução. O conflito é necessário para o crescimento de ambos os locais. Ao mesmo tempo que muitas funções especí-

ficas se atribuem aos mais novos, outras são acompanhadas e aprovadas pelos mais velhos. Percebemos que algumas divergências são aceitas, mesmo com relutância em algum momento. A flexibilidade das lideranças também pode determinar se uma nova sugestão será aceita ou pelo menos experimentada. Como a criatividade é uma marca desses grupos, os responsáveis pela gestão de pessoas tentam mediar certos conflitos, ao mesmo tempo que se tornam experientes nas suas funções com o passar do tempo. A própria característica do líder refletirá nos resultados e comportamentos dos liderados. Por esse motivo, são poucos os mestres de bateria com resultados técnico musicais satisfatórios, e os que os têm, são indivíduos com uma idade considerada média (30-50 anos), provavelmente por entender melhor os dois lados, o dos jovens e o dos mais experientes. No caso do candomblé, a importância da capacidade de gestão do alabê ou de outras lideranças como a do próprio zelador, determinará o lugar em que determinado grupo se encontrará socialmente em relação a outros.

O reconhecido *status* de uma Casa de santo ou bateria será um reflexo dos cuidados com os seus participantes no reconhecimento das capacidades do grupo de forma intergeracional. O crescimento do grupo como um todo será reflexo destes métodos. Temos alguns exemplos negativos em alguns locais, como no Vai-Vai e no Redandá. Estes locais estão sendo criticados socialmente como ultrapassados, pela falta de habilidade de algumas lideranças em aspectos interdisciplinares, exigindo controle pela autoridade ou depreciando potencialidades individuais.

Apesar de o tema "intergeracionalidade" ser pouco explorado no Brasil, entendemos que não há como avaliar um grupo com essa característica sem conhecer as possibilidades e resultados compartilhados nesse processo.

Em ambos os locais aqui investigados notamos que: a) os mestres são respeitados, desde que aproveitem a idade e experiência no entendimento e reconhecimento do comportamento dos mais jovens, utilizando a diferença a seu favor, b) os mais novos possuem funções estratégicas e são formados com base nos fundamentos locais, c) as gerações atuais replicam o modelo das anteriores, d) há uma tentativa de equilíbrio entre a tradição e a inovação necessária ao mercado, e) os mais novos são vistos com respeito com base em sua proficiência artística, f) os mais velhos são responsáveis pela continuidade através da transmissão do conhecimento, g) o imediatismo dos jovens nas propostas precisa ser aprovado pelos mais velhos e h) esta troca se dá mais constantemente em comunidades pobres – ambientes com maior coletividade, por apresentarem maior necessidade de divisão de espaços.

Oralidade

A oralidade é uma prática utilizada por diversos grupos étnicos. Apesar de esta ser uma marca reconhecida nas tradições encontradas na chamada Cultura Popular, ainda se apresenta desconhecida em sua potencialidade em relação a outras, principalmente quando comparada à produção textual, pelo fato de o texto ser algo mais concreto visualmente, considerado portanto fora da subjetividade.

> Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuções-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. (ZERBO, 2010, p. 139-140)

Esta é uma ferramenta essencial para a transmissão do conhecimento, nesse caso pela fala, onde a escrita não é considerada essencial.

> A tradição oral foi definida como *um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra.* Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas. Devido à sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. (ZERBO, 2010, p. 140)

Na religiosidade afro-brasileira, por exemplo, a escrita também é considerada um problema, já que serviria como um documento que transmitiria os chamados segredos dos fundamentos. Nesse sentido, a oralidade torna-se uma ferramenta de manutenção em si mesma, tanto dos valores culturais como de todo o conhecimento de resistência de um povo, sendo muitas vezes, o único. Em batalhas históricas, na conquista de espaços territoriais, sabemos que este conhecimento suportado pela tradição oral representa a identidade e resistência de um grupo. Ou seja, o próprio grupo a reconhece em suas complexidades a partir da tradição oral, que serve para resguardar a existência de boa parte dos grupos aqui analisados, que possuem o reconhecimento de suas complexidades, mesmo sem expor isso de maneira clara ou por escolha estratégica.

Desde os primórdios, esta foi uma ferramenta importante para a manutenção das práticas dentro de determinadas tradições. É nela que as pessoas pertencentes a esses grupos se apoiam, mantendo a sua crença em determinadas práticas. Ela é uma forma essencial de reconhecimento mútuo para um grupo. Mesmo assim, não é amplamente reconhecida em sua potencialidade pela sociedade, estando fora de uma sistemática na qual o ensino, por exemplo, é estruturado de outra forma. Isso leva a uma compreensão que minimiza sua abrangência em determinadas culturas.

> Salvo raríssimas exceções, somente ao final da década de 1980 pode-se falar no aparecimento de temáticas como as formas de religiosidade, as musicalidades, os cos-

> tumes e tradições fundadas na oralidade. Não se trata apenas somente de novos olhares, mas novas correlações de força sociais e culturais. (SILVA, 2005, p. 375)

A oralidade reflete uma sabedoria em particular, sendo portanto necessária e determinante para a transmissão de conhecimento nos seguintes pontos observados no nosso objeto investigado: a) transmissão de toques (atabaques) e levadas (caixa, repinique) especificamente para os aprendizes, b) conceitos diversos baseados nos fundamentos, c) memorização de determinados padrões em levadas e toques, c) transmissão do passo a passo para a montagem de determinados breques ou do próprio vocabulário do alabê no rum, d) transmissão das variações realizadas nos instrumentos e utilizadas em momentos de solo ou em conjunto, e) combinados diversos em ações estratégicas, f) memorização de letras diversas (sambas) e cantigas para orixás específicos ou do roteiro do xirê, g) variedade de sonoridades desejada dos instrumentos e h) memorização de hinos (alusivo) e rezas.

Como recurso de transmissão de um conhecimento anterior para um grupo mais novo, a oralidade também pode tornar-se um elemento complicador para o ensinamento de determinado conceito ou padrão rítmico, por exemplo. No caso de uma pessoa não ter nada como prova do que foi dito, a outra (a receptora do conteúdo) poderá precisar futuramente realizar determinada conferência e, por não ter nada escrito sobre o conceito ou conteúdo transmitido, também modificar determinado padrão. Isso pode ser visto como algo natural na oralidade, porém, não gera confiança para determinado grupo. Nesse sentido, poderia ainda ser mais depreciada, pela dependência total do invisível, do que não pode ser medido nem sentido materialmente.

Dentro da cultura ancestral presente no candomblé, e em partes nas Escolas de samba, a oralitura[55] é uma forma de transmissão de significados encontrados no conhecimento de determinados povos, em especial dos que estavam no processo da diáspora. Ela, a oralitura, tornou-se ferramenta essencial de reconexão com a própria história. No caso deste trabalho, os griots (anciões sábios africanos), por exemplo, nos remetem a uma associação com os sambistas mais velhos e com os pais de santo, principalmente aqueles com mais idade. O fato destes serem reprodutores de histórias, mitos e conhecimentos ancestrais, conectando as pessoas com sua cultura adquirida através de seus antepassados, seria então uma forma de empoderamento de um povo, através da fala e da literatura oral. A oralidade como um todo pode ser representativa no sentido de dar propriedade a uma cultura e suas práticas. Refletimos que

[55] O termo "oralitura" conserva em si seu valor de "letra", literatura. Portanto, é entendida como "rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas" (MARTINS, 2001, p. 83). Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro

ela poderia ser responsável pelo comprometimento dos integrantes dos grupos aqui investigados, já que nos encontros destas pessoas ela é utilizada diariamente. São nos ensaios de bateria ou nos intervalos dos xirês que as pessoas trocam saberes pela oralidade. Percebemos essa prática como uma característica essencial destes grupos.

A oralitura é utilizada como elemento central nos significados de grupos negros. O termo surge inicialmente em 1971:

> Oralitura foi proposto pela primeira vez por Ernst Mirville, em 1971, no intuito de abranger os enredos do narra crioulo, história contadas geralmente a noite e que tinha a intenção de contra cultura, pois as narrativas eram sobre a resistência negra e sobre os horrores da escravidão. (SILVA; FREITAS, 2016, p. 213)

É por este e outros motivos que apontamos a oralidade como norteadora de processos encontrados nas práticas culturais diaspóricas, tendo uma conexão com o passado, o presente e o futuro – da África para os candomblés, e consequentemente para as baterias.

Imitação

Apesar de este ser um aspecto natural do ser humano, no sentido de os indivíduos mais novos tentarem reproduzir o comportamento dos mais velhos de forma consciente ou não, percebemos na imitação uma possibilidade rápida que favorece a agilidade na transmissão de conceitos e modelos identitários para os indivíduos pertencentes aos grupos aqui analisados. Além disso, acabou tornando-se uma ferramenta importante para que esse conhecimento chegasse de um lugar a outro.

Partindo do pressuposto de que nosso objeto central investigado está inserido em ambientes caracterizados pelas práticas realizadas dentro dos conceitos da cultura popular, ou seja, pela oralidade, um desses aspectos mais marcantes é o processo da transmissão de conhecimento de um líder para os iniciantes através da imitação. Dessa forma, o aprendizado dos iniciantes se dá pela observação – imitação. Para que todos os iniciantes consigam realizar com eficiência o conteúdo existente nessas linguagens, é necessário que as lideranças (alabês, ogãs mais velhos, mestres e diretores de bateria) consigam transmitir, de forma eficiente, os conteúdos dentro do que já foi estabelecido como modelo, algo que já funciona e que também representa a identidade de seus grupos nos seguintes aspectos: a) sonoridade, b) manulação, c) acentuação, d) andamento, e) afinação, f) postura, g) materiais, entre outros. Nesse sentido, este processo necessita ser acompanhado, pois a característica de cada grupo depende da combinação de novas propostas em equilíbrio com as anteriores.

Assim, é necessário começar pelo que já foi estabelecido em cada um desses locais. Cada bateria ou Nação de candomblé possui uma marca própria nos fatores listados acima que deve ser mantida e assim, todo o cuidado é necessário. Além dos aspectos musicais, os trejei-

tos das lideranças são de certa forma reproduzidos. Muitos diretores de bateria e ogãs se espelham nos mestres e alabês, tentando seguir o modelo implantado de forma natural ou programada nos seguintes aspectos: a) modelo e intensidade de fala com o restante do grupo, b) vestimenta, c) movimentação corporal, d) regência, e) se usa ou não apito, f) vocabulário do rum, entre outros.

A maneira encontrada por estes grupos para aprender o que deve ser feito é a imitação. Normalmente, em momentos pontuais de ensino e aprendizagem, os padrões são reproduzidos da seguinte forma: um líder reproduz em blocos menores todas as partes de determinada estrutura, até que ela fique completa e executada em sua totalidade. Este modelo será repetido lentamente por todos os outros participantes, de forma coletiva ou individual. Observamos isso nos ensaios de bateria e nos terreiros. Também analisamos outros momentos em que a imitação é uma prática mais natural, como quando as crianças ficam tocando nos instrumentos da bateria em algum intervalo ou no término de algum ensaio ou quando as crianças ficam tocando nos atabaques, normalmente aquelas que pertencem à família da Casa ou das pessoas mais próximas. Estas crianças, na bateria e nos terreiros, imitam o que foi executado anteriormente pelos mais experientes. Pelo fato de estarem presentes na execução anterior realizada pelos mais velhos, já armazenaram parte do conteúdo na memória. Mesmo que elas não consigam reproduzir o que é desejado tecnicamente, parte do que foi escutado é reproduzido e é sempre visível nesse processo. É um momento muito enriquecedor de aprendizado, pois as crianças ficam motivadas a tocar devido ao que foi feito pelos mais velhos, exemplos a serem seguidos. Uma boa parte dessas crianças que começam imitando os outros se tornará uma nova geração de ritmistas ou ogãs. Essa forma (imitação) é comum em ambientes coletivos diversos, pela necessidade de transmissão de conhecimento de geração para geração.

Para nós, o que chamou a atenção foi a velocidade no aprendizado. Os resultados aparecem rapidamente. Pelo fato de esses grupos terem muitos indivíduos novos que são iniciados bem cedo a partir da imitação, esta se tornou uma ferramenta que não precisa ser comunicada. A reprodução de um padrão ocorre pela manifestação de interesse na sonoridade estabelecida anteriormente. É um modelo eficiente, formador e espontâneo, pois ninguém dá uma ordem para que o indivíduo imite o outro, apenas acontece.

Como já apontado, nas baterias das Escolas de samba e nos terreiros o método utilizado é a prática de alguns padrões estruturais que devem ser reproduzidos pelos novos interessados em participar destes grupos, e pelos que já apresentam familiaridade com os conteúdos. Nesse caso, mesmo que as pessoas apresentem experiência em níveis variados, haverá sempre um novo modelo a ser seguido, que poderá ser determinado como uma nova referência.

Por tratarmos de ambientes musicais com alto nível de criatividade por parte dos integrantes, onde muitas vezes se estabelece um novo padrão quando ainda boa parte dos integrantes nem memorizou o modelo sugerido anteriormente, é muito comum que estes modelos sejam sugeridos e estabelecidos durante os ensaios de bateria e xirês. A liberdade em experimentar é bem aceita na maioria dos casos, salvo algumas exceções, como por exemplo quando as novas propostas surgem sem um espaço de tempo necessário ao aprendizado de todo o grupo, como se um breque de bateria fosse memorizado e na sequência outro surgisse, e assim por diante. Isso é de fato comum acontecer, pois até que haja a escolha de determinado arranjo, muitos experimentos serão realizados. O mesmo fenômeno ocorre no terreiro em relação aos improvisos e vocabulário do rum – o atabaque solista.

Em uma bateria, na criação de breques, a imitação é a essência daquilo que chamamos popularmente de "pergunta e resposta". Normalmente, um instrumentista realiza um discurso musical reconhecido pelos outros e estes o respondem sonoramente, com a execução de padrões também reconhecidos. Estes padrões são repetidamente imitados por cada um dos integrantes, até ficarem estabelecidos em um arranjo. No caso do candomblé, a imitação se dá pela necessidade de cantar as cantigas, seguindo o modelo de um zelador ou ogã mais velho que as cante com mais fluência. Além dos mais novos precisarem aprender tais cantigas, também há necessidade de resposta pelos outros, no mesmo sentido dos breques de bateria.

A diferença entre as baterias e os terreiros é que no primeiro caso esse processo de imitação se dá pela execução rítmica, e no segundo pelo canto. No entanto, ambos são identificados como uma forma de "eco musical", num processo de pergunta e resposta. No caso das baterias, normalmente o eco será uma imitação do que foi proposto pelo primeiro ripa. No candomblé, além das outras formas de imitação, como a do vocabulário musical do rum, o eco é uma imitação do que o alabê propôs cantando. A imitação é uma necessidade para o crescimento do grupo como um todo. No caso da transição de algum toque de caixa, por exemplo, ou de qualquer outro fundamento que passa do candomblé para uma bateria, haverá a necessidade de que seja feita uma reprodução via imitação de um padrão que será adotado, mantido e transformado de acordo com o reconhecimento dele e sentido para a sonoridade daquela bateria. Consequentemente, este mesmo padrão também será imitado e adotado por outra bateria (caso da transição de levadas de caixa do Rio para São Paulo). O fluxo será também pela imitação, a única diferença é que normalmente alguma modificação será feita na tentativa de recriar um novo padrão estrutural. Essa modificação é pequena e se dá através de alguns elementos como: a) acentuação, b) manulação, c) intensidade, d) postura, entre outros. A imitação proporciona a adoção de uma referência inicial que, com o tempo, se transformará de

acordo com as necessidades de um novo reconhecimento dos grupos, de uma nova identidade a ser conquistada.

Repetição

A repetição também é uma característica essencial em algumas manifestações populares. No caso das investigadas neste trabalho, achamos necessário compartilhar em que nível ela torna-se relevante em diversos processos: artísticos, pedagógicos e nas atividades do dia a dia – as que entendemos também como parte formadora dos indivíduos do contexto.

Primeiramente, há uma necessidade em repetir constantemente um padrão rítmico no aprendizado de todos os instrumentos envolvidos nesta investigação: atabaques, gãs, caixas, repiniques, entre outros. Outro ponto exaustivo para acertos com a qualidade da massa sonora final produzida pelos conjuntos percussivos se dá na repetição cíclica constante, na execução do ritmo por todos, seja ele o samba ou um toque para determinado orixá.

Os ensaios e as festas são realizados no sentido de terem o suporte da massa percussiva, esta que se repete exaustivamente. Nesse caso, a resistência física e a técnica dos músicos são fundamentais para que isso aconteça, pois nos ensaios tudo é repetido inúmeras vezes. É muito comum que uma bateria toque sem interrupções apenas o ritmo, sem a execução de breques, por exemplo. Nesse momento, o mestre e os diretores indicam as correções para a qualidade na execução e a resultante sonora desejada.

Os ogãs também executam constantemente os toques para os orixás. No geral, não há um momento exato para o término das performances, mesmo que haja um tempo estipulado, como é o caso de um desfile carnavalesco. O que acontece é que o enredo se repete até a indicação de alguém para que seja feita a interrupção. Isso é transmitido por diversas pessoas que se comunicam durante a performance até chegar no mestre e, consequentemente, nos diretores e ritmistas.

No caso do candomblé o processo é bastante similar, porém mais curto. Normalmente o próprio zelador (Pai de santo) sinaliza diretamente aos ogãs, que sob a liderança do alabê da casa interrompem a execução. Até este momento – o da finalização da execução do conjunto –, o ritmo é tocado repetidamente sem previsão para término. Claro que há uma organização prévia dentro do roteiro do xirê, assim como do desfile, porém tudo é muito variável e pode ser modificado. Essa flexibilidade é algo bem peculiar à música popular, em especial dentro destas manifestações. Outro exemplo ocorre no momento da chamada dispersão, quando toda a Escola passou pela avenida mas ainda continua tocando em um outro espaço, para somente depois de muita repetição, finalizar. Seria um processo inverso ao chamado *esquenta*, que é realizado antes da entrada da Escola na avenida. O momento da dispersão é entendido como

um desaquecimento, o contrário do *esquenta*. Nesse momento os ritmistas estão relaxando e comemorando o final do desfile, independente das condições de toda a Escola.

A repetição se dá também na escolha de padrões estabelecidos em breques criados nos arranjos dos sambas enredos de anos anteriores, e nas frases utilizadas em variações de instrumentos considerados mais solistas, como é o caso do vocabulário do rum e do primeiro ripa. Como exemplo, podemos considerar que quando um alabê ou primeiro ripa de uma geração anterior estabelece um motivo rítmico como sua marca, algo bastante comum nestes locais, este mesmo motivo é adotado como referência e será utilizado por ritmistas e ogãs mais novos. Nesse caso, o padrão poderá ser repetido em sua totalidade ou servirá como elemento impulsionador para a criação de um novo padrão, sendo repetido em partes e transformado em outro referencial que certamente poderá ser repetido em gerações futuras.

A repetição faz parte dos processos cíclicos e também é necessária dentro do ritual. É através dela que algumas sensações são transmitidas pelo coletivo (transe, catarse). Ela promove uma somatória de forças e energias no conjunto da massa sonora promovida por seres humanos.

A própria referência e adoção do modelo do carnaval carioca em alguns estados, assim como a referência dos candomblés da Bahia em todo o Brasil, são processos de repetição de modelos que, apesar de terem sido criados no Brasil, pois o Candomblé e o Samba que conhecemos são algo bem típico daqui, inicialmente originaram-se de outras influências e alguns padrões foram e ainda são repetidos via diáspora. Entendemos esta conexão como algo que de certa forma tenha sido repetido de outras referências como os voduns africanos, os modelos do carnaval veneziano e outras influências como a portuguesa, mesmo que atualmente o candomblé e o samba sejam algo tipicamente brasileiro.

A prática necessária dentro da tradição oral pela repetição de determinadas tarefas, a execução de determinados instrumentos e várias outras responsabilidades desenvolvem a autoestima das pessoas. Mesmo que haja certa competitividade, algo inerente às atividades em grupo, essa disputa também não deixa de incentivar o desenvolvimento individual. É ela que poderá levar o indivíduo para outro lugar, no sentido do desenvolvimento técnico e conceitual. Notei que no candomblé e no samba as pessoas apresentavam uma entrega diferente de uma simples participação, ou obrigação. Há uma relação forte, diferente de uma tarefa do cotidiano. É como se aquele momento de extrema dedicação, desgaste e entrega constante pelas muitas horas que essas pessoas ficam nesses locais, fosse o necessário para dar sentido às suas vidas. A identificação, portanto, se faz pela relação que vai além do necessário na simples execução de uma tarefa com começo, meio e fim.

Educação não formal

Nesses locais observamos uma espécie de formação continuada, chamada também de educação não formal, ou informal. Observamos que, muitas vezes, essa forma educacional pode ser a única para os participantes. Lembramos de alguns termos como *Casa* de Angola, *Tenda* de umbanda e *Escola de samba*, todos, de alguma forma, reforçando o fato de serem lugares de acolhimento e formação. Cria-se intimidade, propriedade, pertencimento e interesse das pessoas em estarem ali. Também há casos de gestões mal feitas que acabam afastando as pessoas destes locais, promovendo um objetivo inicial distorcido desde o surgimento destes espaços. Alguns deles são bastante competitivos e acabam afastando as pessoas.

Considerados como não formais, há uma série de procedimentos didáticos metodológicos peculiares que fazem a diferença no aprendizado de seus participantes, normalmente naqueles em estágios iniciais. É através de diversos métodos utilizados dentro das estratégias de ensino da Cultura Popular que aspectos musicais impulsionam o desenvolvimento do indivíduo dentro da sociedade. A performance final é almejada como desafiadora e os exemplos dos mais velhos são transmitidos como referenciais para os mais novos, algo que também apontamos em intergeracionalidade.

O que trazemos aqui são as diversas abordagens pedagógicas que também são originárias dos traços da cultura africana, em ambos os locais. Algumas delas determinam a própria continuidade dos traços mantidos e utilizados como estruturais nessas comunidades: a) a repetição, conforme já visto acima, b) a associação do aprendizado de um ritmo a partir da melodia, letra, c) os fundamentos da religiosidade ou do samba, d) a observação e imitação, e) a exaustão física, associada ao desempenho desejado e entrega à proposta destas linguagens, entre outros. Enfim, são diversas práticas específicas que geram resultados para suas comunidades. Tais ações são repensadas constantemente, mas possuem uma conexão com o período pré-diaspórico, em que há um sentido filosófico dentro delas associado à execução instrumental. Nesse caso, a performance final desafiadora acaba sendo um elemento formativo de amplos aspectos do indivíduo, multiplicado pelo resultado do coletivo. O ritmo compreendido como multidimensional no sentido musical, conforme trazido por Graeff no Capítulo I, e social, conforme corroborado e ampliado por nós ao identificarmos estas relações nas comunidades, torna-se um elemento de formação pessoal.

A partir do desenvolvimento de diversas etapas, os aprendizes se colocam socialmente e profissionalmente em suas comunidades, mas também fora delas. Esse processo funciona como uma espécie de empoderamento. Nesse sentido, o significado para este termo faz-se a partir da educação considerada não formal nestes locais, que é extremamente importante para

a formação das pessoas e para o crescimento destas comunidades de forma ampliada, dentro e fora delas.

Prática familiar

Algumas peculiaridades dentro dos métodos e das diversas práticas em algumas manifestações, são marcas que reconectam com uma origem passada, o que pode acontecer nas mais variadas formas. Uma das maneiras mais características é a propagação dos conteúdos no princípio da intergeracionalidade, como falamos, mas também pelo que se transmite dentro de uma mesma família. O conceito de família nesse caso pode ser ampliado. Num primeiro momento, o termo se refere mais especificamente àquilo já estabelecido, ou seja, a formação de núcleos pontuais de pessoas de uma mesma árvore genealógica, aquelas que possuem os mesmos sobrenomes e normalmente se instituem tradicionalmente em um ambiente dividido coletivamente: pai, mãe e filhos, de forma resumida. Isso já nos leva a compreender algumas características divididas entre os membros de uma mesma família nas dinâmicas encontradas e desenvolvidas nos ambientes aqui investigados. Porém, num segundo momento, outra possibilidade de definição do termo deve ser considerada. Para muitas comunidades, é a sensação de construção de um grupo específico com o qual a pessoa se identifica e sente pertencer. Ou seja, indivíduos que se apoiam entre si e que compactuam as mesmas práticas, definido como um grupo identitário familiar, independentemente da quantidade de membros e de árvore genealógica.

Nos locais acompanhados para fins de análise, percebemos essa última definição como essencial para a construção e troca de diversos saberes, incentivados e supervisionados pela chamada "família". Em uma bateria de escola de samba, o mestre normalmente se comunica com o grupo com definições essenciais de família, objetivando criar e manter vínculos, a partir do conceito inicial familiar, aquele que representa unidade. Nesse conceito, há a necessidade de colaboração mútua, já que todos precisam participar e dividir ações em prol do mesmo objetivo, solucionar problemas e crescer coletivamente. Pensando dessa maneira, todos se desenvolvem, funções específicas podem ser direcionadas e tarefas são atribuídas. Em uma roça de candomblé também é comum o zelador – o sacerdote supremo – e todos os filhos de santo, se referirem ao grupo como parte de uma mesma família. Como exemplo, o próprio zelador é chamado de Pai, e alguns orixás também. Estes últimos, quando entendidos como do gênero masculino, são chamados de Pai, e quando femininos, de Mãe: Pai Oxóssi, Pai Araribóia, Pai Marujo, Pai Ogum, Mãe Iansã, Mãe Oxum e Mãe Iemanjá.

Outro termo que utilizamos no decorrer de todo o trabalho é *filhos de santo*. Os ogãs são considerados *nascidos feitos*, e por isso já possuem, de acordo com os preceitos da religião, sete anos de iniciação, mesmo quando não foram raspados. Estes, obrigatoriamente, precisam ser chamados de Pai, igualmente como acontece com as ekédis – mulheres, filhas de santo, que são chamadas de Mães ekédis.

O Pai de santo trata seus filhos como parte de uma mesma e grande família, não mais aquela carnal que também participa da religião, mas aquela que abarca todos os iniciados a partir dos mesmos objetivos, nesse caso o do culto aos orixás. A prática familiar é uma característica realmente bastante marcante nesses locais, e todos se correspondem com sentimentos de um grande grupo familiar. As responsabilidades são divididas e todos são considerados culpados quando algo não dá certo. Do mesmo modo, todos se envolvem na exaltação com a coletividade e suas conquistas, que podem ser compreendidas como sociais.

Uma característica marcante dentro do primeiro conceito de família aqui considerado, é aquele onde as pessoas de uma mesma árvore genealógica transmitem seus conhecimentos a partir da convivência em uma mesma casa. Naturalmente, muitos ritmistas e ogãs são indivíduos de gerações mais novas que foram influenciados pelas práticas e costumes de gerações anteriores. Observamos muitos mestres de bateria derivados da mesma família, e algumas vezes mais de um filho reproduz profissionalmente o que foi apreendido das sabedorias de seu pai.

Em São Paulo, vemos isso claramente na família do amplamente conhecido e respeitado Neno (Roberto Moreira), cujos filhos também são mestres: Fernando e Felipe Moreira. Ambos os filhos possuem alta projeção no contexto graças a esta prática familiar. É comum, enquanto o mestre rege a bateria, seus filhos menores de idade (a partir de 6 anos de idade) também serem vestidos como um mestre aprendiz, com apito pendurado no pescoço, baqueta normalmente na mão direita para reger e também com a mesma vestimenta do pai, mostrando referência a um modelo representativo da mesma família. Este mesmo mestre que está como modelo atualmente, pode ter tido outros familiares como seus influenciadores. Um exemplo disso foi observado no GRCSES Tom Maior, no ano de 2011. Enquanto mestre Carlão comandava sua bateria, seu filho tentava imitá-lo e acabava também sendo um representante de uma cultura familiar. A sensação de todo o restante da Escola era de reconhecimento, de um sentido coletivo que desemboca em nosso segundo conceito de família – o do grande grupo familiar, das comunidades e suas práticas.

A participação de crianças é uma característica marcante da democracia e do sentido coletivo. Muitas vezes presenciamos diversos carrinhos de bebês praticamente dentro das ba-

terias, com os filhos de algum ritmista ou rainha de bateria. Mesmo sendo considerado um ambiente insalubre, com relação à sonoridade excessiva dos instrumentos e pelo sistema de som, algo não recomendado para crianças pequenas, a realidade nas quadras das Escolas de samba é outra. Esse fenômeno, que pode até ser alvo de crítica, dentro de determinada racionalidade, não representa aquilo que o encontro das gerações em formação cultural promove. Isto ocorre exatamente da mesma maneira nos terreiros, enquanto os ogãs mais velhos tocam os atabaques e cantam as cantigas e os filhos menores ficam pelo barracão. Muitos deles já começam a arriscar as primeiras execuções dos instrumentos, dançando na gira ou cantando, em alguns intervalos dos xirês. Em uma roça de candomblé também há momentos para a prática familiar entre a família carnal do Pai de santo. Nesse momento, os filhos carnais estão sendo formados para serem os novos sucessores. Pouco a pouco, eles assumem os postos dos mais velhos, (caso do Tata Kilonderu, Kamuanga, Kianleci, Zaira, Luanda e outros), na Casa de Angola Kyloatala.

A prática familiar representa tanto para estas culturas, que pode determinar a continuidade da própria tradição, que dependerá do que é transmitido e consequentemente reproduzido pelas novas gerações. É praticamente uma necessidade para a sobrevivência destas manifestações e pode ser comparada à continuidade de uma árvore genealógica.

Relativização do tempo

Sabemos que tanto no candomblé quanto no samba, ser do santo ou sambista, é muito mais do que uma escolha, é também uma postura em relação às possibilidades de uma forma de viver diferente da que se enquadra necessariamente no sistema, fato observado em relação ao tempo cronológico das atividades e no que faz sentido para os indivíduos envolvidos nesses processos. É como se fosse algo atemporal e contrário ao que politicamente se estabelece. Não estamos afirmando aqui que todos os envolvidos são dessa forma.

Sabemos que para qualquer organização social é necessária uma organização, e que esta depende completamente do tempo cronológico. A dependência que criamos com o relógio é algo realmente visto como a não possibilidade de qualquer ação fora do tempo calculado para a execução de diversas tarefas do nosso dia a dia. Até para a nossa organização familiar sabemos que dependemos dessa premissa, temos horário para tudo, para levantar, para levar filhos para a Escola, chegar e sair do trabalho e assim por diante. Nesse sentido, não conseguimos imaginar uma outra forma, pois criamos essa dependência e em partes ela dá conta de parte de uma lógica social.

Apesar dessa organização a partir do tempo "do relógio", percebemos uma outra relação entre os sambistas e o povo de santo. Algo que para os que não são do meio fica difícil de

entender pelas necessidades de rotina. Atualmente, isso vem se modificando, pois também para a própria organização destes locais e pelo alto número de participantes de uma Escola, por exemplo, fica praticamente impossível organizar todos os procedimentos e necessidades para o todo.

Mesmo assim, notamos que em determinados momentos, a falta de obrigatoriedade com um começo, meio e fim cronometrado não parece ser uma preocupação. Isso ocorre exatamente pela catarse que acontece no processo ritual, onde tudo se transforma e poderá acontecer sem a interrupção de uma hora marcada. É exatamente esse método que poderá levar a um resultado esperado dentro de uma prática, como a incorporação, a dança e o que poderá ser construído musicalmente pelo conjunto percussivo. Então, de certa forma, uma possível libertação de um tempo exato pode ajudar em melhores resultados.

Observamos isso muitas vezes em ensaios de bateria e nos xirês. Para quem não está acostumado, determinadas ações tornam-se extremamente cansativas, porém para o povo da Casa ou para os Sambistas, a relação é diferente, parece que a entrega com o que está sendo realizado tem uma outra conexão, diferente de uma forma muitas vezes fria com que realizamos nossas tarefas diárias. Nas festas para os orixás que acontecem dentro do calendário da religião anual nos terreiros, esse descompromisso com o tempo cronológico é um hábito que pode ser entendido como uma simples desorganização, porém pode significar outra relação com a proposta. É muito natural que estes rituais comecem a partir das 20 horas e não tenham hora para acabar. O que acontece, por exemplo, é o fato de existirem pessoas – como os yawós e os zeladores – incorporados dos orixás. Apenas quando estas pessoas, que possuem a capacidade mediúnica da incorporação, ficam livres do que incorporam, ou seja, a partir do momento em que os orixás vão embora e saem do corpo dos yawós e zeladores, é que pode se iniciar o processo de finalização dos ritos. O que se sabe, normalmente, e que ocorre de forma mais precisa, é o horário de início que ocorre com pouco ou nenhum atraso, porém o término é bastante relativo. No caso descrito acima, por exemplo, não é possível você despachar um orixá pela sua própria vontade, apesar de existirem formas de incorporação diversas – das mais programadas às totalmente dependentes do tempo abstrato.

Para os sambistas, normalmente, os ensaios de bateria ocorrem dentro de um tempo determinado. Porém, os ensaios com toda a comunidade, aqueles que acontecem normalmente uma vez por semana para que as pessoas se identifiquem com o novo samba enredo para o desfile do ano, não se iniciam na hora correta e normalmente atrasam entre uma ou duas horas. Do mesmo modo, não terminam rapidamente, com no mínimo duas horas de duração, incluindo o tempo de execução específico da bateria. Estes ensaios são exaustivos e parecem

somente fazer sentido para as pessoas que estão dentro dele, as que fazem parte da Escola e que teriam maior conexão com o próprio ritual.

Outro detalhe importante a ser relatado aqui é o fato de que mesmo no término destes ensaios longos com toda a comunidade, é natural que se formem pequenos grupos com batucada nos quais as pessoas continuam cantando, dançando e executando instrumentos de percussão. Fica claro o descontentamento com o término do que é produzido coletivamente. A energia do coletivo reverbera e estimula as pessoas a continuarem com o ensaio segmentado. Mais um exemplo se dá em dias de festa nas quadras, nos quais muitos grupos de samba realizam performances no palco e tudo vira uma grande festa. Em dias de encontro de Festas de bateria, quando algumas baterias (normalmente entre 3 e 6) se apresentam em determinada escola, estes grupos de samba realizam suas apresentações. Dessa forma, além das 7 baterias (calculando no máximo 6 convidadas mais a da casa da Escola que sedia o Encontro), para a maior parte dos envolvidos há a necessidade de complemento com outros grupos, como os de samba tradicional ou pagode. Dessa forma, o tempo não é uma preocupação, pois a libertação dele é uma forma de conseguir se desligar dos problemas do dia a dia, um dos sentidos do próprio carnaval.

Há outros fatos relacionados à relativização do tempo que também acabaram gerando determinadas formas de preconceito, mesmo que isso ocorra de acordo com a lógica de parte destes locais. Existe um consenso comum em não chamar sambistas para determinados trabalhos, justamente aqueles com hora marcada, pelo fato de não saber se realmente estes chegarão dentro de determinados horários. Isso é complexo, pois mostra como uma prática dentro de um contexto pode interferir negativamente em outro. Apesar de isso realmente ter se tornado uma forma de preconceito, por generalizar o comportamento de todos os envolvidos, por outro lado essa necessidade parece não fazer sentido ainda para parte dos sambistas. Esta parece ser uma forma de resistência a certas adequações sociais, já que o Samba também é visto como elemento de combate a padrões dominantes[56].

Lembramos também da frase histórica do compositor Adoniran Barbosa em uma de suas músicas que ironiza a sistematização social – *"Você sabe o que nóis faz, nóis não faz nada"*. Neste mesmo documentário (indicado na nota de rodapé desta página), no minuto seguinte (26'), Toniquinho Batuqueiro – baluarte do carnaval paulistano – cita a possibilidade do sambista trabalhar ou não, como se fosse uma escolha da parte destas pessoas, e até uma

[56] Ver Documentário - Samba à Paulista Parte 1, minuto 25. Disponível em: https://youtu.be/KD1gx9xxVD8.

dificuldade em se adequar ou cumprir certas rotinas, aquelas consideradas mais normais dentro do sistema social adotado.

Vale refletir aqui sobre o entendimento de outras possibilidades existenciais. Não nos compete criticar, porque desta forma estaríamos julgando certos comportamentos apenas por não serem aqueles que achamos serem mais apropriados. Quando analisamos grupos sociais complexos, precisamos entender diversas tensões neles existentes e, portanto, o que é significativo para eles, pode ser exatamente o contrário de outras formas de existir. Para entender outras culturas, e essencialmente as que fazem parte de um outro grupo étnico, é necessário se libertar de crenças e experiências pessoais. O que pode ser significativo dentro de um grupo, para outro pode ser exatamente o oposto. Não nos cabe, por exemplo, estabelecer que essas pessoas não têm uma organização necessária, pois isso seria subestimar outras formas e sentidos de vida. Ou seja, os fatos aqui discutidos não significam a impossibilidade de que esses grupos se encaixem em determinadas rotinas, e que por isso sejam menores e não apresentem uma organização própria, já que no final geram os resultados esperados, mesmo que de forma caótica, quando vistos através daquilo que é convencionalmente estabelecido socialmente.

4.6 Códigos visuais

4.6.1 Imagens, Cores, Vestimentas, Símbolos

Imagens

Em muitas das relações observadas em comum entre os terreiros e o contexto do carnaval como um todo, presenciamos uma série de representações destas relações nos mais variados níveis. Um dos destaques principais foi a utilização de imagens consagradas no sincretismo, pela mistura entre o catolicismo, a umbanda e o candomblé, já que dividem as mesmas representações – os santos em comum com nomenclaturas diferentes e que já relatamos anteriormente neste trabalho. Para nossa surpresa, há uma a quantidade considerável de imagens apresentadas em formato de estatuetas em lugares estratégicos de proteção espiritual, como os pequenos altares construídos em algumas quadras, com uma quantidade dominante de orixás em relação a outros santos.

Além dos altares, muitas destas imagens se apresentam em outros locais nas quadras como no quarto da bateria, na sala da Diretoria ou Comissão Técnica e Presidência, e até no palco utilizado para ensaios, onde os intérpretes e diretores de harmonia ficam durante os ensaios e festividades. Nos terreiros, estas imagens nem sempre são utilizadas, por serem confeccionadas comercialmente e estarem à venda em casas de artigos religiosos, o que fica disponível para qualquer pessoa da religião ou simpatizante para que possa utilizar em sua casa de forma particular. Nos terreiros não há essa necessidade porque os orixás estão representa-

dos diretamente nos xirês – em ibás e estátuas de nkisis –, e nas incorporações – com suas roupas e ferramentas. Ou seja, eles são incorporados pelos yawós (médiuns), que são entendidos como a presença do próprio orixá, como se as entidades tivessem saído do orum (o local aonde vivem os orixás) e estivessem ao vivo, de forma carnal, no ayê (a terra aonde vivemos).

Mesmo assim, em algumas casas, mais comumente nas de prática Umbandista, as estatuetas são muito comuns e ficam localizadas em mesas ou outros lugares. Muitas delas são fortemente identificadas como sincréticas: Yansã (Santa Bárbara), Ogum (São Jorge), Oxóssi (São Sebastião), Oxum (Nossa Senhora da Conceição) e muitas outras.

As imagens sagradas, independente do tamanho que elas possuam e com quais materiais foram confeccionadas, possuem diversos significados pessoais, mas também representam a possibilidade de reconhecimento e tentativa de reconexão com o sagrado permeado por toda uma cultura. No caso das Escolas de samba, trata-se de uma reconexão com o que é trazido dos terreiros e que também se mistura com outras religiões.

Os carros alegóricos, por exemplo, constantemente apresentam impressões de orixás lateralmente, em espécies de placas coloridas de plástico onde as imagens destes ficam em alto relevo e em volta de todo o carro. O carro como um todo pode ser um orixá, as fantasias diversas dos passistas, as camisetas e bonés utilizados por sambistas em dias de ensaios e festividades, e também camisetas do próprio enredo do ano quando se homenageia algum orixá, terão a imagem impressa em tamanho ainda maior. Além da imagem, muitas camisetas apresentam também nomes diversos escritos: Oxum, Xangô, Oxalá, entre outros.

Em toda a estrutura de uma Escola de samba pode aparecer uma imagem de algum orixá: a) Comissão de Frente (na própria fantasia dos integrantes ou naquela espécie de carrinho que é levado durante o desfile), b) em qualquer fantasia de passista, c) na fantasia da bateria (quando esta é associada a algum mais especificamente ou pelo enredo), d) nas alas (aonde o roteiro do enredo é apresentado durante o desfile em ordem progressiva), e) nos carros alegóricos e f) nas estatuetas em locais específicos da Escola, já relatados acima no texto, entre outros.

