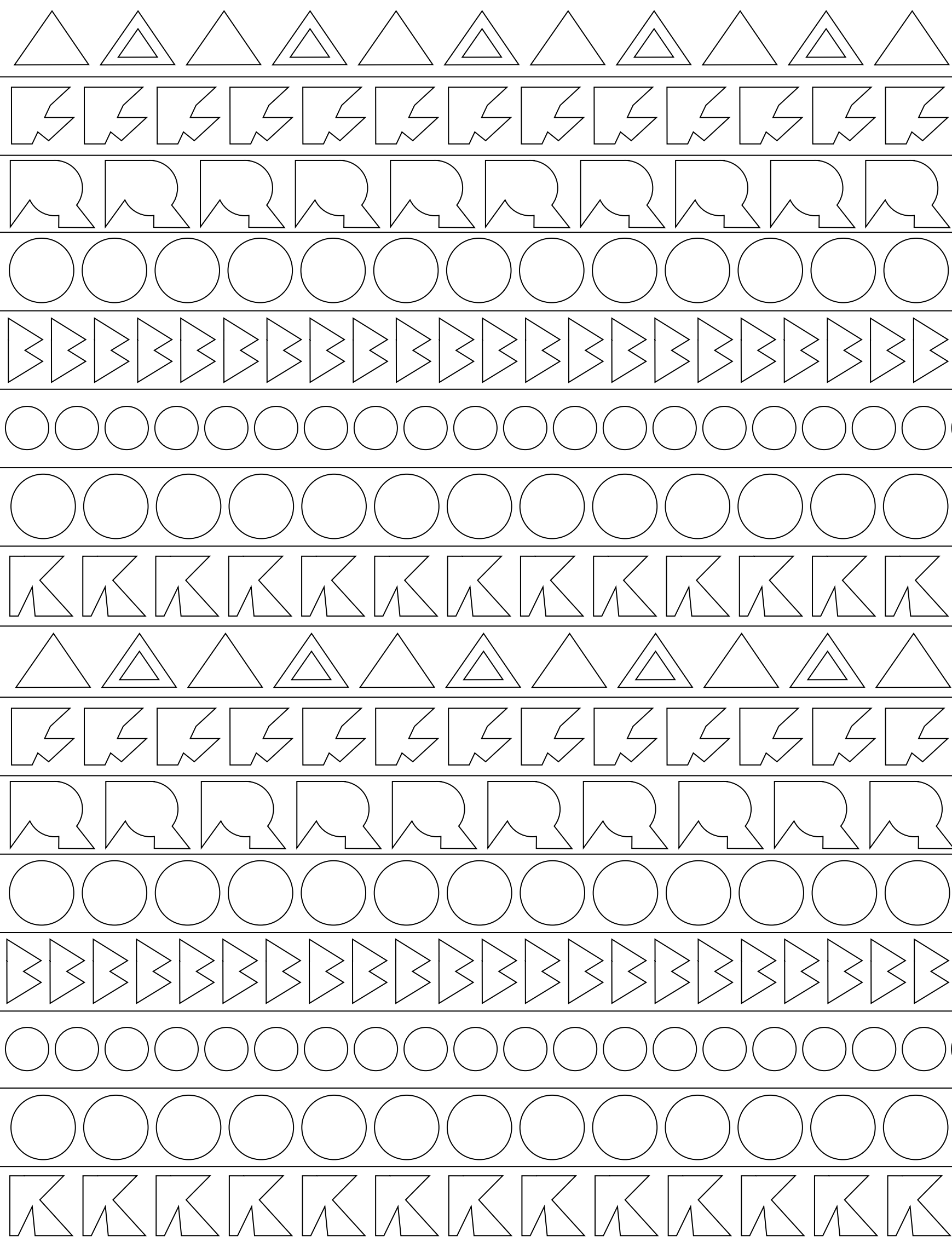
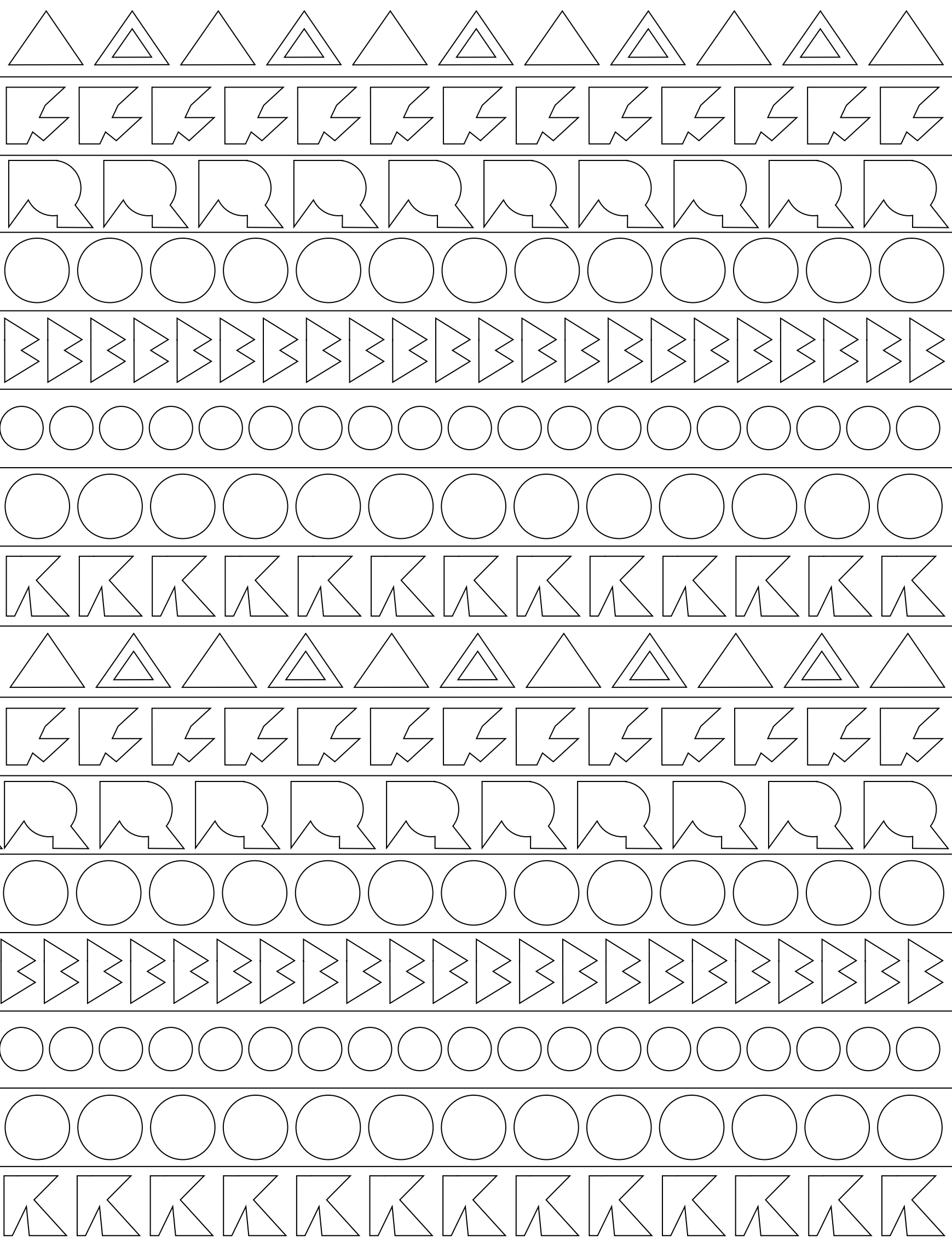


ALRO
KOKK







MAPEAMENTO DOS RITMOS AFRO BAIANOS

V O L U M E I

*Copyright ©2017. Associação Pracatum.
Todos os direitos desta edição reservados à Associação Pracatum Ação Social - APAS.
Reprodução proibida do todo e de partes e sob qualquer
forma ou meio sem autorização expressa da:*

*Associação Pracatum Ação Social - APAS
Presidente: António Carlos Santos de Freitas - Carlinhos Brown
Rua Paulo Afonso, 295, Candeal de Brotas
Salvador, Bahia, Brasil - 40-296.340
+55 71 3276 4255
associacaopracatum@yahoo.com.br
www.pracatum.org.br*

AFROBOOK
MAPEAMENTO DOS RITMOS AFRO BAIANOS, VOLUME I
ASSOCIAÇÃO PRACATUM AÇÃO SOCIAL - APAS
SALVADOR 2017

Organização:

Selma Calabrich, Gerson Silva.

Orientador da pesquisa:

Jaime Santana Sodré Pereira.

Autores Textos e Pesquisa:

José Francisco Izquierdo Yañez, Gerson Silva e José Maurício C.D. Bittencourt.

Partituras, Transcrições e Nomenclaturas:

José Francisco Izquierdo Yañez.

CRE – Células Rítmicas Essenciais:

José Francisco Izquierdo Yañez, Gerson Silva.

Curadoria Editorial e Edição de Texto:

Goli Guerreiro

Revisão:

AR. Textos e Contextos – Consultoria Textual

Maria Auxiliadora Lobão

Projeto Gráfico:

Coletiv Comunicação

Fotos:

Acervo Histórico Municipal de Salvador/FGM (Fundação Gregório de Matos)

José Mauricio C. D. Bittencourt, José Francisco Izquierdo Yañez.

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

A258 Afrobook : mapeamento dos ritmos afro baianos, volume 1 /
[organização: Selma Calabrich, Gerson Silva ; autores textos
e pesquisa: José Francisco Izquierdo Yañez, Gerson Silva e
José Maurício C. D. Bittencourt]. – Salvador, BA : Pracatum
Escola de Música e Tecnologias, 2017.
189p. ; il. ; 23cm. –

ISBN 978-85-94204-00-4.

1. Ritmos afro-brasileiros. 2. Cultura afro-brasileira.
I. Calabrich, Selma. II. Silva, Gerson. III. Izquierdo Yañez, José
Maurício. III. Bittencourt, José Maurício C. D. IV. Título.

CDD – 784.0981

CDU – 784.4

Realização



Patrocínio



SECRETARIA DA
FAZENDA
SECRETARIA DE
CULTURA



Música.
O que é isso que nos toca?

Não é só uma composição de notas,
arranjos, ritmos. É som feito de história,
paisagens, pessoas.

Captado por todos os cantos, por todos
os poros. Misturado e reinventado por
todos os sentidos.

Música é isso. Um jeito de aumentar
o volume da vida. De ampliar sensações,
de eternizar momentos.

É beleza pura, sem limite e sem corpo,
viva e solta para quem quiser sentir.

Nós, brasileiros, trazemos uma música
feita de muitas músicas. De somas,
trocas, encontros.

Música-diversidade. Música-identidade.
Que, quanto mais se mistura,
mais se expande.

O Natura Musical celebra
essa nossa música.

Que nos junta e que é casa de tantos encontros.
Que nos emociona e nos leva pra longe.

Natura Musical.
Nos encontramos na música.

Dedicamos essa obra a comunidade do Candeal, especialmente a seu filho dileto Carlinhos Brown, que sempre acreditou no movimento transformador da música, no potencial de quem a cria e, sobretudo, por seu papel educador e inspirador do processo.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Natura Musical e ao Governo do Estado da Bahia pela contribuição à cultura e a música Brasileira e acreditamos ser esta uma iniciativa relevante para que o país possa reconhecer e valorizar seus bens culturais expressos nas suas raízes rítmicas, na sua identidade e no seu universo musical.

Aos Mestres da percussão, alabês, tata e músicos que dispuseram seus conhecimentos e tempo para a produção desta pesquisa e assim contribuíram de forma participativa e fundamental para o alcance dos resultados aqui expostos.

Agradecimento especial em memória destes que já não estão mais neste plano e que preservaram e multiplicaram de forma democrática e cuidadosa todo saber contido em um mundo musical que retrata a história do nosso povo, suas lutas, religiosidade, formação e tradição através dos sons que ecoam dos seus tambores.

Aos espaços que abriram suas portas de forma tão acolhedora para a equipe de pesquisa: os terreiros que salvaguardam nossas matrizes rítmicas através da resistência do povo negro; aos blocos afros e as escolas e projetos musicais que trazem a percussão como instrumento de educação, profissionalização e transformação social.

Obrigado!!!

SUMÁRIO

| | |
|--------------|----|
| Prefácio | 17 |
| Apresentação | 19 |

PARTE I

| | |
|---|----|
| CAPÍTULO 1 NUMA CIDADE ATLÂNTICA | 25 |
|---|----|

CAPÍTULO 2 UNIVERSO RÍTMICO

| | |
|-----------------------------------|----|
| Metodologia | 31 |
| Nomenclaturas | 35 |
| Ciclos ou Compassos | 39 |
| Células Rítmicas Essenciais – CRE | 41 |
| Ritmos ou Toques | |
| <i>Cabila ou Cabula</i> | 43 |
| <i>Congo</i> | 45 |
| <i>Barravento</i> | 49 |
| <i>Vassi</i> | 55 |
| <i>Aguéré</i> | 59 |
| <i>Daró</i> | 61 |
| <i>Ijexá</i> | 65 |

| | |
|------------------------------------|----|
| CAPÍTULO 3 NO CHÃO DAS RUAS | 77 |
|------------------------------------|----|

CAPÍTULO 4 SAMBA-AFRO E SAMBA-REGGAE

| | |
|--------------|-----|
| Samba-Afro | 97 |
| Samba-Reggae | 107 |

PARTE II

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 5 PARTITURAS E TRANSCRIÇÃO | 131 |
|--|-----|

| | |
|------------------------|-----|
| Créditos | 187 |
| Registros fotográficos | 189 |

PREFÁCIO

*Cruzei um oceano
Perdi minha língua
Mas a partir da raiz do antigo
Um novo alguém trago comigo*

Grace Nichols, poeta afro-britânica-guianense.

O mundo atlântico é um espaço multimatricial de grande amplitude e riqueza e se refere à paisagem cultural dos três continentes banhados pelo Oceano que conecta África, Europa e Américas.

Ele se particulariza pelo fato de ter produzido e abrigado a diáspora africana. Um dos maiores deslocamentos populacionais forçados do planeta. A diáspora negra significa escravidão, migrações e também trocas e recriações culturais. Muitas navegações são possíveis. Árabes, judeus, asiáticos entrecruzam-se nesse mundo euro-afro-americano.

A história do mundo atlântico envolve movimento, resistência e criatividade. Nas periferias, nos centros, nas encruzilhadas, a presença dos negros e afrodescendentes nesse contexto é tão expressiva que originou o conceito de “atlântico negro”.

Essa história cultural é um campo crescente, sobretudo aquela perspectiva que abandona a visão europeia como dominante no processo de configuração das sociedades atlânticas. As epistemologias do Sul procuram enfatizar que estas sociedades são atravessadas por múltiplos trânsitos.

Estéticas africanas e afro-diaspóricas estão em alta na economia simbólica do mundo atlântico. São cada vez mais amplos o reconhecimento e o interesse pelo vasto legado cultural negro transmitido ao Ocidente. Performances, corporalidades, filosofias, saberes milenares, ritmos.

Cientes desse macro contexto, mergulharemos nas matrizes africanas do processo de invenção musical em uma das cidades atlânticas mais importantes da diáspora negra – Salvador, da Bahia. Estamos falando de uma cidade “neoafricana”, em que são os negros os atores mais significativos nos processos culturais.

Se usamos critérios demográficos e antropológicos, estão os negros em vantagem. Desde o começo, vindos de diversas partes da África com códigos civilizacionais avançados, eles representam ainda hoje 85% da população de Salvador. Em termos de tecnologia de produção musical, os repertórios africanos têm aqui uma posição dominante.

É sobre esses repertórios que este livro se debruça. Elege dois ritmos urbanos contemporâneos, a saber: samba-afro e samba-reggae, e vai buscar suas matrizes nas formas religiosas criadas no Brasil. O candomblé é um lugar de poder e de transcendência e nele se encontram as células rítmicas essenciais da música popular urbana inventada dos anos 1970-80 em Salvador.

Será nos detalhes da composição desses ritmos que revelaremos a audácia, a inteligência e a criatividade de um povo que insiste em não aceitar a condição de oprimido e não para de modelar estéticas excepcionais que se tornam marcas da cultura brasileira.

Para aqueles que acreditam que os africanos são atores centrais no mundo atlântico, embora a história da escravidão e o racismo continuem aviltando as potencialidades das culturas negras, o Afrobook - I é um livro pleno! Se alguém ainda se pergunta de que modo os africanos modelaram as culturas atlânticas na diáspora, eis aqui alguns bons e belos exemplos.

A Pracatum – Escola de Música e Tecnologias é um espaço de novas pedagogias que elege o conhecimento cotidiano da comunidade, um conhecimento sensível que envolve gosto, experiência e saberes locais. É um polo atento do bairro do Candéal, um desses pontos periféricos do mundo atlântico que emitiram seus sinais para os satélites, tornando-se uma referência internacional.

Passividade não rima com musicalidade, não rima com samba. Assim, professores da Pracatum e mestres de percussão colocaram a mão nos tambores para realizar uma pesquisa inédita e deixar à disposição informações novas sobre processos musicais, ao mesmo tempo em que revelam nossas práticas culturais. O Afrobook I alimenta nosso valioso acervo sonoro afro-diaspórico e a memória do mundo atlântico.

*Goli Guerreiro, antropóloga e escritora.
Salvador da Bahia, 5 de maio de 2017*

APRESENTAÇÃO

No princípio era o ritmo.

Mateus Aleluia

O Afrobook I é o encontro da produção de conhecimento acadêmico e da vivência de mestres e percussionistas envolvidos no processo de invenção do samba-afro e do samba-reggae. Trata-se de uma autoria coletiva engendrada pela Pracatum - Escola de Música e Tecnologias. Pensar a música percussiva em Salvador da Bahia em sua dimensão rítmica e cultural é o trabalho intelectual e pedagógico ao qual se dedica a Escola.

Situada no bairro do Candeal, um território que se internacionalizou pela potência de sua organização comunitária e de criação artística, a Pracatum é um nicho intelectual cuja atividade de pesquisa se caracteriza por técnicas metodológicas ancoradas no saber dos percussionistas, legítimos detentores desse conhecimento.

O livro propõe uma leitura híbrida que articula escrita musical e estratégias culturais que se alternam na organização dos capítulos e oferecem ao leitor um cenário amplo que permite formular algumas respostas para os processos de invenção rítmica ocorridos nas décadas de 1970 e 80.

O primeiro capítulo, Numa cidade atlântica, apresenta uma breve configuração histórico-antropológica de Salvador da Bahia destacando a diversidade étnica dos africanos que aqui chegaram, a partir do século XVI, e os modelos religiosos que permitiram a preservação e a recriação de matrizes rítmicas.

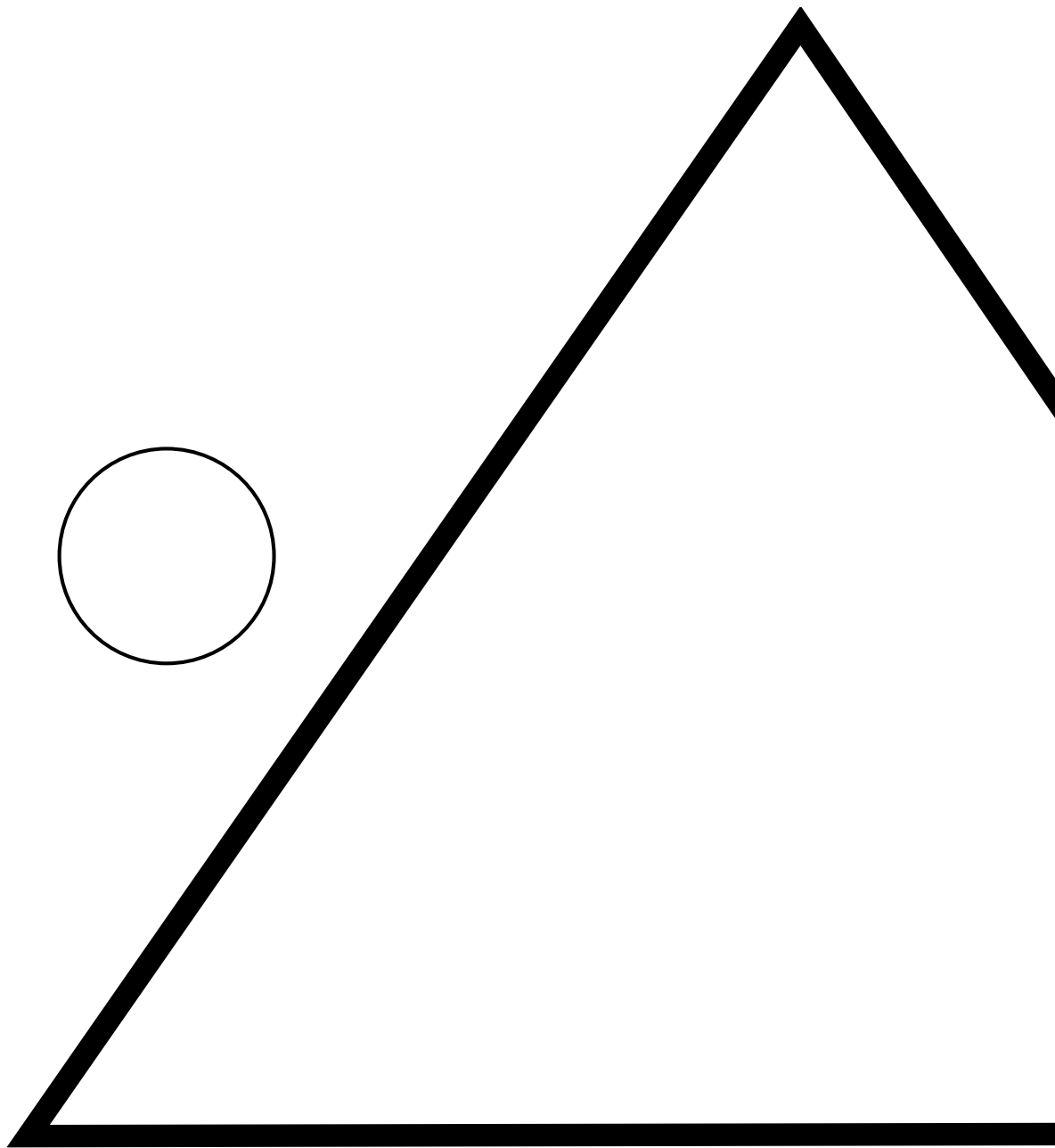
O segundo capítulo, Universo rítmico, apresenta as matrizes que se deslocaram dos terreiros para modelar os estilos populares focalizados. Os ritmos ou toques, os instrumentos e a forma como são executados são acompanhados de uma nomenclatura que permite sua decifração mesmo para leitores não familiarizados com a escrita musical.

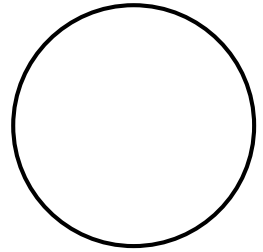
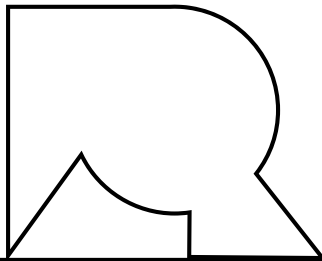
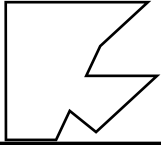
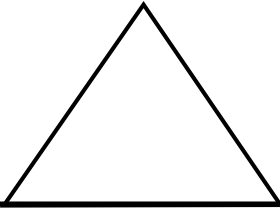
Como essas matrizes rítmicas ganharam sua faceta profana, então o tema do terceiro capítulo é No chão das ruas. Nele é possível perceber como os modelos de agremiações carnavalescas, organizadas a partir do fim do século XIX, incorporaram esse universo rítmico para se posicionar esteticamente, fazendo do carnaval um espaço de luta política e afirmação racial e cultural.

Chegamos então ao modelo dos blocos afro, as agremiações carnavalescas que realizaram o processo de invenção rítmica que está no foco do Afrobook I. No quarto capítulo, intitulado Samba-afro e samba-reggae, temos a conjunção entre a dimensão política e social e a dimensão rítmica. O último capítulo, Partituras, apresenta o trabalho de transcrição dos ritmos em pentagramas, levando em consideração toda a incompletude do processo.

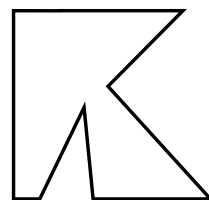
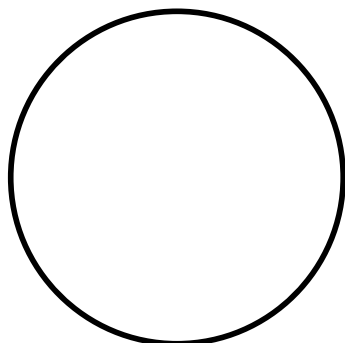
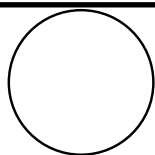
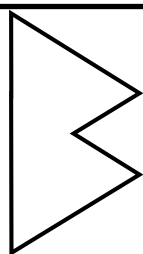
É uma leitura que sugere diversas travessias. A começar pela diáspora dos ritmos deslocados do continente africano para o Brasil. Dessa ancoragem que encontrou espaço privilegiado nas religiões afro-brasileiras, os ritmos se deslocam para o universo festivo das ruas configurando a música popular.

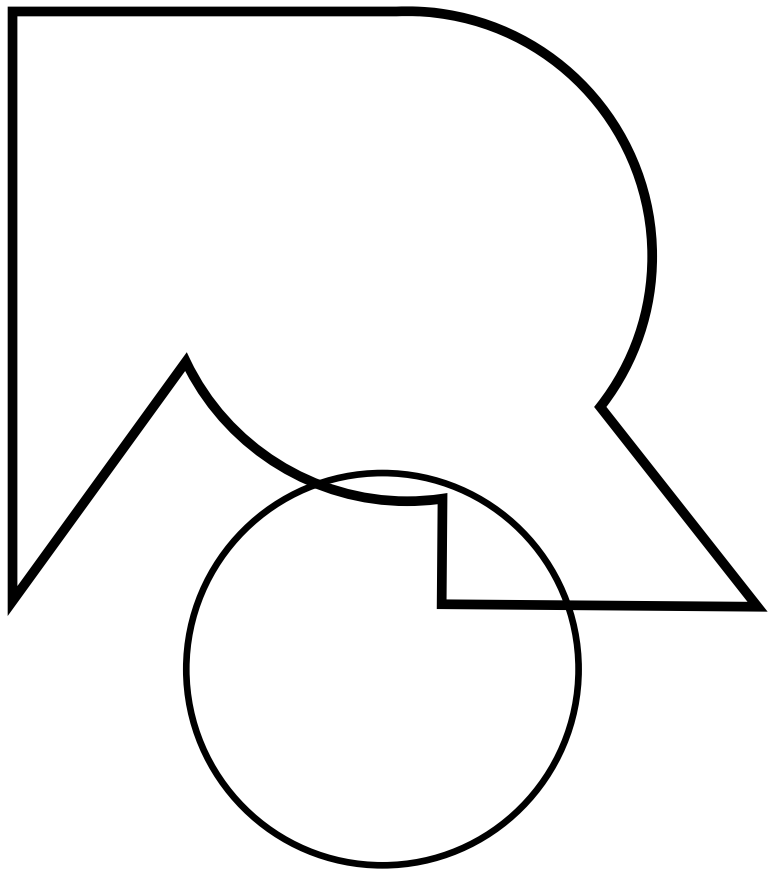
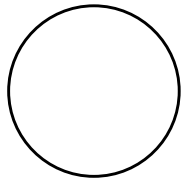
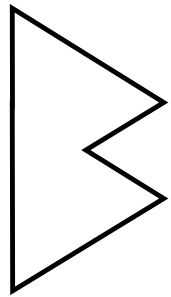
Esse trânsito incessante está no âmago do Afrobook I na medida em que busca realizar outras travessias: a que move o saber das ruas da cidade para um pensamento acadêmico interessado num conhecimento aberto; e a que move esse conhecimento reprocessado para as mãos e mentes de leitores diversos, leigos e especialistas. Esperamos que nossa contribuição para o estudo da música popular brasileira seja capaz de alcançar todas as pessoas interessadas no prazer que esta arte desperta.





