



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Sérgio Ricardo Soares da Silva

**Concepções e proposições para execução do toque Alujá
para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação
Xambá.**

**Natal - RN
2019**

SÉRGIO RICARDO SOARES DA SILVA

**Concepções e proposições para execução do toque Alujá
para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação
Xambá.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – como requisito para obtenção de título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

**Natal - RN
2019**

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

S586c Silva, Sérgio Ricardo Soares da.

Concepções e proposições para execução do toque Alujá para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação Xambá / Sérgio Ricardo Soares da Silva. – Natal, 2020.

132 f.: il. ; 30 cm.

Orientador: Cleber da Silveira Campos.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

1. Ritmos Afro-brasileiros – Dissertação. 2. Toque Alujá para Xangô – Dissertação. 3. Bateria Afro-brasileira – Dissertação. I. Campos, Cleber da Silveira. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 789:39

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

SÉRGIO RICARDO SOARES DA SILVA

**Concepções e proposições para execução do toque Alujá
para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação
Xambá.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – como requisito para obtenção de título de Mestre em Música.

Data da defesa 04/12/2019

Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos – Orientador

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel - Componente da Banca
Examinadora

Prof. Dr. Vanildo Mousinho Marinho - Componente da Banca Examinadora

**Natal - RN
2019**

Dedico esse trabalho ao povo afro-brasileiro. Em especial a minha mãe, irmãs e filha.

Mulheres de diferentes gerações, sangue do meu sangue e que ao longo dos anos
contribuem para que eu me torne um ser melhor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo a Deus, por me conceder saúde, sabedoria e muita determinação para que eu pudesse concluir mais um ciclo na vida acadêmica.

Sou grato a todos os meus familiares que acompanharam de perto essa minha trajetória, pois, sem os ensinamentos, a compreensão e incentivo de todos eu não teria chegado até aqui. Em especial agradeço a Francisca (esposa) e Clara (filha) por compreenderem que as várias horas do dia, da noite ou até mesmo das madrugadas em frente ao computador, organizando as ideias, faziam parte do processo, e o quão importante seria esta etapa em nossas vidas, porque o aprendizado com certeza não foi apenas meu, crescemos juntos. Por terem acreditado e caminhado comigo em mais um grande desafio, durante o qual, dos quatro semestres, três foram entre estradas e pousadas, saindo de casa muitas vezes ainda de madrugada e retornando no dia seguinte quase no final da noite.

Sou muito grato aos integrantes da Comunidade Nação Xambá (Sr. Ivo, Sr. Hildo, Guitinho, Moisés, Thúlio e Beto) por terem me recebido de forma solícita e contribuído imensamente com a pesquisa. Obrigado aos amigos de turma, juntos compartilhamos valiosas experiências, e ao Sexteto Nordeste, inicialmente formado para apresentar-se na seção de performance do Congresso da ABRAPEM sediado na própria EMUFRN, grupo que também me acompanhou no meu primeiro recital, momento em que contamos com o auxílio luxuoso da cantora pernambucana Cláudia Beija em uma das canções.

Ao amigo Eliel Neto pelo socorro e paciência na utilização de um software durante o processo de análise do toque, na gravação e nas edições dos vídeos, sua contribuição foi grandiosa. Aos amigos músicos que integraram o GRUMAP - Grupo de Música Afro-pernambucana, idealizado com o objetivo de me acompanhar no recital de conclusão do mestrado, (Alexandre Lima, Crisóstomo Santos, Flávio Nascimento, Flávio Oliveira, George Aragão, Ivan do Espírito Santo, Jorge Guerra, Mozart Ramos, Nando Barreto, Raphael Aragão) e o Grupo Bongar, por abrilhantarem ainda mais aquela noite. Foi um momento lindo!

Ao meu orientador, professor Dr. Cleber da Silveira Campos, pelos “insights”, onde o intuito era sempre extrair o melhor de cada informação, pelas dicas e caminhos a serem trilhados antes e durante a pesquisa.

A todos que fazem a ETECM – Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical, por permitirem que o recital fosse realizado no auditório da instituição, pela receptividade carinhosa e por toda energia positiva.

Enfim, gratidão a todas as pessoas que em algum momento cruzaram o meu caminho e exalaram energia positiva.

Resumo: Este trabalho de pesquisa tem como objetivo principal propor adaptações para execução na bateria do toque denominado Alujá pra Xangô, executado pela Comunidade Nação Xambá, na cidade de Olinda-PE. A metodologia está dividida em três pontos concomitantes, a saber: 1) análise bibliográfica sobre o candomblé e os respectivos ritmos afro-brasileiros, mais especificamente sobre o ritmo Alujá ofertado a Xangô; 2) análise deste ritmo focado nas nuances durante a execução na referida Nação e nas semelhanças e diferenças encontradas em diferentes regiões e templos de candomblé no Brasil; 3) adaptações dos padrões executados pelos instrumentos de percussão na bateria enfatizando as peculiaridades extraídas das análises. A metodologia utilizada partiu da análise das gravações das performances desse ritmo, realizadas durante as entrevistas semiestruturadas com intérpretes e pesquisadores vinculados a Nação Xambá, objeto de análise deste trabalho. Como ferramenta de análise, esses toques foram transcritos e posteriormente analisados sob o aporte do software *Sonic Visualiser*. O cruzamento desses dados permitiu utilizar tais elementos como ferramentas para a execução desse toque afro-religioso, viabilizando que fossem estabelecidas relações (diretas e indiretas) sobre as nuances e particularidades encontradas no processo de sua execução. A partir daí, foram propostas adaptações dos padrões rítmicos aplicando na bateria, enfatizando os elementos que foram coletados.

Palavras-Chave: Cultura africana. Ritmos afro-brasileiros. Alujá. Nação Xambá. Bateria afro-brasileira.

Abstract: This research work has as main objective to propose adaptations to execution on the drums of the touch called Alujá to Xangô, executed by the Xambá Nation, in the city of Olinda-PE. The methodology is divided into three concomitant points, namely: 1) bibliographical analysis on candomblé and the respective Afro-Brazilian rhythms, specifically on the Alujá rhythm offered to Xangô; 2) analysis of this rhythm focused on the nuances during the execution on the Nation referred and on the similarities and differences found in different regions and candomblé temples in Brazil; 3) adaptations of the patterns performed by the percussion instruments in the drumset emphasizing the peculiarities extracted from the analyzes. The methodology used was based on the analysis of videos recorded of the performances of this rhythm, carried out during the semistructured interviews with interpreters and researchers linked to Xambá Nation, object of analysis of this work. As an analysis tool, these touches were transcribed and posteriorly analyzed under the support of the *Sonic Visualiser* software. The crossing of these data permitted to use such elements as tools for the executing this Afro-religious touch, making it possible to establish relations (direct and indirect) about the nuances and particularities found in the process of its execution. From there, proposed adaptations of the rhythmic patterns applying on the drumset, emphasizing the elements that were collected.

Keywords: African culture. Afro-brazilian rhythms. Alujá. Xambá Nation. Afro-brazilian drumset.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto datada de 1920 do conjunto que acompanhava o Maestro Gaó.....	24
Figura 2 - Fachada da entrada principal do Centro Cultural.....	34
Figura 3 - Fachada do terreiro da Nação Xambá.....	37
Figura 4 - Engomes (melê, melê-ancó e yan) em formato de barrica (madeira de jenipapo) utilizados nas cerimônias.....	52
Figura 5 - Dimensões dos engomes utilizados nas cerimônias.....	52
Figura 6 - Engomes utilizados pelos ogãs na demonstração do toque Alujá.....	54
Figura 7 - Dimensões do engome melê.....	55
Figura 8 - Dimensões do engome melê-ancó.....	56
Figura 9 - Dimensões do engome yan.....	56
Figura 10 - Agogô utilizado na Nação Xambá.....	61
Figura 11 - Padrão rítmico do agogô.....	61
Figura 12 - Sementes de Ave Maria.....	63
Figura 13 - Abê confeccionado com miçangas de semente.....	63
Figuras 14 e 15 - Abês confeccionados com miçangas de plástico.....	64
Figura 16 - Padrão rítmico do abê.....	64
Figura 17 - Tronco de macaíba utilizado para a confecção dos engomes.....	66
Figura 18 - Processo de retirada da parte interna do tronco.....	67
Figura 19 - Medição para o corte do tronco.....	67
Figura 20 - Tronco em fase intermediária de retirada da parte interna.....	68
Figura 21 - Tronco com a parte interna totalmente removida.....	68
Figura 22 - Tronco lixado em fase de acabamento.....	69
Figura 23 - Imagens do tronco envernizado, das ferragens e do encouramento do tambor.....	69
Figura 24 - Tambor melê finalizado.....	70
Figura 25 - Transcrição do padrão rítmico do toque Alujá.....	75
Figura 26 - Performance do toque Alujá Realizada no Centro Cultural Grupo Bongar pelos ogãs.....	78
Figuras 27, 28 e 29 - Imagens das oficinas realizadas no Centro Cultural Grupo Bongar, com o percussionista Moisés.....	78/79
Figura 30 - Transcrição dos padrões rítmicos dos engomes, agogô e abê.....	86
Figura 31 - Legenda dos golpes executados nos tambores.....	86
Figura 32 - Região do toque nos engomes.....	87
Figura 33 - Transcrição do padrão rítmico do engome melê.....	88
Figura 34 - Transcrição do padrão rítmico do engome melê-ancó.....	90
Figura 35 - Transcrição do padrão rítmico do engome yan.....	91
Figuras 36 e 37 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no melê.....	95/96
Figura 38 - Golpes graves.....	96
Figura 39 - Golpes com slaps.....	97
Figura 40 - Golpes agudos com notas fantasmas.....	98
Figuras 41 e 42 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no melê-ancó.....	100
Figura 43 - Golpes graves.....	100
Figura 44 - Golpes agudos com slaps.....	101
Figura 45 - Golpes agudo e grave com notas fantasmas.....	103
Figuras 46 e 47 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no yan.....	104
Figura 48 - Espectro dos golpes graves.....	104

Figura 49 - Espectro dos golpes agudos com slaps.....	106
Figura 50 - Espectro dos golpes agudos com notas fantasmas.....	108
Figuras 51 e 52 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no agogô.....	109
Figura 53 e 54 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no abê confeccionado com miçangas de “Ave Maria”.....	111
Figuras 55 e 56 - Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no abê confeccionado com miçangas de plástico.....	111
Figuras 57 - Legenda da bateria.....	118
Figura 58 - Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores.....	119
Figura 59 - Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores e no cowbell.....	120
Figura 60 - Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores e na pandeiriola.....	120
Figura 61 - Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores, no cowbell e na pandeiriola.....	121

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	A BATERIA: DO SURGIMENTO À INSERÇÃO NOS RITMOS AFRO- BRASILEIROS.....	22
3	O CANDOMBLÉ EM PERNAMBUCO.....	27
4	COMUNIDADE NAÇÃO XAMBÁ: DE ALAGOAS PARA PERNAMBUCO.....	33
4.1	Relações entre a oralidade e a performance do toque Alujá na Nação Xambá.....	43
5	A PERCUSSÃO DA NAÇÃO XAMBÁ.....	47
5.1	Os Tambores “engomes”: Classificação, características sonoras e funções.....	47
5.2	O melê.....	56
5.3	O melê-ancó.....	58
5.4	O yan.....	59
5.5	O agogô.....	60
5.6	O abê.....	62
5.7	Etapas na confecção dos tambores.....	65
6	CONCEPÇÕES RÍTMICAS DO TOQUE ALUJÁ PARA XANGÔ.....	71
6.1	Processos na concepção e desenvolvimento dos padrões rítmicos.....	79
7	TRANSCRIÇÕES E ADAPTAÇÕES.....	83
7.1	Transcrição dos padrões rítmicos dos engomes, do agogô e do abê.....	83
7.2	Região dos golpes nos tambores.....	86
7.3	Características dos padrões rítmicos nos engomes.....	87
7.3.1	Melê.....	87
7.3.2	Melê-ancó.....	90
7.3.3	Yan.....	91
7.4	Análise Espectral: especificidades sonoras dos padrões rítmicos executados nos engomes (melê, melê – ancó e yan), agogô e abê.....	93
7.4.1	Melê.....	95
7.4.2	Melê-ancó.....	100
7.4.3	Yan.....	104
7.4.4	Agogô.....	109
7.4.5	Abê.....	111
7.4.5.1	Comparações das distintas sonoridades resultantes entre os diferentes abês.....	112

7.5	Adaptação dos padrões rítmicos aplicados à bateria.....	113
7.5.1	Configuração da bateria.....	113
7.5.2	Padrão de manulação.....	114
7.5.3	Distribuição do padrão rítmico.....	114
7.5.3.1	Surdo, caixa e tom.....	115
7.5.3.2	Bumbo.....	117
7.5.3.3	Cowbell.....	117
7.5.3.4	Pandeirola.....	117
7.6	Proposições para execução do toque Alujá na bateria.....	119
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
	REFERÊNCIAS.....	124
	APÊNDICE A - Toque Alujá pra Xangô da Nação Xambá aplicado à bateria..	128
	APÊNDICE B - Saudação ao orixá Xangô com o canto Onicá e o toque Alujá pela Nação Xambá.....	129

1 INTRODUÇÃO

Há algum tempo que a música africana, e especificamente o seu aspecto rítmico, tem chamado atenção pela sua concepção e pelas nuances transmitidas pelos percussionistas durante a performance com os tambores e os diversos instrumentos de percussão. Apesar da relação com os ritmos afro-brasileiros (padrões rítmicos, sonoridades, timbres, manulação, etc), percebe-se que os conceitos aplicados na música feita no Brasil provocam sensações rítmicas diferentes das que são produzidas nos países da África.

Sobre tais complexidades e diferenças encontradas nesses ritmos, podemos mencionar o autor Pinto (2001, p. 241), o qual pontua que “a definição de padrão rítmico – um importante elemento estrutural da música – é outro assunto que surge quando vemos que a concepção africana de *pattern* não é apenas linear, mas multidirecional”.

Evidentemente que este fenômeno é um processo natural e desenvolvido dentro de cada contexto. Para Seeger (2008, p. 239) “a música tem sido chamada de “linguagem universal”, mas isso é provavelmente uma ilusão romântica – a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem”.

Mais especificamente sobre a relação entre o ritmo e demais aspectos envolvidos durante o processo de execução, e que consequentemente os caracterizam, Graeff (2015) apresenta uma importante relação baseada na fluidez dos gestos e a prática dos ritmos afro-brasileiros (nesse caso, o samba), mencionando que:

Ritmo é organização dos movimentos, sejam corporais ou sonoros, no tempo ou no espaço. Enquanto tal, não é estático; se transforma. É na roda que os ritmos do samba de roda tomam corpo, tomam corpos em forma de dança e tomam sons em forma de música (GRAEFF, 2015, p. 18).

Sobre os aspectos rítmicos africanos, Lacerda (2014) destaca que:

A concepção rítmica africana é o assunto que mais atraiu a atenção de pesquisadores. Com algumas exceções recentes, a pesquisa atém-se aos aspectos rítmicos das partes repetitivas, que se estruturam de maneira diferente dos estilos musicais ocidentais mais difundidos. Estas partes instrumentais, somadas, compõem a textura musical de peças diferenciadas (LACERDA, 2014, p.12).

No contexto religioso os tambores e os toques têm papel fundamental durante os cultos, servem como uma espécie de ferramenta de conexão durante os diferentes momentos de saudações aos Orixás¹.

Todos os instrumentos, além de serem respeitados como formas de devoção religiosa, são considerados como importantes elos que ligam os participantes entre si e com o plano espiritual. Para além da função de reforçar situações importantes, realçando e dando ênfase ao que está sendo cantado ou mostrado, a percussão auxilia na própria condução dos rituais. Longe do papel de elemento isolado, secundário, de música de fundo, ela torna-se uma dimensão mais ampla e enraizada na estrutura e dinâmica da celebração e no modo como os ritos se articulam (SANTOS, 2007, p. 28).

Para o entendimento da palavra “toque”, termo mencionado acima, e que será outras vezes utilizado nesta pesquisa, algumas terminologias são encontradas, principalmente em trabalhos que discutem os aspectos rítmicos africanos e afro-brasileiros. A seguir, Pinto (2001) apresenta dois componentes que ele considera básicos para a sua formulação:

O componente horizontal – a sequência rítmico-métrica que se estende sobre um ciclo de ao menos oito pulsações mínimas; o componente vertical – a variabilidade no âmbito de tons, ou seja, a disposição sucessiva de dois tons distintos no ciclo de pulsações (PINTO, 2001, p. 241).

Quando da decisão de pesquisar sobre a concepção dos padrões rítmicos acima citados, aplicados na performance dos toques de matrizes africanas, não se tinha como objetivo investigar a relação com os toques dos rituais afro-brasileiros, até porque a ideia inicial se relacionava com os ritmos pernambucanos vivenciados fora deste contexto. Contudo, através da revisão bibliográfica pôde-se acessar trabalhos de autores como Lacerda (2005), Graeff (2015), Pinto (2001, 2004), Sève (2016), dentre outros, os quais trazem informações que abordam questões sobre a complexidade rítmica e alguns conceitos inerentes à música africana, como também suas diferentes possibilidades de notação musical.

Outros autores como Cançado (2000), Santos (2004), Lopes (2005), Graeff (20015) e Santana (2018) discutem sobre as influências e os elementos rítmicos africanos encontrados na música popular brasileira destacando o samba, choro, lundu, dentre outros.

Agregando-se aos autores citados, Guerra (2009), Pinto (2001, 2004) e Fonseca (2006, 2007), além de mencionarem os aspectos rítmicos e sonoros, enfatizam as danças citando como exemplos o banguê e jongo, influências que estão diretamente ligadas aos negros e aos tambores africanos. Mais especificamente sobre as influências afro-brasileiras nos cultos de candomblé,

¹ Orixás, Inquices ou voduns, nome que recebem as divindades segundo a nação ou origem étnica do candomblé, representam forças naturais e sociais (DIAS, 2004, p. 44).

Campos (2011), De Araújo e Dupret (2012), Prandi (1996) e Rafael (2004) relatam sobre a diversidade afro-religiosa no Brasil bem como a preservação de suas culturas trazidas pelos africanos. Sobre os ritmos afro-brasileiros e suas performances nos rituais de candomblé, Cardoso (2006), Malagrino (2017) e De Araújo e Dupret (2012) discutem sobre a tradição dos instrumentos de percussão nesse contexto, relacionando-os com as particularidades de cada nação.

O acesso a uma bibliografia interdisciplinar possibilitou que as discussões pudessem transitar pelas distintas áreas da música como Etnomusicologia, Performance, Educação Musical, Musicologia, etc, e fora do âmbito musical, como Ciências das Religiões, Ciências Sociais, Estudos Africanos, Teatro e outras.

Num primeiro momento, buscou-se analisar e relacionar a influência de tais aspectos às origens dos ritmos afro-brasileiros, vinculadas aos lugares onde essas manifestações acontecem. Tal fato se deu durante o processo de revisão bibliográfica, com foco em outros trabalhos que abordavam a relação entre a cultura africana e a cultura brasileira, sobretudo ao que estaria relacionado aos aspectos rítmicos já mencionados. Durante este processo, dentre alguns autores consultados estão Prandi (1996), Parés (2006) e Nascimento (2008), como também teve-se acesso ao trabalho de Lacerda (2005), no qual o toque Alujá é mencionado como um dos toques afro-brasileiros com padrões rítmicos semelhantes aos toques executados na África Ocidental.

Desta forma, seria possível pensar em outro ambiente que permitisse o contato com os toques afro-brasileiros e onde se mantém maior relação de proximidade com as matrizes africanas que não fosse em uma casa de candomblé? Bem, este foi um dos motivos que conduziu a pesquisa para este contexto.

Por buscar informações sobre os elementos rítmicos africanos que se encontram nos toques e ritmos da cultura afro-brasileira, foi trilhado um caminho que deu acesso ao contexto onde estas práticas são vivenciadas, neste caso, no terreiro da Comunidade Nação Xambá² desde os anos de 1930, no estado de Pernambuco.

Nação, etnia ou tradição religiosa isso é mais uma prova dos laços que unem o povo brasileiro ao povo africano. A ligação do Brasil com a África é muito forte. O povo africano deixou sua marca registrada em terras brasileiras desde a construção do Brasil. A contribuição desse povo não se restringe ao trabalho braçal dos negros que

² Tradição religiosa afro-brasileira (ALVES, 2007, p 11).

foram colocados na condição de escravos na época, mas de todo o legado cultural que eles trouxeram de terras africanas (ALVES, 2007, p. 42).

Na pesquisa aqui reportada, optou-se pelo levantamento de fontes bibliográficas com foco na história de tradição Xambá e nos instrumentos de percussão utilizados durante seus rituais religiosos. Mais especificamente, buscou-se elementos que estivessem atrelados às origens do toque afro-religioso Alujá (ofertado para o orixá Xangô, dentro dos rituais de candomblé) e as nuances observadas durante sua execução nos instrumentos de percussão (engomes, agogô e abê).

A produção de conhecimentos específicos sobre as práticas musicais negras é central para avançar na construção desses marcos de conceitualização. Ao mesmo tempo, precisamos avançar na análise das consequências epistemológicas da colonialidade, dando conta da inadequação das ferramentas conceituais criadas para o estudo da cultura dos setores dominantes quando aplicadas ao estudo da cultura dos setores populares, especialmente tratando-se de músicas de matrizes africanas. O que precisamos é construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais e da sensibilidade que elas implicam, bem como dos processos das nossas práticas intelectuais e acadêmicas em estudá-las (MAKL, 2011, p. 58).

Ao que está vinculado à Comunidade Nação Xambá, alguns autores como Guerra (2011), Costa (2007) e Rosa (2009) discutem sobre as práticas e atividades vivenciadas e o papel dos seus integrantes junto à sociedade. Ainda Alves (2007) apresenta informações sobre a tradição e aspectos relacionados às práticas vivenciadas no terreiro, onde os toques e tambores também são protagonistas.

Com o contexto e o objeto de estudo definidos, a etapa seguinte foi destinada para a estruturação da metodologia desenvolvida na pesquisa de campo, onde, através de entrevistas semiestruturadas e gravações em vídeo das execuções do toque Alujá, extraíram-se as informações que deram suporte às discussões e adaptações dos instrumentos de percussão característicos para a performance na bateria, focando nas nuances encontradas nas práticas desses ritmos em seu ambiente de origem.

De acordo com Pinto (2001), sobre fatores de grande importância que fazem parte da pesquisa de campo e devem ser levados em consideração:

A pesquisa de campo, principalmente também a pesquisa participativa, exige do antropólogo experiência e um talento especial em lidar com pessoas. Dificilmente se poderá preparar os diferentes passos da pesquisa com precisão e de maneira predefinida (PINTO, 2001, p. 251).

A metodologia utilizada foi dividida em três pontos, sendo: 1) levantamento e análise das referências bibliográficas; 2) levantamento e análise das semelhanças e diferenças

encontradas em diferentes regiões e templos de candomblé no Brasil e 3) Entrevistas e gravações das performances do ritmo Alujá executado na Nação Xambá, em Olinda – PE.

Logo, num primeiro momento, ocorreram visitas ao Centro Cultural Grupo Bongar para entrevistas semiestruturadas com os quatro ogãs: Cleyton José da Silva, João Alberto da Silva, Thúlio Cláudio e Moisés Francisco da Silva, os quais apresentaram os toques e discutiram sobre suas particularidades, vinculados a gravações dos toques sendo executados. Com o babalorixá Adeildo Paraíso da Silva e o historiador (filho de santo) Hildo Leal da Costa as entrevistas aconteceram no terreiro da Nação Xambá alguns meses depois.

Trabalhar a invenção histórica (etnográfica), baseada apenas em depoimentos e lembranças daquelas que vivenciaram e ajudaram a construir essa história não é uma tarefa das mais fáceis. Nelas estão contidos as experiências individuais e o modo como o narrador viveu e compreendeu aquele tempo, como também o imbricamento de uma história oficial e da memória coletiva do grupo do qual se está tratando (CAMPOS, 2013, p.14).

Ao que está relacionado às transcrições das entrevistas, optei por preservar a originalidade da fala de cada entrevistado. Sobre tal aspecto, Whitaker (2000) argumenta:

É evidente que a sintaxe de qualquer discurso deve ser respeitada para uma transcrição seja fidedigna. Assim, se o falante comete erros de concordância ou de regência de verbos, por exemplo, deve-se reproduzi-los em qualquer transcrição. Até porque a norma culta da língua é por vezes desrespeitada mesmo nos grupos que se consideram mais eruditos. Transcrever erros de sintaxe não configura, portanto, falta de respeito em relação à fala de outro. Falta de respeito seria corrigi-los (WHITAKER, 2000, p. 155).

Acompanho o pensamento de Whitaker (2000) por acreditar que ao reproduzir com fidelidade o que foi dito pelos participantes durante a pesquisa estarei respeitando a oralidade do discurso próprio de cada indivíduo.

Num segundo momento foram realizadas as transcrições e análises do toque Alujá extraído das gravações, o que também teve o aporte do *software Sonic Visualiser*, o qual, segundo Ferreira (2017, p. 49), é uma ferramenta “que permite gerar representações visuais do espectro sonoro e explicar as diferenças sonoras com maior detalhamento”.

Após a análise das transcrições, realizou-se a observação e discussão sobre a performance desse ritmo focado nos seguintes aspectos: a relação entre as células rítmicas aplicadas e os instrumentos de percussão utilizados; suas respectivas funções (vozes) dentro do padrão rítmico; ostinato rítmico predominante; pulsação; acentuação; técnicas utilizadas e respectivas sonoridades resultantes.

Não resta dúvida quanto à importância das experiências práticas. Há pesquisadores, porém, que enxergam obstáculos para o observador participante, não tanto entre o que vê e o fato em si, mas na discrepância entre o praticamente intraduzível de suas experiências e uma linguagem de consenso geral no momento de comunicar o que se viveu em campo (PINTO, 2001, p. 256).

Concomitantemente foram analisados também os processos na construção dos tambores e, ao fim desse trabalho, são propostas adaptações à execução desse toque na bateria, além do registro em áudio e vídeo, anexo a esta dissertação.

Por outro lado, a hipótese que permeia essa pesquisa está atrelada à ideia inicial de que alguns dos ritmos afro-brasileiros, principalmente praticados no estado de Pernambuco, e que são usualmente transcritos e praticados em compassos binários e/ou quaternários como os já mencionados, possam ter sofrido modificações, desde suas origens (atrelados à influência africana) ao longo de sua prática. Assim, essa pesquisa visa apresentar tais elementos e confronta-los com suas origens africanas, buscando visualizar essas possíveis transformações.

Do ponto de vista metodológico, foi possível acreditar que a partir do cruzamento desses dados fossem criadas adaptações (originalmente tocadas nos instrumentos de percussão) aplicados à bateria, originando assim padrões rítmicos do toque afro-brasileiro Alujá, enfatizando as nuances advindas das origens africanas e suas possíveis adaptações.

Logo, ao nos debruçarmos sobre um universo cultural de matriz africana devemos estar conscientes da enorme responsabilidade que estaremos carregando antes, durante e depois de todo processo investigativo.

Os aspectos relacionados aos ritmos afro-brasileiros em muitos casos se potencializam quando da falta de cuidado dos instrumentistas e/ou pesquisadores com os diversos fatores que envolvem o fazer musical. Pesquisar sobre os instrumentos utilizados (confeção, dimensões, funções), padrões rítmicos, acentuações e outros elementos que compõem o toque abordado é de fundamental importância para que tais características, na medida do possível, sejam preservadas.

A partir dessas discussões, despertou-se um enorme interesse na investigação dos possíveis aspectos que poderiam nortear essa inter-relação, ou seja, processos históricos/sociais e culturais relacionados a possíveis transformações no decorrer do tempo e ainda seus desdobramentos no fazer musical, mais especificamente nos instrumentos de percussão associados à execução dos ritmos afro-brasileiros.

Sobres os fatores históricos/sociais que estão correlacionados com outros fatores neste processo, inclusive os culturais, aspectos que há muitos anos vêm sendo discutido por vários etnomusicólogos, Pinto (2004) menciona:

Apesar de tratarmos de música, não estaremos aqui voltados apenas a sonoridades. O samba, a capoeira, o maracatu, e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental “música” (PINTO, 2004, p. 88).

Podemos dizer que tanto na cultura do continente africano quanto na cultura de outros países existem diversos valores para as diferentes formas de manifestações representadas também pelos seus cantos, suas danças, seus toques e instrumentos inseridos nos seus referidos contextos. Malagrino (2017) trata um pouco sobre este aspecto, o qual relaciona-se com esta pesquisa, relatando o seguinte:

Como essa música, e mais especificamente esses ritmos, encontram-se entrelaçados a uma série de elementos, a pesquisa não se resumiu unicamente ao método de transcrição dos toques dos instrumentos e sua posterior análise, mas também implicou em apresentar contextos necessários ao emprego desses ritmos, seja nos aspectos religiosos, históricos, ou ênicos; seja nas referências bibliográficas ou nas conversas com os adeptos. (MALAGRINO, 2017, p. 1).

Ao pensar em realizar uma pesquisa sobre os padrões rítmicos de matrizes africanas inseridos nos toques que são executados no Brasil, muitas vezes não nos damos conta de que a fonte geradora destas informações nasce nos contextos onde acontecem os rituais religiosos das diferentes nações de candomblé. Estes grupos mantêm forte ligação com as raízes africanas.

Embora existam essas semelhanças presentes no candomblé, a heterogeneidade dos africanos vindos do Brasil – somados aos novos cenários e contextos que os diversos povos e seus cultos passaram através dos locais e dos tempos – deixaram como legado características particulares que compuseram por meio de seus idiomas, etnias, música, liturgia e divindades cultuadas, o que no candomblé foi denominado de nações (MALAGRINO, 2017, p. 30).

No entanto, mesmo tendo acesso ao âmbito onde tal prática se desenvolve, encontra-se pouco material bibliográfico que contenha registros das práticas musicais, inclusive dos toques vivenciados por estes grupos religiosos. Tal aspecto pode estar ligado ao fato de que o processo

de troca de saberes se fundamenta na oralidade³. Acredita-se também que esse seja um dos fatores para tal lacuna.

A história do terreiro muito tempo foi repassada pela oralidade (observa-se então uma tradição), a originalidade das suas vestimentas, cultos, foram passados de geração para as gerações futuras, ou seja, as práticas trazidas pelos seus ancestrais africanos (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 693)

No que concerne a este assunto, Malagrino (2017) faz a seguinte observação:

Contudo, quando o foco é dirigido aos aspectos musicais, as informações ainda diminuem consideravelmente. Dessa forma, essa relativa escassez de publicações sobre música de candomblé pode ser justificada por uma série de dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores (MALAGRINO, 2017, p. 2).

Argumentando um pouco mais sobre este cenário, Cardoso (2006) destaca três fatores que podem influenciar nessas situações:

Pode-se interferir três razões para essa ocorrência, ou seja, a pequena bibliografia dirigida à música instrumental nagô. A primeira está conectada ao estudo desta religião por parte de pessoas não capacitadas na área musical. Não tendo um conhecimento mais profundo sobre música, as observações dessas pessoas se concentram em outros aspectos, deixando à música uma posição secundária. Uma segunda razão é encontrada na complexidade e variedade do “idioma” musical utilizado nos rituais de candomblé. A música de candomblé não possui uma forma única e simples, ao contrário, ela é bem variada e complexa. Juntando -se a essa variedade, a conexão com elementos extra-sonoros, sua complexidade se multiplica. Essa complexidade exige do pesquisador uma convivência que, por inúmeros motivos, o pesquisador frequentemente não tem condições de concretizar. Em terceiro, pode-se destacar as restrições que muitas vezes o estudioso encontra ao tentar pesquisar esta religião (CARDOSO, 2006, p. 5).

Vale aqui ressaltar que as situações apontadas por Malagrino (2017) e Cardoso (2006) são bastante pertinentes, acreditando-se também que, além desses, mais dois aspectos devem ser levados em consideração, sendo estes o preconceito e a consequente perseguição que até os dias de hoje persistem.

Estes fatores podem interferir significativamente no processo de aproximação entre as comunidades afro-religiosas e a sociedade, de uma forma geral, na qual músicos, educadores e pesquisadores estão inseridos.

³ A transmissão de tradição oral é entendida como um processo educativo que possibilita a Comunidade conhecer seu passado de escravidão, construir sua identidade histórica e orientar seus membros para valores morais e religiosos (FONSECA, 2006, p.4936)

Assim, a história de vida do povo africano é marcada por uma série de costumes que lhe são muito peculiares. Tais particularidades podem ser observadas nas formas de vestir, de dançar, de cantar, na música, no sincretismo, dentre outros aspectos.

Diretamente aos aspectos que estão ligados ao sincretismo, a pluralidade das influências de matrizes africanas é comprovada em diversos contextos. De acordo com De Araújo e Dupret (2012):

Ao se tratar das manifestações africanas no Brasil, a musicalidade com viés religioso explícito merece destaque. Não apenas ela exerceu influência no cenário músico-festivo das composições profanas, como também a cultura negra agiu de forma singular na configuração do status musical atual. Dos ritmos sincopados, trazidos pelos escravos, emergiram diversas manifestações musicais: o Lundu, o Afoxé, o Samba. Todas elas conservam, na medida do possível, suas características coreográficas e iconográficas (DE ARAÚJO; DUPRET, 2012, p. 61).

No entanto, os costumes dos povos africanos sempre foram vistos de forma pejorativa. De acordo com Meira e De Oliveira (2014, p. 5), “a cultura africana em nosso país sempre foi renegada e vista pelo viés dominante como uma categoria de cultura diferente, menor, inferior à cultura ocidentalizada, judaico-cristã”.

Tudo isto, de certa forma, desperta o interesse em conhecer mais detalhes sobre seus hábitos e de que forma tais aspectos se relacionam entre si e com as demais culturas ocidentais.

Vários pesquisadores como Cançado (1999), Oliveira Pinto (2001, 2004), Lopes (2005), Cardoso (2006), Lacerda (2014) e Malagrino (2017) já relataram a forte influência da cultura africana nos mais variados aspectos sobre a cultura afro-brasileira.

No âmbito do patrimônio religioso trazido pelos negros africanos e indígenas encontramos práticas milenares que no Brasil são vivenciadas em diversos contextos.

De acordo com Meira e De Oliveira (2014):

A religião de origem africana aconteceu, em solo brasileiro, de forma diferenciada daquelas praticadas em África, havendo reinvenções locais e singulares de culto à ancestralidade. Percebe-se que devido à grande diversidade cultural e ao grande número de escravos que aqui foram aportados, houve uma miscigenação de culturas em seus mais diversos segmentos (MEIRA; DE OLIVEIRA, 2014, p. 4).

Nesses espaços os tambores são elementos sagrados, onde são cultuados seus ancestrais através dos toques, cantos e danças.

Os tambores de uso no xangô são considerados objetos sagrados. Antes de funcionarem, quando novos, logo depois de fabricados, são submetidos à cerimônia especial da preparação mágica. Cerimônia que obedece a técnicas rituais de rigorismo

quase ortodoxo e que culmina, por vezes, no batismo de sangue, e que lhes confere o poder mágico de que ficam dotados (VALENTE, 1956, p. 86).

Tais práticas são passadas de geração em geração fazendo com que sejam perpetuadas suas tradições.

