

**CLAVES AFRO-BRASILEIRAS**  
**Dos terreiros de candomblé à música popular.**

**Uma proposta de ensino rítmico a partir da herança musical africana no  
Brasil.**

**PEDRO BERGMAN FONTE**

Para mais informações sobre o livro e seu projeto de pesquisa acesse

[www.clavesafrobrasileiras.myportfolio.com](http://www.clavesafrobrasileiras.myportfolio.com)

Ou escaneie o código abaixo.



Este livro foi desenvolvido como produto final do curso de Mestrado Profissional em Ensino de Práticas Musicais da UNIRIO

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
<b>Notação musical e suas limitações.....</b>	<b>8</b>
<b>Termos e conceitos importantes.....</b>	<b>10</b>
Ritmo ou toque.....	11
Afro-Brasileiro.....	12

### Parte I - Contexto histórico: música africana no Brasil

<b>Povos da diáspora africana no Brasil.....</b>	<b>13</b>
Dos calundús aos terreiros.....	15
Abolição e república.....	17
<b>Música nos terreiros de candomblé.....</b>	<b>18</b>
<b>Claves, <i>time-lines</i> e linhas guia.....</b>	<b>22</b>
Tensão e relaxamento.....	28
Senso de metrônomo - clave consciência .....	30

### Parte II - Trajetória dos toques afro-brasileiros

<b>Manifestações de rua e mercado fonográfico.....</b>	<b>31</b>
<b>Ijexás e afoxés - das águas doces aos centros urbanos.....</b>	<b>34</b>
O ijexá nas ondas do rádio.....	35
<b>Cabula e os sambas.....</b>	<b>40</b>
O samba banto.....	41
As rodas do recôncavo.....	42
A pequena África de Tia Ciata - O samba urbano.....	44
A África nas passarelas.....	46
<b>Congo de ouro, maculelê e funk carioca.....</b>	<b>49</b>
Os bailes black, o funk de miami e o mercado fonográfico.....	50
A ascensão do tamborzão.....	53
Para além do funk: o congo de ouro na música popular.....	53
<b>12/8 - Vassi, Alujá, Barravento, Agabi, Adarrum e Jongo.....</b>	<b>55</b>
O jongo.....	58
12/8 no século XX e XXI.....	60

### Parte III - Estudos de rítmica afro-brasileira

<b>Sobre os exercícios.....</b>	<b>62</b>
<b>Como estudar.....</b>	<b>63</b>
Modalidades de estudo dos exercícios.....	66

<b>Exercícios Introdutórios.....</b>	<b>67</b>
<b>Ijexá.....</b>	<b>70</b>
<b>Cabula.....</b>	<b>74</b>
<b>Congo-de-ouro / Avamunha.....</b>	<b>78</b>
<b>12/8 - Vassi, Alujá, Barravento, Agabi, Adarrum .....</b>	<b>81</b>
<b>Criando novas claves.....</b>	<b>84</b>
Redução.....	85
Deslocamento.....	89
<b>Claves e compassos ímpares.....</b>	<b>93</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>96</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>100</b>

\* O sumário acima é interativo, basta clicar no título de cada capítulo ou subcapítulo para ser direcionado diretamente à página em questão.

## Introdução

Meu contato com a musicalidade do candomblé, tema principal e ponto de partida deste trabalho, se iniciou através de duas pessoas, Marcos Odara e G'leu Cambria. Conheci ambos no mesmo ano de 2012, em um momento muito fértil na minha caminhada, de muito aprendizado musical com diversos mestres. Marcos, percussionista de Salvador, e G'leu, dançarina e coreógrafa de Ilhéus, ambos iniciados na religião do candomblé e com trajetórias profissionais que os trouxeram ao Rio de Janeiro, me abriram portas e me ensinaram muito do que sei sobre os toques e sobre a cultura dos terreiros de candomblé.

Estes dois encontros, fundamentais para minha formação musical e pessoal, me ajudaram profissionalmente de maneira inestimável. A partir deste contato, minha relação com a bateria, meu instrumento principal, nunca mais foi a mesma. Passei a compreender e a utilizar o conhecimento a respeito das interconexões entre as figuras rítmicas dos tambores e a figura da clave, assunto pouco abordado em métodos tradicionais de ensino de ritmo e peça chave para o desenvolvimento deste livro. Mas principalmente, passei a perceber que toda a música que ouvia nos mais distintos ambientes se relacionava ritmicamente com os toques de terreiro. Em um espectro ainda maior, passei a visualizar as semelhanças rítmicas de toda a música ocidental tendo como lente os toques de terreiro. Como músico profissional, tive contato com muitos outros músicos, mestres e pesquisadores da música popular que sempre me direcionaram para a mesma resposta: a música ocidental é fundamentada nos ritmos da diáspora africana.

O intuito de realizar este trabalho partiu desta premissa e do entendimento de que boa parte da população brasileira ignora a enorme contribuição musical de origem africana que se deu através dos toques de terreiro de candomblé. O ensino e a divulgação da cultura de origem afro-brasileira são ignorados em grande parte das instituições de ensino em favor de uma visão eurocêntrica, ressaltada através de repertório e conceitos europeus. Esse fenômeno ocorre no ensino de nível básico e superior, assim como nos meios de comunicação em geral.

Existe um preconceito enraizado na sociedade brasileira oriundo dessa exaltação da musicalidade europeia em detrimento da musicalidade africana, diminuída em diversas ocasiões, apontada como primitiva. Essa é apenas uma das muitas camadas do racismo estrutural que observamos no Brasil, mas acredito que

uma das mais profundas. A negritude foi, e ainda é em grande medida, associada a aspectos negativos ao longo da formação cultural do Brasil, de forma que a população negra brasileira se sente excluída da participação em diversas esferas da vida. Por exemplo, observamos ao longo da formação da sociedade brasileira uma lacuna de referências negras na política, na televisão, na cultura e outras áreas de atuação pública, que vem sendo lentamente revertida, especialmente a partir da segunda metade do século XX, com movimentos culturais importantes surgidos nas favelas e nas periferias de maneira geral, como o samba, hip-hop, rap, funk carioca, axé music e os blocos afro, abordados mais à frente neste livro.

Ainda assim, a afirmação de artistas e figuras públicas negras em contextos culturais que advêm da cultura africana, bem como a própria valorização e visibilidade recente do candomblé, são sementes germinando em meio a um cenário de perseguição e preconceito, amparado por um sistema educacional racista. Dessa forma, acredito no estabelecimento de critérios, leis e materiais, como este livro, que fomentem na educação de nosso país uma visão de que a cultura africana, aqui representada pela música e pelos padrões rítmicos que se cristalizaram nos terreiros de candomblé, é peça chave na formação da cultura popular brasileira.

Quando comecei a pesquisar mais sobre o assunto e levantar o que viria a ser este livro, algumas questões surgiram e se mostraram de extrema importância para abordar uma linha evolutiva da trajetória de como estes toques oriundos da África penetraram na música popular brasileira e contribuíram na formação dos alicerces rítmicos da música do país. A partir dessas questões, que orientaram a pesquisa, surgiram as seções deste livro.

Na primeira seção apresento o contexto histórico da escravidão na tentativa de abordar quem são os povos africanos que foram escravizados e aqui trazidos, e como algumas de suas particularidades culturais se preservaram através da religião do candomblé. Nesta seção também abordo a relevância e o papel da música nos terreiros, bem como aspectos desta cultura e conceitos importantes que vão ser utilizados para a compreensão da musicalidade do candomblé nas seções subsequentes.

Na segunda seção trato a respeito de como determinados toques de terreiro penetraram na cultura popular, formatando e influenciando a música feita até os dias de hoje. Selecionei quatro padrões rítmicos que permeiam alguns toques para

exemplificar as trajetórias que os levaram a formar as bases rítmicas de gêneros fundamentais da nossa cultura musical. A escolha destes quatro padrões - presentes nos toques do **ijexá**, **cabula**, **congo**, **avamunha**, **barravento**, **vassi**, **alujá** entre outros - dentro do riquíssimo universo rítmico do candomblé, se deu pela relevância de suas contribuições à cultura popular brasileira e pela possibilidade de traçar os frutos gerados a partir destes padrões no cancionário popular brasileiro. Nesta seção apresento análises rítmicas, contextualização histórica para auxiliar na compreensão da linha evolutiva dos toques e gêneros em questão, além de exemplos musicais dos padrões rítmicos em canções da música popular no Brasil e em outros países da diáspora africana.

A terceira seção traz exercícios de coordenação utilizando os padrões rítmicos apresentados na seção anterior, além de outros exercícios para estimular o desenvolvimento dos estudantes. Espera-se que estes exercícios, bem como o conteúdo do livro em geral, possam ser aproveitados por instrumentistas diversos em qualquer nível de aprendizado, além de arranjadores, produtores e amantes da música brasileira em geral.

A organização das seções do livro, bem como a inclusão de uma parte robusta de contextualização histórica sobre os povos africanos que aqui se estabeleceram e sobre a religião do candomblé, seus costumes e sua música, é pautada na necessidade de abordar esse conteúdo dentro dos meios de ensino formal. A criação de um material didático musical que se baseia nos toques de candomblé sem a devida contextualização seria incompleta, uma vez que existe uma lacuna no ensino formal e grande parte dos brasileiros desconhece as contribuições advindas da cultura africana.

Por fim, é importante ressaltar que nada substitui a vivência. Nenhum livro, nenhuma partitura e nenhum exercício se equipara à experiência de se relacionar com a musicalidade que é tratada neste livro. Esta pesquisa parte de um viés racional e analítico para tratar de uma musicalidade primordialmente espontânea e, em todos os aspectos de sua existência, empírica. Portanto, o leitor que se depara com este material deve saber que ele surge a partir de uma lacuna no ensino formal, mas não tem condições de substituir o ensino através da experiência, podendo, na melhor das hipóteses, ser um aliado nesta caminhada.

No entanto, apesar de ser um conhecimento advindo da vivência, acredito que a forma de compreensão rítmica apresentada neste livro extrapola o universo da

música afro-brasileira e pode ser utilizada em diversos contextos. Como uma espécie de intuição rítmica necessária à compreensão de ritmos africanos e afro-diaspóricos, essa forma de lidar com ritmo pode ser aprendida e sua aplicação pode ser muito benéfica para quem estuda e se interessa por música de maneira geral.

O objetivo aqui, portanto, é fornecer um material que ajude na assimilação dos ritmos brasileiros através de conceitos e de um repertório que remete às origens da nossa cultura musical, atestando estas origens e aguçando a capacidade de compreensão musical dos leitores. De toda forma, recomendo fortemente àqueles que se interessam por esse assunto que procurem ir atrás das manifestações que cito nessas páginas e dos verdadeiros porta-vozes deste conhecimento, os inúmeros mestres que temos espalhados pelo Brasil.

### **Notação musical e suas limitações**

Ainda sobre a questão da oralidade e da vivência da musicalidade dos terreiros, a maior dificuldade em materializar um livro que trate a respeito deste universo é justamente a representação gráfica dos toques e dos padrões rítmicos. Diversas pesquisas musicológicas abordam os toques de terreiro de candomblé e as manifestações musicais populares encontradas no Brasil, contemplando transcrições musicais dos toques, claves, chamadas e fraseados como ocorre com os trabalhos de Calabrich e Silva (2017), Cardoso (2006), Fonseca (2006), Malagrino (2017), Rocca (1986), Santos (2018) e Vatin (2001). A riqueza rítmica de tais toques, no entanto, dificilmente pode ser traduzida com exatidão a partir da notação musical tradicional. Existem inúmeras tentativas de transcrever a pulsação das figuras rítmicas presentes na música africana e da diáspora africana e representar seus padrões rítmicos, não havendo unanimidade a respeito da eficácia das diferentes propostas de notação.

De maneira geral, qualquer representação gráfica de fenômenos sonoros é incapaz de dar conta das sutilezas e nuances musicais, seja qual for o gênero, ou estilo em questão. Trata-se de um recurso que apresenta limitações que se manifestam de forma acentuada na musicalidade da diáspora africana, caracterizada por sua riqueza rítmica. Esta complexidade se estende ainda à dificuldade de se identificar graficamente as incontáveis variações timbrísticas decorrentes do modo



como cada som é articulado, ou produzido, nos diversos instrumentos, sobretudo nos tambores. Nesse sentido, este trabalho utiliza como referência o conceito de designação nominativa”<sup>1</sup> de Luiz D’Anunção, que estabelece os critérios para estabelecer o posicionamento de cada articulação no início da pauta.

Somada a essa abordagem, a utilização de onomatopeias acompanhando as partituras é uma maneira de aproximar leitores com menos familiaridade com a notação tradicional e facilitar o entendimento das figuras rítmicas. Esta ferramenta foi aplicada com êxito após a observação de dificuldade de alguns alunos durante a testagem desta metodologia no estágio docente que realizei durante o mestrado profissional em ensino de práticas musicais da UNIRIO em 2021, conforme relato no capítulo “Sobre os exercícios”.

The image shows two musical staves. The top staff is for the Agogô, with a 4/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has three notes: 'ti', 'ti', and 'tó'. The second measure has four notes: 'tó', 'tó', 'ti', and 'ti'. The bottom staff is for the Atabaques Lé e Rumpi, also with a 4/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has one note: 'ká'. The second measure has two notes: 'ká' and 'tu'. Above the Agogô staff, there are labels 'CAMPANA AGUDA' and 'CAMPANA GRAVE'. Above the Atabaques staff, there are labels 'SOM AGUDO (TAPA)' and 'SOM MÉDIO (DEDOS)'.

Figura 1. Representação do toque do ijexá seguindo o padrão da designação nominativa de Luiz D’Anunção somando-se o uso de onomatopéias.