Cores

As cores são elementos centrais nos terreiros e nas Escolas de samba. Nos terreiros por determinarem os orixás específicos e estes serem reconhecidos primeiramente pelas cores que os representam, e nas agremiações carnavalescas por representarem a própria identidade de cada uma delas. Em muitos dos casos aqui analisados, diversas Escolas são reconhecidas inicialmente pela cor, ou pela mistura de algumas cores que representam a identidade destas instituições. Notamos que em algumas das Escolas mais tradicionais, a escolha pela cor que as

representa, desde o início de sua fundação, foi determinada pela proteção de um orixá específico, considerado o protetor e constantemente reverenciado em homenagens pelas Escolas.

A forma mais conhecida de se homenagear os orixás são os enredos, nos quais as cores assumem um papel fundamental. Um exemplo disso pode ser visto na utilização de diversas cores na representação dos 14 orixás mais cultuados no Brasil na comissão de frente da Escola de samba Mancha Verde, no desfile do ano de 2012, na cidade de São Paulo[57]. Neste desfile, os integrantes da comissão de frente utilizaram vestimenta na cor de cada orixá. Além disso, utilizaram ferramentas representando-os, como exemplo: o machado de Xangô com vestimenta vermelha, o pachorô de Oxalá com vestimenta branca e o escudo e espada de Ogum com vestimenta azul.

A Escola mais representativa da questão da cor associada a um orixá é o GRCSES Acadêmicos do Salgueiro – vermelho, orixá Xangô. Muitas Escolas dividem a proteção do mesmo orixá, como é o caso de Ogum (no sincretismo São Jorge), responsável pela proteção de várias Escolas, o que veremos mais abaixo. Nesse caso, a cor não seria algo determinante porém, a proteção do orixá sim. Lembramos também que um mesmo orixá pode possuir diversas vestimentas, dependendo do conceito do rito. Assim, cada cor representa um significado, porém, mesmo assim há relações mais diretas com determinadas cores e seus Orixás, por exemplo: azul com Iemanjá, branco de Oxalá e verde de Oxóssi.

> O que hoje se chama quadra da Escola, antigamente era chamado de terreiro como ainda é denominado os lugares aonde acontecem os cultos de umbanda e candomblé. As cores das Escolas de samba foram escolhidas segundo homenagens a santos da igreja católica ou às entidades da umbanda e do candomblé. Assim Oxalá equivale a Nosso Senhor do Bonfim, Ogum que corresponde a São Jorge é padroeiro de diversas Escolas tais como Beija-Flor, Império Serrano, Imperatriz Leopoldinense, União da Ilha, Porto da Pedra e Grande Rio. Xangô corresponde a São Jerônimo e São Pedro é Orixá padroeiro do Salgueiro. (BARBOSA, 2011)

Vejamos abaixo alguns dos setores mais representativos da utilização das cores nas Escolas de samba: a) Estandartes e Bandeiras em geral, b) bateria – camisetas, bonés, instrumentos, peles, c) fantasias nas alas, d) alegorias – carros alegóricos e outros, e) ala das baianas – o branco utilizado nas roupas com destaque para as enormes saias rodadas, referência à religiosidade das tias baianas (mães de santo), responsáveis pela influência delas no surgimento do samba da Bahia para o Rio de Janeiro e em referência ao próprio orixá central – Oxalá, orixá do equilíbrio, da harmonia e da paz e soberano, f) camisetas e roupas diversas dos passistas, g) a vestimenta e trejeitos do Exu associado ao malandro sambista – indivíduo

[57] Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/1818725/.

central no imaginário referencial do verdadeiro sambista e h) as cores utilizadas na pintura das quadras.

Com relação às cores escolhidas para representar cada pavilhão, grande parte dos entrevistados atestou existir relação destas com a vestimenta de determinados orixás, como no GRCSES Acadêmicos do Salgueiro, cujas cores vermelho e branco fazem referência ao orixá Xangô. Além desta relação a utilização do branco seria algo derivado da religiosidade.

Vestimentas

As vestimentas utilizadas por filhos de santo e sambistas, dividem algumas semelhanças derivadas da conexão destes ambientes – os terreiros e as escolas – desde os primórdios. Seria a partir da frequência de indivíduos em ambos os locais que isso teria começado. Apesar de ainda não termos maiores comprovações nesse sentido, achamos relevante destacar certas semelhanças.

Segundo Dennys Silva, relevante percussionista, ritmista e diretor de bateria na cidade de São Paulo, a utilização de roupas de cor branca trazida por ogãs, por exemplo, ocorre desde os tempos do início das Escolas:

> Antigamente muitos ogãs deram origem às baterias, era muito comum sair do terreiro para batucar nas baterias, então muitos dos que chamamos ritmistas hoje, na verdade foram ogãs e ao mesmo tempo ritmistas. Isto derivou muitas características, aquelas que nós vemos hoje nas baterias e também nas Escolas como um todo. Em muitos setores há essa herança, a da influência das religiões afro. Na minha família mesmo, há muitas gerações, o povo vai para todos os cantos. Todo mundo tem muitos kits de branco e utilizam os mesmos nestes locais desde sempre, e pelo que me contam sempre foi assim. (SILVA, Dennys. 10/08/2019. Quadra do GRCES Império de Casa Verde Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

Dennys refere-se à circularidade dos indivíduos afrodescendentes de sua família na participação de terreiros e de Escolas de samba, como algo extremamente conectado e que, portanto, representa o mesmo sentido para as suas práticas.

Roupas brancas e adereços

A utilização de roupas brancas nos pareceu ser uma marca central na transição de elementos dos terreiros para as Escolas de samba. Nos terreiros, o branco é utilizado e a justificativa da escolha dessa cor se dá pela neutralidade da mesma. Por isso, ela seria a cor responsável pela harmonização de todas as outras, como as utilizadas nas vestimentas dos orixás incorporados. É muito comum que um filho de santo tenha diversos conjuntos com roupas brancas, comuns para o dia a dia e mais sofisticadas para ocasiões especiais. Vejamos alguns dos principais itens: calças, camisetas, batas, quipás e sapatos. É comum a um filho de santo já iniciado ter em seu guarda-roupa diversas peças que serão utilizadas nos rituais, e também as roupas consideradas de gala para festas maiores.

O uso de correntes e anéis de ouro por parte de pais de santo também representa ou simboliza poder e autoridade, algo muito criticado por algumas pessoas que relacionam o uso exagerado de alguns destes elementos com pouca espiritualidade, visto que o dinheiro estaria substituindo o verdadeiro desenvolvimento espiritual.

O mesmo ocorre com aqueles chamados de "verdadeiros sambistas", aqueles que, desde a execução instrumental até a escolha e cuidado com a vestimenta, também representam um sinal de respeito e conexão maior com o samba. Os sambistas mais antigos apresentavam com maior naturalidade essa relação com a vestimenta e também com a própria dedicação e respeito com o todo. Observamos alguns destes cuidados em muitas situações nas Escolas de samba, o que entendemos como herança dessa relação da vestimenta nos terreiros. Para o povo de santo, a limpeza com a roupa também é uma necessidade, de acordo com o respeito necessário em prol do próprio orixá, que reconheceria essa dedicação e ajudaria o indivíduo com uma vida melhor, em resposta a essa dedicação.

Vejamos algumas práticas que apresentam cuidados e características na utilização da vestimenta nas Escolas, o que seria herdado da religiosidade: a) roupas de mestre salas e porta bandeiras, b) fantasias de passistas, c) roupas de ritmistas para festas e ensaios técnicos – calça e sapatos e em alguns casos tênis brancos, d) estilos de sapatos sociais e brancos (iguais aos utilizados em festividades mais importantes nos terreiros), e) utilização das guias espirituais com as cores dos orixás também são comuns em mestres, diretores, ritmistas e sambistas em geral, e também complementa a vestimenta, f) a utilização de correntes, anéis simbolizando poder e status, provável herança africana e afro-norte-americana, g) roupa utilizada pelas baianas, que é a mesma das mães de santo e, muitas vezes, essas participantes são mães de santo – fato comprovado na migração das tias baianas, como a Tia Ciata, no início do samba carioca e das Escolas de samba.

> No Brasil inteiro, as Escolas de samba tiveram um papel fundamental na preservação das tradições dos terreiros. A obrigatoriedade da ala das baianas é a marca incontestável da herança de Tia Ciata e da presença do candomblé na formação das escolas. (DIÁLOGOS...[58], 2017. Notícia.)

O sentido de adereços como correntes e anéis, que compõem parte da vestimenta dos participantes dos terreiros e dos sambistas, nos parece ter uma conexão com hábitos herdados de povos diversos.

Outro ponto observado nos diversos cuidados com as roupas utilizadas por essas pessoas, é a tentativa de reconhecimento social através do uso das mesmas. Segundo alguns en-

[58] Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/do-terreiro-a-avenida-o-tempo-e-o-templo-dos-orixas/

trevistados, essa é uma prática herdada desde a infância, devido ao fato de a própria família ter sofrido preconceito por gerações em períodos anteriores, quando o preconceito racial era ainda mais severo no Brasil. Segundo eles, há um esforço por parte deles (negros) em relação à limpeza das roupas, já que este poderia ser mais um alvo de preconceito, além dos que eles já sofrem socialmente. Segundo Vitor da Trindade, os indivíduos afrodescendentes no Brasil apresentam níveis altíssimos de pressão alta, sintomas recorrentes de algumas justificativas que eles (os negros) teriam que dar o tempo todo pelo fator de sua cor. Isso corrobora com os cuidados que os negros teriam que ter também como justificativa da própria existência, como se socialmente eles pudessem ser mais aceitos pelo fato de estarem mais bem apresentados.

Figura 16 - *Ricardo Amaral, integrante do Grupo Senzala Antiga, com vestimenta branca e guias espirituais utilizadas como proteção e reverência aos orixás*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 23/9/2017, Quadra do GRCSES Caprichosos do Piqueri[59].

[59] O lampião em cima da mesa com toalha branca, também representa os tempos de cativeiro e é símbolo da entidade Preto Velho.

Figura 17 - *Integrantes da bateria do GRCSES Império de Casa Verde em Ensaio Técnico, com calça e calçado branco*



Fonte: Acervo pessoal de Rafael Y Castro, 21/01/2019, Sambódromo do Anhembi.

4.7 Múltiplas habilidades

4.7.1 O corpo sonoro

O corpo é uma ferramenta essencial nas manifestações aqui estudadas, sendo central para a atuação de excelência dos ritmistas e ogãs. Além deste aspecto unificado entre o ritmo e o movimento, o que se reproduz com o corpo através da expressividade e características dessas linguagens também é transmitido, recebido e estimulado como uma automática ligação do individual com o coletivo de forma ampliada. Isso significa que o resultado de todo o conjunto, consiste na relação entre quem toca e quem dança, como na relação dos ritmistas com as passistas, com o público e com todos os intérpretes de uma forma geral durante todo o desfile. Ambos (ritmo e movimento) pulsam fortemente de diversas formas: a) pulo para o alto na pulsação do samba enredo, b) movimentos laterais de acordo com a subdivisão, juntamente com a linha rítmica dos instrumentos que fazem a sustentação da bateria, c) movimentos combinados para a movimentação da bateria quando está em deslocamento na avenida, d) marcações e interrupções nos breques expressados nos corpos do público em geral, entre outros.

Robson Campos realiza um ensaio com os seus ritmistas correndo enquanto tocam em volta da quadra da escola. Segundo ele, é para o caso de ocorrer a possibilidade de ter que passar rapidamente no final do desfile, toda a bateria precisa conseguir tocar com a sonorida-

de desejada enquanto corre. Isso de fato aconteceu durante um desfile da escola no ano de 2018 e, segundo o mestre, caso não houvesse ocorrido essa preparação anteriormente, não teria sido possível fechar o desfile de toda a Escola no tempo limite.

Tocar um instrumento por si só já pode ser uma tarefa bastante desafiadora nesse contexto, e unir isso com uma corrida pode ser trágico. Muitas vezes, em ensaios nessa Escola, o mestre solicita a movimentação corporal de seus ritmistas. Para Robson, o ritmista precisa balançar, não tem como tocar dentro da linguagem do Samba sem pulsar junto. Esta seria uma estratégia deste e outros mestres, e do samba em geral, objetivando a coerência com a linguagem musical, herança da integração do corpo com a música – característica intrínseca às práticas percussivas em musicalidades africanas. Não há música sem movimento, mesmo que minimizado em alguns casos. Este conceito se mostra de forma oposta ao do Ocidente e de algumas outras escolas musicais, onde a necessidade é exatamente oposta, executar com a maior precisão técnica e sonoridade possíveis. Nesse outro contexto, o mínimo movimento, extremamente medido, é mais adequado. Embora pareça ser algo robotizado, é uma necessidade em determinados casos.

Também não adianta balançar o corpo e reproduzir uma sonoridade incoerente com determinadas especificidades contextuais. Dessa forma, pode haver um exagero, como determinadas coreografias excessivas em alguns contextos e sem a sonoridade ou precisão desejadas. Utilizar o corpo como conceito é algo automático no Samba. Precisa-se compreender essa necessidade como algo que contribui com a própria performance. A sonoridade se modifica de forma contrastante quando um ritmista tem o equilíbrio entre o ritmo e o movimento. Nesse aspecto, o corpo integra-se com o todo no sentido do pensamento coletivo, pois o que o ritmista realiza pode ser imitado e somado com todos os outros integrantes das Escolas e com o público de forma geral, uma possibilidade inclusive de conquista de melhores notas no julgamento dos quesitos evolução e harmonia. Movimentar-se junto com um grupo de 250 ritmistas em dia de desfile, de forma organizada, é uma tarefa que precisa ser praticada, sentida e reproduzida de acordo com o tempo, o que se aprende convivendo nesse contexto.

A mesma necessidade que o ritmista possui para executar seu instrumento e desfilar (tocar em movimento), ocorre na formação de um ogã. O que o ritmista sente no samba, atrelado ao movimento, é também uma necessidade para o ogã. A única diferença é que o ogã normalmente toca parado e não em movimento. A necessidade da utilização do corpo como um todo para um ogã se dá em processos iniciáticos de formação nos ritos do candomblé. É nesse momento que o ogã aprenderá as danças dos toques referenciais, de acordo com as cantigas utilizadas na sua saída de Santo. Existe, nesse momento, uma série de músicas, e o cha-

mado barco dos iniciados sai do roncó, para que eles sejam apresentados para a comunidade como novos filhos da Casa. Em diversos momentos da chamada festa de saída, os iniciados dançam, pois foram ensinados durante os dias de roncó. Dependendo da Casa, há uma série de ensaios para esta festa de saída. Esse aprendizado é anterior à possibilidade de tocar o atabaque, pois isso só acontecerá depois, e é essencial para a boa relação e compreensão do ogã que ele precisará interagir com os rodantes no xirê e com os orixás.

Outro momento de movimentação dos ogãs, ou seja, da relação do corpo conectado com o todo, ocorre durante algumas festas específicas ou apresentações em locais externos. Na festa para o orixá Exu, por exemplo, há um momento específico para a participação dos ogãs dançando, uma espécie de desafio entre eles, e neste momento destaca-se a habilidade de cada um, pois dançam individualmente de forma sequencial. Essa dança poderá ocorrer de forma espontânea ou provocada como desafio, exatamente para mostrar que há uma disputa em jogo, a da malandragem no sentido ampliado. Um bom ogã teria que se movimentar da mesma forma que toca, não havendo separação do corpo com a performance musical. A imagem que o público de forma geral tem dos ogãs, associados essencialmente ao toque, não condiz com a necessidade de atuação e formação deles nas Casas de candomblé. O corpo como um todo é uma necessidade da linguagem artística e, consequentemente, na troca entre o individual e o coletivo, da mesma forma que ocorre entre os ritmistas e as passistas e com o público em geral. O estimulo da somatória necessária à força do coletivo é uma realidade nesses locais. Este estímulo depende fortemente do que é sentido e transmitido pelo corpo desses indivíduos.

É bastante natural e respeitoso o tratamento que se dá para as diferentes formas de utilização do corpo nos ritmistas e nos ogãs. Cada um realiza o que é possível, não é algo coreografado, mas sim expressado pela somatória do que se sente coletivamente. O corpo é um elemento condutor de toda a cultura diaspórica que está sendo manifestada, e é uma marca indissociável e completamente necessária para a própria realização da manifestação.

Outro aspecto que notamos, quando nos foram apresentados sonoramente alguns toques e suas transformações transculturais, é uma certa confluência entre alguns padrões que anteriormente ocorriam numa fórmula de compasso e mudaram para outra. Ou seja, um mesmo padrão, ou um padrão muito próximo de algo anterior (clave ou levada), era realizado em uma subdivisão ternária e passou para uma outra subdivisão em semicolcheias – mudando de ímpar para par (uma subdivisão com três sub-pulsos ternários para quaternários), o que causa outra interpretação e resultado sonoro. Nesse sentido a reverberação do corpo do ritmista, nessa modificação, também interfere no resultado sonoro modificado. Como o ritmista marca

junto com o tempo (andamento) o timeline e a subdivisão, tudo isso somado é representado de acordo com o entendimento de cada padrão, mesmo que seja de forma inconsciente. Este fenômeno foi observado em dias de ensaio de bateria e em festas de candomblé (no caso dos terreiros, há uma utilização grande da subdivisão ternária). Quando estes padrões foram levados para as baterias, e suas subdivisões foram modificadas, houve também transformação na movimentação corporal, caso do alujá de Xangô para a levada de *caixa em cima* do Salgueiro (Ver Capítulo V).

Os ritmistas também realizam algumas coreografias, combinadas ou não, quando ocorre o momento dos breques. Para reforçar o sentido destas convenções rítmicas em arranjos de sambas enredo, podem ser preparadas pelo mestre uma série de movimentações realizadas pelos ritmistas em dia de desfile. Estas são entendidas como uma forma de valorização do espetáculo cênico como um todo.

> São aqueles componentes ligados ou não à Escola de samba e que transmitem o ritmo do Samba através da ginga do corpo e, principalmente, mostram nos pés a música do povo. [...] Há passistas que dançam com a marcação do surdo, outros do pandeiro, outros do atabaque, depende de sua formação. Não é todo samba que leva o passista a mostrar todo o valor de sua ginga. Há necessidade de que o ritmo esteja coordenado e que seu corpo sinta motivação para transmitir os movimentos. Todo bom passista é altamente sensível ao ritmo (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 10).

O corpo também é um modelo de encenação e reforço do próprio espetáculo, representado no enredo da Escola. Essa necessidade é intrínseca ao ritmista, ele faz parte do espetáculo e da encenação. Dançar, ou se movimentar minimamente, salvo raríssimas exceções, como no caso de alguma limitação física, não é uma escolha, mas sim uma forma de mostrar a própria identidade do samba. O corpo em movimento pode ser compreendido também pelo público como sentimento de felicidade, alegria. Esse sentimento está no imaginário popular sobre o samba, é uma característica diretamente relacionada com esse estilo. O ritmo tem papel estrutural nessa transmissão corporal, pois é a partir dele que o corpo se manifestará, representando as múltiplas necessidades de um autêntico sambista. A partir dos padrões herdados do candomblé, o corpo se reconecta com estes através da movimentação das baterias.

4.7.2 Pluralidade: ritmo, canto e movimento

Em ambos os contextos aqui estudados, esta tríade é uma concepção natural, não havendo possibilidade de separação destes elementos. Para uma compreensão ampla do próprio conceito rítmico há a necessidade de unir o canto e o movimento. Primeiramente, pela própria função do percussionista em relação à troca entre a performance rítmica com a dança, concepção herdada da diáspora e já discutida no tópico "Percussão como linguagem". Outra questão é a necessidade de compreensão técnica do ritmo. Para que este soe de maneira adequada, há a necessidade do movimento corporal do seu executante, independente do grau em

que ele aconteça. A movimentação corporal impulsiona o executante dentro do andamento desejado no coletivo. A sonoridade dependerá de determinadas movimentações para soar dentro do idioma determinado, seja nos terreiros ou nas baterias. Além dessa necessidade técnica individual, pois essa tríade é inseparável, ela é também necessária para todo o grupo, como é discutido no tópico intitulado "Elemento corpo conectado com o todo", pois dependerá deste impulso corporal individual, a movimentação de todo o grupo.

Outra questão, dentro da tríade, é a utilização da voz. O percussionista, para entender determinados padrões, certamente precisará conhecer determinadas melodias e letras de cantigas do candomblé, assim como de determinados Sambas enredo, pelo menos os mais clássicos, para assim compreender parte da construção musical ali realizada. Esta é uma questão até profissional, já que a atuação deste músico no meio musical dependerá da intimidade com esse repertório. Ele precisa reconhecer minimamente a letra de determinados sambas e, se possível cantá-los, já que essa habilidade também é reconhecida em determinados contextos como uma vantagem perante outros percussionistas que não a tem. Culturalmente falando, não há maneiras de compreensão da função rítmica sem a utilização da voz e do movimento, uma necessidade interdisciplinar. O conceito da performance individualizada, resolvida tecnicamente somente por questões motoras sonoras separadas, não corresponde à realidade da atuação dos ogãs e ritmistas. Ambos sempre estão utilizando a voz no sentido de apoio, pois não há a necessidade de certas qualidades musicais como a de um cantor. No caso de ritmista e ogã, cantar e se movimentar em diversos momentos da performance não é uma escolha, é uma necessidade até prioritária em questões necessárias à coletividade.

O processo de aprendizado e intimidade com o canto e o movimento atrelado ao ritmo – múltipla função do percussionista que vai de outra escola musical para estes contextos (meu caso) –, é uma questão de prática e abertura para determinadas conquistas que determinarão sua aceitação nessas comunidades, sendo necessário quebrar certos preconceitos utilizados como estratégia de defesa. Para quem é do contexto, ou seja, nasceu ali e pratica isso desde sempre, tudo é muito natural e nem é pensado, apenas imitado e sentido, algo natural para a própria prática e evolução desses grupos. Os conjuntos rítmicos (falamos sobre o conceito ampliado de ritmo em diversos aspectos, ver "Ritmo como fenômeno multidimensional" – Capítulo IV) também provocarão modificações sociais a partir da música pela amalgamação destes três elementos. É a partir da união destes elementos – ritmo, canto e movimento – que novas perspectivas poderão ou não surgir. O que é sentido dentro do coletivo, promovido pela tríade, representa a própria existência e evolução destes grupos. As comunidades se desenvolvem a partir desta tríade, é ela quem impulsiona e motiva novas conquistas. Podemos atribuir,

por exemplo, parte das notas de um campeonato em um julgamento de Escola de samba à qualidade de um indivíduo reproduzido no coletivo pelas habilidades dentro da tríade, que poderá ser o ponto de desempate dentro de alguns critérios de julgamento como evolução, harmonia, canto e bateria.

No caso do candomblé, o ogã não possui este título apenas porque toca um instrumento dentro de determinada excelência. Isso não basta. Uma de suas obrigações é puxar um xirê, e muitas vezes vários. Cada xirê possui um repertório específico, de acordo com o que será transmitido no enredo. Uma observação muito relevante é a escolha do mesmo termo – enredo – nas Escolas de samba. É assim que se fala dentro das Casas de candomblé, o enredo do xirê. Cada enredo apresenta determinado orixá ou parte da mitologia africana, seja ela dentro da cultura Bantu ou Yorubá, e também outras como Jejê ou Nagô. Cada estrutura ou roteiro de um xirê muitas vezes é cantada por ogãs diversos. O primeiro que precisa ter conhecimento destes repertórios específicos é o alabê. Sem essa competência, a de cantar e tocar, não há alabê. Posteriormente, todos os outros ogãs, que estão presentes em grande quantidade, uma média de dez para cada Casa devido à necessidade de revezamento durante o toque, precisam cantar todo o repertório. No Kyloatala, por exemplo, o Pai de santo determina quem irá puxar o enredo do próximo xirê, e assim, de maneira sucessiva, em cada festa haverá alguém puxando e sendo preparado para o canto, necessidade essencial dentro da função de um ogã em uma Casa de candomblé.

Outro momento que tem a necessidade da atuação tripla do canto, movimento e execução instrumental nas baterias é o ensaio em que são realizadas as convenções construídas para o arranjo do samba enredo (os breques). Em muitos desses ensaios de bateria não há a participação dos intérpretes de samba enredo. Nesse momento, o mestre pede para que todos os ritmistas, a partir de determinado momento, normalmente na chamada *virada de 2,* quando vai para a segunda parte do samba, comecem a cantar fortemente a letra do enredo. Somente após todos cantarem com clareza e com muitas repetições, é que serão realizados os breques, sendo que todos precisam saber em qual parte do samba cada um realizará determinada convenção, muitas delas em uníssono.

A utilização do canto é a única forma de localização para os ritmistas. Vivenciamos este fato anualmente nos ensaios de bateria do GRCSES Império de Casa Verde, foi lá que percebemos, durante muitos anos, a necessidade de pensar de forma diferente daquela que havíamos aprendido em outros contextos musicais. Nesse mesmo momento, todos os ritmistas realizam movimentos, com o objetivo já mencionado de impulsionar todo o grupo para a manutenção do andamento. Além dessa necessidade, existem alguns outros momentos em que há

um destaque para determinadas coreografias mais fortes. Essas coreografias possuem a função de transmitir a força destes grupos, algo entendido como impulsionador para todos os indivíduos externos, necessidade essencial de uma bateria. Ou seja, a de sustentar um desfile de uma Escola de samba, durante a passagem dos mais de 3.000 integrantes pelo sambódromo.

4.7.3 Flexibilidade no andamento, pulsação e matriz temporal

Uma característica bastante forte nos grupos percussivos aqui investigados se dá a partir de uma relação diferente com a precisão, aquela que normalmente necessitamos em níveis diferentes dependendo do contexto musical, caso de orquestras ou de execuções de repertório originário de outras culturas e países, como os da tradição da música europeia, por exemplo.

É importante situar nosso leitor em relação a certas flexibilidades comuns dentro do que consideramos como uma característica de certos estilos musicais. Na música popular, o ritmo possui função essencial condutora da massa humana formada pelas pessoas que tocam e que não tocam instrumentos. Mesmo assim, apesar desta ser uma premissa e, portanto, soar como necessária uma determinada precisão, dentro do considerado andamento da música e pulsação, há algumas variáveis que são relativamente aceitáveis em alguns estilos, enquanto que em outros não.

Além desta necessidade, que determinará certa flexibilidade temporal, há a necessidade de ajustes de andamento, que variam de acordo com várias necessidades em ambas as performances – xirês e desfiles. Vejamos o que Graeff (2012), nos traz a partir do conceito de certa relativização temporal, abordado por Pinto (2001):

> A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias. Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos. No caso do Samba de Roda, a percepção dos pulsos elementares não é apenas subjetiva, mas também acústica. Por outro lado, considera-se que a pulsação elementar deveria ser isocrônica, quer dizer, que as distâncias temporais entre as batidas deveriam ser exatamente iguais – o que é praticamente impossível, inclusive para músicos que treinam com metrônomo. No entanto, a suposta isocronia não se refere a uma exatidão temporal, mas sim a uma "rede flexível", ou à flexibilidade da matriz temporal (PINTO apud GRAEFF, 2012, p. 7).

Graeff (2012) destaca determinadas flexibilidades como inerentes ao ser humano, as mesmas flexibilidades que citamos sobre o sistema de julgamento do carnaval paulistano, que não condiz com as características conceituais da musicalidade afro-brasileira:

> Tal não-isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como "discrepâncias participatórias" (KEIL, 1987). No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma (GRAEFF, 2012, p. 7).

Na chamada música popular, há uma certa liberdade em relação a este tipo de precisão, visto que essa variação é entendida como natural em certos grupos, como nos terreiros e

nas baterias das Escolas de samba. A manutenção da pulsação é uma exigência em muitos contextos musicais, porém, em alguns, ela pode fazer parte da própria linguagem. Vários exemplos disso ocorreram em ensaios de bateria, desfiles e xirês, evidenciando que é muito comum que a performance desses grupos seja variável. Isso interfere até nas ações e métodos dos líderes e dos ritmistas e ogãs mais experientes. Estes indivíduos executam seus instrumentos, ou apitos e gestos, para estimular uma manutenção de determinado andamento programado para a execução de todo o grupo. Para que isso aconteça, gestos grandes com os braços, apitadas fortes e outros tipos de estímulos como os corporais, são utilizados como ferramentas para impulsionar certa aceleração no andamento. Um momento crucial em que isto acontece em uma bateria ocorre nas *viradas de 2 ou de 3* que, como encaminha para uma parte com menor potência sonora (volume) do samba, para uma parte chamada menor em relação à harmonia musical, em que a intensidade do conjunto rítmico cai, diminui.

Para que essa queda na intensidade não seja tão marcante e se misture com a automática queda do andamento – erro corriqueiro em execução musical, principalmente em conjuntos coletivos –, há a necessidade de exigir mais força física e sonoridade de todos os ritmistas, para que o andamento não caia e possa haver potência e volume necessários à massa sonora proporcionada pela bateria. Nesse momento, o que acaba acontecendo muitas vezes (presenciamos isso tocando junto com esses grupos), é uma aceleração no andamento, algo natural para tentar não deixar cair tanto o andamento do grupo com uma média de até 250 integrantes em dia de desfile. Essa, e outras estratégias dos mestres, são uma marca característica de oscilações diversas durante uma performance de até uma hora de duração, com um grupo tão grande de pessoas. Controlar isso minuciosamente, mesmo com tolerância em pequenas variações, pode ser visto como uma regra não condizente com essa linguagem musical, que poderia ser considerada como um modelo musical diferente da realidade. Utilizar uma ferramenta mecânica para medir essa quantidade de músicos e suas variáveis significa considerar um pensamento ocidental como dominante, o oposto do que a musicalidade afro-brasileira tem como essência, exatamente as variáveis.

Por outro lado, a tentativa de determinar isso como regra é um caminho para tentar estipular certos itens em prol da escolha de uma bateria que varie menos nesse ponto. Observar no metrônomo uma certa precisão no andamento, de forma comparativa, quando uma bateria está em performance, se movimentando, e muitas vezes embaixo de chuva, também não parece ser uma ação que leve em consideração características fundamentais herdadas via diáspora. Compreendemos as tentativas de controlar minimamente essa questão por parte da Liga das Escolas de samba e dos jurados, mas achamos necessárias discussões mais adequadas em re-

lação às características de certas linguagens musicais. É uma compreensão fundamental para poder considerar outras questões, como a criatividade e identidade de grupos que estão muito padronizados, segundo alguns especialistas, exatamente pelos critérios de julgamento opostos à identidade cultural dessas musicalidades.

Nos terreiros também ocorre uma série de variáveis em relação ao andamento e pulsação dos grupos musicais em performance. É muito desgastante fisicamente executar os instrumentos dentro de determinados ritos, em alguns dos quais toca-se sem parar durante três dias, como no caso dos chamados xirês de Ketu, também denominado Rum de Ketu. Em vários outros momentos os músicos tocam constantemente e, mesmo com estratégias, como o revezamento de pessoas com qualidade técnica e bastante experientes, ocorrem excessos necessários para muitas festas ou rituais. Como já observado, não há tempo estipulado para o final de alguns destes eventos. Nas Casas tradicionais, por exemplo, deve-se esperar a saída do orixá que está incorporado por alguém, o que não acontece rapidamente e pode durar dias seguidos.

Em muitas dessas festas ficamos tocando constantemente durante o dia e a noite, e em alguns outros casos também continuamos tocando no dia seguinte. Nesses momentos, não é permitida a interrupção do toque por um período muito longo. Os ogãs fazem um esforço quase sobre-humano para dar conta de tamanha necessidade em continuidades de toques. Mesmo com determinados intervalos, algumas vezes até com um dia de duração, muitos ritos duram até mais de uma semana. No caso da iniciação na religião, por exemplo, passamos por isso durante dez dias seguidos. Conforme já dito, nós que formávamos o chamado barco, não podíamos tocar ainda, porém, observávamos os nossos outros irmãos (referência entre todos os filhos da Casa) tocando diariamente em muitos períodos. Nesse sentido, não há corpo humano que dê conta de determinadas precisões e, por isso, ocorrem os revezamentos. No entanto, apesar disso, o processo é muito cansativo para todos, pois além das performances musicais todos são obrigados a realizar muitos outros afazeres na roça em outros períodos.

Essas tarefas são bastante desgastantes: carregar coisas pesadas, cortar lenha, sacrificar e manejar animais, cortar a grama e árvores, entre outras. Tudo isso interfere no que chamamos aqui de flexibilidade no andamento e pulsação. Por isso, falamos que essas variáveis precisam ser consideradas como naturais em relação às características fundamentais de certas musicalidades. Não há nenhuma outra tarefa musical que possa ser comparada à complexidade da jornada de um ogã. Equilibrar tarefas do cotidiano com a de performer, nesses casos, é algo bastante complicado, devido ao grau de exigência em muitas questões atribuídas a esta função. Isso acaba determinando a própria flexibilidade da performance. Observamos, diver-

sas vezes, indivíduos exaustos antes do início dos xirês, exatamente porque haviam acabado de realizar tarefas durante vários dias e noites e precisavam estar de prontidão para o toque. Não há qualquer tipo de alívio em relação a isso. O ogã é visto como uma pessoa forte, por isso precisa aguentar tamanha exigência. Não é por acaso que ele tem a função de guardião da Casa todos os dias, uma espécie de segurança contínuo. O ogã está alerta o tempo todo e, se não estiver, com certeza o pai de santo local irá cobrar sua atenção.

Outro momento em que há a chamada flexibilidade no andamento, é quando o orixá está prestes a chegar em algum yawó e todos começam a cantar, tocar e se movimentar com mais intensidade. Isso acontece muitas vezes em um xirê. Nesse momento, o ogã precisa estar atento, porque é esperada uma aceleração no andamento. Será a partir dessa aceleração que o orixá poderá ou não chegar. Ou seja, é um momento crucial para o qual a experiência do alabê é determinante. É por meio dele, na relação da percussão como linguagem (códigos internos entre dança e toque), que o auge acontecerá.

Precisamos aqui fazer um paralelo entre a relação do ritmista com a passista. É comum a rainha de bateria escolher algum ritmista para realizar movimentações a partir da sonoridade do instrumento. Esse também é considerado um momento auge, pois o ritmista escolhido fica altamente satisfeito pela escolha e contribui realizando variações, uma espécie de solo, durante o período da troca entre o movimento corporal da passista e do ritmista. Observamos isso ocorrer muitas vezes em ensaios técnicos e na quadra do GRCSES Império de Casa Verde, enquanto tocávamos nossos instrumentos e também na própria troca com a rainha. Não há como manter o andamento e a sonoridade na mesma intensidade nessa hora. Como é um momento especial, é esperado uma intensidade maior e, portanto, uma sonoridade mais destacada, ao mesmo tempo que ocorre uma certa aceleração intrínseca a esta linguagem.

Tocar para frente é um termo atribuído popularmente no contexto de alguns estilos, assim como *tocar para trás*. Essas variantes são associadas aos próprios estilos. O samba enredo é algo vibrante e demanda muita capacidade física, assim como o barravento, o alujá de Xangô ou o ilú de Iansã. A aceleração é uma característica, e se ela não ocorrer a percussão não cumprirá o seu papel como linguagem no momento da troca com a dança. Durante o desfile, ensaios e xirês, determinados ajustes no andamento e na manutenção da pulsação são entendidos como naturais. É bastante complicado desconsiderar algo natural destas musicalidades, dentro de determinados conceitos estipulados como determinantes em relação a outros.

4.7.4 Performance: rotatividade pelo número flexível de integrantes e visão periférica
Rotatividade pelo número flexível de integrantes

A possibilidade de apresentar, de formas diferentes, um resultado sonoro a partir do coletivo, seja em um terreiro ou em uma bateria, é um fato real, dentro das inúmeras variantes em cada dia de apresentações, ensaios ou ritos. Tocar com uma quantidade de integrantes diferente em cada um desses eventos provoca resultados finais muito variáveis. Vejamos alguns pontos que podem ser modificados, diante desta realidade nesses grupos: a) intensidade, b) arranjos, c) variações, d) novas propostas para arranjos finais, e) número e estilo de bossas, f) realização de chamadas de repinique, g) duração dos eventos, h) níveis de tensão ou tranquilidade, dependendo do grupo presente, i) repertório, entre outros.

Um certo grau de risco, sempre atribuído à dependência daqueles que estarão disponíveis para a performance em cada evento, é natural à própria dinâmica desses grupos, assim como as diversas possibilidades com a performance final. Esse risco causa interesse pela possibilidade de uma nova relação com a sonoridade, pois novas parcerias surgem em cada dia de atividade. A troca é essencial, seja pelo olhar, imitação instrumental ou movimentação corporal, o que muitas vezes está completamente integrado. A atenção com o coletivo é essencial, independente de quem esteja tocando ao lado de cada integrante. No decorrer deste trabalho, foi sempre interessante manter a atenção na massa sonora que se forma de maneiras diferentes e observar os olhares atentos dos ritmistas mais próximos em dias de ensaio, validando ou não aquilo que estava sendo tocado. Ou seja, se estava dentro da linguagem necessária ao estilo.

O mesmo ocorre na preocupação ou desconforto gerados quando, por exemplo, alguém erra no momento de um breque. Quando um ritmista, seja ele menos ou mais experiente, toca quando é pausa, desperta uma espécie de ira dos outros que estão analisando a performance individual o tempo todo. Cada ritmista é observado, não só pelo mestre e diretores, mas também pelos outros ritmistas, principalmente aqueles que se dedicaram mais tempo aos dias de ensaio, querem perfeição e cobram de quem não esteve presente. Pela característica da rotatividade dos participantes, a cada dia ocorre uma performance diferente, todas dando conta de cumprir as necessidades das Escolas. Porém, há aquelas mais ideais do que outras. Lidar com o risco é também conseguir se libertar, até certo ponto, de determinadas amarras conceituais, pois tais métodos podem não dar conta de lidar com tantas variantes e riscos constantemente.

Ocorre também que muitos ritmistas não tocam seus instrumentos principais em começos de ensaio, momento no qual a bateria ainda está com um número pequeno de integrantes e é necessário tocar as caixas, instrumentos essenciais para dar sustentação ao ritmo. No GRCSES Império de Casa Verde, por exemplo, vários instrumentistas de excelência come-

çam os ensaios tocando caixa. O mestre e os diretores também realizam esta função, a de tocar em um momento inicial do ensaio, ou até durante todo o tempo, dependendo do dia.

Outro momento é a chamada *partida do samba*, no qual alguns diretores tocam normalmente os surdos de terceira com um pequeno grupo no palco e depois retornam para dirigir a bateria. Nesse momento, quando o mestre, diretores e alguns ritmistas mudam de função, ou seja, saem da regência e de seus instrumentos para tocar outros, estas figuras representam a flexibilidade necessária a um ritmista. O mestre, ou diretor, que toca em momentos alternados de ensaio, além de ser visto como uma referência na performance, também modifica a sonoridade final de todo o grupo e, portanto, corrobora com a apresentação de uma performance flexível. Alguns instrumentistas também mudam de lugar durante os eventos, com fins de organização das baterias, pois estas tocam em movimento, havendo então a necessidade de determinadas inversões de posições.

Isso acaba acontecendo, por exemplo, quando uma bateria entra no recuo no sambódromo, com os tamborins de frente, e ao voltar para a avenida precisa-se que esse naipe seja o último, já que foi o primeiro a entrar. Portanto, ele terá que esperar todos os outros saírem para retornar ao desfile em movimento, e tudo isso transforma a sonoridade do grande grupo. A equalização, por exemplo, será modificada, pois instrumentos com alturas e timbres diferentes deslocaram suas sonoridades para outros locais do espaço onde estavam.

Nesses momentos de inversões de localização dentro da bateria, novos contatos e parcerias surgem pela troca proporcionada na coletividade. Muitos momentos de variações podem acontecer, e normalmente acontecem, pela felicidade de um colega mais próximo encontrar o outro. São nesses momentos que acontecem determinadas empolgações que levam à mudança da sonoridade do grupo, portanto, a performance se modifica como um todo. Diversos subgrupos são formados em uma bateria, seja em ensaios, festas e até no desfile. Alguns integrantes se reencontram pelas mudanças durante o percurso e criam novos momentos sonoros pontuais que duram alguns segundos. São momentos riquíssimos de troca, com muitas variações combinadas, improvisações, mudança de intensidade e coreografias. Esta é uma característica do Samba, a criatividade e espontaneidade de seus indivíduos. Essa marca proporciona uma performance variável e coerente à própria linguagem. Nada é estático e, apesar de certas necessidade atuais, isto ainda é preservado espontaneamente.

