

KAN DEN QUE TUM BOR

Uma experiência sonora



ASSOCIAÇÃO PRACATUM AÇÃO SOCIAL

KAN DENTUM GUEBOR

Uma experiência sonora

SALVADOR

2019

Copyright 2019. Associação Pracatum.

*Todos os direitos desta edição reservados à Associação Pracatum Ação Social (APAS).
Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida em qualquer meio, sem a prévia
autorização deste órgão.*

Presidente: Antônio Carlos Santos de Freitas – Carlinhos Brown

Endereço: Rua Paulo Afonso, 295, Candeal de Brotas, Salvador, Bahia, Brasil

CEP: 40-296-340

Contato: +55 (71) 3276-4255

E-mail: associacaopracatum@yahoo.com.br

Site: www.pracatum.org.br

KANDENGUE TAMBOR

UMA EXPERIÊNCIA SONORA

ASSOCIAÇÃO PRACATUM AÇÃO SOCIAL - APAS

SALVADOR 2019

Diretora/Executiva

Selma Calabrich

Coordenação Pedagógica

Cibele Nunes

Secretaria Escolar

Ana Carla Paixão

Professor Pesquisador

José Francisco Izquierdo Yañez (Mestre em Educação Musical)

Partituras, Transcrições e Nomenclaturas:

José Francisco Izquierdo Yañez

Alunos

Ângelo Reis, Luan Cleiton, Rafael Carvalho, Rafael Almeida, Cassiano Santos Fernando Macuna, Gabriela Santos, Jadson Alves, Emerson Coelho, Micaela Leguizamon, Iran Santos, Jonatan Silva, Helaine Santos, Alana Santos, Natália Ruiz, Lucrecia Cabrera.

Composições

Hongolo (Alves, Badaró, Gabriela, Izquierdo Yañez, Reis e Coelho)

Sambulé (Izquierdo Yañez)

Calema (Izquierdo Yañez)

Blocongo (Izquierdo Yañez)

Analogia Ngoma (Izquierdo Yañez)

Gravações

Alunos e participação especial de Eric Costa Passos nas músicas Hongolo e Blocongo

Edição de Texto

José Francisco Izquierdo Yañez, Selma Calabrich, Goli Guerreiro e José Maurício

C.D. Bittencourt

Revisão de Texto

Gabriel Gama

Projeto Gráfico

Maíra Vilas Boas

**CIP – Catalogação na Publicação
Elaborada pela bibliotecária Gabriela Faray (CRB7-6643)**

K16 Kandengue tambor : uma experiência sonora [e-book] /
 organização: Selma Calabrich, José Francisco Izquierdo
 Yañez ; [edição de texto: Goli Guerreiro ; José Maurício C. D.
 Bittencourt.] . – Salvador, BA : Associação Pracatum Ação Social,
 2019.
 pdf.
 ISBN 978-85-94204-02-8 (e-book)

1. Ritmos do candomblé - Angola. 2. Música de candomblé.
3. Instrumentos musicais. 4. Ritmos do candeal. 5. Escola
Pracatum. I. Calabrich, Selma. II. Izquierdo Yañez, José
Francisco. III. Guerreiro, Goli. IV. Bittencourt, José Maurício C. D.
V. Associação Pracatum Ação Social – APAS. VI. Título.

CDD – 781.79673
CDU – 78.067



Patrocínio:



Estácio

Realização:



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

“Apoiar projetos como o Kandengue Tambor faz parte do DNA da Estácio, estimulando a transformação social pela educação, cidadania e cultura. É por meio desses projetos que a nossa missão se concretiza, dando luz às tradições culturais que permanecem como forte influência ao longo do tempo e alimentam os laços com as nossas raízes”.

Cláudia Romano, vice-presidente de Relações Institucionais e Sustentabilidade do Grupo Estácio e vice-reitora de Cultura da Universidade Estácio.

AGRADECIMENTOS

Com muito respeito, agradecemos à comunidade do bairro Candéal e aos ancestrais de diversos povos, tanto os que estão dentro das fronteiras, que hoje conhecemos como República de Angola, quanto aos provenientes de variados lugares da África e das Américas. Um legado de idiomas, símbolos e cosmovisões que guarda uma inestimável importância em cada página aqui escrita.