PARTE 1

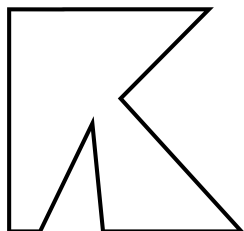




CAPÍTULO I

NUMA CIDADE ATLÂNTICA

Mundo atlântico sul, costa brasileira, século XVI.



Desenhada nas pranchetas de arquitetos lisboetas, Salvador da Bahia, fundada em 1549, foi planejada para ser um importante porto de apoio e expansão do império português, num ponto estratégico da Baía de Todos os Santos. Na península ibérica, de onde vieram os portugueses, os árabes haviam permanecido por 700 anos disseminando seus valores, conhecimentos, tecnologias. Eles haviam sido expulsos da Europa há pouco mais de 50 anos e, é fácil imaginar que a visão de mundo árabe estava impregnada no modo de vida português, transplantado para o outro lado ao Atlântico.

O primeiro embate cultural em solo baiano foi provocado pelo encontro de europeus (arabizados) e indígenas, principalmente os tupinambás que habitavam esta baía a que chamavam de Kirimuré. A cidade do Salvador foi erguida com o trabalho de indígenas escravizados. O genocídio dos povos nativos, a catequese católica e a resistência desses povos impediram que a escravidão indígena fosse bem-sucedida e os portugueses passaram a importar africanos para realizar todas as formas de trabalho.

A partir do final do século XVI, começam a chegar os povos bantos, traficados a partir do porto de Luanda, em Angola, que seguem desembarcando no Brasil até o século XIX. Cerca de 400 grupos étnicos estão sob a nomenclatura banto, uma família linguística e não um povo (ou etnia). Ocupam uma imensa área na África, conquistada através de migrações e mesclas culturais, características marcantes na história milenar dos bantos, que se desdobraram na configuração cultural das Américas.

Os bantos que chegaram à costa brasileira nesta época eram chamados de angolas, congos e moçambiques. Os africanos escravizados eram identificados através dos portos onde embarcavam, eles eram capturados tanto na costa atlântica quanto no interior e até mesmo na costa do oceano Índico, em Moçambique e Madagascar, por isso é quase impossível conhecer as “raízes culturais” dessa imensa população africana que chegou ao Brasil. Mas, sabemos através da etnolinguísta Yeda Pessoa de Castro, que, além de diversas palavras incorporadas ao nosso vocabulário, o samba e a capoeira são os principais legados dos repertórios bantos.

A grande maioria dos bantos que chegava ao porto de Salvador era enviada aos engenhos do Recôncavo baiano. O crescimento da maior cidade na nova colônia portuguesa e a demanda de serviços daí decorrente trazem muitos bantos para Salvador, que era então um dos portos mais movimentados do Atlântico sul.

Com o crescimento dos investimentos dos senhores de engenho e o enriquecimento dos comerciantes de escravos, o trânsito naval na Baía de Todos os Santos, repleta de ilhas, ficou mais movimentado e, a cada dia, aumentava o número das embarcações no Cais das Amarras, no Bairro da Praia. No século 17, Salvador se envaidecia de ser conhecida nos sete mares. Desembarcaram na capital os portugueses e gente de vários lugares e culturas do mundo: ingleses, franceses, espanhóis, entre outros europeus, assim como judeus, árabes e, principalmente, africanos, pois logo se tornaram maioria. (GUERREIRO; RODRIGUES, 2012, p. 56)¹

Na virada do século XVIII para o XIX, já com a presença expressiva dos bantos, chegam massivamente a Salvador os sudaneses da Costa da Guiné, embarcados nos portos de Lagos, Uidá, Goré. Eram iorubás, fons, fulanis, jeje, mandinga etc. Os sudaneses eram muito numerosos porque seus povos estavam em guerra e os prisioneiros de guerra eram quase sempre vendidos como escravos.

Chegavam na Bahia aos milhares, falando diversas línguas e com hábitos, valores e religiões diferenciados. Mas os sudaneses não vinham só como escravos. Havia um comércio de mercadorias trazendo negociantes de dendê, búzios, panos da costa, instrumentos que movimentavam o porto de Salvador. Eram comerciantes negros ricos, que vinham principalmente de Lagos, na Nigéria, e vinham a Salvador para vender produtos autenticamente africanos. Notícias da África, e de outros portos do Atlântico, não paravam de chegar inspirando ideias subversivas, tensões e rebeliões.

A essa altura já havia uma população africana livre e crioula (negros nascidos no Brasil), além dos escravos de ganho que circulavam pela cidade realizando todos os serviços. Eram carregadores, barbeiros, ourives, alfaiates, lavadeiras, quituteiras, parteiras, estivadores, aguadeiras. Eram também músicos de bandas militares e orquestras recreativas que participavam

das recepções públicas de pessoas ilustres que chegavam à cidade. A musicalidade africana estava presente também no extenso calendário de festas religiosas. Era conveniente para a igreja acreditar que os batuques (músicas e danças) eram formas de homenagear os santos católicos e passaram a compreender essas práticas como folclore.

Além disso, prender ou castigar escravos era prejuízo econômico e havia ainda uma questão política. As autoridades coloniais entendiam as diversas manifestações de batuques como uma forma de manter acesas as rivalidades entre povos africanos, e assim os tambores puderam ser recriados. Esse processo de recriação dos tambores é sem dúvida um grande diferencial do Brasil em relação aos outros portos do mundo atlântico, sobretudo no Caribe e na América do Norte, onde os negros foram proibidos de refazer seus tambores e criaram seus ritmos em instrumentos europeus.

A imensa população negra de Salvador habitava lojas (andar térreo dos casarões) e até mesmo casarões inteiros no centro da cidade, onde também realizavam, às escondidas, suas práticas religiosas. As ruas eram marcadas pelos cantos onde os negros ofereciam os serviços que prestavam (geralmente reunindo pessoas da mesma etnia). A cidade também abrigava quilombos urbanos – espaços onde escravos fugidos e mesmo libertos buscavam reconstruir suas vidas longe dos rigores da escravidão.

Salvador era, então, altamente cosmopolita. Uma cidade pluriétnica, poliglota e multicultural, sobretudo no que diz respeito às práticas africanas que permeavam todo o tecido social. Os árabes tinham ocupado também o norte da África e a área abaixo do Saara, onde estavam os sudaneses. Muitos deles haviam sido islamizados, eram os malês. Conviviam, portanto, deuses e devotos de várias religiões. Os bantos trouxeram o culto aos inquices; os iorubanos, a tradição dos orixás; povos jejes do Daomé trouxeram o vodum; e os malês, o islã.

Apesar de todo o empenho da igreja católica em impor sua religiosidade, devotos de diversas formas religiosas perceberam em práticas católicas, como a benção, a hóstia e os milagres, semelhanças que podiam conviver e lhes trazer mais conforto espiritual e místico. Ainda mais considerando as difíceis e violentas condições de vida do regime colonial e escravista.

Na lavagem da igreja do Bonfim, o costume católico de lavar o chão como ato de devoção forneceu aos negros uma ocasião de comemorarem o banho de Oxalá. Assim, até hoje, os adeptos do candomblé, vestidos de branco e carregando na cabeça jarros com água, fazem uma grande procissão até a igreja onde lavam seu chão com a água dos jarros, homenageando ao mesmo tempo o senhor do Bonfim e revivendo o mito de Oxalá (VERGER, 1981, p. 57) ²

No século XIX, Salvador era então uma cidade politeísta. As mesclas entre diferentes universos religiosos já aconteciam na África, e aqui o sincretismo entre religiões praticadas pelos africanos se encontraram com

² VERGE, Pierre. *Orixás. Salvador: Editora corruptio, 1981.*

o catolicismo português e popular, que trazia elementos das religiões indígenas, modelando um sincretismo politeísta ainda mais complexo. Assim, diversas tradições religiosas ganharam uma feição afro-brasileira.

As práticas religiosas dos bantos foram chamadas calundus ou batuques. Estes termos de origem banto descreviam “toda sorte de dança coletiva, cantos e músicas acompanhados por instrumentos de percussão, invocação de espíritos, sessão de possessão, adivinhação e cura mágica” (SILVA, 2005, p. 43)³. Esses cultos foram organizados na virada do século XVII para o século XVIII e seus sacerdotes eram chamados calundeiros ou feiticeiros. Suas cerimônias eram sincréticas, pois reuniam elementos das religiosidades africanas, catolicismo, crenças indígenas e misticismos populares. Os calundus delinearão-se inicialmente nas fazendas e mais tarde nos centros urbanos.

Nessas cerimônias, os atabaques, chamados ngoma (tambor em idioma quimbundo), são percutidos com as mãos, são tocados para diversos panteões: inquices, orixás, voduns, caboclos. Os ritmos identificados nos calundus (ou batuques) são arrebate, congo, barravento e cabila (ou cabula). Os tambores, os ritmos ou toques (como são chamados) e as cantigas são parte de um sistema complexo, que foi transmitido oralmente de geração a geração, e rompiam o silêncio imposto pelo regime escravista. Esse modelo religioso passou a ser chamado no século XIX de candomblé de Angola.

Segundo a fala de uma das grandes referências na atualidade, Esmeraldo Emtério de Santana Filho, Tata Nzinga Lembondo (também conhecido como Chuchuca), do Terreiro Tumba Junsara (Nação Angola), dentre os ritmos citados, um ganha destaque como referência da música afro-baiana e brasileira:

O verdadeiro samba nasce de um terreiro de candomblé da tradição banto-angola. A gente geralmente fala congo-angola, porque sabemos que Angola é um pontinho no oceano de Congo. Queremos dizer que existe um ritmo que é o cabula-manjola. Deste ritmo saem todos os sambas que vocês podem pensar. (Esmeraldo Emtério de Santana Filho, 2016)

A denominação samba surgiu no século XIX e abrangia diversas manifestações musicais negras, sempre associadas a danças. Para Câmara Cascudo¹, “à dança que outrora se chamava batuque damos agora, em geral, o nome de samba, talvez corruptela de semba (palavra banto)”. O batuque que também transitava do espaço religioso para o profano seria então o precursor do samba.

Os sudaneses, guardiões de outras tradições, foram responsáveis pelo delineamento de um outro modelo religioso, o candomblé de Ketu. Ketu representa a reunião de diversas nações iorubás que reúnem os povos de Oyó, Ifé, Ijebu, Egba e Ijexá.

O terreiro Ketu mais antigo nasceu no centro de Salvador, numa casa na ladeira do Berquó, próxima à Igreja da Barroquinha, no início do século XIX, dirigido por mulheres que pertenciam à Irmandade da Boa Morte, atuante nesta igreja. A ancestralidade dessas mulheres aponta para linhagens das realezas de Oyó (território iorubano) e do Daomé (território jeje). Trata-se, portanto, de uma linhagem jeje-nagô entranhada no catolicismo brasileiro.

Essas mulheres iam frequentemente a África, desembarcando em cidades como Lagos, Porto Novo, Uidá a fim de se empoderar revisitando as matrizes e, muitas vezes, voltavam à Bahia acompanhadas de africanos convocados a ajudar na organização do culto. Mas o candomblé na Bahia era bastante diferenciado. Em África,

O culto tinha um caráter familiar, exclusivo de uma linhagem, de um clã ou mesmo de um grupo de sacerdotes. Os templos africanos restringiam-se ao culto de apenas uma ou poucas divindades. Os deuses iorubás, por exemplo, eram cultuados em suas cidades: Xangô em Oyó; Oxossi em Keto; Oxum em Ipondá ou Oxobô, e assim por diante. (SILVA, 2005, p. 62)⁴

Na Bahia, pessoas de diversas cidades africanas estavam envolvidas na organização do candomblé, conseqüentemente os orixás foram reunidos e passaram a ser cultuados na mesma cidade e no mesmo terreiro. No candomblé de Ketu, os cânticos são entoados em língua iorubá, os atabaques são percutidos com aguidavis e seus diversos ritmos ou toques são: vassi, agueré, opanijé, ilu ou daró, alujá, igbin e batá. Na nação jeje, toca-se para os voduns com os ritmos: bravun, sato, savalu, ramunha (ou vamunha).

A predominância jeje-iorubana (ou jeje-nagô) não impediu que outros aportes fossem incorporados a esse modelo religioso. O termo candomblé é de origem banto, o uso dos turbantes é identificado como prática islâmica. E são diversos os aportes católicos incorporados, sendo a igreja um espaço correlato ao processo de iniciação dos fiéis.

O terreiro da Barroquinha é hoje conhecido como Casa Branca e dele surgiram os dois outros terreiros, o Ilê Axé Opô Afonjá e o Gantois, que juntos constituem o núcleo central da tradição Ketu.

Os espaços religiosos são também espaços privilegiados de sociabilidade, encontros de amigos, reuniões familiares e da comunidade. Há música, dança, comida, a culinária dos deuses é servida a todos. É um espaço de solidariedade, de divertimento e de troca de experiências. Brancos e negros convivem nestes espaços inspirados nas habitações coletivas de comunidades africanas.

⁴ SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda : caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

Descrevendo o barracão do terreiro da Gomeia, em Salvador, Roger Bastide disse:

Os três tambores, rum, rumpi e lé, estão em seus postos. Eles são deuses. Foram batizados, receberam o sangue do animal sacrificado, habita-os a alma dos orixás. E quando as mãos ágeis dos músicos – dança negra de dedos sobre a pele tensa – ferem o tambor, os deuses falam aos corpos. O tã-tã mágico não é somente a saudade da África, nem a lembrança desse outro tã-tã, o reboar das vagas no flanco do navio negreiro, mas a descida dos orixás na cabeça, nos músculos, no coração de seus filhos. Quem entra vem saudá-los, deitar-se diante do instrumento sagrado, tocando sucessivamente a terra e o tambor, com a mão trêmula de emoção. (BASTIDE, 2001, p. 329) ⁵

No século XX, os terreiros de candomblé se multiplicaram. A expressão Roma negra, criada por Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá, aponta a extensão e o poder da religiosidade africana em Salvador da Bahia. Mas vemos que as práticas do mundo negro se estendem para várias outras dimensões da cultura, como a gastronomia, estética, linguajar, artes plásticas, dança e música, embora seja possível sentir a dimensão religiosa em todas elas. No contexto multicultural dos candomblés, africanos e descendentes imprimiam suas mitologias, seus modos e modas, as sonoridades dos seus instrumentos percussivos, sua corporalidade, sua performance, que acabaram por modelar primordialmente a cultura baiana. É nessa ambiência cultural afro-brasileira que estão as matrizes rítmicas que nos interessam.

CAPÍTULO 2

UNIVERSO RÍTMICO

METODOLOGIA

Constituída por uma equipe multidisciplinar e sob a orientação do Professor Jaime Sodré, a pesquisa do Afrobook I parte das seguintes questões: de onde vem a matriz cultural e musical dos ritmos samba-afro e samba-reggae? Quais expressões e representações rítmicas tradicionais, religiosas e inovadoras podem ser identificadas nestes ritmos?

Para responder a essas perguntas realizamos uma coleta de dados, através da transmissão oral, da memória e do saber de mestres da percussão, autoridades das religiões de matrizes africanas, músicos e ritmistas. Como técnica de pesquisa foram feitas entrevistas, demonstração musical dos mestres e grupos especialmente convidados para o registro em áudio e vídeo e realização de um seminário elaborado para cumprir esta fase da pesquisa.

A primeira atividade foi a realização do seminário Perspectivas Históricas e Culturais dos Ritmos Afro-baianos. Este seminário se constituiu em método alternativo de articulação, consulta e coleta de informações junto a convidados que discutiram o processo de invenção do samba-afro e do samba-reggae nos anos 1970 e 80, em Salvador da Bahia. O seminário, realizado em 24 de maio de 2016, foi organizado em mesas compostas por quatro matrizes rítmicas: a música religiosa das nações

Ketu, Jêje e Angola; música da capoeira angola e regional; a música do carnaval com mestres e ritmistas representantes do samba-afro e samba-reggae; e do samba tradicional representado por Nelson Rufino, Roberto Mendes, Lazzo Matumbi, Raimundo Sodré e Aloísio Menezes. Todo o conteúdo do Seminário, que abordou a história dos ritmos e a trajetória das agremiações envolvidas com a invenção do samba-afro e samba-reggae e suas especificidades, foi registrado em vídeo e áudio, permitindo a posterior organização e catalogação dos dados.

O segundo momento da pesquisa foi identificação das agremiações; dos mestres, ogãs e tatas; e dos músicos que pudessem executar os ritmos para registro e posterior processo de transcrição em partituras. Desta forma a equipe definiu as seguintes visitas: Ter-

reiro de São Jorge da Gomeia da Nação Angola; Ilê Iyá Omi Ase Ìyámásé (Terreiro do Gan-tois da Nação Ketu); Senzala do Barro Preto – Sede do Bloco Afro Ilê Aiyê; gravação com Jackson Sampaio Nunes (Mestre Jackson), uma das principais referências do samba-reggae; gravação com Bloco Afro Muzenza com a presença de três dos seus mestres Edmário da Purificação Rodrigues (Mestre Mario Bomba), Edvaldo Carvalho dos Santos (Mestre Dico Stilo) e Gleidson Pereira Miranda (Mestre Gleidson Mirandinha); e gravação com o Afoxé Filhos de Ghandy.

No Terreiro São Jorge Filho da Gomeia ou Terreiro do Portão, a equipe foi recepcionada pelo Tata Kitalungo Jander Neves e foi possível identificar os toques que referenciam as entidades, chamadas de inquices.



Foto: José Izquierdo. (Da esquerda para a direita, Tata Kitalungo Jander Silva das Neves, Tata Kamugicongo Roberto Machado do Carmo, Tata Kiagila Cleberton Luiz Neves do Nascimento Santos; Tata Livicafungi Paulo Victor Santana Neves dos Santos)

As entrevistas com o Assobá Yomar Passos e o Ogã Iuri Passos, ambos do Terreiro do Gantois, tiveram duas finalidades. Com o primeiro cumprimos a necessidade de ouvir as histórias e memórias da influência da religião de matriz africana na constituição dos movimentos musicais afro-baianos, como afoxés, blocos afros etc. Já a entrevista com o Ogã Iuri Passos esteve diretamente focada na execução dos ritmos da Nação Ketu que influenciaram na constituição do samba-afro e samba-reggae, para o registro em áudio.

O samba-afro foi registrado com a banda-show do Ilê Aiyê sob a regência do Mestre Mario Pam, na Senzala do Barro Preto, para apresentar as bases e variações de seis ritmos correspondentes ao samba-afro das décadas de 1970 e 1980.



O músico e pesquisador José Izquierdo entrevista Assobá Yomar Passos. Foto: José Maurício C.D. Bittencourt.



Foto: José Maurício C.D. Bittencourt. Registro do samba-afro (Senzala do Barro Preto do Ilê Aiyê).

Já o samba-reggae foi registrado nos estúdios de gravação da Escola Pracatum com a presença do Mestre Jackson, ex-mestre do Olodum e dos mestres Mario Bomba, Mestre Diko e Mestre Gleidson Mirandinha do Bloco Afro Muzenza do Reggae, acompanhados por seis percussionistas profissionais, que ficaram à disposição da equipe apresentando os ritmos e suas variações, suas histórias de criações e evoluções. Foi realizada ainda uma entrevista com o Mestre Waldir Lascada, um dos mais antigos mestres de bateria, estreitamente ligado à invenção do samba-reggae.

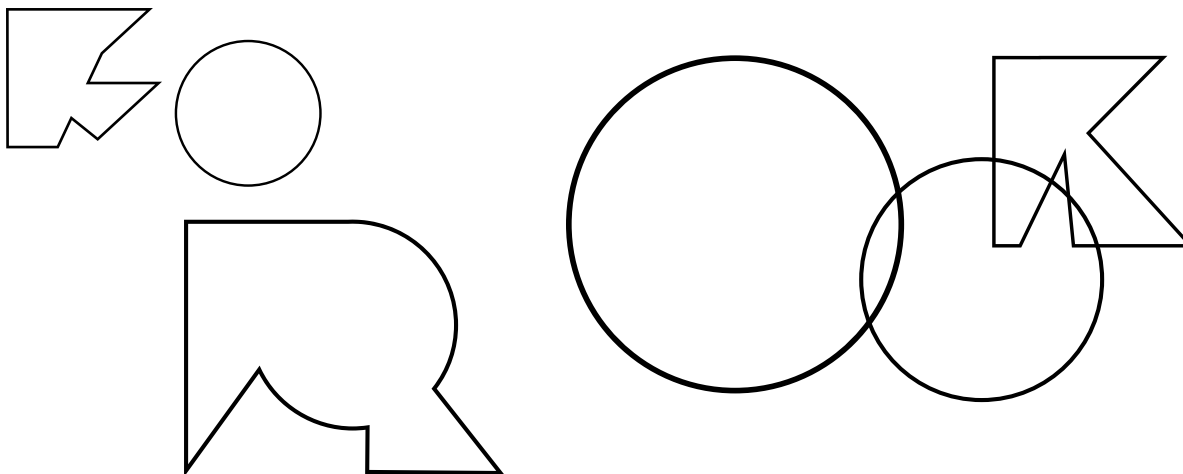
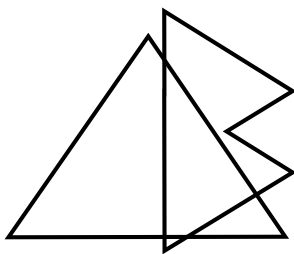
A pesquisa de campo realizou também o registro rítmico do ijexá com a bateria do afoxé Filhos de Gandhy sob a regência do mestre Robson Barcelar dos Santos, (*Foto*).



Foto: José Maurício C.D. Bittencourt. Registro em Vídeo da bateria dos Filhos de Gandhy.

Com este material coletado, a equipe parte para a segunda fase da pesquisa, que compreende os processos de análise, interpretação e sistematização dos dados angariados: tanto os conteúdos musicais quanto os conteúdos culturais e históricos dos ritmos, ou seja, contextos, memórias, fatos.

A interpretação dos conteúdos musicais gerou o trabalho de transcrição em partituras dos ritmos afro-baianos. A sistematização do material no processo de transcrição ou escrita musical, bem como a interpretação dos diversos dados de campo, permitiu ainda a elaboração de uma nomenclatura específica e a formulação do conceito de Células Rítmicas Essenciais (CRE).





NOMENCLATURAS

Apresentamos a seguir, os símbolos utilizados para representar os diversos sons dos instrumentos referidos neste livro.

GÃ
× Som percutido com a baqueta.

AGOGÔ
— As figuras acima desta linha divisória horizontal, correspondem ao som agudo, abaixo correspondem ao som grave;

 Som percutido com a baqueta no som agudo do instrumento;

 Som percutido com a baqueta no som grave do instrumento.

ATABAQUE

—
Nos ritmos, ou toques, pertencentes ao candomblé de Ketu, as figuras acima desta linha divisória horizontal correspondem a baqueta, abaixo correspondem a mão;



O golpe “DÃ”, som extraído ao bater com a superfície do aguidaví na pele do atabaque;



O golpe “TA”, som executado ao bater com o aguidaví na borda da boca do tambor;



O golpe “KA”, som do aguidaví ao bater no corpo do atabaque;



O golpe “Gã”, som aberto do instrumento tocado com a mão na pele;



O golpe “KO”, som percutido com a ponta dos dedos na pele do tambor pressionando-os para mante-los colados na pele;



O golpe “UM”, som grave executado com a superfície de palma e dedos na região central do instrumento;



O golpe “XA”, som produzido pelo aguidaví e pelos dedos tocando simultaneamente.

ATABAQUE ANGOLA



Som percutido com a superfície dos dedos na pele do tambor pressionando-os para mante-los colados na pele;



Som agudo do instrumento tocado com a mão na pele (Slap);



Som aberto do instrumento tocado com a mão na pele;



Som suave percutido com as pontas dos dedos;



Som agudo do instrumento tocado com a mão na pele (Slap).

REPIQUE COM MÃO E UMA BAQUETA

— As figuras acima desta linha divisória horizontal correspondem à baqueta, abaixo correspondem a mão.



Som aberto do instrumento tocado com a baqueta na pele.



Som aberto do instrumento tocado com a mão na pele.



Som sutil feito com as pontas dos dedos na pele.



Som Agudo extraído ao bater com a baqueta na pele e no aro simultaneamente.

REPIQUE COM DUAS BAQUETAS DE VIME



Som leve extraído com a ponta da baqueta na região central da pele do instrumento;



Som agudo extraído ao bater com uma superfície maior da baqueta em contato com a pele com maior intensidade com o objetivo de diferencia-lo dos outros para gerar uma acentuação.

CAIXA OU TAROL



Som leve extraído com a ponta da baqueta na região central da pele do instrumento;



Som aberto do instrumento executado com a baqueta na pele.

TIMBAU



Som aberto do instrumento tocado com a mão na pele;



Som agudo do instrumento tocado com a mão na pele (Slap);



Som grave executado com a superfície da palma da mão e dos dedos na região central do instrumento.

SURDOS

- Som aberto do instrumento executado com a baqueta na pele;
- ◉ Som executado com a baqueta enquanto a mão ou a outra baqueta pressionam a pele reduzindo sua vibração;
- / Som da mão apoiada na pele.

XEQUERÊ



Som produzido pelo instrumento com um movimento diagonal ascendente;



Som produzido pelo instrumento com um movimento diagonal descendente.



Áudio disponível

CICLOS OU COMPASSOS

Nesta tarefa de representar o que provém de uma dimensão temporal, utilizaremos elementos da escrita musical europeia, mas com a intenção de amenizar o processo de decodificação para quem não está habituado à leitura da grafia musical ocidental. Nosso propósito fundamental é de que todo leitor possa analisar o toque e, para tanto, utilizaremos a escrita musical convencional, mas de forma simplificada. Para a compreensão deste sistema começaremos demarcando cada ciclo, conhecido como compasso, utilizando a barra de separação:

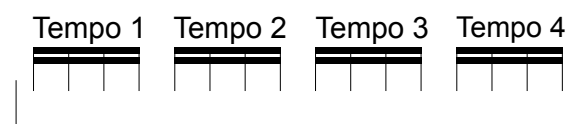
Exemplo 1



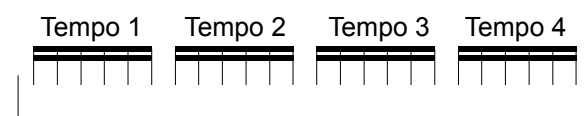
Dividiremos cada ciclo em tempos, mostrando claramente a subdivisão com que estaremos trabalhando.

Exemplo 2

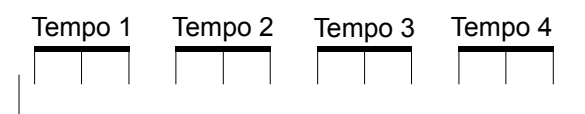
Quatro subdivisões por tempo;



Seis subdivisões por tempo;

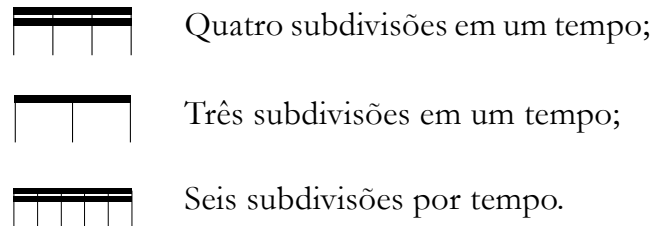


Três subdivisões por tempo.





No que se refere aos colchetes, respeitaremos as regras da escrita musical tradicional: um colchete, a colcheia, dois para a semicolcheia e três para a fusa, por exemplo. Mas o importante para quem não está familiarizado com essa linguagem é respeitar que cada tempo constará com a quantidade de subdivisões agrupadas por colchete e estas devem ser pensadas de forma equidistante.