A mesma flexibilidade ocorre no conjunto percussivo do candomblé, já de maneira inicial na própria necessidade do revezamento constante entre membros destes grupos, os ogãs. Estes músicos circulam o tempo todo entre os atabaques e também são substituídos e substituem outros que precisam trocar seus lugares. Tais necessidades já foram apontadas,

mas vale aqui reiterá-las. O esforço físico necessário para repetitivas e longas performances requer diversas trocas, pois cada ogã possui uma sonoridade característica e identidade musical nos toques e variações. Dessa forma, cada vez que se troca um destes indivíduos a performance também tem diversas resultantes, mas nada que atrapalhe o ritual. A flexibilidade acaba sendo a própria marca de todo o grupo, e também não há outra possibilidade nesse acontecimento.

Nesse sentido há, por necessidade, uma intimidade com essas variantes. Outra modificação que acontece na performance é quando determinados ogãs mais experientes, responsáveis por outras funções como as do recolhimento aos preceitos, precisam ser substituídos. Muitos ogãs também participam como convidados em algumas Casas. Por motivos de iniciação de uma mesma Casa matriz, por exemplo, é comum diversos ogãs participarem juntos em Casas diferentes. Na Casa Kyloatala, por exemplo, muitos ogãs mais velhos da Casa de Angola Redandá participam das festas e xirês. Nesses encontros a sonoridade final proporcionada pela percussão é completamente diferente daquelas nas quais apenas ogãs da Casa Kyloatala participam.

Nos terreiros, a variação de ogãs também é uma prática. Ela ocorre de algumas maneiras parecidas com as que ocorrem nas baterias. Muitos ogãs ficam ao lado de quem está tocando, enquanto batem palma na pulsação ou junto com determinados timelines dos toques e reforçam as cantigas pelo canto. Estes que não estão tocando, irão sucessivamente substituir os outros por alguns motivos: a) descanso e revezamento físico pela exigência e desgaste do corpo, mesmo com um desenvolvimento técnico avançado, b) formação de novos ogãs e também, c) troca pelo coletivo, objetivando um desenvolvimento de todos que servirão de exemplo para toda a Casa. Nesse momento, os rodantes ficam observando os novos ogãs em treinamento e também confirmam ou não os avanços percebidos pelo olhar.

Nos terreiros, em dias de festas para as necessidades dos xirês, também pode haver a falta de algum ogã e outros precisarão substituí-lo. Outro fato bastante comum é o pai de santo convidar algum ogã mais experiente, com maior idade e conhecimento em cantigas variadas, somadas a uma qualidade vocal diferenciada, para conduzir o xirê. Este fato ocorre em muitas festas no Kyloatala. O ogã Talabi (João Redandá) é exímio conhecedor da cultura do Candomblé e participa de muitas destas festas a convite do pai de santo desta roça. Talabi chega no dia da festa e conduz todo o rito sem pestanejar, sendo um exemplo a ser seguido por todos os outros nessa situação – ogãs mais novos e, portanto, com menor experiência, como no meu caso.

Nesta roça há exímios ogãs e alabês, em diversos sentidos: a) conhecedores de repertório variado e b) com funções específicas como as de ashogum, feita por um ogã que possui cargo bem próximo hierarquicamente do zelador supremo da Casa. Quem assumirá a liderança do local, quando o pai de santo não estiver, será este ogã, o ashogum. Ele também é responsável pelos diversos sacrifícios e ritos durante as iniciações, boris, axexês, xirês e outros ritos. Este ogã também realiza um revezamento com o pai de santo, pois sabe conduzir muito bem tudo que é necessário para os diversos ritos. É ele quem acaba se tornando o próprio pai de santo em alguns momentos.

Isso é uma determinação feita dentro da tradição do candomblé. Alguém precisa saber de todos os segredos da religião, e é normalmente o alabê que tem este papel. Na falta do alabê para substituir o pai de santo em um xirê, todo o conjunto percussivo poderá ser prejudicado, já que ele é o condutor, o líder. Sua função é reger o grupo, com proficiência em toques, variações, variedade de cantigas, amplo repertório e conhecimento dos fundamentos da religião. Quando este ogã sai do posto de alabê, naturalmente precisa ter outro para substituí-lo, o ogã mais velho depois dele, já treinado durante as festas para começar a liderar certos momentos. Nesse sentido, a flexibilidade de integrantes, bem como a rotatividade destes, é mais do que uma necessidade, é algo estrutural. Todos poderão mudar de lugar em algum momento, de acordo com as necessidades diversas e vivência na roça. Não há confiança em quem não consiga estar presente.

Outra variável dentro desse aspecto é quando um ogã mais novo é mais presente do que outro. O alabê irá convidar aquele ogã para tocar mais vezes do que outros que colaboraram menos com as atividades da roça. Todo ogã precisa realizar diversas tarefas, diferentes das musicais, como limpar o terreno, pegar folhas e plantas para os ritos, limpar animais, entre outras. Nesse sentido, será comum um ogã menos experiente musicalmente ter mais possibilidades de revezar nos toques dos atabaques do que outros que não possuam tanta disponibilidade para a roça.

Esse assunto é bastante polêmico, pois alguns membros da religião trabalham fora ou moram mais afastados das Casas e outros não. Portanto, conciliar tais diferenças também é tarefa que cabe ao método assertivo de um grande líder, nesse caso a do pai de santo, a mesma de um grande mestre de bateria. Será a partir de suas decisões que determinadas flexibilidades na rotatividade e quantidade de integrantes ocorrerão. Atualmente, diversos destes líderes perceberam que é melhor lidar com a rotatividade do que ter menos integrantes. Nesse sentido, o risco nas diversas variantes acaba compensando. Essa é uma estratégia atual desses líderes, considerar tais especificidades não existentes em várias outras agrupações musicais.

A performance poderá ser também flexível, no sentido de se apresentar de muitas formas, pois cada grupo se formará de maneiras diferentes em cada dia de encontro. É importante que esse seja considerado um grande desafio para a permanência desses grupos, e não é uma tarefa simples organizar musicalmente um grupo dentro dessas características. É necessário muito controle e flexibilidade ao mesmo tempo. Contar com o risco é uma atitude para algumas pessoas, já que nem todos têm perfil para esse tipo de trabalho.

A responsabilidade de um pai de santo ou mestre de bateria é enorme, pois a partir de suas decisões as pessoas serão ou não inseridas e permanecerão nesses locais. Essa flexibilidade na gestão é uma estratégia de contar com as pessoas de acordo com as possibilidades delas. Porém, mesmo assim, há regras e limites estabelecidos pois, como dissemos, muitos ritmistas são cortados em momentos próximos das apresentações.

A tolerância faz parte do método. A autonomia com responsabilidade poderá ser desenvolvida pelos integrantes de acordo com o tempo, quando cada um entenderá a sua importância individual para todo o grupo. Além disso, outra similaridade com o método utilizado no candomblé é que muitos ritmistas proficientes são formados para serem os novos diretores e também mestres, seja na mesma Escola ou em outras. A partir desta realocação de setores em uma bateria, aquele lugar que o ritmista mais proficiente liberou para assumir o posto de diretor precisará ser coberto por outro. Até isso acontecer à altura, demandará muito trabalho e estratégias, fato visto com vários integrantes do GRCSES Império de Casa Verde.

Durante os dez anos de minha convivência nessa bateria, pude presenciar muitos momentos de formações de indivíduos para atuarem em outras baterias e também assumirem cargos hierárquicos maiores no Império. Da mesma forma ocorreu no Kyloatala. A performance flexível mostra como o risco é uma realidade com esses grupos. Existe uma organização e muito trabalho para evitar certos problemas, mas sempre haverá determinadas variações. A condução de uma bateria por um mestre é algo muito complicado, de acordo com a cobrança que existe dentro desta função. É necessária muita habilidade e confiança, pois ele sempre trabalhará com a performance flexível. O mestre Robson Campos fala que é necessário fazer ensaios estratégicos com grupos diferentes a cada dia, já que apenas no dia do desfile ele terá sua bateria o mais completa possível. Ou seja, reiteramos que a performance será sempre flexível.

No Kyloatala fui requisitado para dias de apresentações externas, como a que ocorreu no dia 02 de fevereiro de 2020, data de comemoração a Iemanjá. Para esse dia, alguns ogãs mais experientes estavam em preceito e outros tinham compromissos pessoais. Tata Kamuanga me contatou e solicitou suporte pela necessidade de revezar o toque com ou-

tros ogãs. De qualquer forma, eu estaria presente, mas com o chamado deste sacerdote (Tata Kamuanga) pude analisar o quão importante é a compreensão de coletividade destes grupos. De outra maneira, não seria possível eles permanecerem. Nesse dia atuei de forma mais intensa, visto que tive uma responsabilidade, mas também uma consideração e aceitação dos membros da Casa. Entendi este momento como uma grande oportunidade para retribuir e assumir uma posição privilegiada e de extrema responsabilidade.

Visão periférica

A chamada visão periférica é uma habilidade necessária em algumas práticas voltadas para a performance, normalmente em grupos grandes, nos quais há a necessidade de o indivíduo realizar mais de uma tarefa ao mesmo tempo. Em uma orquestra sinfônica, os músicos de orquestra, por exemplo, ao mesmo tempo que executam seus instrumentos individualmente, precisam olhar para a partitura em conjunto com a regência do maestro. Normalmente, um músico que possua um contato direto com o regente possui mais vínculo coletivo, sendo que os regentes entendem esse aspecto como facilitador do trabalho nessas formações. Neste caso, o músico que possui essa intimidade com a chamada visão periférica transmite segurança para o regente.

Em uma bateria, o mestre precisa que ao mesmo tempo que seus ritmistas toquem, cantem e se movimentem, olhem constantemente para a regência dele e dos diretores. Como os grupos musicais são grandes, os diretores reproduzem os mesmos sinais do mestre, reforçando a regência em outros locais do grupo. O grupo pode chegar a uma média de 300 integrantes, dessa forma, é muito necessário o olhar dos ritmistas, que tocam e são ensinados a olhar sempre para frente, focando a visualização da regência do mestre e diretores. A habilidade específica nesse caso é em relação à movimentação do grupo como um todo durante um desfile ou ensaio de rua.

Nesse sentido, há a necessidade de desenvolver o olhar periférico com atenção para diversos detalhes. Um deles é acompanhar a fileira do naipe, se está se movimentando de forma regular lateralmente, frontalmente e quando se afasta no chamado recuo. Nesse momento, a inversão da bateria ocorrerá e toda a movimentação contará pontos no quesito evolução e também harmonia. O olhar periférico é uma necessidade para a atuação de excelência de um ritmista.

Outra questão que também percebemos relaciona-se às execuções de breques, chamadas de cortes e *viradas de 2 e de 3*. Para a execução precisa dos breques, muitos deles em uníssono, os ritmistas precisam olhar para seu instrumento revisando o local de ataque da ba-

queta contra a pele, olhar a movimentação das fileiras e acompanhar de maneira uniforme, enquanto olham firmemente para o regente.

Alguns ritmistas deixam de desenvolver a visão periférica e podem comprometer a performance, como quando alguém passa direto em uma interrupção, ou seja, continua tocando em momentos de pausas nos breques ou cortes. Esse tipo de descuido, atrelado à falta de desenvolvimento da visão periférica, é considerado fatal no sentido do julgamento desses grupos, dentro dos critérios de avaliação da Liga das Escolas de samba.

Notamos também a mesma prática entre os ogãs em dias de xirê. Todos precisam acompanhar a movimentação do povo que está no centro do barracão, enquanto olham firmemente para o zelador e também para as pessoas que estão incorporadas pelos orixás. Há uma série de ritos (cumprimentos, bençãos) que podem acontecer a qualquer momento. Outra necessidade é a leitura labial, quando há alguém novo tentando aprender uma cantiga ou toque. O repertório é extenso e, até o novato aprender boa parte dele (uma obrigação religiosa), muito da sua possibilidade de êxito em sua função, seja a de cantar ou tocar ou como yawó ou ekédi, dependerá de sua capacidade de visão periférica, a mesma que o ritmista precisa ter dentro da bateria e com a Escola como um todo.

Acompanhar a movimentação do coletivo, seja no xirê ou na bateria é uma competência ligada à capacidade de intimidade com a visão periférica de seus participantes. A performance como um todo dependerá da visão periférica, aqueles indivíduos que se destacam mais nessa questão poderão interferir positivamente na sonoridade do grupo. O fato de transmitir segurança para o regente também demonstra confiança e o músico poderá executar seu instrumento com uma sonoridade mais forte, que é uma necessidade nos terreiros e nas baterias. É a partir disso que algumas questões podem ou não acontecer, como por exemplo as acelerações em processos de incorporação (o nível de intensidade utilizado funciona como código estimulante). Nas baterias isso ocorre também, com a diferença de que não há incorporação, mas uma espécie de correspondência entre quem está ouvindo ou sambando e a percussão. O auge da performance ocorre de acordo com as múltiplas habilidades da visão periférica, como falamos na própria sonoridade que representará maiores ou menores níveis de progressão na evolução dos grupos em sua totalidade.

CAPÍTULO V – TOQUES E LEVADAS E SEUS PONTOS DE ENCONTRO ESTRUTURAIS

5.1 Toques estruturais do candomblé da nação Angola e Ketu utilizados nas Baterias

Separamos os toques em: a) clássicos – anualmente utilizados em arranjos rítmicos construídos pelas baterias para os sambas enredos, b) relacionados – que possuem semelhança e originam as levadas de caixa, surdo, repinique, tamborim e outros instrumentos que constituem os naipes das baterias e c) outros toques – menos conhecidos, mas que apresentam também alguma relação. Alguns desses toques, definimos como híbridos, por serem usados tanto nas construções dos breques, como nas levadas dos instrumentos: caixa, repinique e surdo de terceira.

A possibilidade de deixar registrada parte das conexões que apontamos no decorrer do trabalho representa a importância documental em identificar determinadas heranças. Além da questão histórica, fica explicitada, musicalmente, uma amostra das estruturas em comum que continuam estabelecendo aspectos identitários nas baterias. Tais símbolos, divididos entre o candomblé e esses conjuntos percussivos, transmitem e mantêm um desenvolvimento polirrítmico bastante característico daquilo que é apontado por Graeff (2015) e Kubik (1979) como um *fenômeno multidimensional do ritmo* – todas as possibilidades, e não somente musicais, de conexão das comunidades com elementos como timelines e identidades sonoras.

Este fenômeno multidimensional está pautado pela resultante melódica a partir do ritmo. Ou seja, pelo fato de que a polirritmia e suas diversas combinações em conjuntos percussivos africanos, soam como melodia de timbres. Esta relação é clara nas sonoridades do candomblé e das baterias das escolas de samba, pela variedade de naipes e frequências agudas, médias e graves, pelo uso de instrumentos de metal como o agogô de 4 campanas e chocalhos com platinelas metálicas, e de tambores diversos que variam entre o agudo e o grave.

Autores como Arom (1991), Koeting (1970), Kubik (1979) e Pinto (2015) abordam a perspectiva multidimensional sob este prisma, o da melodia de timbres. Nesse sentido, para o estudo dos ritmos tradicionais de influência africana, fundamentalmente, se faz necessário perceber a amálgama entre ritmo e timbre. Desta relação, deriva a melodia resultante de múltiplas combinações:

> Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos (KOETTING, 1970, p. 210 apud GRAEFF, 2012, p. 2).

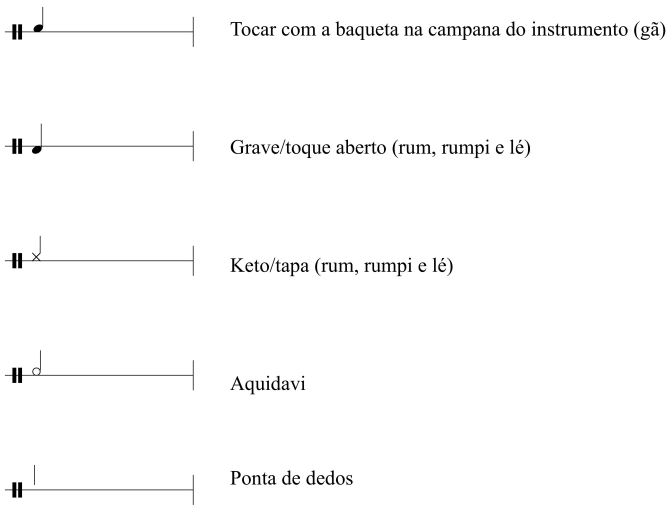
Pinto (2001) diz: “Por conseguinte, no contexto do samba, ritmo ocupa ao mesmo tempo uma função de organização temporal e de execução de “‘configurações tímbricas’ que muitos músicos chamam de ‘melodias’” (PINTO, 2001, p. 100), e Graeff (2012), por sua vez, comenta ainda sobre as possibilidades timbrísticas de um instrumento em relação à técnica utilizada em performance: “A depender da técnica de execução empregada, um único instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras (GRAEFF, 2012, p. 2)”.

Kubik (1979), utilizou o termo *Timbre-Sequenz* para conceituar estas relações entre ritmo e timbre, mas com a junção de mais um elemento, o movimento, o que já foi discutido no Capítulo IV.

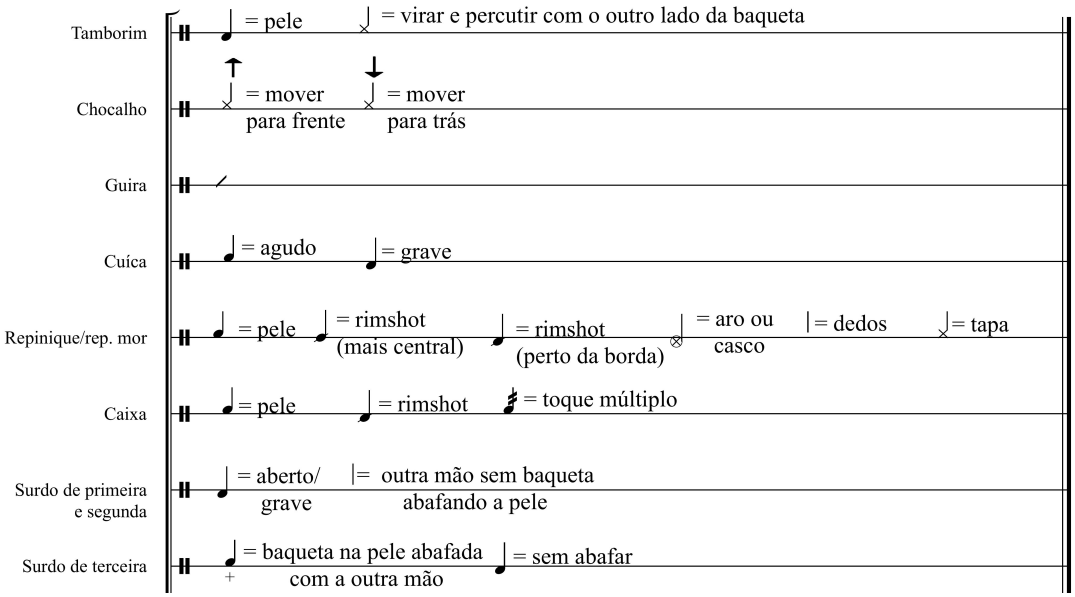
Com relação a essa amplitude do ritmo e sua abrangência social, percebemos que há uma identificação pessoal com cada motivo rítmico identitário destes grupos, ou seja, nas baterias identitárias, nas Casas de candomblé e nos timelines registrados nas memórias ancestrais das comunidades, tais códigos internos promovem a reconexão com a ancestralidade, a partir da transculturação e etnicidade, aspectos próprios de movimentos diaspóricos já discutidos por Hall (2003), Béhague (1994), Pinto (2015) e Ortiz (1940).

Os toques aqui apresentados foram transcritos a partir da execução de diversos ogãs do Kyloatala (Angola) e do Ilê de Oxalufã (Ketu), e podem variar de acordo com a rotatividade dos músicos, assim como de terreiro para terreiro. Para isto, estabelecemos o seguinte sistema notacional, de maneira a representar o amplo material levantado e evidenciar suas conexões:

5.2 Indicação de símbolos notacionais[60] - candomblé: atabaques e gã



5.3 Indicação de símbolos notacionais[61] - bateria



[60] Desenvolvidos por Carlos Stasi.
[61] Idem.

5.4 TOQUES

5.4.1 Toques clássicos

Esses toques são utilizados, anualmente, em diversos arranjos de baterias. São padrões mais reconhecidos pelo público em geral, fundamentais nesta circulação dos terreiros para as baterias e que estruturam fortemente a musicalidade afro-brasileira e brasileira de maneira geral, como por exemplo, em composições de diversos artistas relevantes como João Bosco, Gilberto Gil, Clara Nunes, Martinho da Vila e muitos outros, que também reconhecem a relevância da polirritmia herdada via diáspora.

A transcrição que apresentamos representa as várias possibilidades sonoras do atabaque rum e fundamenta-se nas variações mais usuais que ouvimos nas Casas pesquisadas. No caso específico deste instrumento, há uma série de possibilidades rítmicas referenciais que são identitárias, dependendo de quem toca e de como isto foi construído em cada terreiro ou nação de candomblé. O rum é um instrumento solista em constante diálogo com o conjunto percussivo, tanto em contrapontos como em uníssonos que reforçam padrões dos outros atabaques. Observamos que o mesmo ocorre com o repinique nas baterias, que apresenta funções e características similares.

Sobre o rum, o diretor e alabê Alan Salgado observa que o instrumento é tocado mais livremente, o que também depende de cada matriz religiosa do candomblé. Do mesmo modo, ele comenta a respeito das relações do rum com os surdos das Escolas:

> O rum vem soltão, fazendo as marcações dele. Esse padrão pode ser Tumba Jussara, por exemplo, ou Bate Folha. Todos os surdos (primeira, segunda e terceira), provêm do Congo de Ouro. Principalmente a terceira, que sempre corta no contra. A subida, do surdo de terceira, por exemplo, entra como uma chamada de rum, tanto do Congo de Ouro quanto na primeira da dobra do Vassi de Ogum. (SALGADO, Alan. 12/03/2019. Casa de Cultura do Butantã, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

E continua:

> As dobras do rum, no cabula, têm muito, por exemplo, do que no Rio eles chamam de *trovoada* na terceira. A levada de terceira colocada pelo Marçal na Portela é exatamente uma passagem do Modovi ou Bravum (toques para odowa ou oxumarê, na mitologia yorubá). Isso se mantém até hoje, mesmo quando ele foi pra Tijuca ele colocou lá. Nessa época do Marçal já tinham muitos grandes candomblés instalados no Rio de Janeiro. Ele criou um padrão nas terceiras que é da linguagem do rum, as dobras. As chamadas de giro, ou de dobra, ficaram como referências do candomblé nas baterias. Mostra muito do que aconteceu no início das Escolas e suas influências. (SALGADO, Alan. 12/03/2019. Casa de Cultura do Butantã, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

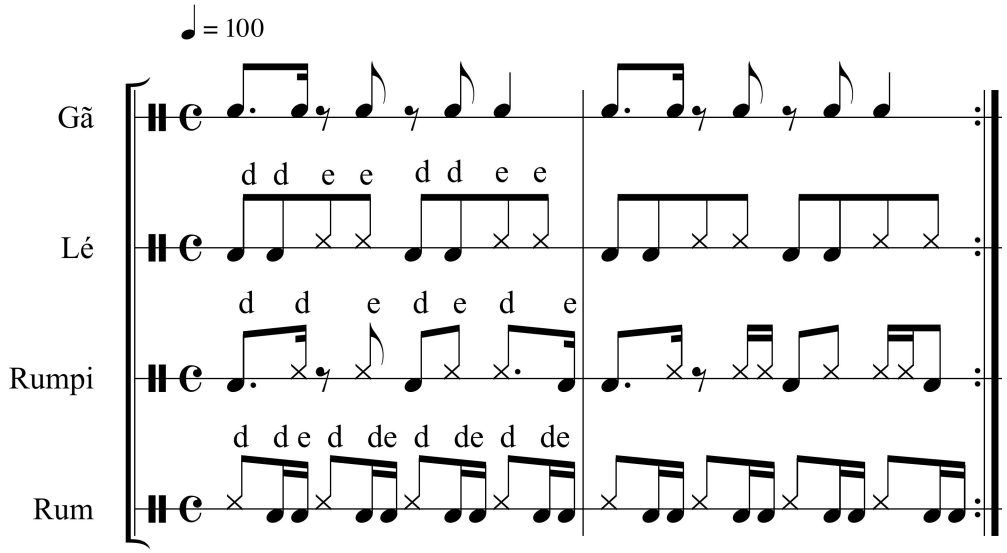
Observamos também que, no caso do *congo casado* – termo normalmente utilizado para o diálogo do rumpi com o lé –, aparece a linguagem herdada da musicalidade africana no conceito da contramétrica (ver AROM, 1991). Ou seja, enquanto o lé toca uma base tradicio-

nal de congo de ouro do candomblé da nação Angola, o rumpi faz um contraponto como resposta. Nesse caso, fica bastante evidente que o toque do atabaque médio representa muito da linguagem transmitida dos terreiros para as baterias. Essas mesmas frases rítmicas, na chamada contramétrica, são utilizadas de forma marcante nos surdos de terceira, nas caixas, repiniques e tamborins. O *congo casado*, segundo Salgado (2018), é tradicional em algumas Casas de Angola, mas, conforme já observado, dependendo da matriz pode ser diferente. De qualquer forma, há sempre muita dificuldade em realizar este contraponto de forma precisa.

> É preciso ensaiar muito pra ficar bom, por isso poucas Casas fazem, mas é uma característica da linguagem do candomblé que chegou nas baterias. Veja só! Pra isso estar presente nas baterias hoje, foi necessário muita transformação e prática. Hoje, nós escutamos isso de maneira precisa, mas é muita dedicação dos responsáveis, além da circularidade destes indivíduos entre os terreiros e as baterias (SALGADO, Alan. 12/03/2019. Casa de Cultura do Butantã, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

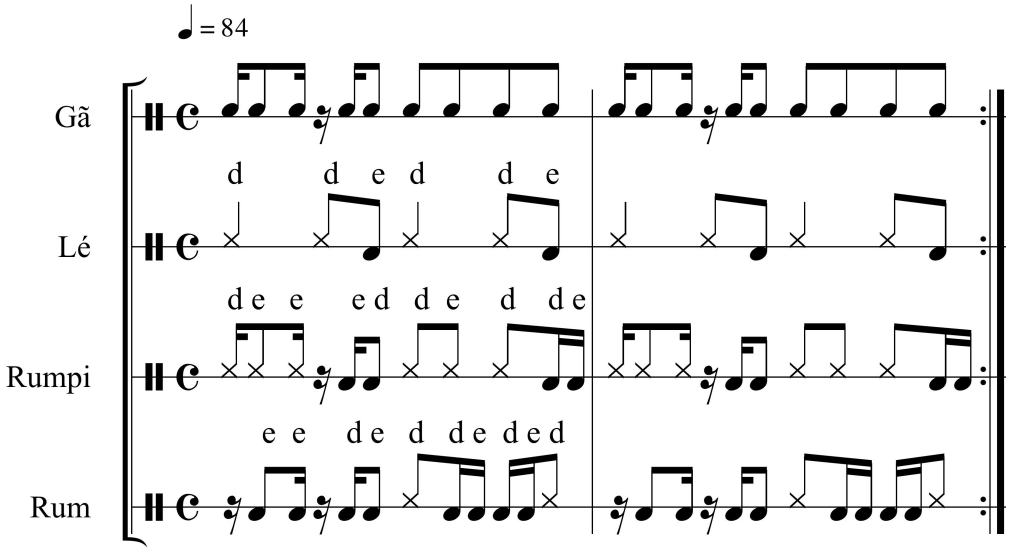
Em relação aos andamentos indicados nos toques a seguir, levamos em conta os mais utilizados e averiguados em nossa pesquisa. Por outro lado, há uma série de flexibilizações que alteram estas indicações: a) identidade de cada terreiro, b) rodízio e quantidade de participantes, c) níveis técnicos, d) possibilidades de variações de acordo com a movimentação no xirê, e) necessidade de potência na sonoridade, f) solicitação do Pai de santo, entre outros. A transcrição do rum pode levar a uma certa falta de compreensão da liberdade característica daquilo que é desenvolvido com base no vocabulário deste instrumento. Mesmo assim, fizemos questão de apontar alguns padrões que nos servem como possibilidades identitárias, exemplos estes essencialmente coletados em pesquisas de campo participativas na Casa de Angola Kyloatala.

Congo de Ouro
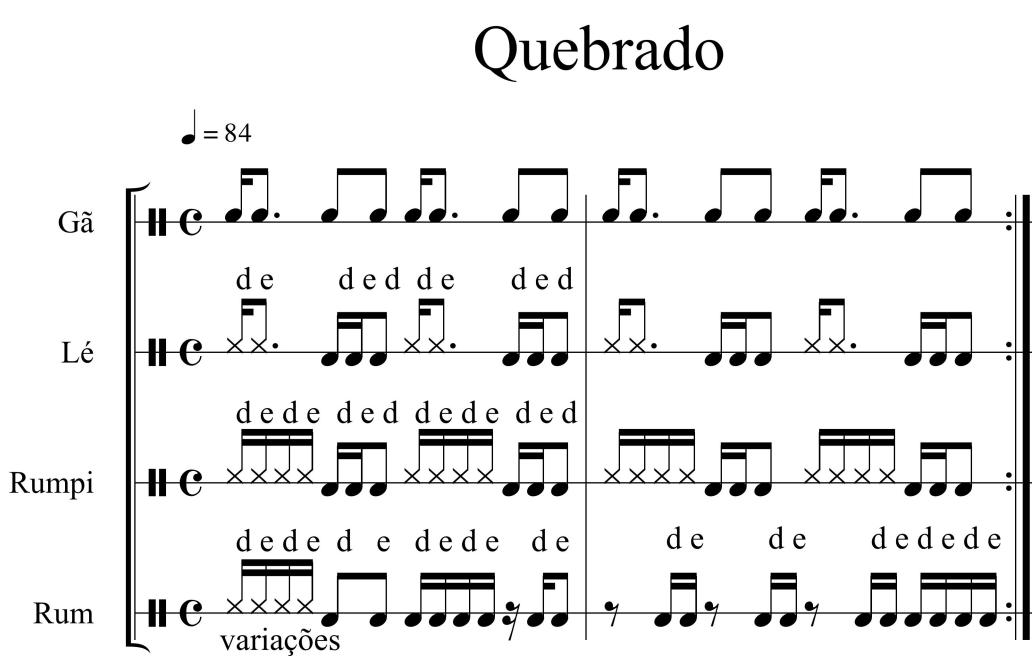


Indicamos a escuta do toque congo de ouro[62], gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links abaixo.

Ijexá



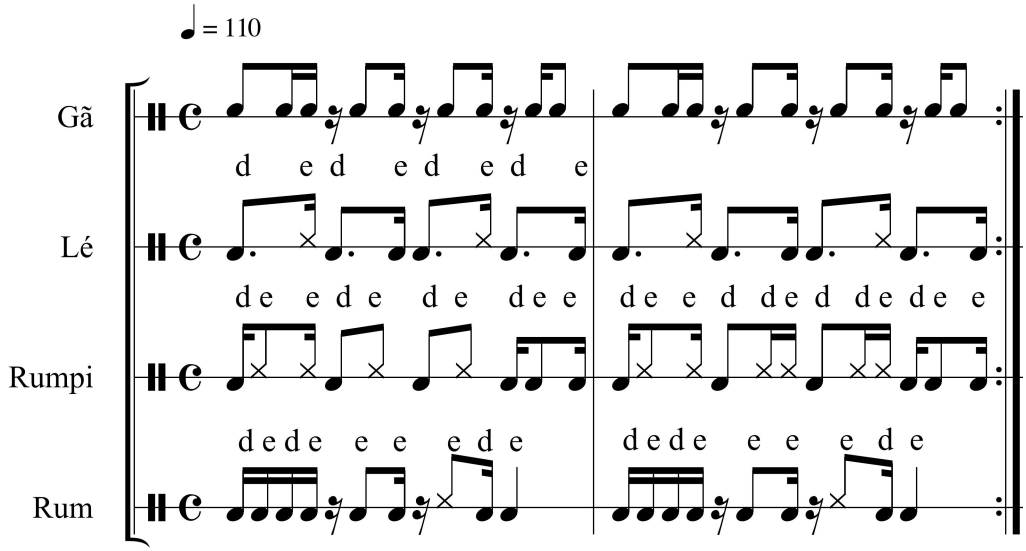
[62] Toque cabula completo:
https://drive.google.com/file/d/1gDF7as8q0mf80Txk2Xt2tQ1h5bxTq2Gv/view?usp=sharing
Rum: https://drive.google.com/file/d/1g5Xrs-1YET5Rf-f6lYTnUdrwi_Hykuyv/view?usp=sharing
Rumpi: https://drive.google.com/file/d/1g1wg6euucBnGFZPrihlzci25FOlcgLcI/view?usp=sharing
Lé: https://drive.google.com/file/d/1g0XAFOo2WhtYNmXyY_MbIuVs4kgwpesO/view?usp=sharing
Gã: https://drive.google.com/file/d/1fxAFPQ7jqg5cCQP_925IR8HXgjaKIaVf/view?usp=sharing

O *toque quebrado* (a seguir), é um toque tradicional do candomblé Angola. É também conhecido como olubajé[63] no Ketu. É um toque utilizado no tabuleiro[64] ou kupuanã[65], para os nkisis Nsumbo e Kavungo, em agradecimento às safras de colheita do ano, pesca e energias diversas da natureza. Características fundamentais em relação à sua proximidade com o samba são: a) o peso nos graves no segundo tempo e b) as variações do rum, similares ao surdo de terceira.



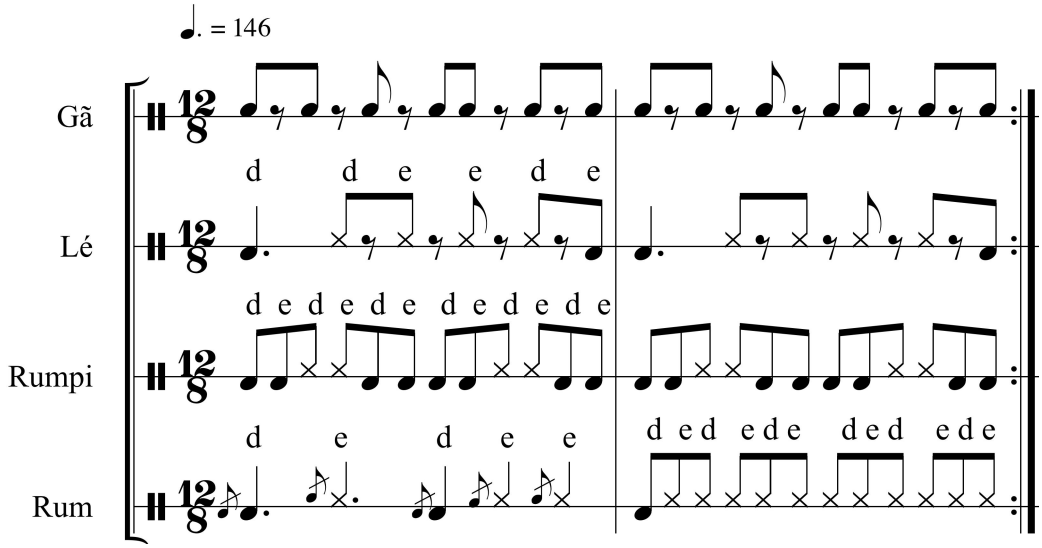
[63] Olubajé é um rito em celebração as safras e colheitas diversas de alimentos que são compartilhados de maneira coletiva anualmente pelos candomblecistas. Referência diretas as festividades africanas celebrativas ao acesso aos alimentos plantados e colhidos anualmente em comunidades.
[64] Tabuleiro é outro nome popular que é dado ao olubajé.
[65] Kupuanã também é outro nome dado no candomblé Angola ao olubajé, – termo originalmente Yorubá do Ketu.

Cabula



Indicamos a escuta do do toque cabula[66] gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links abaixo.

Barravento



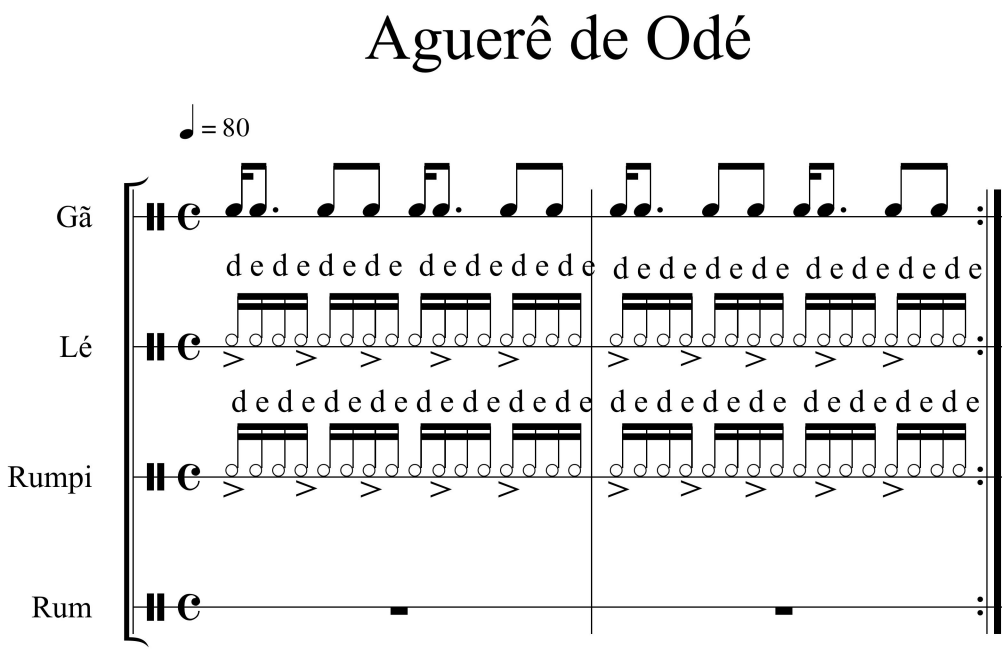
Indicamos a escuta do toque barravento[67] gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links abaixo.

[66] Toque cabula completo:
https://drive.google.com/file/d/1gd4_Y4OijRwVB7nGLgXbDpcWidYf4cKR/view?usp=sharing
Rum: https://drive.google.com/file/d/1gbLi9auD6pykBWdq9vYrPA1R35Z1xEMH/view?usp=sharing
Rumpi: https://drive.google.com/file/d/1gRpv1Na9I2Jkc8-V8PSERVtpttcPCWwK/view?usp=sharing
Lé: https://drive.google.com/file/d/1gFxvM1eFuHQjWY_tlonVCWCj_ZYPoX_2/view?usp=sharing
Gã: https://drive.google.com/file/d/1gEimZXo9l1WUdFDgvdpyz-BG8Ljdro3p/view?usp=sharing

[67] Toque barravento completo:
https://drive.google.com/file/d/1hLT_2ycngSrycd9_-jDDcL7g0drmmH-n/view?usp=sharing

5.4.2 Toques relacionados, que originam levadas e variações

O *aguerê de Odé* apresenta variações que dependem da matriz da Casa de candomblé Ketu. Transcrevemos, a seguir, um padrão que se relaciona mais diretamente com as levadas da Mocidade Independente de Padre Miguel e Águia de Ouro.