Ao longo do livro são apresentados diversos toques cujas inúmeras possibilidades de interpretação são aqui reduzidas a padrões de um ou dois compassos na tentativa de simplificar e facilitar o estudo destes toques. Igualmente, as inúmeras variações timbrísticas de cada instrumento são reduzidas a uma relação de duas alturas (grave e agudo, ou médio e agudo) para facilitar a interpretação e possibilitar a realização dos exercícios propostos ao final do livro. O uso da notação musical tradicional neste livro parte do princípio de que este tipo de grafia, embora limitada em transmitir as sutilezas e a pluralidade de tais manifestações de tradição oral, pode ser eficaz na tarefa de catalogar estes ritmos, tornando-os aptos a serem analisados, divulgados e utilizados como ferramenta de ensino.

<sup>1</sup> Segundo o autor trata-se de “uma expressão utilizada para estabelecer relação de identidade entre a entonação tímbrica do instrumento e o símbolo da nota que o representa na pauta durante a vigência do discurso musical. Cada sinal gráfico de nota, ao representar uma entonação tímbrica, é subordinado à sua própria designação permanecendo imutável na linha ou espaço que lhe for atribuído” (D’ANUNCIÇÃO, 2008, p.13).

Este estudo se baseou primariamente em observações pessoais, corroboradas por trabalhos de outros autores realizados em terreiros, rodas e encontros musicais. Nesse sentido, não apenas a figura 1 mas todas as figuras apresentadas ao longo dos capítulos incluindo partituras de toques de terreiro e gêneros da música popular são de minha autoria, compartilhando, em alguns casos, semelhanças com outros registros destas manifestações.

Somada à notação gráfica, outro recurso possível para auxiliar na compreensão adequada dos toques de terreiro e dos desdobramentos que eles geraram na música brasileira é a escuta. Por esse motivo, na parte II deste livro encontram-se tabelas com exemplos musicais de gravações específicas, contendo diversas aplicações das figuras rítmicas dos toques abordados neste material. Esta foi a maneira encontrada para suprir as limitações da notação musical e fornecer exemplos musicais aos quais os alunos possam recorrer.

Vale ressaltar que a necessidade de escuta se faz necessária em relação a qualquer gênero ou estilo musical pois, como já mencionado, nenhuma partitura é capaz de traduzir fielmente as nuances musicais, já que se trata de uma representação gráfica de um fenômeno que é sonoro. As audições aqui sugeridas se justificam mais ainda tendo em vista a carência de abordagens no ensino formal que articulem os aspectos históricos e culturais com a prática musical em si.

### **Termos e conceitos importantes**

Encerrando esta parte introdutória, gostaria de abordar alguns termos e conceitos que aparecem neste livro. O conceito de clave, tema principal deste estudo, possui uma seção específica que se debruça sobre o assunto para possibilitar uma melhor compreensão. Outros conceitos acessórios à compreensão do que é clave e da musicalidade afro-diaspórica são apresentados ao longo do livro em momentos oportunos. No entanto, dois termos que atravessam o livro são fundamentais para o leitor que está adentrando esse universo pela primeira vez entender de antemão que, mesmo para quem já tem alguma intimidade com o assunto, trata-se de uma discussão relevante. Por esses motivos, criei este capítulo unicamente para explicar algumas escolhas que realizei no desenvolvimento deste trabalho.

Primeiramente, procurei, ao longo do texto, me ater aos termos mais comuns do universo da música popular e do candomblé, fugindo dos academicismos, uma vez que estamos falando de uma cultura oral e esta pesquisa surge inicialmente de um contato em primeira mão que tive com estes universos. Ainda assim, algumas escolhas se fazem necessárias e explico abaixo as razões que me nortearam.

### **Ritmo ou toque?**

A palavra ritmo e as suas derivações vão aparecer muitas vezes ao longo do texto para definir uma forma musical regular, periódica, repetitiva. No entanto, quando me referir aos padrões rítmicos do candomblé ou a manifestações culturais populares tradicionais vou utilizar a palavra toque. Essa escolha se dá pelo simples motivo do uso recorrente da palavra ritmo acabar se tornando uma ferramenta colonizadora quando tratamos de manifestações plurais e orais em sua natureza.

Quem me alertou para esse fato foi o professor Jozé Izquierdo, músico e pesquisador da musicalidade da diáspora africana nas Américas, em seu curso de percussão decolonial<sup>2</sup>. Quando usamos a palavra ritmo para falar de toques de terreiro que, na prática, são tocados de maneiras diferentes em cada terreiro, em cada nação de candomblé, em cada localidade, estamos reduzindo as possibilidades da existência dessas manifestações ao considerar que exista uma maneira correta e definitiva de execução, impermeável a mudanças. Afinal de contas, quem define como se toca ou qual a maneira correta de tocar um determinado gênero musical?

A palavra toque, por sua vez, ainda pouco utilizada, não carrega qualquer tipo de peso em relação a tornar estanque uma manifestação cultural plural, possibilitando a abertura de interpretação e discussão a respeito do que é um toque e quem são os atores que participam da sua definição. Da mesma forma, os exemplos apresentados aqui neste livro são interpretações possíveis dos toques em questão, a partir de referências previamente apresentadas em outros trabalhos e de

---

<sup>2</sup> Principal foco de pesquisa de Jozé Izquierdo e tema de seu curso “Decolonisate”, a percussão decolonial trata da busca por novas formas de compreender a percussão e seu ensino, evitando, por exemplo, a notação musical tradicional e termos oriundos da musicalidade europeia, optando pela utilização de ferramentas dos saberes tradicionais afro-ameríndios. Este conhecimento me foi transmitido oralmente pelo próprio no curso supracitado no ano de 2020.

observações que realizei ao longo dos últimos anos, mas nunca uma representação definitiva destas formas musicais.

### **Afro-brasileiro**

Apesar do uso frequente neste trabalho – inclusive no título – me deparo constantemente com a utilização inconsequente deste termo e sinto que trata-se de uma questão importante. Quando falamos de cultura brasileira naturalmente estamos falando de cultura africana, da mesma forma que estamos falando de cultura europeia, apesar de quase nunca nos depararmos com o termo euro-brasileiro. É importante evitar o termo afro-brasileiro em certos contextos, pois pode configurar uma maneira de relegar a contribuição africana a um patamar inferior ao da cultura europeia e, por sua vez, compartimentalizar todas as manifestações culturais tradicionais intimamente ligadas à cultura africana sob um mesmo termo, generalista e reducionista, especialmente em contextos onde podemos atestar as origens étnicas específicas que queremos nos referir.

Os diversos povos africanos que trouxeram seus traços culturais para o Brasil não são exaltados por suas contribuições, até porque o estudo a respeito desses povos e de seu legado é relegado a ambientes acadêmicos e pouco se discute sobre a influência banto, malê ou iorubá - para citar alguns exemplos - no Brasil. Enquanto isso, a identidade de nações europeias é constantemente celebrada através de datas, festividades e termos que reforçam o sentimento de pertencimento destas nações como luso-brasileiro, franco-brasileiro e ítalo-brasileiro.

Sabemos que a história dos povos africanos no Brasil é uma história apagada, muitas vezes não contada na história oficial do nosso país e que muitas informações foram perdidas ao longo do caminho. Portanto, pela importância de se atestar as origens étnicas, no decorrer do livro, sempre que possível me refiro aos povos originários africanos responsáveis pelos traços culturais em questão, utilizando o termo afro-brasileiro unicamente em contextos nos quais pretendo tratar sobre aspectos oriundos do continente africano de maneira generalista propositalmente. O emprego deste termo para falar de aspectos africanos que se desenvolveram em território brasileiro, como ocorre no título deste livro, com esse viés, torna-se, a meu ver, não só justificável como uma maneira de louvar as contribuições do continente africano.

## **Parte I - Contexto Histórico: música africana no Brasil**

### **Povos da diáspora africana no Brasil**

A partir de meados do século XVI, a coroa portuguesa deu início à utilização de mão de obra escravizada oriunda da África ocidental em território brasileiro, após um período inicial de emprego de escravizados indígenas. O tráfico de pessoas negras só foi interrompido efetivamente em 1856 após a promulgação da Lei Eusébio de Queiroz em 1850, e o fim da escravidão finalmente decretado em 1888 com a promulgação da Lei Áurea. Durante mais de três séculos de escravidão, os diversos povos aqui trazidos à força se estabeleceram e, sob diversas formas de perseguição, conseguiram manter aspectos de suas culturas e reinventar rituais religiosos. Um dos principais traços destes rituais que se formaram em território brasileiro é a herança musical africana, que viria a contribuir na formação dos alicerces da música popular brasileira.

Os povos banto, primeiro grupo africano trazido para o Brasil, são originários da região do delta do rio Zaire, atualmente ocupada pelos territórios conhecidos como Congo, República Democrática do Congo e Angola. Essa denominação se baseia no fato de serem falantes de línguas pertencentes ao tronco linguístico banto, termo genérico que abriga cerca de 2000 línguas faladas por centenas de povos (BAKOS, 2000, p.175). Caçanjes, cabindas, angolas, benguelas, bakongos são alguns desses, escravizados ainda no século XVI e traficados como mercadoria sem interrupção até meados do século XIX. Outro grupo, denominado de sudaneses, foi majoritariamente escravizado nos séculos XVIII e XIX e inclui falantes das línguas iorubá, fon e ewé, de antigos reinos como do Daomé e o reino lorubá, além de abrigar grupos islamizados como os hauças, fulas, tapas e mandingas, todos provenientes da região do Golfo do Benin onde atualmente se situam países como Togo, Benin e Nigéria (PRANDI, 2005, p.176; CALABRICH e SILVA, 2017, p.29; LOPES, 2004, p.98).

Essas denominações, ainda que procurem traçar as origens étnicas do Brasil, são generalistas, uma vez que os escravizados que aqui chegavam eram categorizados de acordo com os portos de partida dos navios negreiros no continente africano (FAUSTO, 1994; FERREIRA, 2008; CALABRICH, SILVA, 2017). A documentação escassa também gera confusão a respeito dos muitos povos que

foram trazidos para o Brasil, escravizados diretamente por europeus ou vendidos por povos rivais como espólio de guerras internas no continente africano.

O candomblé, religião de matriz africana disseminada em grande parte do território brasileiro surge a partir da organização social e cultural de membros das etnias acima citadas. Os primeiros terreiros datam do início do século XIX e foram criados por africanos que iniciavam outros africanos, negros alforriados e escravizados brasileiros, em seus rituais. Especificamente, o terreiro da Casa Branca do Engenho Velho em Salvador, tido como o mais antigo do Brasil, foi fundado por negras africanas cuja ancestralidade remonta aos reinos de Oyó e do Daomé (CARNEIRO, 1978; SILVA, 1994).

Outro caso documentado, da rainha Agontimé em fins do século XVIII, nos dá a dimensão do impacto da vinda para território brasileiro de figuras pertencentes a famílias reais africanas. Escravizada por um rei rival, Adondonzan, Agontimé acabou na cidade de São Luís do Maranhão onde, no terreiro Casa das Minas, existente até os dias de hoje, deu início ao culto aos voduns no Brasil, deuses cultuados por sua linhagem familiar no Daomé (VERGER, 1990). De toda forma, poucos casos como esses são documentados e quando existem documentos da época sobre a fundação de terreiros de candomblé, centros de cultura africana e personalidades importantes deste meio, são documentos policiais, referentes à Santa Inquisição no Brasil, ou de pesquisadores preconceituosos, que fundamentaram a perseguição étnica e religiosa (SILVA, 1994).

Além do processo traumático, quando não fatal, de transporte nos navios negreiros, a submissão desumana destes grupos étnicos à religião católica e aos costumes correntes na sociedade colonial brasileira, extremamente preconceituosa e europeizada, incluía diversos mecanismos aniquiladores de suas culturas originais. Entre tantos, podemos destacar o batismo católico mandatório, o aprendizado obrigatório da língua portuguesa em detrimento das línguas africanas, separação de pessoas da mesma família para venda, proibição de aspectos culturais e religiosos vistos como demoníacos como o transe e sacrifícios de animais. Além deste processo de aniquilação cultural, é importante lembrar que na maioria dos casos, conviviam em território brasileiro, negros africanos e brasileiros de diferentes etnias e religiões, cujas funções sociais previamente exercidas (agricultores, sacerdotes, comerciantes etc) foram anuladas para que virassem meras mercadorias, sujeitos a cargas de trabalho extenuantes, quando não humilhantes ou fatais (SILVA, 1994).

## Dos calundús aos terreiros

Inicialmente, em um contexto rural, entre a casa grande e a senzala, os escravizados, em sua maioria de origem banto, se organizavam em rituais e festejos denominados de calundús. Este termo, que antecede a organização conhecida nos dias de hoje dos terreiros de candomblé, é um nome genérico para as religiões africanas no Brasil observadas a partir do século XVII com relatos em diversas localidades, de Minas Gerais e Salvador a Pernambuco. Normalmente restrito a rituais na escuridão das matas próximas às fazendas e com a permissividade dos senhores de engenho, em especial em dias de festejo para santos católicos, os calundus já apresentavam diversos aspectos culturais africanos presentes no candomblé como o uso de atabaques, cantos em língua africana, transe, sacrifício animal e a presença de uma figura central referida como calundeiro (RIBEIRO, 1952; MOTT, 1986).

É importante ressaltar a permissividade dos colonos portugueses que, apesar da brutalidade e das ferramentas de dominação utilizadas contra os escravizados, faziam vista grossa para algumas manifestações religiosas africanas e seus aspectos vistos como ofensivos, sempre em nome da catequização. As festividades com uso de tambores no Brasil por exemplo, diferentemente do que aconteceu em outras localidades das Américas que utilizaram mão de obra escrava africana, eram permitidas sob a ótica de que os escravizados estariam celebrando santos católicos, resultando no sincretismo presente até os dias de hoje entre entidades africanas e os santos cultuados no Brasil (PRANDI, 1995).