SUMÁRIO

1. ALGUMAS NOTAS	10
2. TERRITÓRIO CANDEAL	12
Levante Cultural	12
Instrumentos	13
<i>Timbau</i>	13
<i>Surdo de ponta (aro 22' e 24')</i>	13
<i>Surdo de meio (aro 20' e 18')</i>	13
<i>Surdo virado (aro 18')</i>	14
<i>Repique (aro 10' e 12')</i>	14
<i>Bacurinha (aro 8')</i>	14
<i>Rubernose</i>	14
<i>Gã</i>	14
3. NOMENCLATURA	16
Repique	16
Repique virado	16
Timbau	17
Surdo virado	17
Célula Rítmica Essencial (CRE)	18
4. REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS RITMOS ANGOLA	19
Barra de separação	19
Quatro subdivisões por tempo	20
Seis subdivisões por tempo	20
Três subdivisões por tempo	20
Colchetes	20
Cabeças de notas	21
5. CABILA OU CABULA	22
CRE	22
6. CONGO	23
CRE	23
7. BARRAVENTO	23
CRE	23
8. PROCESSO CRIATIVO	24
9. HONGOLO	25
10. SAMBULÊ	32
11. MÚSICA DA SUÍTE KANDENGUE	38
12. REFERÊNCIAS	39

下
路
路
路
路
路
路
路
路
路
路

1. **ALGUMAS NOTAS**

*Timbau tem alma. Ele é falo, é movimento.
Ele está sempre apontando para o chão.
O timbau não é o sonho de subir, mas de se
estabelecer.*

Carlinhos Brown

O e-book *Kandengue Tambor* é resultado de um processo sonoro exploratório de ensino-aprendizagem realizado pela Pracatum – Escola de Música e Tecnologias, envolvendo dezesseis jovens alunos. Sob a orientação do professor José Izquierdo Yañez, um laboratório de pesquisa rítmica foi fundado a fim de evidenciar os instrumentos percussivos, inventados ou modificados no bairro Candéal, durante o movimento cultural Vai quem Vem, no centro da criação musical.

O conteúdo musical trabalhado abrangeu os ritmos do candomblé de Angola – cabila, congo e barravento – como inspiração para a criação do espaço. A pesquisa se aprofundou nessas matrizes rítmicas originalmente tocadas com instrumentos tradicionais, tais como ngomas (tambores de pele de couro) e o idiofone, usualmente chamado hoje de gã ou agogô, e inseriu instrumentos presentes na paisagem sonora do Candéal, a exemplo de timbau, bacurinha, surdo de meio, surdo de ponta, rubernose (três surdos) e repique. O objetivo foi de experimentar novas sonoridades e explorar conexões com o universo atual da música percussiva afrobaiana.

A coleta e geração de dados da pesquisa se deu por meio da gravação dos exercícios, das técnicas de execução e da transcrição de partituras, envolvendo práticas

orais e a escrita universal da música, construindo uma troca horizontal de informações que reúnem saberes da rua e do âmbito acadêmico.

Por fim, o e-book traz a Suíte Kandengue, cujos experimentos sonoros desse laboratório destacam o protagonismo dos tambores no processo de invenção musical. O leitor tem a possibilidade de acessar um material de estudo para a sua prática musical, desde os saberes musicais que transitam da tradição do candomblé de Angola, à paisagem pop-urbana do Candeal Pequeno.



2. **TERRITÓRIO CANDEAL**

*“...Peitos fartos, filhos fortes
Sonhos semeando o mundo real
Toda a gente cabe lá
Palestina, Shangri-lá...”*

Tribalistas

O Candeval Pequeno é uma antiga comunidade de Salvador, capital do estado da Bahia, habitada por uma população visceralmente ligada às suas matrizes africanas, no qual a coletividade e as relações interpessoais são valorizadas. É um nicho encravado entre bairros abastados de Salvador. Sua geografia de vale, com ladeiras íngremes, escadarias, ruas estreitas e sinuosas, acolhe 1.300 famílias, quase todas afrodescendentes que construíram relações de parentesco reais e simbólicas. A música local se manifesta nos candomblés, ternos de reis, rodas de capoeira, cantos de lavadeiras, bandas, e é o maior bem cultural desse território, ao tornar-se símbolo de seu processo de emancipação social.