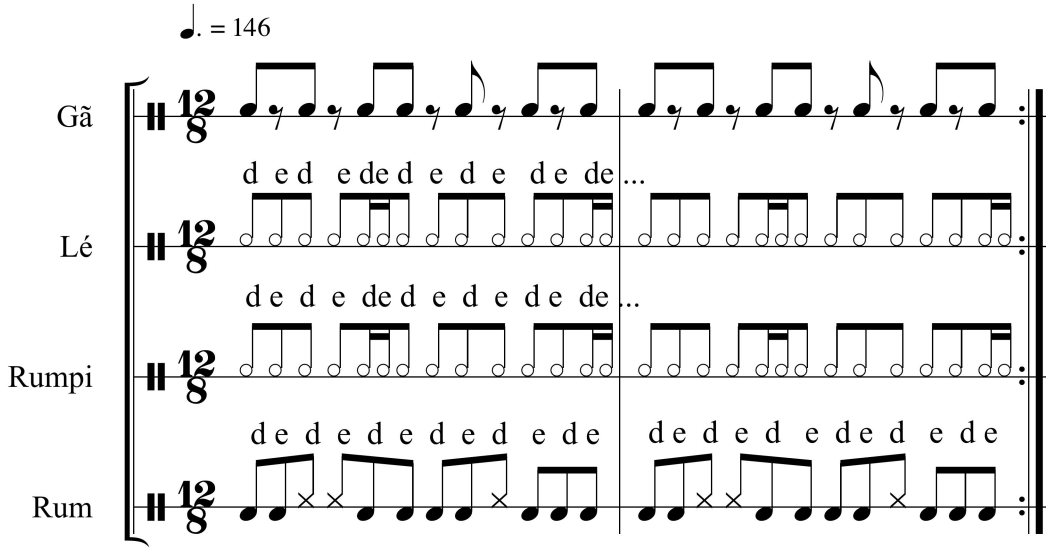


Com relação ao *alujá de Xangô* (a seguir), Salgado observa que:

> A marcação do rum no alujá de Xangô é utilizada no surdo centrador também (aquela que a gente chama de 2 por 2), além da própria levada de caixa original dos taróis do Salgueiro derivarem do rumpi e do lé, como já todo mundo comenta né! (SALGADO, Alan. 12/03/2019. Casa de Cultura do Butantã, São Paulo/SP. Entrevista concedida a Rafael Y Castro.)

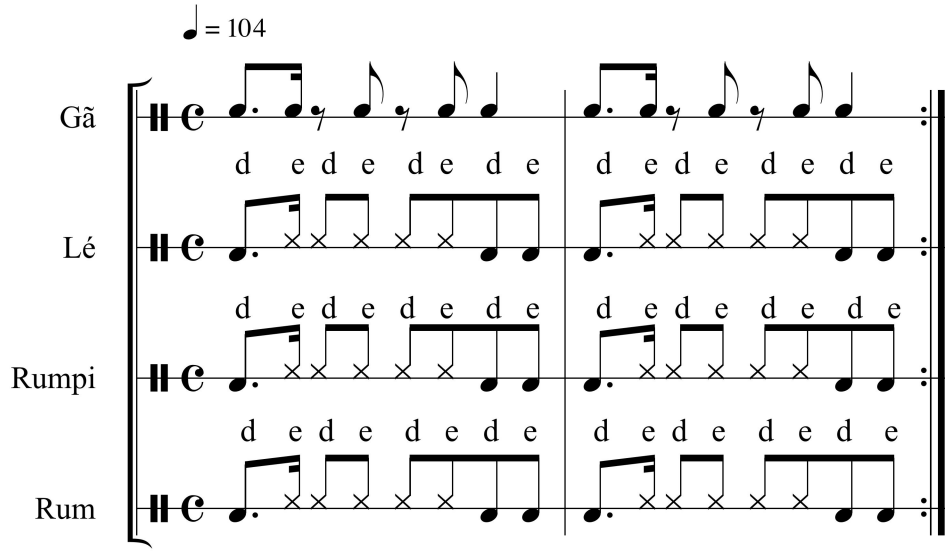
Rum: https://drive.google.com/file/d/1hJqd28BDwWyrqRIydH6wKcLOiQhYLwP8/view?usp=sharing
Rumpi: https://drive.google.com/file/d/1h57qCvk9rF8XYOOPjf4sW0nK1MDIG0Ib/view?usp=sharing
Lé: https://drive.google.com/file/d/1h1VrgdLhUvvaz1c2Ic1x9K_xQlTcfe1x/view?usp=sharing
Gã: https://drive.google.com/file/d/1gwtv4tScYdva7AmMAvaWzgyFq198qlCz/view?usp=sharing

Alujá de Xangô



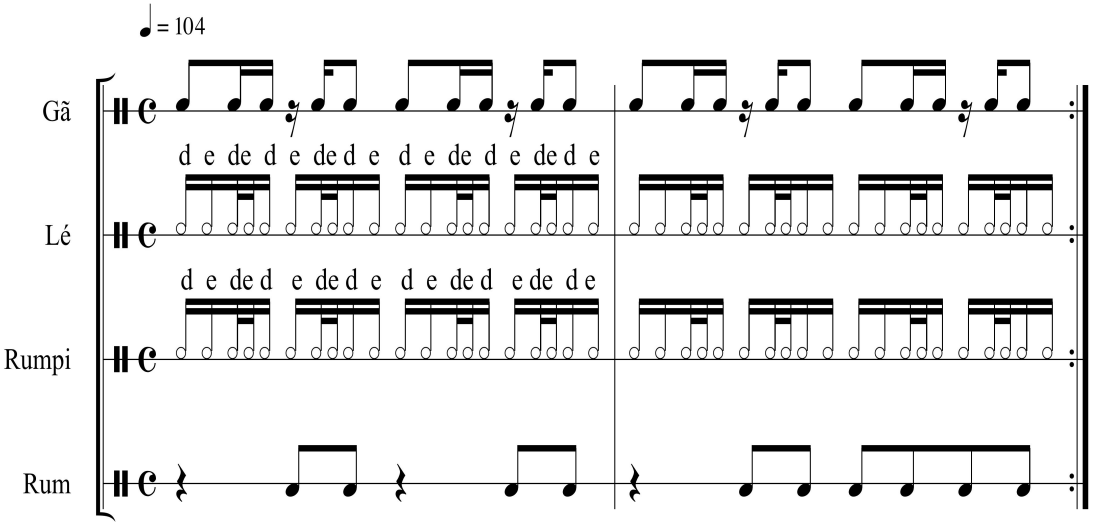
O toque a seguir (arrebate), é utilizado em momentos de transição entre uma parte e outra dentro do roteiro do xirê. Funciona como uma espécie de marcha, finalizando ciclos em entradas ou saídas de orixás, assim como em outros momentos distintos do ritual. O mesmo ocorre com o toque chamado Paó. Diferentemente de outros toques, eles representam, sonoramente, um ponto de atenção para todos os envolvidos, evidenciando mudanças na estrutura estabelecida pelos donos da Casa, liderados pelo Zelador, sacerdote supremo nos terreiros, conhecido popularmente por Pai de santo. Estes, que possuem comunicação direta com os ogãs, muitas vezes, visualmente, determinam ou apontam necessidades de mudanças e adaptações ao desenvolvimento da performance. O mesmo fenômeno ocorre com o Mestre de bateria e seus músicos, os ritmistas. Ou seja, muito do que se determina na performance percussiva em ambos os contextos depende de necessidades momentâneas.

Arrebate



O *quebra prato* (a seguir), é amplamente utilizado nas Casas de candomblé da nação Ketu. É também conhecido como aguerê de Oyá ou Yansã, agó, daró e ilu.

Quebra Prato



O toque dos atabaques médio e agudo, respectivamente rumpi e lé, originam a levada de caixa da Portela e de outras Escolas, na totalidade dos tempos e suas subdivisões ou em boa parte deles (pelo menos em 50% da totalidade, ou seja, em dois tempos, se considerarmos as levadas completas com quatro tempos).

O toque do atabaque grave solista/improvisador evidencia a identidade musical de cada alabê dentro de um terreiro, e é normalmente associado às variações e funções do surdo de terceira, instrumento também solista, improvisador e com uma levada identitária em cada bateria. Segundo Nilo Sérgio[68], Mestre de bateria do GRCSES Portela, nessa mesma bateria havia dois surdos de terceira com funções diferentes. Este naipe era constituído por ritmistas e diretores cuja terça parte eram ogãs, o que corrobora a visão de muitos entrevistados de que esses surdos tinham a função de um atabaque rum. As levadas desses dois surdos de terceira da Portela seriam

Atual:

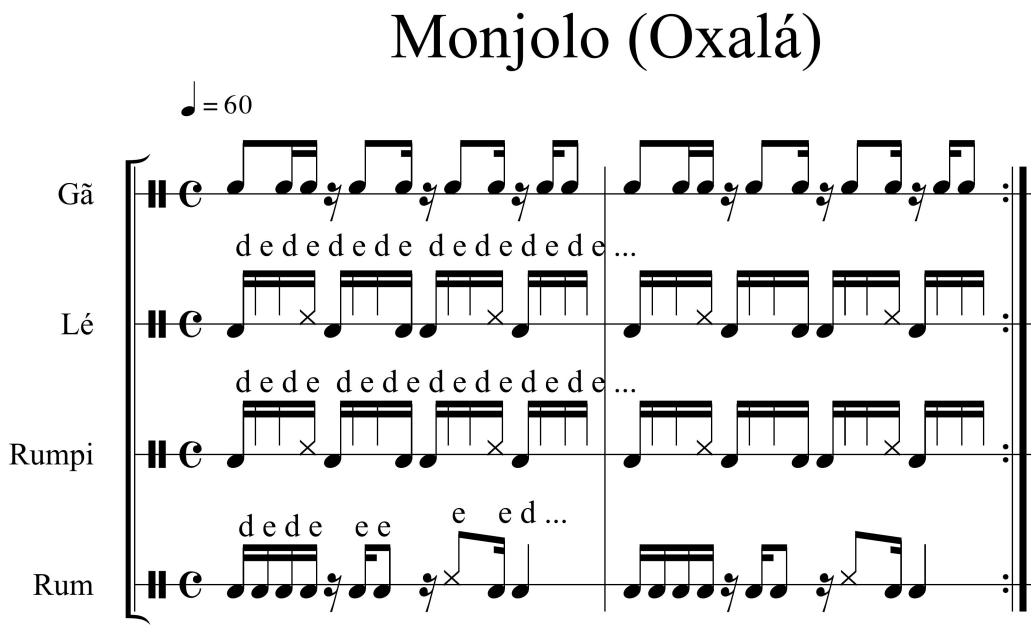


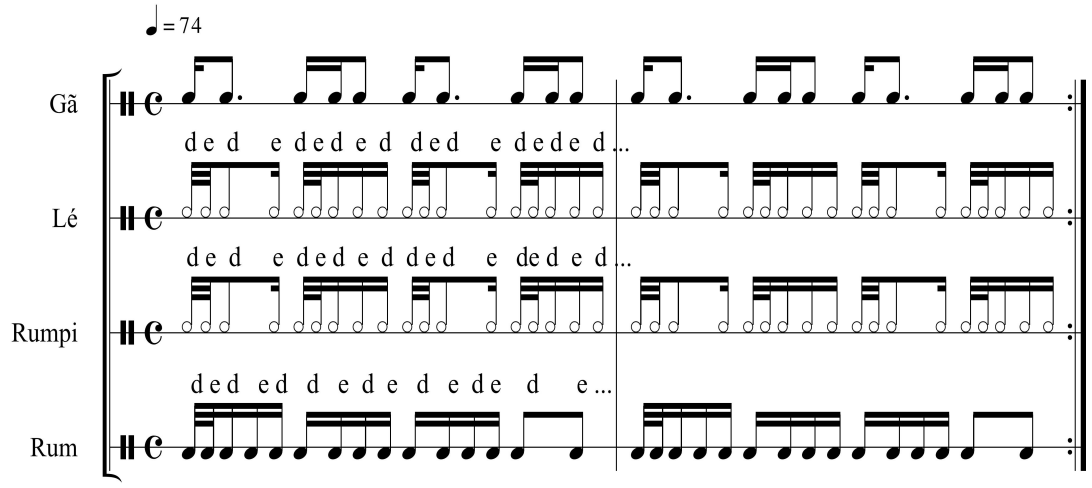
Anterior (rum):



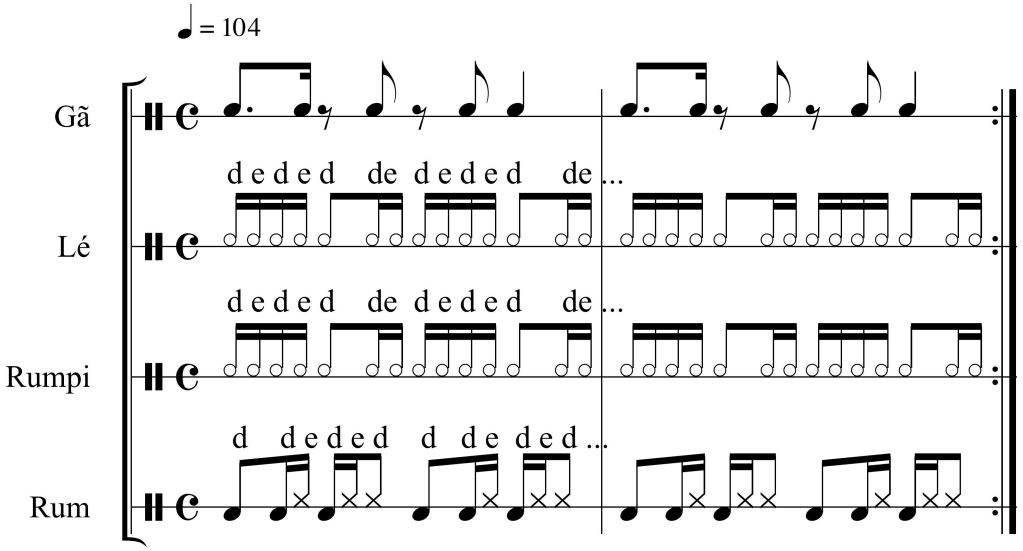
[54] Ver: "Mestre Nilo Sérgio explica os segredos da bateria da Portela". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk

5.4.3 Outros toques





Vamunha


♩ = 104
Gã
Lé
d e d e d de d e d e d de ...
Rumpi
d e d e d de d e d e d de ...
Rum
d d e d e d d d e d e d ...

5.5 Levadas de repinique e outros instrumentos, derivadas de toques de atabaques e outras conexões
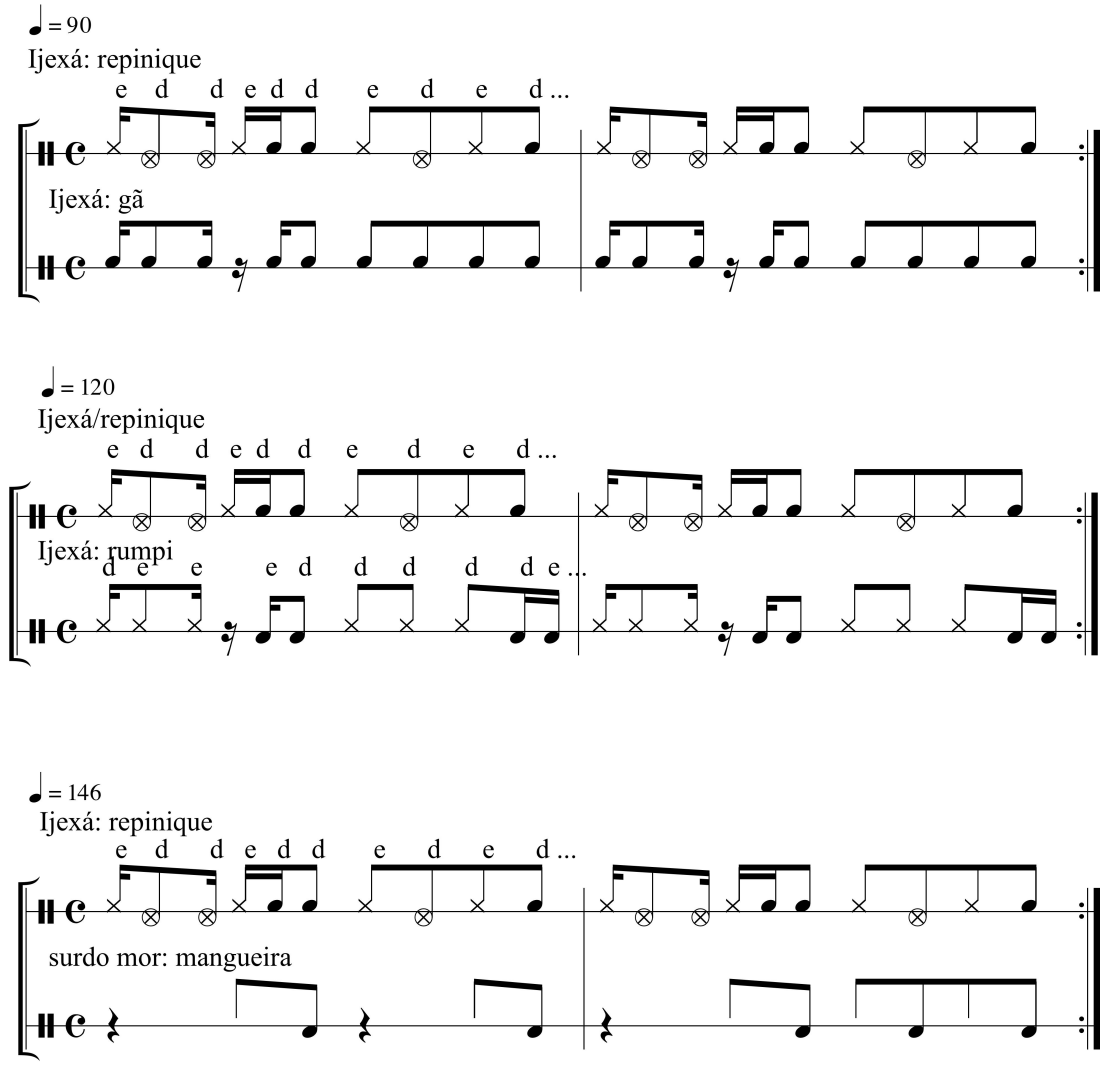
Muitas levadas transcritas a seguir representam a transposição direta dos pontos de encontro entre o que saiu dos terreiros e expandiu-se para a rua. A possibilidade de utilização destes códigos internos, que simbolizam a manutenção destas tradições e suas relações, apresentam-se como modelos estabelecidos sonoramente dentro das formações das baterias de escolas de samba. Vale destacar que, atualmente, o que estaria ligado diretamente apenas à religiosidade, toma espaço social mais amplo, não havendo a necessidade do ritmista estar ligado às práticas religiosas dentro dos terreiros. Dessa forma, estes padrões são executados em formatos diversos na performance dos primeiros repiniques: em alguns breques, variações ou até mesmo nos concursos Ripa de Ouro.

Assim, independente do executante reconhecer ou assumir estas relações, termina por manter e evidenciar sua existência, o que se deriva da sonoridade funcional do instrumento, sempre aguardada pelo público em geral, com base naquilo já discutido sobre a compreensão do ritmo como fenômeno multidimensional. Apesar de qualquer contradição, ou mesmo apagamento deste conhecimento mantido, de parte dos próprios atores, fato este observado em nossas entrevistas, esta permanência e reprodução dos toques dos atabaques do candomblé no repinique é uma marca estrutural que evidencia como todo este saber está conectado, não sendo possível ignorá-lo.

Separamos o material levantado em algumas seções específicas, para melhor compreensão e reconhecimento dos níveis destas relações. Diferentes andamentos são utilizados, dependendo da necessidade ou interesse do solista. Indicamos, preferencialmente, padrões que mantêm o mesmo andamento dos toques herdados na transição estrutural nos timelines de cada levada.

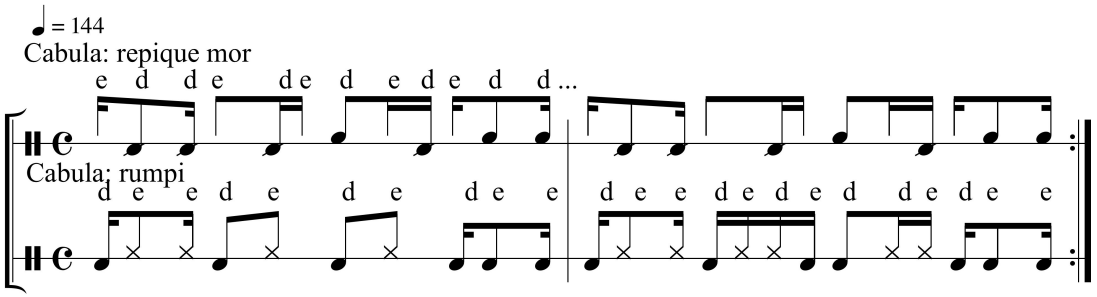
Apresentamos a seguir, aqueles mais ouvidos durante nossa investigação.

Ijexá

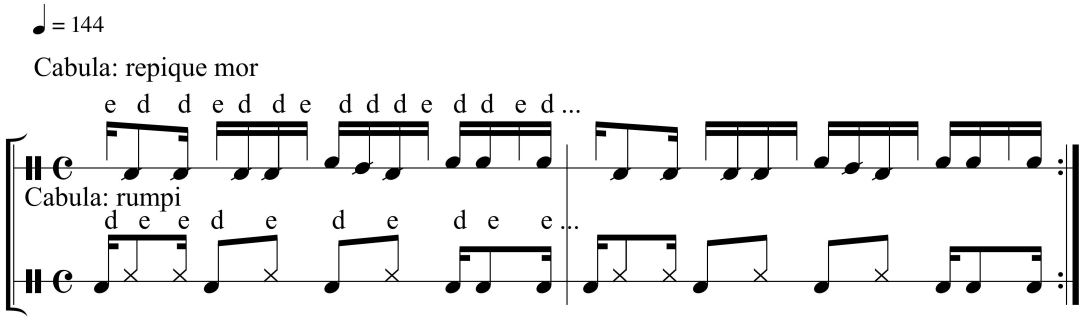


Cabula

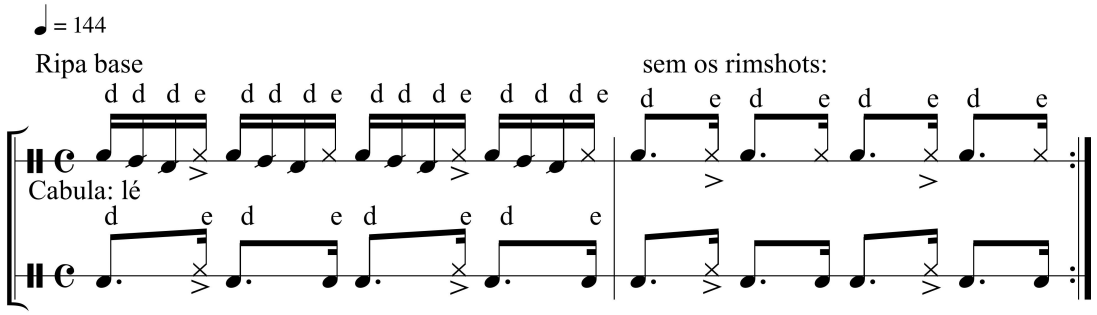
Este padrão estabeleceu-se no ano de 2010 em São Paulo, por Tateto Dia Nkisi Awo Nita Motukalofanje, Babalorixá Anderson D'Ogun (Anderson Jorge Enéas), com quem pude tocar durante seis anos seguidos na bateria do GRCSES Império de Casa Verde. Mestre, ritmista, diretor e Pai de santo, também conhecido por Cabelinho, é um nome altamente representativo em relação ao nosso objeto de estudo central, devido a importância e funcionalidade de sua sonoridade no repique mor. Neste sentido, Anderson apresenta uma sonoridade que se identifica com aquilo produzido por seus antepassados.



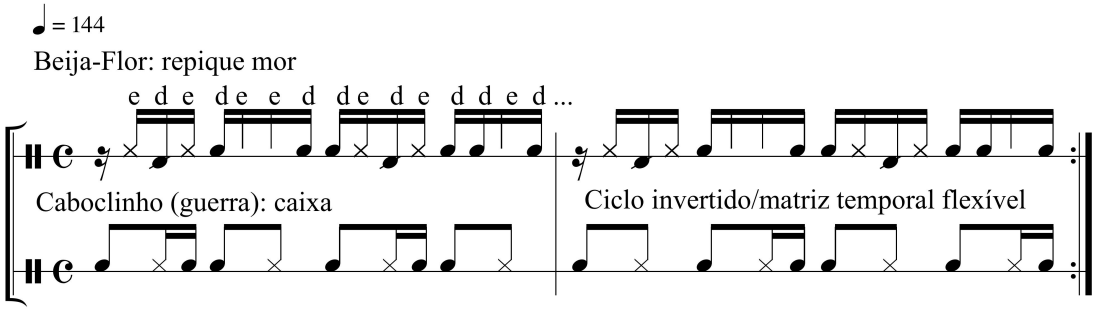
O exemplo a seguir foi desenvolvido por Rafael Y Castro a partir da mistura de dois fundamentos do candomblé da nação Angola: a) a levada base de repinique oriunda do atabaque lé, b) a levada acima de Anderson Jorge Enéas, oriunda do rumpi:



O próximo exemplo é utilizado como fundamento para muitos instrumentos (pandeiro e surdo, por exemplo) e também para o repinique na década de 1960 em São Paulo. Este padrão era realizado no chamado charuto ou charutinho, uma espécie de repinique que, esteticamente, se aproxima do repinique e do repique mor. Trata-se de um repinique de doze polegadas mais comprido, tocado como um repinique normal, que tinha esta levada como fundamento, o que mostra, claramente, algo que é transferido dos terreiros e que serve como fundamento para o samba, a partir do toque do atabaque lé no Cabula.

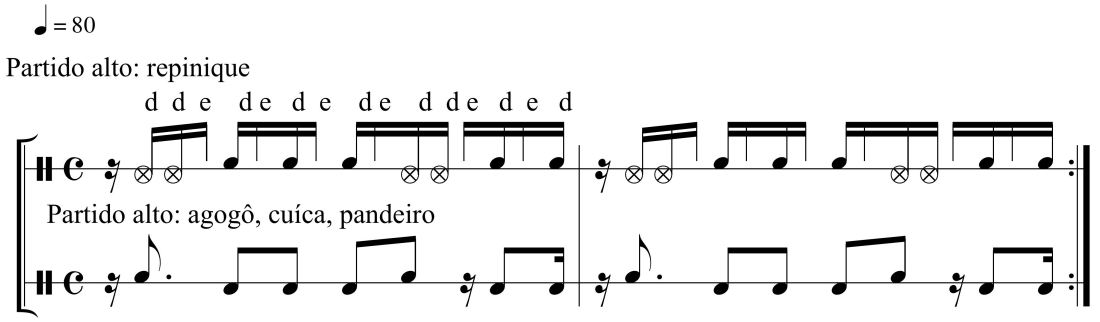


Outro padrão bastante utilizado no repique mor – instrumento mais próximo da sonoridade, frequência e afinação dos atabaques nas baterias –, é utilizado no GRCSES Beija Flor na cidade do Rio de Janeiro. Fizemos questão de transcrevê-lo, para mostrar uma outra influência que, apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, conecta-se com todo o ambiente cultural, histórico e religioso de ambos os rituais aqui abordados. Nesse caso, o ritmo realizado na caixa do caboc“o”linho em Pernambuco, representa a matriz indígena miscigenada à africana. Isto, de fato, também é notado em outras seções das Escolas de samba, como *alegoria* e *fantasia*, por exemplo. Os elementos da natureza, sejam da representatividade indígena ou africana (orixás), e o sentido da relação destas manifestações, são utilizados de maneira bastante criativa pelos carnavalescos.



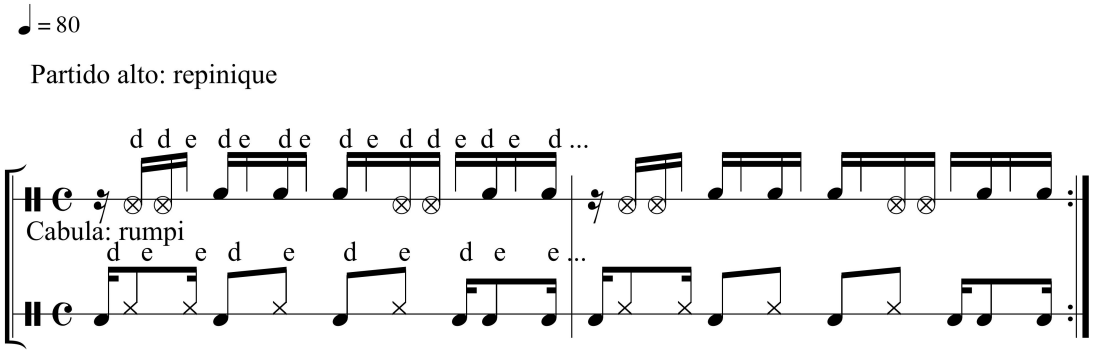
Partido Alto ou Partido

O padrão abaixo, bastante comum, é diretamente associado com o timeline do agogô, derivado também de padrões africanos que estruturam a musicalidade brasileira:



Observamos também a proximidade do timeline do cabula, na levada de repinique (muito utilizada em solos), com o toque do atabaque rumpi. Este é um padrão também referencial no pandeiro de nylon utilizado no partido alto, que tem como matriz original o cabula

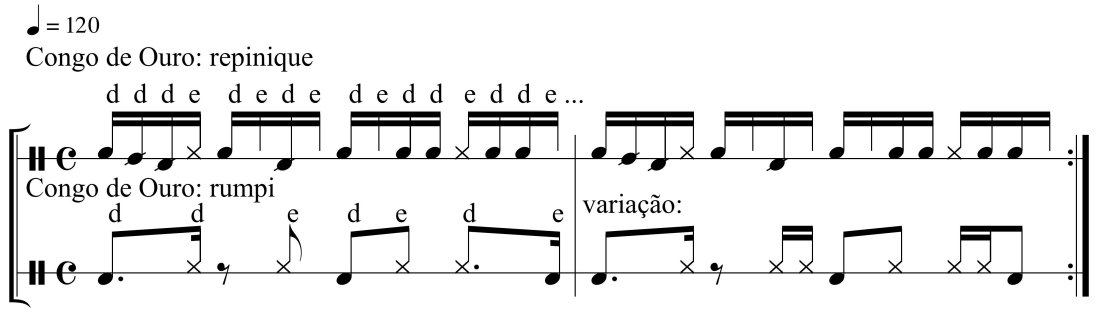
do candomblé de Angola. Vale frisar que o cabula é utilizado no samba de roda, estilo peculiar às musicalidades do recôncavo baiano, o que evidencia, mais uma vez, a transposição daquilo que é utilizado dentro para fora dos terreiros.

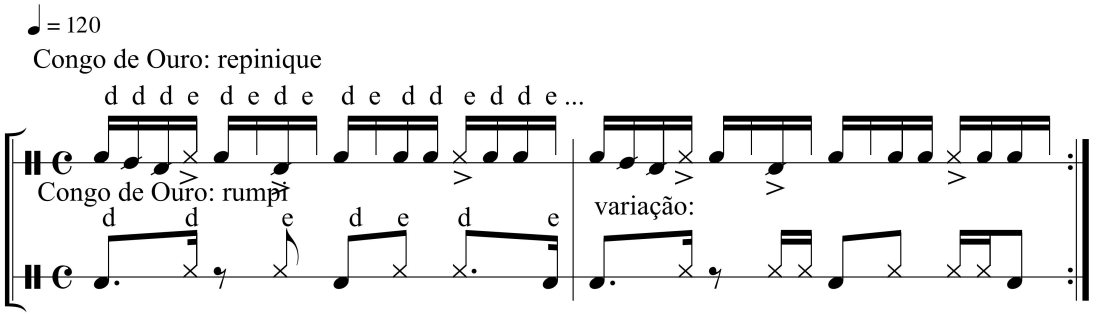


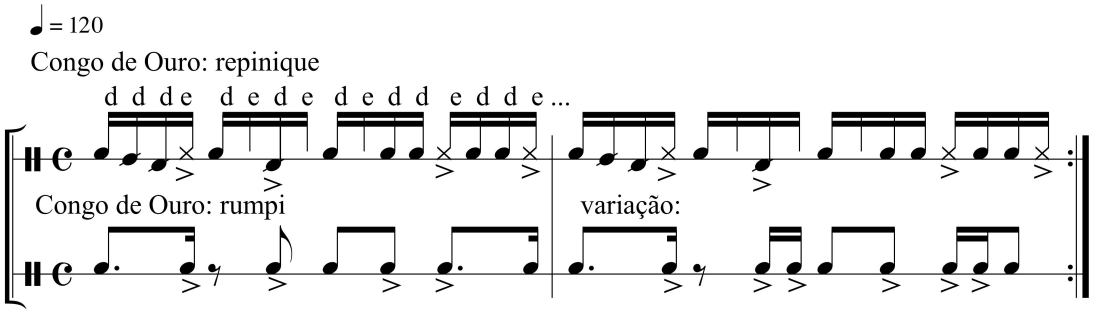
Congo de Ouro

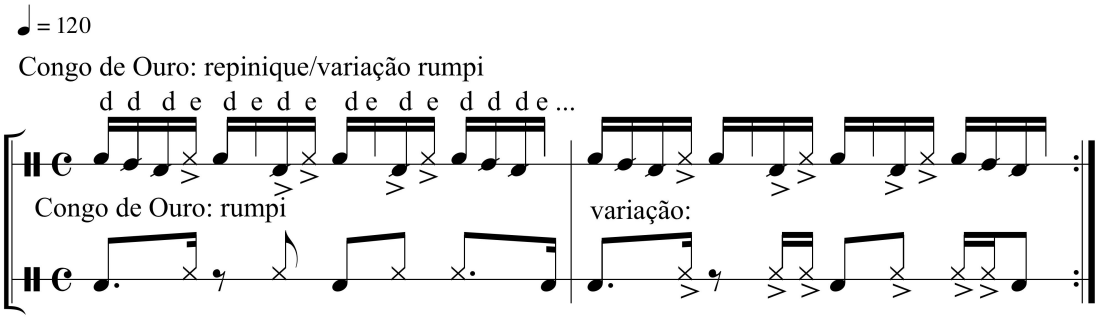
Os padrões a seguir foram transcritos com base em processos de memorização de uma série de levadas utilizadas por vários performers de repinique em baterias de São Paulo. Um modelo determinante, para o desenvolvimento e escolha destes padrões, foi o percussionista Julio Cesar, pesquisador do samba em São Paulo e apresentador do programa *Conversa no Batuque* exibido no *Youtube* – marco atual de ressignificações da memória cultural paulista, a partir da tradição e reconhecimento do que foi herdado musicalmente e culturalmente dos mestres e também de ritmistas e lideranças em atividade no circuito de baluartes paulistanos. Conforme já apontado, é importante observar que este virtuoso, percussionista e ritmista, não possui qualquer relação com a religiosidade do candomblé. No entanto, a identidade musical, representada pela sonoridade que o caracteriza, nos remete fortemente aos antepassados, por meio de motivos rítmicos utilizados nas próprias práticas religiosas. Neste sentido, mesmo sem ser ogã, ele transfere padrões adotados destes lugares para o samba, comprovando que esta transição é, de fato, representativa, de maneira a permanecer em sua performance, assim como na performance de diversos outros ritmistas e percussionistas. Ou seja, os toques do candomblé estruturam a performance de muitos músicos, tanto de dentro como de fora do contexto dos terreiros e baterias.

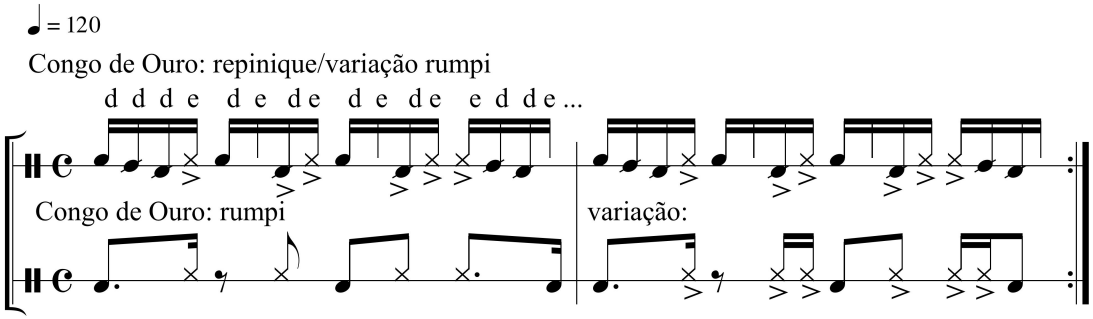
Levada de Congo de Ouro a partir de modelos apresentados pelo músico Julio Cesar:










♩ = 120
Congo de Ouro: repinique/variação rumpi
d d d e d e d e d e d e e d d e ...
Congo de Ouro: rumpi
variação:

5.6 Levadas de caixa em Baterias do Rio de Janeiro e São Paulo

Apresentamos, primeiramente, as levadas características de cada Escola. Em seguida, analisamos as relações destas com os toques dos atabaques, objetivando mostrar aquilo que é chamado de ponto fixo dos timelines (GRAEFF, 2015).
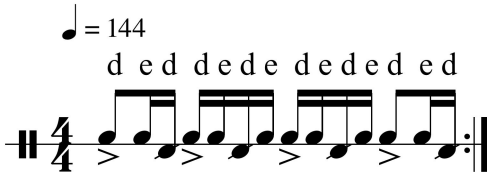
Algumas Escolas possuem levadas idênticas, como é o caso da Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro), Águia de Ouro (São Paulo), Unidos da Tijuca (Rio de Janeiro), Império de Casa Verde (São Paulo) e Mocidade Alegre (São Paulo).

Há também a utilização de mais uma caixa em algumas baterias. Nesse caso, optamos por manter apenas a levada compreendida como identitária, por compreender que, de forma geral, quando existe outra caixa ela realiza uma levada mais básica de sustentação, apoiada na subdivisão alternada das mãos (com acentos na primeira e na quarta semicolcheias em cada um dos quatro tempos). Neste caso, há uma função parecida com a do ganzá no samba. Por outro lado, há uma levada de caixa (mesma do chocalho) também identitária na bateria do GRCSES Unidos de Vila Isabel (Ver página 215).

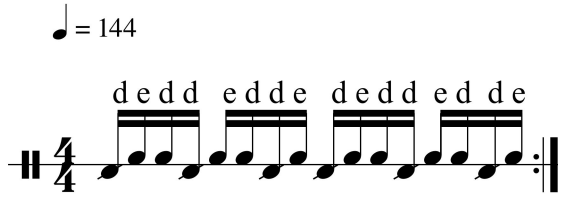
Outro detalhe observado, que parece evidenciar uma forte tendência de apropriação técnica causada pela reprodução através da oralidade, foi a utilização de toques triplos (repetição de três toques com a mesma mão, normalmente a direita), em algumas levadas de baterias na cidade de São Paulo – Acadêmicos do Tucuruvi, Império de Casa Verde, Mocidade Alegre (página 215 216), e X9 Paulistana (página 218). No Rio de Janeiro, identificamos no máximo a repetição de dois toques em cada mão.