Nos séculos XVIII e XIX, período no qual há maior tráfico de escravizados sudaneses<sup>3</sup>, o contexto social é fundamental para a compreensão da formação dos terreiros de candomblé como conhecemos hoje. Nesse período, cidades como Rio de Janeiro e Salvador eram centros urbanos comercialmente pulsantes e abrigavam em sua ampla matriz social, por exemplo, escravos de ganho que podiam circular com certa liberdade vendendo produtos, ex-escravizados que conseguiram comprar sua alforria, além de ambientes como as lojas, moradias de alforriados que serviam

---

<sup>3</sup> Mesmo com a proibição por lei, a partir de 1850 houve intenso tráfico clandestino do Golfo do Benin, trazendo uma quantidade enorme de escravizados desta região. Os navios que realizavam este tráfico tinham que fugir da fiscalização de navios ingleses que defendiam os interesses da Inglaterra, já industrializada e totalmente independente da mão de obra escrava (CARVALHO, 2003; MOURA, 1995).

de local de reunião para negros de todas as condições sociais<sup>4</sup> (SILVA, 1994). Por terem se estabelecido nesse momento considerado menos persecutório<sup>5</sup>, os sudaneses definiram o molde dos rituais e terreiros como conhecemos (LOPES, 2004).

Denominado por antropólogos de rito jêje-nagô relativo aos candomblés de nação jêje e de nação ketu, diversos aspectos das cerimônias e da organização dos terreiros e dos ritos se baseiam em características dessas culturas, como se observa em relação ao culto aos orixás, de origem iorubá, entidades africanas mais populares no Brasil se comparadas aos inquices e aos voduns, entidades respectivamente das culturas banto e fon (PRANDI, 1995; CARVALHO, 2003). Por outro lado, a cultura banto, que veio a formar os candomblés de nação angola, é extremamente disseminada e, por estar presente há mais tempo em território brasileiro, exerceu enorme influência quando se trata de aspectos culturais como a música, a linguagem e a culinária (PRANDI, 2005).

Outros aspectos dos cultos de candomblé foram formados em território brasileiro. No continente africano, dentro de um mesmo grupo étnico, o culto a cada entidade e seus rituais eram controlados por uma única família, exclusivos a uma linhagem e muitas vezes a uma região. Os orixás, por exemplo, eram cultuados especificamente pela família real em suas cidades (Xangô em Oyó e Oxóssi em Keto, por exemplo) assim como as famílias de babalaôs eram responsáveis pelo jogo de búzios e pelo culto a Ifá, e as famílias de olossaim eram responsáveis pelo culto a Ossaim e pelo conhecimento das ervas (VERGER, 1981). No Brasil, pela perseguição religiosa e pela separação de membros da mesma etnia e família, os terreiros de candomblé se organizaram cultuando múltiplas entidades, inclusive praticando sincretismo entre terreiros de nações diferentes (PRANDI, 1995).

Os terreiros de candomblé surgem, portanto, como uma reinvenção de culturas africanas em território brasileiro, de acordo com as necessidades e as possibilidades permitidas pelo contexto social do Brasil, preservando aspectos culturais e religiosos presentes no continente africano e fornecendo, a pessoas

---

<sup>4</sup> Também relevante para o surgimento dos terreiros no século XIX são as irmandades cristãs negras. Estas confrarias, como a Irmandade da Boa Morte na Bahia, essencialmente formada por ex-escravizadas, eram permitidas pela Igreja Católica e ajudaram a perpetuar costumes ancestrais africanos sob a cortina do culto a santos católicos. Além disso essas associações organizavam contingentes de negros em situação de luta, em muitos casos ajudando a levantar recursos para comprar a alforria de seus membros. (BASTIDE, 1985).

<sup>5</sup> A constituição de 1824 previa a liberdade de culto contanto que os templos não ostentassem símbolos na fachada (SILVA, 1994).



destituídas de herança cultural, novos laços familiares e étnicos, como os termos “família-de-santo” e “nação” sugerem: o primeiro utilizado para designar as relações entre os membros de um terreiro (pais, mães, filhos e tios de santo) e o segundo utilizado para designar a origem dos terreiros até os dias de hoje (SILVA, 1994, p.57).

### **Abolição e república**

Com a abolição da escravidão em 1888 e a proclamação da república no ano seguinte, o Brasil entrou em uma fase na qual a nova ordem mundial capitalista vigente, capitaneada por países como a Inglaterra e os Estados Unidos, definia os moldes econômicos e as relações de trabalho. Os ideais liberais e positivistas europeus foram também fundamentais para essa nova conformação social que começou a se definir ainda no final do século XIX. De toda forma, o povo negro, recém liberto de sua condição de trabalho escravo passou rapidamente a condições marginais, uma vez que não haviam planos para inclusão dessa população no mercado de trabalho, muito menos qualquer intenção de conferir acesso a direitos básicos de cidadãos, como educação, saneamento básico, saúde etc (MOURA, 1995).

A preferência dos setores industriais e agrícolas pela mão de obra de imigrantes europeus<sup>6</sup> acarretou um enorme contingente de negros sem empregos, que passam a migrar para os grandes centros urbanos. Essa predileção fazia parte de um projeto civilizatório de modernização brasileira, numa clara tentativa de embranquecimento da recente república embasada por teorias ditas científicas, porém explicitamente eugenistas. Os negros encontraram nos centros urbanos oportunidades em trabalhos extenuantes como na estiva, na construção civil, nos pequenos comércios e nos serviços domésticos.

Através do isolamento do povo negro do mercado de trabalho e da vida social, as elites da nova república deixavam nítidas suas noções de nação e suas intenções para o Brasil, sustentadas por pseudociência e teorias racistas. Os negros

---

<sup>6</sup> Diversos mecanismos foram criados no final do séc. XIX e início do séc. XX para facilitar a imigração de trabalhadores europeus e impedir a imigração de africanos (decreto nº 528 de 1890) assim como para subsidiar o estabelecimento de trabalhadores europeus em detrimento de ex-escravizados, que eram taxados em uma lógica perversa para financiar justamente a imigração europeia (Leis nº 25, 26 e 28 de 1884, aprovadas pelo governo do estado de São Paulo) (FABRI, 2020).

por sua vez, em suas comunidades, nos cortiços e, principalmente, amparados pelas religiões de matriz africana, se organizavam em torno de sua cultura para resistir e encontrar maneiras de existir na sociedade brasileira. Neste cenário, a organização cultural do povo negro em torno dos terreiros de candomblé nos grandes centros urbanos permitiu o surgimento de manifestações culturais e musicais ao mesmo tempo inovadoras e mantenedoras das tradições africanas.

### **Música nos terreiros de candomblé - a importância dos tambores**

A diferenciação entre os povos iorubá, jêje e banto e as nações de candomblé que vieram a formar no Brasil, respectivamente ketu, jêje e angola, é importante para a compreensão das diferenças culturais e musicais que essas comunidades trouxeram para a cultura do país<sup>7</sup>. Todas as três nações aqui citadas empregam o uso de três tambores chamados popularmente de atabaques, denominados de ngoma na língua banto ou no contexto sacro jêje-nago de rum, rumpi e lé, de acordo com a afinação, além de um idiofone/campana responsável pela execução de padrão cíclico que orienta a execução musical chamado de gã<sup>8</sup>, e, dependendo do contexto, de agogô (VATIN, 2001, p.9). Ainda, todas as nações apresentam cantos em suas línguas específicas (iorubá, fon e banto), com abertura para penetração de elementos da língua portuguesa e de línguas indígenas, principalmente nos candomblés de nação angola, enquanto os candomblés jêje e ketu prezam pela preservação dos cânticos apenas em suas línguas de origem (CARVALHO, 2003; PRANDI 2005). Apesar das semelhanças ritualísticas, centradas nos toques, nos cantos e na dança, e dos sincretismos entre as entidades de cada uma dessas manifestações, as células rítmicas empregadas e a maneira de tocar são muito distintas.

Enquanto as nações ketu e jêje possuem entre quinze e vinte toques dentro de uma mesma cerimônia, incluindo empréstimos das outras nações, a nação angola se concentra em apenas quatro ou cinco padrões rítmicos utilizados para todas as entidades em uma mesma cerimônia (VATIN, 2001, p.12). Outras

---

<sup>7</sup> Estas são as três principais nações do candomblé no Brasil que abrange ainda outras nações menores - algumas praticamente extintas - do tronco iorubá como efã e ijexá na Bahia, nagô em Pernambuco, oió-ijexá no Rio Grande do Sul, mina-nagô no Maranhão e xambá de Alagoas e Pernambuco (PRANDI, 1995).

<sup>8</sup> Gã é o nome iorubá geralmente utilizado para definir o idiofone de campana única enquanto a palavra agogô define o idiofone banto de duas (ou mais) campanas, mais popular no Brasil.

diferenças estão na execução dos tambores, em grande parte com *agdavis* (baquetas de galhos de árvores como a goiabeira) nos candomblés ketu e jêje, enquanto nos candomblés angola observamos os tambores serem tocados apenas com as mãos. Independente da nação em questão, dentro dos terreiros a música é parte fundamental do ritual, conduz as cerimônias e as danças realizadas para as entidades, além de realizar a ponte entre os adeptos e as entidades através do processo de incorporação ou transe. Os cantos, sejam eles em iorubá, fon ou banto, falam a respeito das entidades, louvando-as e contando suas histórias, além de servirem a propósitos ritualísticos acompanhando procedimentos da liturgia.

Na imagem abaixo, a tabela retirada do texto “Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa” de Xavier Vatin (2001), demonstra as nações de origem e os diversos empréstimos dos vinte toques que compõem o riquíssimo universo rítmico do candomblé.

<b>CULTO</b> <b>TOQUE</b>	<b>KETU</b>	<b>JÊJE</b>	<b>ANGOLA</b>	<b>Culto aos</b> <b>CABOCLOS</b>
<i>Adarrum</i>	(E)	O	(E)	
<i>Agabí</i>	O		(E)	
<i>Aguerê de Oxossi</i>	O			
<i>Alujá</i>	O			
<i>Arrebate</i>	(E)		O	
<i>Avaninha</i>	E	O		
<i>Barravento</i>			O	(E)
<i>Batá</i>	O			
<i>Bravum</i>		O		
<i>Cabula</i>			O	E
<i>Congo</i>			O	E
<i>Daró</i>	O			
<i>Ibí</i>	O			
<i>Ijexá</i>	E	(E)	(E)	
<i>Jincá</i>	E	O		
<i>Opanijé</i>	O			
<i>Ramunha</i>	E	O		
<i>Sató</i>	E	O		
<i>Tonibobé</i>	O			
<i>Vassa</i>	E	O		

Tabela 1. “O” significa “Origem”: o toque é originário da nação em questão; “E” significa “Empréstimo”: o toque provém de outra nação; Os parênteses significam que o empréstimo é raramente utilizado; quando o toque não é utilizado na nação em questão, não tem nenhuma letra (VATIN, 2001).

Os toques de terreiro costumam apresentar padrões cíclicos executados pelo gã e pelos tambores médio e agudo (rumpi e lé) enquanto o tambor mais grave (rum) participa de uma conversa com os dançarinos, conduzindo a dança e

respondendo a estímulos da mesma, sendo, portanto, geralmente a única voz que não executa padrões que se repetem constantemente. Esse tipo de organização musical intrinsecamente ligada à dança, com um elemento condutor mais agudo, tambores médios e agudos executando uma base e um tambor grave no papel de “solista” ou “improvisador”, é extremamente comum no continente africano e em toda a música da diáspora africana nas Américas (CARVALHO, 2010). Inclusive, em diversas manifestações musicais que observamos no Brasil até os dias de hoje, organizações rítmicas similares podem ser observadas<sup>9</sup>.

Em termos de comparação, vale a pena entender o fenômeno musical da diáspora africana presente nos Estados Unidos, bastante diferente da música que se desenvolveu em outros países da diáspora africana como Brasil e Cuba. A riqueza e pluralidade de toques, gêneros e células rítmicas presentes nestes países é imensamente maior do que a encontrada nos Estados Unidos. Em grande parte, esse fenômeno ocorre por conta da proibição de tambores em alguns estados norte-americanos, promulgada em lei de 1740 (*slave act* de 1740), que proibia também outros aspectos culturais africanos naquele país. Inicialmente, essa proibição ocorreu por conta de uma revolta de escravizados na qual os tambores foram supostamente utilizados para comunicação entre grupos rebeldes<sup>10</sup>. De toda forma, essa lei eliminou a possibilidade de os escravizados perpetuarem sua cultura musical através dos tambores da maneira como aconteceu em outros países (MENEZES, 2016).

A musicalidade negra nos Estados Unidos se tornou então restrita a instrumentos musicais europeus e norte-americanos como pianos, violinos, gaitas, saxofones, entre outros, e, principalmente, ao corpo e a voz como instrumentos musicais primordiais (ULANOV, 1957). Mesmo sem a presença de tambores, a musicalidade negra se perpetuou e os músicos negros vieram a desenvolver gêneros sem a mesma pluralidade de suas culturas ancestrais africanas, porém mantendo aspectos rítmicos africanos como ocorre nos *spirituals* (primeiro gênero

---

<sup>9</sup> Nas escolas de samba, por exemplo, o naipe de caixas exerce um papel de elemento condutor, marcando a identidade de cada escola, enquanto o naipe dos surdos de terceira e um ou mais instrumentistas do naipe de repiques exercem o papel de solistas (BOLÃO, 2009)

<sup>10</sup> A *Slave act* de 1740, lei difundida por diversos estados norte-americanos com duração até 1866, foi aprovada como represália à insurreição de Stono de 1739, considerada a primeira revolta negra nos Estados Unidos. Proibia, além do uso de tambores (considerados como meio de comunicação e elemento fundamental para incitar rebeliões), que negros plantassem seus próprios alimentos, aprendessem a ler e escrever e se reunissem em grupos (MENEZES, 2016).

negro estadunidense aceito na sociedade no século XIX), no *blues* (música de lamento diretamente ligada à labuta nos campos de plantação) e no *gospel* (estilo intimamente ligado à música de culto de igrejas estadunidenses, um dos poucos locais onde os negros norte-americanos podiam se reunir com certa liberdade).