Levante Cultural

Liderado pelo artista Carlinhos Brown, nascia no bairro do Candeval Pequeno, na década de 1980, o Vai Quem Vem, movimento cultural percussivo de grande impacto para a música baiana. Esse grupo artístico desencadeou um processo de invenção rítmica, ao destacar inovações performáticas e instrumentais como: modificação de instrumentos tradicionais, a exemplo do timbau, e as criações do surdo virado e do rubernose.

O acervo delineado dessa renovação estética desembocou na formação da banda Timbalada, no início dos anos 90, que veio a consolidar o timbau como uma marca da estética musical do Candeal. A experiência sonora do Vai Quem Vem permitiu a banda Timbalada criar a bacurinha (instrumento inspirado no repique) e ritmos como pixote e tamanquinho (e muitos outros), responsáveis por gerar os *hits* já conhecidos do grupo como “Beija-flor”, “Toque de timbaleiro” e outras tantas canções que se tornaram clássicos da música afropop baiana.

Esses e outros tambores envolvidos na estética sonora do Candeal foram utilizados no laboratório Kandengue.

Instrumentos

Timbau: instrumento brasileiro de madeira usado em afoxés e grupos de samba, com pele de cobra e cordas percutido geralmente em posição horizontal com as palmas e pontas dos dedos. No movimento cultural do Candeal, o timbau passou por profundas modificações, inclusive estruturais, que permitiram maior extensão na sua afinação. Quanto à técnica utilizada para interpretar o instrumento a partir do movimento Vai quem Vem, muda-se a posição da mão se assemelhando à forma tradicional de se tocar dos tambores do candomblé de Angola. No som grave, usa-se a mão inteira no centro do timbau, já no som aberto, usa-se as falanges dos dedos na beira da pele do instrumento, e, no som agudo, a partir da mesma posição anterior (aberto), utilizando as pontas dos dedos para percutir a superfície da pele.

Surdo de ponta (aro 22' e 24'): tambor de som grave, cujo bojo pode ser de madeira ou metal e possuir peles em ambos os lados. Nos blocos afro, os surdos recebem os nomes de “surdo de fundo”, “treme terra” ou “marcação”. Na percussão do Candeal, recebem o nome de “surdo de ponta”.

Surdo de meio (aro 20' e 18'): com diâmetro menor e estrutura semelhante ao surdo de ponta, esse tambor atinge uma afinação média. Nos blocos afro são chamados de “dobras”.

Surdo virado (aro 18'): é um surdo tocado em posição horizontal que percute a pele com uma baqueta de surdo (de um lado para os sons graves) e outra de vime ou silicone (do outro lado para sons agudos). Os aros e os bojos podem ser explorados para sonoridades metálicas, gerando uma ampla extensão tímbrica no grave e no agudo.

Repique (aro 10' e 12'): tambor de som agudo percutido com baquetas de vime que, nos blocos afro, ocupa a linha de frente da bateria.

Bacurinha (aro 8'): criado por Carlinhos Brown para o grupo Timbalada, é um tambor de características semelhante ao repique, porém, com um diâmetro menor e que produz um som ainda mais agudo, semelhante à sonoridade do tamborim.

Rubernose: criado durante o movimento Vai Quem Vem, é um conjunto de três surdos, com afinações e dimensões diferentes acoplados em um suporte, e executado por apenas um percussionista.


Gã: instrumento metálico tocado com uma baqueta de metal ou madeira.





3. *NOMECLATURA*

Alguns dos símbolos utilizados na escrita convencional desta experiência tem outro significado, principalmente, pela necessidade de exemplificar diferenças de sons nos diversos instrumentos.



REPIQUE



 Som produzido ao bater com a superfície da baqueta no centro da pele do tambor.


 Som produzido ao bater com a superfície da baqueta na pele e no aro de forma simultânea.

 Som produzido ao bater com a baqueta no corpo do tambor (bojo).







REPIQUE VIRADO

 ou  Som produzido ao bater com a baqueta na pele do tambor.


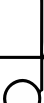


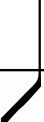
 ou  Som produzido com a baqueta no afinador do tambor.





 Som produzido com a baqueta no corpo do tambor

TIMBAU

-  Tom aberto (superfície dos dedos).
-  Agudo (ponta dos dedos).
-  Baixo (superfície da palma no centro da membrana).
-  Ponta dos dedos (no centro da membrana).
-  Tom abafado (superfície dos dedos pressionando a membrana).
-  Agudo abafado (ponta dos dedos pressionando a membrana).