Línguas, culinária, indumentárias, crenças, danças e músicas são apenas alguns elementos da bagagem dos grupos africanos que aqui chegaram. Apesar da repressão da cultura heterogênea escravocrata, os escravos souberam preservar e forjar formas de sobrevivência de suas manifestações (FONSECA, 2006, p. 102).

Diversos aspectos dessa cultura estão tão intrínsecos na história da música ocidental quanto seus processos no fazer musical dentro das suas respectivas nações.

Música pertence ao domínio cultural que se convencionou em definir como imaterial. Esta imaterialidade da cultura já se encontra nos primórdios da presença africana em solo brasileiro, pois quando conseguiam manter-se vivos na travessia transatlântica, os africanos recém-chegados não carregavam nada mais consigo do que ideias, crenças, concepções, dentre as quais também a sua musicalidade (PINTO, 2004, p. 87).

Com isso, percebe-se que num contexto afro-religioso são cultuados vários hábitos que foram trazidos pelos negros oriundos dos países africanos.

Espalhadas pelo país, as casas de culto praticam diferentes modalidades de rituais e litúrgicas como: candomblé de caboclo, Jêje, Angola, Ketu-nagô, macumba, xangô de Recife, batuque do Sul e tambor-de-mina. De modo geral, baseiam-se em modalidades ritualística específica que, mesmo apresentando diferenças litúrgicas em função de particularidades históricas e locais, expressam ligação a uma ancestralidade mítica oriunda de determinada matriz étnica (FONSECA, 2006, p. 102).

Com base nas informações apresentadas, fica evidenciado que o elo entre a África e o Brasil acontece através do sincretismo religioso, destacado por vários estudiosos. Portanto, cabe nesta pesquisa descrever um pouco mais sobre esses contextos e suas práticas vivenciadas há vários anos em terras brasileiras. Nesses espaços, os costumes foram se modificando, se adaptando e se readaptando aos diferentes grupos e suas formas de organização.

Como elemento que está diretamente relacionado com esse trabalho destaco a seguir aspectos da minha vivência com o instrumento bateria, os ritmos afro-brasileiros e quais motivos me levaram a realizar essa pesquisa.

A minha relação com a bateria e os ritmos afro-brasileiros, dentre outras influências, foi também construída com elementos rítmicos da cultura popular de Pernambuco. Dessa forma, a maioria dos gêneros musicais (frevo, ciranda, maracatu, baião, xote, dentre outros), os quais tenho vivenciado e executado na bateria ao longo desses anos, inevitavelmente apresentam

traços de uma forte relação com os ritmos africanos. Esse fato se dá principalmente por conta dos aspectos que estão ligados aos instrumentos de percussão utilizados.

A relação com os ritmos destas manifestações culturais extrapolou o âmbito da performance, passando a ter também um viés investigativo, culminando em uma pesquisa (realizada anteriormente na graduação). Tal iniciativa teve como objetivo entender o processo de ensino e aprendizagem dos ritmos mencionados nas aulas de bateria em uma escola de música no Recife, contexto que fez parte da minha formação musical.

Diante de um país com uma diversidade cultural extremamente rica, os gêneros musicais pernambucanos trazem em suas histórias uma parcela de contribuição para a música brasileira. Isso porque reúnem em sua essência vários elementos rítmicos, harmônicos e melódicos, além de um sotaque que lhe é muito característico. Nessa mistura, podemos encontrar valiosas informações que podem servir também de ferramenta no processo de ensino e aprendizagem de instrumentos.

Neste processo temos a oportunidade de explorar não só a bateria como também os vários instrumentos de percussão utilizados nos referidos gêneros como: pandeiro, surdo, ganzá, triângulo, zabumba, alfaia, caixa, agogô e outros. Dessa forma, proporcionando a todos uma troca de experiência mais contextualizada, possibilitando a partir desse processo uma possível aproximação com a música e a cultura de povos de outros continentes.

Mesmo sendo um músico mais atuante na performance com a bateria, transitando por diversos gêneros musicais, foi possível vivenciar inúmeras experiências também com os instrumentos de percussão mencionados anteriormente. Neste contexto, tive a oportunidade de acompanhar artistas em shows, participar de festivais com diferentes grupos, realizar gravações em estúdios, além de ministrar workshops e master classes dentro e fora do Brasil. Desta forma, a bateria e os instrumentos de percussão utilizados passaram a ter outro significado, interagindo de forma mais homogênea e contextualizada na minha performance como baterista.

Pelo fato de ter vivenciado durante todos estes anos da minha profissão os gêneros musicais com forte influência percussiva e valorizá-los durante a minha performance, passei a observar de forma mais atenta os aspectos que estão atrelados aos elementos musicais dos ritmos africanos. Esses foram os fatores que me motivaram para a realização desta pesquisa.

A lista dos estilos musicais afro-americanos como blues, rumba, samba, cumbia, reggae, Calypso é impressionantemente longa. A maior parte destes gêneros musicais é continuamente criada e recriada de norte a sul no continente americano. Por mais diversos que sejam um do outro, todos compartilham da mesma continuidade africana, de um imaginário que lhes é comum e que define a construção formal e estrutural da

música. Há fusão contínua com outros elementos, conferindo a estes gêneros um status que é renovado permanentemente (PINTO, 2001, p. 89).

Em relação aos ritmos de matrizes africanas (Rumba, Mambo, Merengue, Songo, Bembe e outros), nas oportunidades que tive de aplica-los à bateria havia sempre a sensação de que tudo acontecia de forma muito superficial. Sentia a necessidade de um conhecimento mais consistente sobre o que estava sendo executado, pois era um conceito que eu absorvia dos métodos e vídeo-aulas. Ao longo dos anos comecei a perceber que utilizar como ferramenta apenas os referidos recursos no processo de desenvolvimento das habilidades técnicas para a performance dos ritmos de matrizes africanas ou afro-brasileiros não seriam suficientes.

Para que eu pudesse manter uma relação mais contextualizada e uma execução mais consciente dos padrões rítmicos que se pretendia executar na bateria, eu dependeria de pelo menos duas situações: 1) ter contato com percussionistas de origem africana ou 2) aproximação com o contexto onde os ritmos são vivenciados. Todavia, nenhuma das situações foram possíveis.

Em relação às duas situações destacadas como necessárias para que houvesse a contextualização dos ritmos africanos, estas poderiam ser encontradas no universo afro-brasileiro. Contudo, as reflexões se tornaram mais frequentes e naturalmente passaram a fazer parte de autocríticas sobre as minhas performances, neste caso, já relacionadas aos contextos musicais nos quais eu já estava inserido, obviamente onde os ritmos pernambucanos são vivenciados.

Tais questionamentos tiveram início anos antes da realização da referida pesquisa. Acredito também que esse fato se deu pela falta de um ensino que discutisse as performances musicais nos diversos gêneros da cultura popular que tratasse de questões sobre a origem dos ritmos, quais instrumentos estão inseridos, o que está relacionado com o toque, e consequentemente de que forma determinado ritmo se desenvolve.

A partir da inter-relação entre os ritmos africanos e afro-brasileiros de modo geral, tendo em vista que seus padrões rítmicos elementares estão diretamente ligados aos tambores e instrumentos de percussão, aspectos estes que procuro acrescentar na minha performance com a bateria, decidi investigá-los através desta pesquisa.

Por ter a bateria como um elemento essencial nesta pesquisa, tanto quanto os toques e os tambores, deixar de contextualizá-la seria o mesmo que desassociar o instrumento das suas origens e do universo percussivo.

Através desta pesquisa, espera-se contribuir para a preservação dos valiosos elementos rítmicos da música africana inseridos na música afro-brasileira, valorizar os toques das religiões afro-brasileiras - representados nesta dissertação pelo Alujá - ainda hoje praticados nos terreiros de Candomblé, e poder aplicá-los à bateria a fim de contribuir para uma performance mais contextualizada.

Assim, uma breve abordagem histórica sobre a inserção da bateria na música brasileira se faz necessário, tendo em vista que este instrumento é um dos elementos fundamentais desse trabalho.

2 A BATERIA: DO SURGIMENTO À INSERÇÃO NOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS

Pelos relatos encontrados sabemos que a bateria não é um instrumento tão antigo. Porém, desde o seu surgimento passou por diversas transformações e, na medida em que estas mudanças aconteciam, ela era inserida em diferentes contextos, acompanhando também as mudanças histórico-culturais de cada país, transitando por diversos estilos musicais a partir do jazz. Diferente de sua constituição organológica, estabelecida enquanto instrumento único: bateria, o instrumento mudou muito até que se chegasse aos moldes do que hoje legitimamos como um *kit* de bateria. Na verdade, ela surge de uma seção de percussão, onde vários músicos tocavam vários instrumentos e evoluiu para um instrumento que viria a ser conduzido por um único músico.

A bateria é um instrumento originalmente norte-americano, e sua configuração se relaciona diretamente ao próprio desenvolvimento do jazz. No contexto da música popular, a situação de uma única pessoa executar simultaneamente vários artefatos e instrumentos de percussão, utilizando mãos e pés, já acontecia em circos e vaudevilles (espetáculos de variedades norte-americanos), explorada mais pelo viés do exotismo, e não tanto por aspectos musicais. Somente por volta de 1900, mais especificamente em New Orleans e no contexto do ragtime, é que essa prática começou a ser exercida com finalidade exclusivamente musical (BARSALINI, 2012, p. 35).

A concepção da bateria em relação a sua função na música hoje é em alguns momentos discutida, já que bem no início – com a inserção do pedal de bumbo e o chimbal – foi concebida como um instrumento que tinha o papel majoritariamente de acompanhamento, e realmente é uma perspectiva válida da qual compartilho: que esta seja a sua função primordial. Só que com o passar dos anos e as evoluções que aconteceram na música, a bateria passou a transitar por diversos gêneros também como um instrumento solista, desempenhando um papel bem mais versátil. De acordo com Pscheidt:

[...] a partir de então, se com a invenção do bumbo o baterista teve a possibilidade de trabalhar com mais liberdade no instrumento, com o chimbal o baterista passou a empregar uma nova forma de conduzir o ritmo proporcionando novos padrões de combinação entre bumbo e caixa. Com a máquina de chimbal sendo utilizada, uma nova concepção de bateria ganhou espaço. Assim, alguns bateristas começaram a se destacar dentro do mercado da música. Um dos primeiros nomes de destaque é Gene Krupa, o primeiro a trazer a bateria como um instrumento solista. Sua performance permitiu a exploração dos tom-tons de forma até então não empregada – tal aspecto é perceptível em sua atuação na música *Sing sing sing* (PSCHEIDT, 2015, p. 25).

Foi transitando pelo jazz que a bateria chegou aos outros gêneros que hoje conhecemos como blues, rhythm & blues (R&B), funk, country, afro-cubanos, o rock e suas vertentes, e

tantos outros que aqui chegaram por diversas influências e se difundiram pelas regiões brasileiras. No Brasil temos conhecimento dos vários gêneros nos quais a bateria se faz presente, seja dialogando com outros instrumentos de percussão ou em outras situações fazendo o papel da percussão, quando estes não fazem parte da formação de um determinado grupo, o que não é comum apenas no nosso país.

No Brasil temos exemplos de gêneros afro-brasileiros, como samba e baião, onde atualmente a presença da bateria é marcante; mas, assim como no caso afro-cubano, foi resultado de diversas adaptações para o instrumento. Em ambos os casos brasileiros (samba e baião) já existe uma tradição para execução na bateria, existindo também uma considerável produção musical em que o instrumento está inserido, bem como métodos voltados para o assunto e profissionais que são referência, solidificando uma tradição do instrumento nos gêneros citados (PALMEIRA, 2015, p. 387).

Apesar da inserção da bateria nos diferentes gêneros não ser uma novidade - pelo contrário, é uma realidade vivenciada na música brasileira já há muitos anos -, não podemos afirmar como se deu este acontecimento. Segundo Barsalini (2012):

precisar de que maneira e em que data a bateria chegou ao nosso país é uma tarefa complicada, pois há escassez de documentação fonográfica e textual relativa ao instrumento nesse período, e as informações que esses documentos contêm são contraditórias (BARSALINI, 2012, p. 35).

Ainda em relação à chegada da bateria em terras brasileiras, Barsalini relata o seguinte fato:

No acervo do museu da cidade de Salto, no interior de São Paulo, encontra-se uma foto datada de 1920, a qual mostra uma orquestra de cinema mudo (o Cine Pavilhão de Salto). A imagem revela, em primeiro plano, uma bateria completa para a época, com bumbo, pedal, caixa, prato – pendurado no aro do bumbo e percutido com o pedal, woodblocks e pandeiro. Se levarmos em consideração a hipótese de que o instrumento tenha aportado no país em meados de 1919, conforme indica Tinhorão, é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo (BARSALINI, 2012, p. 36).

A partir destas informações imaginamos que a bateria tenha anunciado a sua entrada e influência na música brasileira, porém ainda não de forma tão incisiva. Mas acredita-se que tenha sido um momento determinante para que gradativamente este instrumento fosse sendo utilizado, ocupando o seu espaço com mais frequência nas mais distintas formações de grupos que foram surgindo. Principalmente nos daqueles que eram influenciados pelos grupos americanos como as *jazz bands* e mais adiante as *big bands*.

Figura 1



Foto datada de 1920 do conjunto que acompanhava o Maestro Gaó.
Acervo do Museu da cidade de Salto/SP. Fonte: Barsalini, 2009.

No Brasil os relatos são de que os gêneros musicais que predominavam eram executados com diversos instrumentos de percussão. Levando-se em consideração a ordem cronológica da história da música ocidental no que se refere ao surgimento dos instrumentos de percussão e da bateria, concebemos que estas informações sejam coerentes.

Confrontando as informações advindas dessas diferentes fontes, fica claro o contexto em que ocorreu a inserção da bateria no Brasil: início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das jazz bands. Com a difusão da dança e da música norte-americana na capital brasileira, grupos locais, ao incorporarem os ritmos estrangeiros em seu repertório, passariam a denominar-se jazz bands. No entanto, não se deve considerar as jazz bands brasileiras necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente na linguagem jazzística; e sim como sinônimo de grupo que produzia um som dançante e moderno, conectado às novidades sonoras e visuais provenientes do exterior, e que transpareciam em seus trajes, sua postura e em sua instrumentação (BARSALINI, 2012, p. 37).

Como bem destacado por Palmeira (2015, p. 386), “em se tratando de ritmos com raízes africanas, grande parte das execuções que utilizavam bateria são adaptações, elaboradas a partir dos instrumentos de percussão pertinentes a cada ritmo”.

O que nos remete também ao tempo que antecedeu o surgimento da bateria, quando os grupos musicais nas suas formações originais utilizavam três ou mais músicos para tocarem os instrumentos de percussão e efeitos nos ritmos populares da época. Com a projeção de alguns gêneros da música popular brasileira e conseqüentemente o surgimento da bateria no Brasil foi inevitável esta interação.

A incorporação do instrumento bateria na música brasileira aconteceu no mesmo período em que o samba se consolidou como gênero de música popular. A partir da utilização da bateria, alguns padrões de execução do ritmo foram desenvolvidos como forma de adaptar ou substituir o característico agrupamento de instrumentos de percussão. Assim, o caráter coletivo da execução em instrumentos considerados

típicos do samba – como surdo e tamborim - passou a ser muitas vezes substituído pela execução individual na bateria (BARSALINI, 2012, p. 34).

Como aconteceu com o samba, é provável que o mesmo processo também tenha ocorrido gradativamente com outros gêneros musicais brasileiros. A história da percussão nos ritmos de diversas regiões pelo Brasil foi escrita sempre pela sua forte presença, como ainda hoje isto é muito marcante.

Traçando um paralelo com os aspectos discutido nos parágrafos anteriores, Palmeira (2015) aborda o seguinte processo:

É possível adotar como referência o exemplo dos ritmos afro-cubanos, nos quais a inserção gradativa da bateria, adaptando diversas células rítmicas, culminou no surgimento de uma nova escola do instrumento, com ampla difusão mundial, através de considerável produção fonográfica do gênero, utilizando a bateria, além de diversos métodos voltados para o tema (a exemplo de Hernandez [2000], Malabe e Weiner [1990], entre outros). Tal fato fez surgir importantes representantes do estilo no instrumento, como José Luiz Quintana (mais conhecido por “Changuito”), Ignacio Berroa, Horácio “El Negro” Hernandez, entre outros (PALMEIRA, 2015, p. 386).

No entanto, com a familiarização no universo percussivo, a bateria foi cada vez mais se consolidando até chegar ao ponto de possibilitar que o baterista desenvolvesse a capacidade de transportar para a bateria, com a ajuda de alguns acessórios percussivos, timbres e levadas característicos de alguns instrumentos de percussão típicos em determinados gêneros musicais. Esta concepção possibilitou que o músico baterista desempenhasse um papel mais consistente acompanhando um grupo apenas com a bateria ou atuando ao lado de percussionistas.

Atualmente a bateria firma-se como um instrumento predominantemente presente no âmbito da música popular, suas características como tal proporcionam sua presença em diferentes combinações de grupos musicais de modo que sua importância no cenário musical é resultado de sua própria evolução como instrumento, corroborando ao moldar uma significativa parcela da música no século passado (PSCHEIDT, 2015, P. 28).

Com a bateria inserida na música brasileira e sendo vista com mais frequência nas diferentes formações de grupos, gerou-se tanto a popularidade do instrumento quanto uma maior visibilidade dos bateristas que se profissionalizaram, tornando-se referência para gerações posteriores. Dentre estas referências precursoras do instrumento no Brasil destacamos o nome do Luciano Perrone.

A figura de Luciano Perrone se destaca, sendo cultuada como “o pai da bateria”. Nascido em 1908, dotado de grande sensibilidade e conhecimento musical, promovidos por sua educação e contato prematuro com a música, iniciou sua carreira no cinema Odeon aos quatorze anos de idade, quando, à frente de um bumbo, um tarol apoiado em uma cadeira e um prato pendurado na grade que separava os músicos da

plateia, exercia a função de produzir efeitos sonoros à medida que se desenrolavam as cenas dos filmes. Em 1924, Perrone já tomava parte de orquestras de jazz bands, além de atuar em teatros de revistas. Daí em diante, sua carreira de baterista consolidou-se ao tocar na Orquestra Pan American de Simon Boutman e participar de centenas de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor. Em 1929 conheceu Radamés Gnattali, com quem trabalhou por 59 anos (o compositor chegou inclusive a dedicar duas de suas peças a Perrone: “Samba em três andamentos” e “Bate-papo a três vozes”, em que a bateria aparecia como instrumento de destaque). Ele ainda integrou o elenco da Rádio Nacional durante 25 anos e aposentou-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional (BARSALINI, 2012, p. 42-43).

A partir da consolidação da bateria no Brasil somado à sua própria configuração - instrumento composto por tambores de diferentes medidas, pratos e pedais -, a sua inserção no cenário musical possibilitou que o baterista realizasse diversos padrões rítmicos através de adaptações a partir dos instrumentos de percussão utilizados na infinidade de gêneros musicais existentes na música popular brasileira.

3 O CANDOMBLÉ EM PERNAMBUCO

Em decorrência das pesquisas realizadas por Alves (2007), Guerra (2011) e Campos (2013), sabe-se da existência da grande quantidade de terreiros de candomblé/xangô que mantêm suas tradições em plena atividade no estado de Pernambuco, mesmo não havendo dados precisos sobre a quantidade de casas onde são cultuadas as religiões afro-brasileiras.

Em Pernambuco há milhares de terreiros, distribuídos em diversas nações, como a Nagô, Gegê, kêtú e até Angola. Ainda não existe um estudo preciso sobre quantas casas de candomblés existem em funcionamento no Estado, pois nunca houve um interesse das autoridades públicas no assunto (ALVES, 2007, p. 21).

De acordo com Silva (2008, p. 14)

[...] nas várias Nações de Candomblé do Recife, podem ser identificadas a presença de vários desses povos. A cultura trazida pelos Nagô, Angola, Congo, Benguela e tantos outros, que na diáspora fizeram daqui um pedaço arrancado da África (SILVA, 2008, p. 14).

Além do Terreiro da Nação Xambá, dentre outros situados em Recife, podemos destacar o Sítio de Pai Adão, da tradição Nagô, localizado no bairro de Água Fria. Espaço de grande tradição e que seguramente exerce um papel de grande relevância para a comunidade afro-religiosa no estado de Pernambuco.

Considerada uma das matrizes da tradição Nagô no estado de Pernambuco, o Ilê Obá Ogunté, sítio do Pai Adão, foi tombado, em nível estadual, através do decreto 10.712 de 05 de setembro de 1985 (Pernambuco, 1985). No ano de 2009, foi encaminhado à Superintendência Regional do IPHAN, o pedido de tombamento em nível federal (DE OLIVEIRA; CAMPOS, 2012, p. 8).

Segundo Campos (2011), ainda sobre a tradição das religiões de matrizes africanas em Pernambuco:

As religiões afro-brasileiras em Pernambuco sempre foram conhecidas pelo apego às tradições. Esse aferro, presente na fala dos praticantes das religiões afro-brasileiras, sempre nos faz pensar de que forma, a religião, que é fenômeno dinâmico na sociedade, conseguiu preservar traços marcantes das culturas e crenças africanas trazidas pelos negros a partir do século XVI. Ao mesmo tempo, modernizar suas práticas e crenças, uma vez que precisa se adaptar aos novos tempos e, a novas expectativas e anseios dos praticantes (CAMPOS, 2011, p. 1).

Este legado proporciona uma imensa diversidade de costumes, manifestações e rituais. Dentre as diversas denominações podemos destacar a Nagô, Jêje dentre outras.

No contexto do tráfico, grupos africanos inicialmente diferenciados, com suas peculiaridades históricas, linguísticas e de auto-adscrição, teriam sido convenientemente classificados, por missionários e administradores de feitorias europeias, sob denominações genéricas (originalmente estranhas a estes grupos), tais como “nação mina”, “nação nagô” ou “nação jeje” (PARÉS, 2006, p. 328).

Das influências africanas muito se fala, mas pouco se conhece das religiões dos povos africanos e suas descendências. No centro destas práticas nos deparamos com o canto, a dança, os toques e muitos outros significados.

Nação, Etnia ou tradição religiosa isso é mais uma prova dos laços que unem o povo brasileiro ao povo africano. A ligação do Brasil com a África é muito forte. O povo africano deixou sua marca registrada em terras brasileiras desde a construção do Brasil. A contribuição desse povo não se restringe ao trabalho braçal dos negros que foram colocados na condição de escravos na época, mas de todo legado cultural que eles trouxeram de terras africanas (ALVES, 2007, p. 42).

É importante ressaltar que grande parte da população brasileira mantém uma forte ligação com as origens africanas. Segundo Salum (2016, p. 188), “é oportuno lembrar que, pelo censo oficial do país, mais da metade da população brasileira é de negros e descendentes de negro”. Tal fato também está relacionado aos diversos grupos afro-religiosos, alguns com quase e outros com mais de cem anos de existência. Outro aspecto que também é reconhecido como herança cultural são os dados socio-históricos abordando muitas vezes as injustiças sofridas ao longo da história.

A seguir, a partir de informações fornecidas pelo historiador e filho de santo da Comunidade Nação Xambá, sr. Hildo, conheceremos um pouco da história do candomblé em Pernambuco, onde foram citados inclusive aspectos que tratam das injustiças e perseguições sofridas ao longo dos anos pelos diversos grupos afro-religiosos.

De acordo com o sr. Hildo, se referindo ao passado em relação às dificuldades encontradas para manter um terreiro em funcionamento, menciona: “é claro que funcionar um terreiro não era uma tarefa fácil, até porque como a gente sabe que a polícia incomodava muito, a polícia dava muito em cima, fechava terreiro e etc” (informação verbal⁴).

Ainda de acordo com o historiador e filho de santo, no que concerne aos curiosos aspectos envolvendo os cultos de Xangô, que, segundo ele próprio, assim era conhecido no passado o candomblé em Pernambuco, “acontece uma coisa muito interessante, na década de 1930 foi realizada uma pesquisa dirigida pelo Dr. Ulisses Pernambucano com o intuito de

⁴ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo Hildo, Olinda/PE, 2019.

descobrir, constatar ou negar se havia relação entre doenças mentais e cultos de possessão” (informação verbal⁵).

Mudanças também ocorrem nas práticas políticas e identitárias dos terreiros. O devoto agora se orgulha de ter o Candomblé como religião. A nomenclatura se modifica. As discussões acerca do antissincretismo, reafricanização e intelectualização chegam aos terreiros de Pernambuco uma década depois de debatidas em Salvador. E é nesse contexto que o Candomblé da Bahia servirá como parâmetro identitário para os terreiros de Pernambuco que abandonam a denominação “Xangô” (CAMPOS, 2013, p. 18).

Segundo sr. Hildo, em relação ao processo realizado:

[...] para que esses estudos fossem realizados a polícia não podia estar incomodando, fechando tudo que era de terreiro porque ele (Ulisses Pernambucano) não ia ter campo de pesquisa. E ele cria um artifício, ele vai registrar nesse serviço de assistência a psicopatas alguns terreiros que a polícia não poderia incomodar e que ele pudesse fazer as pesquisas, como de fato ele passou a fazer. Ele e os outros médicos pesquisadores iam aos terreiros, assistiam toques, assistiam cerimônias, fotografavam, anotavam coisas e dessas pesquisas também vários estudos são publicados (Informação verbal⁶).

Sobre tais publicações (uma revista, publicada em partes, e um jornal), as quais o próprio sr. Hildo não lembrou com exatidão quais seriam:

Dr. Ulisses cria pelo menos dois meios de divulgar pela publicação os resultados dessa pesquisa. É claro que essa pesquisa não se centrava só em terreiros de Xangô e nem de Jurema, porque eles também entravam pelo espiritismo Kardecista (Informação verbal⁷).

Dando sequência ao que estava sendo abordado, o historiador e filho de santo também relatou que a quantidade de terreiros envolvidos na pesquisa haveria sido algo em torno de 16, não ultrapassando essa quantidade, conforme ele mesmo comenta: “curiosamente, dentre os 16 terreiros que Dr. Ulisses registrou no serviço de assistência a psicopatas e protegeu pra poder fazer as pesquisas, não havia nenhum de Jurema” (Informação verbal⁸). Ainda sobre os 16 terreiros pesquisados o sr. Hildo menciona:

O fato é esse, que ele registrou e protegeu dezesseis terreiros e dentre esses dezesseis a grande maioria era da tradição Nagô, que é a tradição que se cristaliza aqui em Pernambuco em relação a cultos africanos. Havia salvo engano, uma casa Jêje e três Xambá. Então, de dezesseis, doze pelo menos eram Nagô, três Xambá e uma Jêje, mais ou menos isso (Informação verbal⁹).

⁵ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

⁶ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

⁷ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

⁸ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

⁹ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

Assim, a partir do que foi apresentado, entende-se que realmente não era uma tarefa fácil manter um terreiro com as suas atividades acontecendo de forma plena e tranquila. Tal aspecto se dá pelo fato de que a proteção dada aos terreiros para a realização da pesquisa foi apenas de forma parcial, ou seja, até a conclusão da pesquisa. Sobre esse aspecto, o historiador e filho de santo menciona que:

[...] o fenômeno que vai interromper essa proteção parcial que Dr. Ulisses fazia com os terreiros, por conta da pesquisa, logicamente, não quero crê que era por respeito nem por achar que os terreiros tinham o mesmo direito que qualquer outra religião. Talvez até passasse na cabeça deles, mas não era isso, a função dessa proteção era a pesquisa (Informação verbal¹⁰).

Alguns anos mais tarde um fato novo acontece, modificando todo cenário de expectativas que havia em relação à proteção concedida aos terreiros, atrelados à pesquisa. Tal fato está relacionado com a implantação do Estado Novo. De acordo com informações do sr. Hildo:

[...] mas acontece o Golpe de Estado de Getúlio Vargas, em 1937, e a coisa vai mudar completamente de figura, porque o Estado Novo implantado por ele vem com uma proposta de uma nova política, uma política afastada da política dos coronéis que vai marcar muito a primeira república. Ele vinha com a proposta de acabar essa república velha e criar um Brasil novo, um Estado Novo (Informação verbal¹¹).

Tão logo aconteceu a implantação do Estado Novo algumas medidas foram tomadas e uma delas estava relacionada com o projeto de proteção aos terreiros de candomblé. Tal fato, conseqüentemente, traz de volta as ações de perseguição e repressão às religiões de matrizes africanas no estado de Pernambuco. Ainda de acordo com o próprio historiador e filho de santo, essa nova fase aconteceu da seguinte forma:

[...] mal o Estado Novo se instala Dr. Ulisses é preso, taxado de comunista, é destituído do cargo dele. O serviço de assistência a psicopatas pelo menos na parte de pesquisa vai desaparecer. O estudo e o cuidado com os doentes mentais vai continuar, mas a proteção que se dava aos terreiros vai se acabar num piscar de olhos. É tanto que o Estado Novo é implantado em novembro de 1937, e apenas dois meses depois já havia começado esse trabalho de modernização do país. E uma das coisas que imediatamente, exatamente dois meses depois, uma das atitudes é acabar com essa história de terreiros, de religiões esquisitas, de religiões estranhas (Informação verbal¹²).

Desse modo, as novas ações se concretizam. De acordo com o sr. Hildo, “é tanto que em janeiro de 1938 já havia começado oficialmente, porque abre uma portaria na Secretaria de

¹⁰ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

¹¹ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

¹² Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

Segurança Pública mandando fechar todos os terreiros e, a partir daí, um por um vai sendo fechado” (Informação verbal¹³). No decorrer dessa ação o terreiro da Nação Xambá, ainda no primeiro endereço, também é fechado, como relatou o historiador e filho de santo:

No nosso caso, a nossa casa vai ser visitada pela polícia em maio de 1938, três meses depois. É um processo de fechamento de terreiros que durou meses e o fechamento tinha todo um esquema. Os objetos de culto e tudo que fizesse parte da religião (instrumentos musicais, assentamentos de Orixás, essa coisa toda) e os pais e mães de Santo eram levados pra polícia, não necessariamente presos, eles eram levados pra prestar declarações ou então receber uma boa recomendação, vamos dizer assim, do delegado pra que não voltassem a abrir suas casas, sob pena de serem novamente fechadas (informação verbal¹⁴).

Além do que foi relatado anteriormente, outras situações ainda mais agressivas foram vivenciadas pelos diversos grupos das religiões de matrizes africanas em Pernambuco, onde, em muitos casos, os líderes dos terreiros foram humilhados e colocados em situações constrangedoras perante a comunidade. Ainda de acordo com o historiador e filho de santo sr. Hildo sobre esse aspecto:

Em alguns casos a gente sabe que no momento dos fechamentos dos terreiros houve violência, inclusive física, além da violência moral, além de você ter seus objetos confiscados, além de você ser proibido de exercer suas funções religiosas ou de praticar a sua religião. Houve casos de humilhação e até de violência física. Há um relato de que uma mãe de santo foi humilhada ao ponto de (como ela tinha animais de quatro patas logicamente pra dar obrigações) ser obrigada a montar num bode e desfilar pela rua (Informação verbal¹⁵).

Na verdade, todos esses relatos estão enraizados em um contexto cercado de estigmas criados pela própria sociedade, acrescidos de fatores históricos que estão atrelados às perseguições e ao preconceito sofrido pelos negros de uma forma geral, e consequentemente pelas comunidades afro-religiosas.

Pelas diversas situações de opressão e injustiça sofridas pelos negros africanos, é fundamental reconhecermos a imensa contribuição cultural deste continente, que, por sinal, não ocorreu apenas com o Brasil. Para Meira e De Oliveira (2014, p. 2), “é inegável a contribuição deixada pelo negro em nossa cultura, que vai desde aspectos linguísticos, culinários, musicais até os religiosos”.

Para termos um melhor entendimento destas denominações, que por muitas vezes se confundem, cabe aqui tratarmos de algumas particularidades que as distinguem. É muito

¹³ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

¹⁴ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

¹⁵ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

comum as nações que cultuam as religiões afro-brasileiras, como as que foram mencionadas anteriormente, serem confundidas quanto a suas tradições.

Tais grupos que ao longo dos anos se entrelaçaram na história das religiões afro-brasileiras, cultivam, ainda hoje, inúmeras semelhanças entre as suas características e trazem muitas dúvidas em relação a suas denominações.

[...] podemos fazer uma analogia aos terreiros de Xangôs do Recife, ou melhor, aos Candomblés do Recife: pensamos que eles são imagens de um texto em construção que comunica cenas do passado misturados com um presente por meio de diferentes performances (CAMPOS, 2013, p. 23).

A partir destas abordagens, serão discutidos a seguir o conceito de candomblé, os distintos grupos existentes inseridos neste contexto e a relação com as práticas em Pernambuco.

A palavra “xangô”, em Pernambuco, passou a caracterizar tanto a religião afro-brasileira, voltada para o culto aos orixás (deuses associados à natureza ou ancestrais divinizados, na concepção iorubá), como a referir-se ao orixá do trovão, isto é, um orixá particular. Todavia, xangô designa o terreiro ou local onde ocorre o próprio culto, assim como as festas litúrgicas ou toques que ali se desenvolvem, ou seja, o termo xangô, no Estado de Pernambuco, é polissêmico (COSTA, 2007, p. 200).

Os termos candomblé e xangô em Pernambuco estão correlacionados, por isso encontramos interpretações diversas para essa religião. De acordo com Lima (2016):

Diversas são as interpretações sobre essa adjetivação dessa religião, a mais comum entre os membros deriva da popularidade do orixá xangô no domínio do Recife, daí que a religião aqui ficou conhecida como xangô. Contudo, não é de se desprezar que, atualmente, principalmente em contextos políticos, os fiéis utilizam com muita frequência o termo candomblé (LIMA, 2016, p. 28).

Segundo Lima (2016, p. 26), “o nome candomblé também é usado para se referir às religiões de matriz africana em Pernambuco, porém, sobretudo, em ocasiões que envolvem o terreiro em situações públicas”.

De acordo com Valente (1956, p. 87), candomblé é “nome que se dá à religião afro-brasileira e ao local onde se realiza o culto. Termo usado principalmente na Bahia”.

No contexto do candomblé pode-se comprovar que os indícios tais como os já mencionados, trazidos pelos negros africanos, foram perpetuados no Brasil. Os terreiros agregam estes valores e traduzem bem uma de suas práticas de maior representatividade.

4 COMUNIDADE XAMBÁ: DE ALAGOAS PARA PERNAMBUCO

Dentre as influências que foram herdadas dos povos africanos, encontramos as religiões das diversas tradições que são cultuadas em vários estados do Brasil. No universo deste sincretismo cabe citar como exemplo um grupo étnico em plena atividade no estado de Pernambuco, mais precisamente em Olinda. Segundo o ogã Cleyton José da Silva, enquanto comunidade afro-religiosa, além de terem o título de Sociedade Religiosa Tradicional Africana Santa Bárbara Nação Xambá, eles se denominam também de outras formas, dentre elas: Comunidade Xambá; Quilombo do Portão do Gelo Nação Xambá; e Comunidade Quilombola Urbana do Portão do Gelo Nação Xambá - este último título foi recebido em 2006 quando foram nomeados Quilombo. De acordo com (Alves, 2007, p. 87) “a tradição Xambá é uma herança do povo africano, que deixou no Brasil um imenso legado cultural”.

Para contextualizar as informações contempladas na pesquisa se faz necessário descrever as histórias e as experiências musicais vivenciadas no referido terreiro de candomblé, situado em Olinda, no estado de Pernambuco. Neste contexto, serão abordados principalmente aspectos relacionados aos toques e às nuances executadas nos tambores, como também suas especificidades.