Apesar da profusão de gêneros musicais da cultura negra do século XIX que fundaram a musicalidade norte-americana, são quase inexistentes manifestações musicais, rurais ou urbanas, que denotem as origens rítmicas africanas daquele país como observamos em larga escala no Brasil no samba, maracatu, lundu, maxixe, entre outros. De toda forma, a musicalidade negra nos Estados Unidos se manteve presente nos corpos negros, na dança e na música, em manifestações como o sapateado, que advém justamente da ausência de instrumentos musicais presente em manifestações como *Patting Juba* e *Ring Shout*.

Sobre estas últimas manifestações, Floyd (1991), afirma que o *Ring Shout*, cujos primeiros registros se dão no início do século XIX, mas certamente antecede estes registros, era o principal evento no qual africanos e seus descendentes reconheciam valores em comum como a ancestralidade, ensinamentos orais através da contação de histórias, entre outros. O *Ring Shout* consiste, de maneira similar a rituais africanos, em uma dança circular na qual os participantes cantam *spirituals* (centrais ao ritual), dançam batendo pés e palmas, envolvendo ainda incorporações. Com uma dispersão no território americano, essa manifestação se modificou em cada localidade, sendo utilizada como parte dos ritos funerários negros em Nova Orleans e influenciando diretamente o *Second Line of Jazz*<sup>11</sup> (Floyd, 1991).

O *bebop* e o *jazz* de maneira geral, oriundos também de Nova Orleans, são outras exceções e demonstrações da resistência da cultura africana em território estadunidense e da importância dos tambores nesta cultura. A cidade de Nova Orleans, além da permissão de tambores<sup>12</sup>, abrigava ainda no século XIX um contingente de escravos aos quais eram concedidos meios feriados aos domingos. Nestas ocasiões, os negros festejavam na *Congo Square*<sup>13</sup> com toques, cantos, danças e encantamentos, os quais compartilhavam semelhanças com os festejos

---

<sup>11</sup> Tradição funerária de Nova Orleans na qual bandas compostas por instrumentos de sopros e tambores inicialmente acompanhavam os caixões, se tornando, posteriormente, um celebrado desfile e manifestação típica de música e dança afro-americana.

<sup>12</sup> Na Louisiana, estado católico e de domínio francês até 1803, os tambores foram permitidos até meados do século XIX (MENEZES, 2016).

<sup>13</sup> Praça situada em Nova Orleans com grande relevância para a história da música negra estadunidense, especialmente do jazz

negros da América Central e do candomblé no Brasil (ULANOV, 1957, pg. 56). A música tocada nestes eventos influenciou diretamente o jazz, penetrando nos bares e salões de Nova Orleans no início do século XX. Posteriormente, músicos de bebop foram a países da diáspora africana como Cuba procurar sua herança africana e reforçaram aspectos oriundos da música africana no jazz norte-americano.

O trabalho de músicos negros norte americanos, portanto, como Miles Davis, John Coltrane, Charlie Parker, Elvin Jones, Art Blakey e tantos outros durante o século XX denota como a musicalidade africana expressa pelo rigor rítmico destes e de tantos outros músicos, dominada durante séculos através da repressão colonial, ainda residia nos corpos destes artistas e dos que vieram antes deles (ULANOV, 1957, p.13; TROUPE, 1989). O trabalho destes e de tantos outros pioneiros da música negra estadunidense foi capaz de promover um resgate cultural das origens africanas e revolucionar a indústria da música com impactos até os dias de hoje, porém de maneira totalmente diferente do que ocorreu em território brasileiro, sem preservar com a mesma pujança os padrões rítmicos oriundos da música africana.

### **Claves, *time-lines* e linhas guia**

Voltando aos terreiros de candomblé e à realidade brasileira, para compreender a disseminação da cultura africana a partir dos terreiros de candomblé e sua penetração na música popular, é necessário observar os padrões cíclicos dos toques de terreiro, principalmente das células executadas pelo gã/agogô. Para tanto, acredito ser benéfica a utilização do conceito de *time-line*, criado em 1974 pelo musicólogo ganês Kwabena Nketia em seu livro “*The Music of Africa*”. Este conceito revolucionou a compreensão de um comportamento rítmico extremamente difundido na música africana assim como na música da diáspora africana ao redor do mundo. Segundo o autor, *time-line* seria:

“um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas, podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto)” (NKETIA, 1974, p. 132)

De maneira geral uma *time-line* é um elemento estruturante dentro de uma seção rítmica ou de um grupo musical, um elemento condutor. Segundo Carvalho (2010), as *time-lines* “atuam como uma espécie de gabarito rítmico que define as possibilidades de invenção rítmica em uma determinada música”. Diversos estudiosos da música africana como Kubik, Arom, Agawu e Jones também propõem a presença de elementos rítmicos estruturantes na música deste continente. Arom (2004) e Agawu (1995), de maneira similar a Nketia afirmam a importância de uma pulsação reguladora como referencial rítmico principal para músicos africanos, e Jones (1961) apresenta o relato de músicos africanos que corroboram a relevância destes padrões rítmicos como guias em seu fazer musical.

No Brasil, a conceituação proposta por Nketia foi utilizada para a compreensão de fenômenos da música popular brasileira, além de ter sido adaptada e traduzida através de termos como linha-guia (SANDRONI, 2001) ou ritmo guia (OLIVEIRA PINTO, 2009), termos, no entanto, pouco utilizados entre músicos populares. De toda forma, trata-se de uma ferramenta capaz de evidenciar a presença da herança musical rítmica da diáspora africana no Brasil (KUBIK, 1979, p.18-19), além de se refletir em praticamente todas as manifestações da música popular das Américas.

No que diz respeito à organização rítmica, a experiência cubana, território com similar contribuição cultural africana, é interessante se comparada à brasileira. Em Cuba, o termo *clave*, além de designar um instrumento musical, é uma referência para as chaves<sup>14</sup> ou os códigos que organizam a musicalidade daquele país em seus muitos gêneros, sendo um importante conceito para compreensão da musicalidade cubana, semelhante à proposição das *time-lines* para o estudo da música africana e das linhas-guia no Brasil.

As *claves*, de maneira geral, poderiam ser descritas como uma marcação do tempo que orienta outros instrumentistas em uma manifestação musical, mas seu papel no contexto musical cubano é mais complexo. Elas participam como recurso timbrístico na orquestração em oposição a manifestações musicais de origem europeia, nas quais este tipo de padrão rítmico raramente está presente na instrumentação. Além disso, as *claves*, mesmo quando não são tocadas, orientam todas as vozes de uma performance e definem também as possibilidades de

---

<sup>14</sup> A tradução mais acurada da palavra *clave* em espanhol seria justamente *chave*.

fraseado, funcionando como uma marcação rítmica e estética (CARVALHO, 2010). Ou seja, as claves, assim como as *time-lines*, são um elemento estruturante, conduzem e coordenam a execução musical mesmo quando implícitas e contribuem como recurso timbrístico quando presentes.

Em seu minucioso trabalho de pesquisa “O ensino do ritmo na música popular brasileira”, José Alexandre Leme Lopes de Carvalho comprova a presença de padrões que funcionam como paradigmas rítmicos, determinando a rítmica de um determinado estilo, e que estes padrões, as claves, já são utilizados com sucesso no aprendizado e na performance musical cubana desde meados da década de 1930. Mais ainda, o autor afirma que a efetividade dessa marcação se baseia na forma africana de se estruturar o ritmo, e é portanto, um traço ou uma herança africana, comprovando que as *time-lines* “apresentam todas as evidências de serem a matriz das claves cubanas” (CARVALHO, 2010, p.133-134).

O autor afirma ainda que em parte considerável dos estilos musicais brasileiros existem padrões rítmicos que atuam de forma estruturante de maneira análoga àquela observada na música cubana e africana, propondo utilizá-los no ensino de ritmo no Brasil. Possivelmente o exemplo mais emblemático de padrão rítmico estruturante dentro da música brasileira seja o teleco-teco (mais explorado no capítulo “Cabula e os Sambas”). Estudiosos da música brasileira como Kubik (1979) e Sandroni (2001) relatam a importância deste padrão como um paradigma rítmico na organização do samba a partir de seu surgimento na década de 1920.

Neste livro, com o intuito de aprofundar o entendimento de alguns dos padrões rítmicos que estruturam a música popular brasileira e, ao mesmo tempo, permanecer em diálogo com os músicos que participam ativamente desta forma de expressão, utilizarei o termo *clave* para me referir a estes padrões rítmicos estruturantes tipicamente brasileiros, uma vez que é um termo mais comum no vocabulário popular. Trata-se de um tema ainda pouco debatido no Brasil e gerador de grande confusão, uma vez que *time-line*, utilizado em estudos da música africana, e suas adaptações brasileiras, linha-guia e ritmo guia, estão praticamente restritos ao universo acadêmico, enquanto *clave*, apesar do uso corrente, é oriundo da música cubana.

De toda forma, proponho a utilização do termo *clave* para o estudo da rítmica brasileira pelo sucesso da experiência cubana em sua utilização como conceito, tanto na performance quanto no aprendizado, por sua subsequente penetração no



universo da música popular no Brasil e por sua capacidade de sintetizar um fenômeno herdado da música africana, cujas nomenclaturas oriundas de estudos musicológicos no Brasil não possuem adesão entre músicos populares.

Como exemplo da penetração deste conceito na performance e no ensino da música popular podemos observar a contribuição do maestro Letieres Leite<sup>15</sup>, músico e pesquisador da música afro-brasileira, cujo método de ensino UPB (Universo Percussivo Baiano), baseado na música popular da Bahia, tem no conceito de clave oriundo da música cubana um de seus principais pilares (SCOTT, 2019).

Contudo, antes de adentrar o universo dos toques de terreiro e gêneros da música popular brasileira, vou partir de um exemplo fundamental da música cubana para melhor exemplificar o conceito de clave. Dentre os muitos gêneros musicais da música cubana e caribenha estão o son cubano e a rumba, cada qual com suas claves, parecidas entre si, mas com uma diferença fundamental. Em ambas manifestações há um instrumentista responsável por tocar as claves e manter seu padrão rítmico imutável, caracterizado por um timbre alto que se sobressai sobre os demais instrumentos, orientando-os e governando-os em seus padrões, incluindo solistas, cantores e dançarinos (GRENET, 1995).

Os padrões rítmicos das claves da rumba e son apresentam apenas uma diferença sutil de uma semicolcheia na posição de uma das notas, mas possuem uma característica interessante de lateralidade que confere a elas duas possibilidades de execução. Por abrangerem períodos de dois compassos, ambas as claves podem começar pelo compasso com três notas - sendo denominadas de clave de rumba 3-2 e clave de son 3-2 - ou pelo compasso de duas notas - clave de rumba 2-3 e clave de son 2-3.

---

<sup>15</sup> Letieres Leite (1959-2021) foi um músico, maestro e arranjador nascido em Salvador e um dos grandes responsáveis pela divulgação da música oriunda dos terreiros, bem como das raízes africanas presentes na música brasileira. À frente da Orquestra Rumpilezz, do Instituto Rumpilezz e em todos os campos em que atuou, Letieres mesclou com rigor e excelência a musicalidade do candomblé com a música pop, com o jazz e com a música erudita.

Clave de Rumba (3-2) CLAVE COM CLAVE 2/4 tá . . . tá . . . tá | . . . tá . . . tá . . .

Clave de Rumba (2-3) CLAVE COM CLAVE 2/4 . . . tá . . . tá . . . | tá . . . tá . . . tá

Clave de Son (3-2) CLAVE COM CLAVE 2/4 tá . . . tá . . . tá . . . | . . . tá . . . tá . . .

Clave de Son (2-3) CLAVE COM CLAVE 2/4 . . . tá . . . tá . . . | tá . . . tá . . . tá . . .

Figura 2. As claves da rumba e do son cubano desdobradas em quatro possibilidades.

Boa parte da música cubana e caribenha gira em torno dessas duas claves (desdobradas em quatro), e mesmo em gêneros e encontros musicais onde não há um tocador de claves e essa figura não está explícita, os músicos internalizam essa célula rítmica e tocam tendo ela como uma guia que define o fraseado, as convenções e as possibilidades. Abaixo uma exemplificação do son cubano com as claves executando um padrão que orienta os padrões rítmicos de outros instrumentos.

Claves CLAVE COM CLAVE 2/4 . . . tá . . . tá . . . | tá . . . tá . . . tá . . .

Cáscara BAQUETAS NO CASCO 2/4 tá . . . tá . . . tá tá . . . tá | tá . . . tá tá . . . tá . . . tá

Congas SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS) 2/4 . . . ká . . . tu tu . . . ká . . . tu tu

Campana PONTA DA BAQUETA CORPO DA BAQUETA 2/4 tó . . . ti ti tó . . . ti ti | tó . . . ti ti tó . . . ti ti

Figura 3. Exemplo de orquestração da seção rítmica do son cubano composta aqui pelas claves, cáscara, congas e campana com as claves executando o padrão 2-3.