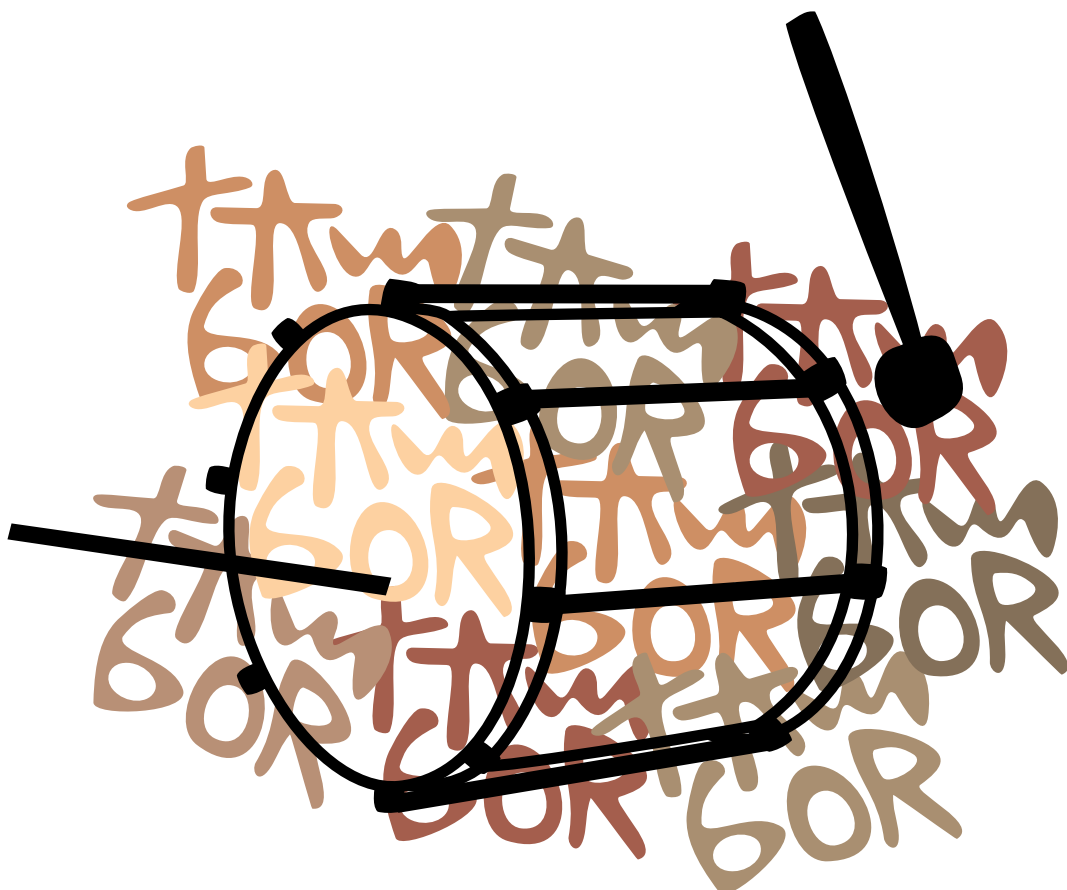
SURDO VIRADO

-  Tom (baqueta no centro da pele).
-  Tom agudo (baqueta na beira da pele).
-  Aro (baqueta no aro).
-  Afinador (baqueta no afinador).
-  Bojo (baqueta no bojo do tambor).

-  Aro (baqueta de vime ou silicone no aro).
-  Afinador (baqueta de vime ou silicone no afinador).
-  Agudo (baqueta de vime ou silicone na membrana).
-  Bojo (baqueta de vime ou silicone no bojo do tambor).

Célula Rítmica Essencial (CRE)

Este conceito recebeu, nos Estados Unidos, o nome de *timeline*. Em Cuba, é chamado de *clave*. Os dois termos são utilizados em diversos países, inclusive, no Brasil. Na metodologia Pracatum, utilizamos o termo CRE (Célula Rítmica Essencial) para designar essa estrutura dos ritmos ou toques. Seu caráter assimétrico serve de orientação dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ela pode ser executada integralmente por algum dos instrumentos ou pode estar implícita, mas os intérpretes respeitam sua existência latente.



4. REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS RITMOS ANGOLA

A notação utilizada neste trabalho foi baseada nos elementos da escrita musical europeia, mas de forma simplificada, ou seja, grafa cada subdivisão do tempo para não precisar ter como pré-requisito a compreensão de elementos como semínima, semibreve, colcheia, fusa, ponto de aumento, colcheia pontuada, cifra indicadora de compasso, pausas, etc.

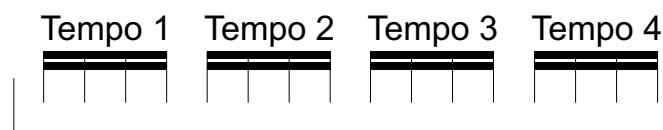
Um elemento necessário para o entendimento desses ritmos é o ciclo primordial, no qual o discurso polirrítmico, geralmente assimétrico, se desdobra na sua composição e, depois de algumas pulsações, se reinicia. Um ciclo costumeiramente pode ser associado ao que conhecemos como compasso. Para grafar sua extensão, utilizamos a barra de separação usual da escrita convencional.

Barra de separação

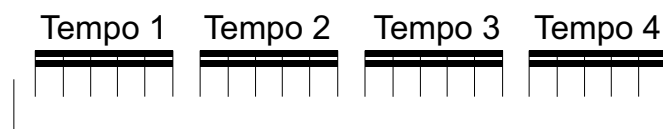


A subdivisão de tempo representada por hastes em posição vertical e agrupada por colchetes na posição horizontal demarca a quantidade de subdivisões contidas em cada tempo e explicita a quantidade de tempos que caracterizam o compasso.

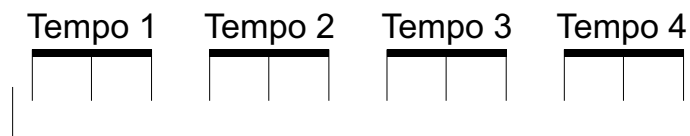
Quatro subdivisões por tempo



Seis subdivisões por tempo




Três subdivisões por tempo



Os colchetes seguem o padrão da escrita musical ocidental tradicional, isto é, um colchete para a colcheia, dois para a semicolcheia e três para a fusa. O importante para quem não está familiarizado com essa linguagem é entender que cada tempo constará a quantidade de subdivisões agrupadas em cada colchete e que estas deverão ser pensadas de forma equidistante.

Colchetes




 quatro subdivisões em um tempo.

 três subdivisões em um tempo.


 seis subdivisões em um tempo.

A depender do tipo de subdivisão (binária ou ternária), esse sistema ajudará a demarcar o tempo de cada ciclo e quantas subdivisões têm em cada tempo.


A diferença em relação à forma usual de escrever se encontra na representação gráfica da subdivisão de cada tempo. No sistema proposto, constam graficamente as subdivisões, fornecendo referências para localizar-se nos ciclos e nos tempos. Além disso, mostra como cada um desses sons interage no complexo polirrítmico proposto. Quando essas hastes são apresentadas junto a um símbolo na sua base ou na sua cabeça

(,  ou ) significa que o instrumento é percutido e os diferentes símbolos utilizados serão atribuídos aos variados tipos de sons emitidos por cada instrumento.

Cabeças de notas

 Símbolo utilizado para um golpe aberto.

 Símbolo utilizado para um golpe aberto agudo.

Quando não consta nenhum símbolo junto a haste () , significa ausência de batidas nos intervalos, mas isso não implica necessariamente ausência de som (pausa), já que os instrumentos possuem um determinado *sustain* (sustentação do som). A depender do exemplo sonoro grafado, pode ser necessário expressar a existência de pausas, para isso, utilizaremos outros símbolos.

Na instrumentação adotada pelo candomblé de Angola, essa função recai geralmente em um idiofone chamado gã (jeje) ou agogô (ketu). Instrumentos diferentes, mas com a mesma função, pois ambos são feitos de metal e percutidos, preferencialmente, com uma vara também de metal.

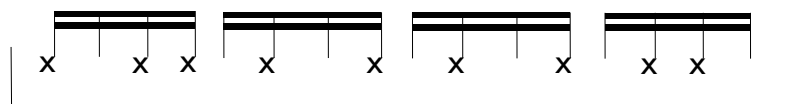
5. *CABILA* *OU* *CABULA*

Pode-se pensar essa estrutura rítmica de diferentes formas. Seu início, por exemplo, vai depender da fraseologia da cantiga que está estreitamente relacionada com a dança ritual.