Os parágrafos a seguir retratam, da forma mais fidedigna possível, todas as informações obtidas durante o processo de investigação.

Um aspecto bastante relevante no processo investigativo, como relata Cardoso (2006), é que muitas vezes nos deparamos também com a resistência de algumas pessoas – do contexto observado - em fornecer informações mais detalhadas sobre o seu cotidiano, os seus costumes e principalmente em relação aos seus rituais religiosos.

Além da dificuldade ocasionada pelo contraste da cultura do pesquisador com a cultura abordada, um problema também pode ser levantado a partir do acesso do estudioso às informações: Nem sempre o pesquisador encontra predisposição por parte das pessoas pertencentes à cultura estudada (CARDOSO, 2006, p. 28).

Como bem lembrado por Cardoso (2006), há relatos de resistência ou até de indisposição por parte de pessoas ligadas à cultura estudada no que se refere ao acesso às informações. Entretanto, durante a realização desta pesquisa, deve-se aqui registrar a situação totalmente inversa da que foi destacada, no que concerne à acessibilidade, à facilidade no diálogo, à receptividade e à disponibilidade por parte das pessoas que vivenciam a Nação Xambá (local onde a pesquisa foi desenvolvida) e que fizeram parte deste processo

investigativo. Todos os participantes foram de fundamental importância para a construção deste trabalho.

O fato de estar relacionado a um ambiente com hábitos e práticas musicais específicas torna-se uma missão bem mais desafiadora e com uma carga maior de responsabilidade. Para entender uma linguagem musical é preciso conhecer as relações humanas estabelecidas entre as pessoas que a produzem, como aponta Seeger (2008):

Uma definição geral de música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunica com outros membros (SEEGER, 2008, p. 239).

Entende-se que os resultados obtidos através desta pesquisa serão transformados em uma ferramenta que possa agregar um conteúdo relevante sobre a concepção musical de uma comunidade afro-brasileira. Podendo assim contribuir com os profissionais da música e de outras áreas do conhecimento.

Figura 2



Fachada da entrada principal do Centro Cultural. Fonte: Foto tirada em 2018 pelo autor, Olinda/PE.

O primeiro encontro para a coleta de dados ocorreu no dia 27 de setembro de 2018 com o ogã Cleyton José da Silva, mais conhecido como Guitinho da Xambá. Guitinho é presidente do Centro Cultural Grupo Bongar e fundador do Grupo Bongar. Neste dia também foi possível

conhecer os espaços que funcionam dentro do Centro Cultural, como a biblioteca e o salão de ensaios.

O Grupo Bongar, segundo o ogã Guitinho:

Tem como sua principal missão ressignificar sem corromper seus valores ancestrais. Fazer de sua música tradicional instrumento de transformação social e manutenção de sua tradição religiosa de origem afro-brasileira, em especial, de linhagem Xambá. Além de promover, de forma criativa e artística, a produção das brincadeiras populares de terreiro, como o Coco de Roda (informação verbal¹⁶).

Após este primeiro momento, tivemos mais dois encontros para mais duas entrevistas, que ocorreram nos dias 11 e 18 de outubro de 2018. Para que fosse possível obter mais informações que estivessem relacionadas com os aspectos rítmicos por eles executados, e de forma mais direta com a performance do toque Alujá, Guitinho comenta sobre o percussionista Moisés, outro ogã do terreiro. Segundo Guitinho, esta pessoa teria o perfil mais indicado para me acompanhar durante o processo investigativo. Dessa forma, o ogã Guitinho intermediou o nosso primeiro encontro, e as observações subsequentes passaram a ser acompanhadas pelo percussionista Moisés.

Moisés Francisco da Silva, popularmente conhecido como Meme da Xambá, além de ter sido uma pessoa de fundamental importância para que fosse possível observar os mínimos detalhes e esclarecer todas as dúvidas relacionadas aos tambores e a execução do toque, teve imensa contribuição nas informações fornecidas sobre os aspectos históricos e suas experiências como um dos membros da Xambá. Moisés também possibilitou um momento onde pude registrar o toque Alujá sendo executado nos três tambores. Esta performance foi realizada com a participação dele e mais dois ogãs, João Alberto, conhecido como Beto da Xambá e Thúlio Cláudio, conhecido como Thúlio da Xambá, os quais também contribuíram imensamente para a pesquisa através dos seus relatos e de suas performances.

Segundo Dias (2004, p. 44) “os ogãs conhecem grande variedade de toques das diversas nações do candomblé – Keto, Angola, Jêje – e podem dominar um repertório de centenas de cânticos”.

No decorrer das visitas o ogã Guitinho também intermediou uma entrevista com o babalorixá¹⁷ sr. Adeildo Paraíso da Silva, conhecido na comunidade como Ivo da Xambá, que

¹⁶ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

¹⁷ Sacerdote do Candomblé. Pai que possui o conhecimento dos Orixás (SILVA, 2008, p. 70).

é um dos filhos de Severina Paraíso da Silva, fundadora do terreiro, falecida em 1993. Após a morte de sua mãe o babalorixá sr. Ivo passou a comandar o terreiro.

Outro membro do terreiro que contribuiu imensamente com os relatos e disponibilizou alguns documentos sobre o contexto da Comunidade Nação Xambá, inclusive com uma cartilha elaborada por ele, foi o historiador e filho de santo da casa sr. Hildo Leal da Rosa¹⁸ (mencionado no capítulo anterior). O contato com o sr. Hildo aconteceu a partir das leituras dos referenciais teóricos, onde Guerra (2011) apresenta em sua pesquisa informações dos locais onde foram encontrados alguns registros. O Arquivo Público de Pernambuco seria um desses espaços, exatamente onde o historiador Hildo trabalha. As entrevistas com o babalorixá sr. Ivo e o historiador e filho de santo foram realizadas na sede do terreiro da Xambá. Vale salientar que os ogãs/percussionistas mencionados anteriormente serão citados durante a pesquisa apenas como Guitinho, Moisés, Beto e Thúlio.

Investigar e relatar sobre assuntos relacionados à cultura de uma comunidade é sempre algo complexo e muito delicado, haja vista que estaremos tratando de valores e costumes com significados imensuráveis. Mesmo com a atenção voltada para as especificidades dos tambores e a performance do toque Alujá pra Xangô executado nesta nação, outras informações relacionadas às práticas vivenciadas no contexto foram de extrema importância.

Narrativa presente na memória de construção da identidade coletiva de grupo, as idas e vindas da África destes dirigentes de cultos africanos no Brasil, em particular entre os Estados da Bahia, Pernambuco e Alagoas, é relevante destacarmos as narrativas dos membros do Terreiro Santa Bárbara, localizado no Portão do Gelo, no bairro de Beberibe, na cidade de Olinda/PE, que se identifica como de Nação Xambá. Segundo os “xambarianos”, sua organização de culto é de uma linhagem/nação que descende de um povo que habitou os Montes Adamawa, na região ocidental da África, onde hoje estão localizados os países da Nigéria, Senegal e Camarões. Este culto teria sido trazido para o Brasil, pelo alagoano Artur Rosendo Pereira, que possivelmente teria ido à África, no início do século XX. Tendo conhecido a costa daquele Continente, conviveu com o povo Soba no Daomé (O CRUZEIRO, 1949). Os membros do Xambá no Portão do Gelo, ainda dizem que Pai Rosendo aprendeu com um senhor de nome “tio Antônio”, vendedor de panelas no mercado de Dakar/Senegal, as práticas do culto aos orixás (COSTA, 2007, p. 3).

A escolha por esta nação se deu pelos fatores histórico, social e cultural vivenciados por esta comunidade há quase 90 anos no estado de Pernambuco. Tudo isso o credencia como um local de referência nas práticas do candomblé no estado. Mesmo sabendo da sua existência, o contato com a história e os toques se deu a partir da pesquisa de campo.

¹⁸ Historiador com formação superior em História pela UFPE – Universidade Federal de Pernambuco.

O Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê ou Comunidade Nação Xambá como é mais conhecido, está situado a rua Severina Paraíso da Silva – nome dado ao Memorial que funciona dentro do próprio terreiro -, nº 65, no Portão do Gelo, São Benedito – Olinda, desde 1950. Porém, teve sua história iniciada em 1930, quando, segundo o babalorixá Ivo, foi fundado no bairro de Água Fria, posteriormente transferindo-se para o bairro de Dois Unidos, ambos em Recife, até chegar ao atual endereço.

Figura 3



Fachada do terreiro da Nação Xambá. Fonte: Foto tirada em 2018 pelo autor, Olinda/PE

Há relatos que podem ser constatados nas pesquisas realizadas por Guerra (2011) e Costa (2007) que o culto e o nome Xambá são de origem africana. Esta informação por si só aguça ainda mais a curiosidade em torno da cultura cultivada pelos povos daquele continente nos séculos passados.

A tradição Xambá é uma forma de religiosidade afro-brasileira que foi importada para o Recife no início do século XX (entre as décadas de 1910-1920). Sendo assim, sua tradição em terras pernambucanas teve que ser reinventada de outra forma (GUERRA, 2010. P. 693).

Todavia, pouco se sabe como esta tradição acontecia, embora presume-se que ao aportar no Brasil muitas práticas foram ressignificados.

Descobriu-se que na região dos Montes Adamawa, onde passa o vale do Rio Benué, afluente do Rio Niger, onde, atualmente, fica os Camarões, vizinho da Nigéria, habita um povo com essa denominação, Tchamba, ou Xambá. Na tentativa de obter mais informações sobre as origens o pessoal da Xambá escreveu para as embaixadas

africanas no Brasil e recebeu resposta da Embaixada Camaronesa, dizendo que, nessa região citada, existe um povo, uma família, uma etnia Tchamba e outras várias famílias que usam o nome Tchamba, e que algumas delas participaram das lutas de independência dos Camarões. “É por não conseguir fazer essa ligação com o povo da África que os xambazeiros consideram a Xambá uma cultura religiosa com características próprias da nação Xambá, mas não necessariamente uma etnia” (ALVES, 2007, p. 42).

Sobre a relação da Comunidade Xambá com as raízes africanas, Costa (2011) relata:

Há nesse espaço sinais diacríticos que nos remetem a possíveis reelaborações de certas práticas rituais dos chambas da região do Mapeo – atual Nigéria e Camarões -, a exemplo do ritual *Mama Tchambá* e o *Jup matrikin* – rituais femininos, cujas características podem ser identificadas com algumas cerimônias do Terreiro Santa Bárbara-Nação Xambá, a exemplo da *Louvação* de Oyá. O culto a *Afrekê* ou *Averekete*, vodun daomeano que no Terreiro Santa Bárbara é considerado um orixá feminino, é outro elemento de interface entre esses dois lados do Atlântico (COSTA, 2011, p. 160).

Um aspecto importante na história dessa nação é que antes mesmo de ter iniciado suas atividades em Pernambuco - que para alguns foi o local onde tudo começou - sua relação com a África e os cultos religiosos aconteceram a partir do estado de Alagoas. O cenário que marcou o início da longa trajetória da Nação Xambá apresentado por Guerra (2011) retrata bem a difícil tarefa de manter vivas as tradições do sincretismo afro religiosos no Nordeste do Brasil:

Em 1912, inicia-se no estado de Alagoas a “Operação Xangô”, perseguição às casas de culto afro. Nesta ocasião, várias casas foram invadidas, fiéis foram agredidos física e moralmente, bem como tiveram seus objetos sagrados quebrados. Esta perseguição sofrida pelos cultos afro no estado de Alagoas fez com que a maioria dos Babalorixás e Yalorixás buscasse abrigo nos estados vizinhos, sobretudo na Bahia e em Pernambuco. Foi dentro deste contexto que o culto Xambá foi trazido de Alagoas para Pernambuco pelo Babalorixá Artur Rosendo Pereira: ele chegou à capital pernambucana por volta de 1923, instalando-se no bairro de Água Fria, onde fundou o terreiro batizado de Seita Africana São João (GUERRA, 2011, p. 285).

A referida “Operação Xangô” também teve outro nome. Segundo o filho de santo sr. Hildo - citado por alguns pesquisadores como historiador, intitulação que o deixa até certo ponto um pouco incomodado - a migração de Artur Rosendo para Recife se deu em consequência do “Quebra de 1912”.

Artur Rosendo era alagoano e, no início da década de 1920, se estabeleceu na cidade do Recife, após fugir de Maceió em virtude das perseguições étnico-religiosas. No Recife, passou a morar na Rua da Regeneração, na casa de número 1.045, no bairro de Campo Grande – área de subúrbio do Recife. Ali abriu seu terreiro, a Seita africana São João, sob a proteção do orixá Xangô (COSTA, 2011, p. 174).

De acordo ainda com historiador e filho de santo, “há registros de que Arthur Rosendo encontrava-se residindo na capital pernambucana entre 1920, e que seguramente em 1922 o terreiro dele já existia no bairro de Água Fria” (informação verbal¹⁹).

Ainda através do relato do sr. Hildo, “após a abertura do terreiro por Arthur Rosendo alguns dos seus filhos e filhas de santo abririam posteriormente suas próprias casas, dentre elas Maria das Dores da Silva, conhecida como Maria Oyá, fundadora do terreiro da Nação Xambá” (informação verbal²⁰).

Desde que se estabeleceu em Olinda, no bairro de Beberibe, na década de 1950, a Nação Xambá tem se mantido ativa nas suas atividades religiosas e lutado pela preservação da cultura afro-brasileira. Contrariando até o que já foi relatado por alguns pesquisadores, como mencionado por Guerra (2010; 2011), onde diziam que a Xambá era uma nação quase extinta.

Se contrapondo ao que foi antes mencionado por alguns pesquisadores sobre a extinção do terreiro, o percussionista Moisés comenta:

[...] eu acho que o mundo precisa conhecer as festas religiosas, as festas de matriz africana, até porque a gente sempre tem que mostrar, e a gente sempre demonstra que existe a tradição Xambá, existe a tradição Nagô, existe a tradição Ketu, existe a tradição Angola, a Umbanda e outras e outras denominações. Porque se a gente não fizer isso acaba que as pessoas começam a denominar e dizer que é extinto, e não é extinto, como sempre falaram que a Xambá era um povo extinto e nunca foi extinto, que sempre existiu (informação verbal²¹).

A fala de Moisés ganha força com o discurso do ogã Guitinho, quando faz um relato dizendo:

[...] pelo fato de a Nação Xambá manter a tradição das origens afro-brasileiras e desenvolver um importante papel dentro da comunidade a área foi reconhecida como o primeiro quilombo urbano do Norte/Nordeste, a primeira casa de terreiro de candomblé do estado a ser patrimônio vivo e ter seu memorial dentro do seu próprio ambiente (informação verbal²²).

Nesse contexto, Oliveira e Campos (2010) comentam:

Este conceito de Nação ou Culto Xambá foi uma forma de reestruturação e de reidentificação após a perda da sua grande líder. Com o falecimento da Mãe Biu, as obrigações são passadas para o seu filho, Pai Ivo. E através da nova hierarquia, a comunidade Xambá colecionou uma série de conquistas, entre elas: o Memorial Severina Paraíso da silva também conhecido como Memorial da Xambá: O Resgate de uma Herança, grande mantedor da Cultura Xambá e primeiro museu afro de Pernambuco. Dessa forma, analisamos a importância do Museu como forma de

¹⁹ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

²⁰ Entrevista fornecida pelo historiador e filho de santo sr. Hildo, Olinda/PE, 2019.

²¹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

²² Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

valorização da cultura, com um vasto acervo de fotos, mapas, roupas, entre outros elementos que pertenceram a Yalorixá que emprestou o nome ao memorial. Posteriormente, o terreiro torna-se Ponto de Cultura e recebe o título de Quilombo Urbano; e a escrita e imagem agora se inserem a História Oral do Terreiro, mostrando até que ponto a tradição e resistência foram responsáveis pelo resgate da sua herança (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 692).

De acordo com o babalorixá sr. Ivo, as conquistas antes citadas pelo ogã Guitinho e ratificadas por ele (sr. Ivo) são muito significativas para toda a comunidade. Segundo o babalorixá “foram alcançadas até mesmo como forma de reconhecimento. Todas estas conquistas não deixam de ser um empoderamento forte, e isso não é uma questão de vaidade, mas é uma questão simplesmente de ter o nosso espaço” (informação verbal²³).

De acordo com Guitinho, pertencente a uma geração que sucedeu a geração do babalorixá sr. Ivo, os aspectos antes abordados foram extremamente relevantes para que o terreiro da Comunidade Xambá se tornasse uma grande referência nas práticas dos rituais afro-religiosos no estado de Pernambuco onde são vivenciados toques para os diversos Orixás.

No que está relacionado aos cultos, aos toques e a outras práticas afro-religiosas, De Araújo e Dupret (2012) comentam:

No contexto festivo das cerimônias afro-religiosas pressupõe-se a participação essencial do componente musical. Neste sentido, instrumentos, músicos e as canções são também sacralizados. Cada toque efetivado, cada ritmo, estará dedicado a uma divindade, ou a um momento preciso no culto, determinando assim a dança, os gestos e os movimentos empregados. Os membros dessas religiões compreendem os códigos musicais, identificando, por exemplo, que Orixá está sendo chamado e louvado através do som que está sendo entoado (DE ARAÚJO; DUPRET, 2012, p. 55).

Ainda segundo o ogã Guitinho, a grande preocupação, e que até certo ponto se torna um desafio para os membros mais antigos, está em manter a tradição não só nos toques, mas também na postura dos ogãs mais jovens dentro da Nação Xambá, pois alguns deles já atuam em grupos musicais da cidade e também em outras nações. Este cuidado tem a ver com as influências que podem interferir na relação destes indivíduos tanto dentro da comunidade como em suas performances durante os rituais.

Discutindo mais sobre este aspecto e traçando um paralelo sobre esta relação, De Araújo e Dupret (2012, p. 57) acrescentam: “a musicalidade afro-religiosa está presente não apenas nos cultos, como na própria rede de mitos africanos conhecidos e repassados aos jovens; esses mitos conservam muito do modo de vida tradicional de determinadas etnias”.

²³ Entrevista fornecida pelo babalorixá Sr. Ivo, Olinda/PE, 2019.

Percebe-se que o aspecto evidenciado por Guitinho (sobre a missão de ressignificar sem se corromper) nos parágrafos iniciais deste capítulo, está atrelado às transformações que aconteceram ao longo dos anos e foram absorvidas pelos componentes da comunidade, porém sem perder as suas características identitárias.

Este cuidado com a tradição e preservação das práticas vivenciadas na Nação Xambá não se resume apenas às palavras de Guitinho. O percussionista Moisés também enfatiza esta relação, destacando aspectos extremamente relevantes, que se inicia ainda quando criança e se estende até a fase adulta.

Sobre tais aspectos, Moisés relata:

[...]a gente tem a nossa forma tradicional de aprendizado, que é no dia a dia dentro do terreiro de candomblé. O que a gente aprende dentro de um terreiro de candomblé a gente aprende pra vida. Tudo é cantado, tudo é em roda, e a gente brincar em roda tem várias perspectivas do mundo. Nem você é melhor do que eu e nem eu melhor que você, a gente está compondo uma roda e ali é uma corrente, cada um compartilhando da sua experiência, da sua vivência, da sua energia, e assim sucessivamente. (informação verbal²⁴).

No que concerne aos aspectos que foram abordados, nos damos conta de que a relação entre a tradição e a transformação dos hábitos praticados entre os povos é natural e inevitável em qualquer contexto, mesmo com alguma resistência dos mais conservadores.

Corroborando com a discussão dos parágrafos acima, o desinteresse dos jovens por culturas tradicionais se verifica em diversos contextos “como no samba de roda”, segundo Graeff (2015, p.23).

Contextualizando este cenário, a concepção de Alves (2007) traz o seguinte:

A cultura seja qual for a sua natureza, para ser conhecida, vivida e perpetuada, deve ser exteriorizada, pois só assim ela pode ser percebida. Ela é uma tarefa social e não individual, é o conjunto de experiências vividas pelo homem através de mais de um milhão de anos de existência. Nesse contexto a Cultura popular, as manifestações de raízes, que encontramos em diversos povos numa luta constante para preservar e manter vivas as tradições transmitidas pelos antepassados, passaram por transformações e inovações ao longo dos séculos de existência. Apesar da resistência dos mais apaixonados pelas tradições culturais, muito pouco se tem investido na preservação delas. Mas é bem verdade que muitas comunidades têm procurado manter a essência cultural do seu povo, entre elas a Nação Xambá (ALVES, 2007, p. 44).

Para o percussionista Moisés e o ogã Guitinho, que integram o grupo Bongar com os percussionistas Beto e Thúlio – onde executam um repertório popular (coco) e do culto religioso da tradição Xambá e Nagô (toadas), atuando fora do contexto religioso, inclusive com

²⁴ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2018.

apresentações pelo Brasil e exterior —, todos eles (ogãs do Grupo Bongar) exercem grande influência sobre os ogãs mais jovens. Esta situação para ambos é refletida dentro da comunidade, exigindo dos experientes mais atenção e muito diálogo. Isso fica claro nos relatos a seguir.

O percussionista Moisés ainda aborda sobre esta realidade da seguinte forma:

[...] a nossa geração já conseguiu lugar na universidade, a gente montou o grupo Bongar, hoje a gente já viaja o mundo, já conquistamos outros espaços sem perder a nossa essência. Então a criançada hoje, querendo ou não elas se espelham na gente, a gente é uma referência. Então, o que é que acontece? A gente tem que ter muito cuidado em relação a isso, porque quando eu estou ali no terreiro tocando pra um orixá, eu não sou Meme da Xambá não. Então a gente tem que dividir muito por causa da vaidade mesmo (informação verbal²⁵).

Levando-se em consideração as palavras de Guitinho e de Moisés em relação ao que está ligado às práticas religiosas e a sua preservação, o que é bastante pertinente, Alves (2007) diz:

Desde a sua fundação o terreiro Xambá conserva os rituais religiosos transmitidos por Artur Rosendo. Os xambazeiros continuam mantendo a tradição religiosa, como foi passada pelo babalorixá alagoano e (re) transmitida pelas yalorixás Tila e Biu. Até porque existe uma preocupação dos dirigentes do terreiro em manter e preservar o culto como ele foi (re) passado. Mas é claro que pelo tempo (mais de 70 anos) é natural que algumas questões se modifiquem, se atualizem ou se renovem, algo interessante a qualquer povo. É o que observamos com os costumes e crenças da Nação Xambá. Ao longo de todos esses anos foi preciso mudar comportamentos, proibições e normas para uma adequação aos avanços dos tempos atuais (ALVES, 2007, p. 70).

Portanto, no universo de um povo que cultua práticas de matrizes africanas (dança, cânticos, toques, rituais, etc) com diversos significados, e ao mesmo tempo tenta acompanhar as constantes renovações do mundo moderno lutando pela manutenção da sua cultura, é necessário encontrar o equilíbrio para conviver de forma sadia com esta realidade que dialoga com os acontecimentos dentro e fora da própria comunidade.

As rápidas transformações que as religiões afro-brasileiras vivenciam no Brasil como um todo nos fez refletir sobre suas transformações em Recife, capital de Pernambuco. Percebemos um forte apego às tradições ao exaltarem a originalidade dos cultos, as vestimentas e os rituais, no sentido de preservarem e perpetuarem por meios de tradição oral, passada de gerações mais velhas às mais novas, os ensinamentos trazidos para o Brasil pelos seus ancestrais africanos. Juntamente com o apego à tradição, novas formas de vivenciar a experiência religiosa estão se processando (CAMPOS, 2013, p. 14).

²⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Independentemente dos conceitos que envolvem esta discussão, trazendo relatos pertinentes sobre tradição, modernidade, transformação, preservação, ressignificação e outros, fica evidente quão relevante é o assunto. Todos estes pensamentos refletem o quanto cada um dos fatores se relaciona entre si, estão em constante diálogo com o tempo, interagindo com os distintos contextos e seus significados.

4.1 Relações entre a oralidade e a performance do toque Alujá na Nação Xambá

As transformações referenciadas anteriormente por Campos (2013) são abordadas no relato do percussionista Moisés, sobre o que está relacionado à performance do toque Alujá envolvendo gerações distintas de ogãs. Tal aspecto se torna ainda mais evidente quando ele faz a seguinte afirmação:

[...] às vezes até no jeito de tocar mesmo, porque eu acredito que tem a diferença. Se a gente botar 3 tios nossos, antigos, mais velhos tocando, botar a geração da gente e botar a geração mais nova... até porque se teve outras influências tanto de candomblé quanto maracatu, porque a convivência com outros grupos a gente acaba absorvendo coisas boas *pra* gente. Isso não quer dizer que a gente vai mudar, descaracterizar o ritmo, mas que vai acrescentar algo na hora de tocar (informação verbal²⁶).

Ainda segundo Moisés, sobre as práticas desenvolvidas no processo de troca de saberes na Nação Xambá:

[...] a gente tem uma preocupação literalmente de não mudar e não moldar a didática da gente de aula. Porque o mais interessante *pra* gente é isso, porque a ideia de nossas aulas é essa mesmo de vivenciar. A gente não pegou o método e disse “é esse aqui”, mas a gente tinha uma base e em cima dessa base a gente trabalha e cria o método, do jeito que acontece, trabalhar muito com a oralidade, que é da forma que a gente aprende, vendo e escutando (Informação verbal²⁷).

Estas observações trazidas pelo percussionista ratificam a ideia de que as culturas se entrelaçam, que os contextos sofrem influências e influenciam uns aos outros. Inclusive este fenômeno é natural no próprio ambiente.

Nessa vida compartilhada é que a dança, a percussão e o canto tomam parte de uma totalidade, onde as pessoas expressam seus talentos e habilidades à vontade. Nesses espaços, as crianças aprendem de ouvir e de ver o fazer dos adultos e jovens; aprendem tentando fazer juntas, por vezes guiadas por um maior (MAKL, 2011, p. 62).

²⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

²⁷ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

No entanto, cabe a cada grupo entender de que forma esses novos elementos serão absorvidos e inseridos em suas práticas diárias.

As práticas musicais de culturas baseadas na tradição oral, como é o caso do candomblé, apresentam uma grande variação na performance de uma mesma cantiga ou toque instrumental quando estes são executados, por exemplo, duas vezes seguidas (FONSECA, 2007, p. 14).

Ainda de acordo com Fonseca (2007):

Os ogãs novatos aprendem os ritmos a serem executados com os mais velhos por meio de fórmulas silábicas mnemônicas que reproduzem a estruturação rítmica dos toques, como também por meio de imitação dos gestos dos tocadores. Nesse processo, gestualidade e oralidade constituem-se as principais ferramentas de aprendizagem (FONSECA, 2007, p. 11).

Das experiências vivenciadas nas aulas do toque Alujá foi possível observar aspectos que estão relacionados ao processo da troca de saberes, os quais são desenvolvidos através da oralidade. Tal processo se assemelha ao que em algumas situações utilizamos no nosso meio musical.

Apesar de o sistema musical do candomblé estar fundamentado na tradição oral, regras e normas de execução musical são observadas precisamente. Dessa forma, a definição daquilo que é relevante dentro do estudo só poderá ser dada por aqueles que são detentores da tradição nesse fazer musical (FONSECA, 2007, p. 14).

Embora tenhamos no processo de ensino e aprendizagem musical o recurso de várias ferramentas, dentre elas a escrita (partitura), também fazemos uso de outros recursos como o da oralidade, da memorização e da repetição.

A partir das aulas práticas desenvolvidas durante a pesquisa de campo, pôde ser comprovado que no contexto da Nação Xambá o processo de ensino e aprendizagem adotado se assemelha ao que comumente é realizado nos mais diversos contextos dentro e fora do Brasil. Na África, por exemplo, tal processo foi observado e destacado por Kubik (1979, p. 107): “os principais processos da educação informal de música e dança são imitação e aprendizado por absorção lenta”.

Traçando um paralelo entre tais processos da educação informal abordado por Kubik e as possibilidades de transcrições, onde ambos estão em constante diálogo:

Portanto, indiretamente, a primeira razão pela qual não existe uma uniformidade nas transcrições consiste nas diferentes formas de ensino-aprendizagem musical dos ogãs no candomblé, o que gera situações que podem variar de casa para casa, ou de nação para nação, e que são passadas do informante ao pesquisador com diversas

particularidades, estando sujeitas a diferentes interpretações por parte de ambos (MALAGRINO, 2017, p. 65).

Um fator de extrema relevância neste processo é estarmos atentos ao que será ensinado, ao que será aprendido e apreendido, sem a preocupação de transcrever ou traduzir algo, apenas de ouvir, assimilar e repetir.

Estabelecendo uma relação entre o que está sendo observado na performance musical e o que se pretende transcrever, ou quais elementos estão sendo valorizados, cabe apresentar um relato feito pelo percussionista Moisés sobre a seguinte experiência ocorrida em um dia de culto no Terreiro da Nação Xambá, situação que foi vivenciada por ele e alguns alunos/pesquisadores de uma universidade do Recife.

Sobre o fato ocorrido ele menciona o seguinte:

[...] eu não me lembro qual foi o ano, veio um pessoal da universidade fazer uma pesquisa num dia de toque e tentar transcrever o que os ogãs estavam tocando, transcrever *pra* uma partitura. Então, o que que aconteceu? Tem coisas que acontecem na cerimônia, no dia de toque, que é diferente do que eu estou fazendo aqui (na pesquisa), está entendendo? Porque tem coisas que a gente toca no ilú, no yan que às vezes eu só faço uma vez e não faço mais. Que é a coisa do momento, que é coisa da energia que a gente está ali. Então, eles vieram e transcreveram do jeito deles, da forma deles (informação verbal²⁸).

Ainda sobre o referido acontecimento, Moisés fez a seguinte observação:

[...] a minha conclusão sobre isso é que *pra* você transcrever você tem que vivenciar, porque cada momento, a cada dia, é uma coisa diferente, é uma descoberta diferente. Então, naquele momento ali, era um trabalho deles, não sei se eles tinham sentimento, porque isso também faz parte. Por isso que os ogãs, o tocador de ilú, de engome, o babalorixá, ialorixá e todo pessoal que compõe o candomblé, eles são professores, eles têm a didática deles e a forma deles de ensinar, que é praticando, na prática, na oralidade, e que isso deve ser respeitado (informação verbal²⁹).

Sobre esse aspecto, a concepção de Makl (2011) contribui para um olhar mais abrangente:

Para entender essas práticas musicais, precisamos atender suas formas de organização, sua feitura em performance. Precisamos ir além da língua como analogia das práticas significantes, evitando assim que a textualidade nos impeça a compreensão da totalidade; precisamos colocar em foco as performances, porquanto elas são irredutíveis à textualidade das palavras. O foco nas performances dá conta do sentido que a música tem a respeito das identidades sociais, bem como ela é experimentada, reproduzida e inventada das maneiras mais intensas por meio do movimento corporal, da mímica, dos gestos. Esse foco nos introduz a respeito do decisivo papel da gestualidade na interação entre os músicos fazendo música; entre os dançarinos; e

²⁸ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2018.

²⁹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2018.

entre os músicos e dançarinos, bem como na invenção/construção de personagens (MAKL, 2011, p. 62).

Tentar identificar como os padrões rítmicos do toque Alujá se desenvolvem foi bastante significativo pelos fatores que estão atrelados à complexidade e suas particularidades. Tais aspectos estavam relacionados, por exemplo, às notas executadas ora com acentos, ora sem acentos; técnicas e sonoridades resultantes utilizadas nos instrumentos de percussão para extração dos graves e agudos, posicionamento das mãos e as regiões dos tambores em que os golpes são executados.

O processo metodológico utilizado por eles (percussionistas) na transmissão dos saberes pela oralidade traduz de uma forma muito particular os conceitos e as práticas musicais vivenciadas no seu âmbito. Os solfejos, as palmas, a prática do padrão rítmico dividida em trechos e as suas repetições, até formar o ciclo por completo refletem a forma de como eles aprenderam e compartilham os seus conhecimentos. Dessa forma, esta etapa me fez também refletir sobre os valores e as metodologias de ensino e aprendizagem adotadas por cada contexto e que os mesmos devem ser respeitados. Assim, ratifica-se a ideia de que não existe a maneira certa nem a errada, sobretudo existe uma ferramenta que é utilizada para que os conhecimentos sejam difundidos.

5 A PERCUSSÃO DA NAÇÃO XAMBÁ

5.1 Tambores engomes: classificação, características sonoras e funções

Não há como imaginar os cultos afro-religiosos sem os cânticos e a dança, sem o ritmo e a percussão. Esta prática africana milenar também é vivenciada nos terreiros de candomblé brasileiros onde cada ambiente apresenta as suas próprias particularidades.

Por meio da música dos batuques e dos cantos dos escravos eram contadas histórias passadas, ricas memórias de deuses e ancestrais glorificados que permaneciam vivos nos mitos. A religiosidade dos grupos buscava sobrevivência apoiada no que tinham em comum, e o ritmo dos tambores tratou de amalgamar as diferenças (FONSECA, 2006, p. 102).

Alguns estudiosos como Kubik (1979), Pinto (2001, 2004), Lacerda (2005), dentre outros, apresentam em suas pesquisas aspectos que estão diretamente ligados à relação dos princípios rítmicos existentes entre os toques africanos e afro-brasileiros. Inclusive Lacerda (2005) traz informações sobre o toque do candomblé (Alujá).

No entanto, durante a realização desta pesquisa foi encontrado um número reduzido de trabalhos acadêmicos sobre o assunto, mais especificamente acerca dos elementos característicos dos toques, como, por exemplo, os padrões rítmicos dessas religiões de matrizes africanas. Este aspecto pode ser caracterizado pelo fato de serem pouco difundidos, sendo vivenciados apenas em seu contexto religioso. Por consequência, em determinadas situações em que o toque venha a ser executado (por bateristas e/ou percussionistas externos), existe a possibilidade de que tal performance aconteça - não de forma generalizada - com traços que os descaracterizem.

Por outro lado, a forte relação existente entre dança, crença e a música (mais especificamente com os instrumentos de percussão, foco dessa pesquisa) enriquece ainda mais os hábitos por eles cultivados.

Em se tratando de aspectos que envolvem a performance dessas manifestações religiosas, devemos considerar alguns parâmetros de cunho sociocultural e histórico, relacionando-os ao contexto da prática na qual determinado ritmo, toque ou música se insere.

O intuito de entender alguns aspectos envolvidos na relação entre os ritmos afro-brasileiros e os ritmos africanos não nos permite menosprezar este cenário, até porque a música

que é vivenciada em um determinado contexto carrega consigo uma história, onde nela encontraremos a voz e a identidade do seu povo.

Como não destacar neste universo de matrizes africanas os valores rítmicos e toques trazidos pelos negros, os quais até hoje são vivenciados em várias regiões do Brasil como Rio de Janeiro, Pernambuco, Maranhão, Bahia, Rio Grande do Norte, Paraíba e tantos outros. A manutenção dessas tradições proporciona aos pesquisadores (e à sociedade como um todo) a oportunidade de conhecer as histórias destas nações, assim como suas principais influências e representatividade para cada região.