Como contribuição deste livro, proponho uma metodologia utilizando o conceito de clave, afirmando que por seu caráter estruturante, pode servir como ferramenta de ensino e compreensão musical<sup>16</sup>. A importância deste conceito pode passar despercebida para leigos observadores, mas indiscutivelmente músicos experimentados no ambiente da música popular sabem a importância das claves, mesmo que não utilizem essa nomenclatura - muitas vezes é referenciada por alcunhas como condução, entre outras. Quando este conceito é trazido para o ambiente de ensino, os alunos/aprendizes podem ser enriquecidos com uma interpretação rítmica mais aguçada e organizada, auxiliando na simplificação do entendimento de seções rítmicas outrora complexas. De maneira mais ampla, o entendimento do conceito de clave tem o potencial de contribuir para a interpretação musical como um todo, uma vez que uma execução melódica adequada só acontece com a devida compreensão dos padrões rítmicos que caracterizam cada gênero.

É fundamental deixar claro, no entanto, que a utilização do conceito de clave, bem como o entendimento de suas propriedades e a adoção de uma visão orientada a partir do caráter estruturante presente na musicalidade afro-diaspórica, não inviabiliza o entendimento da música através de propriedades musicais oriundas da musicalidade europeia, como por exemplo as fórmulas de compasso e a notação tradicional. Pelo contrário, a proposta deste livro é justamente fornecer ferramentas de interpretação rítmica – baseadas no conceito de clave, ainda pouco usual no ensino de ritmo no Brasil – para somar às ferramentas já existentes e enriquecer as possibilidades de interpretação musical de maneira geral.

### **Tensão e relaxamento**

As claves de maneira geral possuem algumas características interessantes que foram estudadas previamente na música cubana e nos padrões estruturantes da música africana e ocorrem de maneira análoga na música brasileira. Estas semelhanças nos ajudam a embasar a utilização do conceito de clave para a compreensão da rítmica brasileira. A primeira destas características, já mencionada

---

<sup>16</sup> Apesar de pouco usual no ensino de música brasileira, as claves como ferramenta de ensino já foram propostas por outros autores. Dentre eles o já citado trabalho “O ensino do ritmo na música popular brasileira” de José Alexandre Leme Lopes de Carvalho, no qual há uma proposta de metodologia que combina traços da herança africana com o ensino tradicional de música, partindo das claves e das *time-lines* para idealizar um ensino de música tipicamente brasileiro.

aqui, é a lateralidade, que permite a interpretação da clave cubana começando de dois pontos distintos (se pensarmos em compassos de 2/4, começando por um ou por outro compasso), ocasionando na ocorrência de duas claves (3-2 ou 2-3) para cada padrão rítmico (son e rumba). O mesmo, como veremos mais a frente, ocorre em alguns casos da música brasileira como o ijexá e o cabula.

Outra característica, esta definidora das claves, é a alternância entre tensão e relaxamento. Relatada por autores como Agawu (1995) no estudo das *time-lines* africanas e por Mauleon (1993) no estudo das claves cubanas, este fator intrínseco a estes padrões rítmicos reguladores é provocado pela sensação de movimento que estas figuras proporcionam, reforçando a marcação do tempo e relaxando esta marcação em alternância constante. Arom (2004), utiliza os termos cométrico e contramétrico para falar deste fenômeno, definindo uma figura cométrica como uma figura na qual os ataques coincidem com a pulsação e uma figura contramétrica como uma figura na qual os ataques ocorrem predominantemente no contratempo, fora da pulsação.

As claves cubanas, assim como as *time-lines* africanas, portanto, são formadas por figuras rítmicas cométricas e contramétricas, em alternância. Boa parte destas figuras rítmicas reguladoras são compostas por blocos desiguais, assimétricos. Na música africana encontramos padrões assimétricos regulares e irregulares, mas boa parte dos padrões rítmicos reguladores da música africana são assimétricos irregulares, ou seja, seus ciclos rítmicos possuem duas ou mais figuras rítmicas que não podem ser divididas em padrões iguais (AROM, 2004). Essa alternância entre figuras cométricas e contramétricas, bem como a assimetria, gera justamente a sensação de tensão e relaxamento intrínseca às claves, também observada nos exemplos da música brasileira.

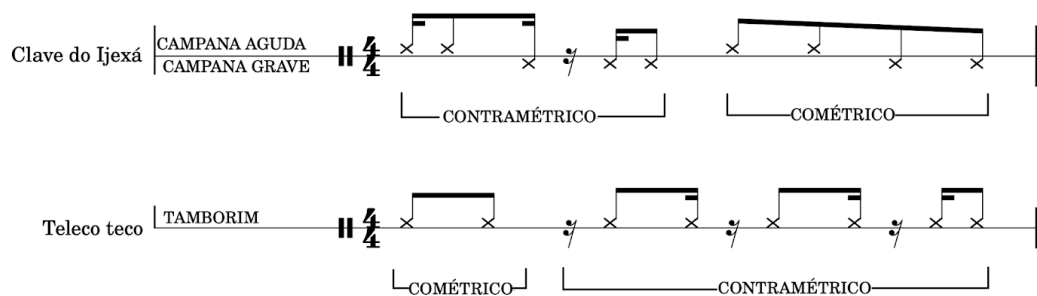


Figura 4. Dois exemplos que denotam a alternância de figuras rítmicas cométricas e contramétricas em padrões rítmicos estruturantes na música brasileira. No ijexá, observamos a clave alternar entre figuras contramétricas nos tempos 1 e 2 do compasso para uma figura cométrica nos tempos 3 e 4. Já na batida do teleco-teco o tempo 1 apresenta uma figura cométrica enquanto no restante do compasso (tempos 2,3 e 4) notamos figuras rítmicas contramétricas.

Aprofundando o conceito aqui já apresentado, Carvalho (2010) define clave como:

“uma marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não.” (CARVALHO, 2010, p. 106)

Dito isso, é importante lembrar que a interpretação deste fenômeno bem como todos os termos aqui trazidos partem de uma visão ocidental da música africana e de sua diáspora. O próprio Arom (2004), apesar de falar em assimetria e cometricidade, por exemplo, afirma que na organização rítmica africana “existem batidas e existe marcação, mas, não existe hierarquia nos acentos”. Mais ainda, o autor afirma que:

“não importa o quanto complexa ela (polirritmia) possa ser, mesmo assim, o ritmo africano sempre tem uma simples referência final: a pulsação como definimos acima, cuja função é similar àquela do *tactus medieval*<sup>17</sup>”. (AROM, 2004, p.206)

<sup>17</sup> Tactus Medieval era a unidade básica de contagem presente na música escrita do período medieval. Funcionava como uma pulsação reguladora, repetitiva, que definia a batida musical básica (CHIARONI, 2020).

A música europeia passou a ser metrificada através de compassos regulares a partir dos século XVIII e, com esse advento, a maneira de compreender o caráter rítmico da música se desenvolveu de forma a abandonar qualquer padrão rítmico estruturante ou pulsação reguladora (CHIARONI, 2020). Nesse sentido, a única maneira de termos como cométrico e contramétrico, por exemplo, fazerem sentido no dicionário musical é quando olhamos para alguma manifestação musical sob esta ótica da cultura musical europeia, uma vez que se observarmos a música sob a ótica africana, na qual ela é regida por uma pulsação reguladora, não há qualquer hierarquia que permita dizer que um padrão rítmico está atuando sobre os tempos “fortes” ou “fracos”.

Carvalho (2010), vai adiante e discute se alguns destes termos e conceitos são particularidades observadas na música africana e de sua diáspora apenas sob uma ótica calcada na musicalidade ocidental e conclui que não são apenas coincidências deste olhar ocidental e que eles “podem ser esclarecedores e efetivos no trato da música de origem afro nas Américas, caso da maioria dos gênero populares brasileiros.”

### **Senso de Metrônomo - Clave Consciência**

Corroborando também a relevância da utilização do conceito de clave na compreensão de ritmo está o fenômeno observado por diversos estudiosos da música africana relatado como senso de metrônomo. Primeiramente cunhado por Waterman (1952) e posteriormente observado por Chernoff (1979), Jones (1961) e Arom (2004), o senso de metrônomo seria a capacidade de:

"conceber qualquer música como estruturada sobre uma estrutura básica de pulsações regularmente espaçadas no tempo, e de reação em termos de movimentos motores exteriorizados ou inibidos, que pulsam com este padrão métrico, estando ou não as batidas expressas na melodia ou na percussão" (WATERMAN, 1990, p. 87)

De acordo com este autor, o senso de metrônomo é também uma capacidade inerente ao músico africano e que se faz necessário o desenvolvimento do mesmo por parte de ouvintes e músicos acostumados à música europeia. A compreensão

adequada da música africana, portanto, só acontece com este senso desenvolvido (WATERMAN, 1990). Chernoff, Jones e Arom confirmam ainda a materialização deste fenômeno através de relatos que comprovam o senso de metrônomo como a capacidade de corresponder a estímulos musicais de maneira harmoniosa. Para isso, o músico que possui essa percepção aguçada faz uma ligação direta entre a imaginação mental de um padrão rítmico e a execução de movimentos corporais, resultando em uma precisão de pulso e andamento (CARVALHO, 2010).

De toda forma, este senso se relaciona diretamente com a presença na música africana de uma estrutura rítmica calcada em torno de padrões rítmicos reguladores, como visto anteriormente. Sabemos que essa característica estrutural se revela também na música brasileira e podemos imaginar que, de maneira análoga, este senso de metrônomo também é essencial ao músico brasileiro. Letieres Leite usava o termo clave-consciência para se referir a esta capacidade de incorporação da clave como figura rítmica estruturante e consequente capacidade de interação musical com os ritmos da diáspora africana no Brasil (LEITE, 2017, 2021; SCOTT, 2019).

Através da observação deste fenômeno, torna-se ainda mais nítida a potencialidade da utilização das claves como conceito e sua capacidade de beneficiar o aprendizado e a compreensão rítmica por parte de músicos, professores e estudantes no ensino de música no Brasil. Agora, podemos partir para uma análise das claves afro-brasileiras e de sua penetração na música popular.

## **Parte II - Trajetória dos toques afro-brasileiros**

### **Manifestações de rua e mercado fonográfico**

“Como nós temos um DNA no nosso corpo, que faz com que você não seja igual ao outro, com o DNA rítmico é a mesma coisa. Ele se mantém, ele vem através da diáspora negra. Os negros trazem isso para a cultura do Ocidente e transformam a América inteira. Quando você falar de músicas nacionais das Américas, você sempre vai estar recorrendo a um ritmo que é consequência da diáspora negra.” (LEITE, Letieres. 18 de maio de 2020)

Com uma visão analítica, é possível observar o DNA rítmico ao qual o maestro Letieres Leite se refere: as manifestações culturais e gêneros musicais surgidos a partir do final do século XIX e principalmente ao longo do século XX no Brasil, que compartilham diversas semelhanças rítmicas com os toques de terreiro e suas claves. Em alguns casos, soma-se a essa análise comparativa o registro histórico que comprova as origens desses gêneros em toques de terreiro de candomblé. Infelizmente, esta não é a realidade na maioria dos casos, uma vez que essas manifestações foram alvo de perseguições e antes de alcançarem status no mercado fonográfico e na imprensa foram diminuídas em relação a sua relevância cultural e qualidade musical. Desta forma, a documentação de alguns destes processos é escassa e muitas vezes, quando existe, possui um viés preconceituoso.

Majoritariamente, tratam-se de manifestações de rua, rodas, blocos e festividades associadas à dança que se formaram a partir da cultura de terreiro, porém em ambientes fora do contexto sacro. Pode-se observar em alguns casos que parte dos aspectos culturais do ambiente sagrado do candomblé como as danças e as células rítmicas se mantiveram, sofrendo modificações de acordo com o tempo e com as circunstâncias, enquanto outros aspectos relacionados à prática ritual se perderam. Por sua vez, essas manifestações de rua se cristalizaram através de canções populares e do resgate promovido por artistas e coletivos, penetrando no mercado fonográfico a partir da segunda metade do século XX.

Atestar as origens rítmicas da música que conhecemos hoje no Brasil à luz do conceito de clave, um dos objetivos deste trabalho, requer lidar com a enorme diversidade rítmica do candomblé e da própria música popular. Para tanto, seria necessário analisar algo em torno de vinte toques distribuídos entre as três nações, incluindo toques originados nestas nações e empréstimos mútuos entre as mesmas (ver tabela 1). Por conta desta enorme diversidade, preferi me debruçar sobre apenas alguns toques, levando em consideração os desdobramentos oriundos destes toques no que diz respeito à relevância que possuem na música popular, focando especialmente nos padrões cíclicos das claves da música de terreiro e dos tambores que executam a base dos toques (rumpi e lé), uma vez que o estudo do rum seria uma tarefa à parte, igualmente minuciosa e desviaria o objetivo deste trabalho<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Como explicado anteriormente, o rum é o único elemento da orquestra do candomblé que não executa padrões cíclicos. A execução do rum por parte dos alabês é uma arte de aprimoramento



Por se tratar de uma cultura oral e viva, extremamente plástica, nota-se que as trajetórias de cada toque, apesar de distintas, trazem algumas semelhanças. Em alguns casos abordados neste trabalho observa-se um processo de reestruturação dos toques. Primeiramente, como já falado anteriormente, na migração para o universo profano: ao sair dos terreiros e ocupar as ruas, estes toques se modificam, perdem alguns elementos tradicionais como os cantos em língua africana, ocorre uma simplificação da estrutura rítmica e certos aspectos ritualísticos passam a ser mais raros. Trata-se de um fenômeno natural, uma vez que as necessidades impostas na liturgia são, em sua maioria, inexistentes nas ruas. Por outro lado, a presença destes toques nas manifestações de rua faz com que essa musicalidade alcance novas dimensões, caindo no gosto popular. Assim, tendem a penetrar, através de artistas e canções populares, no mercado fonográfico, onde mais ainda são reestruturadas em termos de instrumentação e de utilização das figuras rítmicas, como veremos nos próximos capítulos.