Exemplo 3




Dependendo dos tipos de subdivisões (binária ou ternária) com que trabalharemos, isto ajuda a demarcar claramente quantos tempos tem cada ciclo e quantas subdivisões tem cada tempo. É na representação gráfica da subdivisão de cada tempo que está a diferença da forma usual de escrever. Neste sistema proposto, constarão graficamente as subdivisões, entregando maior quantidade de referências para localizar-se nos ciclos, nos tempos e relacionando com a quantidade de subdivisões a duração e posição que ocupa cada som emitido pelos instrumentos, representando como cada um desses sons interage dentro do complexo polirrítmico proposto em cada exemplo.

Quando estas hastes aparecem junto a um símbolo ( ou ), significa que o instrumento é percutido e os diferentes símbolos utilizados serão atribuídos aos diferentes tipos de sons emitidos por instrumento.

Exemplo 4

- Símbolo utilizado para um golpe aberto;
- × Símbolo utilizado para o um golpe aberto agudo.

Quando não consta nenhum símbolo junto à haste (), significa ausência de batidas nos intervalos, mas isso não significa necessariamente ausência de som (pausa), porque os instrumentos possuem determinado “sustain” (sustentação do som).

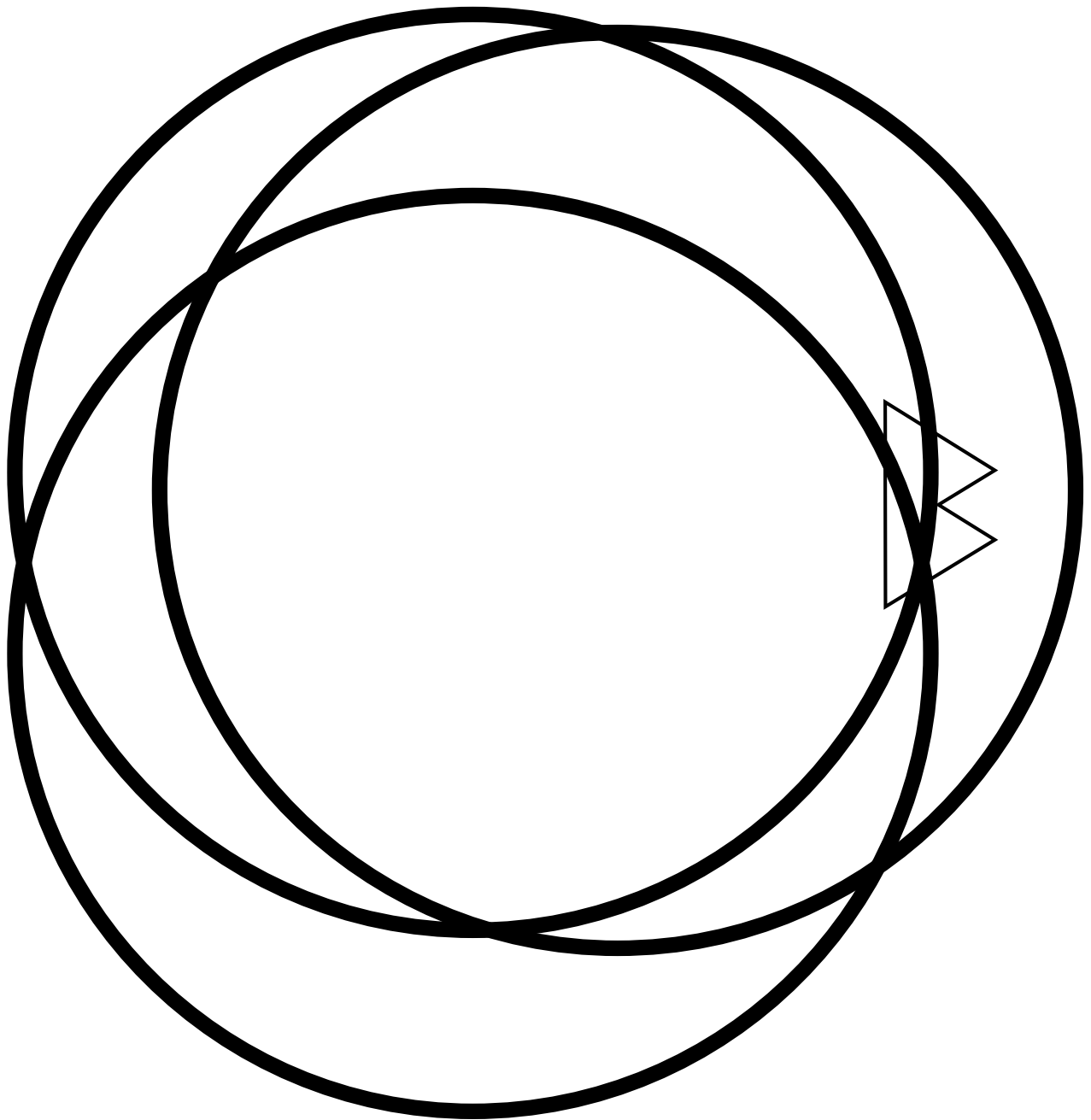
Dependendo do exemplo sonoro que seja grafado, pode ser necessário expressar a existência de pausas, e para isto utilizaremos outros símbolos.

CÉLULAS RÍTMICAS ESSENCIAIS – CRE

Célula Rítmica Essencial (CRE) compõe a estrutura dos ritmos ou toques. Graças a sua estrutura assimétrica, serve para se orientar 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.

Este conceito também recebeu o nome de *timeline* e é utilizado pelos norte-americanos. Antes disso, em Cuba, tal elemento musical foi popularmente chamado de *clave* e hoje é empregado em muitos países por músicos populares; em português pode ser traduzido como senha de acesso ou código secreto.

Nesta pesquisa, elaboramos a nomenclatura célula rítmica essencial – CRE para nos referir a este elemento fundamental que explica as diferenças entre os ritmos observados.



RITMOS OU TOQUES

No candomblé e na linguagem percussiva popular, os ritmos são tradicionalmente chamados de toques. Os que seguem aqui elencados são os que exerceram mais influência na música popular baiana.

CABILA OU CABULA

Esta primeira estrutura rítmica, cuja qualidade explicaremos na sequência, pode ser pensada de formas diferentes, por exemplo: podemos pensar diferentes lugares como início da sua estrutura, isso vai depender da fraseologia da cantiga, que, inclusive, está estreitamente relacionada com a dança ritual.

Abaixo segue um exemplo gráfico com duas das possibilidades mais comuns na percepção e interpretação deste padrão rítmico:



Exemplo 5. CRE do Cabila

Iniciado com uma batida no primeiro tempo:



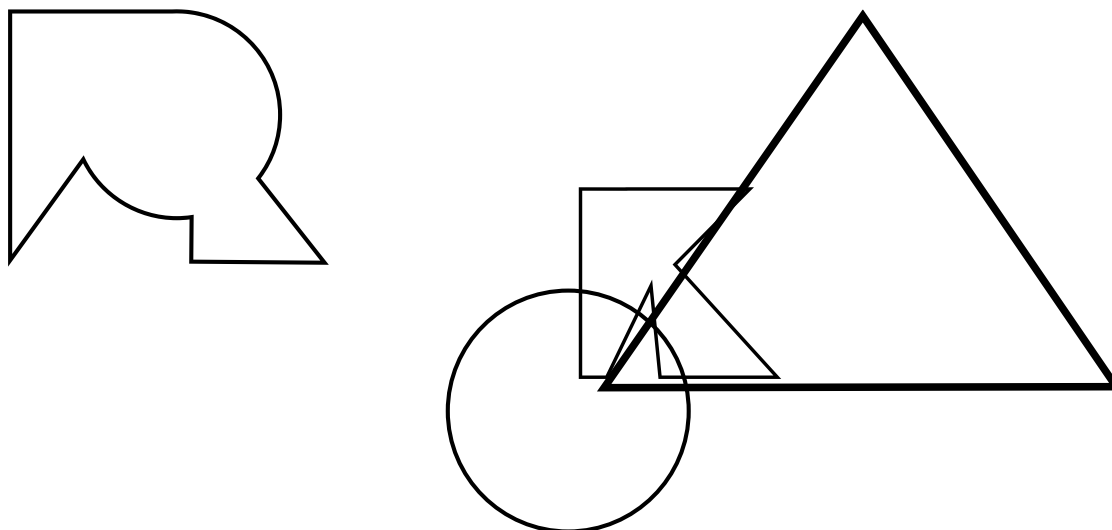
Iniciado com uma batida na segunda subdivisão (segunda semicolcheia) do primeiro tempo:



Exemplo 6

Cantiga para Kaiala (Cabila)

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for 'Voz e Coro', 'Ritmo da Voz', 'Gã', 'Lê', 'Rumpi', and 'Rum'. The lyrics 'SEM BA SEM BAMO NA ME TA KUM BELA GE NA SEM BA' are written below the vocal staff. The second system includes staves for 'Voz e Coro', 'Ritmo da Voz', 'Gã', 'Lê', 'Rumpi', and 'Rum'. The lyrics '0 0 SEM BA MO NA ME SEM BA' are written below the vocal staff. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns across the different parts.



CONGO

O ritmo congo do candomblé de Angola é tocado para todos os inquices. Nesta nação os tocadores de ngomas (ou tambores) são chamados de tatas.

Nos exemplos gráficos abaixo podemos observar uma das suas formas de compreensão estrutural. Nos exemplos 7 e 8, uma das suas formas mais comuns (“usual”):



Exemplo 7: CRE Congo



Exemplo 8

Toque Congo em uma das suas formas usuais

The musical score is presented in two systems. The first system is in 4/4 time and consists of four staves: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The Gã part is a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Lé part features a melodic line with eighth notes and rests. The Rumpi part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Rum part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is a repeat of the first system, marked with a repeat sign and a fermata. A '3' above the first measure of the Gã part in the second system indicates a triplet. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Nos exemplos abaixo, seguem a transcrições da execução dos toques interpretados pelos Tatas do Terreiro São Jorge Filhos da Gomeia em visita para a realização desta pesquisa.

Exemplo 9

Toque Congo do Terreiro São Jorge
Filhos da Gomeia

The musical score is presented in two systems, each with a 4/4 time signature. The instruments are Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The first system shows the initial rhythmic patterns, while the second system shows a more complex variation with triplets and repeat signs.

System 1:

- Gã:** Rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific notes.
- Lé:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Rumpi:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Rum:** Rhythmic pattern of eighth notes.

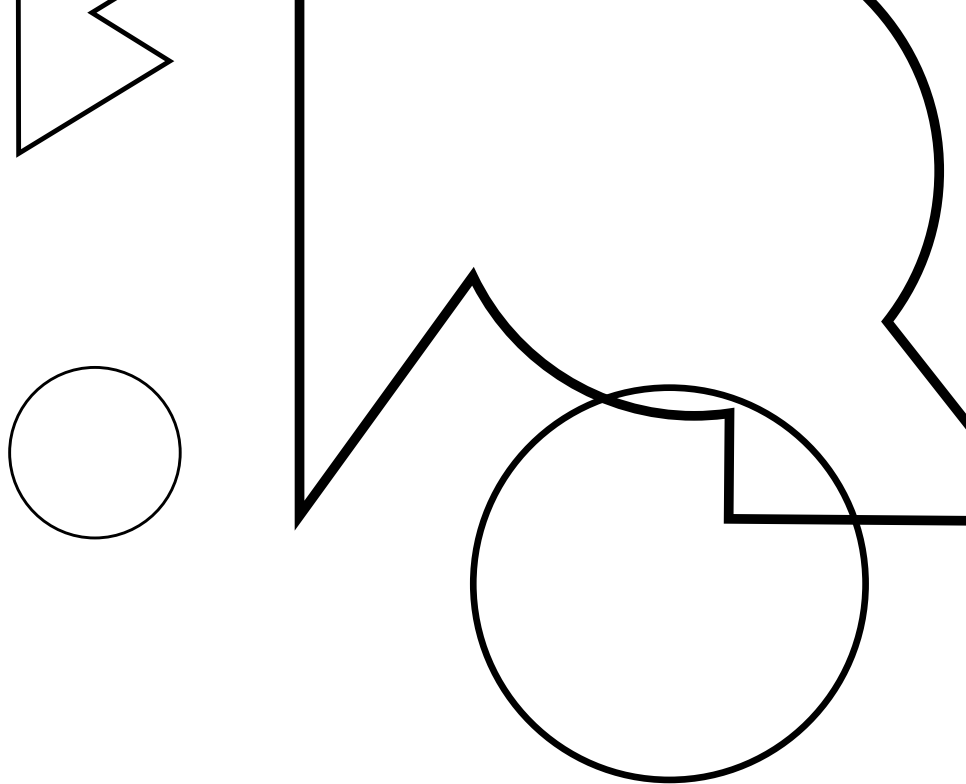
System 2:

- Gã:** Rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of three eighth notes in the first measure.
- Lé:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Rumpi:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Rum:** Rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 10

Solo de Rum no Congo por *Tata Logikafunge*
Paulo Victor Santana Neves dos Santos (Terreiro
São Jorge Filhos da Gomeia).

The musical score is written for two instruments: Gã and Rum, in 4/4 time. It consists of seven systems of staves. Each system has a Gã staff on top and a Rum staff on the bottom. The Gã part is primarily composed of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic patterns. The Rum part consists of eighth notes, often beamed in groups. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the end of the first and second measures of each system. Measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The final system (measures 13-14) is labeled 'Final' and features triplets in both parts. The Gã part ends with a double bar line, while the Rum part continues for one more measure before ending with a double bar line.

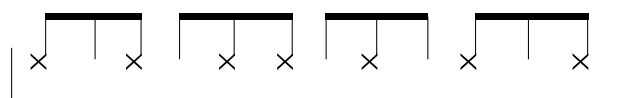


BARRAVENTO

Barravento é um toque misterioso da nação angola, a CRE sobre a qual se fundamenta sua construção é um código rítmico singular que os africanos conseguiram preservar em diversos contextos e lugares, como: Brasil, Cuba, Haiti, Porto Rico e Peru. Esta célula rítmica se espalhou nas Américas dentro de diferentes núcleos religiosos e, até hoje, ressurge com novos formatos. Porém, existe uma certa resistência, pois, provavelmente, sua inclinação a subdivisões ternárias o vincula mais diretamente com os cultos de matriz africana que, até hoje, geram temores e preconceitos baseados em antigos processos discriminatórios.



Exemplo 11: CRE Barravento



Exemplo 12

Toque Barravento usual

The musical score is organized into two systems, each with four staves labeled Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The time signature is 12/8.

System 1:

- Gã:** Rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.
- Lé:** Rhythmic pattern of eighth notes, transitioning to a melodic line with notes and 'x' marks.
- Rumpi:** Rhythmic pattern of eighth notes, transitioning to a melodic line with notes and 'x' marks.
- Rum:** Rhythmic pattern of eighth notes.

System 2:

- Gã:** Rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, including a triplet of three notes marked with a '3' above.
- Lé:** Rhythmic pattern of eighth notes with notes and 'x' marks.
- Rumpi:** Rhythmic pattern of eighth notes with notes and 'x' marks.
- Rum:** Rhythmic pattern of eighth notes with notes and 'x' marks.

Both systems conclude with a repeat sign (double bar line with dots).

Exemplo 13

Toque Barravento do Terreiro São
Jorge Filhos da Gomeia

The musical score is divided into two systems, each with four staves labeled Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The time signature is 12/8. The first system shows rhythmic patterns for each instrument. The Gã staff uses 'x' marks to indicate specific notes. The Lé and Rumpi staves use a combination of notes and 'x' marks. The Rum staff uses a series of notes. The second system continues the patterns, with a triplet of notes in the Gã staff at the beginning. The score concludes with double bar lines and repeat signs.

Exemplo 14

Solo de rum no toque Barravento por Tata Logikafunge Paulo Victor Santana Neves dos Santos (Terreiro São Jorge Filhos da Gomeia)

The musical score is organized into six systems, each containing two staves: Gã (top) and Rum (bottom). The Gã staff uses a notation of 'x' marks with stems to indicate specific rhythmic patterns, while the Rum staff uses standard musical notation with eighth and sixteenth notes. The first system shows the initial rhythmic patterns. The second system includes a triplet of three 'x' marks in the Gã staff, indicated by a '3' above a bracket. The third system features a quintuplet of five 'x' marks in the Gã staff, indicated by a '5' above a bracket. The fourth system features a septuplet of seven 'x' marks in the Gã staff, indicated by a '7' above a bracket. The fifth system features a nonuplet of nine 'x' marks in the Gã staff, indicated by a '9' above a bracket. The sixth system features an eleven-note pattern in the Gã staff, indicated by an '11' above a bracket. The Rum staff consistently provides a steady rhythmic accompaniment throughout all systems.

13

Gã

Rum

15

Gã

Rum

17

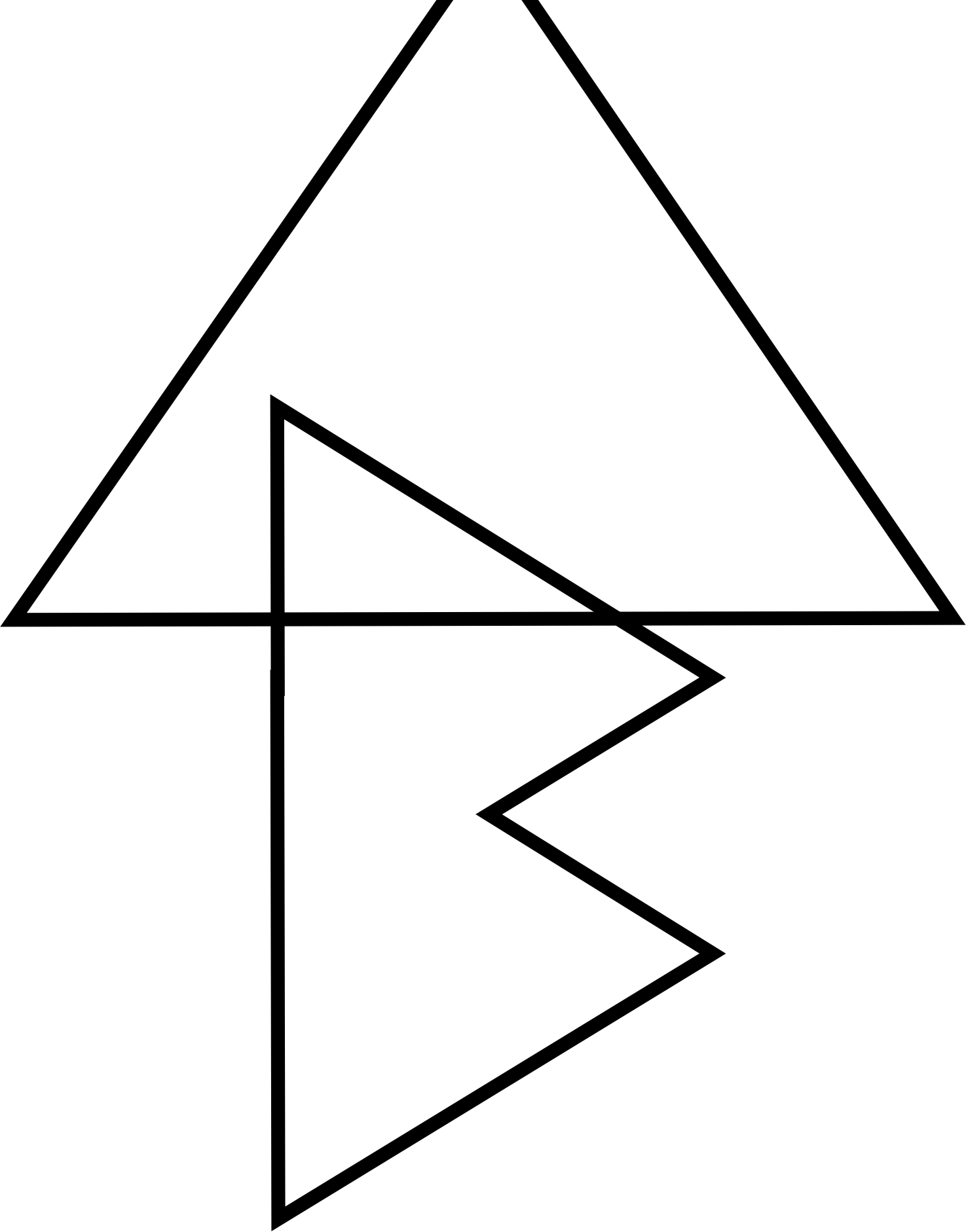
Gã

Rum

19 Final

Gã

Rum



VASSI

O Vassi, frequentemente interpretado no decorrer das cerimônias com antecedentes iorubás, compartilha sua CRE com o Barravento. Nos cultos afro-brasileiros é uma célula que proporciona um grande repertório para as mais diversas finalidades.



Exemplo 15

Ritmo Vassi, por alabê
Iuri Passos do Terreiro Gantois

Chamada **Base**

Gã

Rum

Xa Ko Xa Ko Xa Xa Ko Xa Ko Dã Gã Dã . Gã Dã Ko Xa Xa Ko Xa Ko Dã Gã Dã

variação

Gã

Rum

Gã Dã . Ko Ko Dã Ko Dã Ko Dã Ko Dã Gã Dã Gã Dã . . Ko ka Gã Dã Ko ka Gã Dã

Base **variação**

Gã

Rum

Gã Dã Ko Xa Xa Ko Xa Ko Dã Gã Dã Xa . . Gã Dã . Xa ka Ko Dã Gã Dã . Dã .

Gã

Rum

Ko Ka Ko Dã Gã Dã . Dã . Ko Ka Ko Dã Gã Dã . Dã . kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã

Gã

Rum

kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum ko Dã kum . ko . Dã Gã Dã Gã Dã

11 **Base** **variação**

Gã

Rum

Gã Dã Ko Xa Xa Ko Xa Ko Dã Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã

13

Gã

Rum

Kum Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã Kum Gã Dã Ko Xa Xa Ko . Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã

15

Gã

Rum

Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã Gã Dã . Ko Grã . Grã . ka ko Grã . Grã . Grã .

17 **Base**

Gã

Rum

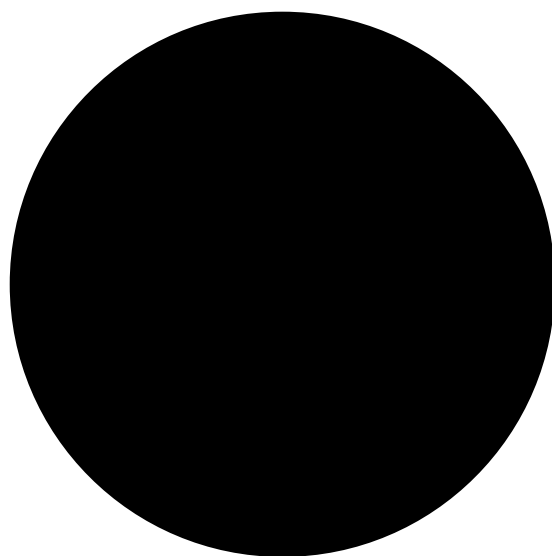
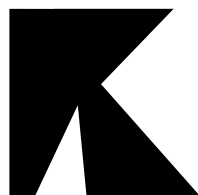
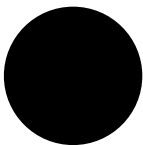
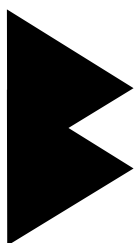
Grã . Grã . Xã . . Ko . Xa . Ko . Dã Gã Dã Gã Dã ta Gã Dã Ko Xa Xa Ko Xa Ko Dã Gã Dã

19 **Final**

Gã

Rum

Dã Gã Dã Gã Dã . . Gã Dã Ko Xa . Grã . . Xa



AGUERÉ

O agueré é um ritmo da Nação Ketu consagrado aos orixás Oxóssi e Logum.



Exemplo 16

Ritmo Agueré, por projeto Rum Alabê
(iniciativa pedagógica e social desenvolvida por Iuri
Passos no Ilê Iyá Omi Àse Ìyámássé – Terreiro
do Gantois)

Chamada

Gã

Rum

Xa . Xa . Xa Xa . Ko Xa . Xa . Xa Xa . Ko Xa . Xa .

Ritmo

Gã

Rum

Grã Dã Gã Dã Ko Xa Ko Xa Ko Xa . Ko . Xa . Ko Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Ko Xa . Ko

Variação I

Gã

Rum

Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Gã Dã Gã Dã Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Ko Xa . Ko

Variação II

Gã

Rum

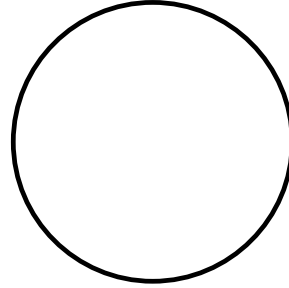
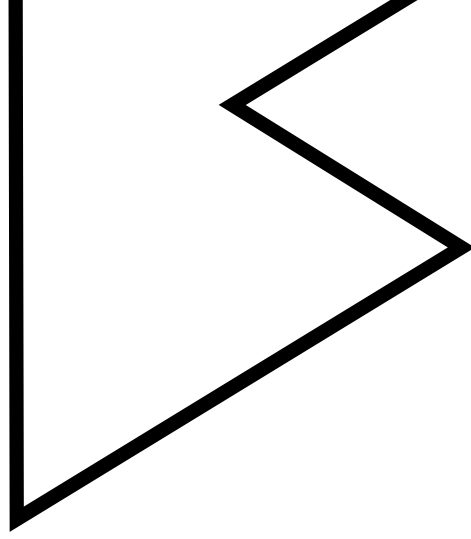
Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Grã . . . Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Ko Xa . Ko

Variação III

Gã

Rum

Xa . Ko Dã Gã . Dã . Ko . Xa . Ko Xa . Gã . Gã . Dã . Kum ka Gã . Gã . Dã . Kum ka Gã



DARÓ

O toque Daró da Candomblé Ketu é tocado para a orixá Iansã.



Exemplo 17

Ritmo Daró, por Iuri Passos

Chamada

Gã

Rum

Xa . . . Gã . Dã . Xa . . . Gã . Dã . Xa . . . Gã . Dã . Gã . Dã . Gã . Dã .