Os Batuques de Terreiro hoje dançados por todo o Brasil têm suas raízes nos eventos com dança e música que promoviam os escravos fixados na zona rural principalmente – fazendas, engenhos, garimpos – mas também em algumas áreas urbanas, realizadas nos poucos momentos de lazer de que dispunham. Os batuques marcam a presença da cultura banto, trazida pelos africanos vindos de Angola, do Congo e de Moçambique para diferentes rincões do Brasil. São formas vivas dos Batuques o Carimbó paraense; o Tambor de Crioula do Maranhão, o Zambê do Rio Grande do Norte e o Samba de Aboio sergipano; em Minas, celebra-se o Candomblé, no Vale do Paraíba paulista, mineiro e fluminense, o Jongo ou Caxambu; na região de Tietê, em São Paulo, dança-se o Batuque de Umbigada, entre muitas outras manifestações... Sem falar dos primos estrangeiros, como o Tambor de Yuca cubano, ou o Bellé da Martinica, em tudo semelhantes aos nossos batuques (DIAS, 2004, p.43).

Assim, os ritmos e a percussão são elementos valiosíssimos e de grande significado dentro da cultura africana, pois estão presentes desde as manifestações culturais afro-brasileiras (música, dança, canto) até os rituais afro-religiosos (como nos terreiros de candomblé nas cidades de Olinda e Recife – PE, por exemplo), aspectos estes que fazem da África um continente com muitos valores e que, de uma forma ou de outra, continuam influenciando diversas regiões do nosso país.

Quando nos referimos à música e principalmente aos toques afro-religiosos, devemos entender que estamos dialogando com um universo que envolve diversos significados. Estes significados – que compreendem tradições, conhecimentos, técnicas, habilidades, comportamento e outros – podem ser modificados de acordo com o lugar e a forma como estejam acontecendo.

Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora do seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p. 223).

Isso se deve ao fato de estarmos lidando com valores e concepções, e estes devem ser levados em consideração no momento da performance. Cuidados esses que serão mantidos a partir das intervenções no contexto da Comunidade religiosa de matriz africana Nação Xambá.

Dentro deste contexto, os tambores receberam destaque, até porque neles são executados os toques, principal objeto de estudo desta pesquisa.

Tambor é o principal instrumento musical da orquestra dos xangôs. Sua música é, nas religiões africanas, um traço mágico de ligação entre as criaturas humanas, frágeis e mortais, e as divindades invisíveis, poderosas e eternas. Espécie de meio de comunicação entre o mundo terreno em que vivemos e o mundo celestial dos **orixás** (VALENTE, 1956, p. 81).

Na Nação Xambá, no conjunto de suas tradições, os tambores são protagonistas, desempenhando funções importantes. Seus timbres e suas nuances, unidos ao canto e à dança, fazem dos rituais grandes momentos de celebração.

Um aspecto muito peculiar relacionado ao momento do toque Alujá no ritual é que na Nação Xambá não acontece a dança. De acordo com o percussionista Moisés, mais especificamente sobre essa relação, “no Nagô e na Xambá, o orixá, quando ele está em terra, ele pede às vezes pra tocar o Alujá, que é o toque específico do orixá. Aí a pessoa puxa sem canto nenhum, só o toque e o pessoal saudando, fazendo as saudações a ele” (Informação verbal³⁰).

Logo em seguida é iniciado o canto de saudação ao orixá Xangô que é denominado de “Onicá” ou “Onika”, segundo o ogã Guitinho. Ainda de acordo com o mesmo: “durante o Onicá, que é o momento que se vai começar a tocar pra Xangô, as pessoas se ajoelham, aí se começa a cantar o Onicá” (Informação verbal³¹).

Sobre a interrelação entre o toque, o canto e a dança, por exemplo, o percussionista Beto destacou uma determinada situação a qual ele ainda não havia vivenciado dentro do terreiro: “eu estava sozinho e tio Ivo disse: Beto, toca aí porque tem que ter um ‘balanço’. Aí eu sentei, eu não sabia nada, e eu só toquei porque ele dançou. Eu só consegui assimilar o que eu ia tocar porque eu o vi dançando. Ou seja, quando ele começou a cantar, aí eu toquei” (Informação verbal³²).

³⁰ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

³¹ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

³² Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2019.

Sobre tais aspectos, o percussionista Thúlio acrescentou: “a forma de cantar às vezes também ajuda muito” (Informação verbal³³).

Em relação ao que foi apontado por Thúlio, o percussionista Moisés pontuou:

Às vezes o babalorixá vai cantar, ele já tem uma facilidade de já deixar o ritmo *pra* você e, às vezes não. Às vezes o babalorixá vai cantar rápido, mas o toque não é rápido, quando o pessoal for puxar vai responder lento, e se você não tiver cuidado vai atrás do babalorixá (Informação verbal³⁴).

Ainda entre a relação canto e toque, os percussionistas Thúlio e Moisés compartilharam um pouco mais de suas experiências, já que ambos são ogãs também em duas outras distintas nações de tradição Nagô, trazendo na memória uma diversidade de toques e toadas. Sobre esse aspecto, Moisés mencionou:

É uma imensidão de toadas. Imagine uma pessoa vivenciar, no meu caso e no caso de Thúlio também, estar vivenciando dois mundos que têm muita coisa que é parecida e têm muita coisa que não é, porque às vezes é a mesma toada e o toque é diferente, tanto na Xambá quanto no Nagô (Informação verbal³⁵).

Ainda sobre essa relação, Moisés, que se diz uma pessoa muito privilegiada por fazer parte tanto da tradição Xambá quanto da tradição Nagô, acrescenta: “têm muitos toques da tradição Xambá que são parecidos, idênticos e iguais à tradição Nagô. Têm algumas diferenças? Tem. Têm algumas cantigas que na Xambá se toca de um jeito e tem a mesma cantiga que no Nagô se toca com outro ritmo” (informação verbal³⁶).

Os laços existentes entre a Comunidade Nação Xambá e os povos da África, além dos muitos aspectos já mencionados, são mantidos também na relação entre a denominação dos seus tambores. Nos povos bantos, o tambor é chamado de “ngoma”. Embora os nomes tenham escritas e possivelmente pronúncias distintas, a relação se torna evidente pelos aspectos relatados por Dias (2004):

Entre os povos bantos da África Central, tambor é ngoma. Não só o instrumento, porém, metonimicamente, a dança e o canto que o tambor põe em ação e, por extensão, toda a comunidade que se reúne em torno do instrumento para a celebração ritual e prazerosa (DIAS, 2004, p. 41).

Engome, “instrumento musical feito de barrica de madeira e couro de bode” (ALVES, 2007, p. 11), é o nome dado a cada tambor utilizado na Comunidade Nação Xambá. Para a execução dos toques durante os cultos são utilizados três engomes classificados da seguinte forma: melê, melê-ancó e yan. Esses instrumentos são produzidos artesanalmente, são

³³ Entrevista fornecida pelo percussionista Thúlio, Olinda/PE, 2019.

³⁴ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

³⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

³⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

compostos por uma única membrana (pele animal) e são apoiados em uma base de ferro utilizada como suporte de sustentação. Os intérpretes executam diferentes padrões rítmicos em cada um deles, percutindo-os apenas com as mãos.

O batuque dos tambores africanos exerce sobre os adoradores dos orixás um poder extraordinário. Poder que chega a ser mesmo entorpecente ou hipnótico. Aliás, de modo geral, a música, sob as mais diversas formas, vincula-se intimamente à prática litúrgica das religiões (VALENTE, 1956, p. 82)

De acordo com o ogã Guitinho, “o terreiro da Nação Xambá é o único de Pernambuco com a tradição dos tambores engomes, de origem banto” (informação verbal³⁷).

Se você vai *pra* dentro dos toques religiosos, vai encontrar a Xambá tocando totalmente com as mãos em uns instrumentos super graves, barricas, de uma membrana só, totalmente característico dos bantos. Inclusive foram os primeiros que chegaram aqui em Pernambuco antes dos Nagôs. Então, há muita influência Banto no culto afro-brasileiro (Informação verbal³⁸).

Devido ao fato dos engomes terem o formato de barrica e serem tocados apenas com as mãos, tais particularidades os diferenciam de outras Nações em diferentes regiões pelo Brasil como: Nagô, ketu ou Queto e Jêje, onde os toques são executados com baquetas/varetas chamadas de aguidavís³⁹. No entanto, em Pernambuco, de acordo com o percussionista Moisés, existem dois terreiros que executam os toques utilizando também apenas as mãos, “o terreiro de Pai Adão (Iemanjá Ogum Té) e o terreiro de José Iguarací Felipe da costa (Ilê Axé Olabó Maxó), os dois são da tradição Nagô que tocam os ilús com as mãos” (Informação verbal⁴⁰).

³⁷ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

³⁸ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

³⁹ São galhos de árvores com o comprimento entre 30 a 40 centímetros, e com a largura, mais ou menos de um lápis (CARDOSO, 2006, p. 58).

⁴⁰ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Figura 4



Engomes (melê, melê-ancó e yan) em formato de barrica (madeira de jenipapo) utilizados nas cerimônias. Fonte: Foto tirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE

Percebe-se que o instrumental percussivo dos diferentes grupos de matrizes africanas desempenha funções semelhantes em seus referidos contextos. Contudo, seus nomes, características dos tambores e forma de execução são algumas particularidades que os diferenciam.

Figura 05



Dimensões dos engomes (melê, melê-ancó e yan) utilizados nas cerimônias. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

De acordo com o percussionista Beto, “os engomes apresentam semelhanças com os tambores batá no que diz respeito especificamente à função rítmica de cada tambor” (informação verbal⁴¹). Levando-se em consideração o que foi mencionado em relação às funções semelhantes entre os tambores engomes e os tambores batás, Lacerda (2014) apresenta:

A organização do conjunto batá segue a divisão clássica de espectro instrumental africano: de um lado está um tambor solista denominado iya ilu, ou tambor-mãe; de outro, um conjunto de instrumentos de apoio que forma a textura rítmica de uma determinada peça. O iya ilu cumpre a função variacional e estruturadora de forma, enquanto os demais instrumentos apresentam padrões relativamente fixos, com pouca margem para mudanças que implicam alterações rítmicas estruturais. O ako é uma exceção: ele pode abandonar sua função de apoio e buscar em momentos definidos um tipo de paralelismo simultâneo com a execução do iya ilu (LACERDA, 2014, p. 152).

Ainda sobre tais aspectos em relação a Pernambuco, mais especificamente entre uma Nação Nagô e uma Nação Jêje, o percussionista Moisés - que inclusive mantém relação de proximidade através da ligação religiosa existente entre seus familiares com ambas – menciona: “Na Nação Jêje e Nagô se tem os ilús em baixo, e em cima se tem três atabaques. Já os atabaques não são melê, melê-ancó e yan, não, são rum, pí e o lê” (Informação verbal⁴²).

Aliado a tal particularidade em relação a como os toques são executados na Nação Xambá, mencionada anteriormente pelo ogã Guitinho, existe outra característica muito particular, que, de acordo com os outros percussionistas da Nação Xambá, relaciona-se à peculiar sonoridade desses tambores. Pelo fato de ser utilizada apenas uma pele de animal (geralmente pele de bode) nesses tambores, inserida em apenas uma das extremidades (não utilizam peles de resposta, na cavidade inferior), o som emitido torna-se mais encorpado, de característica mais grave. Por outro lado, para se extrair o som ideal dos tambores exige-se maior esforço físico em relação ao que seria necessário para se tocar os tambores chamados de ilús, utilizados na execução desse mesmo toque em outras nações de candomblé, por exemplo.

Partindo do que foi abordado pelos percussionistas Thúlio, Beto e Moisés, é possível observar as distintas características sonoras e de execução entre os engomes da Nação Xambá e os tambores utilizados em outras nações, nesse caso, mais especificamente em nações Jêje ou Nagô.

Segundo Moisés, quando se refere às particularidades sonoras entre os engomes e os ilús utilizados na tradição Nagô, “pelo fato dos engomes terem apenas as peles de batida dá

⁴¹ Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2019.

⁴² Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2018.

mais possibilidades da gente tirar mais sons. Nos engomes você tem que tocar com mais um pouco de força porque você bate e o som sai, ele não tem a resposta” (informação verbal⁴³).

Ainda de acordo com o percussionista Moisés, os tambores utilizados em outras nações de candomblé em Pernambuco – além dos ilús, que compõem o conjunto percussivo nas nações Nagô – são os atabaques, utilizados nas nações Jêje e Ketu.

Os engomes apresentados a seguir são tambores fabricados com madeira de Macaíba, os quais foram utilizados para as demonstrações dos toques durante a pesquisa. Esses tambores compõem a percussão do Grupo Bongar (formado pelos ogãs da Nação Xambá) e não são utilizados nos dias de cultos.

Figura 06



Engomes utilizados pelos ogãs na demonstração do toque Alujá. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Os engomes se diferem uns dos outros nas medidas, características sonoras e funções. Cada tambor no terreiro tem a sua importância e desempenha papel distinto. Os engomes têm as peles afixadas por dois aros de ferro (parte superior e inferior). Estes aros possuem em seu contorno pequenos pontos com aberturas que servem para que as hastes/varões de ferro sejam colocadas de uma superfície a outra. As pontas das hastes da parte superior são lisas e envergadas, as da parte inferior são retas e rosqueadas, possibilitando que as peles sejam colocadas, afinadas e quando necessário sejam removidas.

⁴³ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

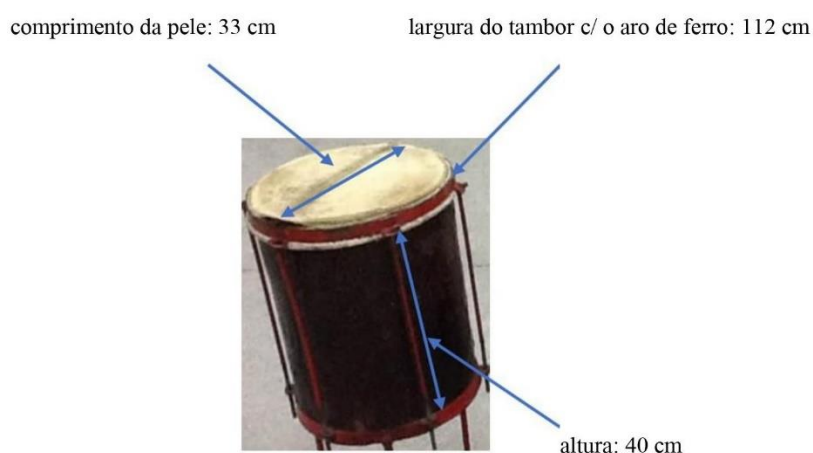
Mais um aspecto interessante que está diretamente ligado às influências africanas é a relação entre as denominações dos tambores. Lacerda (2014) em sua pesquisa sobre a música instrumental no Benim cita cinco nomes que compõem os dois conjuntos de tambores bàtá examinados. Dentre os cinco, três deles - o Omele Ako (tambor de apoio agudo – masculino); o Omele Abo (tambor de apoio médio – feminino) e o Iya Ilu (tambor solista/tambor mãe) - possivelmente foram adotados no processo de ressignificação da Comunidade Nação Xambá como denominação dos seus respectivos tambores.

No entanto, quanto a sua organologia e forma de execução possuem características bem distintas dos tambores da Nação Xambá. Ainda de acordo com Lacerda (2014, p. 149) “todos os tambores possuem duas membranas de dimensões distintas assentadas sobre o corpo de ressonância em forma de cone. A baqueta de percussão consiste em uma fina tira de couro de cerca de 23 cm”.

No que concerne às características sonoras, o melê é o instrumento mais agudo, o melê-ancó é o médio e o yan possui a característica mais grave. Cada tambor possui dimensões (comprimento, largura e altura) distintas, o que influencia diretamente nas suas características sonoras, ou seja, afinação (agudo, médio e grave), timbres e na forma de tocar (golpes). Os engomes utilizados no terreiro possuem de uma forma geral características sonoras mais graves. Esse aspecto pode estar relacionado com a madeira e o formato (barrica).

Medidas:

Figura 07



Dimensões do tambor melê. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Figura 08

comprimento da pele: 35 cm

largura do tambor c/ o aro de ferro: 117 cm



altura: 47 cm

Dimensões do tambor melê-ancó. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Figura 09

comprimento da pele: 45 cm

largura do tambor c/ aro de ferro: 148 cm



altura: 43 cm

Dimensões do tambor yan. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

De acordo com o percussionista Beto, embora sejam produzidos artesanalmente os engomes obedecem a uma padronização que os caracterizam.

5.2 O Melê

Segundo os percussionistas Beto, Thúlio e Moisés, o melê tem a função de manter a base rítmica do toque. Beto ainda acrescenta o seguinte aspecto em relação ao melê: “ele vai pensar sempre mais linear possível, diferente dos outros tambores” (informação verbal⁴⁴).

⁴⁴ Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2019.

Ainda na concepção do percussionista Beto “a função do melê está muito ligada a uma clave” (informação verbal⁴⁵).

Partindo da característica mencionada por Beto e Moisés em relação à função do melê estar ligada a uma clave, cabe apresentar alguns conceitos sobre esse termo para que se tenha um melhor entendimento da real função desse tambor.

Então, podemos associar a outras características que foram observadas por alguns pesquisadores como Graeff (2015) e Pinto (2001, 2004), onde o “termo” clave aparece como um elemento diretamente ligado aos conceitos da linha-rítmica ou *timeline*. Para Pinto (2001, p. 95) “funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal”.

Tal conceito pode variar a partir do contexto e/ou instrumento que desempenhará essa função, onde, de acordo com Graeff (2015), está associado ao agogô:

A linha-rítmica funciona como o principal nível de orientação temporal nas culturas africanas que a empregam, tendo que ser executada por um instrumento de frequência aguda e de som penetrante, a fim de se sobressair e ser distinguida por todos os músicos do conjunto (GRAEFF, 2015, p. 11).

No tocante ao que foi abordado e discutido pelos autores mencionados, Fonseca (2007) argumenta:

No candomblé, a realização musical do conjunto orquestral é percebida como uma polifonia rítmica a quatro vozes, determinantes dessas diferentes camadas sonoras. O que aqui chamamos de “camada básica” tem a função de explicar o referente de densidade – o timeline -, a linha-guia, tocada pelo agogô (FONSECA, 2007, p. 15).

Sobre a relação do melê com a clave atribuída por Beto, o percussionista Moisés reforça esta concepção fazendo o seguinte relato: “ele tem a função de começar o toque e sempre ficar num ritmo contínuo, ele vai começar de um jeito e terminar de um jeito” (informação verbal⁴⁶).

Mais um exemplo dentro dessa perspectiva é apresentado por Kubik (1979):

[...] O sino toca uma fórmula rítmica, invariável, mantendo um tempo constante através de toda a apresentação. O início da fórmula recorre a intervalos regulares, e a interrelação entre as partes constituintes é mantida do começo ao fim. Desta forma, o cantor ou tocador de atabaque do grupo pode encontrar sua orientação ou “ponto de apoio” (bearings) prestando atenção às batidas do sino (KUBIK, 1979, p. 109).

⁴⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2019.

⁴⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

As descrições dos autores acima tendem a esclarecer que a função atribuída ao melê pelos percussionistas Beto e Moisés, em alguns contextos estão relacionadas com o agogô. Aspectos que serão discutidos mais adiante.

5.3 O Melê-Ancó

No que diz respeito ao melê-ancó, segundo o percussionista Thúlio:

[...] ele tem a função parecida com a do melê, porém, tem outras virações, que variam também de pessoa *pra* pessoa. Não tem uma coisa muito concreta das variações, assim como do yan também. Isso é muito de identidade, de cada pessoa que está tocando o instrumento. (informação verbal⁴⁷).

O percussionista Moisés traz a seguinte observação em relação ao melê-ancó: “ele tem a responsabilidade de dividir a pancada do melê e do yan, e segurar o melê, porque se a gente não segura o melê, o melê vai embora e começa acelerar, acelerar...” (informação verbal⁴⁸).

O aspecto abordado por Moisés pode também estar relacionado com os aspectos sonoros e de execução na performance com os tambores, que, segundo Graeff (2015, p. 2), “a depender da técnica de execução empregada, um único instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras”.

Traçando um paralelo com a concepção de Graeff (2015) sobre a forma de execução aplicada nos tambores e suas respectivas sonoridades, vale destacar um aspecto mencionado pelo percussionista Thúlio diretamente relacionado ao melê. Ao se referir às diferentes possibilidades sonoras obtidas a partir do percussionista que esteja tocando, Thúlio informa que “a sonoridade pode ser outra até pelo fato de como vai se tocar, de fato dá uma outra sonoridade, com outra intenção” (Informação verbal⁴⁹).

No que concerne a função, o melê-ancó apresenta semelhança com a de outro tambor no contexto do candomblé sendo que de tradição Nagô, denominado de rumpi, onde segundo Malagrino (2017, p. 77) “o Rumpi é um instrumento cuja função também é atribuída à base, embora tenha a ornamentação como característica fundamental para uma execução adequada”.

Segundo o percussionista Thúlio, em relação à característica do melê-ancó

tem uma ideia de que tanto o melê-ancó quanto yan têm uma questão muito de identidade, de pessoa *pra* pessoa. Eles têm uma base que vem do melê, mas que as

⁴⁷ Entrevista fornecida pelo percussionista Thúlio, Olinda/PE, 2019.

⁴⁸ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁴⁹ Entrevista fornecida pelo percussionista Thúlio, Olinda/PE, 2019.

variações não têm uma singularidade, ela é bem plural que varia de pessoa *pra* pessoa (Informação verbal⁵⁰).

Essas funções desenvolvidas no melê-ancó são estabelecidas através de um diálogo que trazem elementos rítmicos de “base” oriundas do melê, com elementos rítmicos de improviso predominantes no yan. Portanto, os aspectos discutidos mostram que o melê-ancó não é apenas um instrumento intermediário pelas características sonoras e suas medidas, mas também pelas características rítmicas.

5.4 O Yan

Sobre o yan, tambor que tem como principais características a sonoridade grave e a predominância de variações durante a sua execução, o percussionista Moisés comenta:

O yan no ritual tem a função de fazer inúmeras variações, sem perder a responsabilidade que o melê e o melê-ancó têm, mas ele fica mais livre. O bom é que eu tenho uma variação, a gente tem uma base dependendo do toque e em cima dessa base cada um tem sua variação. O yan faz com que isso aconteça. (informação verbal⁵¹).

Moisés ainda faz a seguinte observação em relação aos padrões rítmicos executados nos engomes, mais especificamente entre o melê e o yan, assim como suas relações de similaridades e diferenças durante os toques. Ainda segundo o percussionista Moisés, em relação ao melê:

Se Beto está tocando o Alujá daquele jeito, quando eu for tocar eu vou tocar daquele jeito, se Thúlio for tocar vai tocar do mesmo jeito. O que pode mudar é a colocação das mãos e as vezes a sonoridade, mas é a mesma batida” (Informação verbal⁵²).

Ao termo batida, utilizado por Moisés, cabe destacar o conceito apresentado por Fonseca (2012):

Batidas são unidades que funcionam como pulsação mental de fundo, separadas por distâncias iguais, possuindo características cíclica, circular e constante. Diferem da pulsação, que pode não ser expressa acusticamente, sendo, muitas vezes, marcada pelos passos da dança. O período se caracteriza por agregar batidas, formando uma sequência fixa repetidas inúmeras vezes. São unidades formadas por um conjunto regular de batidas que indicam a recorrência de um tema, de um motivo rítmico e/ou melódico (FONSECA, 2006, p. 109).

Sobre o que está relacionado à característica rítmica desenvolvida no yan em relação ao melê, por exemplo, e por ser o instrumento que permite explorar variações durante os toques, o percussionista Moisés menciona: “se eu for tocar o Alujá no yan eu vou tocar com as variações

⁵⁰ Entrevista fornecida pelo percussionista Thúlio, Olinda/PE, 2018.

⁵¹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁵² Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

diferentes, se Beto for tocar vai ser com outras variações, se Thúlio for tocar vai ser com outras variações completamente diferentes. Isso no Alujá e em outros ritmos também” (informação verbal⁵³).

O aspecto abordado por Moisés ratifica a função primordial desempenhada pelo yan. Sabe-se que devido ao fato de ser um tambor onde predominam as variações com caráter de improvisação, cada execução apresentará padrões rítmicos com características distintas, obviamente atreladas à concepção de cada percussionista. Nesse contexto cabe ressaltar que, mesmo tendo a liberdade para desenvolver variações, o percussionista que tiver a missão de tocar o yan deve ter consciência que as frases rítmicas mais livres sempre deverão manter um explícito diálogo com os outros tambores melê e melê-ancó.

As observações apresentadas podem também estar relacionadas com as funções de outros tambores como os atabaques, utilizados nas tradições Nagô, dentre outras, haja vista que as referidas tradições afro-brasileiras mantêm relações diretas com os ritmos africanos, suas origens e influências na cultura afro brasileira.

Sobre os elementos que estão ligados à parte rítmica nos toques executados pela Nação Xambá cabe destacar que, além dos engomes, mais dois instrumentos compõem o grupo percussivo, sendo eles o agogô ou gonguê e o abê, apresentados a seguir.

5.5 O Agogô ou Gonguê

O instrumento gã de origem africana, ou agogô como é conhecido no Brasil, principalmente no contexto dos ritmos afro-brasileiros, é classificado segundo a sua organologia como instrumento do tipo idiofônico.

No candomblé as linhas-guias são executadas pelo gã ou agogô, que possui o status de “maestro” no conjunto orquestral. Os toques do gã servem de base para a prática dos atabaques e funcionam como ponto de orientação para a performance dos tocadores, os alabês e ogãs (FONSECA, 2006, p. 102).

Segundo Palmeira (2015)

O gã é um instrumento idiofone, de uma ou duas campânulas metálicas. No candomblé é tocado por baquetas de metal, diferentemente de outros ritmos brasileiros em que o instrumento aparece, onde em sua maioria são usadas baquetas de madeira (PALMEIRA, 2015, p. 383).

⁵³ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Graeff (2015, p. 12) menciona que: “o agogô consiste de dois pequenos sinos de frequência diferente, que hoje em dia são tocados alternadamente, sem que se possa verificar uma regra para essa alternância”.

Guerra-Peixe (1980) destaca ainda o seguinte aspecto:

Gongué ou gonguê é corruptela de **ngonge**, palavra de procedência banto. Designa o instrumento que consta de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. É a mesma peça instrumental usada nas cerimônias públicas dos Xangôs, onde se denomina agogô, do Ioruba **akoko** (GUERRA-PEIXE, 1980. p. 58).

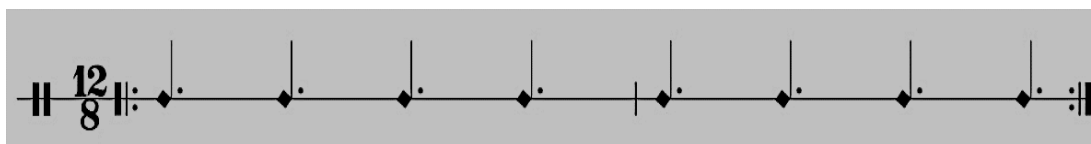
Na Nação Xambá este instrumento é constituído por uma campânula única e é chamado de agogô, semelhante aos que são utilizados em diversas nações, como mencionado por Fonseca (2006) e Malagrino (2017), porém é tocado na maioria das vezes com baqueta de madeira. De acordo com o ogã Guitinho “raras são as vezes que o agogô é tocado com baqueta de ferro” (informação verbal⁵⁴).

Figura 10



Agogô utilizado na Nação Xambá. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Figura 11



Padrão rítmico do agogô. Fonte: Transcrição feita pelo autor em 2019, Jaboatão/PE.

⁵⁴ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

Padrão rítmico do agogô. Fonte: Transcrição feita em 2019 pelo autor, Jaboatão/PE. Como já mencionado anteriormente, no que se refere aos aspectos rítmicos e à importante função desse instrumentos de percussão nos toques das religiões de matrizes africanas (além do samba, como mencionado por Graeff (2015), o agogô também está inserido em outros contextos como nos grupos de afoxé, ijexá, maracatu, baião, dentre outros. Nas nações de maracatu, por exemplo, o agogô de apenas uma campânula é conhecido pelo nome de gonguê, como mencionado por Cardoso (2006, p. 52) “um terceiro nome para esse instrumento pode ser encontrado no Nordeste – Gonguê”.

As características apresentadas reforçam a estreita relação entre os instrumentos gonguê e/ou agogô nos ritmos afro-brasileiros, além da utilização desse instrumento ainda em outros ritmos brasileiros, principalmente encontrados na região nordeste do país.

Ratificando as informações apresentadas e acrescentando detalhes sobre a relação entre os instrumentos de percussão e os toques afro-religiosos, entendemos que o agogô exerce uma função de grande importância nos terreiros de candomblé. Na Nação Xambá, o agogô, durante a execução do toque Alujá, tem a função de manter pulsação rítmica elementar, servindo como uma espécie de guia para a execução dos tambores. Embora apresentem padrões rítmicos e funções totalmente distintas, percebe-se grande semelhança entre as características de marcação do agogô e do melê, que se assemelham no aspecto relacionado à manutenção de um padrão rítmico que não se altera, sendo executado de forma linear do início ao fim do toque.

5.6 O Abê

Instrumento também classificado como idiofone, é utilizado em diversos contextos, tendo sido introduzido pelas nações de maracatu. De acordo com Silva (2008, p. 70) “Afoxé ou Agbê - instrumento confeccionado com uma cabaça inteira envolvida por uma rede de contas”.

Segundo o percussionista Moisés, “nos dias de toque durante muito tempo foram utilizados abês cobertos por redes produzidas com sementes de uma planta chamada de “Ave Maria” (informação verbal⁵⁵).

Ainda de acordo com o percussionista:

A confecção das redes com sementes passava por um processo mais demorado, já que todo trabalho era feito manualmente. Para isso, era necessário que as sementes fossem tiradas dos galhos, molhadas para amolecer, furadas uma por uma, e por último era

⁵⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

passado o fio de nylon pelo orifício de cada semente até a sua conclusão (informação verbal⁵⁶).

Através da imagem a seguir é possível observar várias sementes prontas para a confecção do instrumento.

Figura 12



Sementes de Ave Maria. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Atualmente são utilizados abês também confeccionados com redes de miçangas (bolinhas de plástico ou acrílico). Os abês das figuras abaixo são os mesmos utilizados nos dias de culto.

Figura 13



Abê confeccionado com miçangas de sementes. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

⁵⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

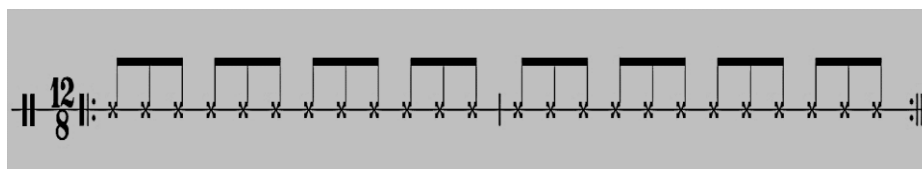
Figuras 14 e 15



Abês confeccionados com miçangas de plástico. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

No que se refere às características sonoras desse instrumento, observou-se que os abês quando confeccionados com miçangas de plástico emitem uma sonoridade mais aguda em relação aos que são confeccionados com miçangas de sementes.

Figura 16



Padrão rítmico do abê. Fonte: Transcrição feita pelo autor em 2019, Jaboatão/PE.

De acordo com o percussionista Beto “a introdução do abê nos toques realizados nos cultos da Nação Xambá é uma prática mais recente, aconteceu há pouco mais de trinta anos” (informação verbal⁵⁷). Este fato demonstra que o instrumento é relativamente novo no contexto dos seus rituais.

Durante o desenvolvimento do padrão rítmico do toque Alujá realizado no abê, duas características peculiares ao idiofone podem ser observadas. A primeira está relacionada com a função exercida, aspecto que proporciona ao abê a manutenção de um diálogo direto com o padrão rítmico de um outro instrumento, neste caso o agogô. Tal fato acontece porque a característica do padrão rítmico do abê é a de preencher as figuras rítmicas executadas pelo agogô.

⁵⁷ Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2019.

5.7 Etapas na confecção dos engomes

Conhecer todos os procedimentos utilizados durante a construção dos tambores também foi enriquecedor para a pesquisa aqui reportada. Os procedimentos de confecção foram coordenados pelo ogã/percussionista Edilson Luiz Lourenço da Silva, também conhecido como Mamão Xambá. Vale ressaltar que o referido percussionista será mencionado nos parágrafos a seguir por Mamão.

Tal processo consiste em cuidados que vão desde a escolha do tronco (mais especificamente o tipo de madeira, a espessura e o tamanho do tronco, por exemplo) até a forma de como esses serão posteriormente guardados, culminando na chegada ao ponto de serem utilizados como um instrumento de percussão. Vale ressaltar que todos os engomes são produzidos artesanalmente. A seguir, apresentamos de forma mais detalhada os processos envolvidos durante as diferentes etapas de tais processos.

Após a escolha do tronco, o passo seguinte consiste no armazenamento cauteloso dele, onde algumas precauções devem ser tomadas quanto ao local onde a madeira será guardada, principalmente se a madeira estiver verde. De acordo com Mamão:

Você pegando a madeira verde, a Macaíba, ela é molhada por dentro. Então, assim que você pegar a madeira e tiver muito verde, você tem que torar ela e botar num local que não encharque de água, pois ela não pode levar mais água, porque ela com muita água amolece, fica muito mole. Então, você tem que botar em um canto seco e cobrir *pra* não levar nem sol e nem água mais. *Pra* aquela água que vem dentro dela secar e o processo ficar melhor *pra* a gente ocar (informação verbal⁵⁸).

Ainda de acordo com o percussionista Mamão, no caso de a madeira já estar seca, o segundo procedimento a ser realizado seria o seguinte:

Arrumar um local que esteja com areia, porque as formigas e os cupins vão ajudar a amolecer mais, porque eles penetram e comem. Mas não fique com medo que o cupim vá acabar com a madeira não, porque a Macaíba, o cupim e nem a formiga acabam não (informação verbal⁵⁹).

Assim, para a confecção do tambor é necessário a realização das seguintes etapas: a) retirar a parte interna do tronco; b) cortar; c) lixar; d) envernizar; f) empachar (colocação da pele de couro); g) colocar o aro em torno da pele; colocar os “pés” dos tambores. Nesse caso,

⁵⁸ Entrevista fornecida por Mamão Xambá, Olinda/PE, 2019.

⁵⁹ Entrevista fornecida por Mamão Xambá, Olinda/PE, 2019.

desde o início, o tronco escolhido tinha que apresentar as dimensões ideais para a confecção de um engome melê.

Figura 17



Tronco de Macaíba utilizado para a confecção dos engomes. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

No processo de retirada da parte interna do tronco, foram utilizadas duas ferramentas sendo um martelo de ferro e um formão.

Figura 18



Processo de retirada da parte interna do tronco. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

O tronco selecionado tinha um metro de altura, medida suficiente para a confecção de dois tambores, por este motivo foi necessário serrar o mesmo. Antes do corte no tronco, foram feitas as medidas e as marcações do local exato a ser cortado, as quais atenderiam as medidas do engome melê. Nesta etapa, utilizou-se uma trena para medir a circunferência a ser cortada e um pedaço de gesso para demarcar o local exato.

Figura 19



Medição para o corte do tronco. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Figura 20



Tronco em fase intermediária de retirada da parte interna. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Depois da finalização de todo o processo de retirada da seiva do tronco, passou-se para a etapa de acabamento interno e externo. De acordo com o percussionista Mamão, esse procedimento deve ser realizado até o tronco atingir mais ou menos a espessura de um dedo (polegar) o que equivale a aproximadamente 2,5cm.

Figura 21



Tronco com a parte interna totalmente removida. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Tanto a parte interna quanto a externa passaram pelo processo de lixamento com o auxílio de uma lixadeira elétrica, o que proporciona um melhor acabamento no tambor.