É interessante notar que em toda a musicalidade africana que fundamentou a cultura brasileira - espero que isto fique claro nos exemplos que vamos mergulhar nos próximos capítulos - nada é estanque: nenhuma história é linear e é impossível traçar com precisão absoluta a procedência de determinados padrões rítmicos e comportamentos musicais. Novamente, o fato de se tratar de uma cultura viva, plural e oral, torna limitada qualquer tentativa de definição. De todas as tentativas que me deparei ao longo da minha pesquisa, a analogia que o maestro Letieres faz do DNA humano com o DNA rítmico da diáspora africana possivelmente é a que chega mais perto de algum resultado satisfatório para falar da grandeza rítmica da música brasileira. Se olharmos cuidadosamente para os exemplos nos próximos capítulos veremos inúmeras interconexões entre eles. Como as peças do DNA que se rearranjam para formar diferentes informações genéticas, as células rítmicas africanas, cristalizadas na cultura dos terreiros de candomblé se rearranjaram para formar novas informações musicais e esta herança rítmica é um dos fatores que molda e define a identidade da música brasileira, assim como ressalta seu parentesco com a música de toda a diáspora africana.

---

lento através da vivência, uma vez que o rum não é apenas um tambor solista, mas um condutor da dança e o contato direto com as entidades. Dessa forma os padrões executados pelo rum em cada toque possuem diversas nuances e são um material de estudo praticamente infinito.

Não é preciso se debruçar sobre os gêneros da música brasileira, e mesmo um ouvinte sem treinamento musical é capaz de reconhecer intuitivamente as semelhanças rítmicas que caracterizam a música da diáspora africana presentes em diversos gêneros musicais brasileiros e das Américas de maneira geral. No entanto, nas próximas seções do livro, me proponho justamente a mergulhar nos padrões de toques como **Ijexá, Cabula, Congo de Ouro e Vassi/ Barravento/ Alujá/ Adarrum/ Agabi** para compreender a fundo como penetraram e influenciaram a música popular no Brasil.

### Ijexá e afoxés - das águas doces aos centros urbanos:

O ijexá, toque pertencente originalmente à nação africana de mesmo nome, foi trazido para o Brasil por escravizados oriundos do território onde atualmente se situa a Nigéria e incorporado pelas outras nações assim como por outras manifestações de origem africana no país. Trata-se de um toque geralmente usado para louvar entidades femininas das águas, em especial a orixá das águas doces, Oxum, nos candomblés ketu, mas amplamente utilizado em outros contextos para louvar outras entidades<sup>19</sup>. Possui um ritmo suave e marcado, tocado apenas com as mãos – à exceção de todos os outros toques executados na nação ketu (que utilizam os *agdavis*) –, além de utilizar os timbres grave e agudo do agogô (idiofone de origem banto com duas campanas, extremamente difundido no Brasil), outra particularidade rara nos toques de terreiros em geral (LODY, 1976). O ijexá também emprega em alguns casos o xequerê, instrumento de contas amarradas a uma cabaça. Abaixo uma partitura simplificada das figuras rítmicas básicas do agogô e dos atabaques rumpi e lé:

The image shows a musical score for the Ijexá rhythm. It consists of two staves. The top staff is for the Agogô, which has two parts: 'CAMPANA AGUDA' (acute bell) and 'CAMPANA GRAVE' (grave bell). The rhythm is in 4/4 time. The notes are marked with 'ti' and 'tó'. The bottom staff is for the Atabaques Lé e Rumpi, with two parts: 'SOM AGUDO (TAPA)' (acute sound - tap) and 'SOM MÉDIO (DEDOS)' (medium sound - fingers). The notes are marked with 'ká' and 'tu'. The rhythm is also in 4/4 time. The two staves are bracketed together, indicating they play in unison.

Figura 5. Partitura do toque ijexá contemplando as figuras do agogô e atabaques rumpi e lé (que tocam em uníssono)

<sup>19</sup> Especificamente, existe uma cidade nigeriana com o nome de Ilesa (Ijexá), situada no estado de Osun (Oxum), banhado por um rio também chamado Osun, que deu origem ao culto a esta divindade (ROSÁRIO, 2022)

A história do Ijexá é intrínseca à história dos terreiros, assim como dos blocos afro da cidade de Salvador que mais tarde se espalharam por outras cidades do país. Parte desses blocos, intitulados afoxés - termo também referente a um instrumento feito de cabaça e contas amarradas, associado a uma noz alucinógena utilizada por sacerdotes africanos e também ao próprio ritmo do ijexá - tinham o intuito de circular pelas ruas de Salvador demonstrando a beleza do toque e de suas danças, trazendo a noção de que o candomblé era uma religião pacífica (CARNEIRO, 1978).

Segundo Calabrich e Silva (2017, pp. 79-85), os primeiros blocos negros em Salvador datam da virada do século XIX para o século XX, com blocos formados por membros que se consideravam parte da colônia africana no Brasil, reivindicavam indenizações para o povo negro e promoviam um empoderamento do negro baiano através de temáticas africanas. Esse movimento coexistia com os afoxés, também referidos como “candomblés de rua” (LOPES, 2004), uma vez que seus membros eram em sua maioria adeptos do candomblé, incluindo os músicos: os mesmos que executavam o ijexá nos blocos tinham a função ritualística de alabês<sup>20</sup>. Da mesma forma, os dirigentes eram babalorixás<sup>21</sup> e diversos aspectos dos rituais do candomblé eram mantidos nos afoxés, como o padê, cerimônia para exú que inicia os rituais (LODY, 1976; RISÉRIO, 1981).

### **O ijexá nas ondas do rádio**

A primeira gravação de uma canção utilizando o ritmo ijexá data de 1930. Obra do compositor baiano Josué de Barros, “Babaô Miloquê” é o primeiro registro deste toque que se popularizou no decorrer do século XX (ROSÁRIO, 2022). A canção, eternizada na gravação de Josué com a Orquestra Victor, foi extremamente difundida ao longo dos anos, com seus versos sendo incorporados na canção “Patuscada de Ghandi” de Gilberto Gil, lançada em seu álbum Refavela de 1977 e revisitada em 2014 pelo grupo Goma-Laca em parceria com Russo Passapusso, em seu maravilhoso trabalho de pesquisa e resgate que resultou no álbum Afrobrasilidades em 78 rotações. Abaixo a letra de Babaô Miloquê com diversos

---

<sup>20</sup> Sacerdotes com a função cerimonial de executar os toques e cantos nos rituais, além de preservar e cuidar dos tambores ritualísticos.

<sup>21</sup> Chefe espiritual e administrador do terreiro, popularmente chamado de pai-de-santo. Quando se trata de figura feminina usa-se o termo lalorixá ou Mãe-de-santo.

termos em línguas africanas e referências a Xangô, entidade lorubá presente nos candomblés ketu.

Ô Mamá Maimô, Babá  
Babaô Miloquê, Jocô

Tava no mato  
Tava no dendecô  
Tava brincando  
Tava no mato  
Tava no dendecô  
Tava sambando  
Tava no mato  
Tava no dendecô  
Tava espiando  
Tava no mato  
Tava no dendecô  
Meu Pai Xangô

Ô Mamá Maimô, Babá  
Babaô Miloquê, Jocô

Ouvi Obá, o Jarê  
Santo vai baixá pra nós vê  
Oi acaçá, acarajé  
Ô santo do candomblé<sup>22</sup>

O surgimento do “Filhos de Ghandy”, um dos principais afoxés em atividade até os dias de hoje, acontece em 1949, momento de perseguição explícita à religião do candomblé na qual os terreiros precisavam de autorização policial para exercer seus cultos. O próprio nome deste bloco, fundado por estivadores de Salvador, que se tornou provavelmente a maior referência desta cultura, faz alusão a Mahatma

---

<sup>22</sup> Letra de Babaô Miloquê, por Josué de Barros.

Ghandi em uma tentativa de mostrar as intenções de paz de seus membros, além de denotar a estratégia de dar visibilidade ao candomblé através da cultura popular (CALABRICH, SILVA, 2017).

Com a popularização dos afoxés, outros grupos como o Badauê surgem em Salvador e gradualmente o ijexá adentra o cancioneiro popular brasileiro. Gilberto Gil, Os Tincoãs, João Donato, Caetano Veloso e Clara Nunes foram alguns dos artistas que, a partir da década dos anos 1970, incorporaram o ijexá e cânticos associados a este toque em suas músicas, além de citações claras aos afoxés de rua. Como nota-se em outros fenômenos que partiram do ambiente sacro do candomblé e dominaram as ruas, ocorreram alterações na instrumentação do toque, uma vez que os padrões executados pelo rum dentro da música de terreiro são incomuns nos cortejos dos afoxés, além da apropriação de instrumentos externos aos terreiros como os afoxés e os surdos. Dessa forma, o ritmo ijexá que chegou ao mercado fonográfico através dos afoxés, já se encontrava modificado em sua ocorrência nas ruas, em sua maioria apenas com o agogô executando a clave e os atabaques de base, a exemplo do que fazem os tambores rumpi e lé nos terreiros.

Por sua vez, o toque do ijexá que chega nas canções populares, desde os anos 1970 até hoje, sofre mais modificações ainda, ou melhor, é utilizado a favor das canções de maneira a reestruturar elementos do toque livremente, muitas vezes utilizando instrumentação moderna (contrabaixo, guitarra elétrica, bateria, teclados, instrumentos de sopro etc), omitindo seus aspectos fundamentais ou reduzindo suas figuras rítmicas. Enquanto alguns artistas modificam as estruturas dos toques, outros utilizam o ijexá da mesma maneira como é tocado nos terreiros e nos afoxés em um claro gesto de louvar a religião e a tradição destes blocos.

Neste processo de penetração do ijexá na canção popular, bem como nas suas ocorrências na música de terreiro, observamos diversas versões e adaptações das figuras rítmicas da clave e dos tambores de base. Seja na escolha dos instrumentos executantes como na alteração do fraseado. Abaixo alguns exemplos do ijexá presente na canção popular.

Música	Intérprete	Álbum	Ano
Babaô Miloquê	Josué de Barros & Orquestra Victor	Josué de Barros & Orquestra Victor	1930
A gira	Trio Ternura	Last Tango in Paris	1965
Glorioso Santo Antonio	Antonio Carlos e Jocafi	Antonio Carlos e Jocafi	1973
Naturalmente	João Donato	Lugar Comum	1973
Patuscada de Ghandi	Gilberto Gil	Refavela	1977
Lamento às Águas	Os Tincoãs	Os Tincoãs	1977
Beleza Pura	Caetano Veloso	Cinema Transcendental	1977
Toda Menina Baiana	Gilberto Gil	Realce	1977
Promessa ao Gantois	Os Tincoãs	Os Tincoãs	1977
Badauê	Caetano Veloso	Cinema Transcendental	1978
Afoxé do Garcia	Pepeu Gomes	Ao vivo em Montreux	1978
Sina	Djavan	Luz	1979
Ijexá (Filhos de Ghandi)	Clara Nunes	Nação	1980
Louvação a Oxum	Maria Bethânia	Olho D'água	1981
Sorrow Tears and Blood	Fela Kuti and Africa 70 (Nigeria)	Sorrow Tears and Blood	1982
365 is my Number	King Sunny Adé (Nigéria)	Juju Music	1982
Identidade	Jorge Aragão	Chorando Estrelas	1991
Padê Onã	Kiko Dinucci & Bando Afro-macarronico	Pastiche Nagô	2006
Busybody	Tony Allen (Nigeria)	Secret Agent	2008
Bossa e Capoeira	Moraes Moreira & Davi Moraes	Nossa Parceria	2009
Professor Luminoso	Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz	A Saga da Travessia	2015
Nas águas	Criolo	Espiral de Ilusão	2016
Brasis (2019)	Elza Soares	Planeta Fome	2017
Salve	Baiana System	O Futuro Não Demora	2019
Veneno	Kiko Dinucci	Rastilho	2019
Tempo Velho	Douglas Germano	Escumalha	2019

Tabela 2. Exemplos dos figuras da clave e dos tambores do ijexá na música popular brasileira e africana.

A tabela acima abarca diversas utilizações diferentes das figuras rítmicas que originalmente são executadas pelo agogô e pelos tambores rumpi e lé. Começando por “Babaô Miloquê”, a qual apesar de possuir uma clave diferente, carrega a mesma pulsação dos tambores de base, e seguindo com muitos exemplos claros do ijexá como em “A Gira”, “Patuscada de Ghandi”, “Beleza Pura”, “Badauê”, entre outros. Todos, evidentemente, com abertura para incorporações de instrumentos diferentes e adaptações das células originais: em “A Gira” observamos os atabaques executando padrão rítmico semelhante ao que ocorre nos terreiros apesar da ausência da figura da clave tocada pelo agogô; em “Patuscada de Ghandi”, agogôs e atabaques tocam a figura rítmica executada usualmente pelos tambores rumpi e lé

nos terreiros enquanto tamborins executam a figura rítmica da clave; em “Beleza Pura” os agogôs (aqui não metálicos, provavelmente de madeira) executam uma inversão do padrão da clave, começando no que seria o terceiro tempo da clave apresentada na figura 5, e também invertendo a relação timbrística, começando o padrão pela campana grave; em “Badauê” ocorre a mesma inversão timbrística, porém mantendo a clave regular como apresentada na figura 5, adicionando aos atabaques um outro tambor grave executando um padrão diferente do que é observado usualmente em terreiros.