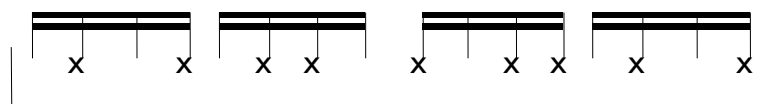
Segue um exemplo gráfico com duas possibilidades comuns na percepção e interpretação desse padrão rítmico.

CRE

Iniciado com uma batida no primeiro tempo:



Iniciado com uma batida na Segunda subdivisão (Segunda semicolcheia) do primeiro tempo:



6. *CONGO*

Nos exemplos gráficos abaixo, pode-se observar uma das suas formas de compreensão estrutural. Nos exemplos seguintes, suas formas usuais:

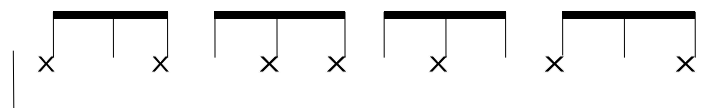
CRE



7. *BARRAVENTO*

Esta estrutura permeia diversas manifestações musicais provenientes do continente africano, de diferentes regiões, culturas e cosmovisões. No Brasil, ela está presente tanto no Barravento, toque sagrado do candomblé de Angola, quanto no repertório musical proveniente dos povos iorubas explicitado nos toques. Vassi, Ogum, Igbi e outros constituem o acervo musical do candomblé Ketu.

CRE



8. PROCESSO CRIATIVO

Essa experiência parte da compreensão de que os instrumentos percussivos congregam elementos rítmicos, harmônicos e melódicos, sem isolar práticas rítmicas ou percussivas dos outros saberes musicais.

Partindo desse conceito, desenvolvemos uma metodologia composta de exercícios e técnicas próprias aplicadas diretamente nas CREs do candomblé Angola, nas convenções e nas técnicas que nascem e são fundamentais nos instrumentos do Candeal.

Exercícios, convenções e ritmos trabalhados estão escritos em grades e nomenclaturas próprias, nas quais há relações intrínsecas entre prática e teoria, oralidade e escrita.

Os exercícios ganham nomes em forma de onomatopeias como: *pe, dum, tu, pa, ta* para o exercício das cinco subdivisões. Na construção, cada sílaba está atribuída a sons específicos e à lateralidade. As onomatopeias também servem para designar tipos diferenciados de toques nos instrumentos. Além disso, a escuta ativa dos ritmos, que envolve todos os sentidos, são os principais recursos utilizados.

Esse processo deu origem às cinco composições que formam a Suíte Kandengue. São elas: Hongolo, Sambulé, Calema, Blocongo e Analogia Ngoma.

A análise de duas peças dessa Suíte – Hongolo e Sambulé – apresenta alguns dos conteúdos técnicos percussivos que fazem parte do trabalho prático e teórico.

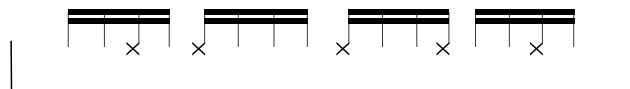
9. HONGOLO

Nesta composição, utilizamos o toque congo. Segue um exemplo gráfico da CRE desse ritmo com duas possibilidades usuais de organização.

A tempo:



A contratempo:



Observe estes exemplos na cantiga para o Nkisi Nkosi:

CRE a tempo:

A musical score for the song 'Nkisi Nkosi'. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff is labeled 'Gã' and contains a Congolese rhythm (CRE) with 'x' marks indicating the rhythm. The bottom staff is labeled 'Voz' and contains a vocal line with lyrics. The lyrics are: GO E A E__ A E GO E A E__ A E GO E A E__ NKO SI.



CRE a contratempo:

Gã

Voz

GO E A E__ A E GO E A E__ A E GO E A E__ NKO SI

A CRE também exerce uma grande influência na disposição dos sons emitidos pelos ngomas (tambores de pele).