Figura 22



Tronco lixado em fase de acabamento. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Após ser totalmente lixado e envernizado, o tambor passa pelas duas etapas finais. Tal processo consiste em: a) montagem das ferragens, onde são colocados os aros, varões e/ou hastes de 12mm, as porcas (para afinação) também de 12mm e a base (sustentação) e b) colocação da pele (couro) no tambor. Uma curiosidade a ser destacada é que após a colocação do couro, deve ser realizado o processo de raspagem dos pelos, conforme demonstrado pela figura abaixo. Tal processo é feito com o auxílio de uma gilete de barbear, utilizada na posição inclinada (diagonal) com a finalidade de remover todos os pelos da pele.

Figura 23



Imagens do tronco envernizado, das ferragens e do encouramento do tambor. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Vale acrescentar que todos os aros e hastes/varões são cortados, soldados e montados pelo próprio percussionista.

Assim, após a conclusão de todas as etapas descritas, o tambor está pronto para ser utilizado.

Figura 24



Tambor Melê finalizado. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

6 CONCEPÇÕES RÍTMICAS DO TOQUE ALUJÁ PARA XANGÔ

Alguns pesquisadores como Rosa (2005; 2009), Guerra (2010, 2011), Alves (2007) e Costa (2007) foram utilizados como fontes bibliográficas para fundamentar as intervenções realizadas nos aspectos que estão relacionados à Nação Xambá.

No entanto, no que está vinculado ao candomblé, de forma mais específica aos toques (características sonoras, organologia, padrões rítmicos, acentuações e demais especificidades), percebe-se que existe a necessidade de mais produções científicas, principalmente as que estão diretamente ligadas às concepções e às nuances na performance com os tambores, embora saiba-se do aumento na quantidade de pesquisas que vêm sendo realizadas ao longo dos anos. Assim, no que se refere ao interesse de pesquisadores sobre o contexto afro-religioso, o percussionista Moisés menciona: “o pessoal da academia está procurando mais a gente. Então, pra gente também é de suma importância porque o conhecimento e a nossa história é isso aqui” (Informação verbal⁶⁰).

Contudo, ao que está relacionado com o toque Alujá e seus respectivos padrões rítmicos, vivenciados na referida nação, as informações também foram obtidas através das entrevistas com o ogã Guitinho e os percussionistas Beto, Moisés e Thúlio. No entanto, fui orientado de forma mais direta e com mais frequência por Moisés.

Segundo o ogã Guitinho, além do Alujá para Xangô, outros toques são vivenciados no terreiro. Dentre eles estão o Aguerê pra Ogum, o Batá (executado para várias entidades) e o Sete Pancadas que é tocado pra Iemanjá, que também de acordo com o próprio ogã é o toque específico da Nação Xambá.

Na Nação Xambá são cultuados 14 Orixás. A ordem dos assentamentos é um pouco diferente da ordem em que são cantadas as toadas, durante as festas religiosas. Na ordem dos assentamentos temos: Exu, Ogum, Odé, Bêji, Nanã, Obaluaiê, Ewá, Xangô, Oyá, Obá, Afrekête, Oxum, Yemanjá e Oxalá. Já na ordem das toadas temos: Exu, Ogum, Odé, Nanã, Bêji, Obaluaê, Ewá, Obá, Xangô, Oyá/Yansã, Afrekête, Oxum, Yemanjá, Orixalá. Afrekête é um Orixá feminino, apenas cultuado na Xambá e no Fon (ALVES, 2007, p. 70).

Uma observação serve como reflexão sobre as influências rítmicas africanas e as transformações ocorridas ao longo dos anos nos toques afro-brasileiros. Sobre estes aspectos o ogã Guitinho, destaca o seguinte:

⁶⁰ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

[...] são toques milenares, podemos dizer assim, porque de certa forma foram trazidos e introduzidos dentro dos terreiros neste processo de travessia africana. E aí, claro que há, sem dúvida alguma, algumas ressignificações, alguns acréscimos, e que talvez você não encontre a pureza rítmica que esteve na África, e aqui nesse processo deve ter tido algum acréscimo ou diminuição... transformações e adaptações (informação verbal⁶¹).

Ainda de acordo com Guitinho, em relação à performance e às possíveis transformações na execução dos toques:

[...] há uma discussão na própria Nação Xambá e em outros terreiros, que de certa forma existe uma execução hoje por parte da nova geração que acontece de uma forma mais dinâmica. Há uma preocupação também por parte nossa, da Nação Xambá, de que ela não seja modificada. Mas o que a gente percebe é que hoje há uma tendência de se tocar mais rápido. Se você pegar uma moçada da antiga tocando o Alujá é diferente (informação verbal⁶²).

É por este viés que os toques, as performances e suas nuances dialogam com o tempo e suas histórias, trazendo novos elementos para a música feita nestes contextos, onde, de acordo com o percussionista Moisés, “o mais importante também não é só tocar o tambor. Além da gente tocar o tambor do nosso jeito, da nossa forma, a gente conta um pouco da nossa história, conta um pouco da história do tambor, isso que é importante também” (Informação verbal⁶³).

Tratando-se mais especificamente sobre os aspectos que envolvem a concepção do toque Alujá na Nação Xambá, Moisés, quando indagado sobre em qual região (grave, média ou aguda) do tambor ou com qual golpe (com ou sem acento) é iniciada a execução do padrão ritmo, salienta que “o importante, ao meu ver, é você [a gente que está tocando] tirar a sonoridade certa. A ideia é o toque” (Informação verbal⁶⁴).

O aspecto mencionado por ele (percussionista) indica que não há uma regra estabelecida para iniciar o toque, mas sim que o padrão rítmico se desenvolva com seu fluxo característico. Ainda de acordo com Moisés, “como está internalizado, sempre eu tenho um jeito de começar o toque e meus primos têm outro jeito. E isso dependendo do instrumento, do melê, do melê-ancó e do yan” (Informação verbal⁶⁵).

Embora não exista uma padronização em relação a como os padrões rítmicos do toque são iniciados no tambor, há uma hierarquia entre os engomes que é respeitada. Segundo o

⁶¹ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

⁶² Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

⁶³ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁶⁴ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁶⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

percussionista Moisés, “o melê é o que começa, geralmente é o primeiro a fazer a célula toda, é a referência de fazer a célula toda, a responsabilidade é dele” (Informação verbal⁶⁶).

O aspecto mencionado por Moisés demonstra que a concepção adotada na Nação Xambá é contrária à que tem sido praticada em outras nações, onde o agogô é o instrumento responsável por iniciar os toques. Devido à grande responsabilidade atribuída ao melê, poucos são os percussionistas que se colocam à disposição para execução do tambor nos dias de toque. Sobre essa particularidade, o próprio Moisés:

[...] na maioria das vezes quem sempre está no melê é uma pessoa que sempre está vivenciando. Isso não quer dizer que os primos não vivenciam, mas às vezes por questão de trabalho geralmente eles não pegam o melê. Porque às vezes tem toadas que por você passar um tempo sem vivenciar dá um “branco”. Então, tem muita gente que tem medo de pegar porque é ele geralmente que começa (Informação verbal⁶⁷).

Todavia, mesmo com o percussionista que toca o melê tendo a responsabilidade de sempre iniciar os toques nos dias de culto, existem situações raras em que a execução pode ser iniciada por quem tocará o melê-ancó. Tal fato está relacionado com a possibilidade de o percussionista não lembrar de como o toque é executado, mencionada pelo percussionista Moisés acima. Assim, de acordo com o próprio percussionista:

[...] está eu e você, você está no melê e eu no melê-ancó, o babalorixá começa a cantar lá, às vezes a pessoa que está no melê-ancó fica te esperando. Como a gente tem uma relação entre os adultos, a gente diz: começa aí que eu não estou lembrado não, aí a gente começa. Mas acontece” (Informação verbal⁶⁸).

Vale salientar que em hipótese alguma o toque acontecerá sem a presença dos três engomes. No entanto, se a quantidade de percussionistas for menor que a quantidade de tambores, o toque é realizado. Segundo o percussionista Moisés, “geralmente é difícil de não ter ninguém *pra* tocar. Sempre tem, então sempre se usa os três. Se por exemplo chegarem duas pessoas *pra* tocar, vai continuar os três engomes, mas vão tocar as duas pessoas e um engome vai ficar lá” (Informação verbal⁶⁹).

Portanto, pelos aspectos mencionados percebe-se a importância dos tambores dentro das religiões de matrizes africanas e o respeito à hierarquia estabelecida. Ainda sobre os vários significados que abraçam e fortalecem os toques e a música deste universo afro-religioso, tem-se como exemplo o relato do babalorixá sr. Ivo, que também toca instrumentos de percussão

⁶⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁶⁷ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁶⁸ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁶⁹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

desde os dois anos de idade, embora hoje em dia não atue efetivamente nos cultos como percussionista. Em seu ponto de vista:

[...] não existe coisa mais bonita que uma toada bem tocada. Ele se identifica com a toada, o ogã gosta de tocar *pro* orixá, se identifica com o toque, se emociona. Tocar é bom, a música *pra* gente é como um bálsamo (informação verbal⁷⁰).

Pelo relato do babalorixá sr. Ivo, nota-se que a música tem um significado muito maior do que se pode imaginar. Na verdade, a música e os diversos elementos que a cercam (dança, canto, corpo, movimento e instrumentos) evidenciam a forma de como eles se comunicam com o universo.

Sobre o que diz respeito ao toque Alujá, mais especificamente, percebe-se que existem aspectos muito peculiares. Desta forma, pôde-se observar tais características e especificidades (como por exemplo os acentos e as características sonoras) inerentes ao toque executado na Nação Xambá com base nos relatos dos seus ogãs/percussionistas.

Desse modo, para entender outras particularidades do toque que não se apresentavam de forma tão clara, como por exemplo em quais momentos e/ou respectivos tempos teríamos o som aberto (grave) ou o som fechado (agudo), o som grave com *slap* ou o som agudo com *slap*, o *flam* (característica da execução no yan), ou até mesmo se seria possível perceber o momento do início e conclusão do padrão rítmico, foi necessário que mais observações fossem realizadas.

Cabe destacar que na execução do padrão rítmico do toque Alujá, além dos golpes que foram mencionados (os mais perceptíveis) são executados outros golpes com pequenas nuances, também conhecidos como “notas fantasmas”. Essas notas, quase imperceptíveis, são executadas entre os golpes principais que se destacam no padrão rítmico. Outro aspecto que vale ratificar é que as terminologias *slap* e “notas fantasmas” são também utilizadas pelos percussionistas da Nação Xambá.

De acordo com as informações trazidas pelo percussionista Moisés, os golpes são executados tanto no centro da pele quanto na borda (parte posterior). Dessa forma, o toque é realizado com as mãos direita e esquerda, alternando-se constantemente (um golpe após o outro). Isso implica dizer que o desenvolvimento do toque acontece com movimentos que se alternam tanto entre as mãos quanto entre as regiões dos tambores.

Assim, o padrão rítmico do toque Alujá, como apresentado por Moisés, se desenvolve em uma sequência de 12 golpes da seguinte forma: o primeiro golpe com sonoridade grave é

⁷⁰ Entrevista fornecida pelo babalorixá sr. Ivo, Olinda/PE, 2019.

executado na borda da pele com a mão aberta. Consiste em golpear a pele e deixar soar. O segundo e o terceiro golpes são os agudos executados no centro da pele com o *slap* (tapa). Na sequência são executados mais dois golpes graves na borda da pele e três no centro da pele, sendo que o primeiro é executado com a nota fantasma e os outros dois com *slaps*. Em seguida, mais dois golpes com sonoridade grave e dois com sonoridade aguda com *slaps*. Deve-se observar que os acentos aparecem na execução das notas agudas acompanhadas dos golpes com os *slaps*.

O exemplo a seguir apresenta o ciclo do padrão rítmico sendo executado de forma repetida:

Figura 25



Transcrição do padrão rítmico (guia) do toque Alujá. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Vale salientar que a concepção dos golpes apresentada pelo percussionista Moisés está relacionada à execução do engome melê, tambor que exerce através do seu padrão rítmico a função de conduzir os padrões do melê-ancó e o do yan.

Relacionando as semelhanças e diferenças de forma mais específica com os toques vivenciados nos dois terreiros, Moisés pontua que “não há nenhum outro parecido com o Alujá, e também não há semelhanças nem nas células rítmicas e nem no andamento” (informação verbal⁷¹). Fazendo até uma observação bastante interessante referente ao toque, o percussionista Moisés comenta:

[...] o Alujá é um toque específico pra o orixá Xangô, e esse ritmo na Xambá só toca pra Xangô. Por exemplo: o babalorixá antes de começar a cantar pra Xangô ele pede o Alujá pra Xangô, aí a gente já sabe o toque. Já no Nagô, esse toque tem umas toadas pra Obá que se toca com esse ritmo Alujá”. (informação verbal⁷²).

⁷¹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁷² Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Por estes relatos percebe-se que as particularidades se entrelaçam, reforçando a ideia de que nenhum toque é tão genuíno que não possa ter influência rítmica do outro. No entanto, se apresentam com características bem definidas dentro de um contexto.

Estruturalmente, em termos musicais, as nações de candomblé mantiveram seus toques preservados, ainda que tenham ocorrido (e continuam a ocorrer) misturas cujos toques foram emprestados umas às outras (os chamados toques de empréstimos). E isso se deu através do “método” da oralidade, que com sua eficiência, fez com que gerações tocassem esses ritmos com grande eficiência e perfeição desenvolvidos dentro de suas comunidades (LEITE, 2017, p. 41).

Sobre esta relação de proximidade entre as funções dos tambores e as características rítmicas do toque Alujá na Nação Xambá com a de outros contextos, pode-se mencionar dois grupos musicais africanos destacados por Lacerda (2014):

As estruturas musicais dos conjuntos fon e bàtá compõem um tecido sonoro denso e virtuosístico. Aspectos singulares de seu sistema rítmico, a homogeneidade de timbre dos tambores e a repetição permanente dos padrões dos instrumentos de apoio dificultam a percepção imediata das estruturas do tambor solista, a quem compete conduzir o discurso musical de maneira hierárquica (LACERDA, 2014, p. 35).

De acordo com Makl (2011):

A identificação (ou não) de uma música como “afro”, vinculada (ou não) a um estado-nação ou uma região aponta para a questão da autenticidade. Aparece aqui a questão da textualidade, pois a autenticidade parece depender menos da (suposta) substância de um gênero musical e muito mais do que seja falado, escrito e descrito, do entretecido discursivo em torno a esse gênero (MAKL, 2011, p. 61).

Ainda segundo o percussionista Moisés, quando questionado sobre o que diferencia o Alujá tocado na Nação Xambá do Alujá tocado na Nação Nagô ele respondeu dizendo:

[...] o que diferencia são algumas batidas com as mãos em algumas partes dos ilús ou dos engomes e o som, porque o som do engome é mais vibrante, tem maior projeção e o ilú é mais condensado. O Alujá na Xambá é mais corrido e no Nagô não, é mais lento (informação verbal⁷³).

Atento a tudo que estava sendo informado, observei que quando o percussionista Moisés usa o termo “condensado” para se referir a uma das características do toque Alujá na Nação Nagô, neste caso o andamento, somando-o aos exemplos práticos apresentados por ele durante a entrevista, deixou a sensação de que a palavra havia sido colocada de forma equivocada, podendo ser substituída por “cadenciado”. Fato que foi comprovado por ele na entrevista posterior.

⁷³ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Ainda no que concerne ao andamento do toque Alujá na Nação Xambá, uma outra observação, desta vez feita pelo ogã Guitinho, é de que a alternância no andamento pode acontecer dependendo das variantes do próprio ritual. Sobre este aspecto, o próprio Guitinho diz:

[...] o rito afro-brasileiro, ele tem essa dinâmica, claro que existe uma respeitabilidade e há uma intencionalidade de manutenção daquilo que se vai querer no momento espiritual. *Pra* o momento, *pra* situação, a depender do clima e da necessidade espiritual, às vezes esse ritmo vai embora (informação verbal⁷⁴).

Traçando um paralelo a partir das observações feitas por Guitinho ao que está relacionado com os aspectos que podem influenciar nas variações de andamento, o percussionista Moisés cita outra característica do melê-ancó que está relacionada aos fatores que podem interferir diretamente em possíveis variações drásticas de andamento:

[...] ele segue o que o melê faz e faz algumas variações e volta, sempre segurando o melê. Porque às vezes tem pessoas que está tocando o melê que se a gente deixar o toque fica muito rápido, muito ligeiro. Se tiver outro que toque o melê-ancó rápido também o toque vai ficar corrido demais. Então, o melê-ancó tem essa responsabilidade de sempre tentar segurar o melê (Informação verbal⁷⁵).

Ainda de acordo com Moisés, o melê-ancó, “tem a função de segurar e fazer a divisão *pra* os dois, melê e yan” (Informação verbal⁷⁶).

Assim, como abordado nesta discussão, percebe-se que diversos fatores estão intrinsicamente relacionados com a performance de cada membro, neste caso especificamente aos percussionistas do terreiro no momento do ritual. Desse modo, tais fatores exercem grande influência também nas variações de andamento durante a performance.

Embora não tenha acontecido em um dia de toque no terreiro, o registro a seguir foi feito em um momento preestabelecido para a demonstração do toque Alujá, sendo executado pelos percussionistas Beto, Thúlio e Moisés, executando respectivamente o melê, o melê-ancó e o yan. Durante a performance dos ogãs tive a oportunidade de contextualizar e observar com maior proximidade como a rítmica, os acentos, as nuances e a interação nos tambores acontecem.

⁷⁴ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

⁷⁵ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

⁷⁶ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

Figura 26



Performance do toque Alujá realizada no Centro Cultural Grupo Bongar pelos percussionistas. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Vale salientar que em vários momentos dessa visita os percussionistas forneceram informações sobre aspectos que estão ligados aos cânticos, às danças, aos instrumentos, aos toques e às diversas situações vivenciadas no terreiro e fora dele.

Para que de fato houvesse a conexão das performances com as explicações apresentadas por eles (percussionistas) sobre o toque Alujá, seria necessário que eu vivenciasse na prática todas as informações. Tal experiência serviu para que fosse possível construir um conceito cada vez mais consistente sobre os elementos rítmicos que compõem o toque.

Figuras 27, 28 e 29





Imagens das oficinas realizadas no Centro Cultural Grupo Bongar, com o percussionista Moisés. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Dentre os aspectos mencionados, os mais complexos estão diretamente ligados aos movimentos das mãos, onde ora executam-se golpes nas bordas (abertos) e ora no centro da pele (fechado). Esse jogo de movimentos dificulta a percepção da distribuição do padrão rítmico que está sendo desenvolvido.

Relacionando as características timbrísticas/sonoras com os movimentos acima, Lacerda (2014, p. 42) traz a seguinte observação durante suas análises na execução dos toques nos tambores africanos: “o maior problema na percepção destes sons ocorre na distinção entre as batidas de mão aguda e grave – aberta”.

O primordial foi entender que esta etapa da pesquisa de campo foi facilitadora no processo de concepção do toque. Possibilitou que eu pudesse dialogar com outros conceitos, interagindo com uma parte peculiar de uma cultura que está tão próxima e ao mesmo tempo se apresentava de forma muito superficial. Tais conceitos apresentados pelos percussionistas, além de extremamente importantes, podem fundamentar ainda mais as especificidades entre a concepção aplicada na música africana e a que é desenvolvida nos demais ritmos afro-brasileiros, consequentemente podendo ser observados no toque Alujá praticado na Nação Xambá.

6.1 Processos na concepção e desenvolvimento dos padrões rítmicos

Analisando os exemplos que foram repassados pelo percussionista Moisés durante a pesquisa de campo, e mais adiante pelos percussionistas Beto e Thúlio sobre a execução do toque Alujá, percebi que alguns aspectos precisavam ser esclarecidos.

Esta etapa culminou nas aulas práticas com Moisés, as quais foram extremamente esclarecedoras, agregando valores para a concepção do toque. Contudo, mesmo tendo a oportunidade de vivenciá-lo nos tambores durante as aulas, não significou dizer que todos os aspectos que envolvem o fazer musical na Nação Xambá foram conclusivos.

Considerando que haviam sido feitas algumas análises, constatei diversas complexidades, muito peculiares aos ritmos africanos. Este aspecto num primeiro momento estava voltado para a identificação da pulsação rítmica e em quais pontos do padrão rítmico os acentos aconteciam. Essa dúvida persistiu mesmo após algumas entrevistas e execuções do toque realizadas pelo ogãs.

Tal aspecto relacionava-se à sensação de uma pulsação flutuante associada ainda a diferentes possibilidades de notação (referindo-se aqui a diferentes fórmulas de compasso e a possibilidades de agrupamento das figuras rítmicas a serem utilizadas na notação). Usualmente, em determinados ritmos executados tanto nos instrumentos de percussão quanto na bateria, a marcação do(s) tempo(s) “forte(s)” do compasso pode determinar a forma de condução de um determinado padrão rítmico.

Os aspectos destacados podem estar relacionados com os princípios adotados na concepção musical ocidental, o que consequentemente proporciona sensações rítmicas que se enquadram nos seus padrões de notação. No entanto, sobre esta relação, Graeff (2015, p. 4) menciona: “a notação europeia não se presta à representação dos padrões rítmicos cíclicos, já que esses podem ter vários pontos de partida e de relação com os beats, sem por isso mudar sua organização métrica”.

Tendo a concepção de Graeff (2015) como parâmetro podemos relacioná-la aos seguintes aspectos: quando observamos a execução de alguns padrões rítmicos de matriz africana, por exemplo, nota-se tamanha complexidade rítmica, a qual nos permite ouvi-los de diferentes formas ou mesmo nos remeter a uma certa ausência de percepção de uma marcação rítmica mais explícita na execução desses padrões aplicados aos instrumentos de percussão. Estes aspectos também podem paralelamente ser encontrados na execução de alguns ritmos afro-brasileiros (toques de candomblé, por exemplo).

Ainda de acordo com (Graeff, 2015, p. 5) “quando a fórmula inicia-se em diferentes pontos, a notação europeia dificulta sua identificação”.

Em relação ao Alujá, os aspectos observados davam indícios de que se tratava de um toque que se desenvolvia a partir de um grupo de figuras rítmicas idênticas (nesse caso,

colcheias), e que possivelmente estariam distribuídas em um compasso quaternário composto, ou seja, um 12/8. No entanto, essas características são bastante elementares para uma discussão acerca da complexidade percussiva nos toques de matrizes africanas.

Durante o processo de concepção e internalização do toque, utilizei como primeiro recurso o desmembramento dos golpes executados a partir do melê. Este procedimento consistiu num primeiro momento em: 1) observar a distribuição dos golpes com as características mais graves no padrão rítmico; 2) memorização desses golpes e 3) sua execução. Num segundo momento o processo se repetiu, desta vez com os golpes com características mais agudas, onde estes soavam em determinados momentos com os acentos executados com o *slap* e em outros sem o *slap*, geralmente com notas fantasmas.

A estratégia adotada a partir dos golpes graves se deu por entender que a sua repetição no desenvolvimento do padrão rítmico formava um ostinato que conduzia o toque. Ter os golpes graves como referência e organizá-los mentalmente ajudou a associar os demais golpes a partir do mesmo processo. Assim, o estudo dos golpes de forma desmembrada proporcionou também observar cautelosamente todos os movimentos e agrupá-los com mais consciência. Essa estratégia inclusive é a mesma que utilizo para distribuir padrões de diversos ritmos na bateria.

Esse procedimento contribuiu para que os golpes posteriormente fossem agrupados e aplicados de forma simultânea. Tal processo possibilitou ainda que fossem observadas as localizações de cada golpe no fluxo rítmico e as características timbrísticas produzida por cada um, pois, de acordo com Graeff (2015, p. 2), “para os ritmos das tradições de influência africana, um dos princípios fundamentais é justamente a estreita relação entre ritmo e timbres”.

Durante as aulas práticas, além dos engomes, fizemos uso de outro elemento utilizado no conjunto percussivo da Nação Xambá. Em um determinado momento, quando já estávamos praticando o toque, o próprio Moisés sugeriu que utilizássemos o agogô. Achei tal iniciativa extremamente oportuna e muito significativa também para a minha concepção do toque, pois além de podermos manter um instrumento executando a pulsação estaríamos vivenciando a prática com mais um elemento percussivo característico do toque e dos ritmos de matriz africana.

Essa vivência serviu de parâmetro para uma reflexão sobre os fatores que estão atrelados à maneira como os percussionistas aprendem e internalizam os toques, pois não utilizam os meios convencionais aplicados na música ocidental. Para eles (percussionistas) o início e final dos toques não têm localização temporal estabelecida.

Convém considerar que os aspectos abordados foram extremamente relevantes para a contextualização do toque Alujá. Com isso, além de me envolver com a concepção dos ogãs no processo de assimilação e distribuição dos padrões rítmicos do toque, pude construir estratégias para internalizá-los e executá-los no engome.

Poder discutir sobre os aspectos que estão ligados à concepção do toque Alujá e como agregar formas de visualizações de um ritmo que está genuinamente atrelado aos instrumentos de percussão, neste caso específico aos tambores, é considerar a importância destes no fazer musical de qualquer gênero e/ou contexto. Onde, somado a outras importantes particularidades (cantos, instrumentos e danças) externam suas infinitudes de riquezas. Utilizar tais elementos como ferramentas para análise desse toque afro-brasileiro viabilizará que sejam estabelecidas relações (diretas e indiretas) sobre possíveis nuances e transformações encontradas nos seus processos de execução.

7 TRANSCRIÇÕES E ADAPTAÇÕES

7.1 Transcrição dos padrões rítmicos dos engomes, do agogô e do abê

Segundo Ribeiro (2002, p. 71): “O próprio ato da transcrição é discriminatório, mas é, no entanto, uma importante ferramenta para análise de estilo, comparatória, comprovar hipóteses, entre outras”.

Após registrar em vídeos vários exemplos da execução do toque Alujá realizados durante as entrevistas e aulas, foi possível analisá-los posteriormente de forma mais criteriosa, observando suas particularidades. Tais observações estavam voltadas para a manulação, acentuação métrica, andamento, sonoridades, improvisações/variações, dentre outros aspectos.

Através de análise minuciosa, transcrições, de observação participativa da cultura em questão, pesquisadores podem identificar as formas, padrões, funções, o poder da música dentro de uma sociedade, contextualizando-a. Assim se compreende a música dentro de suas diversas dimensões (GRAEFF, 2015, p. 105).

Por se tratar de um assunto extremamente complexo - tanto quanto os processos no fazer musical em qualquer contexto, inclusive nos de matrizes africanas - seria muita pretensão tentar definir a partir de observações, mesmo sob olhares atentos, registros e escritas, os diversos significados que estão envolvidos na performance de um instrumento. Principalmente quando estes elementos representam uma tradição religiosa. A intenção é, além de agregar informações sobre as técnicas de execução de um determinado toque tratando de suas especificidades, as quais já foram mencionadas e o seu processo de ensino e aprendizagem, compartilhar elementos de uma concepção não convencional em relação ao contexto em que estou inserido.

Ainda sobre essa discussão Cardoso (2006) faz uma abordagem bastante pertinente:

Como uma representação dos elementos significativos de um sistema musical, descobertos através de uma pesquisa de campo, a transcrição auxilia, entre outras coisas, na comunicação entre o universo abordado e o meio acadêmico (CARDOSO, 2006, p. 46).

Partindo desse pressuposto, mesmo tendo a consciências de que tais princípios analíticos fogem dos conceitos adotados na concepção da música africana, optei também pela forma tradicional de notação musical por dois motivos que considero elementares para os fins desta pesquisa: 1) por ser a notação musical usual em diversos continentes e 2) por estar propondo uma adaptação dos padrões rítmicos dos tambores e demais instrumentos de percussão a serem executados na bateria.

Sobre esse recurso Lacerda (2014):

Não consideramos esse tipo de notação inadequado para a representação gráfica desta música, embora, obviamente, nem tudo o que nela ocorre pode se adaptar a uma teoria musical (africana) alheia à formação histórica desta notação. Antes de tudo parece-nos exagerado atribuir a esta forma de notação uma rigidez excessiva (LACERDA, 2014, p. 45).

Sobre transcrição alguns autores têm apresentado diversos conceitos. Alguns tratam de forma mais abrangente ao contexto musical, outros mais especificamente às características rítmicas de matrizes africanas, tornando-os extremamente relevantes para esta discussão.

A concepção de Graeff (2015) sobre este aspecto diz:

A escrita musical clássica dispõe de poucos recursos para indicar como a música soa e como seus sons são produzidos. Ela concentra-se primordialmente na representação de alturas precisas de notas, de sua dinâmica (acentos, forte, piano), e da organização divisível dos sons (GRAEFF, 2015, p. 3).

Para Santana (2018) “qualquer forma de transcrição musical deve obedecer ao seu objetivo, isto é, estar adequada a sua finalidade: ilustrar um padrão, focar em algum aspecto interpretativo específico, demonstrar o tamanho de um ciclo etc”.

Pertinente ao que está relacionado à transcrição, Cardoso (2006) apresenta o seguinte conceito:

[...] é uma transfiguração dos sinais sonoros para outros tipos de sinais. Ela é, então, um código secundário; uma representação de sons musicais com a função, entre outras coisas, de registro e comunicação. Este ponto de vista é fundamental e deve estar claro: a transcrição não é música, ela representa algo externo a ela. Apesar da ligação entre representação e o objeto, trata-se de dois sistemas distintos: o evento sonoro como sistema principal que é (ou tenta ser) translado para um sistema secundários que é a transcrição (CARDOSO, 2006, p. 63).

Segundo Ribeiro (2002):

A própria transcrição de uma música em si já pode ser considerada uma forma de análise, sendo que, quem transcreve uma música vai notar somente aquilo que ouve, ou melhor, aquilo que julga ser mais importante dentro do universo sonoro que está ouvindo (visão ética) (RIBEIRO, 2002, p. 71).

De acordo com Fonseca (2007):

O objetivo das transcrições e da análise é chegar a uma caracterização particular da performance musical, de maneira a revelar regularidades e variações que possam conduzir ao entendimento de regras subjacentes à prática. Em conjunto, essas regras podem configurar todo um sistema musical que, por sua vez, pressupõe uma teoria, mesmo que implícita ou que não conte com uma codificação (FONSECA, 2007, p. 14).

Portanto, pelo fato de ter sido dedicado parte do tempo da pesquisa para análise do toque, tem-se a consciência de que, mesmo sendo representado graficamente, tal resultado transitará por percepções distintas, ocasionando em execuções e consequentemente sonoridades bem diferentes umas das outras.

Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p. 223).

Desta forma, Cardoso (2006) também aborda sobre esta possibilidade:

Sendo assim, a interpretação de uma determinada música, faça ela parte de um sistema musical conhecido ou não, varia conforme a percepção do indivíduo. Quando a música pertence a um sistema familiar, os estereótipos utilizados pelo ouvinte são em maior quantidade do que quando ele ouve algo desconhecido. Mas mesmo quando o ouvinte está diante de um “idioma” musical totalmente estranho, ele tende a percebê-lo a partir de referenciais que ele já possui. Em suma, qualquer evento sonoro é um campo de possibilidades interpretativas que depende de quem está exposto a ele (CARDOSO, 2006, p. 63).

Corroborando com o que foi exposto por Cardoso (2006), vale acrescentar que este tipo de situação, relação entre a transcrição e interpretação, é um tanto quanto complexo e muitas vezes não é levado em consideração. Estes fatores podem se configurar em situações bem distintas, como por exemplo uma determinada performance não conseguir expressar sonoramente o que está representado em uma partitura, ou que os elementos que as compõem não sejam suficientes para representar com clareza e/ou coerência as suas principais características. Ou mesmo tal aspecto estar relacionado à concepção de cada executante, acarretando diferentes interpretações.

Desse modo, esses fatores são de extrema relevância, já que muitas vezes temos a expectativa de encontrar resultados iguais aos que foram percebidos durante as performances no contexto observado.

Partindo desse pressuposto, ciente da complexidade rítmica e dos vários fatores inerentes ao fazer musical de qualquer contexto, irei descrever alguns aspectos que foram observados na execução do toque Alujá. Para esta etapa selecionei apenas dois compassos/ciclos de cada padrão rítmico, quantidade esta que considerei suficiente para análise dos elementos rítmicos já mencionados. Desta forma, foi possível ter a noção de como os golpes são executados e os padrões rítmicos nos tambores são desenvolvidos.

Figura 30

Figure 30 displays five staves of musical notation, each representing a different drum part. The staves are labeled: Melê 1, Melê-ancô 2, Yan 3, Gã/Gonguê/Agogô 1, and Agbê/Abê 2. Each staff has a 12/8 time signature. The notation includes various rhythmic symbols: circles (o), pluses (+), and slanted lines with 'v' marks, indicating specific drum strokes. The notation is organized into measures, with some measures containing multiple strokes.

Transcrição dos padrões rítmicos dos engomes, agogô e abê. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Figura 31

Figure 31 displays a single staff of musical notation with five measures. The notation includes various rhythmic symbols: circles (o), pluses (+), and slanted lines with 'v' marks, indicating specific drum strokes. The notation is organized into measures, with some measures containing multiple strokes.

o = golpe aberto com o som grave
 + = golpe fechado com o som agudo
 () = golpe com o som agudo ou grave executado com nota fantasma
 v = golpe com o som agudo executado com slap
 ♪ = golpe com o som grave executado com flam (ornamento seguido do deslize da mão na pele até o golpe seguinte)

Legenda dos golpes executados nos tambores. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

7.2 Região dos golpes nos tambores

Antes de descrever sobre as características dos padrões rítmicos desenvolvidos em cada engome vale ressaltar dois aspectos bastante interessantes, os quais estão relacionados com a região dos golpes nos tambores e a forma de como são distribuídos por cada percussionista. Pude observar que os mesmos aconteceram sempre de forma alternada, ou seja, um golpe para cada mão.

Figura 32



Região do toque nos engomes. Fonte: Foto retirada em 2019 pelo autor, Olinda/PE.

Os golpes geralmente são executados entre a borda inferior e o centro da pele. Na borda, com a palma da mão aberta, são extraídos os sons graves, e um pouco mais à frente, próximo ao centro da pele, são extraídos os *slaps* e sons agudos. Vale destacar que não existe uma padronização em relação à forma de como os golpes são executados entre os percussionistas da Nação Xambá. De acordo com o percussionista Moisés, o seu tio, um dos membros do terreiro, explora distintas regiões do tambor, inclusive executando golpes na borda superior do tambor.

A seguir, serão apresentadas e discutidas características sobre os padrões rítmicos de cada tambor, melê, melê-ancó e yan respectivamente, obedecendo à mesma distribuição e à sequência de como foram transcritos, as quais obedecem a mesma organização durante a realização dos cultos na referida nação.

7.3 Características dos padrões rítmicos nos engomes

7.3.1 Melê

Diferentemente de outras nações de candomblé, onde o agogô tem a função de iniciar os toques, na Nação Xambá, após o cântico iniciado pelo babalorixá, esta obrigação fica sob a responsabilidade do percussionista que toca o engome melê.