Destaco aqui outros exemplos nos quais não observamos a instrumentação original: os instrumentos do arranjo executam juntos as figuras rítmicas do ijexá, se somando, e por vezes se alternando, para criar a interação entre clave e tambores como em “Naturalmente”, “Glorioso Santo Antonio”, “Toda Menina Baiana”, “Afoxé do Garcia”, “Bossa e Capoeira”, “Brasis”, “Identidade”. Da mesma forma, em “Veneno” e “Tempo Velho” observamos as células do ijexá aplicadas na batida do violão de maneira inovadora. Outros exemplos onde a pulsação do ijexá está presente de forma ainda mais subliminar são “Sina” e “Salve”.

Por fim, digno de nota também são três exemplos oriundos da Nigéria, região de origem do toque do ijexá. No exemplo de “365 is my number”, King Sunny Adé apresenta um padrão idêntico à clave do Ijexá. De maneira similar, Fela Kuti e Tony Allen, artistas envolvidos na criação do afrobeat na década de 1970 mesclando diversas influências rítmicas do continente africano, também beberam da fonte do ijexá. Em “Sorrow Tears and Blood” observamos a pulsação do ijexá executada pela bateria e por instrumentos de percussão enquanto a voz executa uma figura rítmica análoga à clave do Ijexá. Em “Busybody”, Tony Allen executa uma batida na bateria que é coincidente com o padrão da clave do ijexá, na qual o diálogo entre as notas do bumbo e da caixa é similar as notas agudas e graves do agogô, conforme podemos observar na transcrição abaixo.



Figura 6. Levada de bateria típica do gênero afrobeat, criada por Tony Allen, chamada pelo próprio de primeiro padrão do afrobeat. Nela podemos observar um padrão similar à figura do agogô no ijexá, executado aqui pelo bumbo e pela caixa (ALLEN, 2020)

## Cabula e os Sambas

Como muitas histórias afro-brasileiras, a história do samba é controversa em sua natureza. Até chegar ao patamar de *commodity* musical e ser responsável por movimentar um mercado milionário com as escolas de samba, o carnaval e artistas internacionalmente reconhecidos, este gênero e seus diversos desdobramentos foram alvo de perseguição policial e preconceito por parte da imprensa e da alta sociedade - fato recorrente com a cultura negra e periférica no Brasil, como veremos novamente, por exemplo, na história do funk carioca (MOURA, 1995; PEÇANHA, 2013; ESSINGER, 2004).

Assim como em outros casos que se referem à cultura africana no Brasil, nem todos os fatos e documentos que tratam do samba se apresentam de forma linear, e grande parte da informação, quando existente, é oral. O cabula<sup>23</sup> e o samba de roda, tratados neste capítulo, são extremamente relevantes para a compreensão da trajetória de formação do samba como conhecemos<sup>24</sup>. Ambos são manifestações anteriores ao surgimento do samba urbano que se desenvolveu no Rio de Janeiro, então capital, no final do século XIX e início do século XX. Arildo Colares dos Santos (2018) recorre ao conceito de musicalidade transcultural para abordar estas formas de samba, afirmando suas semelhanças, uma vez que são manifestações diferentes de uma mesma expressão cultural, cuja transmissão é realizada através de vivências pessoais, da oralidade e pela transmissão geracional e comunitária (SANTOS, 2018, p.29-33).

A origem do samba, disputada entre a Bahia e o Rio de Janeiro, é duvidosa, mas certamente é negra, e remonta aos terreiros de candomblé. O cabula, tocado nos candomblés de nação angola, seria uma manifestação do samba mais próxima às referências de matriz africana da cultura banto (KUBIK, 1979). Trata-se de um toque extremamente suingado, rápido e dançante, tocado com as mãos nos atabaques, compartilhando diversas semelhanças rítmicas com outras manifestações do samba, em especial com o samba de roda, sendo reconhecido como um possível predecessor do mesmo. O cabula é encontrado em outras

---

<sup>23</sup> Também conhecido como cabila ou samba de cabula

<sup>24</sup> Apesar da forte influência do cabula e do samba de roda na formação do samba urbano, tema central deste capítulo, o samba como conhecemos é fruto de diversas influências musicais, rítmicas e poéticas, bebendo de fontes como o jongo, ijexá, ilú, maracatu e tantos outros gêneros afro-brasileiros.



ocorrências religiosas e culturais afro-brasileiras que utilizam tambores tocados com as mãos como na umbanda e no batuque, típico do Rio Grande do Sul, além do cabula, religião homônima ao toque, sincretizadora de elementos bantos e espíritas.

### O samba banto

Segundo o musicólogo Kazadi Wa Mukuna (1978), traços culturais bantos, cristalizados nas diversas etnias que compõem este grupo, podem ser observados no Brasil através de denominadores culturais comuns. Primeiramente, através de instrumentos musicais como o agogô, o caxixi, a cuíca e o berimbau, todos encontrados em manifestações culturais brasileiras e em território banto, com diferenças no contexto de utilização e em alguns casos na morfologia dos instrumentos. Em segundo lugar, Mukuna, assim como Kubik (1979), observa que padrões rítmicos de toques típicos de terreiro de nação angola como o cabula e o congo de ouro - do qual falaremos na próxima seção deste livro - estão presentes na cultura banto em território africano. As células rítmicas do cabula, mais especificamente, podem ser encontradas em toques da cultura bakongo e em tribos do norte do Zaire (atual República Democrática do Congo) além de Angola (MUKUNA, 1978, p.99; KUBIK, 1979). Letieres Leite, de maneira semelhante, mas através de uma perspectiva rítmica oriunda de sua extensa pesquisa na música brasileira, afirmava que o cabula estruturou diversas manifestações musicais no Brasil, dentre as quais destaca-se o samba (MATHIAS, 2021).

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, representing the rhythmic patterns for the cabula. The top staff is labeled 'Gã' and 'BAQUETA NA CAMPANA', with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two measures: the first measure has notes for 'tá . tá tá . tá . tá' and the second measure has notes for 'tá . tá . tá tá .'. The middle staff is labeled 'Atabaque Lé' and 'SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS)', with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The notation consists of two measures: the first measure has notes for 'tu ká . tu tu ká . tu' and the second measure has notes for 'tu ká . tu tu ká . tu'. The bottom staff is labeled 'Atabaque Rumpi' and 'SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS)', with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The notation consists of two measures: the first measure has notes for 'ká ká . tu . tu' and the second measure has notes for 'ká . ká . tu tu'.

Figura 7. Figuras rítmicas do agogô e dos atabaques de base, lé e rumpi, que compõem o toque do cabula.

Mukuna ainda afirma que as áreas de onde eclodiram as principais manifestações do samba no Brasil - Rio de Janeiro e Bahia - foram regiões de uma concentração marcante de escravizados de origem banto com proveniência de Angola, utilizados no trabalho agrícola ainda no século XVII. De maneira geral, apesar de tais semelhanças transatlânticas entre o toque de candomblé do cabula e a cultura banto africana nortearem uma provável origem banto para o samba, é impossível afirmar a origem exata em território brasileiro deste gênero que se tornou o cartão de visitas cultural do Brasil internacionalmente.

A palavra que dá nome ao gênero, por sua vez, ajuda em tornar confusa a origem do termo por ser extremamente difundida em todo território nacional, designando danças e bailes de todos os tipos. Etimologicamente, uma possível origem para a palavra samba é advinda de *semba*, em kimbundo, língua banto falada em Angola – referente à umbigada que dançarinos realizam em danças de roda (SANTOS, 2018, p.73). De toda forma, esta ampla utilização, demonstra a importância do termo e a quantidade de manifestações que se relacionam com a expressão samba, desde pagodes, maracatus, lundus, cavalos-marinheiros, rodas de samba, e diversos tipos de danças regionais, ofuscadas pelo brilho do samba urbano carioca, alçado a gênero nacional no século XX.

### **As rodas do recôncavo**

O samba de roda, por sua vez, é uma manifestação oriunda do recôncavo baiano e disseminada amplamente no Brasil, sendo juntamente com o cabula, uma das mais antigas formas de samba vivas no país, fato pelo qual foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005. O samba de roda, além de se manifestar nas ruas, ocupa espaços diversos como terreiros de candomblé e rodas de capoeira, onde tem grande relevância, comumente tocado ao fim dos encontros (IPHAN, 2004)

Além dos traços rítmicos em comum com o cabula, o samba de roda apresenta elementos culturais mistos de origem africana e europeia (CARNEIRO, 1982), processo comumente observado em manifestações oriundas dos terreiros que passam a ocupar o ambiente não religioso das ruas e a absorver traços exteriores ao seu contexto de origem. Dentre os instrumentos normalmente utilizados estão atabaques, agogôs, caxixis, berimbaus, reco-recos (todos de origem

banto) e também violas (de origem portuguesa), pandeiros (instrumentos árabes provavelmente incorporados na cultura ibérica durante a ocupação moura e trazidos para o Brasil pelos jesuítas), além de instrumentos modernos típicos do samba urbano como o surdo e o tantã e de instrumentos adaptados da vida cotidiana como é o caso do uso emblemático de um prato arranhado por uma faca, como uma espécie de reco-reco (CARNEIRO, 1982). Por sua vez, os cantos observados no samba de roda são em sua grande maioria em língua portuguesa.

O nome dessa manifestação se dá provavelmente pela organização em forma de roda na qual os participantes se revezam, entrando para dançar ao centro dos instrumentistas e dos outros participantes que batem palmas. As palmas são um elemento central do samba de roda, configurando um papel estruturante de clave na execução musical, sendo uma das possíveis vozes condutoras desta manifestação.

Dentro do samba de roda existem dois subgêneros principais: o samba de viola (ou chula) e o samba corrido. O samba de viola tem como elemento central a viola machete, com várias possíveis levadas rítmicas (algumas delas executando o papel de clave). Geralmente, começa com cantos realizados por até quatro cantores/declamadores, abrindo vozes em intervalos de terças, seguida da chamada realizada pela viola que abre os caminhos para a sambadeira entrar na roda, juntamente com os participantes batendo palmas e outros instrumentos de percussão. No samba corrido, os momentos de dança e palmas são mais livres com batuque constante e sambadeiras convidando outras dançarinas com umbigadas, além dos cânticos também serem constantes, alternando entre solistas e o coro dos participantes em pergunta e resposta (ZAMITH, 1995).

The image shows a musical score for the rhythmic section of a samba de roda. It consists of four staves, each representing a different instrument. The time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes.

- Palmas:** tá . . . tá . . . tá . / tá . . . tá . . . tá .
- Agogô:** CAMPANA AGUDA / CAMPANA GRAVE / tí . . . tí / tó tó . / tí . . . tí / tí / tó . . . tó
- Atabaque:** SOM MÉDIO (DEDOS) / tu . . . tu / tu . . . tu / tu . . . tu / tu . . . tu
- Pandeiro:** TAPA / DEDOS / BASE / POLEGAR / tu ká ti ki / tu ká ti ki / tu ká ti ki / tu ká ti ki

Figura 8. Exemplo de orquestração da seção rítmica do samba de roda, aqui composta por palmas exercendo o papel de clave, agogô, atabaque e pandeiro.

## A pequena África de Tia Ciata - O samba urbano

Para compreender de maneira completa o surgimento do samba urbano e sua conexão com os terreiros de candomblé é preciso evocar a figura de Tia Ciata. Nascida Hilária Batista de Almeida em 1854, em Santo Amaro, no recôncavo baiano, foi lalorixá<sup>25</sup> e uma entre as muitas tias baianas que se fixaram na cidade do Rio de Janeiro. Foi uma figura importantíssima para a comunidade de negros baianos que se estabeleceram inicialmente na região portuária da cidade e depois ocuparam a região da Praça Onze, intitulada por Heitor dos Prazeres<sup>26</sup> de Pequena África (MOURA, 1995).

As mulheres possuem papel central nas comunidades candomblecistas até os dias de hoje, mas naquela época, para além da religião, eram hábeis cozinheiras e vendiam quitutes como uma forma de sustento para o lar e para os terreiros. Ciata, além de ser uma provedora e figura central nesta comunidade, promovia festas em

<sup>25</sup> Mãe de Santo, figura central que comanda o terreiro de candomblé. Algumas casas são comandadas por figuras masculinas, babalorixás, e outras por figuras femininas.

<sup>26</sup> Compositor, cantor, sambista e pintor extremamente importante para a criação e fundação do samba no início do século XX no Rio de Janeiro.

sua casa, às vezes com duração de dias, nas quais coexistiam rodas de choro<sup>27</sup> na frente da casa por sua aceitabilidade junto à sociedade, samba na cozinha e festividades do candomblé ao fundo (PEÇANHA, 2013, p.32). Nestes encontros e nesta comunidade negra do início do século XX habitavam personalidades como Pixinguinha, Donga, Sinhô e João da Baiana, entre outros, fundamentais para criação do samba como canção e como gênero urbano. Desta época data a primeira gravação de um samba, “Pelo Telefone”, sucesso radiofônico de autoria de Donga e Mauro de Almeida<sup>28</sup>, lançado em 1916.

O samba urbano no Rio de Janeiro é decorrente de um contexto no qual há um contingente de negros na condição recente de liberdade, sem empregos, começando a ocupar os espaços da cidade, e aos poucos, ocupando uma posição de destaque e afirmação na cultura e na incipiente indústria de entretenimento da então capital (MOURA, 1995). Posteriormente, outros nomes como Ismael Silva dão continuidade a tradição de compositores de samba da cidade, tendo como reduto o bairro do Estácio. O samba neste momento da década de 1920 acaba se definindo estilisticamente pela necessidade de se adaptar aos cortejos realizados pelos primeiros blocos de carnaval, como o Deixa Falar<sup>29</sup>, fundado no Estácio em 1928 pelo próprio Ismael Silva, passando a incorporar aspectos das marchinhas, que facilitavam o caminhar dos foliões (SANDRONI, 2001).