Exemplo transcrito do toque congo:

Gã

Lé

Rumpi

Rum

Gã

Lé

Rumpi

Rum

Um dos primeiros aspectos trabalhados no processo ensino-aprendizagem foi a técnica para executar os instrumentos, a começar pelos tambores percutidos diretamente com a mão. Nesse procedimento pedagógico, o ritmo congo é uma ferramenta metodológica importante para contextualizar os primeiros exercícios que contemplam os três sons fundamentais: som aberto (●), som agudo (×) e som grave (▲). Nesse ritmo, os estes são trabalhados de forma direcionada e constante, contribuindo para desenvolvê-los de forma precisa e rápida. Com o congo, iniciamos a Suíte Kandengue.

Exemplo de sons, aberto (●) e agudo (×), empregados nos tambores Lé e Rumpi no ritmo congo: ①

Concomitantemente aos sons aberto e agudo, os surdos graves (fundos) interpretam uma frase inspirada no Rum. ②


A inserção do surdo virado foi um desafio no laboratório, devido à sua singular técnica. Para muitos participantes, esta foi a primeira experiência em contato com esse instrumento.

Também é importante explicitar que a inserção de extratos ou partes dos exercícios na Suíte Kandengue foi um dos recursos utilizados nas aulas para trabalhar os conteúdos técnicos.

Apresentamos, na sequência, uma frase do surdo virado que acrescenta diversos sons e combinações de baqueta, além de diferentes técnicas na forma tradicional de executar os surdos. 🎧

The image displays five musical staves for the 'Surdo V' exercise, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff is labeled 'Surdo V.' and shows a sequence of eighth notes. The second staff is labeled 'Sur V.' and includes a triplet of eighth notes and a repeat sign with 'x3'. The third staff is labeled 'Sur V.' and shows a sequence of eighth notes. The fourth staff is labeled 'Sur V.' and shows a sequence of eighth notes. The fifth staff is labeled 'Sur V.' and shows a sequence of eighth notes.

Outro recurso que contribuiu para entender compassos e frases, bem como a interação entre tambores e muitos elementos relacionados à estrutura, foi cantar tocando o instrumento. Além disso, o trabalho de dissociação rítmica foi um aporte considerável para desenvolver o conceito de ársis/tésis.

Segue a representação gráfica de letra e melodia da primeira parte da canção
 Hongolo acompanhadas pela CRE. 

The musical score is organized into five systems, each representing a measure of music. Each system contains three staves: Gã (top), Ritmo (middle), and Voz (bottom). The Gã and Ritmo staves use a simplified notation with 'x' marks and vertical lines to represent rhythmic patterns. The Voz staff uses a standard musical notation with a treble clef and a 4/4 time signature. The score includes repeat signs and first/second endings. Measure numbers 3, 5, 7, and 9 are indicated at the beginning of their respective systems. The final system ends with a double bar line and a first ending bracket.

Na peça Hongolo, mostramos como o ritmo congo inspirou a composição, já na segunda peça, Sambulê, evidenciaremos como os instrumentos foram incorporados.



10. SAMBULÊ

O Sambulê é a derivação de um estudo de percussão de mão inspirado no ritmo cabila e nas diversas manifestações do samba. Trata-se de uma compilação de diferentes técnicas.

No decorrer das aulas, os aspectos técnicos implícitos no estudo foram outorgando elementos a serem trabalhados junto com outras famílias de instrumentos, especialmente, os provenientes do universo percussivo do Candeal.

Os exercícios que surgem dali geraram novas incursões aplicadas a técnicas de baquetas e técnicas mistas (mão e baqueta).

A pesquisa começa com o timbau executando um exercício que trabalha subdivisões ternárias, porém, dentro de um compasso binário. Na sequência, executa-se uma frase de cinco subdivisões e desemboca em um exercício sobre o samba. ⑤

O surdo virado interpreta os acentos de cada uma dessas subdivisões, propiciando o desenvolvimento de exercícios específicos para esse naipe de instrumentos. ⑥

Já a bacurinha realça os acentos e, em frases pontuais, assume a função de evidenciar a CRE. ⑦

Em seguida, transitando novamente por uma frase de cinco subdivisões, homogêneamente, todos os instrumentos (surdo virado, bacurinha e timbau) desenvolvem uma convenção que desencadeia em um trabalho técnico a partir de golpes duplos. ⑧