Gã

Rum

Gã Dã . Gã . Dã . Gã Dã . . Grã . . Gã Dã Ko . Xa . . Dã Gã Dã . Gã . Dã . Dã . Gã ta . Gã

Gã

Rum

Dã Ko . Xa . . . Gã Dã Gã Dã . . Dã Gã Dã . Gã . Dã Ko . Xa . . Dã Gã Dã . Gã . Dã . Dã . Gã ta . Gã

Gã

Rum

ta Ko . Xa ta Um ta Gã Dã Ko . Xa ta Um ta Gã Dã Um ta Gã Dã Um ta Gã Dã ta Ko Dã Gã Dã Dã Dã Gã

Gã

Rum

Dã Gã Dã Dã Dã Gã Dã Gã Dã Dã Dã . ko . Xa . Ko . Xa . Ko Xa . Ko . Xa . Ko . Xa . . Grã . . Gã

11

Gã

Rum

Dã Ko . Xã . Gru . Xa . Xa . . . Grã . . . Gã Dã Ko . Xã . Gru . Xa . Xa . . . Grã . . . Gã

13

Gã

Rum

Dã Ko . Xa . Gru Xa . . Gru . . . Ko . Xa . Ko . Xa . Ko . Xa . Grã . . . Gã

15

Gã

Rum

Dã Ko . Xa . . Dã Gã Dã . Gã . Dã . Dã Gã ta . Gã Dã Um ta Gã Dã Um ta Gã Dã Um ta Gã Dã Um ta Gã

17

Gã

Rum

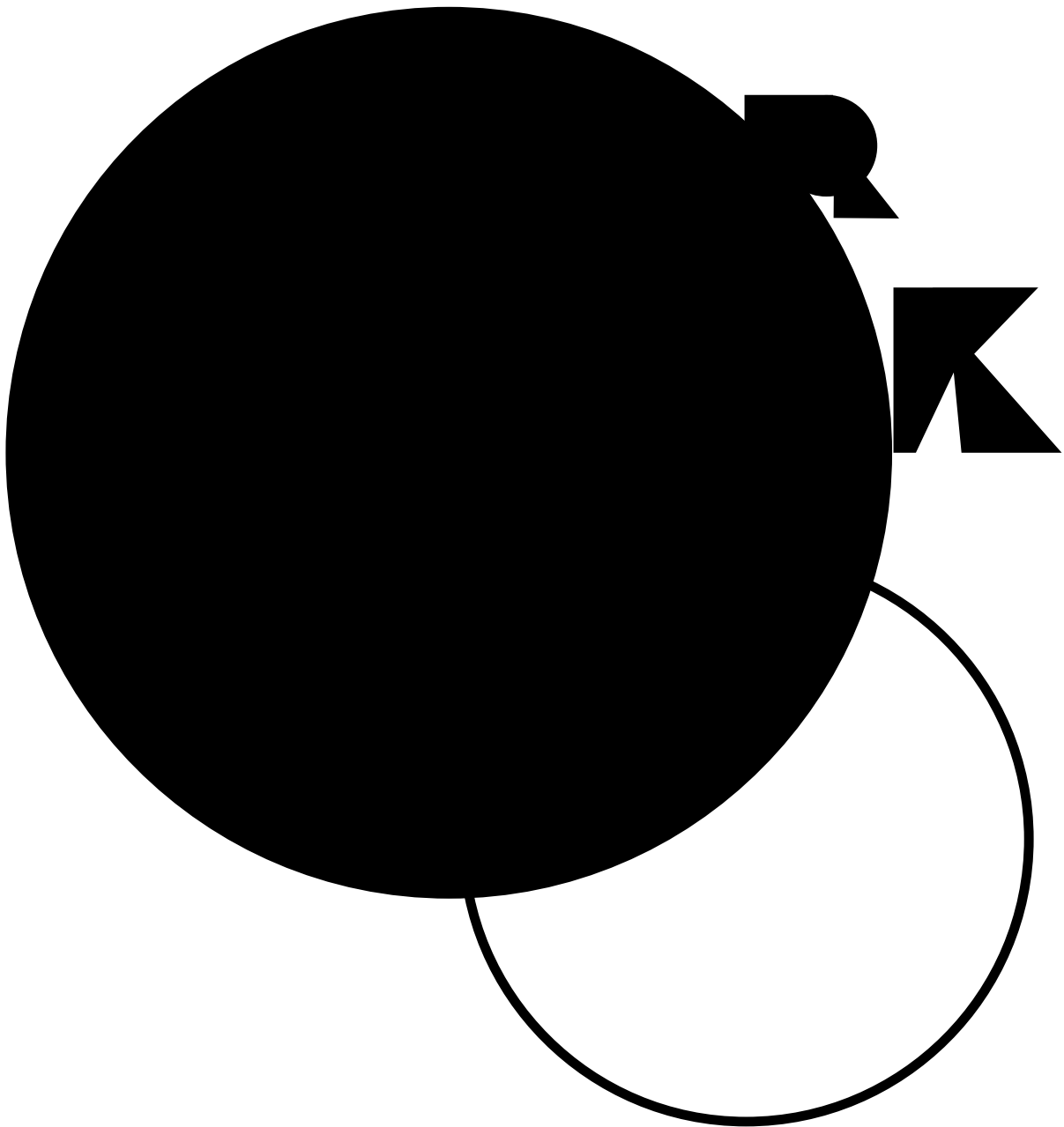
Xã . . . Gã . Dã . Gã . Dã . Dã . Ko Dã Gã Dã Gã Dã . . Gã . . Dã . . Xa Gru

19

Gã

Rum

Xa



IJEXÁ

Ritmo da nação ijexá, tocado para a orixá Oxum e outros, aparece aqui não exatamente por sua influência rítmica, mas por ter sido levado às ruas pelos afoxés, um tipo de agremiação carnavalesca que visibilizou a importância do candomblé para a música popular urbana (*confira no capítulo 3*).



Exemplo 18

Ritmo Ijexá em sua formação religiosa,
por Iuri Passos

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The time signature is 4/4. The parts are labeled on the left: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The first system shows the basic rhythmic patterns for each part. The second system shows a more complex arrangement with triplets and accents.

System 1:

- Gã:** A series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern.
- Lé:** A series of eighth notes.
- Rumpi:** A series of eighth notes.
- Rum:** A series of eighth notes.

System 2:

- Agogô:** A series of eighth notes with a triplet of three eighth notes at the beginning.
- Lé:** A series of eighth notes with accents (circles with an 'x') and a slur over the second half.
- Rumpi:** A series of eighth notes with accents and a slur over the second half.
- Rum:** A series of eighth notes with accents and a slur over the second half.

5

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

7

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

9

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

11

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

13

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

15

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

17 Final

Agogô

Lé

Rumpi

Rum

19

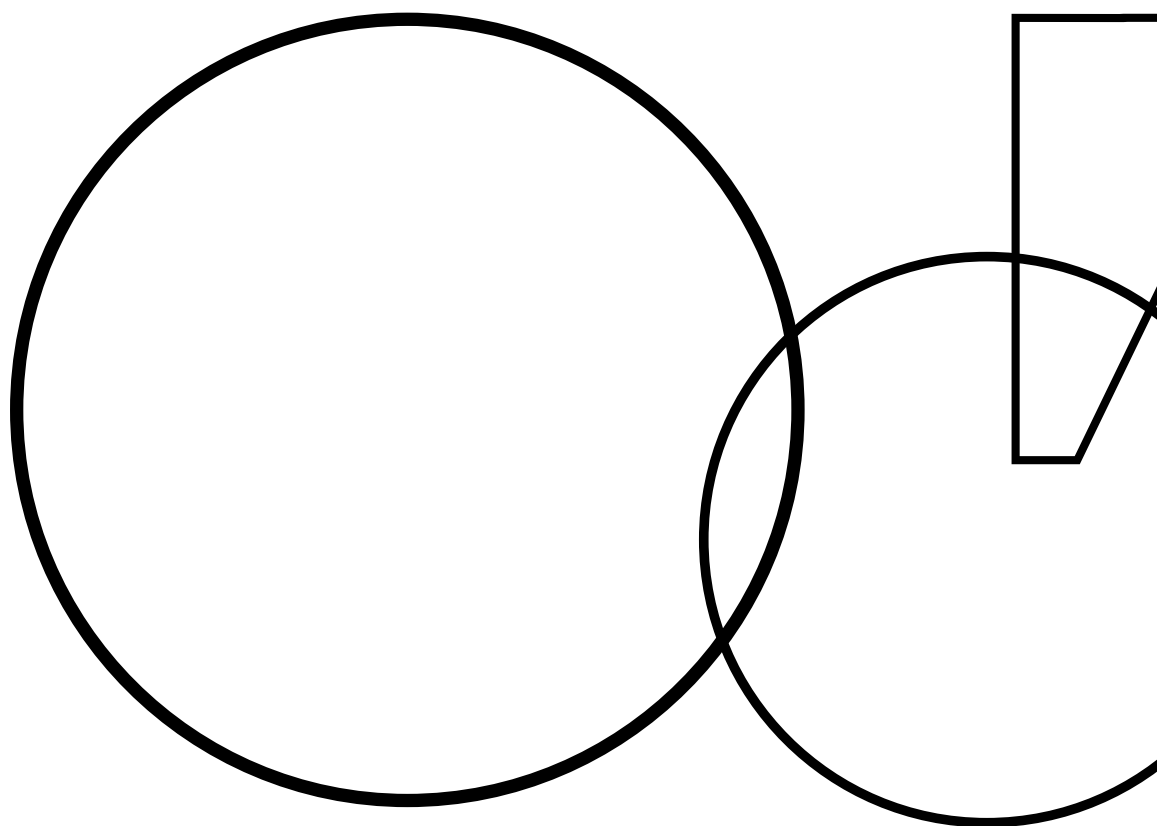
Agogô

Lé

Rumpi

Rum

O ritmo tem, porém, a peculiaridade de ser executado com as mãos nos atabaques e não com os aguidavis, dando a ele uma beleza suave e guiada pelo característico som do gã. Este ritmo tem uma dimensão ampla. É referenciado em diferentes nações e ganhou as ruas através dos afoxés.



Exemplo 19

Ritmo Ijexá, Padê dos Filhos de Gandhi

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are Apito, Xequerê, 1º Agogo, 2º Agogo, 3º Agogo, Lé, Rumpi, and Rum. The notation uses various rhythmic symbols: vertical lines for notes, beams for eighth notes, and 'x' marks for specific rhythmic accents or patterns. The Apito staff shows a steady eighth-note pattern. The Xequerê staff has a similar pattern but includes 'x' marks on the eighth notes in the second and third measures. The three Agogo staves show a complex pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific rhythmic accents. The Lé, Rumpi, and Rum staves show a steady eighth-note pattern.

Ijexá, Padê dos Filhos de Gandhi

4

Apito

Xequerê

1º Agogo

2º Agogo

3º Agogo

Lé

Rumpi

Rum

Ijexá, Padê dos Filhos de Gandhi

6

Levada I

Levada II

Apito

Xequerê

1º Agogo

2º Agogo

3º Agogo

Lé

Rumpi

Rum

Exemplo 20

Ritmo Ijexá, registrado na quadra dos Filhos de Gandhy

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves, each representing a different instrument. The notation is as follows:

- Xequerê:** A steady eighth-note pattern throughout the piece.
- 1º Agogo:** A pattern of eighth notes with 'x' marks indicating specific rhythmic accents or silences.
- 2º Agogo:** A steady eighth-note pattern, similar to the Xequerê.
- Timbau:** A steady eighth-note pattern.
- Djembê:** A steady eighth-note pattern.
- Congas:** A steady eighth-note pattern.
- Tambor 1:** A steady eighth-note pattern.
- Tambor 2:** A steady eighth-note pattern.
- Lé:** A steady eighth-note pattern.
- Rumpi:** A steady eighth-note pattern.
- Rum:** A steady eighth-note pattern.

3

Xequerê

1° Agogo

2° Agogo

Timbau

Djembê

Congas

Tambor 1

Tambor 2

Lé

Rumpi

Rum

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

D E . E .

5

Xequerê

1º Agogo

2º Agogo

Timbau

Djembê

Congas

Tambor 1

Tambor 2

Lé

Rumpi

Rum

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

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

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

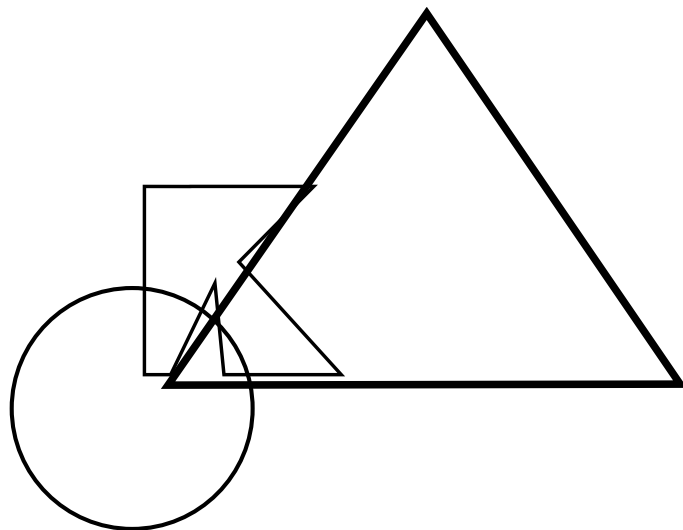
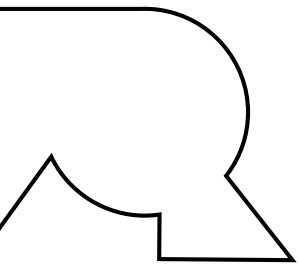
. D . E . D E . D . E . D . D E . D . E . D E . D . E . D . D E

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

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

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

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



CAPÍTULO 3

NO CHÃO DAS RUAS

DOS AFOXÉS AOS

BLOCOS AFROS

A invenção do samba-afro e do samba-reggae não pode ser compreendida sem o contexto histórico-antropológico que os envolve. Suas células rítmicas podem ser identificadas em quase todas as manifestações carnavalescas negras que tomaram o chão das ruas de Salvador desde o final do século XIX.

Diversos autores já se debruçaram sobre as características estéticas dos cordões, dos clubes negros, dos afoxés, das escolas de samba, dos blocos de índio e dos blocos afro e são unânimes em apontar o carnaval como um espaço de expressão de neo-africanidades aliadas ao processo político-ideológico de afirmação de valores culturais e de reposicionamento dos negros na sociedade brasileira.

Na virada do século XIX para o XX, essa afirmação estética era assunto de matérias de jornais e tema de pesquisa de nomes como Nina Rodrigues, Edison Carneiro e outros que descreveram e interpretaram manifestações elaboradas pelos cordões, clubes negros e os afoxés. Já nessa época, a expressão negra no carnaval era tão significativa que nem sempre foi possível identificar nas fontes a que tipo de modelo carnavalesco as descrições (científicas ou jornalísticas) se referiam.

O espaço carnavalesco era amplo e inúmeros grupos negros saíam às ruas. Jornais da época comentam “troças carnavalescas” como Mamãe em Romaria cantando músicas em homenagem a Oxalá e *Nagôs* em Folia, que através de “cânticos africanos” ensinavam “formas de afastar o mau-olhado”. Eram inúmeros os Cordões de batucadas nos quais os homens executavam samba com diversos tipos de instrumentos e as mulheres usavam “saia e torço”, realizando “umbigadas”.

Com esse e outros tipos de manifestação carnavalesca mais improvisados, conviviam os luxuosos desfiles dos clubes negros que reuniam médicos, advogados, professores, profissionais liberais etc. Criados pelas elites negras de Salvador, os clubes *Embaixada Africana* e *Pândegos da África* destacavam-se entre outros pela sua capacidade de colocar na avenida o vigor das civilizações africanas, eleitas como temas do Carnaval. Seus desfiles eram chamados préstitos e seu conjunto instrumental – a charanga, era composto de instrumentos de sopro europeus e percussivos, como agogôs, xequerês, ilús (ou atabaques).

O clube *Embaixada Africana* realizou, nos últimos anos do século XIX, carnavais que tematizaram países africanos, como o Egito e a Etiópia. Em 27 de fevereiro de 1897, o *Correio de Notícias* comentou (grafia atualizada):

Dois trombeteiros, trajando costume abissínio (etíope), anunciarão a passagem do vitorioso Menelick, Negu dos Negus, que, por homenagem ao rei da Zuzulândia empunhará o glorioso estandarte da Embaixada Africana... O imperador surgirá de um búzijo. (apud VIEIRA FILHO, 1995, p. 106).

O carnaval do Egito, realizado dois anos depois, também teve destaque na imprensa local. Note-se num dos trechos publicados no *Correio de Notícias* em 11 de fevereiro de 1899:

No carro virá enorme elefante, sustentando no dorso luxuoso palaquim, debaixo do qual Ptolomeu Faraó, rei do Egito, irá empunhando o cetro tendo a seu lado o escrivão público, desfraldando o bonito estandarte da Embaixada. (apud VIEIRA, 1995, p. 166)⁶

⁶ VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A africanização do Carnaval de Salvador- BA: a recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. Mimeo, UFBA, 1995.

Seus enredos contavam a história da África sob as lentes do orgulho racial dessas elites soteropolitanas. Entoando “marchas em nagô”, voltaram-se também para o contexto brasileiro e homenagearam Zumbi dos Palmares e as rebeliões escravas na Bahia. O historiador Raphael Vieira Filho afirma:

Também foi tratada com bastante ênfase a questão das religiões afro-brasileiras, consideradas um tipo de resistência aos padrões dominantes. Podemos dizer, então, que essa estratégia foi inaugurada pelos clubes Embaixada Africana e Pândegos da África, utilizando-se de todo o arsenal simbólico para enaltecer os negros de Salvador (VIEIRA FILHO, 1995, p. 75)⁷.

Segundo o autor, os membros desses clubes se consideravam representantes da “colônia africana”, estavam aqui como colonizadores e não como ex-escravos. Falavam em indenização para os negros mortos e açoitados na revolta dos malês (1835), numa postura que pode ser considerada hoje como uma “ação afirmativa”. Peter Fry⁸ também chama a atenção para a polaridade que o carnaval pós-abolição expressava: “Europa (representada pelas manifestações das camadas brancas) versus África”.

Descrevendo o clube *Pândegos da África*, em desfile carnavalesco de 1899, em seu livro clássico *Os Africanos no Brasil*, Nina Rodrigues disse:

Vimos compacta multidão de negros e mestiços que a ele (pândegos), se haviam incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados do carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular nas ruas da cidade (RODRIGUES, 1976, p. 71)⁹

⁷ VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *Africanização do carnaval de Salvador: a re-criação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. PUC, São Paulo, 1995.

⁸ Fry et al.: “Negros e brancos no carnaval da Velha República”. *Escravidão e invenção da liberdade*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 252.

⁹ Nina Rodrigues, em *Os africanos no Brasil*. *Apud Raphael Vieira Filho*, *Op cit*, p.122-3.



Bloco carnavalesco Mercadores de Bagdá



CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS E DEFESA DO PETROLEO E DA ECONOMIA NACIONAL

MERCADORES DE BAGDAD

DUBONNET
VINHO GORGONZO

RON MERINO
A BEBIDA DO MOMENTO

SBRCEM
DIREITO AUTORAL
SERVICO DE ALTO PALATES DA BAHIA
RADIO DA BAHIA

Pa

Os clubes negros conviviam ainda com os afoxés, um outro modelo negro de agremiação baseado no patrimônio religioso afro-brasileiro, trazendo a temática do candomblé para as ruas da cidade. Segundo Nina Rodrigues,

(...) as danças e cantigas africanas, que se exibiam com este sucesso no carnaval, são as danças e cantos dos candomblés, do culto jeje-iorubano, fortemente radicado na nossa população de cor. (RODRIGUES, 1976, p.)

O etnólogo Edison Carneiro identificou a origem do termo afoxé no nome de uma “noz mágica” que os sacerdotes africanos costumavam mascar. Ele cita os nomes de alguns afoxés da década de 1930, como o Otum Obá de África, A Folia Africana, A Lembrança Africana, Lutadores de África e Congos de África, entre outros.

Diferentemente dos clubes negros, os afoxés são frequentemente descritos como “candomblés de rua”. Os motivos: quase todos os membros dos afoxés se vinculam ao culto. Seus músicos são alabês, suas danças reproduzem a dos orixás, seus dirigentes são babalorixás e o ritual do cortejo obedece à disciplina da tradição religiosa. Mas os fundamentos secretos da religião são observados.

O afoxé caracteriza-se pela execução do ritmo ijexá, devotado à orixá Oxum. Ijexá é também uma das nações da tradição brasileira dos orixás e é uma das subdivisões da etnia iorubá. Sua orquestra, chamada charanga (como nos clubes negros), é composta de agogôs, xequerês e atabaques (rum, rumpi e lé), tal como nas cerimônias religiosas, mas eles não utilizam atabaques “consagrados”, os instrumentos musicais ritualmente preparados para as obrigações das cerimônias sagradas que permitem a interação com os orixás.

O africano Hilário Reimídio das Virgens informou para Edison Carneiro como era o cortejo do afoxé:

*Arauto; guarda branca, rei e rainha; Babá l' Otim; papai cachaça (equivalente masculino da boneca do maracatu); estandarte; guarda de honra; charanga de ilus (atabaques); agogôs e cabaças (CARNEIRO, 1982, p. 108)*¹⁰

¹⁰ CARNEIRO, Edson. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Editora Tecnoprint S.A., 1982.

Antes de iniciar o desfile carnavalesco, os afoxés realizam o *padê*, uma cerimônia para Exu, o orixá que abre os caminhos. Antônio Risério afirma: “Só depois do padê é que o afoxé se entrega aos cantos e danças iniciando sua peregrinação religiosa”¹⁴. Todo o desfile, que também pode ser chamado de cortejo, é realizado sob a batida matriz ijexá, dos ritos de candomblé.

Sem adotar um discurso afirmativo explícito, os afoxés desenvolveram a estratégia de visibilizar o candomblé, que até os anos 1970 ainda precisava de permissão policial para realizar suas cerimônias religiosas.

O formato afoxé vai ganhar grande visibilidade no final dos anos 1940, quando da criação do *Filhos de Gandhy*. A pesquisadora Ana Maria Morales conversou com Humberto Café, membro da diretoria do Afoxé, que lhe explicou a escolha do nome:

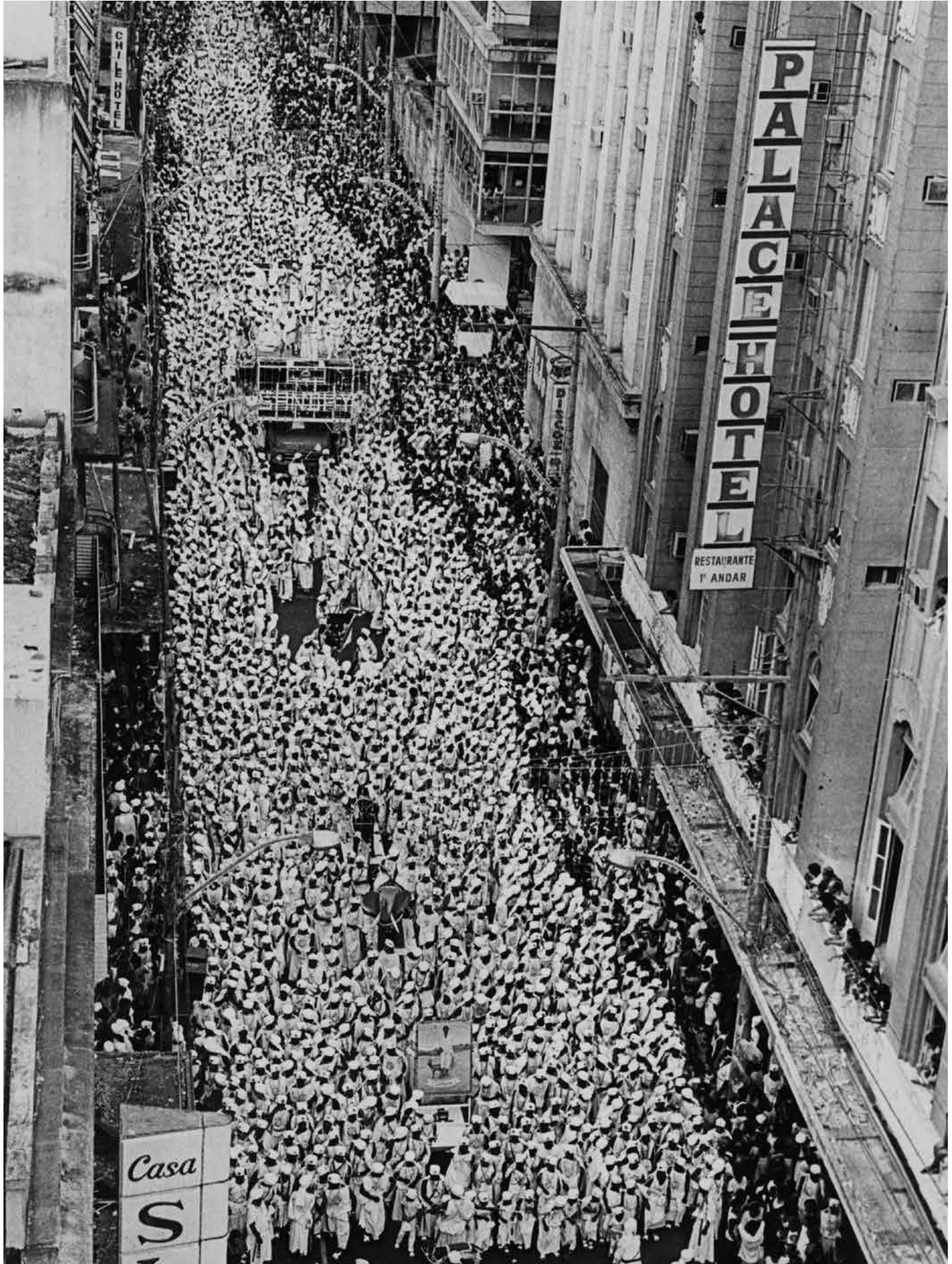
*O candomblé era uma religião perseguida pelas autoridades, e nós, quando fundamos o Gandhy, tentamos demonstrar que saíamos pacificamente. Por isso, resolvemos adotar o nome de Gandhi, que era o precursor da paz no mundo. (MORALES, 1988, p. 269)*¹¹

Para Assobá Yomar, do Terreiro do Gantois:

*Esta revolução cultural é ligada ao candomblé. Mãe Menininha era Madrinha dos Filhos de Gandhy. Finado Paiçinho, um dos fundadores do Gandhy, foi Ogã aqui da casa. Raimundo Cabeludo, também fundador do Gandhy também era Ogã aqui do Gantois. Nicanô que era daqui também foi fundador dos Filhos de Gandhy. (YOMAR, 2016)*¹²

¹¹ Antônio Risério. *Carnaval Ijexá*, 1981, p.56-7.

¹² Humberto Café, em Anamaria Morales, *O afoxé: Filhos de Gandhy pede paz. Escravidão e invenção da liberdade*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 269.



Desfile dos Filhos de Ghandy (1987)

O *Filhos de Gandhy*, ainda em atividade, mantém as práticas do candomblé no contexto profano do carnaval e é inegável o seu papel na popularização do ritmo ijexá na musicalidade urbana de Salvador.

Cordões, clubes, afoxés, troças, embora tivessem práticas culturais diferenciadas, atualizavam no chão das ruas o patrimônio cultural afro-brasileiro e não somente no carnaval, como também nas concorridas Festas de Largo que começam em dezembro e seguem até fevereiro. Se a musicalidade de matrizes africanas foi tramada no chão sagrado dos terreiros, ela se atualizava nos eventos festivos no chão profano das ruas.

As formas que buscavam legitimar o patrimônio simbólico afro-brasileiro não paravam de se organizar e uma outra matriz rítmica, o samba, que ganharia ainda mais espaço no cenário carnavalesco dos anos 1960 com a criação de Escolas de Samba. Segundo o antropólogo Antônio Godi,

*(...) no cerne de uma pluralidade de matrizes percussivas de origem africana, o samba se reafirmaria como uma matriz vitoriosa, impondo na ambiência cosmopolita sua forma e seu conteúdo estético e étnico. (GODI, , p. 30)*¹³

Impressionados pelas escolas de samba cariocas, os soteropolitanos organizaram entre 1962 a 1978 suas próprias Escolas: Filhos do Politeama, Diplomatas de Amaralina, Juventude do Garcia, Ritmos da Liberdade, Filhos do Tororó, entre outras, que incorporavam os nomes dos bairros onde haviam nascido; algumas charangas, cordões ou blocos desses locais se transformaram em escolas de sambas.

Segundo o pesquisador e ex-diretor da Escola de Samba Juventude do Garcia, Geraldo Lima,

*A bateria no seu particular era arrumada por famílias de instrumentos, digamos assim. Na parte de trás ficavam os dois surdos de marcação e entre eles um bumbo fazendo um contraponto, os três dialogavam num ritmo interessante. Na frente deles vinham as caixas e os surdos de uma batida só. Em seguida, os surdos de repique que podiam ser muitos e se destacavam pois ditavam o ritmo mais acelerado ou mais cadenciado do toque. Na parte da frente, um número variado de instrumentos menores, mas de grande importância, pois davam, como se dizia, um “molho” no samba ou sejam: tamborins, agogôs, reco-recos, frigideiras, pratos, cuícas e chocalhos todos comandados pelo apito e os acenos do diretor de bateria e seus auxiliares. (LIMA, 2017, p. 17)*¹⁴

¹³ Antônio Godi, *Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas*, Ritmos em trânsito, São Paulo, Dynamis Editorial, p. 30.

¹⁴ LIMA, Geraldo. *O carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba*. Salvador: Editora Corrupio, 2017.