Levadas de caixa do Rio de Janeiro
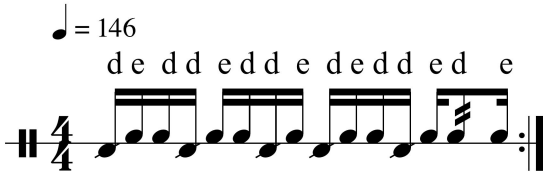
Estácio de Sá:



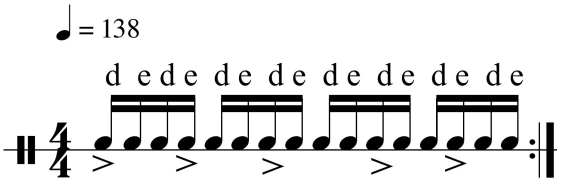
Império Serrano:
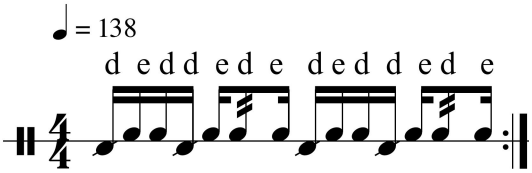


Mangueira:
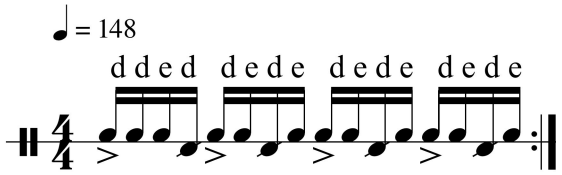


Mocidade Independente de Padre Miguel:



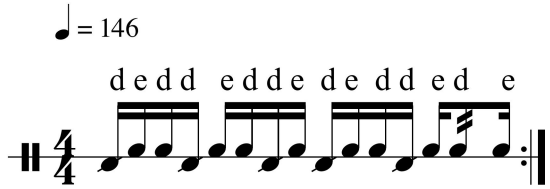
Portela:



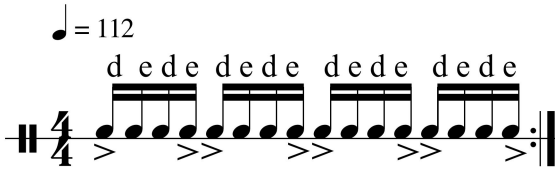
Salgueiro:
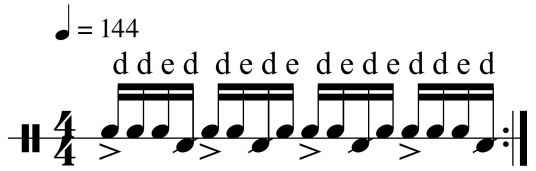


União da Ilha do Governador:



Unidos de Vila Isabel (antiga):

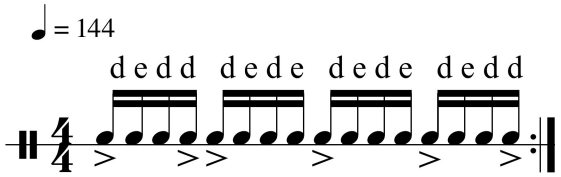


Unidos da Tijuca:

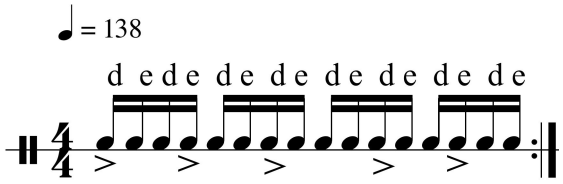


Levadas de caixa de São Paulo

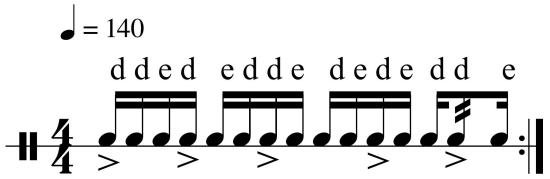
Acadêmicos do Tucuruvi:
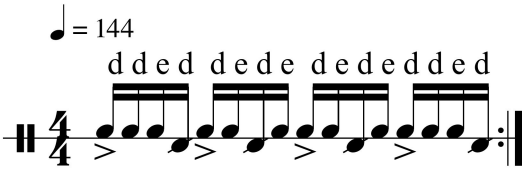


Águia de Ouro:
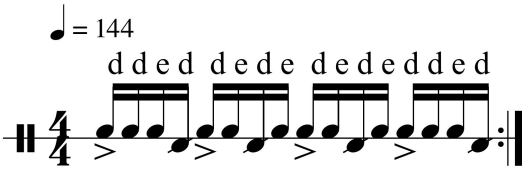


Camisa Verde e Branco:



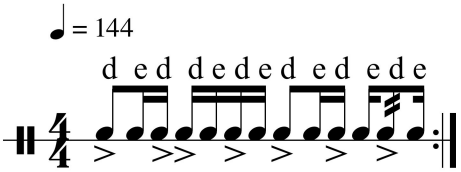
Império de Casa Verde:
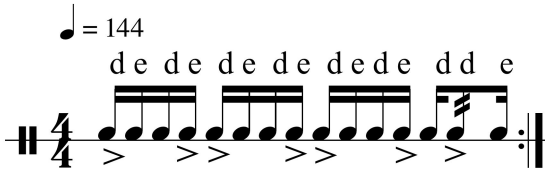


Mocidade Alegre:
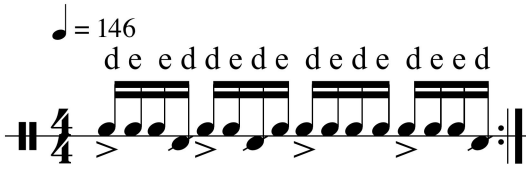


Nenê de Vila Matilde (antiga):



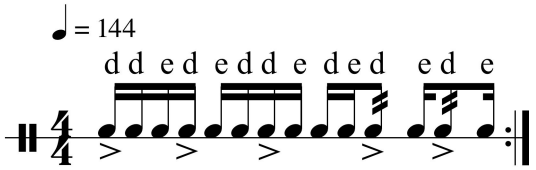
Nenê de Vila Matilde (atual):
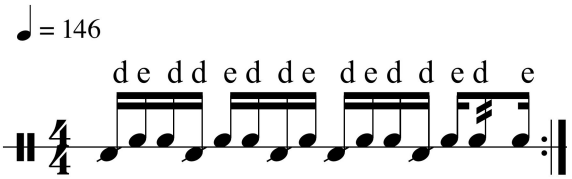


Rosas de Ouro:
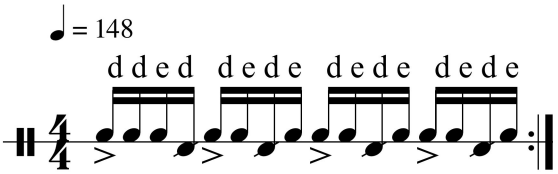


Tom Maior:
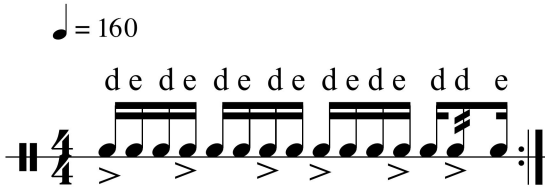


Unidos do Peruche:
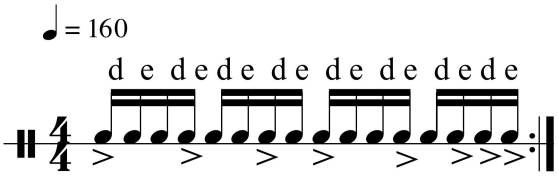


Unidos de Vila Maria:



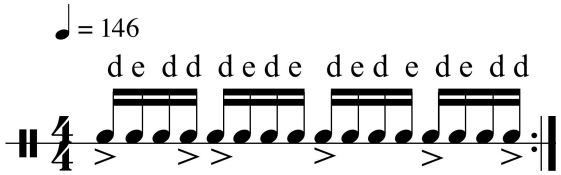
Vai-Vai (antiga):



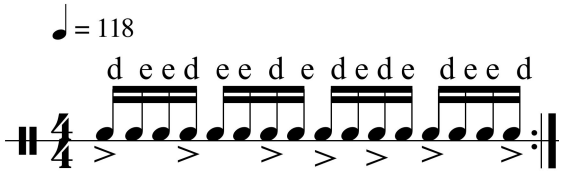
Vai-Vai (atual):



X9 Paulistana:



Levada de caixa de diversas Escolas na década de 90 (Rio e SP):

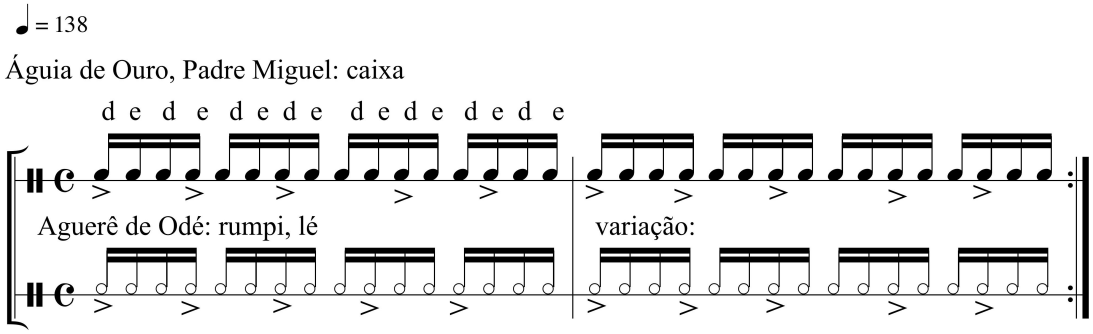


Algumas escolas não possuem levadas antigas descritas neste trabalho porque não houve mudança significativa em relação aos padrões atuais.

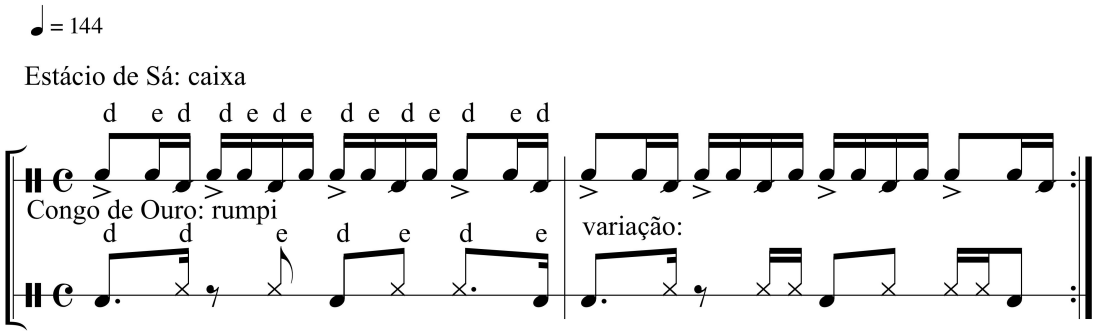
Conforme discutido no Capítulo III, algumas baterias possuem uma divisão dos naipes de caixas, as chamadas *caixas em cima* (sem talabarte) e as *caixas embaixo* (com talabarte), como por exemplo, Vila Isabel no Rio e Camisa Verde e Branco em São Paulo. O fato de se ter duas caixas com células rítmicas diferentes, assim como instrumentos com afinação, sonoridade e tamanho diferentes, com ou sem talabarte, pode ser um experimento temporário em algumas Escolas. Alguns mestres optam por experimentar novas sonoridades no conjunto percussivo e decidem manter, ou não, de ano para ano, essa proposta.

5.7 Sobreposição das levadas, toques e seus pontos de encontros estruturais

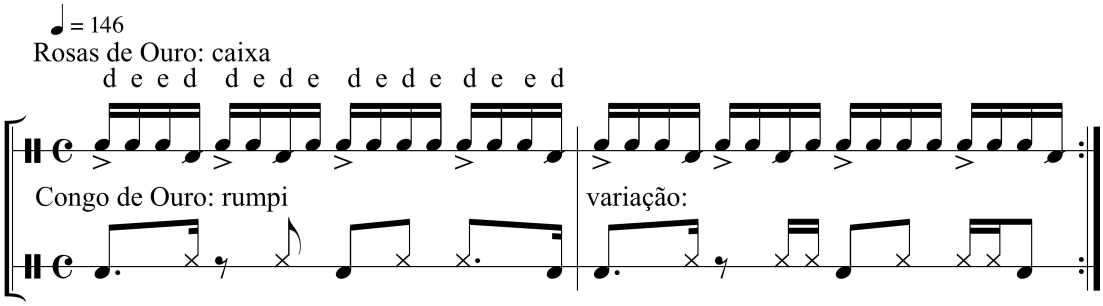
Águia de Ouro, Padre Miguel e Aguerê de Odé



Estácio de Sá e Congo de Ouro[69]

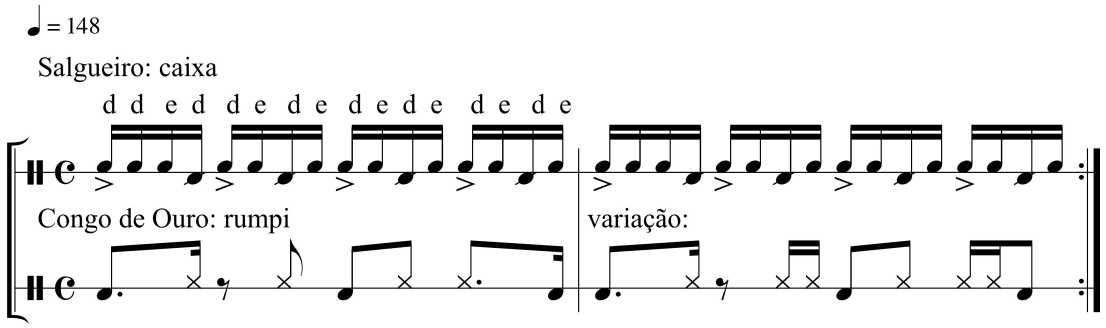


Rosas de Ouro e Congo de Ouro[70]

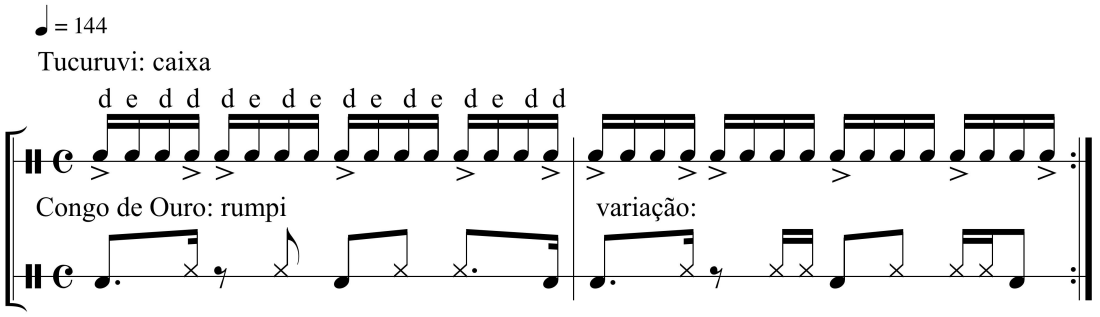


Salgueiro e Congo de Ouro[71]

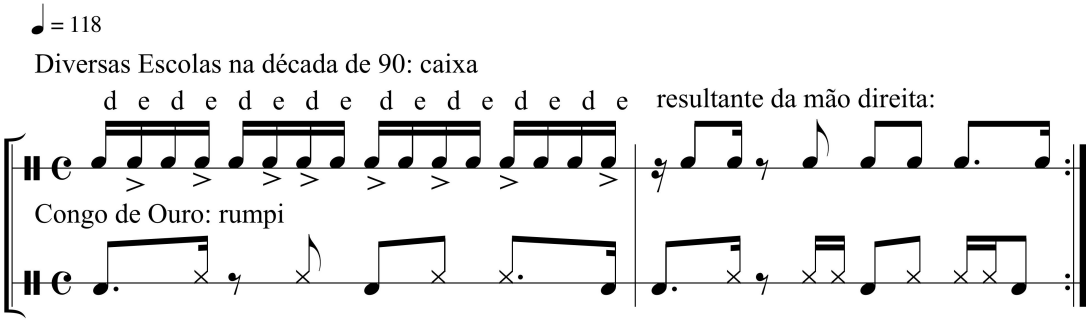
[69] https://drive.google.com/file/d/1n8Md02Sk_w0euNwwsLf1OFUrMASNnkHG/view?usp=sharing
[70] https://drive.google.com/file/d/1XwsVqZLrZSWHuuNd5JB9G_zglRL3qCzh/view?usp=sharing
[71] https://drive.google.com/file/d/1FUtKs-5J7K3DcN_nBu0R9gh7ElDHaqqf/view?usp=sharing



Tucuruvi e Congo de Ouro[72]



Levada antiga de caixa e Congo de Ouro[73]

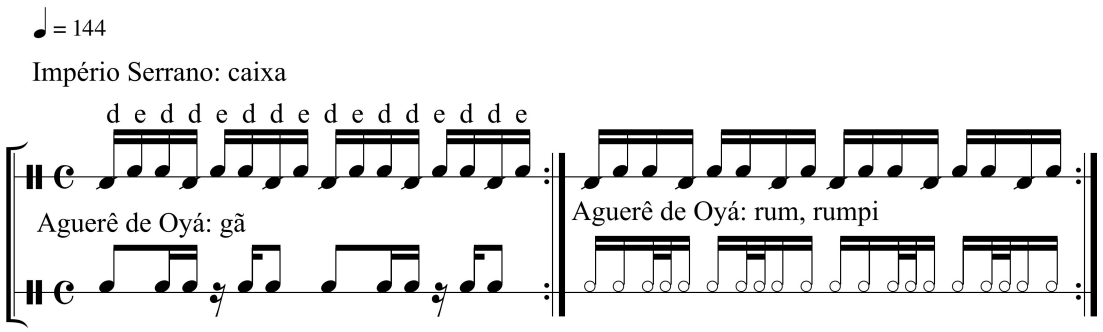


Conforme já observado, essa batida foi uma das mais utilizadas por diversas baterias na década de 1990 em São Paulo e no Rio de Janeiro, antes do processo identitário estabelecido atualmente.

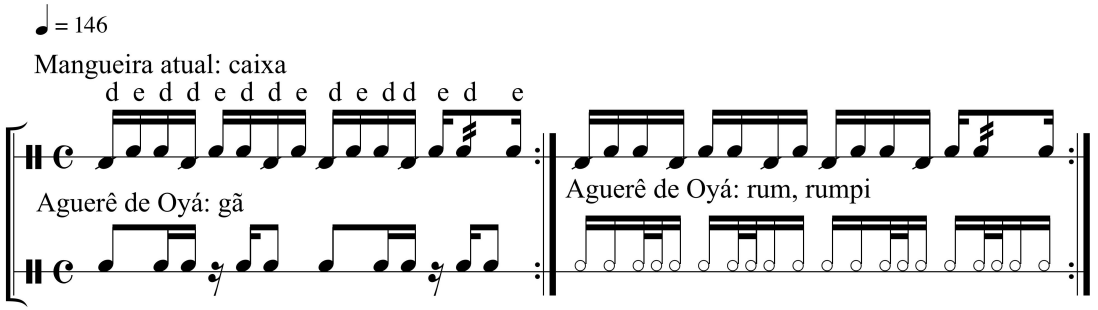
Império Serrano e Aguerê de Oyá[74]

Obs. Nesta levada do Império Serrano pode-se também fazer um rufo no tempo 4 no segundo compasso.

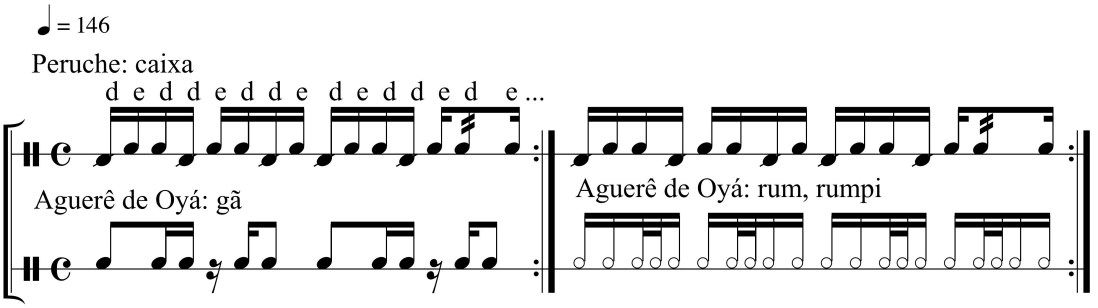
[72] https://drive.google.com/file/d/1svxl5EIAzAnJ_BzMNSG2bgdUUa1HK6Oh/view?usp=sharing
[73] https://drive.google.com/file/d/1BpLBFzYl1j4oz7MMxmhpYrwTYwxN-ZPB/view?usp=sharing
[74] https://drive.google.com/file/d/10uXqOKOdsOZtpNbZp-KNGg3blmWqhkC1/view?usp=sharing



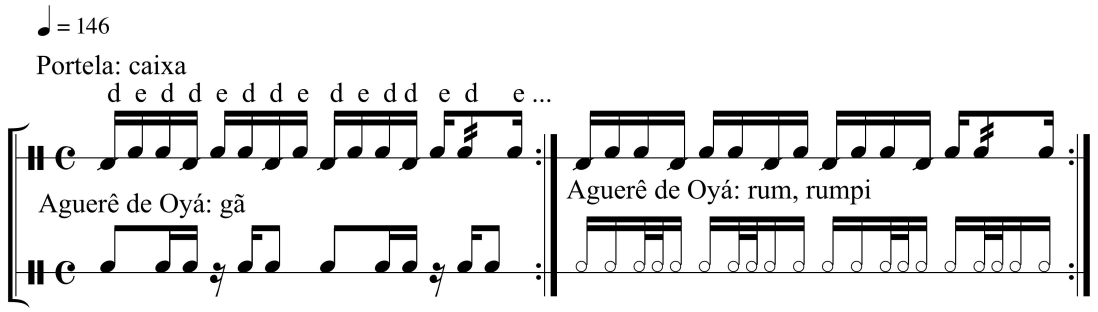
Mangueira e Aguerê de Oyá[75]



Peruche e Aguerê de Oyá[76]

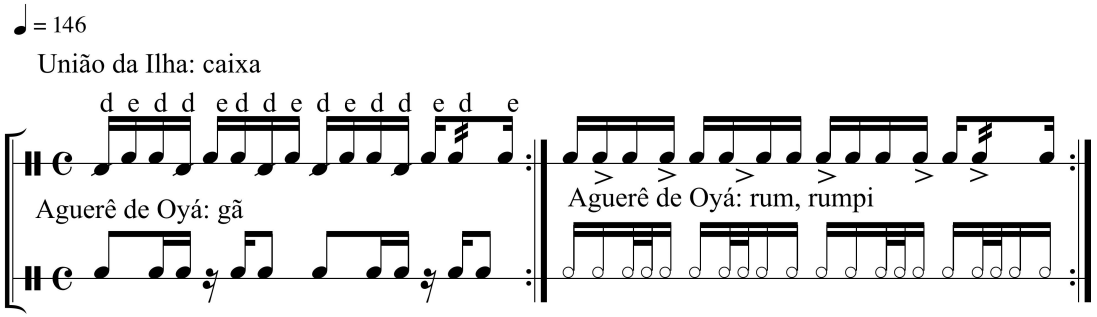


Portela e Aguerê de Oyá[77]

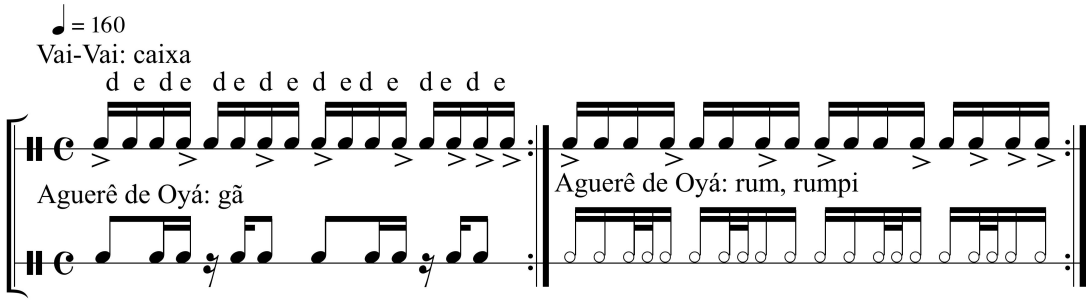


[75] https://drive.google.com/file/d/1msK10JqO6w3hDHX32UVnm3l-Icwq_hyU/view?usp=sharing
[76] https://drive.google.com/file/d/1fjUX2yvIRSu2HapPYAHhOk5Z7dVB7P44/view?usp=sharing
[77] https://drive.google.com/file/d/1LAOsO-eCeGE6aW1UH5NrCze5x7mq6yNF/view?usp=sharing

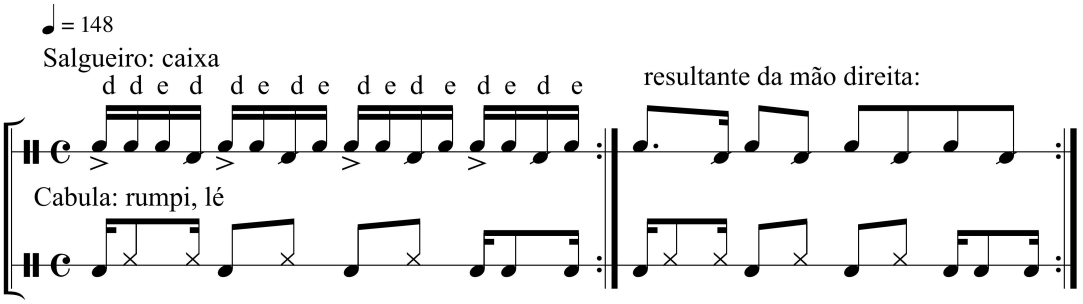
União da Ilha e Aguerê de Oyá[78]



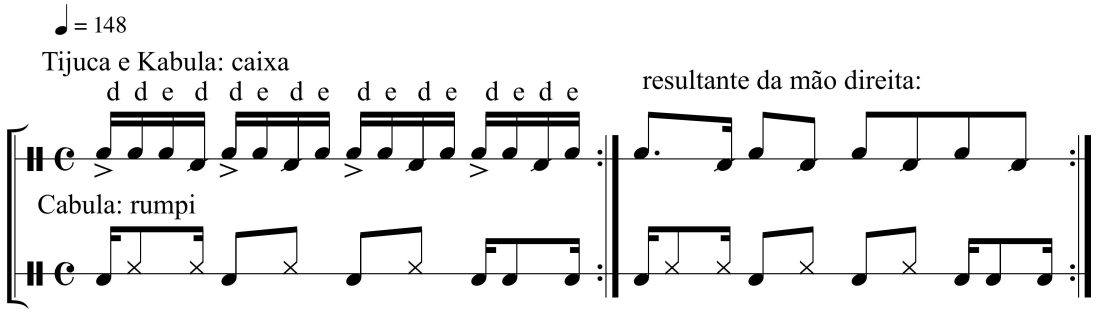
Vai-Vai e Aguerê de Oyá[79]



Salgueiro e Cabula[80]

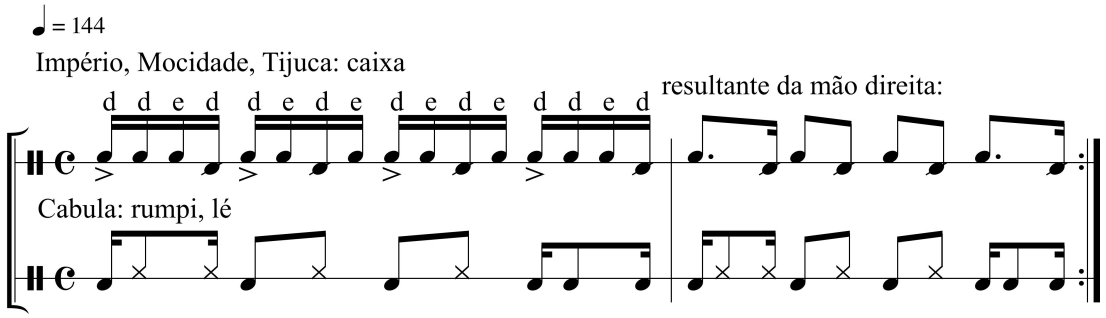


Tijuca e Cabula[81]

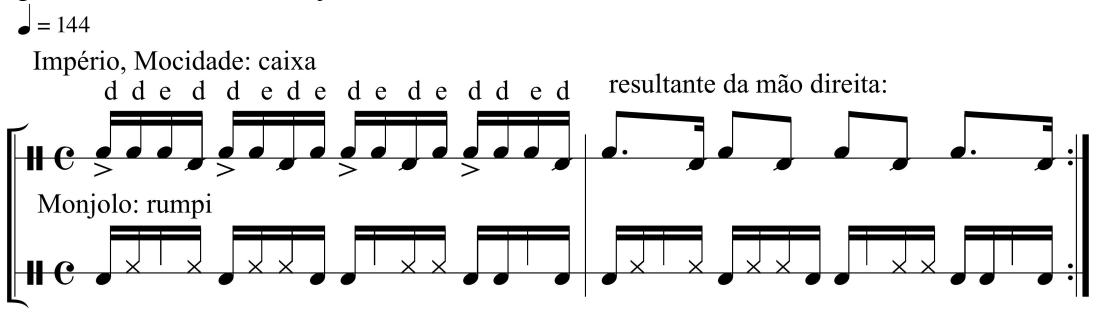


[78] https://drive.google.com/file/d/11mt5getlXghiccJrNqLsu6y7s-YpjFTX/view?usp=sharing
[79] https://drive.google.com/file/d/1hgBT35Lg0NRrYWI2iX3ulM8HJvnoes9e/view?usp=sharing
[80] https://drive.google.com/file/d/1U-SwAnLouU0U8xHuA1chVM2cyH5GOYkX/view?usp=sharing
[81] https://drive.google.com/file/d/1neGxq_hlYcXIoGWQw99b2ds6ffNvWnXT/view?usp=sharing

Império de Casa Verde, Mocidade Alegre e Cabula[82]
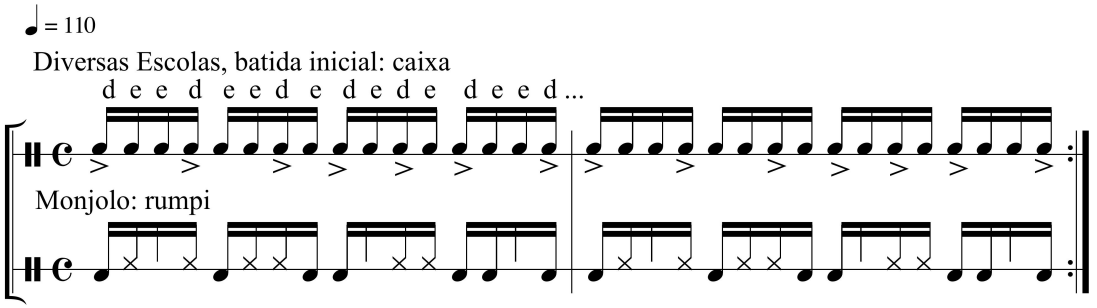


Império, Mocidade e Monjolo[83]



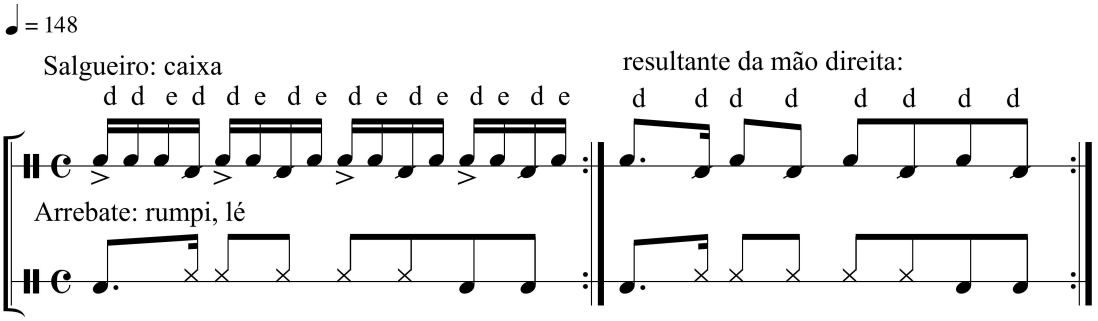
Levada inicial das caixas nas primeiras formações das Baterias e Monjolo[84]

No início das formações das baterias (1910), utilizava-se um padrão de levada de caixa muito similar ao telecoteco do tamborim, conforme já apontado anteriormente por Osvaldinho da Cuíca. Isso, segundo alguns sambistas, "dava um molho, balanço" especial para as baterias, até porque era executado em um andamento mais lento, o que permitia uma maior flexibilidade no ritmo. Posteriormente a este período, começaram a surgir as levadas mais relacionadas aos toques de candomblé, que permanecem estruturalmente até os dias atuais nas baterias. Mesmo que, a partir de Mestre Louro no Salgueiro (1970), muitas baterias começaram a reproduzir levadas de *caixa em cima* parecidas com aquela criada por ele (Tatu), reconhecemos diversas conexões entre os toques dos atabaques e as levadas de caixa e repinique atualmente.

[82] https://drive.google.com/file/d/101QXhizmdtl43uYzimIkzBFLStXuwa9i/view?usp=sharing
[83] https://drive.google.com/file/d/19PO8x_6xAX2Kx0k-JBvjVou2f_Anlsle/view?usp=sharing
[84] https://drive.google.com/file/d/1cVa5TFz5FGlO0_NJZbsPk3SNnYMdCIqM/view?usp=sharing



Salgueiro e Arrebate[85]
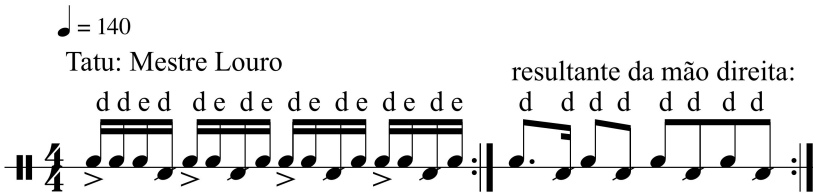


Alguns sambistas, normalmente de gerações passadas e que possuem conceitos e experiências específicas com as baterias, dizem que a levada do Salgueiro descende da marcha, o que resultaria em menor flexibilidade e, consequentemente, balanço no ritmo. O chamado *molho* perderia o efeito pela marcação, reconhecida por eles como algo *mais quadrado* que tira a essência do samba. Nesse sentido, reconhecemos e identificamos também uma outra conexão entre essas duas batidas – Salgueiro e arrebate. Este último possui exatamente esta função – de marcha –, marcando novos momentos da Gira.
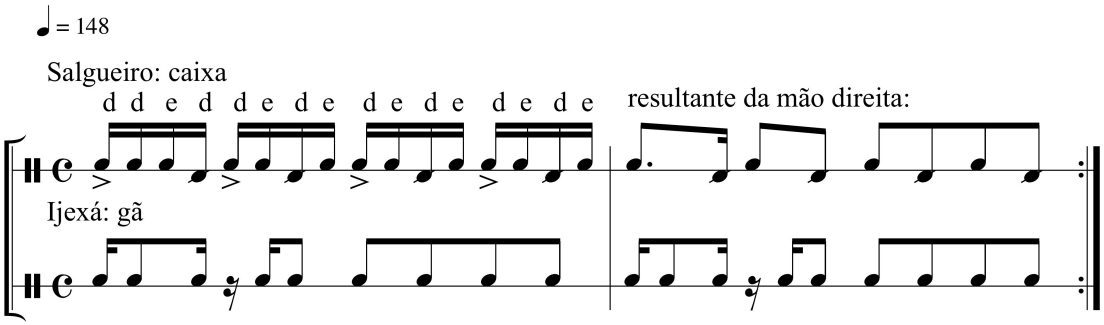
Entendemos também as próprias baterias como agrupamentos que utilizam instrumentos de bandas de música civis e militares, principalmente os classificados como pesados – caixas, repiniques e surdos –, que necessitam ser organizados em naipes cujas fileiras de integrantes, para muitos, mais marcham do que sambam. Conforme já visto, essa batida – *tatu* –, criada por Mestre Louro, é utilizada até hoje e reproduzida com muitas variações em diversas Escolas com as caixas em cima, exatamente para marcar melhor a marcha necessária aos padrões atuais exigidos pelo sistema de julgamento e classificação do carnaval. Por este e muitos outros motivos, os sambistas criticam essa transformação, que representa a perda do sentido e essência do "verdadeiro" carnaval. Ao nosso ver, como essa mesma levada foi aos poucos sendo melhor preenchida dentro das subdivisões das semicolcheias em cada tempo, jun-

[85] https://drive.google.com/file/d/1oTYEOt-4DNqaqqWuSqyx405IFScOsyqq/view?usp=sharing

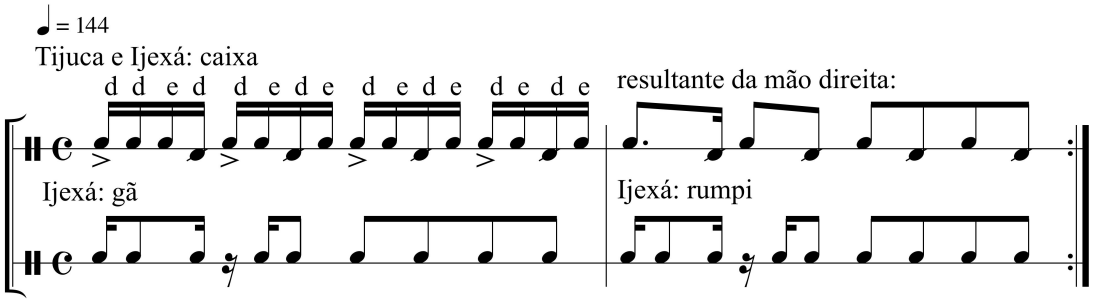
tamente com acentuações diferenciadas, ela não deixou de representar o próprio samba. Ou seja, mesmo com função e origem provavelmente relacionadas à marcha, não conseguimos afirmar que ela descaracterizou o samba.



Salgueiro e Ijexá[86]

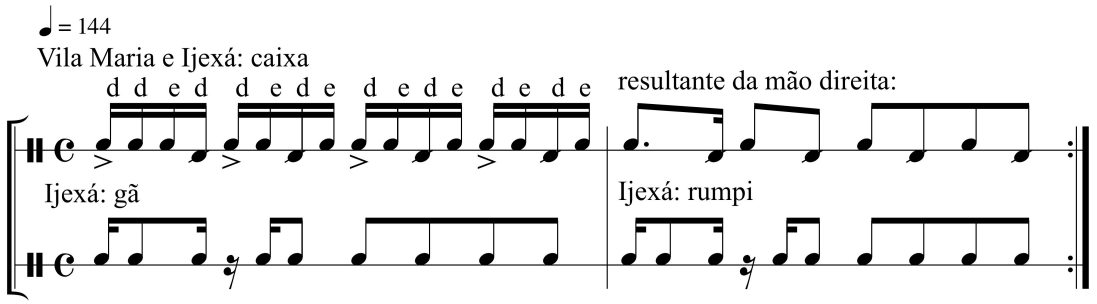


Tijuca e Ijexá[87]

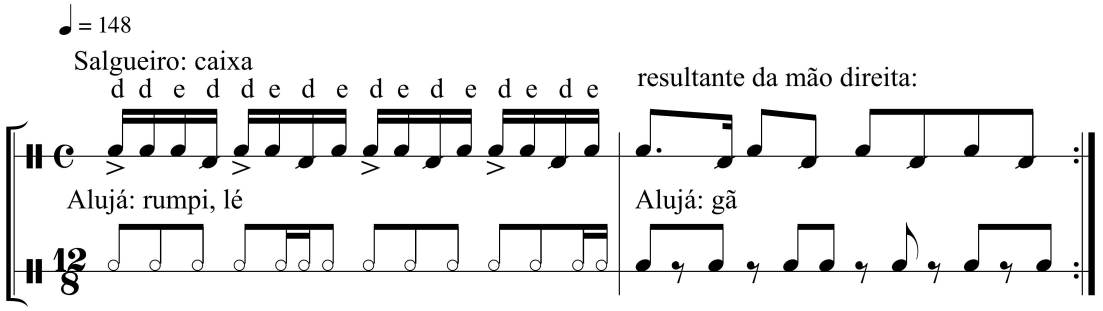


Vila Maria e Ijexá[88]

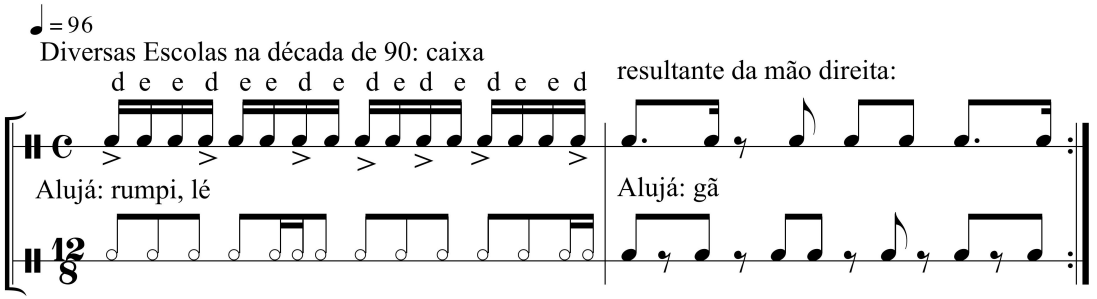
[86] https://drive.google.com/file/d/1cNW2GuhNI4YcbNTpRo5qr14NaSnBNOfr/view?usp=sharing
[87] https://drive.google.com/file/d/1B7L--Ca48B3IIdIy18epa5TxDLRis_Gd/view?usp=sharing
[88] https://drive.google.com/file/d/1h4YSIs5ZQf7sn4l3F6-rBTSrIOrmFPYM/view?usp=sharing



Salgueiro e Alujá de Xangô[89]



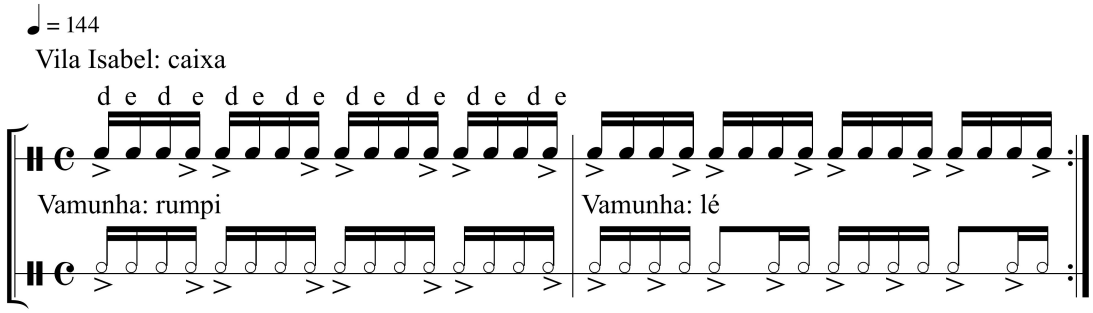
Diversas Escolas em 90 e Alujá de Xangô[90]



Notamos aqui o que é apontado por Fernández (1986) como processo de binarização dos ritmos ternários africanos na América Latina. Ou seja, um timeline ou clave que apresenta uma subdivisão ternária em colcheias e é transformado em uma subdivisão quaternária em semicolcheias, mudando a subdivisão de um sub-pulso ímpar para par, em um mesmo espaço no compasso, e com um pulso comum entre as duas possibilidades.