Sobre o que está relacionado à função do agogô, o ogã Guitinho menciona “acredito que em outras épocas o agogô muito provavelmente tenha desempenhado este papel. Mas devido

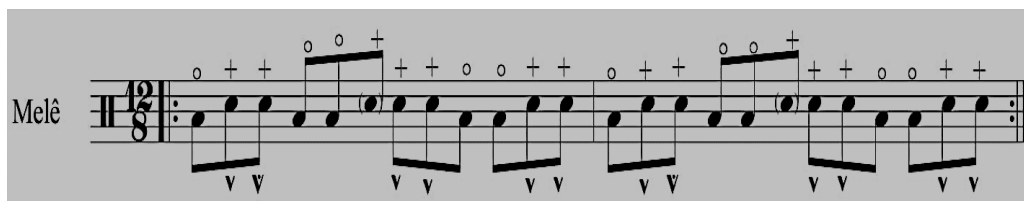
às transformações e aos processos de ressignificação nos hábitos da comunidade essa característica tenha se modificado” (informação verbal⁷⁷).

O aspecto mencionado pelo ogã Guitinho pode ser relacionado com o que foi discutido por Graeff (2015), mostrando que tais fatores exercem relevante importância na música de cada contexto:

Segundo o percussionista Guegueu de Santo Amaro, antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, o gã, até hoje utilizado no candomblé. É possível que a introdução do agogô represente uma modificação na prática musical, na qual a linha-rítmica diminui sua importância como orientadora temporal do conjunto (GRAEFF, 2015, p. 77).

Como já demonstrado anteriormente na transcrição do toque Alujá, percebe-se que o padrão rítmico dos engomes está diretamente relacionado, dentre outros aspectos, com as acentuações e as suas características sonoras. Cada vez mais fica evidente que quando tratamos sobre os aspectos rítmicos que estão relacionados aos tambores devemos observá-los em toda sua amplitude. Discutindo sobre este assunto, especificamente no contexto do samba, Graeff (2015, p. 2) menciona “Geralmente, quando se fala de ritmo, se pensa em aspectos temporais, horizontais, de duração e sucessão de eventos sonoros, ignorando-se sua qualidade e diferenciação timbrística”.

Figura 33



Transcrição do padrão rítmico do engome melê. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Pela imagem apresentada, nota-se que o padrão rítmico na execução do melê não se altera. Esta característica também foi destacada por Pinto (2001), quando discute sobre aspectos que estão ligados aos processos de execução nos toques de matrizes africanas a partir de critérios que foram adotados por Kubik (1984). O próprio Kubik os classifica como essenciais para uma compreensão de estruturas sonoras e de movimentos. Tais processos estão diretamente relacionados aos instrumentos que aqui são apresentados.

⁷⁷ Entrevista fornecida pelo ogã Guitinho, Olinda/PE, 2018.

A essa característica de padrão rítmico inalterado irei adotar o conceito apresentado por Pinto (2001), onde ele classifica de Ciclos formais:

Enquanto o referencial rítmico é realizado pela marcação e pulsação elementar, os motivos melódicos, as frases, temas e fórmulas musicais expressam na sua repetição ciclos formais precisos que em geral se estendem sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27 ou 36 pulsos. O comprimento do ciclo é definido a partir do momento do primeiro impacto até o início de sua repetição (PINTO, 2001, p. 239).

Esses ciclos formais encontrados na execução do toque no melê são desenvolvidos através de combinações entre golpes graves, golpes agudos e *slaps* que se estendem do primeiro movimento até o início de sua repetição, como destacado por Pinto (2001), neste caso sobre 12 pulsos.

A característica do padrão rítmico do melê pode ser relacionada com o conceito de “batida” apresentado por Fonseca (2006, p. 109): “são unidades que funcionam como pulsação mental de fundo, separadas por distâncias iguais, possuindo característica cíclica, circular e constante”.

Tal característica se apresenta através da combinação de duas vozes, a aguda e a grave, intermediada durante o padrão rítmico pela execução de notas fantasmas. Desse modo, o fluxo do toque é constante, gerando a sensação cíclica apresentada por Fonseca (2006).

Assim, os golpes agudos com *slaps* são executados com alternância entre os tempos “fortes” e os tempos “fracos”. Um detalhe a ser destacado durante a execução desses golpes é a predominância dos que são executados nos tempos (fracos). Cabe salientar que tal processo só acontece após o primeiro golpe do padrão rítmico, onde o início é realizado com o golpe aberto grave.

Outro aspecto observado é originado a partir da execução das notas fantasmas, que, dependendo da sutileza com que sejam aplicadas, causa a sensação de que alguns golpes não estão sendo executados. A função rítmica atribuída ao melê pode ser comparada com a função de outros tambores das religiões afro-brasileiras com características sonoras mais agudas. Essa função, segundo Cardoso (2006), está relacionada a dois tambores distintos:

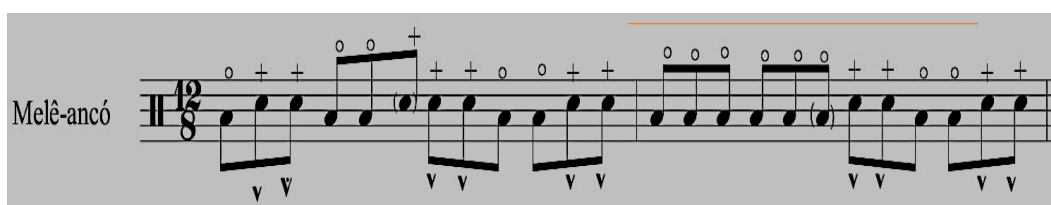
Os atabaques, no candomblé, possuem características musicais e funcionais distintas. Na maioria dos toques, o rumpi e o lé tocam o mesmo padrão sonoro. Esses dois atabaques não efetuam frases musicais diferentes ao longo de um toque, ao contrário, eles mantêm o mesmo padrão sonoro todo o tempo (CARDOSO, 2006, p. 57).

Nota-se que mesmo com as características próprias de cada contexto as funções rítmicas dos tambores mantêm relações entre si nos toques afro-religiosos, ao mesmo tempo que apresentam aspectos rítmicos semelhantes aos executados em alguns toques africanos.

7.3.2 Melê-ancó

O melê-ancó tem uma função intermediária no toque Alujá da Nação Xambá, justamente pelo fato de ser um tambor que durante a sua execução alterna o padrão rítmico desenvolvido no melê com pequenas variações. Essa característica além de ter sido destacada pelos ogãs pode ser visualizada a partir da imagem abaixo.

Figura 34



Transcrição do padrão rítmico do engome melê-ancó. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Quanto às características que os credenciam como um tambor intermediário, estes aspectos estão ligados tanto ao fator timbrístico (médio) quanto a sua função na execução do padrão rítmico do toque Alujá, onde ele está situado entre o melê e o yan. Em relação ao padrão do melê-ancó demonstrado, percebe-se que no primeiro ciclo, ou nos quatro primeiros tempos, a sua execução tem como base o padrão rítmico do melê. No entanto, a partir do segundo ciclo ou compasso (destacado com um traço na cor vermelha) este fluxo é alterado, dando início a pequenos trechos de variações, onde aparecem variações entre os toques graves, agudos, os *slaps* e as notas fantasmas, retomando mais adiante o padrão inicial, e assim sucessivamente. Vale ressaltar que esse processo se repete durante a performance neste tambor.

Portanto, no padrão rítmico desenvolvido no melê-ancó destacam-se aspectos que surgem a partir do segundo ciclo. Esses aspectos estão relacionados a uma sequência maior de golpes graves (cinco) caracterizando as variações, e em seguida um golpe com nota fantasma. A execução dessa nota fantasma pode se caracterizar como uma transição para o trecho que representa a segunda parte do ciclo do toque. Esse trecho tem a execução de dois golpes com

slaps que são executados na região aguda, seguido de dois golpes graves e mais dois agudos com *slaps*. Esse trecho anuncia a retomada do padrão.

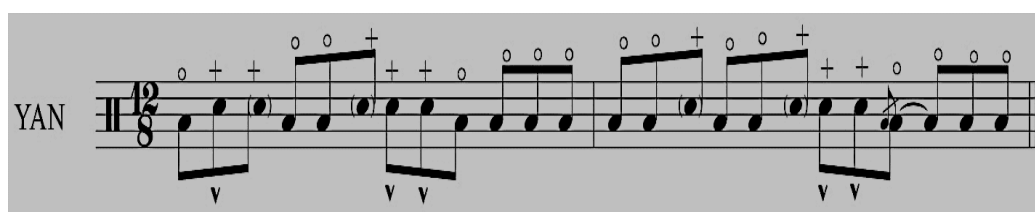
Desse modo, as particularidades do padrão rítmico executado no melê-ancó estão também relacionadas com a forma de execução (variação) desenvolvida no tambor mais grave. Esse aspecto caracteriza ainda mais a função de mediador do tambor médio.

7.3.3 - Yan

O engome yan é o tambor cujo percussionista que for executá-lo terá a incumbência também de realizar as variações, característica recorrente durante a execução do toque. Essa função rítmica do tambor mais grave é destacada a partir da imagem a seguir, onde observa-se que desde o segundo golpe o padrão rítmico que é executado no melê (tambor guia) – engome que serve como referência do toque Alujá por justamente manter o padrão rítmico de forma linear - já apresenta algumas modificações.

Como já observado, o toque Alujá tem como referência a base estabelecida pelo padrão rítmico do melê. Podemos, assim, dizer que as variações desenvolvidas na execução do yan são regidas a partir do fluxo estabelecido pelo padrão rítmico do melê. O que implica enfatizar que as variações não são executadas aleatoriamente.

Figura 35



Transcrição do padrão rítmico do engome yan. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

As alterações claramente perceptíveis já se encontram a partir do segundo golpe, aspecto que está relacionado com o início das variações, modificando a localização das execuções dos *slaps*, das notas graves e agudas.

Ao analisarmos as características dos golpes executados no padrão rítmico do yan percebemos de imediato a função que lhe é atribuída. No entanto, o primeiro golpe a ser

executado é o grave, este aspecto é inerente aos outros tambores, o que pode ser caracterizado como um golpe de base ou apoio. A partir do terceiro golpe, executado com nota fantasma, acontece a primeira alteração. Essa alteração está relacionada com o padrão rítmico (guia) executado pelo melê onde o golpe a ser aplicado seria com *slap*. Com isso, a execução desse *slap* seguido de um golpe com nota fantasma provoca a sensação de uma síncope, inclusive é um aspecto específico na execução que acontece apenas nesse momento.

Em seguida tem-se uma curta retomada do padrão rítmico, que logo dá início a uma sequência de variações que acontece a partir do último compasso do primeiro ciclo com predominância dos golpes graves e a execução do golpe com *flam*.

Outra característica marcante na execução do toque Alujá realizada pelo percussionista Moisés nesse tambor é a aplicação de um rudimento⁷⁸ chamado “*flam*”, comumente aplicado nos instrumentos de pele tocados apenas com as mãos (atabaques, congas, bongôs, etc) ou com baquetas (caixa clara e tambores da bateria). Esse rudimento consiste na execução de dois golpes quase que de forma simultânea. Sendo que, especificamente durante as execuções exemplificadas pelo próprio percussionista esses golpes acontecem seguidos de um deslize sobre a pele do tambor da mão que executa o segundo golpe.

Quanto ao que está relacionado às características rítmicas do yan podemos estabelecer uma relação com os tambores graves utilizados no samba de roda, abordado por Graeff (2015):

[...] alguns instrumentos do samba de roda têm mais liberdade para abrir mão de seus respectivos padrões rítmicos e improvisar. Esse é o caso dos tambores graves – atabaques e timbais – e dos pandeiros. Os demais instrumentos variam apenas em proporções muito pequenas, tocando, por exemplo, uma batida fora do tempo ou duplicando-a (GRAEFF, 2015, p. 77)

Em algumas nações de candomblé a função rítmica de improvisador está atribuída ao tambor rum. Ao que está relacionado com a função do tambor grave na Nação Ketu-Nagô, de acordo com Fonseca (2002, p. 15), “o rum é o único instrumento que sola e tem liberdade para criar variações, o que o situa na camada improvisatória”. Malagrino (2017, p. 78) quando se refere ao mesmo tambor, desta vez no contexto da Nação Angola de origem Banto, diz que “no Redandá o Rum também é o instrumento que varia mais”.

⁷⁸ Rudimentos são sequências de toques de tambor que, se comparados à linguagem verbal, corresponderiam às sílabas. Assemelhar-se-iam rudimentos mais longos a palavras (MOREIRA, 2010, p. 23).

Portanto, percebe-se que esta característica improvisatória é algo muito peculiar na execução dos tambores mais graves, algo que mantém relação direta com os toques das distintas nações de candomblé no Brasil.

7.4 Análise Espectral: especificidades sonoras dos padrões rítmicos executados nos engomes (melê, melê-ancó e yan), agogô e abê.

Autores como Campos (2012), Lacerda (2014), Graeff (2015), Ferreira (2017) e Santana (2018) utilizaram em suas pesquisas ferramentas digitais (*softwares*) específicas para análise dos espectros sonoros emitidos pelos mais diversos tipos de instrumentos de percussão. Com o intuito de explorar cada detalhe e melhor representar as características sonoras dos instrumentos de percussão da Nação Xambá, optou-se pela utilização do *software Sonic Visualiser*⁷⁹.

Cabe destacar que o mesmo *software* foi utilizado pelos dois últimos autores citados. Esta ferramenta foi extremamente importante para uma análise minuciosa dos tipos de golpes executados e suas respectivas frequências sonoras, permitindo que a representação do padrão rítmico desenvolvido em cada instrumento não se limitasse apenas à notação musical ocidental.

De acordo com Ferreira (2017, p. 51) “através do *software Sonic Visualiser* é possível realizar uma análise a partir do áudio e não apenas da partitura. Assim, esse *software* nos aproxima mais de uma análise do principal elemento da música, o som”.

Este *software* utilizado para esse tipo de análise também pode servir como uma ferramenta alternativa no processo de ensino e aprendizagem musical, auxiliando muitos instrumentistas profissionais e/ou iniciantes com dificuldades ou não na leitura de partitura. Esse processo pode ser realizado a partir do espectro sonoro obtido da execução de um ou mais instrumentos musicais, onde podem ser apresentadas e discutidas características rítmicas e sonoras, por exemplo. Ainda sobre a utilização dessa ferramenta neste processo, Santana (2018, p. 89) destaca que “tal sistema é de grande praticidade para transcrições estruturais, além de permitir a compreensão de pessoas que não dominam a leitura musical clássica ocidental”.

Ferreira (2017, p. 50), ainda sobre essa ferramenta, menciona que “algumas pesquisas têm utilizado o *software Sonic Visualiser* para analisar as gravações e obter dados que norteiam o trabalho”.

⁷⁹ www.sonicvisualiser.org

Portanto, diante das informações referentes aos recursos e resultados que podem ser obtidos a partir da utilização dessa ferramenta, teremos a oportunidade de visualizar, comparar e comprovar mais detalhadamente as características sonoras dos instrumentos e relacioná-los aos padrões rítmicos executados em cada tambor e demais instrumentos. Assim, serão apresentados também, além dos padrões rítmicos transcritos através da notação musical adotada (conforme abordado anteriormente), possíveis relações entre os timbres, regiões de toques e frequências sonoras resultantes, através da plotagem e análise dos espectros sonoros dos instrumentos. Tais dados possibilitaram que cada elemento percebido durante a execução do toque Alujá nos respectivos instrumentos, e discutidos durante a pesquisa, fosse apresentado com muito mais propriedade, complementando assim, de certa forma, as nuances não representadas nas transcrições.

Segundo Caetano (2006), no que concerne os elementos formadores de uma onda sonora:

A onda sonora é uma onda mecânica, isto é, um padrão de perturbações que necessita de um meio material para se propagar. A onda sonora é produzida por uma fonte vibratória. As vibrações perturbam as moléculas de ar que estão próximas da fonte, empurrando e puxando-as alternadamente em sincronia com as vibrações da fonte. Portanto, a energia sonora produz regiões no ar em que a pressão é menor que a média (rarefações) e regiões em que a pressão é maior que a média (compressões). Essas regiões de refração e compressão no ar se propagam na forma de uma onda sonora (CAETANO, 2006, p. 24).

Em seguida, serão apresentados os espectros sonoros de cada tambor e suas respectivas características analisadas, as quais estão relacionadas com a forma como os tambores foram executados. Tais características estão diretamente ligadas à técnica utilizada, quantidade de vezes, o tipo e as respectivas frequências com que cada golpe foi executado. Os dados obtidos representam com maior clareza e precisão cada golpe executado nos padrões rítmicos do melê, melê-ancó e yan respectivamente. Da mesma forma, as informações relacionadas com o agogô e abê serão apresentadas.

Os aspectos sonoros abordados neste capítulo estão ligados a alguns conceitos importantes relacionados à acústica dos tambores. De acordo com Caetano (2006, p. 24) “acústica é o estudo da física e transmissão das ondas sonoras. Trata de conceitos tais como frequência, amplitude, tempo, espectro e localização sonora”.

Ainda segundo Caetano (2006):

A taxa na qual os ciclos de uma forma de onda periódica se repetem é chamada frequência, normalmente medida em Hertz, ou ciclos por segundo. A faixa de

frequências que o ouvido humano alcança varia aproximadamente de 20 Hz a 20 KHz. A frequência apresenta correlação com a percepção de altura (*pitch*, do original em inglês), de modo que sons percebidos como mais altos, isto é, mais agudos, têm maior frequência (CAETANO, 2006, p. 25).

Desse modo, cada execução estará associada a uma determinada cor em formato “circular”, exceto a que destaca o golpe grave *c/ flam*, a qual está em formato “retangular”. É oportuno frisar que o golpe com *flam* é executado especificamente no yan.

Assim, os golpes e as respectivas cores estão representados da seguinte forma: amarelo (golpe grave e *flam*); vermelho (golpe *c/ slap* ou acentuado); branco (golpe agudo e/ou grave com notas fantasmas). Vale ressaltar que os dados referentes às sonoridades (frequências) resultantes de cada golpe estão diretamente relacionados com os registros das regiões (grave, média e aguda) onde as cores “alaranjadas” podem ser visualizadas, isto é, partindo do seu ponto de ataque até o ponto mais alto em destaque, ou seja, projeção das frequências sonoras de cada um dos golpes nos tambores. Vale ressaltar que a visualização das sonoridades relacionadas aos golpes com notas fantasmas é apresentada em uma outra cor (branco) devido à sutileza com que tais golpes foram executados, o que consequentemente faz com que sejam identificados através de uma coloração mais suave.

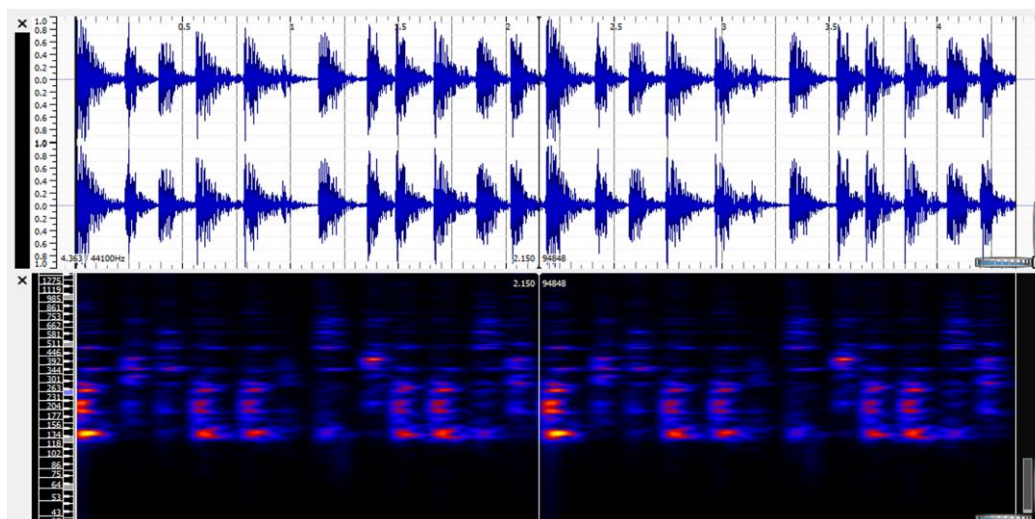
Nas descrições a seguir, ao me referir aos “golpes subsequentes” trata-se das execuções realizadas com as duas mãos de forma alternada, haja vista que estes golpes aparecem diversas vezes dessa forma.

Percebe-se que durante a execução do toque Alujá os padrões rítmicos são desenvolvidos com uma sequência onde se intercalam os golpes graves, os golpes agudos e as notas fantasmas. Como o padrão rítmico do toque Alujá se desenvolve em sub grupos de três colcheias, as características de execução obtidas a partir dessa amostragem foram as seguintes:

7.4.1 Melê

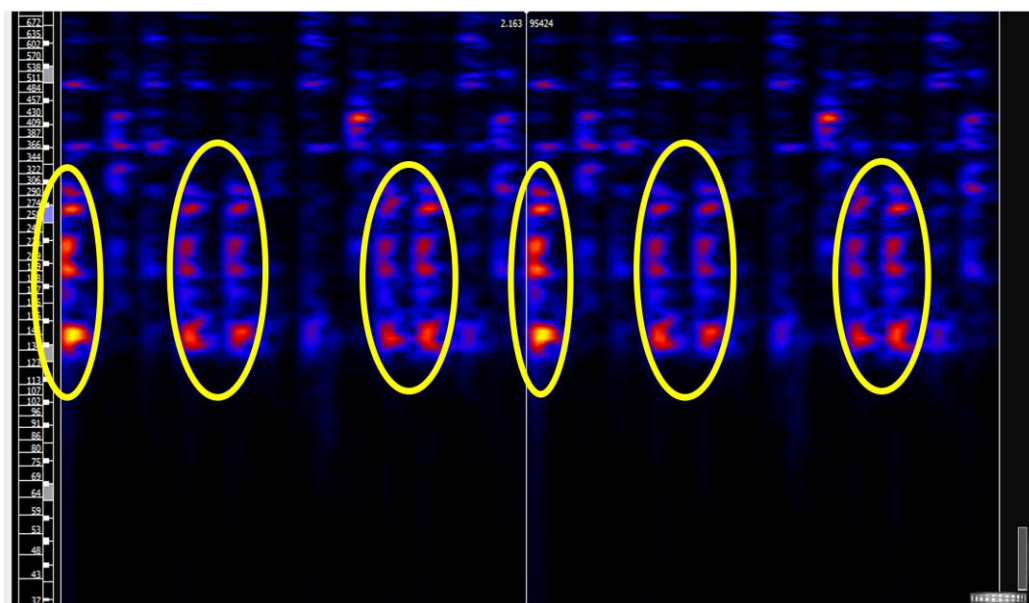
Figuras 36 e 37





Transcrição, ondas sonoras e espectrograma do padrão rítmico executado no melê. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Figura 38



Golpes graves. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

No primeiro ciclo o golpe grave é distribuído, ora antecedendo e ora sucedendo os golpes agudos. Desse modo, no primeiro grupo de três colcheias, após o golpe grave, que é o primeiro do padrão rítmico, são executados dois golpes agudos.

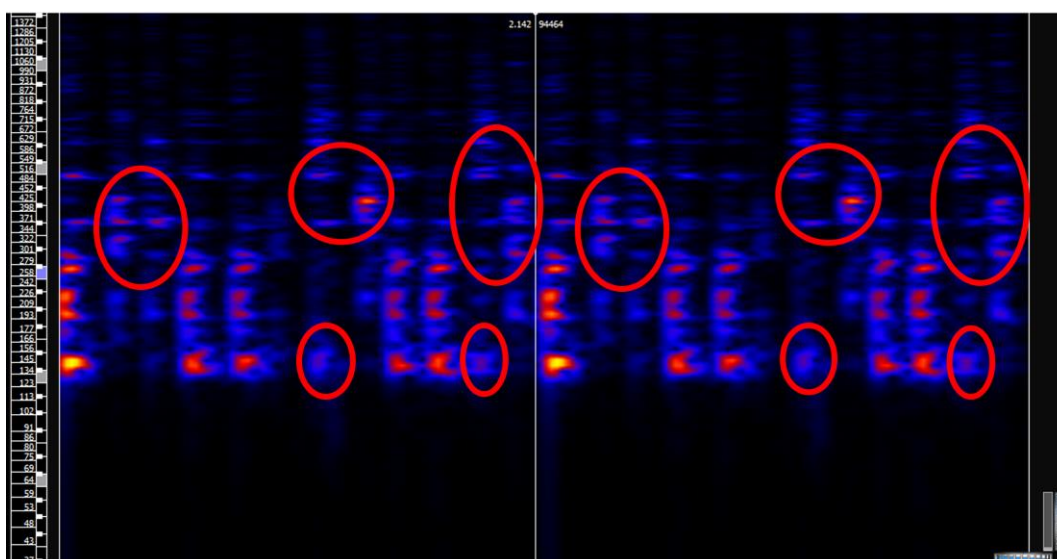
No segundo grupo de colcheias podemos observar dois golpes graves antecedendo um golpe agudo. Já o terceiro grupo apresenta uma execução inversa ao segundo, onde o golpe grave aparece após dois golpes agudos. No quarto grupo de colcheias temos a repetição do primeiro grupo, que consequentemente dá início a outro ciclo. Essa relação entre o quarto grupo

e o primeiro não nos dá a certeza de que o ciclo foi finalizado, aspecto que ratifica a ideia de um padrão rítmico circular. Com isso, essa mesma sequência pode ser observada durante a execução do segundo ciclo.

Uma característica bastante interessante, e que torna muito peculiar esta execução, está relacionada a uma aparente regularidade nas sonoridades (frequências resultantes) vinculadas aos golpes, onde estes aparecem quase que de forma padronizada. Essa padronização é claramente identificada a partir da região de frequência em que os golpes estão atuando. Assim, 123 Hz indica o registro do ataque do golpe (evidenciando a região da nota fundamental grave do tambor), obtendo uma projeção que vai até 306 Hz (parciais harmônicos característicos desses tipos de tambores).

Portanto, este aspecto pode ser apresentado como uma das características determinantes como função de base/apoio para o padrão linear desenvolvido por este tambor.

Figura 39



Golpes com *slaps*. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

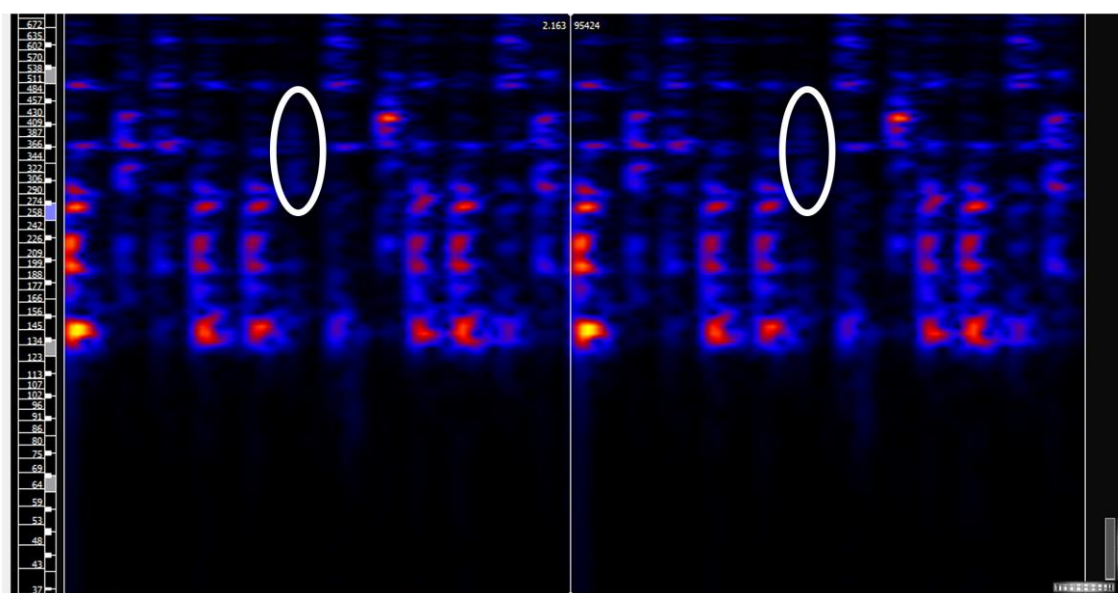
Dos aspectos observados no desenvolvimento desse padrão rítmico, no que se refere aos golpes com *slap*, percebe-se que estes foram desenvolvidos nos grupos de três colcheias sempre de forma subsequente, em alguns momentos antes e em outros depois de um golpe grave. Esse aspecto excepcionalmente não acontece no segundo grupo de colcheias, onde o golpe agudo é executado com uma nota fantasma.

Outro aspecto observado está na relação entre os dois primeiros golpes com *slap* do primeiro ciclo e os dois primeiros golpes com *slap* do segundo ciclo, ambos aparecem de forma

bem mais uniforme entre si, onde percebe-se também que os primeiros golpes foram executados com mais ênfase que os segundos. Já nos golpes subsequentes, ou seja, os dois grupos, em ambos os ciclos os segundos golpes aparecem sempre com maior ênfase. Em relação à frequência em que os golpes estão atuando, percebe-se uma variação menor, evidenciando assim as sonoridades e características extremamente agudas resultantes desta técnica utilizada, correspondendo a uma região que varia entre 322 Hz e 430 Hz.

Um detalhe a ser destacado após a análise refere-se à variação de ênfase relacionada a um mesmo tipo de golpe. Os resultados indicam também uma possível variação na região do tambor onde eles foram executados. Ou seja, essa variação de região do tambor está diretamente ligada aos movimentos desenvolvidos pelo percussionista Beto, onde em distintos momentos percebe-se que um golpe foi executado com mais ênfase que o outro, algo que é variável também entre o primeiro e segundo golpe. Esses aspectos interferem significativamente no resultado sonoro.

Figura 40



Golpes agudos com notas fantasmas. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

O último aspecto analisado no padrão rítmico do melê está relacionado com a execução das notas fantasmas. Esse é o tipo de golpe que aparece com uma menor gama de frequência, e no entanto exerce enorme influência no desenvolvimento do padrão tanto sonora quanto ritmicamente. Tal aspecto também é recorrente nos padrões rítmicos do melê-ancó e do yan. De acordo com o percussionista Beto, “eu acho que é uma questão de *swing* também, que ajuda

no *swing*, que não fica aquela coisa durona. Eu acho que até no toque de Xangô pode até parecer forte, mas têm alguns graves que eles não são tão duros” (Informação verbal⁸⁰).

Através da análise do espectrograma, conforme esperado, percebe-se que o golpe com nota fantasma foi executado na região aguda do tambor, gerando uma frequência que atua de 209 Hz a 409 Hz. Outro detalhe a ser destacado é quanto à localização desses golpes atrelados ao padrão rítmico. Nota-se que a sua execução acontece entre os golpes graves e os agudos com *slaps*. Como o fluxo rítmico é contínuo e acontece geralmente em andamentos que podem variar entre moderados e rápidos, a execução do golpe com nota fantasma, além de funcionar como uma transição, pode ser considerada uma apogiatura.

De acordo com o percussionista Moisés, referindo-se a esses golpes (notas fantasmas), os quais ele menciona como células que não são mortas: “aqui nos engomes, não existe pra gente as células mortas, até porque não tem, as células são muito vivas. Se não tiver essas células não sai esse som, fica um ‘negócio’ muito duro” (informação verbal⁸¹). Mesmo que a relação entre “células que não são mortas” e “notas fantasmas” possa parecer contraditória, entende-se que seja uma execução imperceptível, sutil, que tem seus significados e sua importância no fluxo rítmico. Aspecto ratificado pelo próprio Moisés: “somos músicos, também utilizamos essa linguagem” (Informação verbal⁸²).

Segundo (Pinto, 2001, p. 9) “as batidas mais fracas, muitas vezes quase imperceptíveis, são produzidas por pequenos movimentos corporais”. Esse tipo de golpe tem a característica de ser executado de forma muito sutil.

O aspecto mencionado por Pinto (2001) foi observado na execução desses golpes realizados pelo percussionista Beto, onde os movimentos mantinham as mãos sempre mais próximas da pele, resultando em movimentos mais curtos e consequentemente em sonoridades mais suaves. Essa sutileza também pode ser identificada através do espectro onde são destacadas as intensidades e respectivas frequências sonoras de cada execução. De uma forma geral o desenvolvimento dos golpes será um aspecto flexível que estará diretamente ligado aos seus executantes e ao momento do ritual.

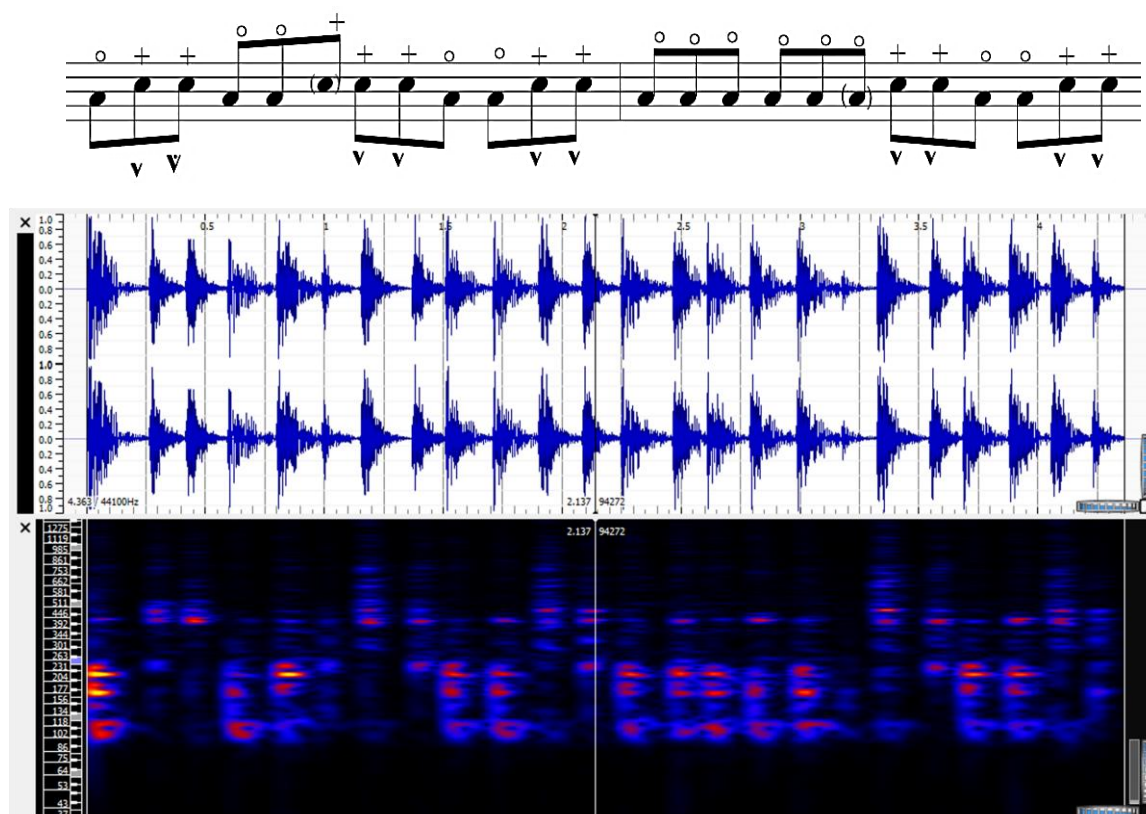
⁸⁰ Entrevista fornecida pelo percussionista Beto, Olinda/PE, 2020.

⁸¹ Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2018.

⁸² Entrevista fornecida pelo percussionista Moisés, Olinda/PE, 2019.