Escola de Samba "Acadêmicos do Samba" (1972)

Na composição instrumental desta nova orquestra percussiva, denominada como Bateria de Samba, encontramos membranófonos de diversas dimensões, confeccionados com diversos materiais, muitas vezes reciclados, como latões utilizados originalmente para armazenar manteiga, óleo, petróleo etc., que, junto às peles de diversos animais, são transformados em instrumentos como surdos, repiques, cuícas e tamborins. Chocalhos e pandeiros reutilizam tampas de garrafas e o tarol reaproveita cordas de violão arreventadas. Essa reciclagem na produção de instrumentos permitiu a expansão das baterias nas comunidades e eram um campo fértil de formação e informação musical. O cantor Lazzo Matumbi⁷ relembra:

*O acesso pra comunidade negra só era tambor, não havia piano, nem clarinete. Minha musicalidade começou no Politeama e ia pro Garcia ver o ensaio da escola de samba Juventude do Garcia... Comecei a tocar pandeiro, atabaque, agogô e cuíca. Quem pegava o repique da Juventude do Garcia tinha que ser bom. Se fosse pra errar o cara falava logo pra largar. Esta referência era muito forte.*¹⁵

Na movimentação produzida pelo nascimento das escolas de samba, outro modelo de agremiação negra reaparece: os blocos de índio. Eles surgiram no carnaval do século XIX, mas foram proibidos sob acusação de levar para a avenida “temáticas selvagens”. Livres desse tipo de censura, nos anos 1970, a comunidade negra decide se organizar assim para ocupar as ruas nos dias em que não havia desfile das escolas de samba.

*O critério dos blocos de índio de escolher um tema para os sambas e o acompanhamento, a percussão somente com a bateria, demonstra a influência das escolas de samba. Com o passar do tempo eles adquiriram vida própria, tornaram-se uma categoria à parte nos concursos carnavalescos e alguns deles como o Apache e o Comanche sobreviveram às escolas de samba chegando até os dias atuais. (LIMA, 2017, p. 45)*¹⁶

Segundo Assobá Yomar Passos, os blocos de índio e escolas de samba eram os locais onde mais se concentravam exímios percussionistas. Valdir Lascada, uma das grandes referências do universo percussivo afro-baiano, diz que as escolas de samba e blocos de índio tocavam ritmos que eram mais comumente chamados de “samba cadenciado, esse toque mais arrastadinho”. Uma cadência rítmica menos rápida do que a das Escolas do Rio de Janeiro.

¹⁵ Em depoimento no Seminário *Perspectivas Históricas e Culturais dos Ritmos Afro-baianos*, realizado na Escola Pracatum em maio de 2016.

¹⁶ LIMA, Geraldo. *O carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba*. Salvador: Editora Corrupio, 2017.

Nessa multiplicidade de formas de trazer para as ruas elementos dos repertórios culturais africanos e afro-brasileiros, células rítmicas antigas se mantiveram em constante uso e atualização e chegaram ao modelo de organização carnavalesca inventado na metade da década de 1970 – os blocos afro. Eles buscaram suas particularidades nos andamentos, na escolha das dimensões dos instrumentos e na afinação deles; e nas formas de obter sonoridades, através das baquetas.

Bloco de Índio "Cacique Alegria do Povo". (1970)





"Rainha do Ilê Ayê – Carnaval de Salvador"

Os blocos afros vislumbraram a possibilidade de transformar o lugar social da população negra em Salvador. Mais do que a busca por “um lugar ao sol”, eles acenaram com o horizonte voltado para o sol da África e, neste sentido, a busca pelas referências africanas ficou explícita. Na indumentária, com o uso de tecidos coloridos, nos turbantes, nos adereços de búzios e palha da costa, nas coreografias; nas composições das canções, cujas letras incluíam palavras em línguas africanas e recontavam a história da África; e nos ritmos. Todos esses elementos combinados traziam para as ruas o que eles chamavam de “mundo negro”.

O primeiro bloco afro de Salvador foi o Ilê Aiyê (1974) e na sequência vieram o Melô do Banzo, Olodum, Malê de Balê, Muzenza do Reggae, Ara Ketu e tantos outros que se organizaram nas décadas seguintes. Vera Lacerda, diretora do Ara Ketu, afirmava:

Os blocos representam, hoje, na Bahia, a revolução cultural que esperamos que extrapole nossas fronteiras e ganhe espaço no cenário nacional, pois o resgate e perseverança da nossa cultura tem como ponto de referência para todos nós a volta às nossas raízes, à nossa querida mãe África.¹⁷

Mas não foi somente a África (e seu processo de descolonização) que inspirou os negros baianos nos anos 1970. O Caribe e a América do Norte também foram referências fundamentais para esse movimento chamado de “negritude baiana”. Trata-se de uma movimentação que remete ao mundo atlântico e às suas conexões entre polos da diáspora negra.

Desta forma, o reggae, o merengue, o funk, o soul, se conectam às ondas sonoras locais e junto com elas o black power e o rastafarianismo. Ícones como Bob Marley, James Brown e Angela Davis se juntavam a Zumbi dos Palmares e representavam um modelo de subversão a ser seguido na luta antirracista.

(...) grupos negros se organizaram como representantes de um segmento estético do movimento negro no Brasil para mostrar que “a arma é musical”. Assimilando as novas referências jamaicanas, americanas e africanas, veiculadas pelas mídias, e ao mesmo tempo voltando-se para o próprio umbigo, os negro-mestiços encabeçaram o movimento de Negritude local que se desenha com a formação dos blocos afro. Espaços próprios de negro-mestiços no seio dos quais a mistura de matrizes rítmicas se alia a um discurso político (GUERREIRO, 2000, p.63)¹⁸

¹⁷ Vera Lacerda, em *Tribuna da Bahia*, 07 nov. 1988.

¹⁸ GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.



Batucada de Rua, Salvador (Ba)

Os ensaios nas quadras dos blocos afro; os festivais de música; os concursos de beleza negra; a pesquisa realizada para produção de material histórico-antropológico; a confecção das fantasias; a preparação do enredo dos desfiles; oficinas; passeatas em prol da consciência negra, geravam uma movimentação potente e permanente que extrapolava o tempo do carnaval. Toda essa configuração tinha um símbolo: o tambor.

Um dos aspectos de grande importância que ressalta desse movimento político-musical é o processo e dignificação do tambor no meio musical de Salvador... Não há dúvida de que a ascensão dos blocos afros (...) faz de cada tambor uma bandeira de negritude, pelo uso das cores pan-africanistas, foi fundamental para acender, não somente um gosto, mas também um orgulho no manuseio do instrumento. (GUERREIRO, 2010, p. 107).

O samba-afro e o samba-reggae explodem neste contexto e, antes de embarcar nas questões musicais dessas invenções rítmicas, destacamos aqui dois hinos nascidos nos tambores dos blocos afro:

O samba-afro do Ilê Aiyê
Que bloco é esse (1975)
Paulinho Camafeu

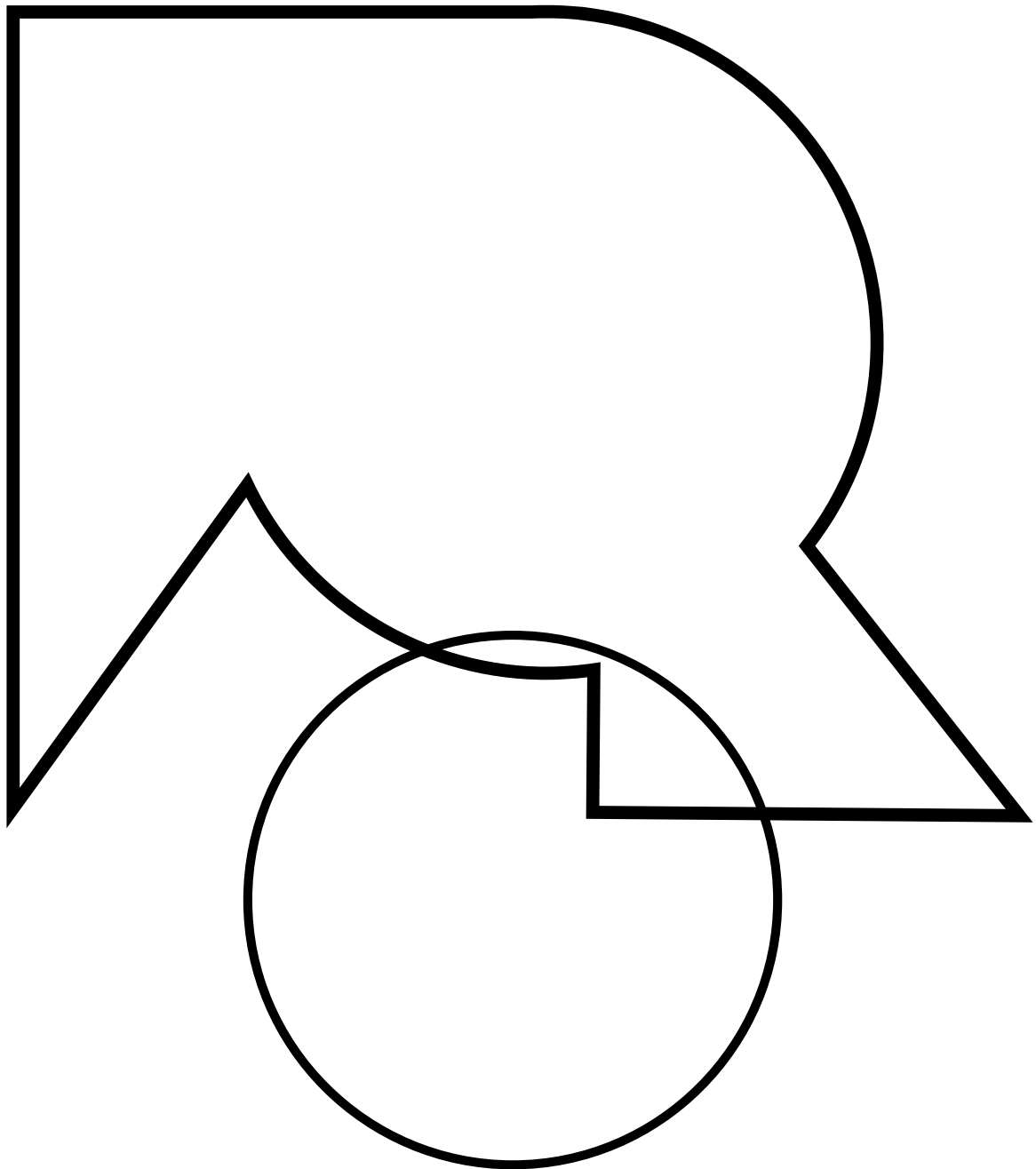
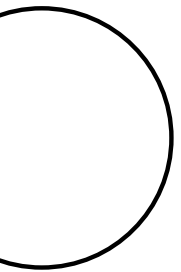
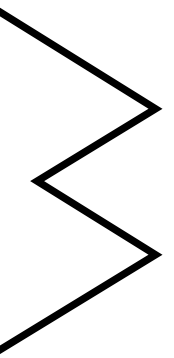
**Que bloco é esse?
eu quero saber
é o mundo negro/
que viemos mostrar pra você
somos crioulo doido,
somos bem legal
temos cabelo duro, somos bleque pau
branco, se você soubesse o valor
que o preto tem
tomava banho de piche
pra ficar preto também/
e não ensino minha malandragem,
nem tampouco minha filosofia/
por quê? quem dá luz a cego
é bengala branca e Santa Luzia,
ai meu deus**

E o samba-reggae do Olodum

Faraó (1987)

Luciano Gomes

| | | |
|--|--|---|
| Deuses! Divindade infinita do universo Predominante Esquema Mitológico A ênfase do espírito original Shu! Formará no Éden um ovo cósmico | Cadê? Tutancâmon Hei Gize! Akhaenaton Hei Gize! Tutancâmon Hei Gize! Akhaenaton | E nas cabeças Enchei-se de liberdade O povo negro pede igualdade Deixando de lado As separações |
| A Emersão! Nem Osíris sabe como aconteceu A Emersão! Nem Osíris sabe Como aconteceu | Eu falei Faraó Êeeh Faraó! É! Eu clamo Olodum Pelourinho Êee Faraó! É! Pirâmide base do Egito Êee Faraó! É! Eu clamo Olodum Pelourinho Êee Faraó! | Cadê? Tutancâmon Hei Gize! Akhaenaton Hei Gize! Tutancâmon Hei Gize! Akhaenaton |
| A Ordem ou submissão Do olho seu Transformou-se Na verdadeira humanidade | Eu falei Faraó! Êee Faraó! É! Eu clamo Olodum Pelourinho Êee Faraó! | Eu falei Faraó! Êee Faraó! É! Eu clamo Olodum Pelourinho |
| Epopéia! Do código de Geb Eu falei Nut E Nut Gerou as estrelas | É! Que Mara Mara Maravilha ê! Egito, Egito ê! | Êee Faraó! É! Pirâmide da paz e do Egito |
| Osíris! Proclamou matrimônio com Ísis E o mau Set Irado o assassinou E impera Hórus levando avante A vingança do pai Derrotando o império Do mau Set Ao grito da vitória Que nos satisfaz | É! Que Mara Mara Maravilha ê! Egito, Egito ê! Faraó ó ó ó ó! Faraó ó ó ó ó! | Êee Faraó! É! Eu clamo Olodum Pelourinho Êee Faraó! |
| | Pelourinho Uma pequena comunidade Que porém Olodum uniu Em laço de confraternidade Despertai-vos Para cultura Egípcia No Brasil Em vez de cabelos trançados Veremos turbantes De Tutancâmon | É! Que Mara Mara Maravilha ê! Egito, Egito ê! Egito, Egito ê! |
| | | É! Que Mara Mara Maravilha ê! Egito, Egito ê! Egito, Egito ê! |
| | | Faraó ó ó ó ó! |



CAPÍTULO 4

SAMBA - - AFRO E SAMBA - - REGGAE

SAMBA-AFRO

Assim como os ritmos dos afoxés, das escolas de samba e dos blocos de índio, o samba-afro traz também como matrizes de referência os ritmos das nações do candomblé, com forte influência da nação angola.

Mario Pam, um dos atuais mestres da bateria do bloco Ilê Aiyê, berço do samba-afro, citou a relação direta desta influência das nações do candomblé nos ritmos e no próprio surgimento do bloco:

(...) hoje a gente sabe que todos os nossos ritmos são oriundos do candomblé. O Ilê Aiyê surgiu dentro de um terreiro de nação jeje e angola. Toca jeje, mas tem também, toca pra angola. A gente sabe que o samba veio do povo banto, do povo de Angola. Estes ritmos ganharam as ruas com a permissão dos orixás e o samba-afro surgiu nesta mesma levada. (MARIO PAM, 2016).

O Ilê Aiyê surge com a célula rítmica que era tocada nas baterias dos blocos de índio. Valdir Lascada afirma: “o toque do Ilê Aiyê é o toque que eles tiraram de bloco de índio, do Apache. Este toque mais arrastadinho é do Apache”. O mestre está se referindo ao que Mario Pam denomina de samba cadenciado, em que a caixa segura um ritmo mais direcionado na linha do samba-enredo tradicional e o timbau com a base do samba duro. O timbau acabou por substituir o atabaque, um instrumento sagrado, que não pode sair do terreiro e, além disso, segundo Mário Pam:

O atabaque não tem volume ou intensidade muito grande e não pode ser ouvido a longa distância, desta forma o timbau foi bem incorporado com sua afinação alta que pode ser escutado em uma distância maior. (MARIO PAM, 2016).

Exemplo 21
Célula do Timbau extraída
do samba do Ilê Aiyê

Timbau

The musical notation for the Timbau consists of two measures, each containing four groups of notes. The notes are represented by stems with flags, indicating eighth notes. The first measure has a sequence of notes: D, E, D, E, E, D, E, E, D, E, E, E. The second measure has a sequence: D, E, D, E, E, D, E, E, D, E, E, E. The letters D, E, and X are placed below the notes to indicate the specific sounds or techniques used. The notation is enclosed in a double bar line with repeat dots at both ends.

As variações, quando apareciam, eram por iniciativa espontânea dos próprios músicos que faziam solo nas dobras (surdo de afinação média tocado com uma ou duas baquetas) e nos repiques, sendo o repique o instrumento que mais realizava as variações. Ainda segundo Mário Pam, “o samba cadenciado tem uma base a ser seguida, mas tem muito do coração do músico que, não sendo excessivo, traz uma beleza essencial”. Essa “temperança” dos músicos vem do samba, vem do cabila que tem na base o rum com muito improviso, regido através da interação entre o desempenho dos tatas ou alabês e das sutilezas das danças dos orixás.

Mario Pam, à época ainda criança, tem na memória os detalhes dos momentos rítmicos de então:

Este ritmo crescia, né. Sempre crescente. Começava uma coisa assim muito doce, aí vinha um músico, outro e fervia. A música ficava muito animada na quadra, né?... Eu acho que cada ritmista, cada músico trazia uma variação, com seu estilo e seu momento e seu ímpeto, controlado por seu maestro! E naquela época o maestro era mais rigoroso, era muito mais rigoroso. Era muito repique, timbau e surdos, eram muitas evoluções, e tinha que ter um controle, para não se perder e se afastar do ritmo, da intenção musical que se queria e que estava também no canto. Um exemplo, uma música que eles tocavam no Ilê, tenho lembrança de como o maestro começava depois que o cantor cantava. O cantor começava assim:

Negrume da Noite

Autor: Paulinho do Reco e Cuiúba

Álbum: Canto Negro II, 1989

Gravadora: Eldorado

Odé Comorodé odé Odé Arerê

Odé Comorodé odé

Odé Arerê

O negrume da noite reluziu o dia

O perfil azeviche

Que a negritude criou

A *dobra de duas* era tocada sem muita expressividade. Poderia realizar variações, mas depois retornava para sua base original. No Ilê, segundo o mestre Mario Pam, a base desta influência relacionada à *dobra de duas* foi introduzida pelo Mestre Senac, que acabara de sair do Ara Ketu, de onde trouxe estas dobras. Ali, naquele samba cadenciado, as marcações estavam quase sempre representadas nas afinações ou extensões de sons graves e agudos. O Mestre Senac, posteriormente, levou para a bateria um instrumento chamado martelo, que representava a tessitura média em relação à afinação dos outros surdos existentes na época. Então, os surdos ficaram com as afinações aguda, média e grave para executar os ritmos.

Mestre Mário Pam relata as diferentes evoluções que a *dobra de duas* trouxe para o momento:

Mestre Senac, quando saiu do Ara Ketu e veio pro Ilê, trouxe esta dobra de duas que são divididas em três partes: a primeira faz (ta ta ta ta ta)... Antes de Mestre Senac a dobra de duas tocava um ritmo mais reto... Ela dá uma sustentada, cada instrumento deste tem uma afinação diferente, só com os graves o ritmo fica sem brilho. (MÁRIO PAM, 2016).

Exemplo 22
Surdos no Ritmo Samba Afro, por Ilê Aiyê

The musical score consists of five staves, each representing a different percussion instrument. The staves are labeled on the left: 'Dobra de uma', 'Dobra de duas', 'Martelo', 'Surdo 22', and 'Surdo 24'. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notation uses various rhythmic symbols: vertical lines for accents, horizontal lines for sustained notes, and stems with flags for eighth notes. The first measure of each staff shows a sequence of rhythmic patterns, and the second measure continues this sequence with variations in note placement and duration.

Segundo Mestre Jackson:

Todos os blocos afros seguiam o caminho do Ilê Aiyê, que foi o primeiro. Aí Malê Debalê, Muçenza, Olodum e Araketu, todo mundo vem com a batida afro, e o molho começa com duas baquetas de surdo, como a gente vai fazer aqui... O molho das duas baquetas de surdo vocês já sabem que é aquela célula dobra de uma enchendo mais um pouquinho, porque quando Waldir Lascada chega no Olodum ele desenvolvia apito e sempre um repique na frente, os regentes de bateria daquela época eram assim: apito e repique, desta forma que eu estou aqui. Então o alerta do apito fazia com que você ficasse atento né. Esta era a célula que Waldir Lascada fazia. (MESTRE JACKSON, 2016).

Exemplo 23
Exemplo da célula do repique do Mestre Valdir Lascada, segundo Mestre Jackson.

The musical notation for Example 23 is a single line of music. It begins with a double bar line and a repeat sign. The notation consists of a sequence of notes and rests. The notes are primarily eighth notes, with some quarter notes. There are several rests of varying lengths. The sequence ends with a double bar line and a repeat sign.

A bateria do Ilê Aiyê é guiada pela espontaneidade dos seus mestres, pela linha dada pela direção do bloco e, principalmente, pela vontade dos seus associados e, segundo Mario Pam, começou a encontrar sua batida, sua forma de tocar e incorpora outros elementos, instrumentos. Assim surgiu este nome samba-afro, a partir do momento que este ritmo vai sendo cada vez mais incorporado.

O termo samba-afro referia-se a um novo movimento rítmico que trazia variações e convenções próprias com características marcantes do cabila, principalmente das células do *rumpi* e nas variações do *rum* que estão presentes na *dobra de uma*.

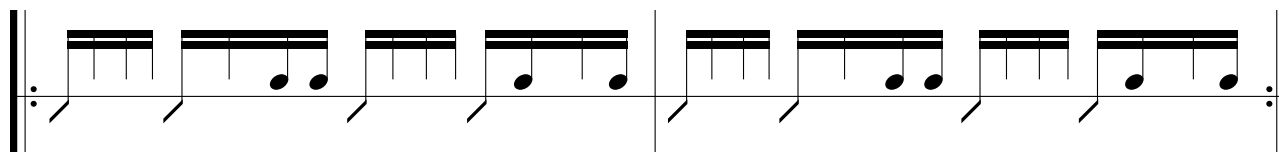
Aqui apresentamos a representação gráfica das células rítmicas do tambor *rumpi* no toque cabila e, na sequência, um dos exemplos mais usuais do surdo, hoje conhecido como *dobra de uma* nos blocos afro, ou *surdo de terceira* nas escolas de samba tradicionais. O exemplo mostra a íntima relação entre o *rumpi* e a *dobra de uma* quando eles tocam o cabila e o samba-afro.

Exemplo 24
 Relação entre o Rumpi (Cabila)
 e o Surdo (Samba Afro)

Rumpi



Dobra de uma



Esta dobra de uma tem a afinação ou extensão mais alta entre os surdos da bateria. Ela lembra as dobras das escolas de samba tradicionais da Bahia, um pouco das dobras dos blocos de índio e das dobras dos ritmos mais antigos tocados nas ruas de Salvador. Ela aparece no contratempo, ainda, segundo Mario Pam:

Podemos dizer que esta dobra de uma é o molho, é uma das notas dos surdos mais importantes. Esta dobra de uma vem deste ritmo, é uma síncope, um ritmo sincopado, binário, baseado no ritmo do cabila. É um ritmo como o samba que deixa a gente “pam”, pra que lado a gente tá indo? Sempre tem esta síncope, este movimento e esta dobra de uma, ela é superimportante, pois ela casa junto com os outros instrumentos, ela dá este molho. O músico da dobra de uma faz muita improvisação, ele sempre fica fazendo as células básicas, mas sempre improvisa. Todos os improvisos que ele faz são muito próximos dos improvisos que o rum faz no cabila do candomblé. (MARIO PAM, 2016).

O repique no samba-afro aparece com uma característica especial: na maioria das vezes ele é tocado com uma baqueta e com os dedos de uma das mãos na pele do instrumento. Dada a forma com que a evolução dos músicos que tocam repique direcionou a sua execução com duas baquetas, na maioria das bandas e baterias dos blocos afros, esta característica do toque com uma das mãos na pele diretamente traz também para o samba-afro um local simbólico de preservação desta forma de tocar. Através da influência desta mão que toca a pele, o repique tem muita liberdade e assim pode introduzir o ritmo ou pode fazer diversas variações.

O repique, geralmente, também usa as CREs oriundas dos ritmos do candomblé. O músico que as executa transforma, subdivide sob a influência da CRE do cabila, por exemplo.

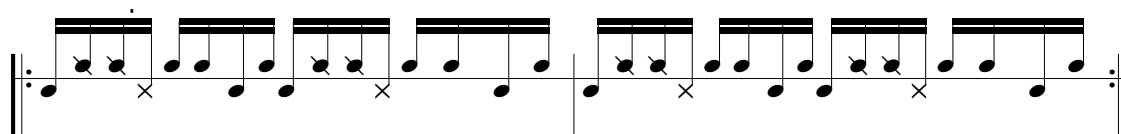
Exemplo 25

Repique samba-afro, por Ilê Aiyê

Levada usual



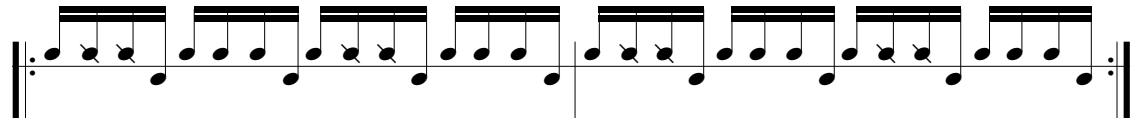
Variação



Mestre Mario Pam, no momento do registro destes ritmos, comentou que no “samba-afro mais evoluído” ele e a banda do Ilê podem tocar o instrumento de duas formas:

(...) pode tocar ele mais reto. A gente pode tocar também usando um “contratempozinho”. Este “contratempozinho” é o mais usual entre os percussionistas de rua, eles gostam de tocar mais assim, pois dá um molho melhor. Mas tanto uma forma como a outra a gente chega no resultado do samba-afro.

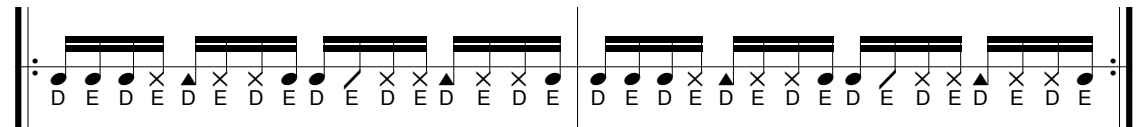
Exemplo 26
Exemplo da variação citada por Mario Pam



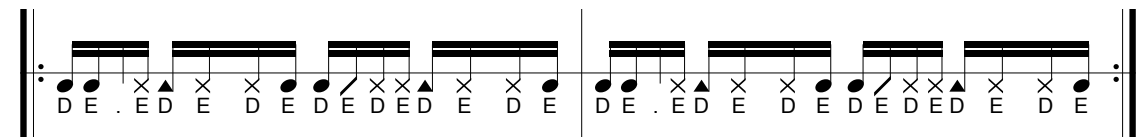
Voltamos aqui agora a tratar do timbau, que também é tocado através de uma subdivisão do ritmo cabila. Se formos ver as notas, vamos observar os toques do rumpi e do lé e as variações dentro do rum. É possível afirmar que a subdivisão das células do samba-afro é, de fato, oriunda dos movimentos e ritmos da Nação Angola. O timbau não vem das escolas de samba tradicionais e era muito utilizado, por exemplo, quando se fazia os sambas e batucadas de rua. O timbau vem do samba duro para o samba-afro.

Exemplo 27
Timbau no samba-afro, por Ilê Aiyê

Levada usual



Variação



A caixa, neste momento do samba-afro, já muda um pouco as células daquela caixa que observamos antes no “samba cadenciado”. Esta caixa é um instrumento marcial usado na guerra, um instrumento de origem europeia, era chamada de caixa de guerra e, segundo Mario Pam, foi utilizada – e bem utilizada – nos sambas, trazendo um swing diferenciado. Desta forma, aqui no Brasil e na Bahia, a caixa ganha esta conotação do swing nas escolas de samba tradicionais, através da introdução deste “negócio diferente”. Por exemplo, quanto a instrumentos como os shakes, chocalhos, caxixis e xequerês, que também trazem esta dimensão do movimento e swing, na caixa estas possibilidades ampliam-se em função do uso das baquetas e da esteira de aço que beija e vibra na pele de resposta do instrumento a cada batida. Desta forma, a caixa do samba-afro muda em relação ao “samba cadenciado” e, agora sobre a influência de outros ritmos do candomblé, traz novas concepções para as complexas variações rítmicas apresentadas no samba-afro:

Neste caso aqui a caixa do samba-afro já mudou um pouquinho, não, aquela é caixa baseada no cabila, esta caixa aqui, que ele toca, já parece com outro ritmo do candomblé, por exemplo, Daró... O Daró é o ritmo tocado pra Yansã. Esta caixa tem outra conotação, porque sai do ritmo do samba, mas na verdade ela traz outros ritmos e incorpora esta mistura que a gente tem aqui. O ritmo do Daró é basicamente este aqui. (MARIO PAM, 28).