Vila Isabel e Vamunha[91]

[89] https://drive.google.com/file/d/1wcpo3wAzbmsE68crRR9AjsjVjl7gbxdj/view?usp=sharing
[90] https://drive.google.com/file/d/18E8BC3W5SXOqz0FRM0roWnpY18ous54n/view?usp=sharing
[91] https://drive.google.com/file/d/1xhBFDLr0Alb_AOqDE2cQWeGN8V2bkpzz/view?usp=sharing



5.8 Transcrições de bossas - 2019/2020

No final de 2018, nos ensaios finais para o carnaval paulistano que ocorreria em março de 2019, participei do processo iniciado por Mestre Zoinho (Robson Campos) na bateria do GRCSES Império de Casa Verde, cujo objetivo era a escrita, em partitura, dos arranjos construídos para o samba enredo daquele ano, o que se repetiu no carnaval de 2020. A intenção do Mestre era entregar tais transcrições para os jurados que analisam e pontuam as baterias dentro dos critérios estabelecidos pela Liga das escolas de samba. Estes jurados, em geral, são músicos formados academicamente e têm prática e intimidade com o universo da leitura de partituras.

Interessante notar que, mesmo que essa não seja uma prática dentro das baterias, o Mestre, por ter uma visão cultural e musical abrangente, achou também importante ter as partituras como documento, de maneira a ajudar a validar seu trabalho construído para a performance de sua bateria. Talvez a ideia de entregar uma grade daquilo que seria executado por sua bateria pudesse destacar seu trabalho, oferecendo-lhe um certo *status*, já que esta é a única bateria que apresenta uma partitura para os jurados, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Isso também parece objetivar uma facilitação para os jurados, para o entendimento de toda a construção musical, pontualmente destacada na grade rítmica. Por outro lado, este pedido também me soou, como se fala popularmente, um "prato cheio", pois possibilitou analisar musicalmente vários elementos como: motivos rítmicos de cada naipe, sonoridades, intensidades, diálogo entre os naipes, melodia de timbres, timelines, flexibilidades da matriz temporal, variações de andamento nas retomadas, entre outros.

A prática da escrita musical não é uma necessidade nesse meio. Porém, é uma ferramenta que pode ser manejada produtivamente para a pesquisa e para músicos que circulam entre os dois mundos – o popular e o orquestral. É também uma possibilidade de colocar esta cultura – do samba, da bateria – em um outro lugar, já que a partitura serve como um documento visual impresso daquilo que é produzido sonoramente. A partitura estabelece ainda um

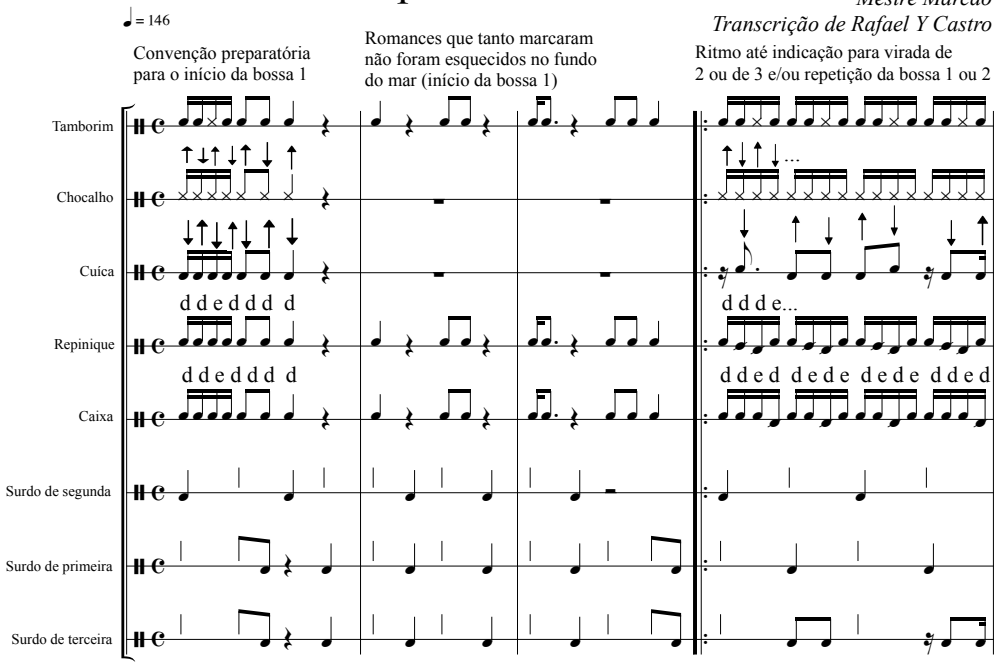
local (*status*) diferenciado. Entre os ritmistas, por exemplo, é muito comum se referenciar a algum músico que tenha essa prática da leitura musical como Maestro. Eu mesmo sou chamado de Maestro ou professor nestes locais, mesmo que hajam diversos diretores, mestres e professores com outras habilidades significativas da tradição oral, como memória e escuta diferenciadas.

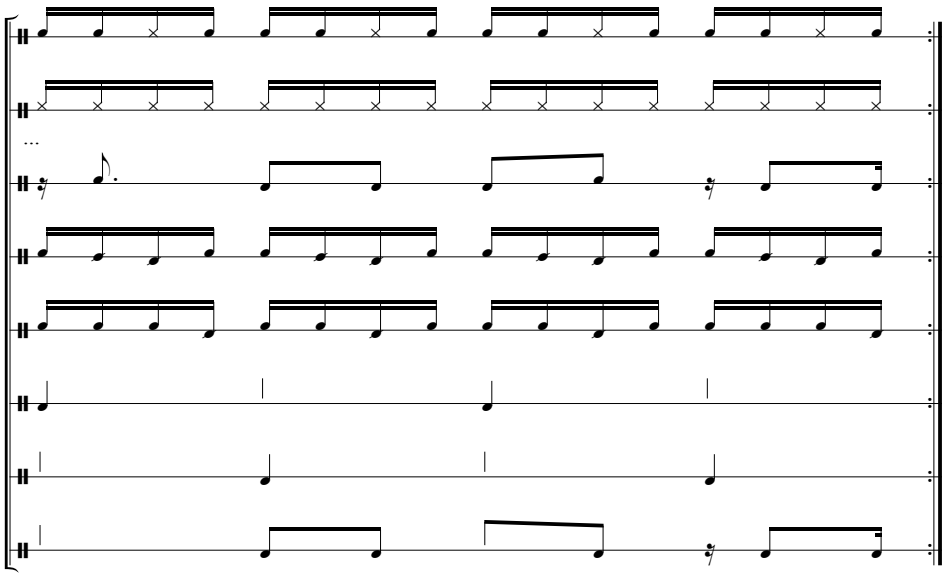
O músico que precisa decorar uma série de breques, por exemplo, acaba tendo um desenvolvimento diferenciado para esta tarefa, bem distinto do músico que apenas lê partituras e não precisa memorizar. Apesar de nos terreiros e nas baterias ser característica a reprodução e o aprendizado de instrumentos sem a necessidade da leitura, entendemos como crescente a possibilidade do encontro entre esses dois mundos – o da teoria e o da prática. Atualmente, por exemplo, é muito comum encontrarmos ogãs ou ritmistas em busca de instituições de ensino de música com a prática da escrita, leitura e técnicas musicais de outras tradições – fato que também influência a modificação de padrões estabelecidos nos terreiros ou baterias, explicitado pela circularidade e somatória de conhecimentos diferentes de variadas escolas musicais.

Apresentamos abaixo o trabalho solicitado para o carnaval paulistano, por entendermos ser um marco inicial de muitas novas possibilidades.

Bossa 1 Império de Casa Verde 2019
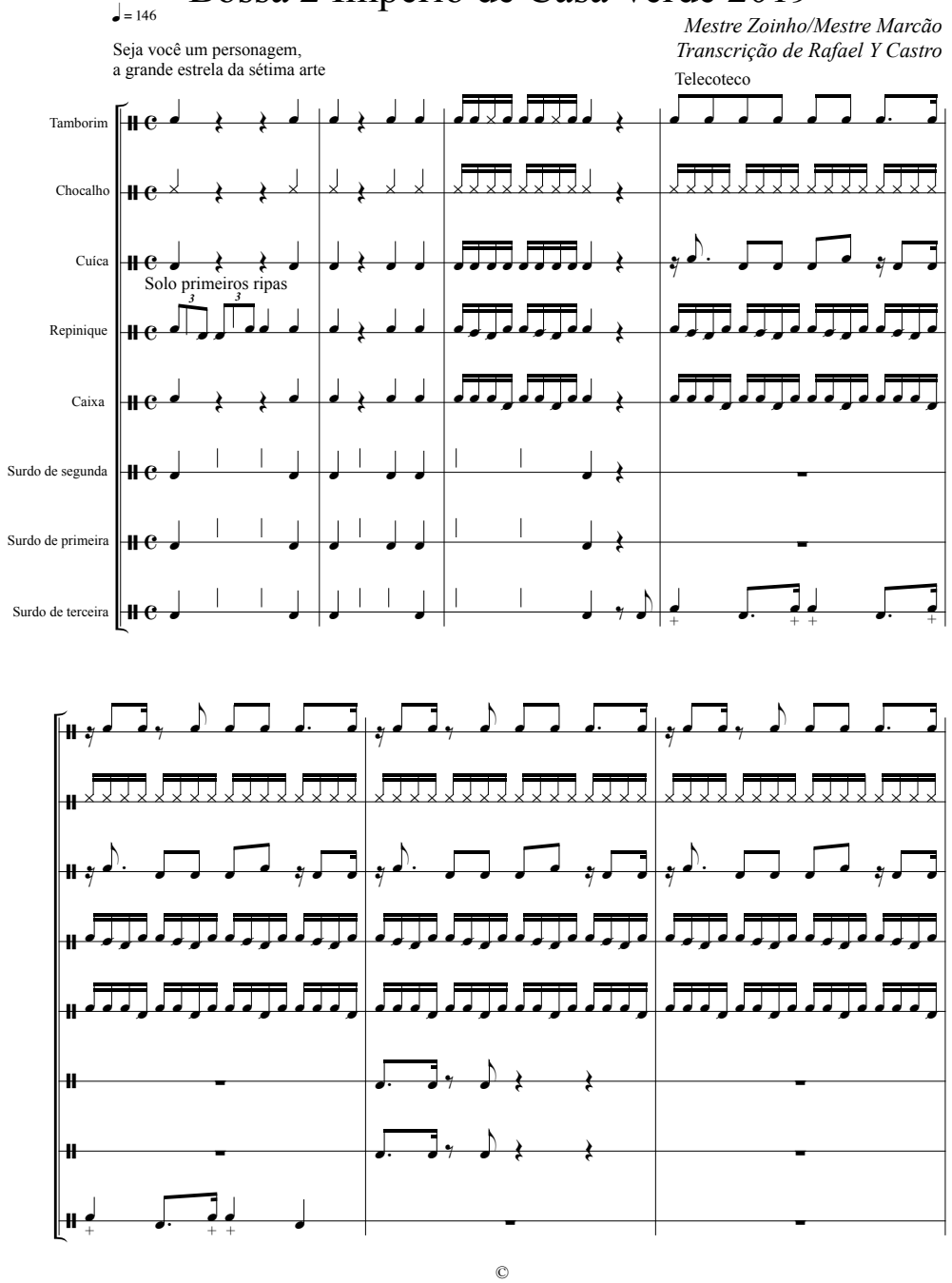
Mestre Zoinho
Mestre Marcão
Transcrição de Rafael Y Castro
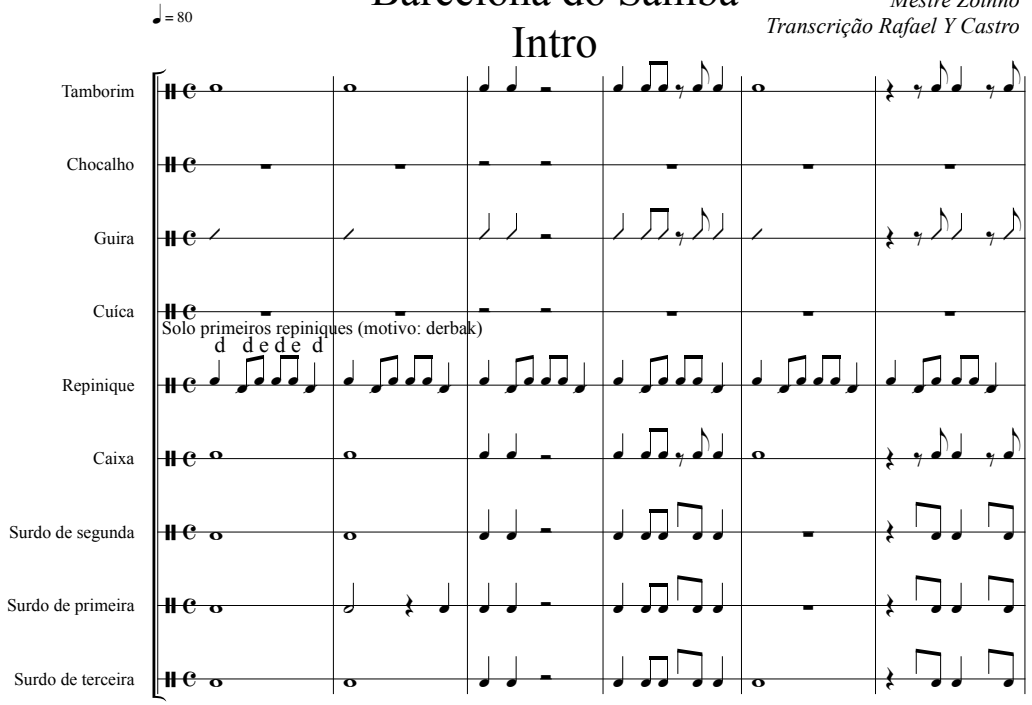




©

Bossa 2 Império de Casa Verde 2019
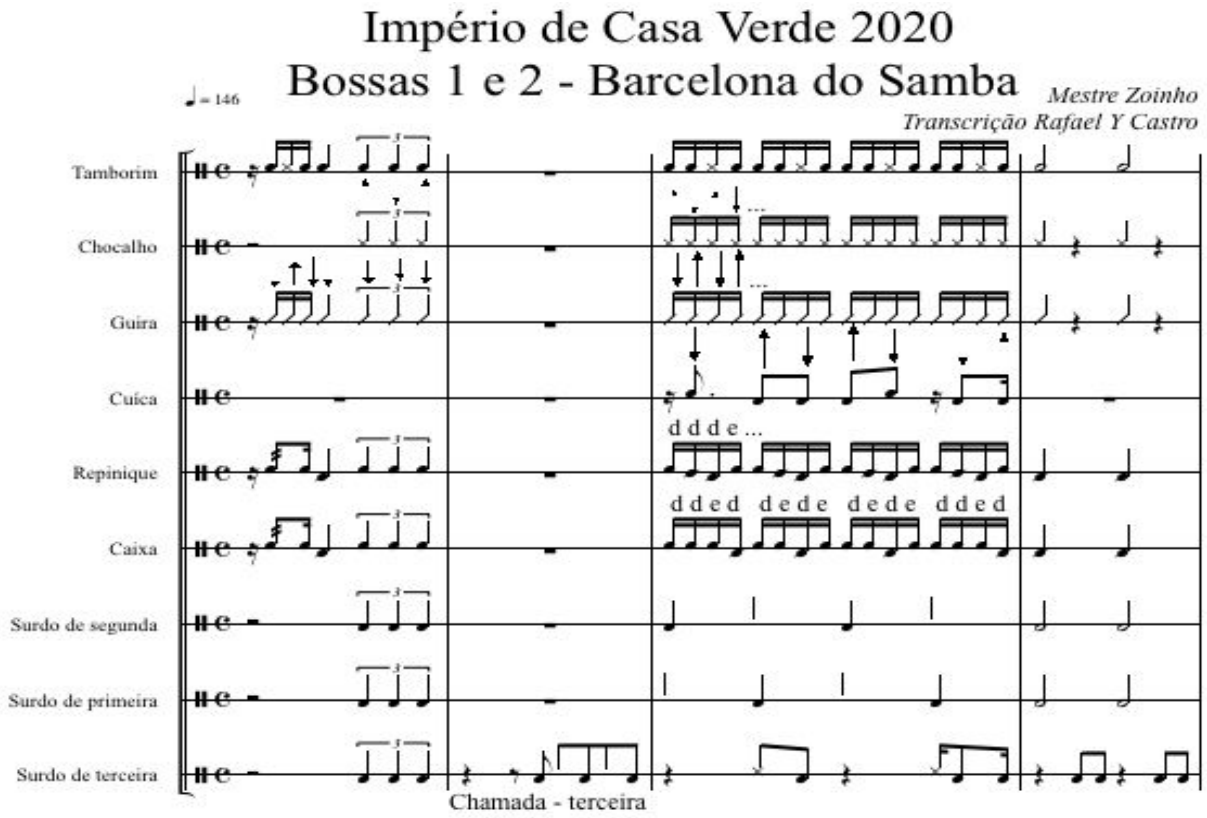


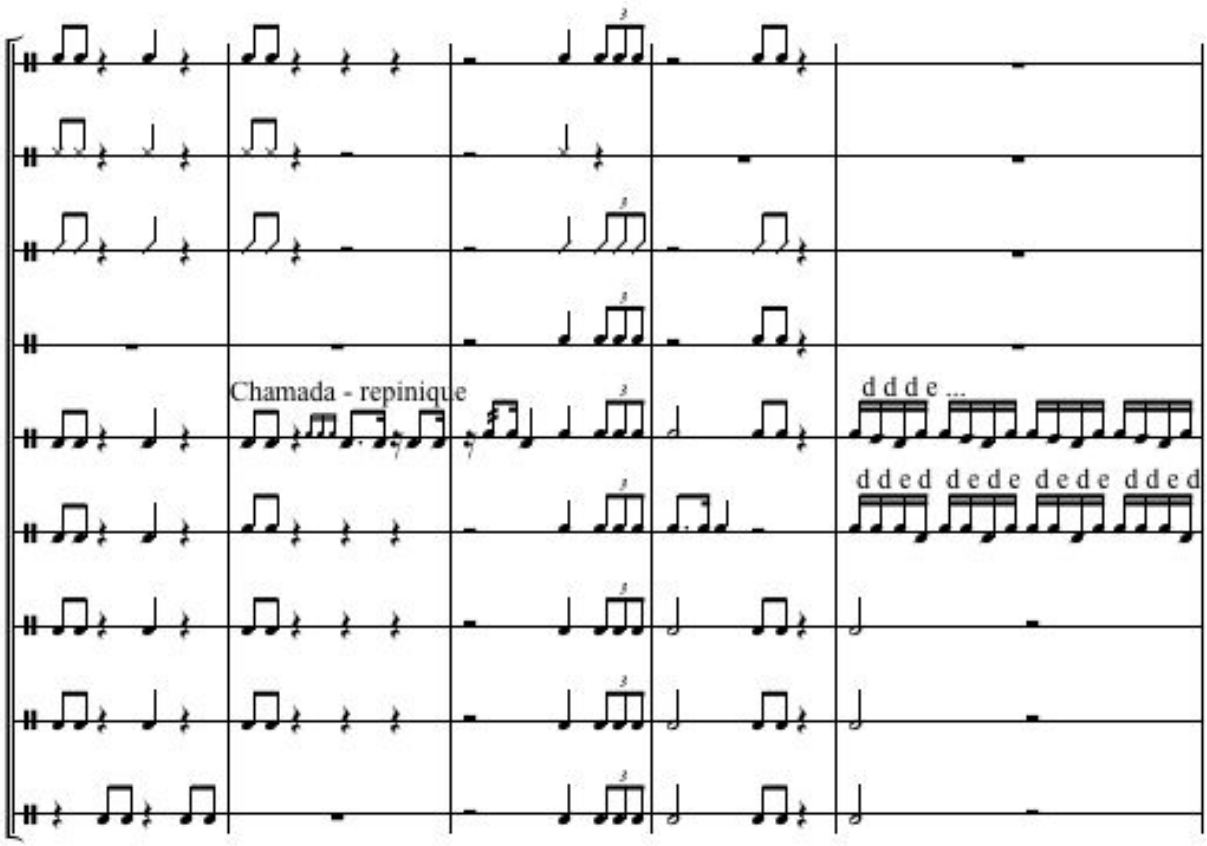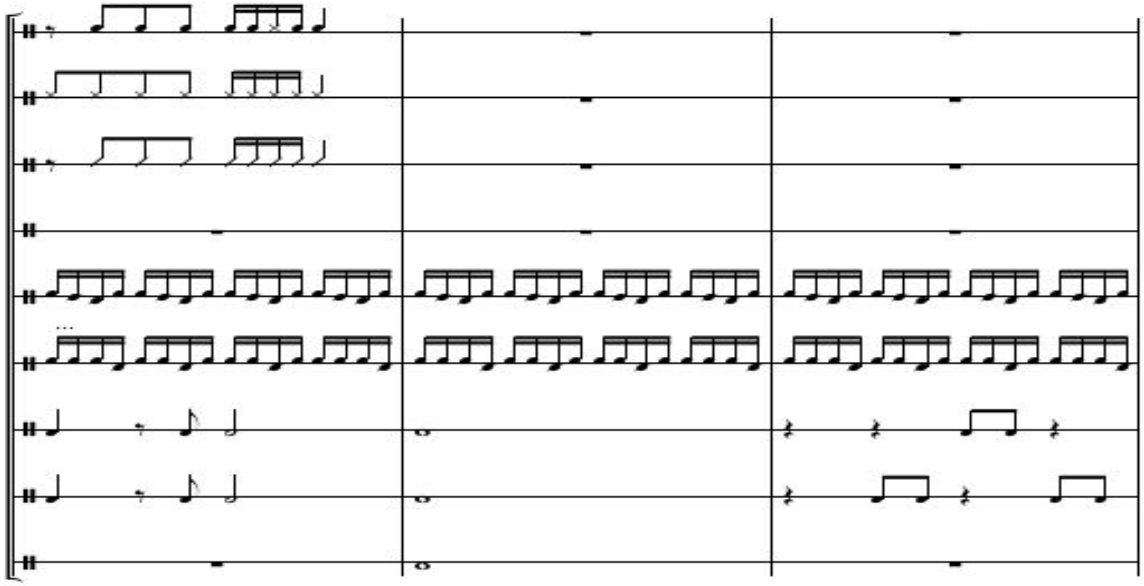
©

Império de Casa Verde 2020
Barcelona do Samba
Intro
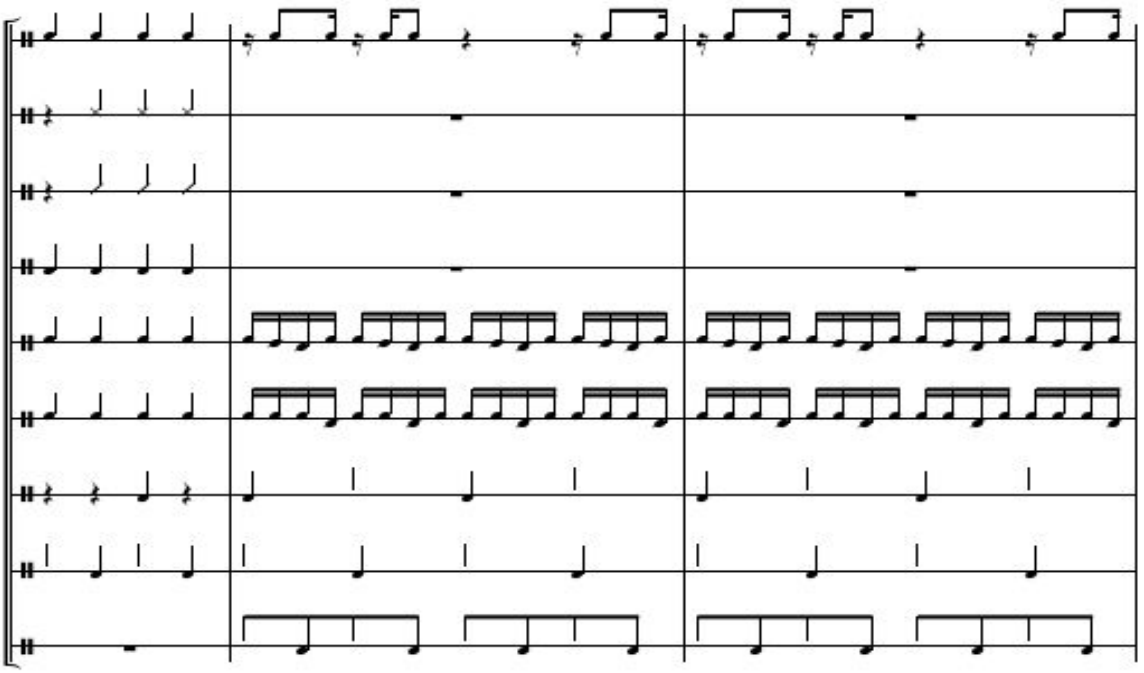
Mestre Zoinho
Transcrição Rafael Y Castro




Império de Casa Verde 2020
Bossas 1 e 2 - Barcelona do Samba
Mestre Zoinho
Transcrição Rafael Y Castro
♩= 146
Tamborim
Chocalho
Guira
Cuíca
Repinique
Caixa
Surdo de segunda
Surdo de primeira
Surdo de terceira
d d d e ...
d d e d d e d e d e d d e d
Chamada - terceira
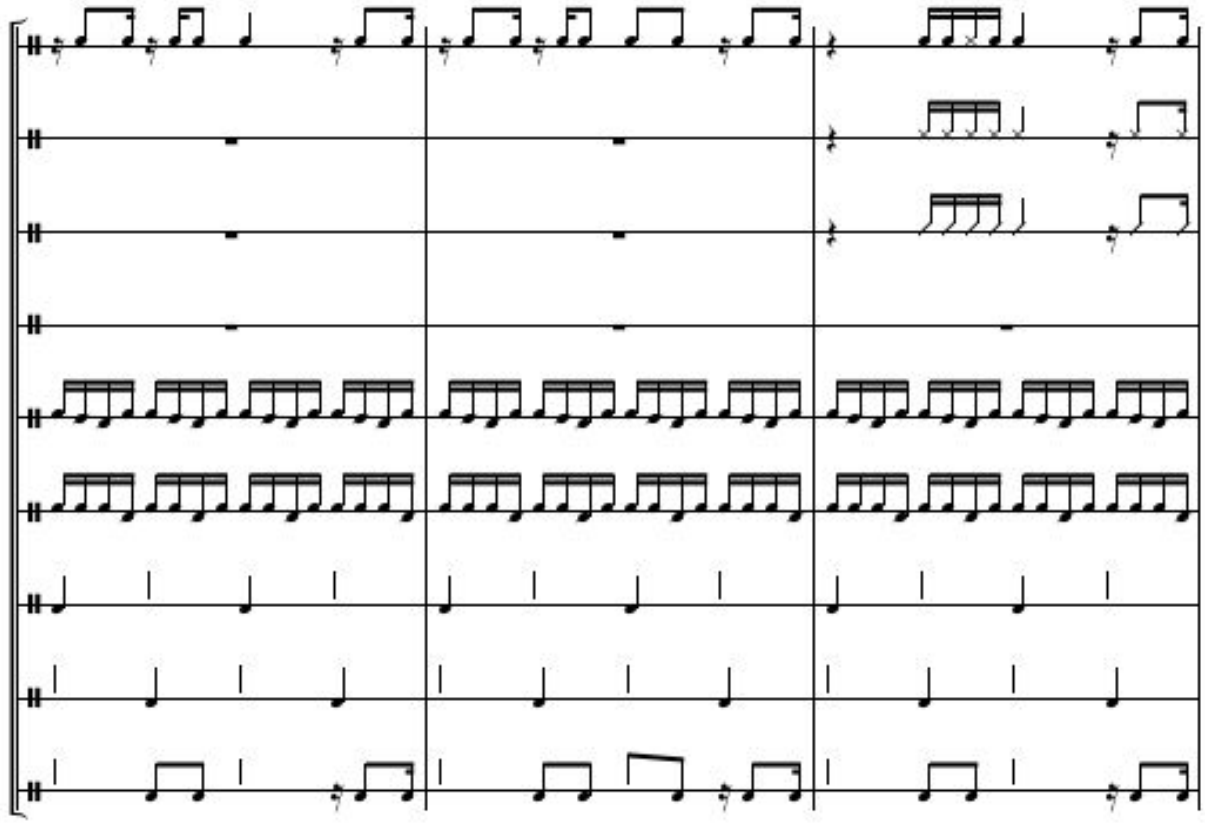

Chamada - repinique
d d d e ...
d d e d d e d e d e d d e d
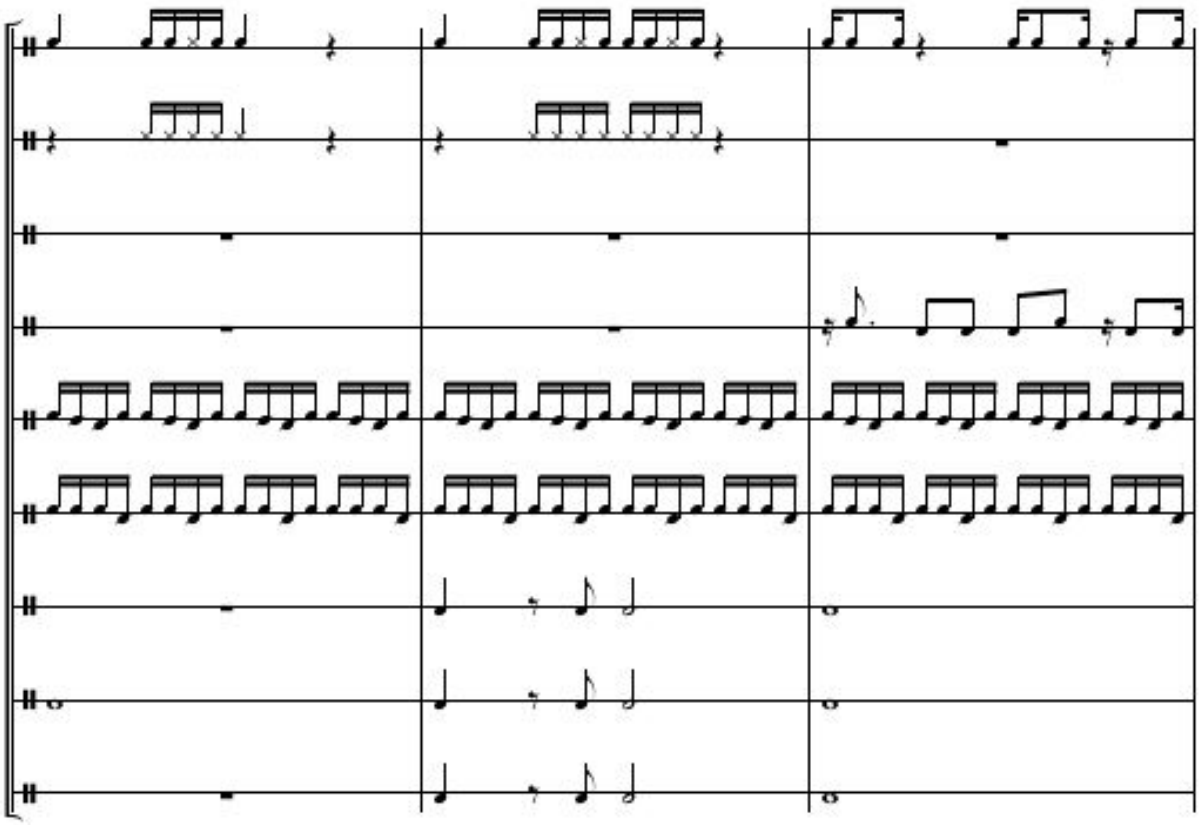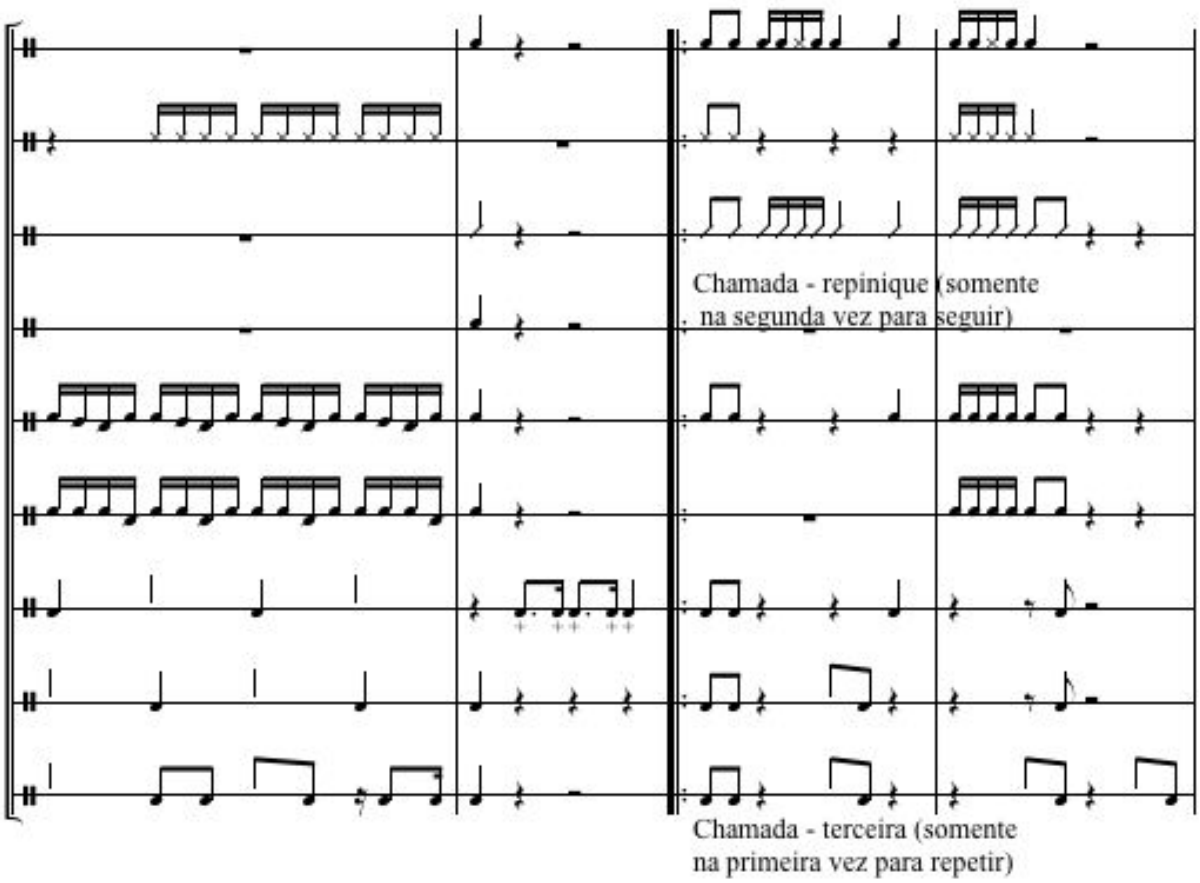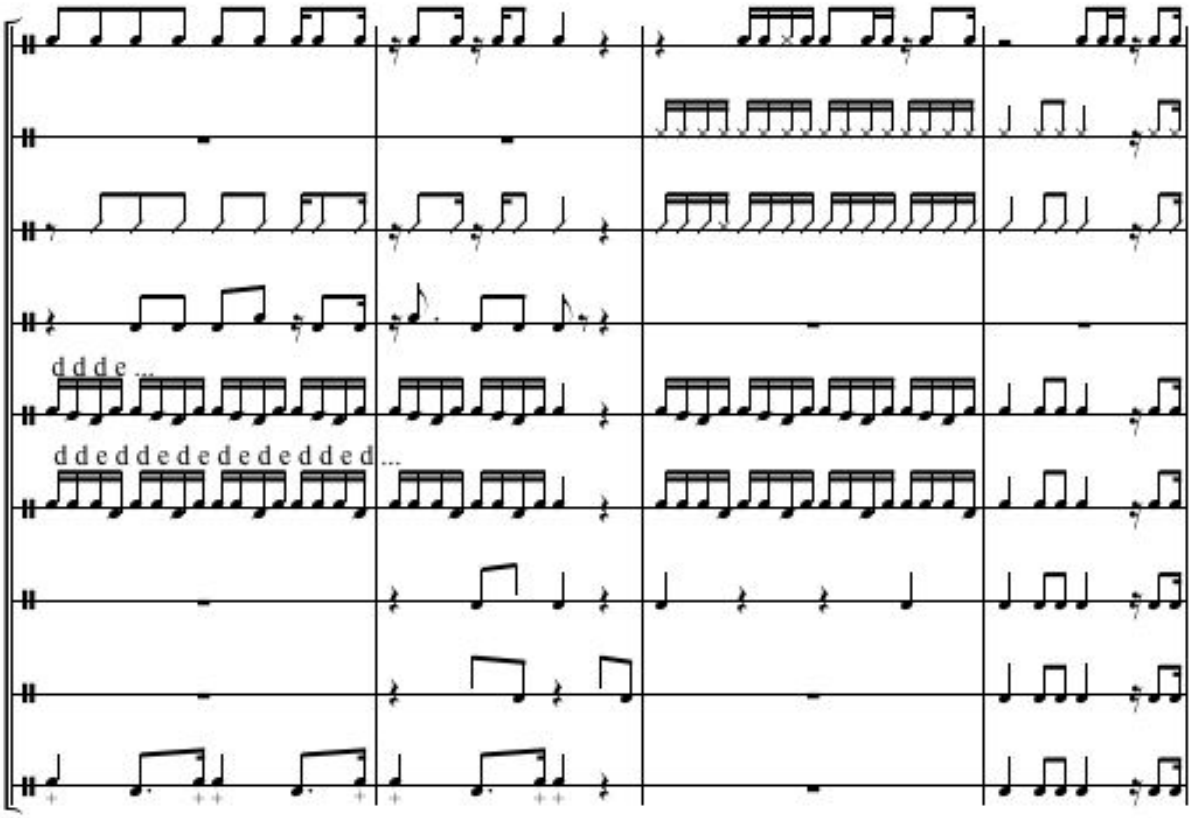




Meu tigre guerreiro
num canto de paz
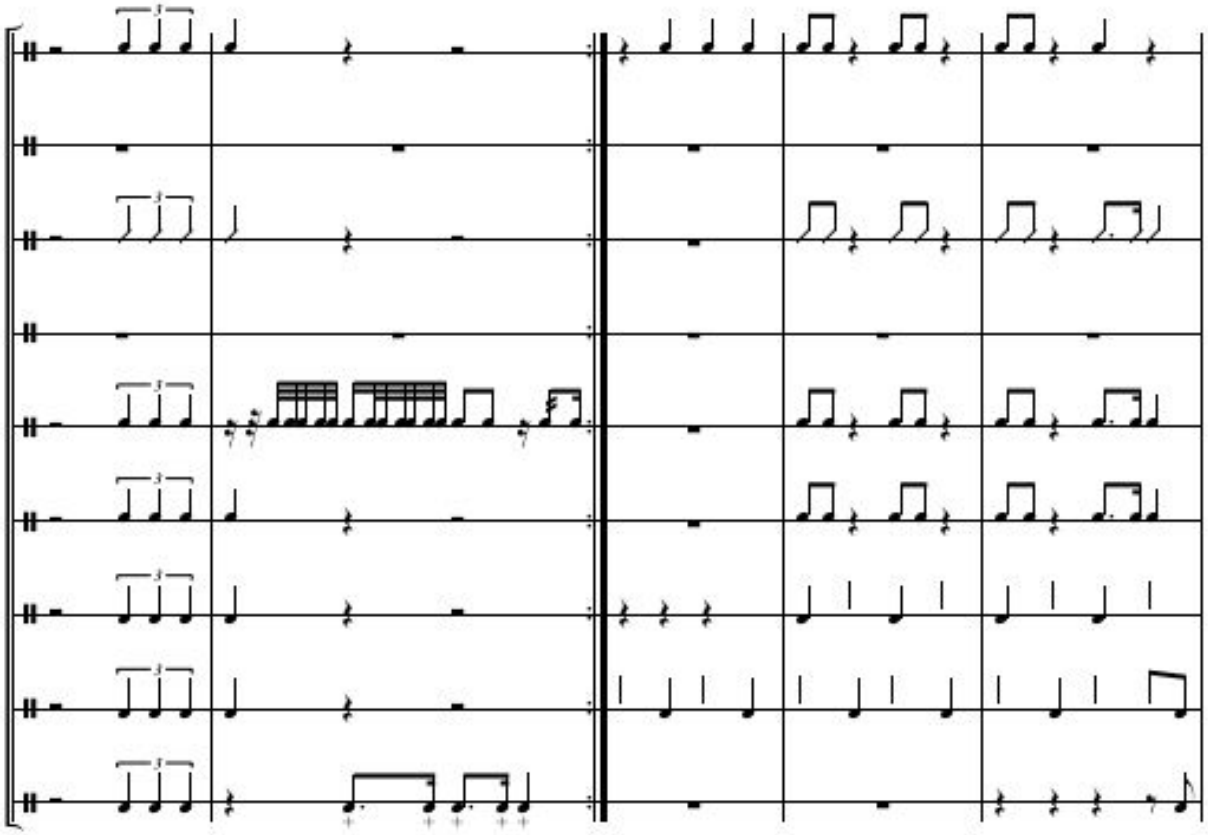
Está escrito
nas estrelas...