O próximo exercício baseia-se em sete subdivisões, abrindo caminho para uma releitura do maculelê, aplicando os recursos técnicos anteriores. As funções dos instrumentos consolidam essa raiz rítmica. 🎧⁹

Ao fim da releitura do maculelê, expande-se o discurso percussivo, baseado em diversas frases vinculadas ao samba, no qual todos os naipes se apropriam de frases provenientes desse universo. 🎧¹⁰

Na sequência, explicita-se o samba junino, cujos instrumentos realçam essa clave. 🎧¹¹

Em seguida, ouve-se, m *groove* arrastado, dando protagonismo à bacurinha. 🎧¹²

O *groove arrastado* funde-se com uma variação de congo insinuada, inicialmente, pelos timbaus e definida pelos surdos. 🎧¹³

Essa primeira parte do tema Sambulê é concluída com uma convenção que resume as técnicas trabalhadas, finalizando com um tributo à música *Beija-flor*/Timbalada. 🎧¹⁴

Na segunda metade do tema, a bateria se inspira na formação instrumental do grupo Timbalada e escuta-se o surdo de meio. O ritmo que inspira esse momento é o tamanquinho, neste caso, executado em 7/8 com aplicação de algumas de suas convenções originalmente em 4/4, como aparece no arranjo percussivo da música *Toque de timbaleiro*/Timbalada. 🎧¹⁵

Para finalização desta análise musical, apresentamos a partitura da música “Sambulê” para Gâ e Timbau. 🎧¹⁶

13

Gã

Timbau I

E . . D . . E . D . E . D . . E D . . E . . D . E E D D E . . D

15

Gã

Timbau I

E . . D . . E . D . E . D . . E D D E E D E E D D E D . E . D D E E

17

Gã

Timbau I

D . . E . . D . E . D . E . . D E . . D . . E . D D E E D . . E

19

Gã

Timbau I

D . . E . . D . E . D . E . . D E E D D E D D E E D . E . D . E

21

Gã

Timbau I

. D . E D . E D . E . D . E . D . E D . . E D D E D D E . D . E

23

Gã

Timbau I

. D E D E D E D . D E E D . E . E D . E . D E . E

25

Gã

Timbau I

. D E E D . E . E D . E . D E . E . D E E D . E . E D . E . D E . E

41

Gã

Timbau I

E . D . E . D . E . D . E D . E . . D . E . D . E . D . E . D . E

43

Gã

Timbau I

. D . E . D . E . D . E . D . E . . D . E . D . E . D . E . D . E

45

Gã

Timbau I

X7

. D . E . D . E . D . E . D . E D D E E D E E D D E D . E . . D D E E

47

Gã

Timbau I

DEEDDEDEEEDDEEDDEDEEEDDE D D E E D E . D

49

Gã

Timbau I

. E D E E D D E D . E . D E D D E E D E . D . E D E E D D

51

Gã

Timbau I

E . D . E . D . E . D . E . . D E

11. MÚSICA DA SUÍTE KANDENGUE

Hongolo 🎧

Sambulé 🎧

Calema 🎧

Blocongo 🎧

Analogia Ngoma 🎧

KANTTUM
DENTTUM
GUEBOR

12. REFERÊNCIAS

As referências de maior impacto neste trabalho são mestres que construíram seus conhecimentos na tradição, na oralidade, na rua, nos terreiros, onde estes saberes resistem e lutam. Nosso estudo se fundamenta em conhecimentos transmitidos de forma direta, por mestres da percussão. Aqui nosso reconhecimento pela sua generosidade ao transmitir seus saberes com honestidade, paciência e amor à sua arte:

Carlinhos Brown, artista e músico percussionista, Salvador, Brasil.

Dofono de Omolu, alagbê , Rio de Janeiro, Brasil.

Iuri Passos, alagbê do Terreiro do Gantois, Salvador, Brasil.

David Ortega, professor de música, Havana, Cuba

Gustavo de Dalva, músico percussionista, Salvador, Brasil.

Jorge Alex Dantas Pereira, Salvador, Brasil.

Mario Pam, mestre de bloco afro, Salvador, Brasil.

Jackson, mestre de bloco afro, Salvador, Brasil.

Mestre Valdir Lascada, mestre de bloco afro, Salvador, Brasil.

Mestre Geraldo Marques, mestre de bloco afro, Salvador, Brasil.

Lucas Vinicius, músico percussionista, Salvador, Brasil.