Exemplo 28
Célula Rítmica da Caixa, no Samba Afro,
por Ilê Aiyê



No decorrer dos anos 1980, os grupos que executavam o samba-afro começaram a criar células diferenciadas através da pesquisa para inovar o ritmo. Entre as coisas que começaram a aparecer estão as convenções. O Mestre Senac, assim como o Mestre Marivaldo, quando mestres da bateria do Ilê, trouxeram e trabalharam estas convenções para o bloco. Elas, segundo mestre Mario Pam, serviam para “quebrar um pouquinho” os ritmos que eram “muitos retos”. Foram introduzidas, assim, as duas baquetas no repique.

Neste momento houve um embate, pois parecia que uma geração que estava chegando poderia inovar ao ponto de perder a essência. Mas a intenção não foi esta, e sim trazer inovações, mas com o foco na preservação da base do samba-afro. E assim foram trazidos mais ritmos do candomblé.

As duas baquetas trouxeram ainda a possibilidade de diferentes arranjos. Uma das possibilidades que as baquetas favorecem é o uso do bojo do repique no ritmo para fazer com que as músicas ganhem uma dinâmica entre os refrãos, arranjos e convenções. Esta técnica de tocar no bojo também está presente no candomblé, como no Opanijé, ritmo tocado para o orixá Obaluaê (ou Omolu). Assim mestre Mário Pam cita o uso do bojo com as baquetas no Ilê Aiyê:

Mestre Senac trouxe isso para tocar no Ilê. Este aro aqui é muito bem-vindo, ainda mais quando estamos cantando com voz, uma forma de trazer dinâmica e de mudar a forma rítmica, né isso? Porque o repique, ele é muito estridente, ainda mais quando toca com uma baqueta como esta, a gente prefere controlar a intensidade do volume músico e usar isso como um movimento de crescer a música. Em determinadas partes usamos pra diminuir e crescer. Com a chegada das duas baquetas, normalmente o repique virou protagonista também, junto com o timbau, e começamos a brincar com outros ritmos.

No encontro com mestre Mário Pam, pedimos que ele e a Banda Show do Ilê, apresentassem alguma nova criação. Mestre Mário Pam então apresenta a música “Comando Doce”, em homenagem à Mãe Hilda Jitolu, composta pelo professor Juracy Tavares e com seus arranjos. Segundo Mario Pam, “com permissão dos orixás”, foi utilizado aqui o ritmo savalu. O savalu é um ritmo tocado para Obaluaê, orixá cuja simbologia está ligada à vida e à morte, à saúde, à doença, à prosperidade, à cura. Como Mãe Hilda era filha de Obaluaê com Oxum, foi feita uma fusão entre o savalu e o samba-afro.

A gente, antes de compor este ritmo, eu mesmo estive no terreiro de Mãe Hilda dizendo que tinha o desejo de colocar este ritmo e pedi permissão. Ela permitiu que fizéssemos e conseguimos trazer este ritmo pro bloco afro, pra rua. Além do samba, o universo afro-brasileiro, a diáspora africana é uma imensidão de ritmos e não apenas o samba, então começamos a trazer isso pro Ilê e nossa percussão é diferenciada por causa disso. (MARIO PAM, 2016).

O samba-afro, mais do que um ritmo, é um complexo rítmico. Suas células básicas remetem aos antepassados e trazem a matriz banto através do cabila. Apesar de ter estourado mundo afora através dos blocos afros, foi cuidado, preservado e salvaguardado através da criatividade dos mestres e das baterias de percussão que, nas ruas, ladeiras e becos de Salvador já executavam os toques para as escolas de samba e blocos de índio. A consciência da história de cada célula rítmica inspirou a nomenclatura samba-afro, que se tornou uma bandeira musical numa cidade dominada por tambores.



SAMBA-REGGAE

Quando Salvador ainda estava sob o impacto dessa movimentação sonora e comportamental ouvindo e dançando o samba-afro, novas conexões atlânticas colocaram em cena os ecos do Caribe que traziam referências como merengue e o reggae e contribuíram com uma renovação estética no decorrer dos anos 1980: a criação do samba-reggae.



Bateria do Olodum (1992)

Tal como o samba-afro, o samba-reggae é também um movimento. Um movimento estético construído pela evolução e fusão de ritmos; do papel fundamental das batucadas de rua, dos sambas; dos mestres; dos ritmistas; da presença marcante dos cantores e das letras como discursos sonoros.

No samba-reggae reencontramos a forte influência rítmica do vassi, do agueré, do alujá e a da ramunha (ou vamunha) da nação ketu, executada com os toques dos aguidavis (baquetas) e tocados nos repiques, timbales e timbaus. É um ritmo dividido em naipes e tocado em bloco, como blocos de instrumentos que tocam juntos avolumam o ritmo através das dobras de duas que foram multiplicadas.

O estilo trouxe ainda outro diferencial, que os ritmistas comumente chamam de “molho”, e, em conjunto com outros elementos, “temperos”, provocam uma nova e boa forma de saborear e de ouvir os ritmos. Um destes “molhos” está no acréscimo de duas baquetas no surdo, chamado “dobra de duas”.

As memórias de Mestre Valdir Lascada ajudam a compreender o processo de criação do samba-reggae:

Teve um festival de música no Ara Ketu. O diretor de bateria tocava marcação de duas, como você vê agora o pessoal tocando em tudo que é banda, o pessoal tocando de duas... e eu ficava olhando, este cara com duas baquetas no instrumento, a gente disse: quem é este cara, rapaz?! A gente crente que a gente é que era o bom! Aí aparece ele. “Jesus! Eles ganharam o festival!! Ganharam o festival. Mas eu falei: este negócio de duas baquetas não vai ficar de graça, não!!! (risos). Peguei o mesmo instrumento, peguei os caras do Olodum pra tocar, mas só que eu não peguei um só, pegava três, quatro logo. Pra poder dar uma coisa diferente. Eu disse: é bonitinho este negócio!!! Porque a gente fica assim, né?! Só ouvindo um som aqui, outro ali e juntando uma coisa com outra pra dar um bom ritmo e uma boa percussão. Ia pros Lords, chegava lá, só tinham os bambas nos Lords. Só tinham os caras escolhidos a dedo nos Lords, os bons! Eu olhava os caras tocarem e dizia: Tá bom! Eu fazia de duas numa bateria inteira e fui acumulando ritmo, ritmo, ritmo. (Valdir Lascada).

Exemplo 29

Célula Rítmica da Dobra de Duas, do Olodum, por Valdir Lascada



Segundo o Mestre Valdir Lascada, as primeiras células desta *dobra de duas* davam a segurança da instrumentação percussiva, também chamada de bateria dos blocos afros, e para as variações do repique. Este aporte da *dobra de duas* em uma bateria inteira chamava a atenção à época e ele ganhou destaque com a inovação. Ali já começavam a ser tocadas as batidas que até hoje compõem as células básicas do samba-reggae.

Segundo o próprio Mestre Waldir Lascada, era a “percussão dobrando, que era o fundo fazendo a marcação, tanto na base da *dobra de uma* como na *dobra de duas*”. Tudo isso era regido por ele na base do repique e do apito, época em que a maioria dos regentes usava apenas o apito.

Mestre Jackson acrescenta:

Ele tinha uma célula rítmica de repique diferente dos demais ritmistas de repique daquela época. Ele começa a usar as baquetas de cabeça, esta que a gente usa na caixa de bateria, ele diferencia sua célula de repique que já vinha com o molho das duas baquetas de surdo. (MESTRE JACKSON, 2016).

A essas diferenciações realizadas no cotidiano dos ensaios somaram-se referências caribenhas que chegavam também através do trabalho de pesquisa para a escolha do tema do carnaval de cada bloco afro e inspiravam o trabalho de composição das letras das canções. Temas e canções eram um dos fios condutores do processo de criação rítmica e foi assim que apareceu o ritmo merengue do Olodum, base de grandes hits do samba-reggae.

Exemplo 30

Grade do Ritmo Merengue do Olodum

The musical score for the Merengue rhythm of Olodum is presented in a multi-staff format. It includes a rehearsal mark '3' at the beginning. The parts are:

- Rep.V:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The notation is: D E D D D E D E D E D E D D D E. This pattern repeats across two measures.
- Cai.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up. The notation is: D E D E D E D E D E D E D E D E. This pattern repeats across two measures.
- D.de1:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The notation is: D E D E D E D E D E D E D E D E. This pattern repeats across two measures.
- D.de2:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up. The notation is: D E D E D E D E D E D E D E D E. This pattern repeats across two measures.
- Sur.22:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The notation is: D E D E D E D E D E D E D E D E. This pattern repeats across two measures.
- Sur.24:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up. The notation is: D E D E D E D E D E D E D E D E. This pattern repeats across two measures.

Mestre Jackson conta sobre a introdução da CRE do merengue nos surdos quando o Olodum escolheu Cuba como tema do carnaval de 1985:

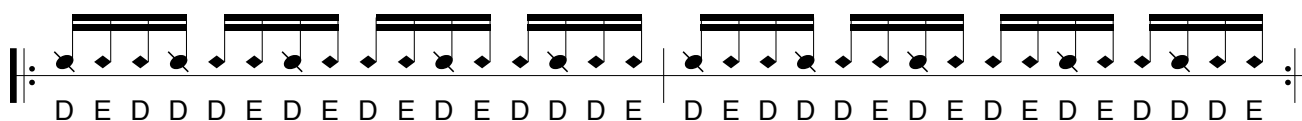
Quando eu introduzo, porque a gente não cria, a gente introduz o merengue para os tambores, foi antes com a música Faraó. Em 1985, o tema do Olodum foi Cuba. Então tinha a pesquisa pra fazer as apostilas sobre a história toda de Cuba para os compositores. E aí aparece: “olhe este som latino de cuba”. Eu, como era o segundo regente, curioso como qualquer um de vocês, comecei a ouvir e ver o que tinha na música cubana. A gente convivia com muita gente, tinha oportunidade de ouvir world music, o próprio Brown, Tony Mola, Bira Reis. E tinha um companheiro chamado Zoinbo, ele hoje está na Itália e tínhamos um grupo de samba chamado Samba Pelourinho. E ele chegou pra mim e fez o ritmo na conga, o merengue mesmo nas congas e falou: “Pô, Jackson, por que você não coloca isso nos tambores?”. E aí eu comecei a desenvolver. (Mestre Jackson).

Mestre Jackson acrescenta:

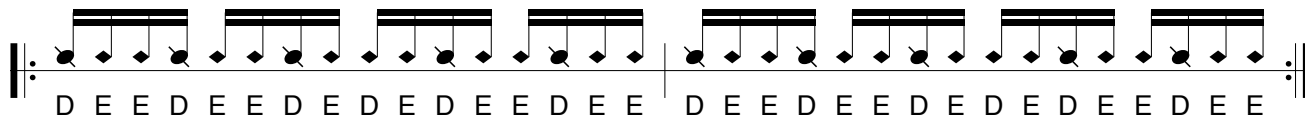
O samba-reggae nasceu rápido. Nasceu como uma levada de merengue real. Mas aí vocês vão perceber a importância do compositor em cima da clave. Quando você chega à regência, um compositor chega em cima do palco e canta uma música inédita, como Luciano Gomes chega e canta Faraó, a tendência daquela clave é cadenciar e você acompanhar, então aquilo casa. Foi uma das mais casadinhas do samba-reggae, foi a música “Faraó” com este ritmo merengue do Olodum. (MESTRE JACKSON, 2016).

No carnaval de 1987, o samba-reggae explode em Salvador com a música “Faraó”, durante aquele que ficou conhecido como o “Carnaval do Egito”, que o Olodum colocou na avenida.

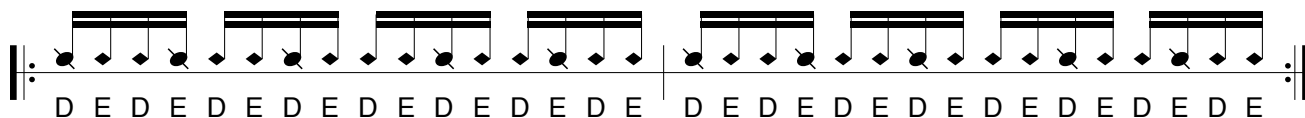
Exemplo 31
Disposições de mãos para o ritmo merengue no repique por Mestre Jackson



Acentos com uma mão



Aplicação da técnica mão a mão (*hand to hand*)



Este merengue toma a forma característica dos surdos do Olodum, como um dos grandes destaques da música “Faraó” e passa a ser um dos referenciais do samba-reggae. Ele chega às bandas baianas dando início ao que começa a nascer intitulado de axé music. A Banda Mel grava com esta célula a faixa “Faraó” no seu LP Força do Interior (1987) e o Olodum faz parte daquele áudio de gravação com o fundo (tipo de surdo com afinação grave), já que as bandas trabalhavam com congas e timbales.

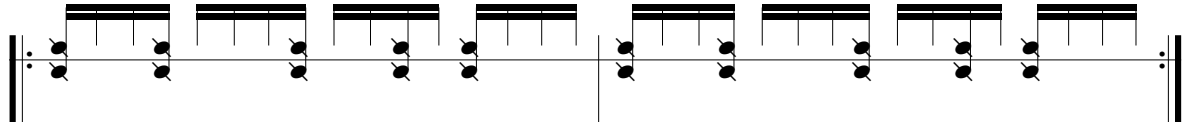
A Banda Reflexus, por sua vez, entre seus sucessos da época, grava a música “Senegal”, em que o baterista também faz estas CREs do surdo na bateria eletrônica. O título “Senegal” da música que vira o nome desta “levada” estoura nas rádios através da voz de Marinez e Will Carvalho, cantoras da Banda Reflexus, e todos passam então a dizer “a levada do Senegal”, que é o resultado da variação do repique com a célula rítmica do merengue do surdo.

(...) as pessoas querem falar do Merengue do Olodum como se fosse a frase do Senegal. Que a convenção rítmica é de um disco, da música. E, pra pessoa puxar o merengue, pede a célula do Senegal. Esta é uma convenção que a galera faz muito hoje, mas foi através de uma música. Ele nasce com uma chamada de repique básico. Hoje é claro que tem outras formas pra entrada de merengue do Olodum. (MESTRE JACKSON, 2016).

Esta base do Merengue do Olodum foi então evoluindo, mantendo esta célula do surdo, mudando as variações do repique e compondo várias músicas. Atualmente, a tendência é se executar o ritmo merengue do Olodum de forma mais acelerada. Segundo Mestre Jackson, o grande diferencial é que ele perde a característica original de quando ele começou a desenvolver este ritmo com o Mestre Neguinho do Samba.

Exemplo 32

CRE de Guaguanco nos timbales e repiques



De fato, esta base do surdo foi muito importante para a evolução dos repiques. O ritmo swing, por exemplo, nasce de uma célula da CRE cubana no repique, também reproduzida nos timbales quando do uso para regência, com os surdos do merengue. Mestre Neguinho do Samba começou a trazer esta CRE nas duas bocas dos timbales que, com os surdos mantidos na base Merengue, fizeram a base rítmica da música “Avisa lá”. (AVISA LÁ, COMPOSITOR: ROQUE CARVALHO, ALBUM: NOSSA GENTE - OLODUM 1992).

Também vem do Caribe um outro elemento fundamental do samba-reggae; o ritmo reggae. O bloco afro Muzenza, com suas antenas voltadas para a Jamaica, passa a fazer uma série de homenagens a Bob Marley criando letras que saudavam o rastafarianismo e assim colocaram o reggae em cena.

Segundo o Mestre Mário Bomba, mestre do Bloco Muzenza,

No início da década de oitenta, tocava-se com uma baqueta no repique, como no samba-afro, mas através do reggae e da influência das duas baquetas de vime no repique houve toda uma mudança rítmica. Assim eles introduziram esta CRE no repique, colocaram uma batida do funk nos surdos e criaram “uma polirritmia”. (MARIO BOMBA, 2016).

A Terra Tremeu

Compositor: Sacramento Pereira

Álbum: Muzenza do Reggae

Ano: 1988

E a terra tremeu

O céu mudou de cor

O bloco do reggae chegou

Muzenza, Jamaica, Salvador

Exemplo 33

Samba-reggae do Bloco Afro Muzenza
do Reggae

Há um outro fator muito importante a ser pontuado que diz respeito à cadência rítmica, o andamento do toque que é dado pelo “tempo do cantar”. Com o advento dos cantos inspirados pelo jamming do reggae jamaicano, esta cadência torna-se ainda mais lenta, dando um “balanço” diferenciado aos ritmos. Os cantores e compositores passam a ter importância fundamental neste processo, ganhando destaque através dos festivais, concursos e ensaios públicos, de modo que o canto lento reverbera os sentimentos e as dores do povo negro

Lazzo Matumbi, cantor, compositor e intérprete que é referência da música afro-baiana, falou sobre o papel do cantor para a cadência do ritmo:

A questão rítmica tem a ver com o canto lamentoso. Esta coisa do mestre de percussão se inteirar com o canto. O cantor era importante pra bateria... E a melodia surge de uma forma tão linda que nem eu sei de onde vem; vem de minha ancestralidade. Busquei Marvin Gaye, Ray Charles, BB King. Fiquei comparando o negro norte-americano e nossa evolução. (LAZZO MATUMBI, 2016).

Segundo Mestre Jackson, no Rio de Janeiro, o cantor canta com a “rítmia” que já existe, que chama “levada de enredo”, já aqui na Bahia o cantor nos ensaios e festivais cantava em qualquer linguagem que o regente “seguia atrás”. Seu depoimento abaixo resume um pouco esta história:

Você pode cantar um reggae, pode cantar um swing que, de acordo com sua interpretação, o regente desenvolve. Por que eu tô falando isso? Porque o samba-reggae, ele nasce desta forma. Mas é importante vocês entenderem e está aqui um dos grandes cantores destas entidades (citando Lazzo Matumbi) e sabe que o que eu vou falar tem sentido. O compositor e a interpretação no bloco afro, foi muito importante como responsável para cadenciar a levada, pra tirar um pouco aquela rítmia de enredo que vinham das escolas de samba e nos blocos indígenas. Quando a gente começa a cantar, o regente, Mestre Bafo, Mestre Valdir começam a cadenciar pra acompanhar o compositor. O compositor foi muito importante pra cada regente de bateria desenvolver as suas células... No samba-reggae, a casadinha perfeita é a letra, o canto e o ritmo. Isso foi fundamental no movimento. (MESTRE JACKSON, 2016).

O Mestre Valdir Lascada, quando questionado sobre a importância do cantor para o samba-reggae, disse:

Tinha importância porque ainda existe festival de música, né? Mas era desse jeito: canta a primeira vez, sem nada, só o cara cantando, sem mais nada. Depois entra um repique pra dar andamento à música. Depois chegava a segunda vez, na segunda parte já havia o repique. No final desta, este tal repique chamava o restante da bateria. Acho que o Olodum ainda faz isso! O refrão mais bonito, a bateria entrava com mais peso. Às vezes a música era pequenininha, quando chegava no refrão crescia. (VALDIR LASCADA, 2016).

Um fato emblemático desse processo, que envolve ritmo e canto, cantores e mestres de bateria, aconteceu quando o cantor e compositor do Malê de Balê, Djalma Luz, fez a sua música “Coração Rastafári”, na quadra do Olodum, e foi então acompanhado pela bateria deste bloco. Quando Djalma Luz ecoou “Do horizonte vai rasante meu grito...”, mestre Valdir Lascada, ao ouvir a cadência do canto, introduz uma célula no repique:

“Coração Rastafári”

Autor: Djalma da Silva Luz (Djalma Luz)

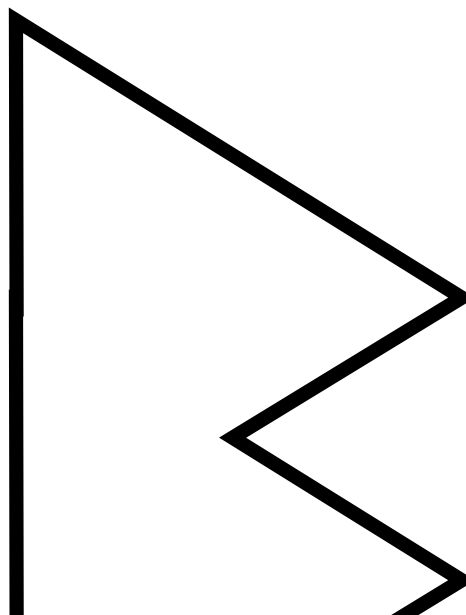
Álbum: Nada de Graça (Lazço Matumbi)

Gravadora: Warner

**Do horizonte vai rasante o meu grito,
vai encontrar aquele negro bonito
Que transava bem o corpo e o espírito,
possuído de amor e conflito
No seu rosto sempre viam sorrindo ôooo...**

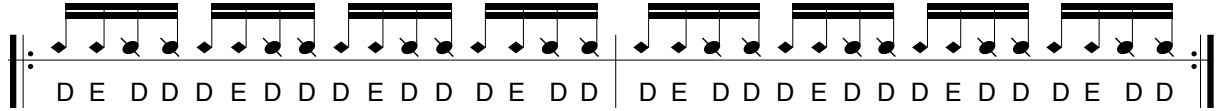
Assim Mestre Jackson, presente naquele momento, comenta o fato:

Eu já falei que Valdir Lascada fez esta célula do reggae antes de Neguinho do Samba? Porque Djalma Luz, que é um grande compositor, tinha uma música “Coração Rastafári”, e ele estava aqui no evento, né... Quando ele vem pra quadra do Olodum e canta “No horizonte vai rasante meu grito”, aí com a baqueta ainda de cabeça, Valdir faz esta sacada, isto aqui que a gente fez agora. Faz esta levada de reggae aí: Poxa, o Olodum tocou reggae!!! Ele é o primeiro cara a pegar o repique e ter a sensibilidade de fazer a clave como se fosse uma guitarra... ali nasce a primeira clave, na minha concepção, como uma linguagem do samba-reggae. Valdir tem a concepção de pegar a clave e fazer como a batida da guitarra de reggae na música “Coração Rastafári”. (MESTRE JACKSON, 2016).



Exemplo 34

Célula Rítmica do repique presente na música
“Coração Rastafári”



Geralmente, as bandas e baterias de blocos afro eram organizadas da seguinte forma: na linha de frente, os repiques; a linha intermediária com tarol, timbales e as marcações (de uma e de duas); e no fundo os surdos com afinações graves.

Até a década de 1960 e parte da de 1970, a pele dos instrumentos era de couro animal. No verão, no carnaval de sol maravilhoso, a pele ficava toda esticadinha e não precisava apertar com a chave para manter a afinação. Porém, quando estava frio ou chuvoso o couro molhava, as peles lascavam e acabavam as baterias.

Nasce a proposta da pele de *nylon* ou sintética. Foi evoluindo e hoje já tem as marcações que já vendem com napa. Outra questão eram os bjos de madeira que apresentam excelente qualidade sonora em relação ao alumínio e o zinco, que ressoam e tiram a qualidade do som, inclusive sendo recomendados os instrumentos de madeira para gravação em estúdio.

Porém, da mesma forma que as peles, quando chegava na rua e chovesse, a madeira empenava e a marcação ficava toda amassada. A madeira foi dando lugar ao zinco. Além de ser mais pesado, o zinco era mais comprido, parecia um tonel e era tradicional que os ritmistas maiores de altura o tocassem. Também não demorou muito tempo para que fosse substituído pelo alumínio. Mestre Jackson fala da transformação das baquetas na conversa com o grupo de músicos para a gravação dos ritmos do *Afrobook*:

Quais eram as baquetas tradicionais? Baqueta de cabeça, utilizadas nas caixas tradicionais. Não sei se vocês sabem, mas no Olodum com Neguinho a gente fazia com cabo de vassoura, esponja e aqui a gente colocava couro e brocha e depois forrava. E aí o que é que acontece? Todo mundo usando vime, a gente viajava e pra tudo que é cidade pra comprar vime, às vezes tinha lojas que os caras diziam: “oi, a gente só tem vime aqui pro Olodum, viu!!!”. O Olodum tinha estrutura e todo mundo usava o vime, tinha que usar o vime. E aí comprava os pacotes. Quando acabou aqui em Salvador todo mundo ia pra Feira de Santana trazer os vimes. E aí a história vai evoluindo e surge a baqueta de nylon (ou silicone). Por que evoluiu? Porque ninguém quer tomar prejuízo, “ah não vou ficar fazendo show com vime que quebra toda hora”. Aí começa a surgir estas baquetas de nylon... Começam a surgir talabás mais confortáveis, pois não era com este material, era com material de nylon e uma marcação desta, quando você saía, você via que doía mesmo aqui no ombro. Não tinha proposta de joelheira, nem caneleira pra te confortar. Mas era gostoso, você nem sentia dores. (MESTRE JACKSON, 2016).

Sobre as baquetas de vime é importante apresentar aqui a sua aparição no movimento rítmico afro-baiano. Elas surgem através da introdução dos aguidavis, incorporados aos repiques através do mestre Neguinho do Samba. Neguinho do Samba era ogã da nação Ketu e os aguidavis estavam sempre com ele acompanhando nas batucadas, nas bandas e baterias por onde ele passava. Na época não se usava este tipo de baquetas nos repiques, tocava-se com uma baqueta de madeira acompanhada com os dedos da outra mão na pele do instrumento. No início as pessoas estranhavam e por muitas vezes o mestre Neguinho do Samba foi questionado pelo uso dos vimes. Mestre Valdir Lascada assim relata este fato:

Aonde eu ia Neguinho do Samba ia, porque a gente era colado mesmo. Onde eu ia ele ia. Mas ele tinha uma mania de onde ele ia só queria tocar com os vimes. Só tocava vime e o vime fazia muita zoada pra quem fica na frente da bateria, pra quem tem que ver um defeito aqui ou um defeito ali, aquele vime enchia. Aí eu reclamava com ele que não queria vime. Toda hora a gente discutia por causa deste vime: “eu não quero este vime, eu não quero este vime, se você vier pra cá eu não vou deixar você tocar”. Eu sei que a gente passou a fazer o seguinte: quando a gente passava uma bateria pela outra, ou um bloco pelo outro, a gente usa vime porque o vime toca mais alto e cobre a bateria deles (risos). Olhe a ideia como era; “deixa o vime aí!”... Mas o Neguinho do Samba não queria saber de conversa, a conversa dele era vime e tome-lhe vime (risos). Bom, pra resumo, trocamos o ritmo. Porque a gente vai botando um instrumento hoje, vai botando um instrumento amanhã, um ritmo hoje, um outro ritmo amanhã, uma coisa hoje, uma outra coisa amanhã, quando a gente veio descobrir, a bateria não tava andando pro lado de lá, tava andando pro lado de cá. (VALDIR LASCADA, 2016).

O molho das duas baquetas de vime no repique aproximava das células rítmicas dos toques sagrados do candomblé nos atabaques menores, também tocados com duas baquetas, o rumpi e o lé. Segundo o mestre Mário Pam, os dois aguidavis no repique influenciaram nas baterias, trazendo ritmos afro-cubanos e do candomblé, sob forte influência dos ritmos das nações Ketu e Jeje, como o pulsante ramunha, alujá e agueré. Então, quando o mestre Neguinho do Samba chega ao Olodum, ele pega um pouco esta proposta do mestre Valdir Lascada, que já usava as duas baquetas de madeira e de cabeça na regência e ele, também com os vimes, foi desenvolvendo o estilo e foi surgindo este movimento diferenciado das frases. Na entrevista, Mestre Valdir Lascada comenta a espontaneidade da introdução dos aguidavis no surgimento dos ritmos dos blocos afros.

Eu, por exemplo, nunca dei nome aos ritmos, porque a gente vinha tocando o samba normal e virava candomblé por causa das baquetas de Neguinho do Samba, sabe? Fazia um candomblezinho pequenininho de três minutos e voltava pro samba de novo... Porque naquela época era comum nos blocos tocar samba e pronto. O Olodum foi que fez isso aí nestes oito anos. Estes oito anos eu fiz parar 10 vezes dentro de uma música só. Eu fazia o candomblé, voltava de novo, fazia marcha, voltava de novo, eu fazia o que eu queria. E sem parar. Porque música afro o pessoal canta mais pro lado do candomblé. (VALDIR LASCADA, 2016).