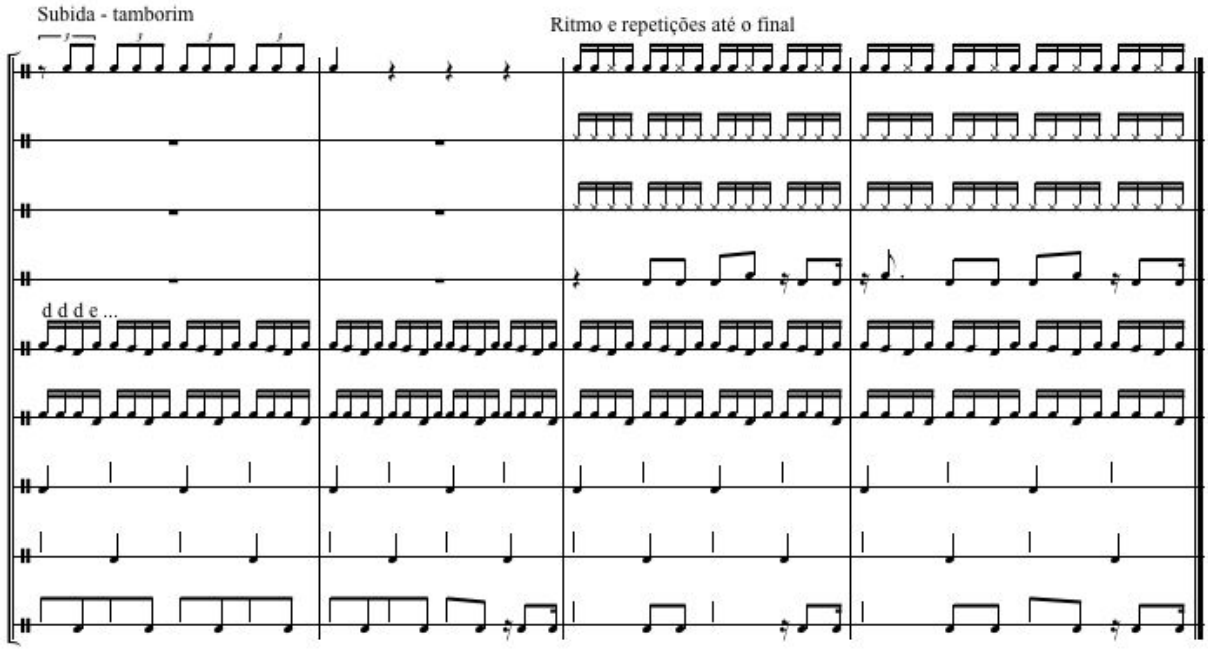





Chamada - repinique (somente
na segunda vez para seguir)
Chamada - terceira (somente
na primeira vez para repetir)


d d d e ...
d d e d d e d e d e d e d d e d ...




Subida - tamborim
Ritmo e repetições até o final
d d d e ...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, realizado de maneira participativa no GRCSES Império de Casa Verde e na Casa de Candomblé Angola Kyloatala, averiguamos, a partir de determinados cruzamentos, parte das conexões existentes entre o candomblé e as Escolas de samba, tanto de maneira geral quanto específica. Tais conexões demonstram como alguns pensamentos e estratégias de determinados grupos sociais se desenvolvem e se modificam de acordo com necessidades coletivas.

Nesse sentido, o ritmo, analisado aqui como um fenômeno multidimensional, é visto como elemento responsável pela reconexão dos descendentes afro-brasileiros de gerações mais novas com o local de origem – África –, que sustentam um conhecimento ancestral identitário a partir da prática percussiva. Ou seja, o ritmo possui uma função social ampla, não somente para quem o executa, mas também para a população que acompanha a performance.

Notamos que, de maneira estratégica, determinados conceitos depreciativos em relação ao samba e ao candomblé foram socialmente construídos. Concluímos que, no caso do samba, a mídia, a industrialização do carnaval e o turismo de entretenimento contribuem para a determinação de certo *status* apenas comercial atribuído a este gênero musical.

No caso do candomblé, observamos também que determinações tendenciosas e criminosas de alguns grupos religiosos construíram um imaginário popular no qual as divindades africanas foram demonizadas, afastando parte do público de uma melhor compreensão da realidade dos terreiros e desta cultura como um todo. Notamos que aquilo que ocorre por escolha de alguns grupos específicos, é uma reprodução direta e automática de conceitos equivocados que são utilizados como estratégias de dominação. Nesse sentido, parte da população repete a distorção conceitual discriminatória, afastando-se dessa cultura e dando prosseguimento ao seu apagamento cultural. Os próprios locais onde os terreiros de candomblé e as quadras das Escolas de samba se situam – em sua maioria afastados das áreas consideradas mais urbanizadas –, fortalecem tal apagamento e afastamento.

Ao nosso ver, a compreensão do candomblé como algo limitado à própria religiosidade o deixa de lado socialmente, não permitindo que ele seja reconhecido como instituição de formação de pessoas e promoção cultural, o que é claramente evidenciado nos ritos e performances ancestrais. Entendemos isso como uma minimização da potência cultural brasileira. Percebemos também que a falta de reconhecimento acerca desta cultura multiplica-se através dos próprios indivíduos promotores de suas práticas. Ao mesmo tempo que parte dos envolvidos considera questões de empoderamento sócio-cultural por meio dessas práticas – a partir de longos processos de conscientização, estudo e reconhecimento histórico –, outra parte pre-

fere não adentrar nesta questão e relações culturais, optando por não se expressar abertamente a respeito.

Observamos que isto se dá como uma estratégia de sobrevivência, por conta do amplo preconceito social em relação às identificações culturais de matriz afro, preconceito este que se dá em níveis étnico-raciais e religiosos, resultando no fato de que esta cultura seja vista como marginal, com base num referencial de refinamento hegemônico eurocêntrico. Há um amplo desconhecimento das peculiaridades destas musicalidades e subestimação de potencialidades promovidas pela coletividade em processos artísticos encontrados na performance dos grupos e ambientes analisados. No caso do samba, geralmente associado ao entretenimento, observamos a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, do reconhecimento da profundidade de elementos rituais a ele associados. Nesse sentido, nossas inquietações se deram na tentativa de averiguar quais seriam os motivos de não haver um reconhecimento amplo das complexidades existentes nestas práticas e quais seriam de fato as heranças culturais trazidas pela diáspora.

Verificamos que a relação de atividades do cotidiano com as práticas musicais é essencial para o desenvolvimento de sentidos sociais para os grupos envolvidos. Ao mesmo tempo, é pela necessidade da ação social, a partir da musicalidade, que os elementos identitários rítmicos, e diversos outros pontos de encontro entre os terreiros e as baterias, aparecem como insígnias de poder. Estes códigos fazem parte da memória coletiva e do reconhecimento territorial destes indivíduos. A sonoridade dos grupos de percussão representam território e pertencimento.

Alguns conceitos centrais tratados aqui como norteadores dos comportamentos de movimentos diaspóricos em diversos contextos e locais, abordados amplamente por Hall, Ortiz, Pinto e Kubik, acabaram correspondendo a determinados comportamentos observados por nós nas comunidades analisadas, naquilo que se refere à transculturação e etnicidade. Alguns exemplos mais diretos destas correspondências conceituais seriam: a) nem sempre quem migra de um lugar para outro, no caso da África para o Brasil, opta por continuar ou referenciar a origem e portanto as conexões culturais, mesmo quando as utiliza em seu repertório, b) o reconhecimento da potencialidade cultural de determinado grupo, a partir de sua etnia, pode também não ser considerado como algo significativo em determinadas práticas ou comportamentos do indivíduo. Nesse sentido não há uma clareza explícita dos conteúdos e significados, mesmo que estes sejam particulares, c) por outro lado, caso seja conveniente, estas relações, quando identificadas, servem para empoderar o indivíduo a partir do seu coletivo e d) independente dos exemplos anteriores (a, b ou c), ele opta por deixar estas relações e valores mantidos como segredos, preferindo não expressar claramente estas conexões.

Compreendemos que diversas questões sociológicas se apresentaram em pontos de cruzamento diversos, onde a música é uma ferramenta de formação de valores coletivos. Presenciamos também, de forma muito evidente, maneiras diferentes de existência dentro das práticas das comunidades analisadas. Como já observado, o ritmo é um conector de sentidos sociais, e é justamente no contexto da performance destas formações que muitos desdobramentos representam a própria conexão entre os terreiros e as baterias. Os códigos internos – toques e levadas –, funcionam como elementos representativos da identidade social desses grupos. A possibilidade de executar e reproduzir elementos identitários recriados no pós-diáspora, justificam a continuação da memória cultural africana. Os toques e levadas tornaram-se então, meios mnemônicos.

Como cultura e sociedade estão conectados mais fortemente nesses e em alguns outros grupos, descobrimos que além de verificar o próprio sentido do ritmo como fenômeno multidimensional, foi a amplitude dos pontos de convergência entre os terreiros e as Escolas de samba. É a partir destes encontros que o ritmo se desenvolve plenamente, ou seja, ele só existe a partir dessas conexões. Por outro lado, não nos interessa determinar qual seria o ponto de partida (do musical para o social ou do social para o musical), porque compreendemos que não há separação entre cultura e sociedade. O que procuramos evidenciar foram os encontros e seus significados, ainda pouco expostos socialmente, tanto dentro como fora dos próprios contextos musicais analisados. Enaltecemos a reconexão de todos os envolvidos, apresentada pela performance de seus conjuntos percussivos e seus amplos significados coletivos.

Identificamos uma série de toques utilizados no candomblé – aguerê de Odé, alujá de Xangô, cabula, congo de ouro, ijexá, ilú de Iansã, entre outros –, como responsáveis pelas levadas de caixa, repinique e surdos utilizadas nas baterias das escolas de samba. Estes referenciais rítmicos – originários principalmente de países da diáspora centro-africana de cultura Bantu e de grupos étnicos como os Yorubás, da Nigéria – chegaram e transformaram-se em processos evolutivos musicais de readaptação. Lembramos que o nome de uma das nações mais representativas do candomblé no Brasil é Ketu, oriundo de uma região relevante pela ancestralidade musical transposta através da diáspora, o conhecido reino do Benin (antigo Daomé).

Nesse sentido, esses referenciais rítmicos promovem tentativas de reconexão identitária para suas comunidades, tanto para aqueles que tocam como para aqueles que participam e escutam nos terreiros e nas Escolas de samba (Memória ancestral). Encontramos e destacamos então diversos elementos identitários a partir do ritmo: a) nos chamados pontos fixos de encontro em timelines de diversas levadas de caixa, b) em levadas e variações de repinique, c)

em levadas de surdo e d) na contramétrica utilizada em padrões referencias em solos, variações e momentos específicos do xirê e do samba enredo. Todos esses referenciais fundamentam a integração entre as linguagens do samba e do candomblé, oriundas de práticas percussivas africanas suportadas pela oralidade que evidenciam possibilidades de compreensão do pulso diferentes daquelas estabelecidas na música ocidental.

Destacam-se os seguintes pontos mais marcantes de toda a investigação:

Musicais

a) flexibilidade na performance: matriz temporal, andamento e diálogos musicais (pergunta e resposta), b) percussão como linguagem, c) instrumentos, d) técnicas, e) pluralidade entre ritmo, voz e movimento (características e funções do ogã e do ritmista) e f) prática musical como essência.

Breve descrição de alguns exemplos mais destacados por esta investigação:

a) a levada de caixa *em cima*, criada por Mestre Louro no GRCSES Acadêmicos do Salgueiro (Rio de Janeiro), possui origem inicial no alujá de Xangô (Ketu). Por outro lado também é considerada uma levada marchada pelas gerações anteriores (conexão híbrida com o toque arrebate do candomblé Angola), b) a levada de caixa *em cima* utilizada em algumas baterias como na Vila Maria e no Bloco Carnavalesco Filhos da Santa em São Paulo, possui origem híbrida, dividida entre o cabula (conexão mais direta com a origem do próprio samba) e o ijexá, ritmo essencialmente utilizado no candomblé para diversos orixás, apesar de ser associado mais diretamente à Oxum e ser também uma marca identitária nos Blocos Afirmativos Afro, como é o caso do Ile Ayê em Salvador no estado da Bahia, c) a levada de caixa da Portela é oriunda do aguerê de Yansã, toque este também conhecido por quebra prato e ilú de Yansã, d) a levada de caixa da bateria do GRCSES Mocidade Independente de Padre Miguel provém do aguerê de Odé (especificamente na variação do atabaque rum), e) a segunda célula rítmica mais executada no pandeiro de náilon dentro do partido alto é uma apropriação do cabula (assim como as variações realizadas na contramétrica), f) há uma associação do agogô do GRCSES Império Serrano com Ogum – orixá patrono dessa Escola cujo elemento de poder na mitologia Yorubá é o ferro, material base utilizado na construção desse instrumento. Lembramos que os africanos eram considerados grandes mestres na construção de ferramentas com o ferro, por exemplo. Observamos também que muitas Escolas utilizam o símbolo de São Jorge (Ogum sincretizado na religiosidade brasileira) e outros orixás como Xangô como protetores espirituais.

Diversos

Destacamos conexões que ocorrem na circularidade cultural entre os terreiros e as Escolas. Estas características em comum, que também se apresentam em outras realidades, justificam as relações e encontros analisados, corroborando as conclusões a partir de nossa hipótese: a) oralidade, b) elemento ritual, c) filosofia de vida, d) símbolos, e) cargos de liderança, f) memória e respeito aos antepassados, m) preceitos, g) identidade e pertencimento, h) segredos utilizados como resistência, i) métodos, j) relativização do tempo, k) intergeracionalidade, l) xirê e desfile, entre outros.

O trabalho evidencia determinados comportamentos de indivíduos pertencentes a esses grupos que, apesar de não exporem abertamente determinadas conexões por diversos motivos já descritos, utilizam estes elementos como sentido existencial em suas práticas. Ao mesmo tempo, eles optam por não querer relacionar tais elementos, tanto pela ausência de reflexão a respeito como pela falta de necessidade, já que a práxis, por si só, justifica esses encontros. Por outro lado, alguns defendem tais encontros e reconhecem parte destas relações.

Outro ponto que averiguamos, foi o grande contingente de mestres, diretores e ritmistas jovens atualmente nas baterias. Esta característica também foi interpretada como responsável pela falta de conexões histórico culturais, já que muitos destes não possuem relações com a religiosidade de matriz afro. Por outro lado, utilizam desta estrutura e concepção musical de maneira inconsciente.

Entendemos que este trabalho contribui para a aproximação comunitária, unificação de linguagens e possibilidades de ensino, reconhecendo a totalidade das características e costumes brasileiros promovida pela forte influência de diversas etnias africanas em conjunto com suas descendências. Encontramos nos contextos investigados um saber complexo que pode somar-se ao que já é produzido de maneira positiva na academia. Tratamos de buscar o reconhecimento cultural afro-brasileiro dentro de sua amplitude, que não tem sido relatado de maneira profunda, principalmente naquilo que se refere às peculiaridades encontradas em nossas análises musicais e nas derivações do ritmo como fenômeno multidimensional para as comunidades estudadas.

Mesmo que ainda não haja o total reconhecimento da dimensão que estes locais atingem, bem como o nível de promoção social e profissional de seus agentes, o trabalho aponta para o fato de que esses locais preservam, de fato, práticas sustentadas essencialmente pela percussão, construída de maneira coletiva. O desenvolvimento da própria construção musical está diretamente relacionado com o desenvolvimento do ser humano de maneira integral, visando uma relação de parceria entre a performance e o próprio indivíduo. Participar destas comunidades como ritmista ou ogã, torna-se símbolo de novas possibilidades de atua-

ção, a partir de metodologias vivenciadas nestes ambientes. É uma possibilidade de formação histórico-cultural pela própria performance, através da oralidade.

Para a sociedade de maneira geral, e para as comunidades pesquisadas, esperamos contribuir fortemente na documentação textual de práticas ainda apagadas politicamente. Dessa maneira, por exemplo, esse conhecimento poderá ser utilizado também em instituições de ensino. Essa é uma tentativa de resistência contra a marginalização destes saberes estruturais, ainda subestimados socialmente. As importantes instituições de formação de pessoas a partir da performance aqui analisadas, podem ser, de fato, referenciais de metodologias complexas intrínsecas encobertas pela oralidade. Nesse sentido, o texto corrobora para uma melhor compreensão destes saberes.

Com base em nossos estudos, na qual há o encontro de saberes desenvolvidos nos terreiros que são transpassados para as baterias, e a partir de nossas análises, concluímos que os toques utilizados no candomblé permanecem nas baterias de maneira estrutural, ainda que não sejam expostos claramente desde sua origem. Todo o arcabouço cultural trazido via diáspora permanece de maneira central nas escolas de samba. O fato de isto não ser discutido nestes ambientes, ou mesmo fora deles, é apenas uma questão de escolha estratégica por parte dos envolvidos.

Da mesma maneira, diversos outros pontos de encontro tratados neste trabalho justificam a relação apresentada, apontando para a amplitude de aspectos comuns à cultura e à sociedade.

REFERÊNCIAS

AJAYI, J. F. Ade. **História geral da África, VI:** África do século XIX à década de 1880. Brasília: UNESCO, 2010.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os Santos.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Religiões Afro-Brasileiras e Cultura Nacional: uma etnografia em hipermídia. **Revista Pós Ciências Sociais.** São Luís, v. 3, nº. 6, p. 1-24, 2006.

ARAÚJO, Eugênio. **Não deixa o samba morrer:** um estudo etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a Escola Favela do samba. São Luís: Editora UFMA, 2001.

ARAÚJO, Leandro Alves de. **Oralidade e escrita na diáspora religiosa afro brasileira.** Dissertação de mestrado em Educação. UNEB, Alagoinhas, 2016.

AREDA, Felipe. Exu e a reescrita do mundo. Universidade de Brasília. **Revista África e Africanidades**. Brasília, nº1, p. 3-18, 2008.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm**: musical structure and methodology. New York: Cambridge University Press, 1991.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:** ensino e aprendizagem entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** Tese de doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAKKE, Raquel Rua Baptista. Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, 27(2): 85-113, 2007.

BALLESTRIN. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, nº11, p. 89-117, 2013.

BARBIERI, Ricardo José. As escolas de samba e a cidade de Manaus (AM): construindo uma proposta de pesquisa etnográfica. **Somanlu - Revista de Estudos Amazônicos**. Manaus, ano 11, nº 2, p. 81-94, jul./dez. 2011.

BARBOSA, Rui Silva. As Escolas de samba e as religiões afro-brasileiras. **Recanto das letras.** Niterói/RJ, 02/03/2011. Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/artigos/2823539.

BARONE, Ana; RIOS, Flávia. **Negros nas cidades Brasileiras: (1890-1950)**. São Paulo: FAPESP, 2019.

BARRETO, Margarita; SANTOS, Rafael José dos. **Aculturação, Impactos culturais, Processos de hibridação: uma revisão conceitual dos estudos antropológicos do turismo.** Turismo em análise, v. 17, n.2 p. 244-261. Reunião de Antropologia do Mercosul, Montevidéu, Uruguai. 16, 17 e 18 de novembro de 2005.

BARROS, Elizabete Umbelino de. **Línguas e linguagens nos candomblés de nação angola.** Tese de Doutorado em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARROS, Iuri Passos de. **O Alagbê:** entre o terreiro e o mundo. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BÉHAGUE, Gerard H. **Music and Black Ethnicity:** the caribbean and South America. New Brunswick and London: University of Miami North-South Center, 1994.

BOAHEN, Albert Adu. **História geral da África, VII:** África sob dominação colonial, 1880-1935. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003**.**

BRUBAKER Rogers. The 'diaspora' diaspora. **Ethnic and Racial Studies**, Vol. 28, 2005, p. 1-19.

BURK, Peter. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo/Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1989.

CANDEIA; ISNARD. **Escola de Samba:** árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CANTERO, Thais Matarazzo. **Artistas negros da música popular e do rádio.** São Paulo: Expressão e Arte, 2014.

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

CARNEIRO, Edson. **Samba de umbigada.** Rio de Janeiro: Polar editora, 1961.

CARVALHO, Marizilda de. **Carnaval e Samba na Terra da Garoa.** Cultura e artes populares. Rio de Janeiro, v.6, n1, p. 83-96, 2009.

CASA de Oxumaré. 22/fev/2020. Facebook: **Casa de Oxumaré**. Disponível em: https://www.facebook.com/casadeoxumare/

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Etnologia Brasileira**. São Paulo: ANPOCS, 1999.

CASTRO, Rafael Y. **Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas Baterias das Escolas de Samba de São Paulo.** Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

_____, Rafael Y; STASI, CARLOS. **A utilização de elementos musicais estruturais do candomblé na preparação e performance das baterias de escolas de samba para o carnaval**. *InterFACES, 30*(1), 67-81. Recuperado de https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/39691. Rio de Janeiro, 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Roberto da Matta, o carnaval e a interpretação do Brasil. In: **O Brasil não é para principiantes:** Carnavais malandros e heróis, 20 anos depois. GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Lívia; DRUMMOND, José Augusto (Orgs.). Rio de Janeiro: Ed. FGV, pp. 143-157, 2000.

CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility:** aesthetics and social action in african musical idioms. Chicago and London: University of Chicago Press, 1979.

COSTA, Haroldo. **Na Cadência do Samba.** Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

COSTA, Valéria Gomes. **Fluxo e Refluxo:** africanos e crioulos pós-1888 nas religiões afro-descendentes entre Recife e Maceió. XIII Encontro de História Anpuh – Identidades. Rio de Janeiro, 2008.

CRECIBENI, Nelsinho. **Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade.** São Paulo: O artífice editorial, 2000.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

DIÁLOGOS da fé - Do terreiro à avenida, o tempo e o templo dos orixás. **Revista Carta Capital**. 08/12/2017. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/do-terreiro-a-avenida-o-tempo-e-o-templo-dos-orixas/

DIMENSTEIN, Gilberto; ALVES, Rubem. **Fomos maus alunos**. Campinas: Editora Papirus 7 Mares, 2013.

DORING, Katharina. **A Cartilha do Samba Chula.** Bahia: Editora Umbigada, 2016.

DÔSSIE IPHAN. **10 Matrizes do samba no Rio de Janeiro**: partido alto, samba de terreiro, samba enredo. Distrito Federal: IPHAN, 2007.

EVANGELISTA, Daniele Ferreira. **Fundando um axé:** reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. Revista Religião e Sociedade. Vol. 35, nº1. Rio de Janeiro, jan/jun. 2015.

FARIAS, Júlio Cesar. **Bateria:** o coração da Escola de Samba. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2010.

FASI, Mohammed El. **História geral da África, III**: África do século XVII ao XI Metodologia e pré-história da África. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, 1056 p. Brasília. ISBN: 978-85-7652-125-9.

FAUSTINO, Reinaldo. **Nei Lopes:** Retrato de um Brasil Negro. Selo Negro: São Paulo, 2009.

FELINTO, Renata. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas:** estudos de produções e de poéticas. Tese de Doutorado em Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba, Identidade Nacional e o Direito à Cidade**. Script Nova – Revista Eletrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol XVI No. 418 (47). Barcelona, Nov. 2012 Disponível em: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm. Acesso em: 30/out/2020.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. **La Binarizacion de Los Ritmos Ternarios Africanos en America Latina.** Havana. Casa de Las Americas, 1986.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX).** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GERISCHER, Christiane. **O suingue baiano:** rhythmic feeling and micro rhythmic Phenomea in Brazilian Percussion. Vol. 50 nº1. Society for Ethnomusicology, Berlin, 2006.

GIANESELLA, Eduardo Flores. **Percussão orquestral brasileira:** problemas editoriais e interpretativos. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GOMES, Carlos Antonio Moreira. **Um Batuque Memorável no Samba Paulistano**. São Paulo: Editora CCV, 2010.

GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio. **Políticas da Raça:** experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2014.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca**. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2000.

GOVERNO demite Adelzon Alvez da Rádio Nacional. **Hora do Povo**. 06/fev/2020. Disponível em: https://horadopovo.com.br/governo-demite-adelzon-alves-da-radio-nacional)

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda:** Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GREEN, Lucy. **Pesquisa em Sociologia da Educação Musical**. ABEM Revista Associação Brasileira de Educação Musical. v.4. n.4. 1997. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista4/artigoII.pdf. Acesso em: 30/out/2020.

GUERRA, Lucia Helena Barbosa. **Xangô rezado baixo. Xambá tocando alto: a reprodução da tradição religiosa através da música.** Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

HALL, Stuart. **Representation:** Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 1997.

_____. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte. UFMG, 2013. 1978, 1989, 2002, 2003, 2006, e 2009, 2018, dos originais em inglês, revisões e reimpressões.

HERTZMAN, Marc. Um contrapeso brasileiro**:** música, propriedade intelectual e a diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930). In: **Políticas da raça**: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no *Brasil*. GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (Orgs.). São Paulo: Selo Negro, 2014.

_____. **Negros nas cidades brasileiras (1890-1950).** BARONE, Ana; RIOS, Flávia (Orgs.). FAPESP, 2017.

_____. Os ciclos do samba: inovação, fontes e mitos cem anos depois de "pelo telefone". In: **Revista Afro-Ásia**. CUNHA, Maria Clementina Pereira da; NETO, Lira (Orgs.). 2017. nº 55, p. 259-272.

HESSE, Axel: **Transmissions-Singen im kubanischen Spiritismus.** Tese de Doutorado. Universidade Humboldt, Berlim, 1971.

IKEDA, Alberto T. Culturas Populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. Portal de revistas da USP: **Estudos avançados**, v.27, nº 79, 2013. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710. Acesso em: 30/out/2020.

_____. **Música, política e ideologia**: algumas considerações. Comunicação. [18 a 21 de janeiro de 2001]. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. Comunicação apresentada no V Simpósio Latino-Americano de Musicologia.

JESUS, Tiago Silva de Amorim. **Corpo, Ritual, Pelotas e o Carnaval**: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. 2013. 367f. Tese de Doutorado em Ciências da Linguagem. Universidade de Santa Catarina, Palhoça, 2013.

KAÇULA, Tadeu. **Casa Verde: uma pequena África paulistana.** São Paulo: Editora Liber Ars, 2020.

KARASH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports***,* v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerad. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**: a study of african cultural extensions overseas. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

KUIJLAARS, Antoinette. A difusão dos saberes musicais dos ritmistas fora da Escola de Samba. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v.6, n.1, p.67-82, 2009.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Kotas, Mamás, Mais Velhos, Pais Grandes do Semba**: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro. 2016. 253f. Tese de Doutorado em Música. UNICAMP, Campinas, 2016.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do autor, 2007.

_____. **Pandeirada Brasileira: pocket edition**. Curitiba: Edição do autor, 2010.

_____. **Instrumentos e Ritmos Brasileiros**. Curitiba: Edição do autor, 2014.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de Samba**: ritual e sociedade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé nagô-ketu**: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. Tese de Doutorado em Etnomusicologia. UFBA, Salvador, 1990.

MACHADO, Veridiana Silva. **O Cajado de Lemba**: o tempo no Candomblé de nação Angola. 2015. 152f. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

MANGUEIRA faz a maior parada de bateria da história do carnaval. **Portal Vermelho**. 21/02/2012. Brasília/DF. Disponível em: http://vermelho.org.br/noticia/176196-1. Acesso em: 05/fev/2021.

MARIA, Maria das Graças. Memória subterrânea: construção das representações de identidade do negro em Florianópolis. **Esboços**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, vol. 2, n. 2, 1995, p. 58-69.

MANHÃES, Luciana. **Memórias de um corpo brincante**: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense. 2009. 192 f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

MARROCO, Beatriz; RAMOS, Julia Capovilla Luz. Pierre Verger e a construção da memória cultural afro-brasileira em O Cruzeiro: sentido textuais através das fronteiras. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, jul./dez. 2010, p.153-170.

MATOS, Claudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe. **História geral da África, VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal**: herança viva da tradição. 2014. 180 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MESQUITA, Carolina Rosa. A construção da identidade étnica e as representações sociais. **NetSaber-Artigos**. 2020. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_36298/artigo_sobre_a-construcao-da-identidade-etnica-e-as-representacoes-sociais. Acesso em: 26/jan/2021.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **A batucada da Nenê de Vila Matilde**: formação e transformação de uma Bateria de Escola de Samba paulistana. 2009. 242 f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MOKHTAR, Gamal. **História geral da África, II: África antiga**. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

MOORE, Robin. **Fernando Ortiz on Music.** Philadelphia: Temple University Press, 2018.

_____. Música Negra e a Diáspora: reflexões sobre o caribe hispânico. **Projeto História** – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. São Paulo, n. 44, pp. 305-319, jun. 2012. Tradução: Luciano Dutra.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades Paulistanas: final do século XIX ao início do século XX.** Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo.** São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NARLOCH, Leandro. **Guia politicamente incorreto da história do Brasil**. São Paulo: Editora LEYA, 2009.

NIANI, Djibril Tamsir. **História geral da África, IV**: África do século XVII ao XI. 2 ed. rev: Brasília: UNESCO, 2010.

NOGUEIRA, Rodrigo M. F. O carnaval como uma peça da construção identitária brasileira. **Caderno Virtual de Turismo**, vol.8, n° 1, 2008. Disponível em: http://www.spell.org.br/documentos/download/1903. Acesso em: 03/nov/2020.

NOGUEIRA, Simone Gibran. **Psicologia crítica africana e descolonização da vida na prática da capoeira Angola.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

OGOT, Allan Bethwell. **História geral da África, V**: África do século XVI ao XVIII Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Bernardo Carvalho. Batucada de bamba: patologia bonita do samba. **Revista ComparArte**, Rio de Janeiro, vol 1, n.1, Jan-Jun 2017.

OLIVEIRA, Emerson Divino Ribeiro de. **Transculturação**: Fernando Ortiz, o negro e a identidade nacional Cubana (1906-1940). Dissertação de mestrado em História das Sociedades Agrárias. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2003.

OLIVEIRA, Lucas Bártolo Martins de. **O Enredo de Cosme e Damião no Carnaval Carioca.** Dissertação de mestrado em antropologia social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, Lulla; SOUZA, Raul de; VICENTE, Tânia. **Ritmos do Candomblé**. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.

ORTIZ, Fernando. El contrapunteo cubano del azúcar y del Tabaco: do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. **Editorial de ciencias sociales**, La Habana, 1983. Tradução: Lívia Reis.

_____, Diversas publicações, entrevistas e relatos não declarados, coletados por pesquisadores.

O SEGREDO é o nosso maior erro. 2019. Facebook: Filhos do Rei Xangô. Disponível em: https://www.facebook.com/FilhosDoReiXango/

PACHECO, Agenor Sarraf. **Diásporas africanas e contatos afroindígenas na Amazônia Marajoara**. Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 17, n. 26, 2016.

PEGADO, Israel Antônio Sequeira. **A evolução do Carnaval Carioca: A festa popular que virou produto**. Trabalho de Conclusão de Curso para Bacharel em Jornalismo. Departamento de Comunicação Social do Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Pará. Belém, 2005.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Bastide e Verger entre "áfricas" e "brasis": rotas entrelaçadas, imagens superpostas. **Revista IEB**, São Paulo, nº 50, set-mar, 2010.

PEREIRA, Tatiana Antonia Selva. **Transculturação identidade e diferença cultural em o recurso do método e o reino deste mundo de Alejo Carpentier.** Dissertação de Mestrado em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. **A estética transcultural na Universidade Latino Americana**: Novas práticas contemporâneas. EAU – PPGAU UFF, 2015.

_____. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia,** São Paulo, Vol. 44, nº 1, 2001.

PORFIRO, André Luiz. Esta Kizomba é nossa Constituição: o Movimento Negro na travessia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. (Grupo de Pesquisa Ilè Obà Òyó – Pro-PEd – UERJ e Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro – ISERJ) In: **VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e a Educação.** Rio de Janeiro, 2015.

PRADO, Bruna Queiroz. Vida e obra de Geraldo Filme: uma leitura musical sobre o processo de modernização de São Paulo. In: **Anais das Jornadas de Antropologia da Unicamp**, 2011, Campinas. Trajetórias, Contextos e Territorialidades, 8 a 11 de novembro de 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Aimó**: uma viagem pelo mundo dos orixás. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

_____. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Exu, de mensageiro a diabo: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, (50), 46-63, 2001. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275. Acesso em: 03/nov/2020.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba**: uma etnografia entre os bambas da orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PRISCO, Carmen. **As religiões de matriz africana e a escola**: guardiãs da herança cultural, memória e tradição africana. Praia Grande: Oromilade, 2012.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores Negros**: antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do morumbi. São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do Poder**: eurocentrismo e américa latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RASCKE, Karla Leandro. Territórios Negros em Florianópolis na primeira metade do século XX. In: XV Encontro Estadual de História Memórias, Testemunhos e Estado, UFSC, Florianópolis, 11 a 14 de agosto de 2014. **Anais de evento**. Disponível em: http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405907197_ARQUIVO_Trabalho_completo_ANPUH_SC_2014.pdf. Acesso em: 03/nov/2020.

REIS, Isabela. Meca da Macumba: o Rio de Janeiro dos terreiros, rituais e festas de matriz africana é tema de dois novos livros. **Revista Quatro Cinco Um**. 01/11/2019.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. **Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido.** Dissertação de mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

RODRIGUES, Ana Maria da Silva. **Aculturação: dificuldade no processo de ensino e aprendizagem do aluno imigrante em Portugal.** Dissertação de mestrado em Ciências da Educação. Instituto Superior de Educação e Ciência. Lisboa, 2016.

ROBERTS, John Storm. **Black Music of Two Worlds.** Plager Publishions: New York: 1972-1974.

ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão.** Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SAMBA à Paulista – fragmentos de uma história esquecida. Direção: Eduardo Mello. Produção: Yara Camargo e Leandro Freire. Co-produção: TV Cultura. Parte 1. 2013. Documentário. Disponível em: https://youtu.be/KD1gx9xxVD8

SAMBÓDROMO passa por testes com ensaio da Mangueira. **Portal do canal online do G1**. Rio de Janeiro, 16/fev/2020. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/riodejaneiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/16/sambodromo-passa-por-testes-com-ensaio-da-mangueira-baianas-e-maes-de-santo-fazem-lavagem-daavenida.html

SAMPAIO, Luiz Roberto. **Pandeiro Brasileiro.** Vol. 1. Florianópolis: Bernuncia, 2007.

_____. **Pandeiro Brasileiro.** Vol. 2. Florianópolis: Bernuncia, 2007.

_____. **Tambores do Brasil.** Vol. 1. Florianópolis: Bernuncia, 2009.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente.** Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

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.

SANTIAGO, Mora Mesa. **El concepto de transculturación: un recorrido en la obra de Fernando Ortiz.** Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2012.

SANTOS, Fernando Burgo Pimentel dos. **Estado, política cultural e manifestações populares: a influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros.** Dissertação em Administração Pública e Governo, Faculdade Getúlio Vargas. São Paulo, 2007.

SANTOS, Rafael Camaratta. **A Circulação de Axé através do Movimento da Comida**: uma etnografia em um terreiro de candomblé da Bahia. 2018. 158 f. Dissertação em Antropologia e Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorgão.** Petrópolis: KBR Editora, 2011.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese de doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SANTOS, Luciano dos. As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim/MS. V. 2 nº 4, p. 141-157. jul/dez 2011.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e poder: revisitando o "medo branco" no século XXI. **Revista da ABPN**. V. 6, nº 13, p.134-147, 2014.

_____. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo":** Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese de doutorado em Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

_____. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Revista Psicologia e Sociedade**. Universidade de São Paulo, 26 (1), 83-94, 2014.

_____. **Encontro Técnico do Projeto Guri**. 21/nov/2019. Hotel San Rafael, São Paulo/SP. Palestra.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. Por dentro do Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros, de Mãe Beata de Yemonjá**.** Rio de Janeiro**. Revista África e Africanidades**, nº 8, fev. 2010.

SILVA, Áurea Demaria. **No balanço da "Mais Querida":** música, socialização e cultura negra na Escola de Samba - Embaixada Copa Lord. Florianópolis (SC). 2006. 181 f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Unesp, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

SILVA, Camila de Matos; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Os cantopoemas dentro do Congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. **Revista Identidades**. São Leopoldo, v. 21 n. 2, p. 210-217, jul.-dez. 2016. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/2929/2773. Acesso em: 05/nov.2020.

SILVA, Joselina. O Negro Baiano Pai Joãozinho da Goméia: o candomblé de Duque de Caxias na mídia dos anos cinquenta. **Revista Magistro** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO, v.1, nº 1, 2010.

SILVA, Pedro Henrique Souza da. Entre a mensagem e a comunicação: A "oralitura" de Mãe Beata de Yemonjá. **Literafro**: O portal da literatura Afro-Brasileira. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/590-entre-a-mensagem-e-a-comunicacao-a-oralitura-de-mae-beata-de-yemonja-pedro-henrique-souza-da-silva. Acesso em: 05/nov/2020.

SILVA, Salomão Jovino. **Memórias sonoras da noite**: musicalidades africanas no brasil oitocentista. 2005. 431 f. Tese de doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Leandro Manhães. **Nas trilhas de sambistas e "povo de santo":** memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950). 2012. 184 f. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em Branco e Negro:** carnaval popular paulistano 1914-1988. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba:** o dono do corpo. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

SOARES, Reinaldo da Silva**. O Cotidiano de uma Escola de Samba Paulistana:** o caso do Vai-Vai. 1999. 229 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

STASI, Carlos. **O instrumento do "Diabo":** música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Representations of Musical Scrapers:** The disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument. Tese de doutorado em Música. University of Natal, Durban, 1998.

TIBÉRIO JÚNIOR, Armando; MARCONI, Fernando Carlos; SAMPAIO, Luís Roberto. **Percussão Brasileira**. São Paulo: Livre Percussão, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1991.

_____. **Os sons dos negros no Brasil:** cantos, danças, folguedos e origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Pequena história da música popular:** segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

TORGONVNICK, Marianna. **Gone Primitive:** Savage Intellects, Modern Lives. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

TRINDADE, Vitor da. **Oganilu: o caminho do alabê/visita aos instrumentos da religião dos orixás.** Embu das Artes: Agência Popular Solano Trindade, 2019.