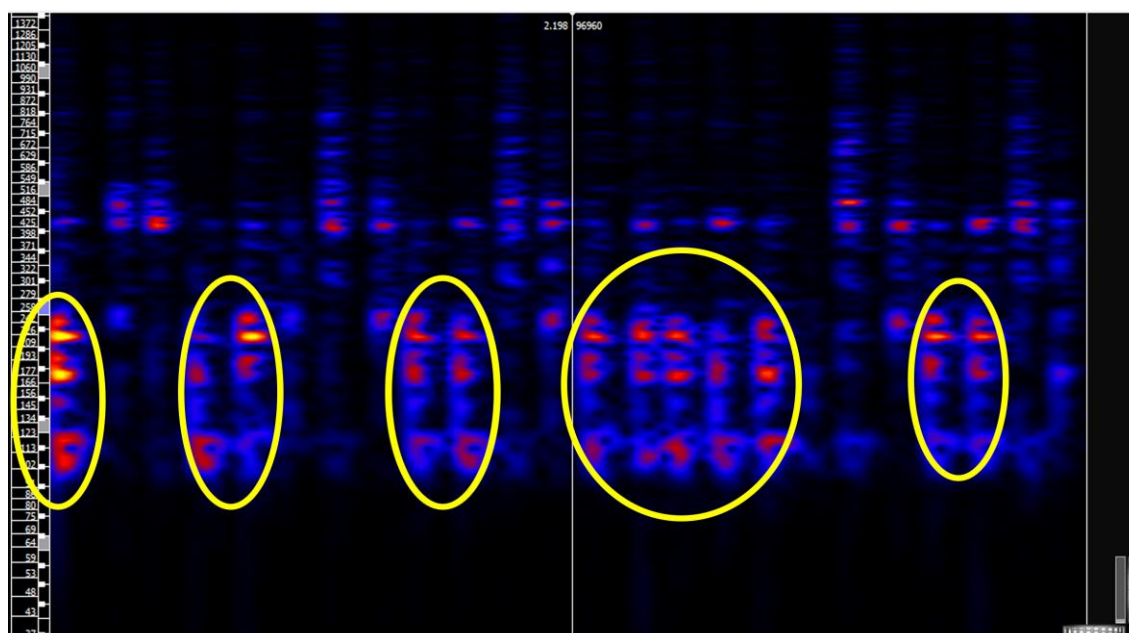
7.4.2 Melê-ancó

Figuras 41 e 42



Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no melê-ancó. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE

Figura 43



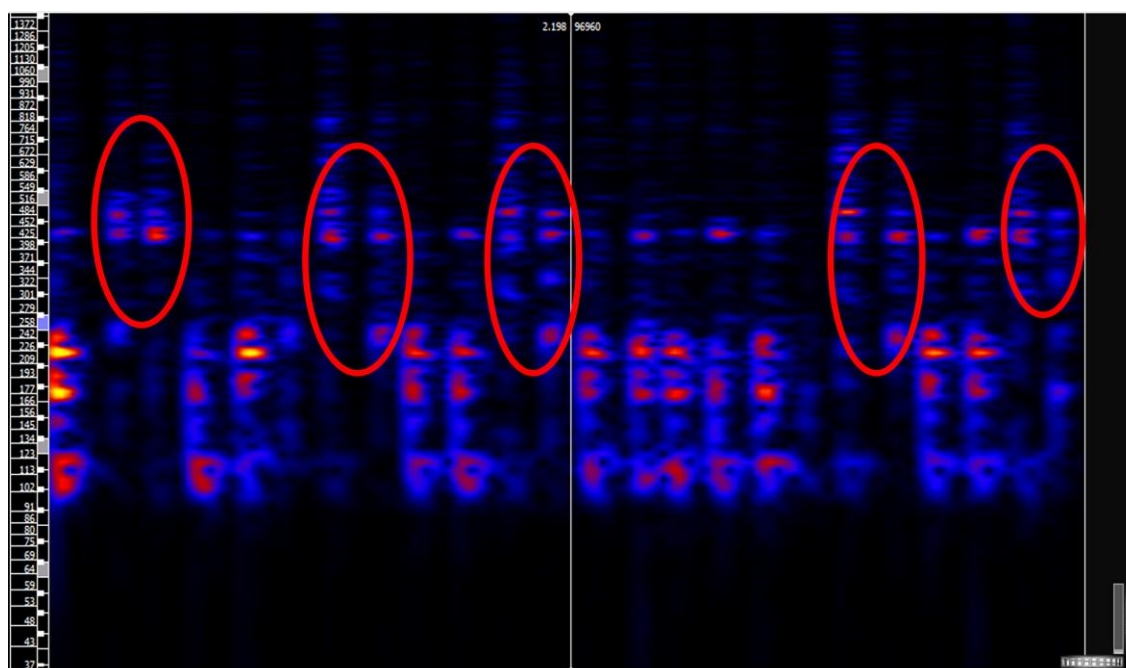
Golpes graves. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

O fluxo rítmico desenvolvido com os golpes graves no melê-ancó acontece sob duas execuções bem distintas. Num primeiro momento, ou seja, primeiro ciclo, percebe-se que o padrão é o mesmo desenvolvido no melê, mais um aspecto que o ratifica como tambor guia. No entanto, a partir do segundo ciclo podemos identificar uma sequência maior de golpes graves, o que caracteriza um pequeno trecho de variações – uma das características desse tambor discutida anteriormente - e logo em seguida observam-se mais dois golpes graves, o que a princípio poderia indicar o retorno ao padrão inicial.

O que também pode ser destacado nesses golpes, principalmente no trecho das variações, é que a execução se manteve em uma mesma região do tambor, resultando em pequenas variações de frequência. Esse aspecto indica uma estabilidade nos movimentos aplicados pelo percussionista Thúlio.

Os índices das frequências sonoras obtidas com estes golpes variam entre 102 Hz e 258 Hz. Tais números apontam que os golpes atuaram com uma projeção bem mais baixa em relação ao melê, aspectos que podem estar relacionados com as medidas do melê-ancó que as caracterizam como um tambor de sonoridade médio-grave e a forma de execução.

Figura 44



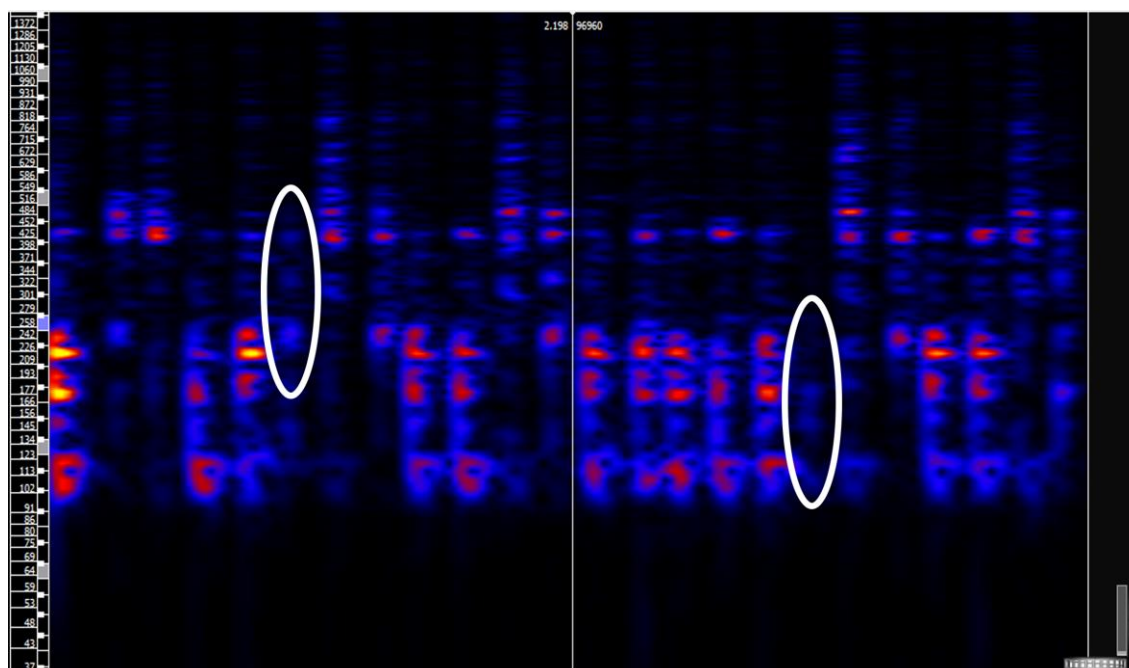
Golpes agudos com slaps. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Esses golpes executados no melê-ancó são desenvolvidos no primeiro ciclo com a mesma estrutura observada na execução do melê. Porém, o aspecto relacionado à região do tambor em que foram executados apresenta características bem distintas. Neste caso, observamos a predominância de golpes na região mais aguda, o que implica dizer que os movimentos desenvolvidos pelo percussionista Thúlio não sofreram grandes variações como as que foram observadas nos golpes executados pelo percussionista Beto. No segundo ciclo o padrão sofre uma alteração devido a um pequeno trecho com variações, o que momentaneamente muda o padrão, podendo ser observada a sua retomada mais adiante já com os *slaps*.

Contudo, um aspecto que pode ser destacado é quanto à maior uniformidade na execução em relação ao que foi observado no padrão do melê, exceto o último golpe, o qual foi executado com menos ênfase. Portanto, a relação entre os golpes com *slaps* executados por Beto no melê e por Thúlio no melê-ancó é equivalente em relação às suas distâncias no fluxo do padrão rítmico. No entanto, mostram suas particularidades entre os movimentos e as regiões dos tambores em que foram desenvolvidos.

As sonoridades resultantes dos golpes executados nesse padrão rítmico apresentam uma frequência que atua entre 396 Hz a 516 Hz, demonstrando que o percussionista durante a sua performance utilizou uma determinada região (bem mais aguda) do tambor que proporcionasse este resultado. Um aspecto interessante e que vale ser destacado é que mesmo o melê-ancó tendo a característica de um tambor médio-grave as frequências obtidas foram maiores que as identificadas no melê, fato que possivelmente está relacionado também com a forma de execução do percussionista Thúlio.

Figura 45



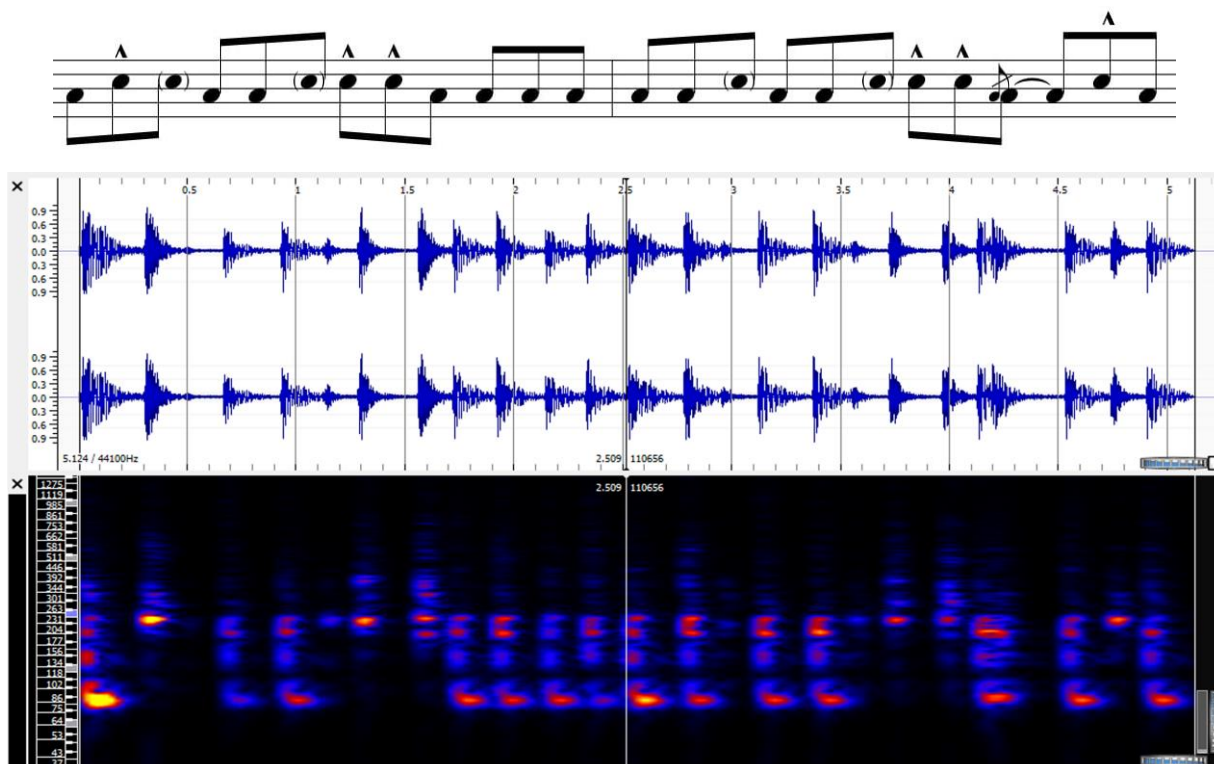
Golpes agudo e grave com notas fantasmas. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Quanto à execução das notas fantasmas no padrão rítmico desenvolvido no melê-ancó podemos destacar dentre as suas particularidades algumas semelhanças entre as que foram observadas no padrão do melê executadas pelo percussionista Beto. Dos aspectos semelhantes na execução das notas fantasmas destacam-se a quantidade e a mesma localização desses golpes. Outro ponto que se assemelha e merece destaque está relacionado com as sonoridades (frequência sonora) resultantes do primeiro golpe. No melê esse registro foi de 209 Hz, o mesmo obtido no melê-ancó, onde a frequência sonora atuou a partir dos mesmos 209 Hz, porém chegando a 425 Hz.

No entanto, um detalhe muito interessante a ser destacado está justamente na localização desse segundo golpe, que no melê a execução foi identificada na região aguda. Já nesta análise, observa-se que a execução foi realizada na região grave do tambor, gerando uma frequência sonora que atua entre 102 Hz a 177 Hz. Essas diferenças e semelhanças, além de estarem atreladas à forma de execução de cada percussionista, são aspectos que podem ser diretamente relacionados com a possibilidade de serem executadas algumas variações atribuídas a este tambor.

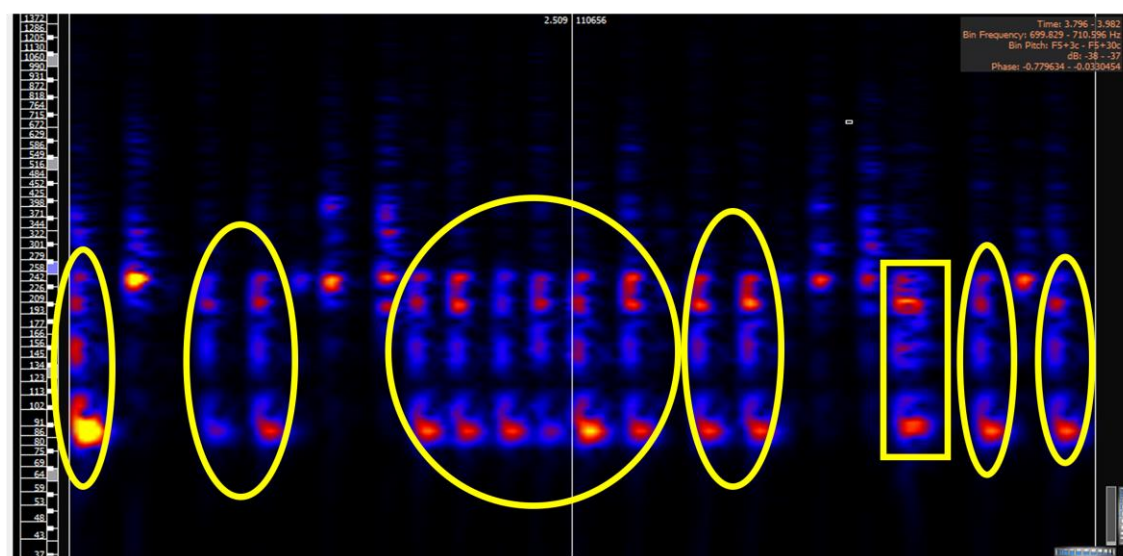
7.4.3 Yan

Figuras 46 e 47



Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no Yan. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Figura 48



Espectro dos golpes graves. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

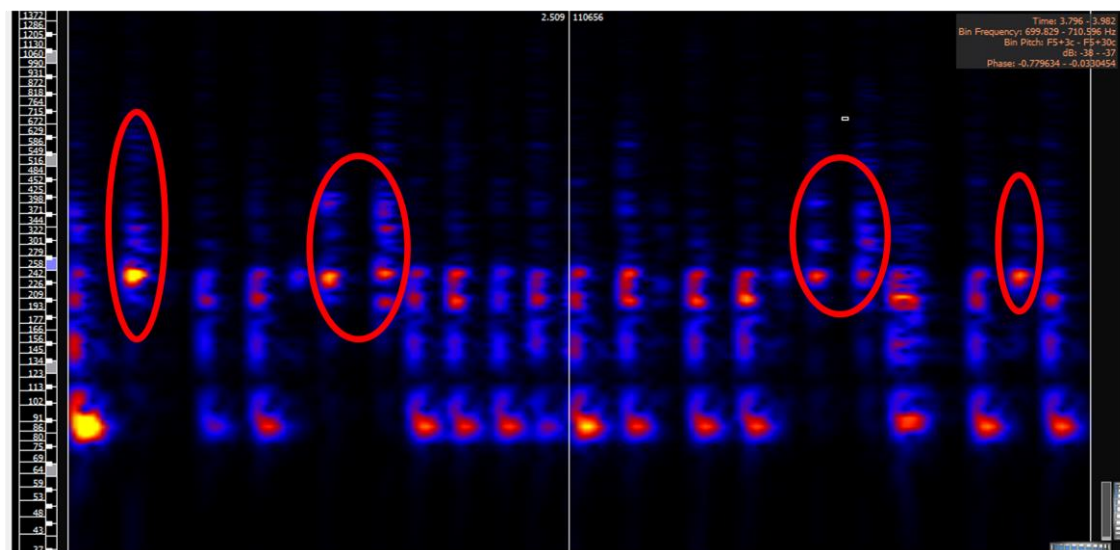
Os golpes graves presentes na execução do yan mantêm uma relação muito próxima com os golpes que foram executados no melê-ancó pelos seguintes aspectos: 1) a quantidade de vezes com que eles aparecem e 2) a frequência sonora atingida após o ataque, que foi em ambos de 258 Hz. Mais uma vez cabe ressaltar que os aspectos referentes à frequência sonora, além da possível relação com a forma de execução dos percussionistas, estão também atrelados às dimensões e características sonoras dos referidos tambores.

Percebe-se que no início do padrão rítmico a execução do primeiro golpe foi realizada com mais ênfase que os demais. Na execução dos dois golpes graves subsequentes vemos que há uma pequena diferença em relação à essa característica entre eles, onde percebe-se o primeiro com menos ênfase que o segundo. Esse aspecto também pode ser observado no quarto golpe executado no momento do improviso. A última característica a ser destacada e observada apenas na performance do percussionista Moisés encontra-se no último golpe. Tal particularidade diz respeito à execução do golpe com o rudimento “*flam*” descrito anteriormente. Neste golpe é possível perceber uma maior ênfase em relação aos demais destacados no padrão rítmico.

Outro detalhe importante a se destacar na relação entre a execução dos golpes graves com os demais é a mínima distância entre eles. Tal aspecto possivelmente pode estar relacionado aos movimentos curtos, mais próximos da pele do tambor, desenvolvidos pelo percussionista Moisés. Esses movimentos curtos inclusive são ainda mais explorados na execução dos *flams*, pois, por ser um golpe em que sua característica principal é a execução quase que simultânea de dois movimentos (golpes), para realizá-lo as mãos precisam estar muito próximas da pele do tambor. Desta forma, entendemos que, de um modo geral, na execução dos golpes graves no yan, mesmo com todas as nuances presentes existe também um equilíbrio observado através das frequências resultantes.

No que se refere à sonoridade advinda dos golpes no ponto de ataque, obteve-se em média uma frequência sonora de 75 Hz.

Figura 49



Espectrograma dos golpes agudos com *slaps*. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Os golpes agudos com *slaps* destacados no padrão rítmico do yan estão distribuídos com uma menor quantidade de repetições e de forma mais espaçada em relação aos que foram visualizadas nos padrões dos outros tambores. Assim sendo, como visto nos tambores melê e melê-ancó respectivamente, as execuções foram todas realizadas com golpes que acontecem de forma subsequente e em um número maior de repetições, onde seis golpes correspondem ao padrão rítmico do melê e cinco ao do melê-ancó. No yan, em dois momentos o *slap* aparece de forma individual, resultando em trechos sincopados, o que consequentemente caracteriza uma execução com mais swing.

Neste caso, é possível perceber também na primeira aparição do *slap* no padrão rítmico do yan que a sua execução foi realizada com apenas um golpe (entre um golpe grave e uma nota fantasma), e no desenvolvimento do toque encontramos apenas mais duas execuções com golpes subsequentes, os quais foram executados entre uma nota fantasma e um golpe grave. Na última execução do *slap* no padrão rítmico percebe-se que ele se encontra entre dois golpes graves. Com isso, nota-se que os golpes com *slaps* executados no yan em relação ao melê acontecem em momentos bem distintos, aspecto que também ratifica a característica (executar variações) do engome mais grave.

Outro aspecto observado no desenvolvimento do *slap* no padrão rítmico executado em relação aos golpes graves são as distâncias entre si. Desse modo, nota-se que no primeiro golpe com *slap* existe um distanciamento maior em relação ao golpe grave que o antecede. Especificamente sobre a relação entre esses dois golpes executados pelo percussionista Moisés,

é nítida a sensação de um retardamento rítmico, uma espécie de *ralentando*⁸³, embora logo em seguida o fluxo seja retomado.

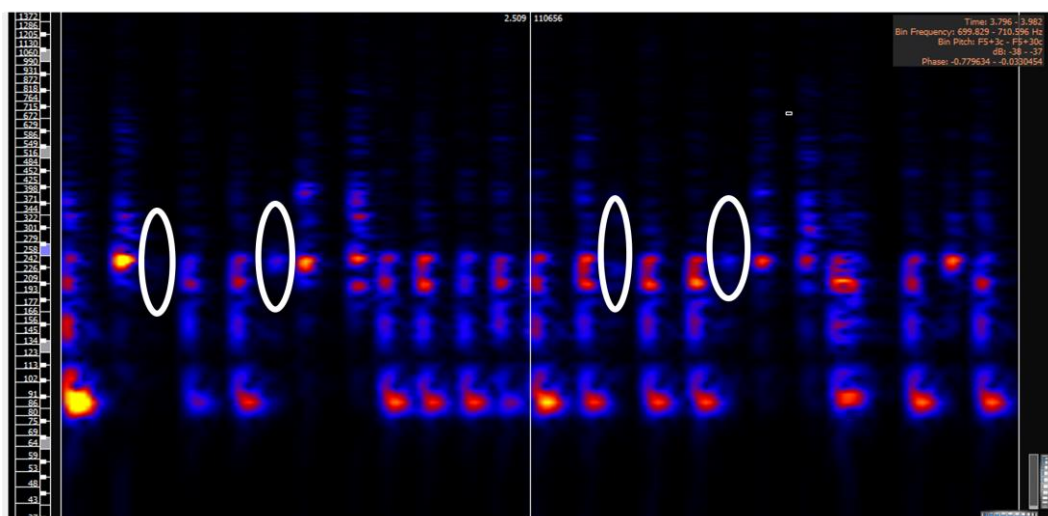
Nos outros dois momentos em que os *slaps* aparecem, neste caso antecedendo os golpes graves, percebe-se que os segundos golpes foram executados mais próximos dos golpes graves executados logo em seguida. O mesmo aconteceu com a última execução do *slap* que está localizado entre dois golpes graves, onde podemos visualizá-lo um pouco mais próximo do golpe grave que o sucede. Tal aspecto nos mostra que o desenvolvimento dos golpes com *slaps* nesse tambor aconteceu também com espaçamentos distintos em relação ao melê e o melê-ancó.

Os dados obtidos em relação às frequências sonoras no momento dos ataques apresentam-se de forma bem homogênea. Assim, 1) o primeiro golpe (individual) com *slap* do padrão rítmico, assim como 2) a primeira execução dos golpes de forma subsequente, 3) a segunda execução dos golpes de forma subsequente e o último golpe (individual) com *slap* (ou seja, o último *slap* executado antes da última nota no yan que antecede o retorno ao início do padrão rítmico, configurando a transição entre o final e o reinício do ciclo) resultaram em sonoridades com frequências muito próximas a 226 Hz, com pouquíssima gama de variação entre uma execução e outra.

Contudo, suas respectivas frequências sonoras atingidas apresentam números bem heterogêneos: o primeiro golpe com *slap* individual 322 Hz, os dois golpes subsequentes do primeiro ciclo 398 Hz, os dois golpes subsequentes do segundo ciclo 371 Hz e o último *slap* (individual) 258 Hz. Tais resultados sonoros podem estar relacionados com a forma e as regiões em que os golpes foram executados, situação que pode ocorrer em diversos momentos do toque.

⁸³ Modificação momentânea no andamento original - retardar o andamento (MED, 1996, p. 191).

Figura 50



Espectro dos golpes agudos com notas fantasmas. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

As notas fantasmas observadas no padrão rítmico executado no yan aparecem em maior quantidade (quatro golpes) em relação ao melê e melê-ancó. Antes apresentada com características de transição ou de apoio, a execução das notas fantasmas pode ser definida também como ornamento. Nota-se que no fluxo do padrão rítmico desenvolvido a sua execução é explorada sempre na região mais aguda do tambor, antecedendo tanto os golpes graves quanto os agudos com *slaps*. Por se tratar de um instrumento cuja função principal é a de executar variações, de certo caráter de improviso, as notas fantasmas tendem a aparecer em maior quantidade do que nos outros tambores.

Outro aspecto que merece destaque está relacionado às diferentes formas (sutilezas) com que estes golpes foram aplicados na execução desse tambor.

Podemos observar que a cada ciclo do padrão rítmico são executadas duas notas fantasmas. Desse modo, nota-se que no início da frase (primeira exposição do padrão), o primeiro golpe apresenta-se de forma mais sutil que os demais. Inclusive, cabe salientar que na execução desse ostinato, em todo padrão rítmico, observa-se que o primeiro golpe com nota fantasma de cada ciclo apresenta-se de forma mais suave. No que concerne os segundos golpes de cada ciclo, percebe-se que ambos se destacam um pouco mais que os primeiros.

Quanto às regiões de frequências dos tambores, a cada golpe com nota fantasma executado, observou-se que o primeiro e o terceiro golpe, respectivamente, do padrão rítmico desse instrumento foram aplicados em uma região (ponto de ataque) próxima a 209 Hz. Por outro lado, os segundos e quartos golpes apresentaram as médias de frequência em torno de 226

Hz, o que comprova que esses dois golpes (executados no segundo ciclo do padrão rítmico) foram percutidos em regiões e/ou com técnicas utilizadas para a extração de sonoridades mais agudas, revelando certa ênfase nesses tempos durante a execução do ostinato base.

Por serem golpes de execução muito sutis, suas projeções tornam-se de difícil visibilidade. Vale destacar que, mesmo com a variedade de golpes aplicados em um tambor com tais características e função, as execuções possivelmente se concentraram em uma região médio-aguda.

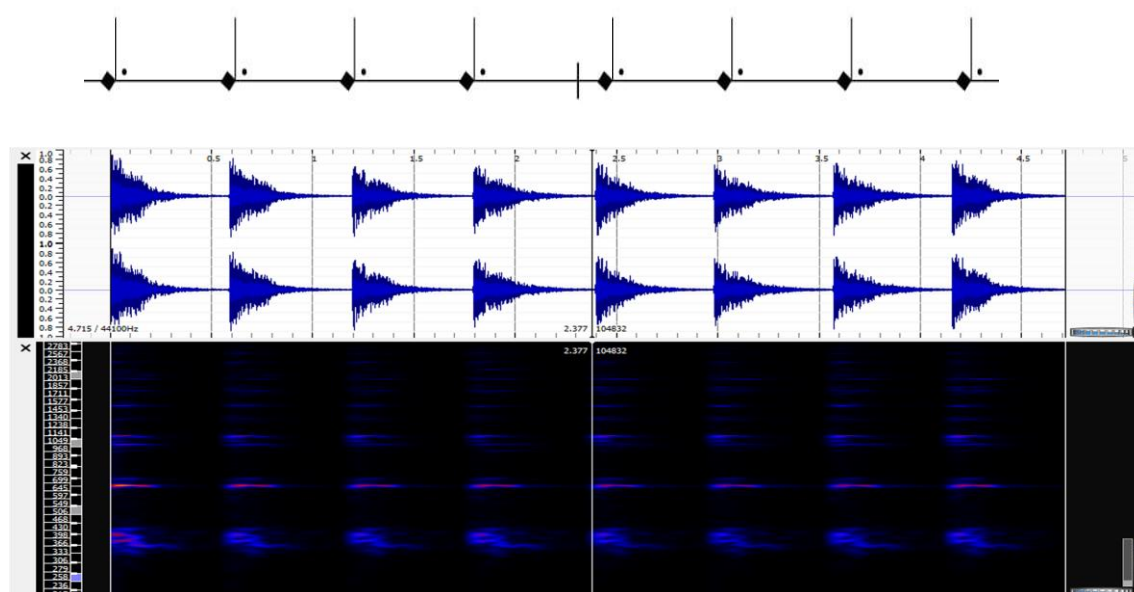
Nesse sentido, cabe ressaltar que a partir das análises de cada golpe e suas respectivas frequências sonoras em decorrência das técnicas de execução, passamos a ter um melhor entendimento de quão complexo são esses aspectos, e o quanto as distintas concepções oriundas de cada percussionista influenciam dentro do mesmo contexto.

É de fundamental importância também entendermos que tais aspectos inerentes a qualquer contexto estão em constante diálogo (entre os tambores, os toques, os movimentos, as sonoridades) e possíveis transformações, fatores que não os tornam estáticos.

Os registros dos áudios das execuções do agogô e do abê foram realizados individualmente e em ocasiões distintas.

7.4.4 Agogô

Figuras 51 e 52



Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no agogô. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

O padrão rítmico do agogô é executado sob um ostinato, resultando em frequências bem homogêneas, tendo sua nota fundamental (no caso do instrumento analisado) por volta de 670 Hz.

Através da imagem, percebe-se uma das principais características atribuídas a esse instrumento, que é a de manter um pulso contínuo. Tal particularidade, denominada por Pinto (2001) como linha rítmica, e ainda de acordo com Nketia (1970 *apud* Pinto, 2001), denominada como *time-line*, sendo:

Chamadas *time-line* termo introduzido por Joseph K. Nketia em 1970 – tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *time-line* qual o ciclo formal que serve de base à peça, se é o ciclo de oito, de doze ou dezesseis pulsações elementares (PINTO, 2001, p. 94).

Ainda de acordo com Pinto (2001):

Os *time-lines-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem também ser batidas em uma garrafa ou num pedaço de ferro (PINTO, 2001, p. 95).

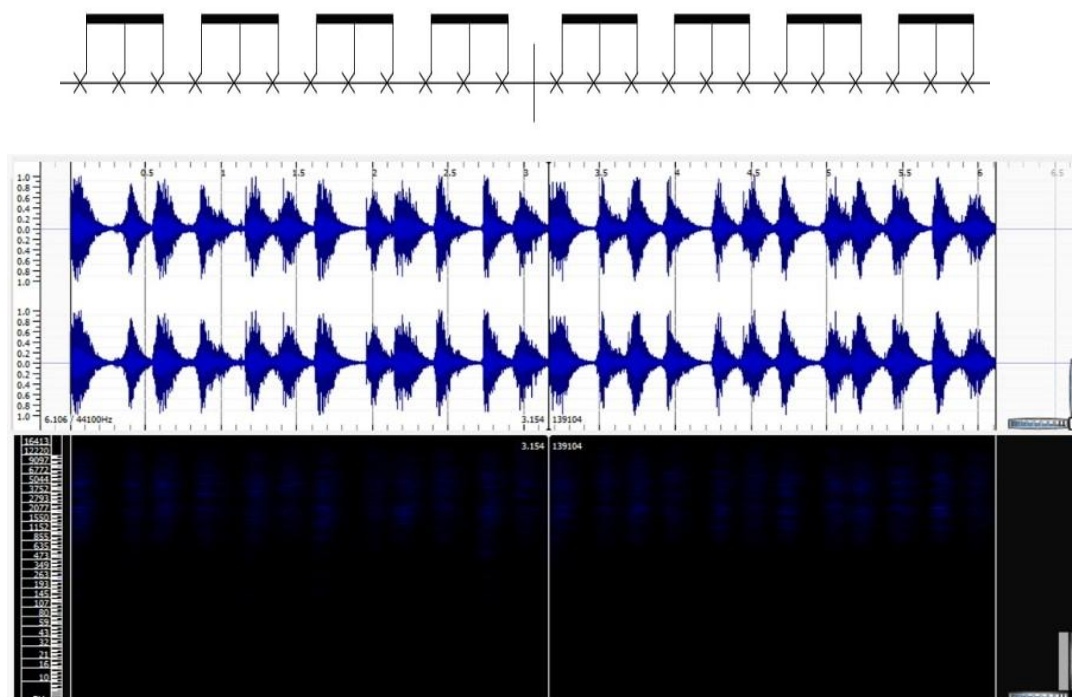
Sobre as características e funções rítmicas deste idiofone utilizado nos ritmos de matizes africanas, Fonseca (2007, p. 15) define tal importância: “essas linhas-guias são linhas de tempo que funcionam como fórmulas curtas e simples de organização rítmica. Presente na maioria das músicas tradicionais africanas, são executadas por agogôs, sinos ou memos palmas”.

Para Graeff (2015, p. 12) “são as palmas, as tabuinhas e o agogô que cumprem a função de manter a linha rítmica”.

Portanto, mesmo que aparentemente simples, cabe ressaltar a grande importância desse instrumento na música dos distintos contextos em que ele é utilizado. Tal fato se atribui a sua função e às peculiaridades nas diferentes formas de execução em cada cultura.