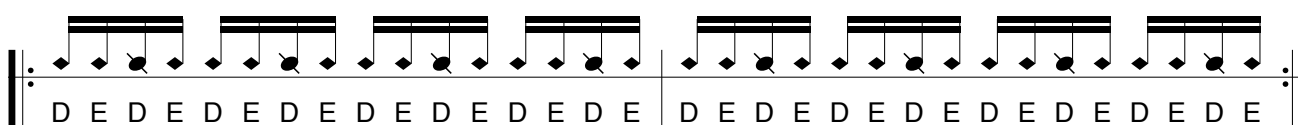
Exemplo 35

Repique do Olodum como tocava Mestre Valdir Lascada e Mestre Neguinho do Samba, segundo Mestre Jackson.

Referência do Repique M. Valdir Lascada



Referência do Repique M. Neguinho do Samba (Tocado com Vime).



A regência dos mestres também sofreu mudanças no processo de invenção do samba-reggae. O apito inicialmente ganhava destaque, o Mestre Gilmar “desenvolveu o apito como ninguém”, disse Mestre Jackson. Tanto que chegou a ser conhecido como “Mestre Gilmar, Apito de Ouro”. Valdir Lascada fala sobre a importância do apito:

O repique, se você toca em um ensaio, pra chamar a atenção, estão todos observando e você faz com a mão o que quiser. Mas você tá no ensaio e só tem vocês ensaiando. E no ensaio são dez, quinze, vinte homens tocando. Agora vamos pra rua. Tem 150 homens, 120 homens tocando, quando você levanta a mão que “arreja” (abaixar), a metade faz e a outra não. Sabe por que a outra não? Porque tá no carnaval e tá passando uma menina de shortinho e ele tá ligado e não tá vendo a mão descer nem subir. Entendeu agora? Então o apito chama a atenção. Quando eu soprava o apito, quem tivesse olhando pro lado tinha que olhar pra mim pra saber o que eu queria. Até hoje tem gente que usa apito. O apito era também e é um instrumento utilizado dentro de qualquer bateria de escola de samba. Já pensou com 300 pessoas tocando você gritar: “ó, vou fazer isso, viu!!”. Se você tiver em cima de um carro, todo mundo te vê do alto. Mas se você for do mesmo tamanho deles, o músico vai ver o que, né?! (VALDIR LASCADA, 2016).

Mestre Regendo com Apito (1975)



Depois do apito e do repique, utilizado particularmente na regência do Mestre Neguinho do Samba, começou a tendência dos gestos com os braços, que requer um pouco mais de atenção. Porque, conforme disse mestre Valdir Lascada: “Se tá todo mundo disperso, tá brincando, aí “bibi-bi”, é um sinal”. Agora só com o gesto, além de as pessoas poderem não estar olhando, a riqueza das fantasias usadas pela própria bateria, ainda mais quando tem algo muito grandioso na cabeça, pode também impedir esta visão para com o regente.

A regência hoje não precisa ser no repique, é na contagem, é no movimento corporal que você desenvolve. A regência do samba-reggae começa aqui, quando não era no repique era nos timbales. ... E hoje, nos shows, o músico está como se fosse uma banda, a música entrou, ele tem que saber o repertório. Ninguém rege mais, você já sabe qual é a música que você vai fazer e já segura a sequência, porque repete a música da linguagem fonográfica. (MESTRE JACKSON, 2016).

As variações, muitas vezes, apareciam como uma chamada inicial do repique, davam uma determinada marca aos ritmos e às músicas que acompanhavam. Acontecia de a própria levada ganhar o nome da música, marcada por estas variações, como no caso da levada da música “Ladeira do Pelô”, muitas músicas foram compostas com a mesma base do repique.

“Ladeira do Pelô do Olodum”

Autor: Carlos Alberto Santos do Carmo (Betão)

Álbum: Olodum – Egito Madagáscar (1987; Continental, Brasil)

Gravadora: Continental

**Olodum, negro elite, é negritude
Deslumbrante por ter magnitude
Integra no canto toda a massa**

**Que vem para a praça agitar Salvador
se mostrou mais alerta com o Bloco
Olodum a cantar Lê Lê Lê Lê ô ê aê a ...**

**E eu vou e eu vou e eu vou
Vou subir a ladeira do pelô
Balançando a banda prá lá
Balançando a banda prá cá...**

Segundo Mestre Jackson, grande parte dos mestres apresentava uma desenvoltura percussiva mais por espontaneidade ou intuição do que por estudo técnico, escolar ou acadêmico. Neste sentido, muitas células rítmicas vinham da mão direita e hoje sim existe a tendência de saber dividir as CREs com a mão direita e a esquerda. Por exemplo, na execução do Samba Duro do Olodum é possível perceber as diferentes combinações das mãos para execução no repique, presente em músicas como “A banda do Pelô” ou “Requebra”.

“A Banda do Pelô”

Autor: Jaguaraci Esseere

Álbum: The Best Of Olodum, 1992

Gravadora: Continental

A banda do Pelô

Arrasou o carnaval

Com seu reggae maneiro

O swing foi legal

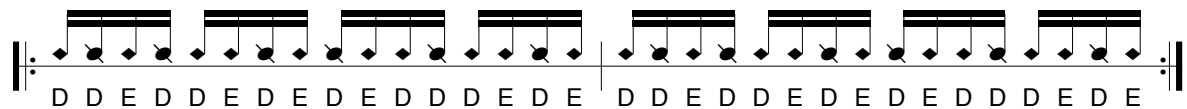
Não teve rock doido

Só levada de quintal...

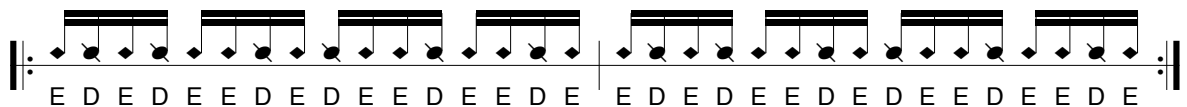
Exemplo 36

Diferentes disposições das mãos no repique para o ritmo Samba Duro do Olodum:

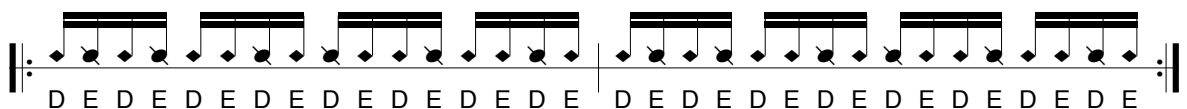
Mestre Jackson



Acentos com uma mão.



Aplicação da técnica mão a mão (*hand to hand*).



Uma das diferenças fundamentais entre o samba-afro e o samba-reggae é a questão da afinação dos surdos graves. A afinação do samba-afro no Ilê Aiyê é geralmente em intervalos de segundas. No samba-reggae do Olodum a afinação é comumente em intervalos de quartas ou quintas. É a partir dessa definição que se desenvolvem as afinações dos outros instrumentos: as dobras (ou marcação), o repique e o timbau vão se moldando àquela afinação principal, que define a textura da bateria inteira.

Os tipos de baquetas utilizados também reproduzem sonoridades diferentes. Por isso, as baquetas de vime e as baquetas de silicone mudaram as sonoridades. No samba afro ainda se faz fundamental para os repiques tocados com uma só das mãos as baquetas de cabeça utilizadas nas caixas e repiques do samba tradicional. As baquetas de surdos que foram se desenvolvendo e hoje já estão sendo fabricadas com tamanho diferentes, com espumas de diferentes espessuras e feitas de alumínio, assim como as dimensões e espessura do material com que são fabricados os surdos, resultam em sonoridades singulares para o samba-reggae e samba afro.

Um outro elemento que diferencia o samba-afro do samba-reggae é o andamento. No samba afro existe a tendência de fazer variações sobre um mesmo ritmo com um andamento característico. Já no samba-reggae são ritmos diferentes com andamentos diferentes, por exemplo: reggae; merengue, swing, samba duro e avenida.

DA CRIAÇÃO COLETIVA

Mestre Jackson afirma que o nome samba-reggae foi uma iniciativa de Mestre Neguinho do Samba, mas o mesmo contou em entrevista concedida diretora da Escola do Olodum, Mara Felipe, e ao então supervisor e atual membro desta equipe de pesquisa, Gerson Silva, que foi Paul Simon que nomeou o ritmo quando gravou com o Olodum em Salvador em 1988. Assim Mestre Neguinho do samba afirmou:

Quem deu esse nome de samba-reggae foi Paul Simon, não foi nem eu... Ele disse que tinha tido uma conversa com Bob Marley e disse a Bob que a música dele era música do mundo, que o mundo inteiro iria tocar e usar essa música, mas quando ele me conheceu, ele achava que aquilo ali era o samba-reggae, a cara da Bahia com a cara de Bob Marley... fazer o que? É aí ele que deu o nome de samba-reggae. (NEGUINHO DO SAMBA).

De fato, o samba-reggae rodou o mundo levando com ele a Bahia. Mas o nome do ritmo sugere conexões atlânticas que se materializam através de pesquisa e diversas pessoas ligadas ao mundo da música que aportaram em Salvador trazendo referências e ideias compartilhadas. Já mostramos aqui vários caminhos trilhados nesse processo de invenção rítmica que apontam para a criação coletiva.

Nas décadas de oitenta e noventa, músicos, percussionistas, mestres e ritmistas viviam então em campo fértil de criação e troca de experiências, guiados por suas inovações, pela cadência, pelo talento dos cantores e compositores, pelas referências internacionais e pelo carnaval. Os protagonistas desta produção estavam nas ruas, nas agremiações dos blocos afros como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, Malê de Balê, Ara Ketu. Ele abrange todo movimento de tambor na cidade. Surgem outros profissionais, outras baterias, outros grupos e mestres.

Mestre Mario Bomba trouxe outro fato interessante para a percepção da espontaneidade das criações rítmicas deste período: a realidade das necessidades de toda uma população que vivia sob a pressão da desigualdade econômica e racial e encontrava nesse movimento um espaço de trabalho criativo. Ele afirma que entre necessidade e criatividade se originaram de forma coletiva invenções e células que vieram a se chamar samba-reggae. Ele toma como exemplo a invenção do Mestre Gari Jamaica, antigo mestre do Muzenza, que, através do seu conhecimento como marceneiro, transformou tacos de madeira de piso em instrumentos musicais e fez com que a bateria aplicasse uma célula rítmica como se fossem palmas, mas com uma percussão sonora mais limpa e em alto volume:

Quando surgiu o Muzenza (1981) na Ribeira eu acompanhava... e ia pesquisando e olhando nossos mestres, grande Gari Jamaica e Jorge Gangazumba, duas pessoas que não podemos deixar de falar na figura de mestre. Como Neguinho do Samba, Senac, Nicomédia, Valdir Lascada, Jorge Gari Jamaica, também foi criador do samba-reggae. Nesse meio intervalo surgiu uma batida em 1984. Nossa entidade estava passando por uma questão financeira e nossos repiques estavam todos furados. Só tinha surdão e tínhamos que sair no carnaval. O Mestre aí teve a ideia, ele era carpinteiro e disse: vou dar um jeito. Antigamente, nas casas de Salvador, o piso era taco de madeira e tinham jogado fora estes tacos. Ele pegou aquilo, incluiu alças ali e criou um instrumento. Pegou eu e mais 25 garotos e fez com que tocássemos este ritmo, daí surgiu esta pancada. Ele disse: eu quero isso. Com este ritmo, daí conseguimos ser campeões do carnaval de Salvador. Deste ritmo, que surgiu de uma reciclagem, veio a criatividade... São ritmos que nós temos que são muito fortes e precisam ser valorizados. (Mestre Mario Bomba).

Exemplo 37

Repique baseado no instrumento “tacos de madeira”, do Bloco Afro Muzenza do reggae por Mestre Gari Jamaica.

Repique 1

Repique 2

Rep. 1

Rep. 2

O que aparece nessas falas é a capacidade de criação através da necessidade, da virtuosidade e da busca pelo som percussivo perfeito. Aqui está a busca pelo que “dá molho” e, para tanto, a técnica, mesmo que importante, por muitas vezes foi substituída pela prática espontânea baseada na intuição. Foi assim com outros instrumentos como a dobra de duas, com os aguidavis, com os tacos e atualmente é possível perceber a utilização de cowbell, de chocalho amarrado nas pernas, de prato no repique, no bojo para tocar com as baquetas e baixar o volume da bateria deixando espaço para a capela dos timbales. Assim a inventividade enriquece o movimento.

O processo de criação aconteceu nas ruas, nas quadras dos blocos afros onde ocorriam os ensaios. E os ensaios, como não poderiam deixar de ser, comportam muitos erros. E esses erros acabavam por originar variações e outros elementos que vieram a ser incorporados aos ritmos. Mestre Valdir Lascada afirma que parte da criação vinha exatamente do possível erro:

(...) acontecia nos erros dos outros. O batuqueiro errava a primeira vez, a gente fazia ele errar umas dez (risos). Não! Mas não era ele só. A gente fazia quem tocava o mesmo instrumento errar umas 10 vezes e daquilo já se armava uma parada da bateria. Um toque diferente já se encaixava aqui, se encaixava ali, entendeu?! Quem foi que tocou isso aí? Ah, foi fulano. Toca de novo aí! Ummm, tá até bonitinho, eu gostei deste negócio aí! (Mestre Valdir Lascada).

A fala de Mestre Jackson vai nesta direção e mostra a importância do percussionista:

Tinha uma galera do passado, Dedezinho, Maromba, Dondon, faziam algumas coisas, a galera repetia e virava uma variação. O batuqueiro ou ritmista tinha muito deste sentido também. Você faz alguma coisa, repete, aí vira. Vai ficando, vai ficando e a ritmia tem muitas coisas de vocês também. (Mestre Jackson falando para os músicos que o acompanhavam na gravação).

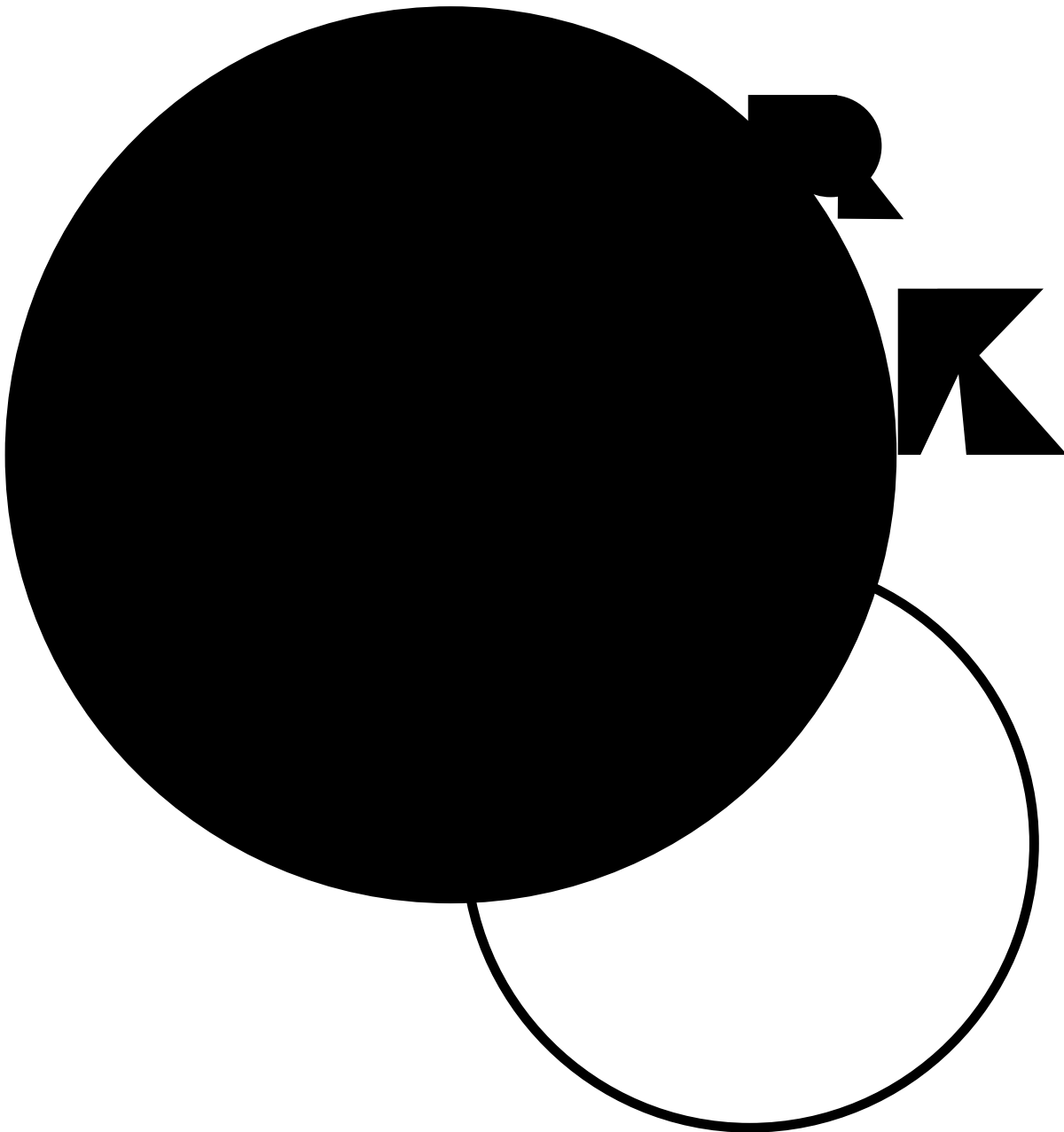
Os percussionistas, cada qual em uma posição nas baterias, por vezes faziam, na hora, uma variação e esta ganhava corpo, ia se repetindo até virar um ritmo. Esta criatividade que parecia ser intrínseca ao movimento era, e continua a ser, como um movimento rítmico de todos os envolvidos. Os mestres cada vez mais atentos às formas de reger a bateria passam a aprimorar os toques, a se deixar levar pelas formas de cantar, a mergulhar nos temas que seriam levados às ruas no Carnaval.

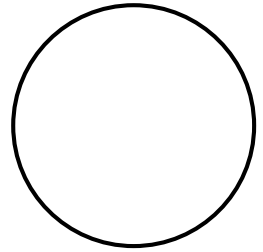
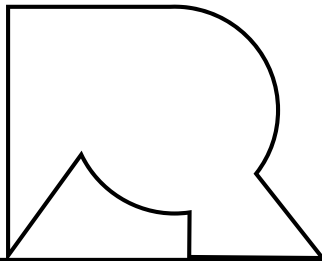
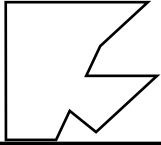
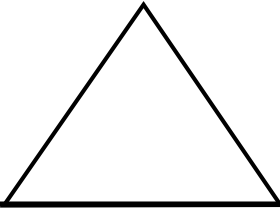
Sob o aspecto da criação, a invenção rítmica passa, portanto, por diversas dimensões. A dimensão religiosa, que garante a permissão dos orixás no uso profano de ritmos a eles dedicados (devidamente trabalhados para ganhar um novo sentido). A dimensão do trabalho, do fazer musical que envolve invenção, transformação de instrumentos e das formas de tocá-los; erros que viram acertos no cotidiano dos ensaios. O improviso dos mestres, os modos de regência que modelam as formas de transmitir conhecimento. A dimensão da linguagem, uma linguagem própria deste universo cultural baseada na oralidade que cria termos e significados.

Há ainda a dimensão corporal, que envolve a gestualidade no ato de reger, de percutir, de dançar. Assim, uma corporalidade é modelada nesse processo criativo que está atrelado a uma dimensão cosmopolita. Uma circulação internacional de informação e mesmo a presença de personagens de diversos lugares do mundo atlântico (Alpha Blond, Jimmy Cliff, Michael Jackson, Spike Lee) que chegaram à cidade movidos pela vontade de conhecer e incorporar a produção musical local e, querendo ou não, acabavam por participar da evolução do processo através de ideias e práticas.

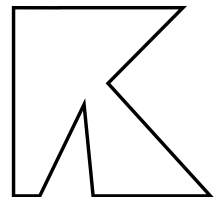
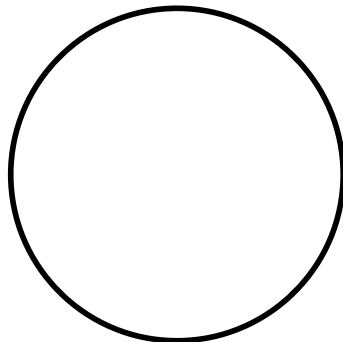
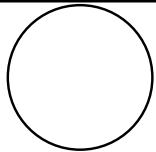
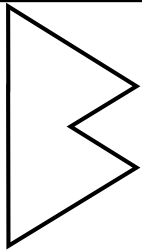
Podemos citar ainda o ritmo criado por Mestre Neguinho do Samba, chamado Michael Jackson, que até hoje é executado pela Banda Didá de percussão.

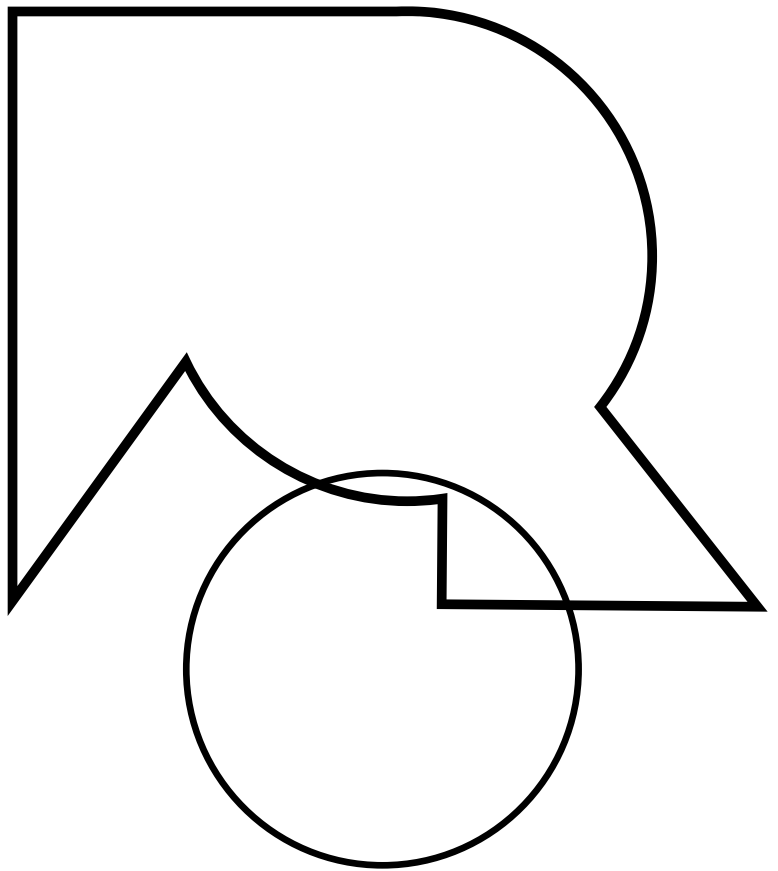
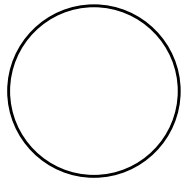
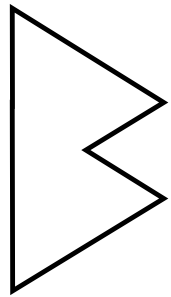
Quarenta anos depois do início dessa ebulição rítmica, desse momento transformador que envolveu consciência negra e musicalidade no qual Salvador esteve mergulhada, publicamos os resultados dessa pesquisa, que acreditamos ter sido capaz de revelar a contribuição coletiva destacando alguns nomes e mestres que hoje são reconhecidos e referenciados como criadores do samba-afro e do samba-reggae. Estilos que viajaram no mapa-múndi e ganham, através deste livro, uma escrita musical, que poderá trazer outras transformações estéticas. Axé.





PARTE 2





CAPÍTULO 5

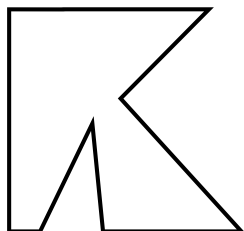
TRANS- CRIÇÕES

No labor de transcrever qualquer tipo de manifestação musical, devemos ter em conta que este registro só pode ser considerado como uma fotografia de uma paisagem. Nesta não é possível sentir a ventania, só podemos imaginar o cheiro do lugar, não temos a possibilidade de olhar ao redor do que a lente captou naquele momento e não dá para saber que sons estavam inundando o espaço no momento exato do clique fotográfico.

Por outro lado, é importante refletir sobre o que implica transcrever um ritmo de matriz africana que se desenvolveu durante anos, às vezes séculos ou milênios, e pensar que podemos observar um papel por alguns minutos e com isso entenderíamos o que é esse ritmo. Pensar desta forma não é mais que outra densa névoa que séculos de dominação ocidental instauraram nas nossas mentes: só achar que estes ritmos são simples pode perturbar o caminho do aprendiz, pois nestes ritmos crianças, adultos e anciãos compartilham a experiência, novatos, aprendizes e exímios músicos convergem no desempenho desta arte. Isto gera um ambiente propício para a transmissão de saberes em múltiplas dimensões e proporciona uma vivência que fortalece a todos como uma grande comunidade de aprendizes.

É ingenuidade pensar que o conhecimento que mestres e aprendizes vêm desenvolvendo por gerações e que está atrelado à ancestralidade possa ser transmitido por alguns papéis impressos somente, sem a necessidade de mestres e amigos contribuírem no processo. Postulamos que os conhecimentos sobre os quais aqui tratamos têm o mesmo valor que qualquer outro. Cada um destes ritmos tem infinitas possibilidades, e cada intérprete, através da sua inspiração, capacidade e trajetória, aporta enormemente a cada ritmo, portanto, para não criar uma visão distorcida do material aqui apresentado, em vez de falar de padrões (patterns) ou levadas, dando a entender que a forma de tocar tal ritmo é essa, optamos por colocar exemplos, outorgados pelos mestres e intérpretes que generosamente compartilharam estes conhecimentos com todos nós.

Devido a estas reflexões apresentamos modestamente o material escrito à continuação, como uma fotografia que ilustra um pequeno fragmento de uma paisagem majestosa que inspirou e inspira muitas almas.



Samba

Ilê Aiyê

Chamada

Repique

Timbau

Caixa

Dobra de uma 1

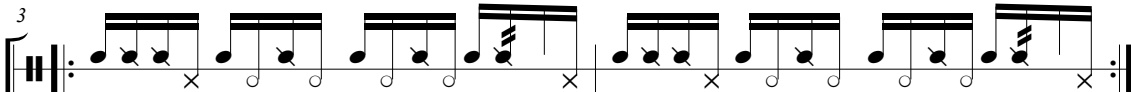
Surdo 22

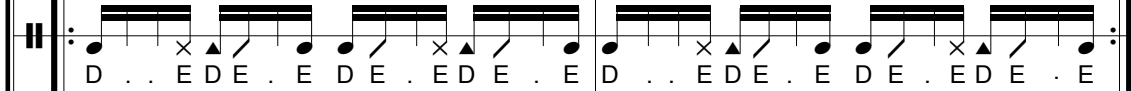
Surdo 24

Samba


Ilê Aiyê

3

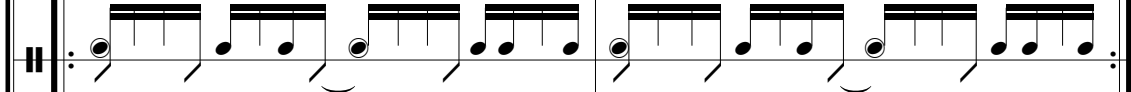
Rep. 

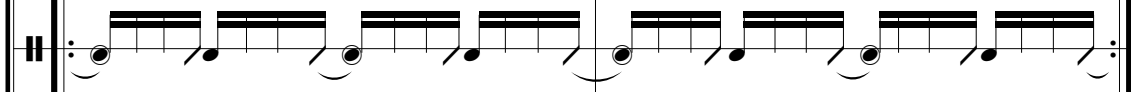
Tim. 