_____. **Palestra sobre o candomblé.** 20/dez/2019. Laboratório de Percussão, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo/SP. Palestra.

TURETA, César; BOREL ARAÚJO, Bruno F. V. Escolas de samba: Trajetória, Contradições e Contribuições para os Estudos Organizacionais. **Organização e Sociedade**, Salvador, vol.20, no.64, p.111-129, Mar 2013.

TREMURA, Welson Dias. **A influência Africana na música brasileira: samba.** Word Press, online, 2018.

ULLOA, Alejandro. **Pagode:** A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas. Rio de Janeiro: Editora Multi Mais, 1998.

URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em Evolução na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Plêiade, 2005.

_____. **Sampa, samba, Sambista:** Osvaldinho da Cuíca. São Paulo: Edição do autor, 2004.

VERGER, Pierre. **Orixás, deuses iorubas na África e no Novo Mundo.** Salvador: Fundação Pierre Verger. 2ª edição, 2018.

_____. **Fluxo e Refluxo:** do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os santos, dos séculos XVII a XIX. Salvador: Ed. Corrupio, 1987.

VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismos na música afro-americana.** São Paulo: Editora Quíron, 1975.

VINHAL, Felipe Eugênio. **Dias de festa e lutas de representações:** música e identidades na congada e festa do divino de niquelândia – GO. 2016. 320 f. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal de Goiânia, 2016.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. Lepzig: Editora Veit&Co, 1906.

WEISSMANN, Lisette. Muticulturalidade, Transculturalidade, Interculturalidade. **Construção Psicopedagógica**. São Paulo, vol. 26, n. 27, 2018.

WOOD, Charles. The True (?) Nature of Percussion. **Percussive Notes,** v.30, n.2, p.45-47, 1991.

WONSOSKI, Wanessa. **O conceito de identidade em Antonio da Costa Ciampa, Zygmunt Bauman e Stuart Hall.** 24º Encontro Anual de iniciação Científica. Universidade Estadual de Maringá/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá, 2015.

ZERBO, Joseph Ki. **História geral da África, I:** Metodologia e pré-história da África. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

GLOSSÁRIO

Adjá: instrumento parecido com o agogô utilizado para atrair os Orixás.

Alabê: líder do conjunto percussivo do Candomblé na nação Ketu.

Amazi: água na língua Bantu.

Aquidavi: baquetas de bambu, goiabeira, tucum e outras variedades de materiais, utilizadas para a execução dos toques dos atabaques na nação Ketu.

Ashogun: ogã com a função do sacrifício de animais na roça, também substitui ou reveza com o Pai de santo as ações nos ritos estruturais como o Xirê.

Ayê: terra, local aonde vivem os humanos.

Barracão: salão aonde acontecem os rituais como o Xirê no Camdomblé, também utilizado como nome referencial de uma quadra de Escola de samba.

Casa de Santo: o mesmo que terreiro ou roça.

Ebó: oferenda para os Orixás.

Ekédi: filha de santo com a função de apoio ao zelador e realização de todos os outros cuidados domésticos em uma roça. Zeladora dos orixás.

Filhos de Santo: indivíduos praticantes da religião do Candomblé.

Inzo: terreiro em Bantu.

Kizomba: roteiro e enredo da gira. O mesmo que xirê em Ketu.

Kota/Makota: Anciões mais velhos, com mais de sete anos de iniciação no Candomblé Angola.

Maionga: banho.

Mameto: Mãe de Santo. O mesmo que Yalorixá no Candomblé de Ketu.

Marafo: bebida específica destilada do Orixá Exu. Termo utilizado nos terreiros e nas baterias por alguns indivíduos que circulam em ambos os ambientes.

Muzenza: O mesmo que Yawó no Candomblé de Ketu.

Nkise: a própria natureza em sua força máxima no Candomblé da nação Angola. Diferente de orixá, mas reverenciados com o mesmo ou maior grau de importância espiritual para os filhos da Casa.

Obi: semente sagrada africana utilizada nos rituais do Candomblé.

Odé: Oxóssi.

Ogã: percussionista e filho de santo com diversas funções estruturais nas roças ou terreiros, como o da proteção e guarda dos rodantes e do zelador.

Ori: Cabeça.

Oro: Rito específico que acontece no barracão ou no Roncó.

Orum: local onde vivem os orixás, diferente do céu.

Oyá: Iansã.

Pai: referência aos ogãs ou Pai de santo.

Roça de Candomblé*:* o mesmo que terreiro.

Rodante: filho de santo que possui a capacidade mediúnica da incorporação.

Roncó: local de iniciação dos filhos de santo, entendido como o útero da Mãe Iansã, exatamente por que será ali que os filhos de santo renascerão dentro da religião.

Suspenso: indivíduo escolhido para ser iniciado na religião.

Tata Kambando: O mesmo que ogã no Candomblé de Ketu.

Tata Nkisi: Pai de santo em Bantu

Terreiro*:* Casas de Santo, local aonde acontecem os rituais.

Xicaringoma: líder do conjunto percussivo do candomblé da nação Angola. O mesmo que Alabê no Ketu.

Yawó: indivíduo que possui capacidade mediúnica de incorporação.

Zamba: O mesmo que Ekédi no Candomblé de Ketu.

Zelador: o mesmo que Pai de santo.

APÊNDICE A -COMUNIDADE KYLOATALA

MAMETO
Vanda Pereira dos Santos (Bandadeloyo) – fundadora do Inzo Kyloatala *(in memorian)*

TATA NKISI
Kylonderu (Rodofo Santos dos Reis)

KOTA
Ramsés Reis (Kamuanga)

MAKOTAS
Carolina Doin (Manzele)

Rosângela Santos (Mazakyssy)

Roseli Pereira (Danssejy)

MUZENZAS
Cristiane Dias (Gundery)

Ester Caparelli (Dandassaley)

TATAKAMBANDOS
Cristiano Nardis (Dymewazamby)

Jorge Ceruto (Gangazonybe)

José Paulo Rodrigues (Obadarubenym)

Júlio Mesquita (Gunbewango)

Kauan de Oliveira (Taringanga)

Luan Borges (Mutaru)

Marcos Menezes (Mukambila)

Rafael Y Castro (Bewalaja)

Ricardo Valverde (Ymberekwe)

ZAMBAS
Andréia Elias (Kwanzademy)

Beatriz Góes (Mussambazuyla)

Danielle Lima (Ojufarany)

Dayra Reis (Kyanlecy)

Débora Oliveira (Kalymazy)

Isabela Faria (Oyamurejy)

Kauany Santos (Zyngewala)

Roseleide Santos (Monamazy)

Sônia Donin (Kesnzalejy)

APÊNDICE B - BATERIA DO GRCSES IMPÉRIO DE CASA VERDE (2017-2020) (Equipe Técnica)

Robson Campos (Zoinho) – Mestre

Edmir Augusto Fernandes - Diretor/Ala de Cuíca

Edson Martins Junior (Teco) – Diretor/Ala de Guira

Emerson Machado (Sam) – Diretor

Fernando Luis dos Santos (Nando) - Diretor

Jefferson da Silva Cruz (Gê Nota 30) - Diretor

Jorge da Silva Cruz (Trovão) - Diretor

Jorge Vinícius - Diretor/Ala de Tamborim

José Roberto da Silva Junior (Chulé) - Diretor

Matheus Felipe (Emílio) - Diretor

Ricardo Luiz dos Santos (Viola) - Diretor

Sergio Vertente Lima (Serginho) – Diretor/Ala de Tamborim

Wellington Candido (Welitão) – Diretor/Ala de Chocalho

APÊNDICE C - ENTREVISTADOS

Adeir Rodrigues (Thinta)

Alan Salgado (Ogã Alagbê)

André Silva

Anderson Jorge Enéas (Awo Nita Mokutalofanje Anderson D'Ogun) (Cabelinho)

Bruno Romano (Primeiro Repinique)

Claudemir Romano (Mestre de bateria)

Douglas Germano

Koka Pereira

Dennys Silva

Erivaldo Basílio Portela (Barba)

Fernando Moreira (Mestre Neninho)

Flávio Luís Ferreira de Souza

Francisco Santana

Hugo Santana

Jeferson Magno

Jorge Ceruto (Tata Ganga Zonibe)

José Roberto da Silva Junior (Chulé/Diretor de bateria)

Julio Cesar (Primeiro Repinique)

Lucas Quexo (Primeiro Repinique)

Luiz Antonio Simas

Marco Antonio da Silva (Mestre Marcão)

Marcos Menezes (Tatakambando Ashogum Mukambila)

Michel Romano (Primeiro Repinique)

Osvaldo Barro (Osvaldinho da Cuíca)

Paulo Henrique Souza (Pupa) (Primeiro Repinique)

Pedro Moita

Rafael Oliveira (Mestre de bateria)

Ramsés Santos dos Reis (Tata Kamuanga)

Ricardo Valverde (Tatakambando Inberekwe)

Robson Campos (Mestre Zoinho)

Rodolfo Santos dos Reis (Tata Nkisi Kylonderu)

Rodrigo Santos

Vitor da Candelária (Primeiro Repinique)

Vitor da Trindade (Ogã Alabê)

Vitor Velloso (Mestre de bateria)

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS REALIZADAS A PARTIR DE QUESTIONÁRIO SISTEMATIZADO

Perguntas:

1) Você acredita em alguma influência do candomblé nas baterias? Caso seja sim, fale sobre.

2) Alguém que você conhece já falou sobre algum acontecimento disso nas escolas de samba?

3) Quando você ouve ou toca uma levada de algum instrumento da bateria, você identifica algum toque do candomblé? Explique.

4) Caso você tenha informações sobre estas relações, teria alguma ideia do motivo delas não serem faladas abertamente?

5) Você tem alguma iniciação na religiosidade do candomblé?

6) Você acha relevante discutir essas relações?

7) Historicamente já ouviu algo sobre o que pode sair do terreiro e ir para a avenida?

Respostas dos entrevistados:

Adeir Rodrigues (Thinta)

1) Sim, com certeza, isso é mais do que a realidade, apesar de muitos não falarem por diversos motivos. O principal acredito que seja o preconceito de quem é de fora e também a falta de segurança de quem é de dentro e pratica a religião mas prefere deixar no silencia. Dessa forma, evita se aborrecer com gente que já tem estabelecido padrões de dominação.

2) Sim, conheço bem o Andrezinho, filho do finado Mestre André da Mocidade. Lá sempre falaram que a batida de caixa tinha origem no aguerê. Na verdade nem sei de qual aguerê que seria a origem e se é Ketu ou Angola mas muito se falou da escolha do toque para ser utilizado nas caixas.

3) Sim, eu adoro tocar congas em gravação de samba enredo. Pode ver o dvd do Leandro Leart quando eu toco é macumba pura. Tem até um solo meu lá. Outra coisa, os toques dos repiques também são idênticos aos toques dos atabaques, é só você ouvir o lé do cabula por exemple e a levada básica no repique, é igual.

4) Como disse anteriormente, penso que seria uma estratégia para evitar certa falta de entendimento da importância do terreiro para as escolas, assim cada um faz o seu e não se aborrece.

5) Sim, toda minha família sempre foi da macumba e do samba, somos do Engenho da Rainha no Rio e tenho passagens pelo Salgueiro e afinidade pela Mangueira. Em São Paulo, já não frequento mas simpatizo com o Mocidade Alegre e Império de Casa Verde. Gosto das pessoas de lá. Hoje tá difícil frequentar por motivos pessoais e profissionais.

6) Eu acho mais do que essencial, isso é a nossa história. O negro, o branco, todos precisam compreender a importância disso culturalmente e politicamente para a identidade do brasileiro. Não é interessante deixar isso esquecido. É uma história de muita sabedoria, apesar das diversas dificuldades que todos nós já sabemos né.

7) Todo o universo mágico da identidade do negro é contada no desfile. Os enredos trazem a história, o passado. A bateria mostra a sonoridade que atravessou o atlântico para aqui ser reinventada.

Alan Salgado (ogã alabê)

1) Olha, são tantas, por exemplo, uma das que mais conheço é do alujá de xangô com a levada de caixa em cima do Salgueiro. Pode perceber que a transição da tercina para semicolcheia é uma coisa que também ocorre nos terreiros. Dependendo da Casa isso ocorre sempre. Outra coisa, muitos ogãs também são ritmistas porque se identificam com ambos os significados.

2) Sempre ouvi curiosidades, mas de fato pouca profundidade vem quando o povo fala disso. De fato precisaria fazer um levantamento maior sobre isso.

3) Sim, muita coisa vem dos atabaques, pandeiro, tamborim, repique, surdo, caixa. Acredito que as levadas de referencia destes instrumentos foram construídas a partir do que temos na Memória coletiva das sonoridades dos terreiros. De maneira consciente e inconsciente. São nossas referencias desde pequenos.

4) Puro preconceito ou desconhecimento mesmo. As pessoas preferem não ter o trabalho em se auto conhecer.

5) Sim, sou feito no Ketu. Minha mãe já era de um terreiro e eu sempre frequentei. Há 3 anos fui iniciado como alabê.

6) Acho fundamental mas para os ritmistas talvez passe batido. Muitos querem tocar e mostrar qualidades técnicas e nem tanto a consciência do que está sendo feito. Acho que alguns mais velhos sabem mais destas influências e procuram mesmo com algumas dificuldades entender melhor para passar as informações corretas, quando forem abordados.

7) Tudo praticamente que é construído já possui embasamento nestas relações. Até há algumas críticas quando o povo exagera e utilizada algumas simbologias de maneira equivocada ou não faz o preceito de maneira correta. Assim ocorrem diversos problemas como fogo e quebra de carro alegórico, atrasos e muito mais. Penso que os orixás só ajudam mas também cobram disciplina e respeito.

André Silva

1) Sim, isso sempre teve, não dá para separar, a única diferença é o lugar e os procedimentos mas os objetivos se encontram. Valorizar a identidade do povo negro.

2) Meu pai, você sabe quem foi né. Sempre me contou e me mostrou como as batidas surgiram dos couros. Também vejo que isso é mais forte em algumas escolas como a Mocidade e Mangueira.

3) Sim, percebo isso bem claro nas levadas de caixa em cima derivadas do Salgueiro e essas que já te falei.

4) Há, isso sempre foi um mistério né, é muito difícil. No Brasil é mais fácil um preto falar que é branco para se proteger do que trazer seus costumes como realidade. Historicamente isso sempre foi difícil.

5) Eu não sou iniciado mas sempre frequentei, já me interessava desde pequeno por fazer parte de uma tradição da família. Muitos tios são de Casas de santo.

6) Eu acho interessante desde que a pessoa consiga ter uma vivência para se familiarizar com o assunto. É importante assumir isso como um conhecimento de nossos antepassados.

7) Muitas representações de momentos dos ritos do candomblé ocorrem na avenida. A comissão de frente é uma marca disso.

Anderson Jorge Enéas (Awo Nita Mokutalofanje Anderson D'Ogun) (Cabelinho)

1) É difícil falar disso porque o povo faz muita bagunça, não consegue separar o sagrado do profano e assim ocorre o desrespeito.

2) Eu mesmo preciso me controlar pois quando toco ripa mor como tenho mediunidade desenvolvida posso incorporar enquanto toco, o que não é indicado no ambiente das escolas. No meu terreiro tudo bem, faz parte.

3) Sim, o toque que te passei, eu criei ele aqui em São Paulo. Peguei do rumpi do cabula e passeis para o ripa mor. Só eu toco desse jeito.

4) É preciso cuidar da religião de maneira cuidadosa, sem expor ao ridículo o que serve para a formação das pessoas e não para o entretenimento.

5) Sou pai de santo e com muito orgulho represento o que aprendi com meus mais velhos.

6) É importante desde que as pessoas tenham cuidado e intimidade para falar com responsabilidade.

7) Sim, todo o saber do negro é representado pelas manifestações populares. O carnaval das escolas de samba é uma porta de entrada para tratar disso com sabedoria e não ao contrário.

Bruno Romano (primeiro repinique)

1) Sempre ouvi falar mas como sou de outra religião não tenho conhecimento para te passar.

2) Sim, meus tios e toda a tradição da Nenê de Vila Matilde. Seu Nenê já ia pro Rio e trazia essas coisas de lá.

3) As funções dos surdos pra mim são pensadas como os atabaques, cada um faz a sua parte no conjunto.

4) Muitas pessoas preferem tocar e cada um fica com as suas crenças. Musicalmente dá pra resolver tudo sem questionar muito.

5) Eu até teria mas como parte da família acabou indo pra outro segmento então perdemos um pouco essa raíz.

6) Eu acho sim mas na prática ficamos com diversas obrigações para resolver e isso fica mais pra quem gosta de conversar.

7) Praticamente desde o início isso ocorreu porque o terreiro conseguiu uma espécie de extensão do ritual na avenida.

Claudemir Romano (Mestre de bateria)

1) Olha eu prefiro fazer música e pensar no bem das pessoas. Reconheço que isso seja parte da tradição e deve ser respeitado porém no meu caso fico tranquilo com o samba em si.

2) Sim, ouvi muito principalmente do pessoal do Rio né, isso por lá é mais forte do que aqui.

3) Eu até penso que sim porque todas as batidas lembram muito.

4) Acho que é porque as pessoas se preocupam em acreditar cada um na sua fé, assim seria uma forma de evitar problemas.

5) Não tenho mas também é como se tivéssemos. Todos nós do samba acreditamos na ancestralidade do povo negro que condiz com a mesma base, os orixás.

6) Acho sim, penso que seria uma forma de desmistificar e assim falar melhor disso tudo, compreendendo de fato esta importância.

7) Todos os anos as escolas representam isso basta ver a quantidade e o domínio dos enredos com a temática afro sempre.

Douglas Germano

1) Sinceramente não, penso que isso virou uma história de moda, apesar de identificar tais relações vejo um certo exagero nisso.

2) Muitos falam mas é difícil ter de fato algo comprovado, então prefiro não entrar nesses detalhes.

3) Não penso dessa forma.

4) Acho que cada um prefere acreditar no significado das coisas de maneira individual.

5) Tenho, sou atuante desde sempre e toco atabaques e outros instrumentos do samba também.

6) Prefiro não tratar destas influências.

7) Sempre as escolas trazem isso mas é preciso cuidar com a qualidade e competência de todo o desfile.

Koka Pereira

1) Toda, penso que sem candomblé não haveria bateria.

2) Sim, lembra do Jorge Gomes que te falei, ele me contou que antigamente era mais forte e hoje muitas levadas ficaram para trás. Isso representou com o passar do tempo a perda de identidade das baterias. Hoje é tudo muito igual, uma pena mesmo.

3) Os repiques e as caixas.

4) Acho que é preconceito. Algumas pessoas conversam de boa sobre isso e pensam na história mas nem sempre foi assim.

5) Tive quando criança mas com o passar do tempo fui ficando distante por motivos diversos.

6) É sempre bom, essas coisas mostram como isso é um complexo de conhecimento precioso.

7) As batidas que estão na bateria já representam isso diretamente.

Dennys Silva

1) Sim, sempre ouvimos isso mas é ainda pouco desvendado.

2) Vários mestres do Rio.

3) No pandeiro, repique e caixa com certeza isso é uma realidade.

4) Penso que o povo prefere não se comprometer quando não sabe de fato os detalhes disso.

5) Não tenho.

6) Com certeza, ainda é difícil entender isso de fato. Algumas pessoas falam mas não explicam.

7) Muitas ideias nos arranjos dos sambas enredo que a bateria faz todos os anos apresentam parte dos toques dos atabaques.

Erivaldo Basílio Portela (Barba)

1) Eu não entendo disso mas gosto do som.

2) Nunca ouvi nada.

3) Me lembra alguma coisa que não sei explicar.

4) Acho que é pessoal.

5) Não.

6) Sim, tudo que trás entendimento é bom pra nós.

7) Não.

Fernando Moreira (Mestre Neninho)

1) Sim, sempre foi assim. Os antigos traziam essa concepção. As pessoas que frequentavam os terreiros também saiam nas baterias. Assim este conhecimento ficou em comum.

2) Há, isso com certeza, meu pai você sabe né quem foi para carnaval de São Paulo e para mim, então ele mesmo já me falou muita coisa.

3) Várias similaridades. Dá pra fazer uma lista.

4) Isso sempre foi uma realidade e ao mesmo tempo um mistério. Seria importante discutir mais sobre isso.

5) Tenho.

6) Com certeza.

7) Culturalmente não haveria tanta informação no carnaval sem essa origem. A cultura do povo negro vem do terreiro.

Flávio Luís Ferreira de Souza

1) Com certeza tem, porque é algo em comum.

2) Sempre ouvi falar, mais forte em escolas mais tradicionais, Nenê, Camisa, Vai-Vai.

3) Sim, parece que estou em um terreiro.

4) Perseguição religiosa com certeza. As pessoas seguem com o preconceito inicial que apaga nossa história.

5) Não tenho mas frequento. Gosto muito também de ir na missa congo da igreja da Penha uma vez por mes.

6) Claro, acredito que isto deveria fazer parte do currículo das escolas de ensino para formar o povo com a história verdadeira e não aquele que foi inventada por estratégia de dominação.

7) Tudo que há no desfile foi oriundo dos terreiros.

Francisco Santana

1) Com certeza, sabemos que isso é uma incógnita mas identifico e acredito nessas coisas.

2) Vários ritmistas me falaram nos ensaios da Nenê por exemplo.

3) Sim, sei que tem origem nos toques mas como não sou ogã não consigo de te falar com precisão.

4) Falta de conhecimento.

5) Não tenho mas gostaria.

6) Muito relevante, precisamos dessas informações.

7) A própria origem da Tia Ciata por exemplo e o surgimento da Pequena África no Rio representam a influência do candomblé nas escolas.

Hugo Santana

1) Sim, prefiro não comentar.

2) Já ouvi bastante mas penso em tocar só.

3) Sim, muitas levadas são praticamente idênticas aos toques.

4) Acho que o medo pode ser um motivo forte.

5) Não mas acredito em São Jorge e sigo com ele sempre.

6) Sim, é importante para entendermos melhor o que de fato aconteceu desde o surgimento das escolas.

7) Penso que muitas coisas que são construídas trazem esta origem, os enredos, as alas, a bateria e por aí vai.

Jeferson Magno

1) Isso seria bom você falar com os carnavalescos daquelas escolas com maior diversidade no Rio.

2) Já ouvi bastante mas sem detalhes.

3) Não percebo.

4) Falta de conhecimento aprofundado.

5) Não mas respeito todas as formas de crenças. O importante é a atitude e o respeito com as pessoas.

6) Acho sim mas sinceramente até hoje fiz sempre o meu tocando pandeiro e fazendo malabarismo com as mulatas.

7) Acho que os temas dos enredos trazem isso claramente todos os anos. Não é possível falar ao contrário né.

Jorge Ceruto (Tata Ganga Zonibe)

1) Tudo que temos aqui no Brasil, do ritmo veio da África e Cuba. É uma mesma abordagem dos conceitos polirrítmicos e melódicos.

2) Sim, sabemos que tudo que é produzido nas escolas possui forte influência, fantasias, alegorias, enredos e ritmo.

3) Eu sempre escutei o Pérola Negra por ser do lado de casa e ouço direto os tambores, como se tivesse num terreiro. É muito forte. A sonoridade é bem presente e as improvisações também demonstram a liberdade e a utilização da música como expressão da vida.

4) Em Cuba o candomblé é feito na rua em lugar aberto. Aqui no Brasil tudo é muito separado. Há um tendência em deixar no mistério e isso enfraquece a própria sabedoria ancestral.

5) Sim, somos feitos no mesmo barco né. Somos irmãos de santo e temos ligação espiritual forte.

6) Vejo como uma necessidade, abordar isso nas escolas para que as futuras gerações compreendam o que veio e permanece como marca e identidade cultural do povo negro.

7) Tudo que começou nas escolas, roupas, ala das baianas, ritmo, instrumentos, sempre veio da macumba.

José Roberto da Silva Junior (Chulé/diretor de bateria)

1) No Rio isso é muito forte, aqui também temos nossos padroeiros e a sonoridade da bateria é ligada sim. Surdos, repiques, caixas e outros instrumentos mostram isso claramente.

2) Eu mesmo falo pelo que sempre ouvi dos meus mais velhos. Isso mostra identificação da nossa comunidade com essas coisas.

3) Pra mim, isso é mais forte nos surdos e repiques. As levadas de caixa do Rio tem isso também.

4) Ainda o preconceito é o que impera. No Brasil temos que brigar muito para não morrer na rua. Sempre tem alguém desconfiando e achando que você é ladrão Sua cor representa desconfiança. Algo irreal que foi plantado por muitos anos na cabeça das pessoas para dominar e explorar o próximo.

5) Sou filho de santo e frequento desde criança. Pra mim o terreiro, o Império e os Gaviões são a minha casa.

6) É sempre importante. Os mais novos precisam ter essas informações para entenderem nosso conhecimento. O samba representa muito do que queremos dizer a partir da macumba.

7) Tudo, atualmente são coisas inseparáveis. Mesmo com outras religiões que crescem inclusive nas escolas de samba, ainda há um forte número de filhos de santo que participam.

Julio Cesar (primeiro repinique)

1) Eu identifico nas levadas de caixa e repinique parte dos toques que reconheço por ouvir, mesmo sem frequentar os terreiros.

2) Meu pai sempre falou. Tem um vídeo dele com o Wilson das Neves falando disso. Eles explicam a diferença do Rio para São Paulo. Segundo eles por ser mais horizontal a arquitetura daqui os terreiros ficaram mais afastados enquanto no Rio, os morros (vertical), sempre forma mais próximos das escolas. Na verdade tudo está muito ligado independente disso. Os significados em comum são para todos.

3) Sim, como falei antes identifico.

4) Acredito que não deve ser fácil explicar isso pois teria que ter bastante vivencia tanto de samba quanto do candomblé. Mesmo assim ainda teria que saber descrever os detalhes.

5) Não.

6) É importante, visto que comentam sobre mas ainda não concluem o que realmente há em comum.

7) Meu pai sempre falou dos enredos, inclusive compôs alguns conhecidos para o Vai-Vai. Isso é coisa antiga que sempre existiu e as escolas apresentam isso cotidianamente.

Lucas Quexo (primeiro repinique)

1) Nunca pensei sobre isso.

2) Sempre ouvi comentários mas sem nenhuma clareza.

3) Não penso nisso porque não conheço muito bem os toques mas no repique tem o ijexá e o cabula né.

4) Pode ser o medo das pessoas em falar do que não sabem direito.

5) Não tenho mas acredito que possa ter algum dia.

6) Acho que pode ser necessário para uma melhor compreensão deste mundo em comum dos terreiros e do samba.

7) Vejo isso muito nas letras de sambistas como o Zeca, Alcione e muitos intérpretes do Rio e São Paulo.

Luiz Antonio Simas

1) Todas. A mumunha que veio pelo atlântico está presente naquilo que chamo da gramática dos tambores. O surdo de terceira demonstra o drible, a malandragem, a contradição. A possibilidade da síncope representa o trejeito de exu que comunica através do inesperado.

2) Todos nossos ancestrais viveram destes encontros. É nas quadras das escolas que o terreiro chega na chamada urbanização das comunidades. Assim o grande xirê ocorre na descontração e profunda organização de um ensaio.

3) A batida de caixa da Mocidade, Mangueira e Portela pra mim são as mais representativas.

4) É perigoso falar disso. Você não está vendo nossos representantes políticos. Eles tem medo disso. O povo negro chegou nas universidades e viaja de avião. Agora eles (os brancos) tem medo de dividir o que nos é de direito.

5) Sim, sou filho de santo. Nasci e fui criado em terreiro. Sempre participei e me fez sentido.

6) É mais do que necessário, muitos pontos precisam ser esclarecidos e discutidos como entendimento de um saber afro diaspórico.

7) Basta você ver os desfiles. Lembra da Grande Rio em 2019. Tata Londirá, nosso Joãozinho da Gomeia um dos pais de santo mais importantes do candomblé foi enredo e proporcionou um belíssimo desfile.

Marco Antonio da Silva (Mestre Marcão)

1) Sim, sempre notamos estas semelhanças.

2) Em todos os ensaios isso é uma realidade. Basta você ouvir as batidas e os arranjos de bateria.

3) Caixas, repiques e surdos.

4) As vezes as pessoas preferem não entrar em detalhes para não se comprometer. Fica menos trabalhoso. Faz sentido para alguns mas sem abrir.

5) Tenho sim, sou filho de santo desde pequeno. Toda a minha família sempre foi e continua.

6) Ao meu ver pode ser interessante mas não para todos. Penso que cada um se preocupa com alguma coisa diferente.

7) Já ouvi de todas as batidas porque elas são parecidas, apesar de cada escola ter a sua.

Marcos Menezes (Tatakambando Ashogum Mukambila)

1) Sei que muitos ogãs também são ritmistas.

2) Meus mais velhos também frequentavam as escolas e são filhos e pais de santo.

3) Não toco nada de samba.

4) Como isso é um conhecimento de dentro da religião ainda há um pensamento atrasado e muito difícil de ser quebrado. Por isso fica sempre um mistério quando fala-se desses assuntos.

5) Sim sou ashogum do Unzo Kyloatala.

6) Com certeza, é mais do que necessário.

7) O meu Tata Nkisi por exemplo que é o mesmo do que o seu sempre falou dessas trocas. Ele mesmo trabalhou e ainda recebe o povo das escolas para fazer algum trabalho espiritual de proteção. Eles acreditam que assim poderá ajudar para o sucesso do trabalho de toda a escola.

Michel Romano (primeiro repinique)

1) Sempre teve. Na Nenê tinha vários macumbeiros.

2) Meu tio trazia várias histórias dos desfiles anteriores que aconteciam coisas inacreditáveis.

3) O repique que é o meu instrumento é bem parecido com o que se faz nos atabaques. Muitas levadas parecidas.

4) O povo prefere deixar no gelo. Fica menos complicado explicar. Isso quando o cara conhece né.

5) Não tenho.

6) É sempre complicado, pode ser que você arranje algumas inimizades mas cada um no seu interesse.

7) Participo há muitos anos dos desfiles, você sabe porque conhece toda a minha família. Sempre vimos as coisas juntas.

Osvaldo Barro (Osvaldinho da Cuíca)

1) Isso mais no Rio e em São Paulo depois de 68 quando o modelo carioca foi adotado. Antes tínhamos o samba rural mas o modelo do carnaval das escolas hoje é tudo igual.

2) Sempre teve o povo de santo presente nas escolas, basta ver a ala das baianas formado inicialmente por mães de santo.

3) Muitas batidas das escolas são derivadas dos atabaques.

4) O povo não quer falar porque quer tocar e participar de qualquer forma. As vezes é mais simples.

5) Não tenho.

6) Acho desde que não exagere. Também há uma tendência em aumentar um pouco a história.

7) São coisas que andam juntas então tudo que é produzido como espetáculo tem boa parte dos terreiros.

Paulo Henrique Souza (Pupa) (primeiro repinique)

1) Acredito sim, vejo bastante parecido.

2) Sim, os mais velhos sempre trouxeram isso.

3) Toco repinique e percebo como é parecido com o que a gente escuta nos atabaques e congas. Dentro e fora dos terreiros.

4) Cada um prefere fazer pra si e não entrar em detalhes.

5) Não tenho mas gostaria.

6) Talvez seja bom para entender o que representa nos detalhes nessas transições ainda misteriosas.

7) No Vai-Vai temos uma comunidade bastante forte negra. Ë um quilombo urbanizado. Assim todos os anos mostramos isso através dos enredos e da identidade da nossa bateria. Pode ver que em São Paulo é a única onde os surdos de terceira são livres, não são padronizados e isso mostra a liberdade, a mesma do alabê no rum.

Pedro Moita

1) Há isso é coisa antiga né. As batidas de caixa por exemplo da Portela, Mangueira e Mocidade. Sempre falaram sobre isso.

2) Sim, conheço alguns mestre, diretores e ritmistas e conversamos de vez em quando sobre isso.

3) Quando fiz a transcrição dos breques de uma escola a pedido de um mestre conhecido percebi melhor como tudo é muito parecido com o que é feito na umbanda e no candomblé.

4) Apesar de ser um fato histórico e em comum entre os terreiros e as escolas, acredito ser algo polêmico também por não termos maiores informações em especificidades.

5) Não tenho.

6) É muito importante porque trata-se de um conhecimento sobre ritmos e toda a concepção de nossas maiores influências na música popular – a musicalidade e ancestralidade negra.

7) Sim, sei que nas levadas de caixa por exemplo percebo que tudo que é feito com flam nos atabaques passa para toque múltiplo. Tecnicamente é uma adaptação e esse recurso é utilizado, a substituição da apojatura pelo rebote.

Rafael Oliveira (Mestre de bateria)

1) Toda, lembra do caso que fui consultar Seu exu Kumimbara para saber qual bossa fazer na parte do opanijé que colocamos no enredo né.

2) Mestres mais antigos sempre me falaram e quando eu precisei fui direto no pai de santo que conheço.

3) Na verdade eu mesmo não tenho muita informação sobre os toques mas a sonoridade da bateria tem isso fortemente.

4) Há muito medo e preconceito ao mesmo tempo. Como isso vem de religião de negro, muitas pessoas erroneamente desconfiam. Pura discriminação. É uma pena mesmo.

5) Não tenho mas já fui convidado algumas vezes e quando posso frequento como simpatizante.

6) Seria mais acessível caso as pessoas pudessem trocar informações de maneira livres sobre isso e qualquer assunto. Coisa natural de um país e povo evoluído.

7) Como disse, muitas vezes ouvi diversas histórias e inclusive cobranças pelo motivo de fazer apresentar isso sempre com respeito como fiz quando precisei definir a bossa no opanijé.

Ramsés Santos dos Reis (Tata Kamuanga)

1) Claro que sim, isso é mais do que parte da história. Não há separação e nunca haverá.

2) Meus antepassados e toda a minha família de santo e carnal. Sempre tivemos contato e participação frequente.

3) Eu não toco mas reconheço também a semelhança nas melodias, principalmente naquelas da umbanda. Outra coisa a pergunta e resposta das cantigas no xirê são características dos partidos e enredos por exemplo.

4) Perseguição talvez mas acho que quem conhece mesmo discute isso tranquilamente sem problemas.

5) Sim, você sabe do meu Vô Tata Mona Guiamazê e tudo que o Redandá representa para o Kyloatala.

6) Com certeza isso sempre trás clareza e conexão com a sabedoria popular da tradição oral que herdamos da África. O canto, o ritmo e a dança que praticamos aqui veio de lá.

7) Enredos, breques, melodias, passos, coreografias, fantasias, alegorias e muitos símbolos de empoderamento identitário de nós, os herdeiros do conhecimento de nossos reis e príncipes africanos.

Ricardo Valverde (Tatakambando Inberekwe)

1) Muitos ogãs participam das baterias. Dessa forma já é um ponto de atenção desta circularidade.

2) Ouvi bastante coisa dos meus amigos ogãs que frequentam as Escolas. Para eles é tudo o mesmo significado. A expressão e o grito da cultura própria de suas comunidades.

3) Na verdade toco poucos instrumentos das baterias mas analiso como muitas levadas são parecidas. Também é utilizado no Kyloatala o surdo do samba no candomblé de caboclo, lembra? Penso que também é uma via de mão dupla. Assim si do terreiro para as baterias e de alguma forma retorna.

4) Muitas vezes as pessoas procuram apenas executar e dar conta da parte técnica e sonoridade. Nem sempre ocorrem os momentos de reflexão, a não ser em momentos informais nos intervalos dos ensaios de bateria e também na roça de candomblé. Pelo menos é assim que aprendemos muito na nossa Casa, conversando e ouvindo os mais velhos.

5) Tenho sim e acredito muito nos nkisis e orixás. São eles que movem o nosso caminho.

6) Cada vez mais me parece ser uma necessidade e nem uma vontade. Isso é importante para a formação das pessoas.

7) Aquelas coisas mais características como comissão de frente, bateria e ala das baianas.

Robson Campos (Mestre Zoinho)

1) Olha eu prefiro não me envolver com isso porque trabalho com ritmistas de todas as religiões. Penso em resolver os problemas musicais e apresentar o melhor com nosso trabalho.

2) Muitos mestres do Rio tem essas informações. É algo mais forte para o povo de lá. Até exagerado.

3) Sim, com certeza. Tudo tem ligação. É uma sonoridade que está na nossa Memória ancestral.

4) Vejo que precisamos dos ritmistas por exemplo tocando bem. Se não tocar nem falamos nada sobre essas coisas.

5) Não tenho mas respeito todas as formas. Acredito nas pessoas pelo bem e pelo empenho.

6) Acho sim desde que as pessoas que estão para tocar em uma bateria consigam dar conta do recado. Caso contrário fica estranho.

7) Aquilo que as Escolas trazem para os desfiles e a própria origem das Escolas juntamente com os terreiros.

Rodolfo Santos dos Reis (Tata Nkisi Kylonderu)

1) Sempre teve isso né filhão. Você sabe. Lembra o que te falei dos ritmistas que levavam seus instrumentos para serem preparados no candomblé e assim proteger toda a bateria. Então, é só um caso. São muitos.

2) Muitos dirigentes das Escolas procuram os pais de santo para fazerem trabalhos de proteção.

3) Muitos são praticamente idênticos. Veja o cabula e o próprio arrebate como se parecem com aquilo que você tocou na caixa.

4) São assuntos que devem ser tratados dentro dos preceitos do candomblé para termos os cuidados e não reproduzir erros.

5) Sim, sou o sacerdote supremo Tata Nkisi do Unzo Kyloatala.

6) Relevante para as pessoas que possuem interesse e precisam ter a informação correta. Automaticamente isso chega para o povo em geral.

7) O grande ritual do candomblé é representado no desfile. Mesmo que esteja dentro de uma festa e possa ser confundido apenas como entretenimento as Escolas apresentam nossa cultura com sabedoria.

Rodrigo Santos

1) Sim, vejo muito no gã e no tamborim.

2) Normalmente os mais velhos gostam de lembrar das histórias e mitos que envolvem essa relação.

3) Sim, você sabe que saio de tamborim e a levada por exemplo do telecoteco é igual do gã no cabula, o toque utilizado na nação Angola.

4) Cai muito naquilo do mistério. As pessoas apresentam dificuldade em abrir determinados segredos da religião como se fossem desrespeitar o conhecimento. Acho que pode ser falado com respeito.

5) Sim, sou filho de santo praticante.

6) Para alguns sim e para outros não, depende muito do interesse de cada um. Não é um tema que você escuta constantemente no dia a dia das Escolas.

7) A dança, o ritmo e as cores como o branco por exemplo mostram similaridades fortes.

Vitor da Candelária (primeiro repinique)

1) Tenho vários amigos que falam sobre essas coisas mas prefiro tocar.

2) Ouvi sim mas faz tempo.

3) Pra mim o repique é um tambor que trás os fundamentos dos atabaques. Basta você ver as levadas, das básicas até as mais avançadas e variações.

4) A rapaziada muitas vezes separa as questões religiosas.

5) Não.

6) Sim, sempre.

7) As ideias de nossos antepassados são transmitidas pelas Escolas através do canto, do ritmo e da dança.

Vitor da Trindade (ogã alabê)

1) Sim, lembra que te falei da Escola Quilombo.

2) Meu vô sempre trouxe essas semelhanças.

3) Identifico isso fortemente em diversos instrumentos mas o mais importante é o significado deste encontro.

4) Pouco se fala porque ainda as coisas não se apresentam abertamente. Trago a necessidade de discutirmos isso no meu livro.

5) Sim, sou ogã alabê.

6) Como formação de pessoas isso deveria ser conteúdo da grade curricular das Escolas de ensino regular.

7) Para nós negros, o terreiro é uma ferramenta existencial que pode ser apresentada através de um desfile por exemplo. Toda a sua força e raíz da sabedoria ancestral se encontram nesses lugares.

Vitor Velloso (mestre de bateria)

1) Com certeza, você viu o logo da minha bateria do Zé Pilintra. É uma amostra pequena disso. O próprio malandro sambista apresenta os trejeitos do orixá exu pela comunicação e provocações.

2) Muitos já trouxeram histórias bastante importantes.

3) Sim principalmente o alujá e o cabula.

4) Cada um tenta descobrir sem fazer muito alarde.

5) Tenho sim, minha família toda.

6) De acordo com o interesse de cada um. Também não é um assunto que deve ser falado na marra.

7) Pra mim, nos desfiles encontramos os amplos significados da sabedoria ancestral que herdamos.