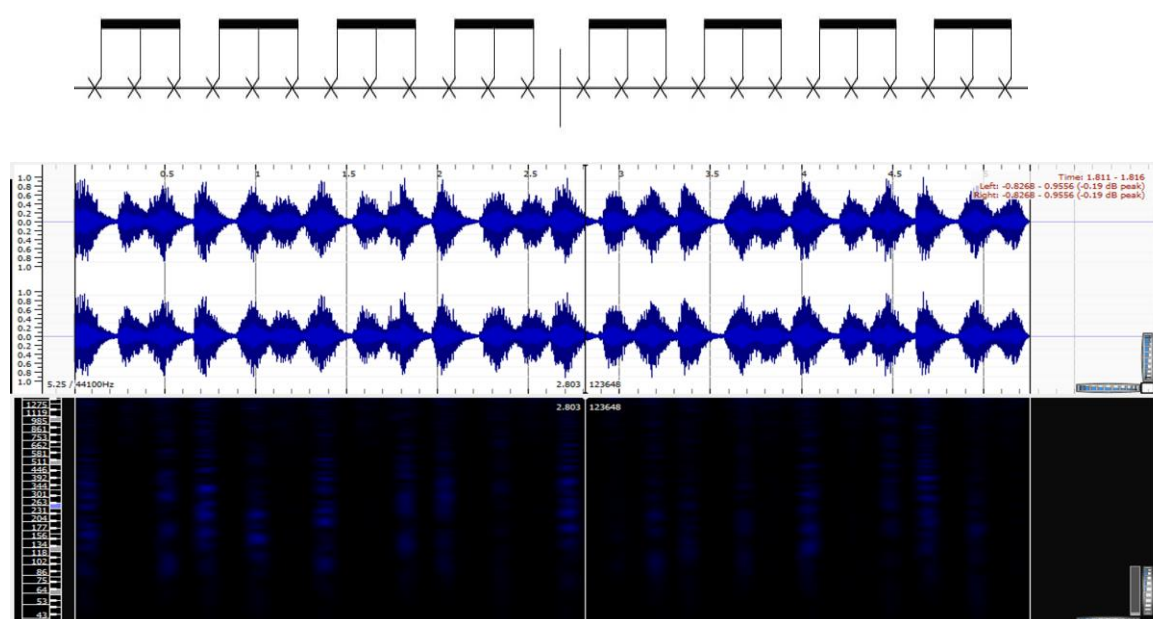
7.4.5 Abê

Figuras 53 e 54



Transcrição, onda sonora e espectrograma, respectivamente, do padrão rítmico executado pelo abê. Nesse caso, o instrumento utilizado foi confeccionado com miçangas de “Ave Maria”. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Figuras 55 e 56



Transcrição, onda sonora e espectrograma do padrão rítmico executado no abê. Nesse outro caso, o instrumento foi confeccionado com miçangas de plástico. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

No que diz respeito à execução do abê, percebe-se que uma de suas características rítmicas no contexto percussivo, mesmo desenvolvendo em alguns momentos pouquíssimas e curtas variações, o padrão rítmico é executado com base nas colcheias (referindo-se à transcrição realizada na fórmula de compasso utilizada, sendo 12/8). Dessa forma, em relação ao agogô, percebe-se que sua função rítmica, além da sonora, acaba sendo subdividir os pulsos, preenchendo as notas marcadas pelo agogô. Assim, apesar de terem características estruturais e sonoras totalmente distintas, a base rítmica gerada por ambos oferece sustentação aos padrões rítmicos executados nos engomes.

Em relação à técnica de execução, por ser realizada em pulsação ternária, a performance desse instrumento exige do percussionista movimentos alternados entre a mão esquerda e a mão direita. Em muitas ocasiões torna-se possível perceber que os percussionistas utilizam também os movimentos dos braços e até do corpo, realizando uma espécie de coreografia pré-definida ou mesmo uma dança, fator que indubitavelmente interfere na sonoridade, gerando padrões de acentuação nesse instrumento. Logo, os movimentos e sua sonoridade resultam naturalmente num leve apoio na primeira colcheia de cada grupo de três colcheias, conforme apresentado na figura anterior, resultando em acentuações constantes.

Outro aspecto que cabe ser mencionado é a relação entre os padrões rítmicos do abê e dos engomes que, por serem estruturados em grupos de colcheias, o instrumento acaba fornecendo certo tipo de suporte rítmico para a execução das frases dos engomes.

7.4.5.1 Comparações das distintas sonoridades resultantes entre os diferentes abês

As execuções acima representadas foram realizadas por dois percussionistas distintos, Moisés e Beto, com instrumentos de tamanhos diferentes e confeccionados com materiais também distintos, fator que interfere em suas respectivas sonoridades resultantes.

Nota-se que, em alguns trechos de ambas execuções o espaço criado entre as repetições de um mesmo ostinato, porém com instrumentos diferentes, resultaram num maior intervalo de tempo, visualizado aqui através da imagem das ondas sonoras durante o desenvolvimento do padrão rítmico, gerando uma espécie de “atraso” na performance entre eles.

Tal aspecto pode estar atrelado a dois fatores que imputo importantes e que devem ser levados em consideração: a) o fato dos corpos dos instrumentos (cabaça) serem de tamanhos

distintos, serem envolvidos por redes de miçangas diferentes, sementes e plásticos, podendo assim influenciar nas nuances do padrão rítmico executado, haja vista que para manusear o instrumento são necessários movimentos laterais das mãos, podendo ocasionar retardos e acelerações no desenvolvimento do padrão rítmico e b) a concepção do percussionista na relação entre a pulsação e os movimentos corporais (diferentes “*swings*”) durante a execução do toque.

Por fim, cabe ainda destacar que esses instrumentos, além de terem sido introduzidos nos contextos afro-religiosos como no candomblé, também são utilizados em diversos grupos de afoxé e maracatu do Recife.

7.5 Adaptação dos padrões rítmicos aplicados à bateria

A partir dos processos de transformação utilizados nos ritmos afro-brasileiros quando da transposição dos toques utilizados nos instrumentos de percussão para o instrumento bateria, tais como maracatu, baião, frevo, ciranda, ijexá, samba e tantos outros, tentaremos vislumbrar um paralelo nas concepções do mesmo processo só que agora aplicadas ao ritmo de matriz africana e suas possíveis influências no toque afro-religioso Alujá.

Para a aplicabilidade dos padrões rítmicos do toque Alujá na bateria, foi proposta uma adaptação que está estruturada a partir dos seguintes processos: 1) configuração da bateria, 2) padrão de manulação e 3) distribuição do padrão rítmico.

7.5.1 Configuração da bateria:

A organização das peças teve a sua distribuição a partir de uma bateria com *set up* mais “jazzístico”, obedecendo à seguinte configuração: um tom (de 12 polegadas), uma caixa (14 por 6/5), um surdo de chão (de 14 polegadas) e um bumbo (de 18 polegadas). Um *cowbell* foi adaptado como acessório, substituindo o chimbal e executado com o pé esquerdo ou direito. A pandeirola é apresentada como uma opção a ser explorada também com o pé esquerdo ou direito. As referidas adaptações estão relacionadas à maneira como o baterista utiliza o bumbo e o chimbal.

7.5.2 Padrão de manulação

O padrão adotado para a execução do toque nos tambores da bateria obedece a mesma sequência utilizada pelos percussionistas/ogãs durante suas demonstrações nos engomes. Assim, o toque deve ser executado com padrões de forma sucessiva e alternada. Nessa adaptação, o padrão rítmico é iniciado com a mão direita e conseqüentemente o toque seguinte será com a mão esquerda, mantendo a alternância das mãos sucessivamente. Vale salientar, que a mão que iniciará o padrão rítmico pode variar dependendo da forma como o baterista ordena o seu instrumento.

Assim, obedecendo à sequência em tercinas desenvolvidas nos engomes, a relação entre as vozes e manulações de cada uma das peças no padrão rítmico acontecerá com os golpes sendo distribuídos da seguinte forma: o primeiro (grave) será executado com a mão direita no surdo; o segundo será executado com a mão esquerda na caixa seguido do terceiro golpe com a mão direita também na caixa.

A próxima sequência será iniciada com a mão esquerda executando um golpe (agudo) no tom; seguido de um (grave) no surdo com a mão direita e um golpe com a mão esquerda na caixa. Na caixa também serão executados os próximo dois golpes, sendo o primeiro com a mão direita seguido de outro com a mão esquerda, e o terceiro com a mão direita no surdo. O último grupo do ciclo se desenvolve com o primeiro golpe (agudo) no tom, seguido de dois golpes na caixa, sendo o primeiro executado com a mão direita.

7.5.3. Distribuição do padrão rítmico

Levando-se em consideração as características totalmente distintas entre as peças da bateria (disposição do *set up*, sonoridades, afinação, etc) e buscando se aproximar da concepção dos elementos rítmicos aplicados aos engomes durante a execução do toque na Nação Xambá, a adaptação na bateria teve como base estrutural o ostinato rítmico do padrão realizado pelo engome melê.

Sobre os aspectos levados em consideração visando obter uma maior proximidade com as sonoridades dos engomes, optou-se por utilizar uma afinação média-aguda nos tambores da bateria. Tal critério foi adotado porque os engomes melê, melê-ancó e yan possuem características sonoras médias-graves. Essa característica está relacionada às respectivas espessuras e profundidades dos referidos engomes, contudo, como suas peles são bem esticadas (apertadas), pode-se obter uma afinação na região média. Dessa forma, a afinação utilizada nos

tambores da bateria apresentou características sonoras que se aproximam da região de afinação utilizada nos engomes.

Outro aspecto relevante que pode interferir significativamente na afinação, contribuindo para que os tambores da bateria soem com maior projeção e de forma mais equilibrada, são as peles de resposta utilizadas em cada peça. Com a utilização das referidas peles o baterista terá alternativas para encontrar a afinação desejada.

A escolha pela base estrutural do padrão rítmico do melê se deu pelo fato desse tambor manter um padrão rítmico mais linear, exercendo uma função que o mantém com a pulsação rítmica contínua. Assim, a partir do padrão rítmico do referido tambor, foi possível pensar em uma distribuição que agregasse as concepções na execução dos engomes melê-ancó e yan. Dessa forma, os demais tambores e demais instrumentos de percussão foram adaptados conforme demonstrado a seguir.

7.5.3.1 Surdo, caixa e tom

Na bateria, estas são as peças que possuem características sonoras agudas e médias-grave, respectivamente, e representarão as funções dos engomes melê e melê-ancó. O yan, com característica sonora grave será adaptado ao bumbo (exceto a execução dos *flams*, que serão executados no surdo), o qual destacaremos na próxima subseção do trabalho. Quanto à execução das notas fantasmas, elas serão realizadas no tom, caixa e surdo, podendo em determinados momentos ser desenvolvidas no bumbo, alternando-se durante as execuções das variações.

Nesse caso, a caixa torna-se um elemento de conexão entre o surdo e o tom, onde pode-se representar as notas fantasmas e os toques com acentos (*slaps*), executados nos tambores. Pela sua estrutura a caixa possui característica sonora (médio – aguda) que dialoga de forma bastante equilibrada com o surdo (médio - grave), o tom (agudo) e o bumbo (grave), proporcionando intervalos entre as vozes como observado também entre os engomes. Um aspecto importante que deve ser levado em consideração para que sejam mantidas as características sonoras entre a caixa e os demais tambores, é a utilização dela sem a esteira. Tal recomendação se faz necessária porque a caixa quando utilizada desta maneira reproduz um som com característica de tambor.

Na caixa também são executados todos os acentos (*slaps*), estes podendo variar as sonoridades, ou seja, sons extraídos no centro da pele e/ou entre a pele e o aro (*rimshots*). Os

acentos podem ser executados também no tom e no surdo. Tais execuções tornam-se possíveis porque durante as variações esses golpes podem também transitar pelos diferentes tambores, desde que não percam o fluxo do padrão rítmico. Esse aspecto pode ser comparado com as execuções realizadas em cada engome.

Cabe destacar que no surdo e no tom serão executados os golpes (abertos) graves e agudos. A relação dessas sonoridades com as dos engomes está na projeção sonora extraída dos tambores da bateria com a execução dos referidos golpes.

Vale salientar ainda a utilização de baquetas com ponta de feltro assim como a utilização de peles nos tambores com texturas mais densas (do tipo *Fiberskyn*⁸⁴), no intuito de simular as sonoridades obtidas nos tambores engomes. A escolha por baquetas de feltro está relacionada a uma possibilidade sonora mais aveludada e mais encorpada, características que se aproximam mais das sonoridades extraídas dos engomes onde os golpes são executados com as mãos. Entretanto, utilizar as mãos para execução dos golpes nos tambores da bateria não seria a forma mais apropriada para se obter o mesmo efeito sonoro. Esse aspecto se tornaria inviável pela forma de como os tambores são distribuídos na bateria e pela pouca projeção sonora ao serem executados com as mãos.

Outra execução que é peculiar no engome yan, mas que foi transposta para o surdo é o *flam* (seguido do arrasto na pele). A transposição se deu pelo fato de que tal execução será melhor desenvolvida tanto tecnicamente quanto sonoramente com a baqueta no referido tambor. Mais um fator a ser levado em consideração é que o surdo, por ter características sonoras (médio – grave), é a peça da bateria que mais se aproxima das características sonoras do bumbo (grave).

Esta execução no surdo consistirá na aplicação do *buzz roll*⁸⁵ (execução do golpe pressionando a baqueta na pele do tambor), o que simularia a execução do *flam* realizada no engome grave.

Tal execução é realizada a partir de um golpe pressionando-se (moderadamente) a baqueta sobre a pele do tambor. Para isso a baqueta precisa estar ligeiramente solta entre os dedos. Logo em seguida, aproveitando o rebote que resulta desse movimento, executa-se um pequeno rufo, simulando o arrasto desenvolvido no engome yan. Desse modo, vale ressaltar

⁸⁴ The Fiberskyn Frame Drum features Remos's pre-tuned technology providing warmth and projection when played with a hand or mallet (<https://remo.com/products/drumheads/#>)

⁸⁵ Multiple Bounce Roll (Buzz, Orchestral, and Press Rolls). The multiple bounce roll is measured from note to note by pulsations, dynamics, and musical character. CARSON, Rob; WANAMAKER, Jay, 1984).

que pelo fato dessa execução no engome ser realizada por duas mãos quase que de forma simultânea, aspecto que proporciona uma execução com maior ênfase nos tambores, as características sonoras e de projeção consequentemente serão distintas. Contudo, no desenvolvimento do fluxo rítmico na bateria essa execução provoca um efeito bastante interessante.

7.5.3.2 Bumbo

Essa peça busca representar a função do yan, instrumento com a característica sonora mais grave e de executar variações. Este aspecto pode ser evidenciado pelas alternâncias de sua execução em relação às métricas do padrão rítmico, aparecendo sempre deslocado, diferentemente dos outros instrumentos. Nesta peça podem ser desenvolvidos também os demais golpes executados tanto no próprio yan quanto nos outros engomes, como por exemplo as acentuações e as notas fantasmas. Por se tratar de um instrumento que possui diferentes técnicas de execução (com o pé) as formas de como os golpes serão desenvolvidos ficarão a critério do baterista.

7.5.3.3 Cowbell

Esta peça possui característica sonora aguda e semelhante ao agogô. Assim, este instrumento visa desempenhar a função de manter a pulsação rítmica, ou seja, a mesma exercida pelo agogô, utilizado na Nação Xambá. Mesmo sendo um instrumento com pequenas dimensões e tendo um padrão rítmico que se desenvolve em ostinato, um aspecto que deve ser levado em consideração pelo baterista durante a execução do *cowbell* é a manutenção do equilíbrio sonoro com os demais instrumentos. Tal aspecto se faz necessário devido à característica sonora desse instrumento, onde dependendo da ênfase com que seja executado ele não se sobressaia.

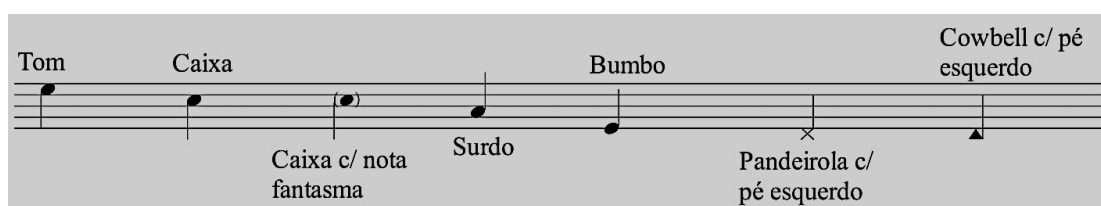
7.5.3.4 Pandeiro

Para simular a execução do padrão rítmico executado pelo abê sugere-se a utilização de uma pandeiro acoplada à haste da máquina de chimbau ou a outro suporte apropriado semelhante ao que será utilizado para execução do *cowbell*. Com isso, o baterista terá duas

possibilidades de simular o instrumento abê utilizando a pandeiriola, que irá alternar com o pedal que acionará o *cowbell*.

Desta forma, os padrões rítmicos poderão ser executados alternadamente entre o calcanhar e a ponta do pé, apenas com a ponta do pé ou apenas com o calcanhar. Portanto, para que a execução se desenvolva confortavelmente, a escolha de como o pé será utilizado ficará a critério do baterista.

Figura 57



Legenda da bateria. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Assim, tendo em vista que a bateria é um instrumento que oferece diversas possibilidades timbrísticas e de execuções, apresento a seguir sugestões para aplicabilidade do toque Alujá divididas em quatro etapas obedecendo à seguinte sequência: 1) execução utilizando apenas os tambores; 2) execução utilizando os tambores e o *cowbell*; 3) execução utilizando os tambores e o abê e 4) execução do toque utilizando os tambores, o *cowbell* e o abê simultaneamente.

Com isso, buscou-se adaptar à bateria todos os instrumentos de percussão utilizados no toque Alujá pela Nação Xambá. A inserção desses instrumentos se deu pelos seguintes fatores: 1) a possibilidade de explorar não apenas os padrões rítmicos e sonoros dos engomes nos respectivos tambores da bateria mas também de explorar as diversas possibilidades de execução em cada peça e 2) pela própria configuração do instrumento bateria oferecer a possibilidade de inserir o padrão rítmico do agogô e do abê utilizando o pé esquerdo ou até mesmo o pé direito, aspecto que dependerá da habilidade do baterista em desempenhar bem as funções com ambos os membros do corpo.

A escolha por essa forma de adaptação do padrão rítmico prevaleceu porque prioriza os tambores da bateria e os instrumentos de percussão inseridos (*cowbell* e pandeiriola). Esse aspecto está relacionado também com o fato de que as peças, dentro das suas características, possuem as sonoridades que mais se assemelham aos instrumentos de percussão utilizados na Nação Xambá, além da facilidade de adaptá-las à bateria. Utilizar os pratos, por exemplo,

proporcionaria outra forma de adaptação, contudo sonoramente não se identificaria com os instrumentos utilizados no terreiro.

Outro fator preponderante para a não adaptação dos pratos ou de qualquer outro acessório/instrumento (que houvesse a necessidade da utilização dos membros superiores para executá-los) foi a responsabilidade com a manutenção dos golpes no fluxo do padrão rítmico. Caso contrário, todas as nuances observadas nos engomes e adaptadas para serem desenvolvidas com as mãos utilizando as baquetas nos tambores da bateria seriam desprezadas.

Desta forma teríamos as duas mãos aplicando os padrões rítmicos no tom, na caixa e no surdo; o pé (direito ou esquerdo) no bumbo e o pé (esquerdo ou direito), ora no *cowbell* (simulando o agogô) ora no chimbal ou pedal (simulando o abê).

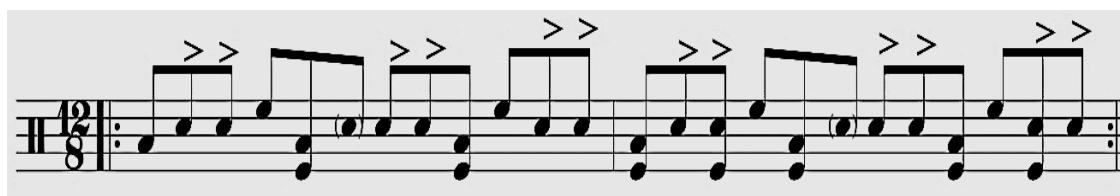
Portanto, mesmo optando por alternar as execuções do agogô e do abê com o pé (esquerdo ou direito) nessa configuração, esta foi a alternativa encontrada para adaptar todos os instrumentos de percussão a serem executados na bateria mantendo os padrões rítmicos de cada um deles da forma mais coerente possível.

7.6 Proposições para execução do toque Alujá na bateria

A seguir, visualizaremos cada possibilidade de execução dos padrões rítmicos aplicados à bateria. Desse modo, poderá ser utilizado um metrônomo a fim de que as etapas sejam desenvolvidas em andamentos confortáveis (lento), podendo ser aumentados paulatinamente.

A proposição de execução do padrão rítmico utilizando apenas os tambores da bateria tem como objetivo proporcionar as condições de explorar as características sonoras (médio, médio/grave e agudo) e as nuances (acentos, notas fantasma e variações) desenvolvidas nos engomes.

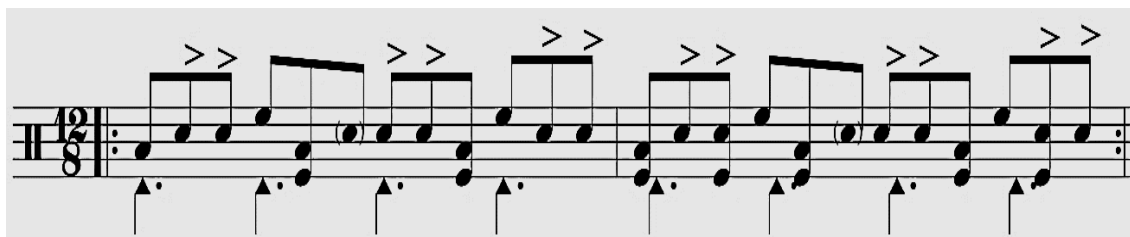
Figura 58



Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Acrescentando a execução do *cowbell* com o pé esquerdo, o baterista terá, além de um novo elemento percussivo, um instrumento com características sonoras e padrão rítmico bem distintos. Com a inserção desse instrumento, cuja função é manter a pulsação rítmica constante, o baterista durante a execução nos tambores terá no *cowbell* o desenvolvimento do padrão rítmico que servirá como guia, orientando todos as peças e os mantendo no mesmo fluxo.

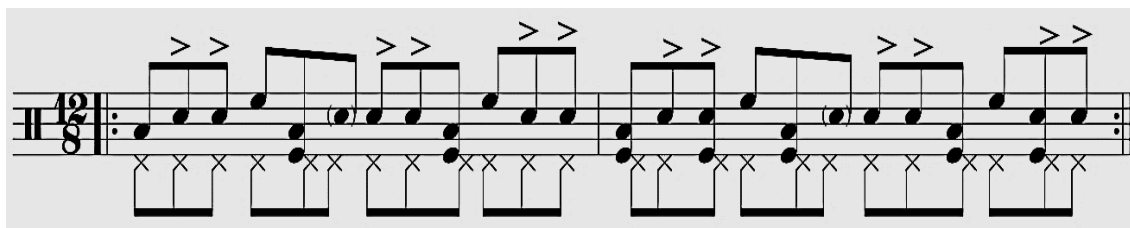
Figura 59



Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores e no *cowbell*. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

A execução da pandeiriola com o pé esquerdo trará uma nova sonoridade, além de uma função rítmica distinta da que é desempenhada pelo *cowbell*. Apesar de ter a função de manter a pulsação, o padrão rítmico executado na pandeiriola se desenvolve em colcheias, ou seja, da mesma forma como é distribuído nos tambores, assemelhando-se ao abê executado na Nação Xambá.

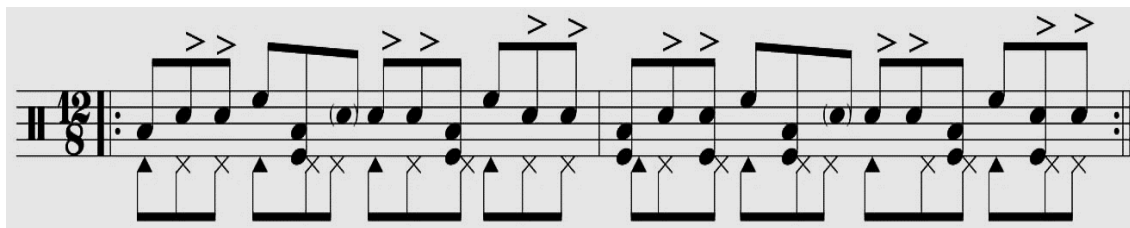
Figura 60



Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores e na pandeiriola. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

Como parte final das proposições temos os tambores, o agogô e o abê sendo executados de forma simultânea. Desse modo, o baterista terá a possibilidade de explorar os padrões rítmicos e as nuances de todos os instrumentos apresentados a partir de estratégias de execuções individuais. Assim, em todos os tambores serão executados os acentos, as notas fantasmas, os *flams* e as variações. A pandeiriola, por ter a execução compartilhada com o *cowbell*, terá a primeira nota suprimida. Essa primeira nota será executada no *cowbell*, evidenciando a marcação da pulsação que se mantém durante o desenvolvimento do toque.

Figura 61



Padrão rítmico do Alujá executado nos tambores, no cowbell e na pandeirola. Fonte: Feita pelo autor em 2019, Recife/PE.

As quatro possibilidades de execução do padrão rítmico têm como finalidade inserir gradativamente todos os instrumentos de percussão utilizados no contexto da Nação Xambá, além de proporcionar ao baterista diferentes estágios de assimilação e aplicabilidade do toque Alujá. Sobretudo, no que se refere a execução de todos elementos de forma simultânea, onde exige-se do executante maior habilidade técnica devido a sua complexidade.

Assim, a estratégia de estudo pode ser desenvolvida da seguinte forma:

O primeiro passo consiste na distribuição do padrão rítmico aplicado apenas nos tons, caixa e surdo. Isso permitirá que o baterista explore as possibilidades de manulação e internalize com maior facilidade o fluxo do padrão rítmico. Num segundo momento o *cowbell* pode ser inserido como forma de proporcionar maior consistência na execução.

Com o padrão rítmico estabelecido, a segunda etapa terá como objetivo a inserção do bumbo. Tal processo acontecerá simultaneamente com a execução do *cowbell*. Assim, como a execução do padrão rítmico do *cowbell* é um ostinato que marca a pulsação, e a execução do bumbo pode variar entre as colcheias dos tempos, essa etapa possibilitará que o baterista desenvolva tanto sua capacidade de criar quanto de equilibrá-las durante as execuções. Vale salientar que mesmo o bumbo exercendo a função de desenvolver as variações, sua aplicabilidade deve sempre soar de forma harmoniosa no fluxo rítmico.

O seguinte passo é introduzir o padrão rítmico do *cowbell*. Esta etapa pode ser realizada em três momentos: 1) aplicar o padrão rítmico desenvolvido pelo *cowbell* e as variações realizadas pelo bumbo; 2) aplicar o padrão rítmico desenvolvido pelo *cowbell* e pelos tambores (caixa, tom e surdo) e 3) aplicar todos os padrões de forma simultânea. O intuito de utilizar *cowbell* e bumbo como primeira possibilidade é trabalhar os padrões desenvolvidos pelos membros inferiores. O aspecto interessante na característica de execução do *cowbell* é que o

seu padrão rítmico serve de pulsação para aplicabilidade dos padrões rítmicos de todos os tambores. No entanto, fica a critério do baterista estabelecer a ordem que melhor lhe convier.

Acrescentar o padrão rítmico do abê talvez seja a etapa mais complexa. Tal situação pode ocorrer devido ao fato de o instrumento ter a sua execução compartilhada com a do *cowbell* no mesmo pé. Dessa forma, a sua aplicabilidade pode ser realizada com cada instrumento individualmente sendo iniciada com o *cowbell*, em seguida com o bumbo e por último com a caixa, o tom e o surdo. A etapa se encerra com a execução de todos instrumentos simultaneamente.

Outro aspecto a ser destacado em relação às distintas formas apresentadas é que durante a execução do toque Alujá o baterista terá a possibilidade de alternar os padrões rítmicos aplicando-os, como por exemplo: o bumbo, *cowbell* e a pandeirola; o *cowbell*, a caixa, o tom e o surdo; o bumbo, caixa, tom e surdo e etc, aumentando assim o seu vocabulário durante a performance.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer a história de uma comunidade afro-religiosa, colher relatos de alguns dos seus integrantes e poder interagir com os elementos rítmicos que lá são vivenciados tornou-se uma experiência extremamente enriquecedora. Assim sendo, apresentar tais peculiaridades (os engomes, o abê, o agogô, seus padrões rítmicos e as concepções dos ogãs/percussionistas) no contexto do toque Alujá para Xangô executado pela Nação Xambá através dos materiais que foram selecionados permitiu não apenas perceber as características sonoras dos instrumentos percussivos, mas compreender como os seus padrões rítmicos se desenvolvem.

Dessa forma, além de apresentar um estudo sobre algumas das características sonoras desses instrumentos de percussão, pudemos compreender como os acentos, pulsação e os padrões rítmicos do toque Alujá (aqui executados pela Nação Xambá) se desenvolveram e se transformaram ao longo da história dessa importante comunidade do estado de Pernambuco. Logo, acredita-se que essa pesquisa discute importantes e valiosos aspectos sobre os elementos rítmicos de matrizes africanas em nosso país estabelecendo uma relação entre os toques afro-religiosos e o universo da percussão.

Espera-se que as informações obtidas tenham sido apresentadas de forma clara e consistente. Realizar entrevistas com os membros do terreiro (o babalorixá, o filho de santo e os ogãs), registrar o toque Alujá no dia de culto e vivenciar a troca de saberes com Moisés (um dos percussionistas/ogãs) foram etapas que ressignificaram as minhas concepções sobre os ritmos afro-brasileiros. Portanto, os capítulos apresentados proporcionaram relatar com maior proximidade aspectos que até então eram absorvidos de forma muito abstrata.

Entende-se também que os resultados obtidos poderão ser transformados em uma ferramenta agregadora de conteúdo relevante para os pesquisadores das diversas áreas da música, sobretudo para o universo percussivo, que trata da concepção musical de um contexto afro-religioso específico, além de oferecer aos bateristas mais uma possibilidade de execução de um toque afro-brasileiro aplicado à bateria. Por fim, contribuir para a preservação dos elementos rítmicos da música africana inseridos na música afro-brasileira e valorizar os toques afro-religiosos, representados neste trabalho pelo Alujá para Xangô na Nação Xambá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Marileide. **Nação Xambá: do terreiro aos palcos**. Olinda, PE: Ed. do Autor, 2007.
- BARSALINI, Leandro et al. **As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria**. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BARSALINI, Leandro. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 33 – 46, jan. 2012.
- CAETANO, Marcelo Freitas et al. **Síntese sonora auto-organizável através da aplicação de algoritmos bio-inspirados**. 2006. 198 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Elétrica e de computação, Campinas, SP.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música e Etnomusicologia. Escola de Música UFBA, Salvador, 2006.
- CAMPOS, Cleber. **Modelos de Recursividade aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico**. Campinas, SP. 2012. 209 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2012.
- CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. **Djembêbolay: para percussão, tape e processamento sonoro em tempo real**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 21., 2011, Uberlândia. Anais... Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011.
- CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. **RELIGIÕES AFRODESCENDENTES NO RECIFE: uma trajetória de modernização e reinvenção de tradições na história**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - São Paulo, julho 2011.
- CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira; OLIVEIRA, Rosália dos Santos. **O Ilê Obá Ogunté e o Palácio de Iemanjá: carisma, transformação e patrimonialização**. Anais dos Simpósios da ABHR, v. 13, 2012.
- CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. **De Xangô a Candomblé: transformações no mundo afro-pernambucano**. HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 11, n. 29, p. 13-28, 2013.
- CARSON, Rob; WANAMAKER, Jay. **International drum rudiments**. Alfred Music Publishing, USA, 1984.
- COSTA, Valéria Gomes. **Nação Xambá: memórias e configurações De uma identidade “africanizada”**. Associação Nacional de História – ANPUH, XXIV Simpósio Nacional de História, São Leopoldo, 2007.
- COSTA, Valéria Gomes. **Práticas culturais femininas e constituição de espaços num terreiro de xangô de nação xambá**. Afro-Ásia, n. 36, p. 199-227, 2007.

COSTA, Valéria Gomes. **Entre a África e o Recife: interpretações do culto Chambá**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), v. 1, n. 3, p. 157-180, 2011.

DE ARAÚJO, Anderson Leon Almeida; DUPRET, Leila. **Entre atabaques, sambas e orixás**. Revista Brasileira de Estudos da Canção–ISSN 2238-1198, v.1, n. 1, 2012.

DE LIRA OLIVEIRA, Jéssica Silvestre; CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. **Tradição e resistência no terreiro xambá: o resgate de uma herança**. IV colóquio de História, UNICAP, 2010.

DIAS, Paulo. **Comunidades do tambor**. In: VVAA. Textos do Brasil. Brasília: Ministério das Relações exteriores, n. 11, 2004.

FERREIRA, Thiago de Souza et al. **Exploração tímbrica na bateria em improvisações livres e composições semi-abertas**. 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

FONSECA, Mariana. **Educação pelos tambores: a transmissão da tradição oral no Candombe do Açude**. In: Anais do 6º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Uberlândia/MG, p. 4935-4948, 2006.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “... **DAR RUM AO ORIXÁ...**”: RITMO E RITO NOS CANDOMBLÉS KETU-NAGÔ. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, UERJ, v. 3, n. 1., p. 101–16, 2006.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Cadernos do Colóquio, v. 5, n. 1, 2007.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador, EDUFBA, 2015.

GUERRA, Lucia Helena Barbosa. **Xangô rezado baixo. Xambá tocando alto: a reprodução da tradição religiosa através da música**. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

GUERRA, Lucia Helena. **Memória e etnicidade no Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê**. Ciências Sociais Unisinos, v. 47, n. 3, p. 284-291, 2011.

KUBIK, Gerhard. **Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas**. São Paulo: Revista de Antropologia, vol. 22, p. 107-112, 1979.

LACERDA, Marcos Brenda. **Música instrumental no Benim: Repertório fon e batá**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LEITE, Letieres. **Rumpillezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência / Letieres Leite**. – Salvador: LeL Produção Artística, 2017. 96p.

LIMA, Pedro Henrique de Oliveira Germano de. **Constituição da pessoa ogã no Xangô/Candomblé do Recife (o modelo nagô do Ilê Obá Aganjú Okoloyá)**. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

MALAGRINO, Leonardo França. **Os ritmos no candomblé de nação angola: a música do Templo de Cultura Bantu Redandá**. 2017. 111 f, il. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MAKL, Luis Ferreira. **Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar**. Outra travessia, Florianópolis/SC, n. 11, p. 55-70, 2011.

MED, Bohumil. **Teoria da música** – 4. Ed. Ver. e ampl. – Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEIRA, S. Celio; DE OLIVEIRA, M. F. S. **Legado africano no Brasil, do candomblé à umbanda: um estudo de caso em Poções/Bahia**. Diversidade Religiosa, v. 01, n. 1, 2014.

MOREIRA, Uirá. **A História da Bateria – da idade da pedra ao século XXI**. São Paulo: produção independente.

PALMEIRA, Rafael Souza. **Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria**. I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, Salvador, UFBA, 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

PINTO, Tiago Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepções estética na música afro-brasileira**. África, n. 22-23, p. 87-109, 2004.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **A análise musical na Etnomusicologia**. Revista Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 4, 2002.

SALUM, Maria Heloísa Leuba. **A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil-século XX**. África [s]-Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, v. 1, n. 1, 2016.

SANTANA, Chico. **Batucada: experiência em movimento**. 2018. 1 recurso online (333 p.) Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, 2018.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Claudilene Maria da (org.). **Recife nação africana**. Catálogo da cultura afro-brasileira, Prefeitura da Cidade do Recife/Núcleo da Cultura Afro-Brasileira, Recife: CEPE, 2008.

VALENTE, Waldemar. **A função mágica dos tambores**. In: Revista do Arquivo Público Estadual, Recife, ano 7/10, n 9/12, 1952/1956.

WHITAKER, D. Análise de entrevistas em pesquisas com histórias de vida. **Cadernos CERU**, v. 11, p. 147 - 158, 1 jan. 2000.

APÊNDICE A – Toque Alujá pra Xangô da Nação Xambá aplicado à bateria

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h8nXbKCCpk&feature=youtu.be>>;

Último acesso em 20.11.2019.

APÊNDICE B - Saudação ao orixá Xangô com o canto Onicá e o toque Alujá pela Nação Xambá

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tw3eT75Vplk>> Último acesso em 28/02/2020.