D . . EDE . E DE . EDE . E D . . EDE . E DE . EDE . E

Cai. 

DEDEDEDEDEDEDEDEDD . E DEDEDEDEDEDEDEDEDD . E

D. de uma 1 

Sur. 22 

Sur. 24 

Samba

Ilê Aiyê

Final

5

Rep.

Tim.

Cai.

D. de uma 1

Sur. 22

Sur. 24



Samba Afro

Ilê Aiyê

Chamada

Repique

Timbau

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Martelo

Surdo 22

Surdo 24

Samba Afro

Ilê Aiyê

Exemplo I

3

Repique

Timbau

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Martelo

Surdo 22

Surdo 24

D E E D E E D E D E E D E E D E D E E D E E D E D E E D E E D E

D E E D E E D E D E E D E E D E D E E D E E D E

Samba Afro

Ilê Aiyê

Exemplo III

7

Repique

Timbau

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Martelo

Surdo 22

Surdo 24

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

Samba Afro

Ilê Aiyê

Exemplo IV

9

Repique

Timbau

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Martelo

Surdo 22

Surdo 24

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

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

Samba Afro

Ilê Aiyê

Final

The musical score is organized into eight staves, each representing a different percussion instrument. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags, and specific notes marked with 'x' or 'Δ'. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked as the 'Final' and includes a 'x' mark above the first note. The instruments and their corresponding rhythmic notations are as follows:

- Repique:** Rhythmic pattern with stems and flags, marked with 'x' above the first note in the second measure.
- Timbau:** Rhythmic pattern with stems and flags, with notes labeled 'D', 'E', and 'D'. Includes 'x' and 'Δ' marks above notes.
- Caixa:** Rhythmic pattern with stems and flags, with notes labeled 'D', 'E', and 'D'. Includes 'x' and 'Δ' marks above notes.
- Dobra de uma:** Rhythmic pattern with stems and flags.
- Dobra de duas:** Rhythmic pattern with stems and flags.
- Martelo:** Rhythmic pattern with stems and flags.
- Surdo 22:** Rhythmic pattern with stems and flags.
- Surdo 24:** Rhythmic pattern with stems and flags.

Samba

Olodum / Valdir Lascada

Chamada

The musical score is written in 4/4 time and is divided into two measures. The instruments and their parts are as follows:

- Repique:** The first measure consists of a series of eighth notes. The second measure features a sequence of eighth notes with 'x' marks below the first and third notes, followed by a half note.
- Caixa:** The first measure has a steady eighth-note pattern. The second measure has a similar pattern with a dotted quarter note on the second beat.
- Dobra de uma:** The first measure has a steady eighth-note pattern. The second measure has a similar pattern with a dotted quarter note on the second beat.
- Dobra de duas:** The first measure has a steady eighth-note pattern. The second measure has a similar pattern with a dotted quarter note on the second beat.
- Surdo 22:** The first measure has a steady eighth-note pattern. The second measure has a similar pattern with a dotted quarter note on the second beat.
- Surdo 24:** The first measure has a steady eighth-note pattern. The second measure has a similar pattern with a dotted quarter note on the second beat.

Samba

Olodum / Valdir Lascada

3

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Detailed description: This is a musical score for a Samba piece. It consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left as Rep., Cai., D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24. The Rep. staff begins with a triplet of eighth notes marked with a '3' and an 'x' below it. The Cai. staff features a rhythmic notation 'D E D E D E D E' repeated twice, indicating a specific drum pattern. The other staves contain musical notation with various note values and rests, typical of a samba rhythm. The score is divided into two measures by a vertical line.

Samba

Olodum / Valdir Lascada

Exemplo I

5

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Samba

Olodum / Valdir Lascada

Exemplo II

7

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Samba

Olodum / Valdir Lascada

Chamada

9

The musical score is arranged in six staves, each with a double bar line at the beginning. The staves are labeled on the left as Rep., Cai., D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains musical notation for all staves. The second measure contains musical notation for all staves, with two 'x' marks under the first staff. Below the Cai. staff, there are two lines of rhythmic notation: 'D E D E D E D E D E D E D E D E' and 'D E D E D . E . D'. The Rep. staff has a '9' above it at the start of the first measure.

Samba

Olodum / Valdir Lascada

Volta

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24



Samba

Olodum / Neguinho do Samba

Chamada

Repique Vime

Repique

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Surdo 22

Surdo 24

DE . DE . . . D E D . D . D . . . D E D . . . D . . D . D

Samba

Olodum / Neginho do Samba

3

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

DEDEDEDE DEDEDEDEDEDEDEDE

Detailed description: This is a musical score for a Samba piece. It consists of six staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled on the left as Rep., Cai., D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Rep.) begins with a triplet of eighth notes, marked with a '3' and an 'x' below it. The second staff (Cai.) contains a sequence of notes, with the letters 'DEDEDEDE' written below it. The third staff (D.de1) has a series of notes with stems pointing down. The fourth staff (D.de2) has a series of notes with stems pointing up. The fifth staff (Sur.22) has a series of notes with stems pointing up. The sixth staff (Sur.24) has a series of notes with stems pointing up. The second measure continues the patterns established in the first measure.

Samba

Olodum / Neguinho do Samba

5 Exemplo

Rep.V

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Reggae

Olodum / Neguinho do Samba

Repique Vime
4/4 .. D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D

Caixa
4/4 D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Dobra de uma
4/4

Dobra de duas
4/4

Surdo 22
4/4

Surdo 24
4/4

Reggae

Olodum / Neginho do Samba

Exemplo

3

Rep.V
D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D D E D D

Cai.
D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

Reggae

Olodum / Negoinho do Samba

Final

5

Rep.V
D E D D D E D D D

Cai.
D E D E D E D E D

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

Samba de Roda

Olodum

The musical score is written for six percussion instruments in 4/4 time, divided into two systems of staves. The notation uses rhythmic patterns of notes and rests, with the first system being primarily rhythmic and the second system including some melodic notation.

Repique Vime: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D D E D E D E D D D E D E.

Caixa: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D E D E D E D E D E D E.

Dobra de uma: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D E D E D E D E D E D E.

Dobra de duas: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D E D E D E D E D E D E.

Surdo 22: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D E D E D E D E D E D E.

Surdo 24: The first system consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The second system includes a rhythmic pattern followed by a sequence of notes: D E D E D E D E D E D E D E.

Samba de Roda

Olodum

Exemplo

3

Rep.V

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

The musical score is organized into six staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is rhythmic, using stems and flags to indicate eighth notes. The first staff, labeled 'Rep.V', includes a triplet of eighth notes at the beginning of each measure and a sequence of chord letters 'D D E D D E D E D E D D D E D E' below the notes. The second staff, 'Cai.', also features a triplet and a sequence of 'D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E'. The remaining staves ('D.de1', 'D.de2', 'Sur.22', and 'Sur.24') show rhythmic patterns with stems and flags, but no chord letters are provided for these parts. The score is divided into two measures by a vertical bar line, and each measure ends with a repeat sign (two dots and a vertical line).

Samba de Roda

Olodum

Final

5

Rep.V

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

Merengue

Olodum

The musical score is written for six percussion instruments in 4/4 time. The notation is as follows:

- Repique Vime:** Two measures of eighth-note patterns. The first measure contains the sequence: D E D D D E D E D E D E D D D E. The second measure contains: D E D D D E D E D E D E D D D E.
- Caixa:** The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign (F#) above the notes.
- Dobra de uma:** The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign (F#) above the notes.
- Dobra de duas:** The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign (F#) above the notes.
- Surdo 22:** The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign (F#) above the notes.
- Surdo 24:** The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign (F#) above the notes.

Merengue

Olodum

Exemplo

3

Rep.V

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

The musical score is organized into six staves, each with a double bar line on the left. The top staff, labeled 'Rep.V', begins with a '3' above a bracket, indicating a triplet. Below the notes, the letters 'D' and 'E' are written in a sequence: 'D E D D D E D E D E D E D D D E' for the first measure and 'D E D D D E D E D E D E D D D E' for the second. The second staff, 'Cai.', also has 'D' and 'E' letters below the notes: 'D E D E D E D E D E D E D E D E' and 'D E D E D E D E D E D E D E D E'. The remaining staves (D.de1, D.de2, Sur.22, Sur.24) contain rhythmic notation with stems and beams, but no letter patterns are present. The notation is consistent across all staves, with notes placed on the lines of the staff.

Merengue

Olodum

Final

5

Rep.V

D E D D D D E D E D D D

Cai.

D E D E D E D E D E D E

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

Swing I Olodum

Repique 1

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Surdo 22

Surdo 24

D E D E D E D E D E D E D E

Swing I

Olodum

5 Final

Rep.V

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left as Rep.V, Cai., D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24. Above the first staff (Rep.V), there is a bracket with the number '5' and the word 'Final'. Each staff contains rhythmic notation, primarily consisting of horizontal lines with vertical stems and dots, indicating specific rhythmic patterns. The notation is consistent across all staves, suggesting a shared rhythmic structure for the ensemble.

Swing II

Olodum

Final

5

Rep.V

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24



Swing III

Olodum

Repique

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Surdo 22

Surdo 24

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

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


Alujá
 Olodum

| | | |
|---------------|----------------|---|
| Repique | $\frac{12}{8}$ |  <p style="text-align: center; margin-top: 5px;"> D E D E D D E D E D E D D E D E D D E D E D E D </p> |
| Caixa | $\frac{12}{8}$ |  <p style="text-align: center; margin-top: 5px;"> D E D E . D E D . E D E D . E . D E D E D E . D E D . E D E D . E . D E </p> |
| Dobra de uma | $\frac{12}{8}$ |  |
| Dobra de duas | $\frac{12}{8}$ |  |
| Surdo 22 | $\frac{12}{8}$ |  |
| Surdo 24 | $\frac{12}{8}$ |  |

Alujá

Olodum

3

Rep.
D E D E D D E D E D E D D E D E D D E D E D E D

Cai.
D E D E . D E D . E D E D . E . D E D E D . E . D E

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

Detailed description: This is a musical score for the Olodum rhythm 'Alujá'. It consists of six staves. The top staff, labeled 'Rep.', has a treble clef and a 3-measure rest at the beginning, followed by a rhythmic pattern of eighth notes: D E D E D D E D E D E D. The second staff, labeled 'Cai.', has a treble clef and a rhythmic pattern of eighth notes: D E D E . D E D . E D E D . E . D E. The remaining four staves (D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24) have treble clefs and rhythmic patterns of eighth notes, all starting with a double bar line. The score is divided into two measures by a vertical line.

Alujá

Olodum

Exemplo

5

Rep. : D E D E D D E D E D E D D E D E D D E D E D E D

Cai. : D E D E . D E D . E D E D . E . D E D E D . E . D E

D.de1 : D . . . D . . . D . . . D . . .

D.de2 : D . . . D . . . D . . . D . . .

Sur.22 : D . . . D . . . D . . . D . . .

Sur.24 : D . . . D . . . D . . . D . . .

Alujá

Olodum

7

Rep.
D E D E D D E D E D E D D E D E D E D

Cai.
D E D E . D E D . E D E D . E . D E D E D E . D E D . E D E D . E . D E

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24



Samba

Muzenza

Repique

Caixa

Dobra de uma

Dobra de duas

Surdo 22

Surdo 24

DEDEDEDE

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The top staff, labeled 'Repique', features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure. The second staff, 'Caixa', shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, with the letters 'DEDEDEDE' written above the notes in the third measure. The third staff, 'Dobra de uma', has a similar rhythmic pattern with 'x' marks above the notes in the third and fourth measures. The bottom four staves ('Dobra de duas', 'Surdo 22', and 'Surdo 24') all feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests. Each staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature.

Samba

Muzenza

Exemplo

4

Rep.

Cai.

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E



Samba Reggae

Muzenza

The musical score is arranged in a system of seven staves, each representing a different percussion instrument. The time signature for all staves is 4/4. The first staff, 'Repique 1', features a continuous sequence of eighth notes with the letter 'D' written below each note. The second staff, 'Repique 2', shows a pattern of eighth notes with 'x' marks below some notes, indicating a specific rhythmic pattern. The third staff, 'Caixa', also features a continuous sequence of eighth notes with 'D' written below each note. The fourth staff, 'Dobra de uma', shows a pattern of eighth notes with 'x' marks below some notes. The fifth staff, 'Dobra de duas', shows a pattern of eighth notes. The sixth staff, 'Surdo 22', shows a pattern of eighth notes with a single note marked with a dot below it. The seventh staff, 'Surdo 24', shows a pattern of eighth notes with a single note marked with a dot below it.

Samba Reggae

Muzenza

Final

6

Rep.1
D E D E

Rep.2

Cai.
D E D E

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24



Samba Reggae

Muzenza / Gari Jamaica

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The first four staves are labeled 'Repique 1', 'Repique 2', 'Caixa', and 'Dobra de uma'. The last three staves are labeled 'Dobra de duas', 'Surdo 22', and 'Surdo 24'. Each staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often grouped in beams. The 'Caixa' staff includes a sequence of 'D' notes below the staff, representing a specific drum pattern. The 'Surdo 22' and 'Surdo 24' staves show a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Samba Reggae

Muzenza / Gari Jamaica

Final

5

Rep.1

Rep.2

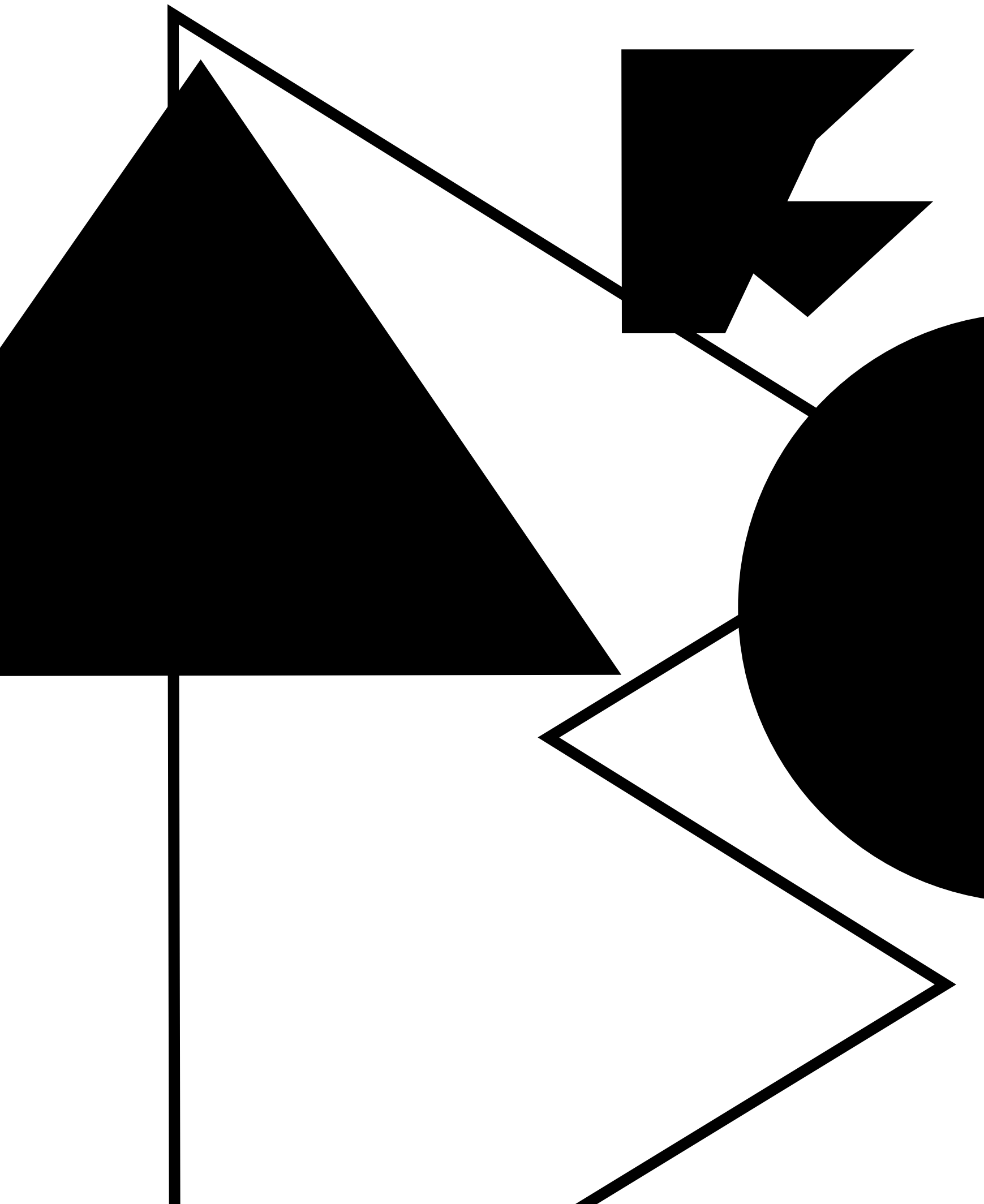
Cai.
D E D E D E D E D E D E D D . D D

D.de1

D.de2

Sur.22

Sur.24





*CRÉDITOS AOS MESTRES,
TATÁS, ALABÊS E MÚSICOS
COLABORADORES PARA AS
ENTREVISTAS E GRAVAÇÕES
PARA TRANSCRIÇÕES DAS
PARTITURAS*

Mestres

Jackson Sampaio Nunes (Mestre Jackson), José Mario Bezerra da Silva (Mestre Mario Pam), Edmário da Purificação Rodrigues (Mestre Mário Bomba), Edvaldo Carvalho dos Santos (Mestre Dico Stilo), Gleidson Pereira Miranda (Mestre Gleidson Mirandinha), Mestre Valdir Lascada, Robson Barcelar dos Santos.

Tatas do Terreiro São Jorge da Gomeia

Jander Silva Neves (Tata Kitaluango), Roberto Machado do Carmo (Tata Kamugicongo), Cleverton Luiz (Tata Kiagila), Paulo Victor Santos Neves (Tata Logikafunge)

Alabê do Terreiro do Gantois

Iuri Ricardo Passos, Assobá Yomar Passos

Músicos Percussionistas

Helaine Santos de Jesus, Luan Cleiton B. dos Santos, Tainara Miliane Carvalho da Silva, Mateus da Silva dos Santos, Yuri José Gonsalves Santos Adson da Silva Alves, Emerson Couto Barbosa, Ângelo Carlos dos Reis Santos, Uendel Accioly dos Santos, Marcelo Braga de Souza, Leonardo Bastos de Araújo Santos, Edmilson da Mota Rodrigues, Luciana Santos Silva, Mario Augusto Oitabem Pita, Tauamim Kiango Bonfim Batista, Vinicius Silva da Silva, Rudenilson Santos da Paixão, A. Santos

REGISTROS

FOTOGRAFICOS

Pg. 32: Foto 1

Tatas do Terreiro São Jorge Da Gomeia. Foto: José Izquierdo.

Pg. 33: Foto 2

O músico e pesquisador José

Ezquierdo entrevista Assobá Yomar Passos. Foto: José Maurício C.D. Bittencourt.

Pg. 35: Foto 3

Registro do samba-afro

Senzala do Barro Preto do Ilê Aiyê. Foto: José Maurício C.D. Bittencourt.

Pg. 35: Foto 4

Registro em Vídeo da bateria dos Filhos de Gandhi. Foto: José Maurício C.D. Bittencourt.

Pg. 80/81: Foto 5

Bloco Carnavalesco “Mercadores de Bagdá” .Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo PMS, N° do Documento 3087.

Pg. 84: Foto 6

Filho de Gandhi” – Carnaval de Salvador Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo ESP, N° do Documento 0316

Pg. 86: Foto 7

Escola de Samba do Garcia - Salvador Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo DN, N° do Documento 3297.

Pg. 87: Foto 8

Escola de Samba “Acadêmicos do Samba”: Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo DN, N° do Documento. 1786

Pg. 89: Foto 9

Bloco carnavalesco “Cacique, alegria do povo”. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo DN, N° do Documento 7505.

Pg. 90: Foto 10

Rainha do Ilê Ayê . Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo DN, N° do Documento 0393

Pg. 93: Foto 11

Batucada de Rua. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo ESP, N° do Documento. 1741

Pg. 106/107: Foto 12

Bateria do Olodum . Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo ESP, Foto: Agliberto Lima, PMS,

Pg. 119: Foto 13

Mestre Regendo com Apito. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM – Fundo ESP. N° do Documento 1940

Realização

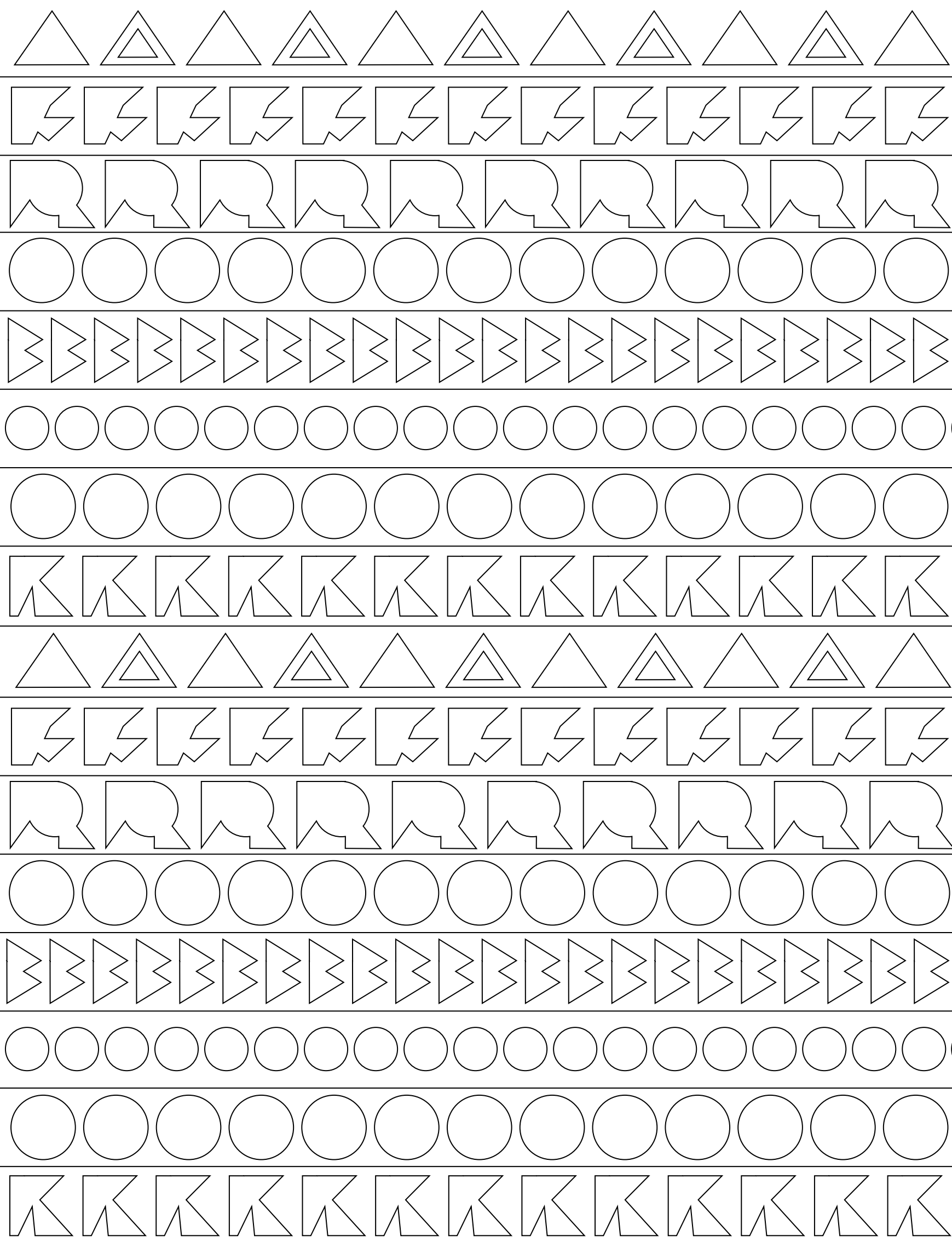


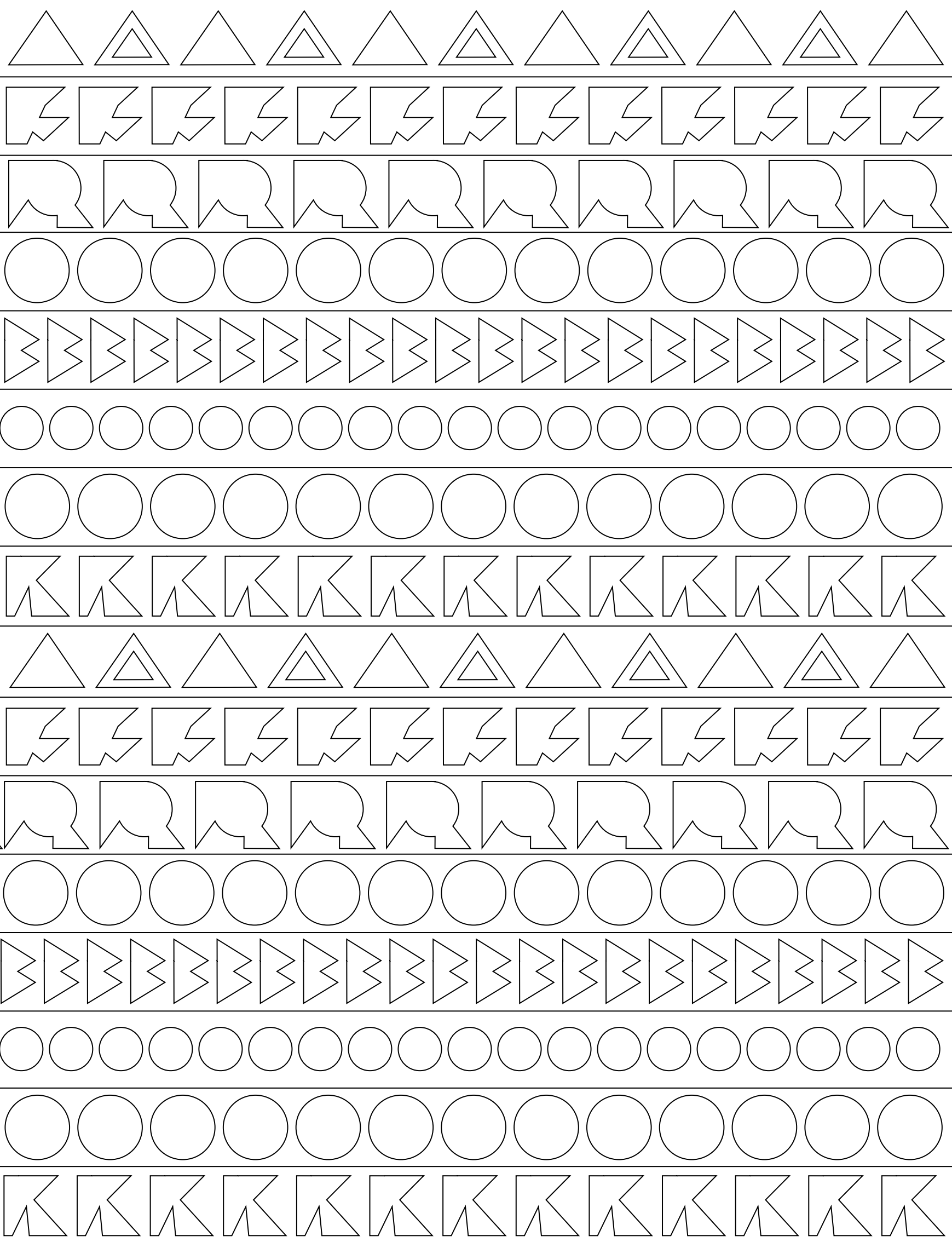
Patrocínio



SECRETARIA DA
FAZENDA
SECRETARIA DE
CULTURA









Realização



Patrocínio



SECRETARIA DA
FAZENDA

SECRETARIA DE
CULTURA