Neste momento também surge a batida típica do tamborim do Estácio, hoje chamada de teleco-teco (ver figura 9), que balizou o samba a partir de então e influenciou diversas comunidades cariocas, algumas das quais já organizadas em agremiações como a Mangueira e Portela. Destes redutos e de outros surgidos ao longo do século XX foram revelados compositores e canções que moldaram a cultura brasileira. Deste momento inicial do samba como música radiofônica destacam-se composições de Ismael Silva, Nilton Batista, Heitor dos Prazeres, Noel Rosa, Bide, Marçal, Cartola, Francisco Alves, entre outros.

---

<sup>27</sup> O choro surge na segunda metade do século XIX como um gênero instrumental que misturava aspectos rítmicos africanos absorvidos do lundu e do maxixe com danças de salão europeias que chegam no Brasil a partir de 1840. Músicos populares adaptaram aspectos destas danças e de seus ritmos, por conta de sua aceitabilidade nos bailes da alta sociedade, e com o tempo, criaram um gênero tipicamente brasileiro (PEÇANHA, 2013).

<sup>28</sup> A história de “Pelo Telefone” é controversa, com diversos sambistas da época reivindicando sua autoria. Pelos registros imagina-se que seja uma composição coletiva criada na casa de Tia Ciata, processo comum a muitos outros sambas (MOURA, 1995).

<sup>29</sup> O Deixa Falar em 1933 passaria por mudanças e se chamaria Escola de Samba Estácio de Sá.

## **A África nas passarelas**

As escolas de samba, surgidas em favelas e comunidades periféricas cariocas com enorme influência de manifestações do samba já existentes como o partido alto (CASCUDO, 1988), sempre estiveram inseridas em um contexto negro e se relacionam diretamente com o culto às divindades africanas. Por outro lado, os enredos apresentados por essas escolas nos desfiles que se estruturaram a partir dos anos 1930 serviram a um propósito propagandista ao narrar fatos que exaltavam o nacionalismo brasileiro e figuras importantes dentro deste contexto da história oficial da nação (FABATO, SIMAS, 2015). A regulamentação dos desfiles em 1938 inseriu a obrigatoriedade da inclusão de temas nacionalistas durante o governo Vargas e a organização dos desfiles pelo maior grupo midiático do país sacramentaram essa prática. A abertura para enredos com temática negra e africana ocorreria décadas depois, ainda de maneira incipiente, com o enredo Navio Negreiro da Portela em 1957.

De toda forma, essa gradual flexibilização da temática dos enredos só se afirmaria por completo a partir dos anos 1980 com o fim da ditadura militar. Apesar de enredos ufanistas terem caracterizado boa parte da história dos desfiles, no aspecto rítmico, evidentemente mais subliminar ao espectador, as escolas de samba sempre afirmaram sua africanidade. Os padrões rítmicos das caixas identificam a levada de cada escola, mas de maneira mais profunda, estão intimamente ligados a toques de terreiro e outras manifestações populares afro-brasileiras (SIMAS, 2020). As bossas - fraseados rítmicos convencionados e executados pelas baterias de escolas de samba - possibilitam muitas vezes a inclusão de referências rítmicas de outros toques.

O samba, portanto, se configura como uma miríade de manifestações culturais oriundas de diversos centros urbanos brasileiros que passaram por muitas transformações, tendo como denominador cultural comum as células rítmicas de origem banto encontradas no toque de terreiro do cabula e como eixo principal as cidades do Rio de Janeiro, Salvador e o recôncavo baiano. Destacam-se entre essas inúmeras ocorrências, o samba-afro criado entre os blocos do carnaval baiano como o Ilê-Ayiê, o samba de roda, o partido alto, o samba canção e o samba das avenidas do carnaval carioca. A seguir, apresento uma partitura onde é possível

comparar duas interpretações para a clave do Cabula e suas relações com algumas figuras rítmicas presentes nos sambas destacados neste capítulo:

The figure displays seven musical examples, each with a 2/4 time signature and a repeat sign. The examples are:

- Cabula (gã)**: BAQUETA NA CAMPANA. Rhythm: tá . tá tá / tá . tá / tá . tá / tá tá /
- Cabula - inversão (gã)**: BAQUETA NA CAMPANA. Rhythm: / tá . tá / tá tá / tá . tá tá / tá . tá
- Samba de Roda**: PALMAS. Rhythm: tá . . tá . . tá . / tá . . tá . . tá .
- Samba de Roda 2**: PALMAS. Rhythm: / tá . tá . . tá . / tá . . tá . . tá .
- Samba Afro (Bacurinha)**: BAQUETAS NA PELE. Rhythm: / tá ká tá . . tá . / tá tá . . tá .
- Partido Alto (Pandeiro)**: TAPA POLEGAR. Rhythm: ká . . tu . tu . / tu . ká . / tu . tu
- Teleco-teco (Tamborim)**: BAQUETA NA PELE. Rhythm: / tá . tá / tá tá / tá . tá . / tá . tá

Figura 9. Comparação entre as figuras rítmicas presentes nas claves do cabula, do samba de roda e de manifestações oriundas do samba urbano como o samba afro de Salvador e o partido alto do Rio de Janeiro.

### Exemplos do cabula e do samba na música popular

Em suas diversas manifestações, o samba provavelmente abriga mais canções dentro da música popular brasileira do que qualquer outro gênero. Nesse sentido, seria impossível fazer uma lista com alguns poucos exemplos que desse conta das infinitas possibilidades de aplicação das figuras rítmicas oriundas do cabula que posteriormente se ramificaram. Por esse motivo, novamente apresento uma lista de exemplos que acredito dar conta de aplicações interessantes, mais do

que almejar exemplificar os múltiplos caminhos do samba e de sua ampla história no Brasil.

Música	Intérprete	Álbum	Ano
Twai Tsinaminai	Troubadours du Roi Badouin (Rep. Dem. do Congo)	Missa Luba	1958
Tim Dom Dom	Jorge Ben	Samba Esquema Novo	1963
O Sol Nascerá (A Sorrir)	Cartola		1964
Canta Canta Minha Gente	Martinho da Vila	Martinho da Vila	1974
Canto das Três Raças	Clara Nunes	Canto das Três Raças	1976
Tin Tin Por Tin Tin	João Gilberto	Amoroso	1977
Três Impoli	Franco et son Tp Ok Jazz (Congo)	Yorgho	1984
Quando eu Contar	Zeca Pagodinho	Zeca Pagodinho	1985
Cheria A	Franco et son Tp Ok Jazz (Congo)	Ekaba-kaba	1986
Mon Ami a Moie	Guy Lobé (Camarões)	Mon Ami a Moie	1986
Incompatibilidade de gênios	João Bosco	Galos de briga	1989
Merengue Santo Antonio	Gaby Moy (Angola)	Merengue Santo Antonio	1993
N'Gapa	Irmãos Almeida (Angola)	Pico	1998
Os Passistas	Caetano Veloso	Livro	1998
How Beautiful Could a Being Be	Caetano Veloso	Livro	1998
Poema do Semba	Paulo Flores e Carlos Burity (Angola)	Recompasso	2001
Dibata	Semba Masters (Angola)	Semba da Minha Terra	2003
Zera Reza	Caetano Veloso	Noites do Norte	2004
Sambista Perfeito	Arlindo Cruz	Sambista Perfeito	2007
Samba de Roda	Paulo César Pinheiro	Capoeira de Besouro	2010
Deixa Acontecer	Grupo Revelação	A Arte do Grupo Revelação	2015
Quando a Gira Girou	Grupo Revelação	A Arte do Grupo Revelação	2015

*Tabela 3. Exemplos das figuras rítmicas presentes no samba como a clave do cabula, a batida do teleco-teco e do pandeiro do partido-alto.*

Em boa parte dos exemplos, as figuras rítmicas da clave do cabula, da batida do teleco-teco e do pandeiro do partido-alto são tocadas em instrumentos de corda (violão e cavaquinho em sua maioria), como observamos em “Canta Canta Minha Gente”, “O Sol Nascerá”, “Incompatibilidade de Gênios”, “Os Passistas”, “Sambista Perfeito”, “Deixa Acontecer”, e, de maneira singular em “Zera Reza”, canção sem quaisquer outros elementos e células usuais do samba. O uso de instrumentos de corda como violão, cavaquinho, bandolim, entre outros, no papel de elemento condutor no samba é algo comum na música brasileira, tendo em João Gilberto um dos principais expoentes dessa arte (citado aqui em “Tim Tim por Tim Tim”), seguido



de muitos outros artistas como Jorge Ben e Paulinho da Viola. A execução deste padrões em diferentes contextos musicais por instrumentos como o violão e aros de tambores foi notada por Kubik (1979) no que diz respeito à batida do teleco-teco.

Muitas das canções aqui listadas também apresentam referências ao cabula e ao samba em instrumentos percussivos como em “Tim Dom Dom” que inicia com um tamborim executando figura análoga à clave do cabula, conduzindo todo o arranjo posteriormente, além de exemplos que carregam figuras rítmicas pertencentes ao samba-de-roda como “Quando a Gira Girou”, “How Beautiful Could a Being Be”, “Samba de Roda” e “Canto das Três Raças”.

Por fim, as figuras rítmicas do cabula estão também presentes na África, na região onde predomina a cultura banto, atualmente Congo, República Democrática do Congo e Angola. No primeiro exemplo, oriundo do povo Luba, podemos notar a figura da clave do cabula sendo executada por uma espécie de chocalho em “Twai Tsinaminai”. Nos outros exemplos, provenientes de Angola, Congo e Camarões, boa parte do gênero conhecido como semba, figuras como a clave do cabula e do samba de roda estão presentes em diversos elementos das canções como na bateria e na percussão de “Dibata”, “Poema do Semba”, “Mon Ami a Moi” e “N’gapa”, denotando as semelhanças entre esse gênero e sua contrapartida em terras brasileiras. Esta última canção é um exemplo notável pois, em suas diferentes partes, a clave do cabula e do samba de roda estão presentes com evidência em elementos percussivos do arranjo.

### **Congo de ouro, Maculelê e Funk carioca**

A clave do toque do congo de ouro, também presente na avamunha<sup>30</sup> (toques oriundos respectivamente da cultura banto e da cultura jêje), é coincidente com a clave 3-2 do gênero conhecido como son cubano, apresentado aqui no início deste livro, o que nos mostra a difusão desse padrão nas Américas. Igualmente difundida em território africano - Jones (1961) denomina este padrão rítmico de *African Signature Tune* (ou “assinatura africana” em tradução livre) - é impossível afirmar se suas origens são as mesmas que a levaram a outros locais como Cuba. De toda

---

<sup>30</sup> Também chamada de avaninha ou vamunha. Neste capítulo, focado em relacionar a clave do congo ao funk carioca, não aprofundi o desenvolvimento desta clave no contexto da avamunha, visto que sua relação com o funk parece mais distante.

maneira, esta clave está presente em diversos gêneros musicais modernos das américas como merengue e cumbia. No Brasil observa-se sua presença no funk carioca, na axé music, além do maculelê, dança marcial realizada em rodas de capoeira. Neste capítulo abordo os caminhos que essa clave percorreu e sua presença especialmente na cultura carioca do funk<sup>31</sup>.

O congo de ouro, ou simplesmente congo, é um toque de origem banto, extremamente difundido em território africano (MUKUNA, 1978), encontrado originalmente nos terreiros de candomblé angola, tocado para diversas entidades, e também como um empréstimo cultural em outras nações e manifestações culturais afro-brasileiras (MALAGRINO, 2017). No caso da capoeira, além do empréstimo do toque do congo de ouro<sup>32</sup>, pode-se notar a semelhança das células rítmicas com o toque do maculelê e, como veremos mais à frente, com o acompanhamento rítmico do funk carioca conhecido como “tamborzão”.

The image shows three staves of musical notation for the congo de ouro rhythm. The first staff is labeled 'Gã' and 'BAQUETA NA CAMPANA', with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is represented by a series of notes and rests, with syllables 'tá . . . tá . . . tá . . . tá . . . tá . . .'. The second staff is labeled 'Atabaque Lé' and contains two parts: 'SOM AGUDO (TAPA)' and 'SOM MÉDIO (DEDOS)'. The rhythm is represented by a series of notes and rests, with syllables 'tu . . tu . . ká . . ká . . tu . . tu . . ká . . ká .'. The third staff is labeled 'Atabaque Rumpi' and contains three parts: 'SOM ABAFADO', 'SOM AGUDO (TAPA)', and 'SOM MÉDIO (DEDOS)'. The rhythm is represented by a series of notes and rests, with syllables 'tu . . ti ká ká . . ti tu tu . . ti ká ká ká ti tu'.

Figura 10. Padrões rítmicos do agogô e dos atabaques de base que compõem o toque do congo de ouro.

## Os bailes black, o funk de miami e o mercado fonográfico

A história do funk carioca é um capítulo à parte que se inicia com um processo de importação cultural. Os bailes black na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1970 e 1980 começaram tocando o funk de James Brown e outros artistas

<sup>31</sup> Assim como o samba e diversos outros exemplos da música popular brasileira, o funk carioca se formou através da influência de diversos toques. Neste capítulo, trato exclusivamente da influência do maculelê e do congo de ouro, mas figuras de outros toques como o barravento também estão presentes na formação do funk carioca.

<sup>32</sup> A capoeira, manifestação decorrente de danças e artes marciais africanas de origem banto, desenvolvida no Brasil como forma de resistência por negros escravizados, possui em suas duas principais vertentes, angola e regional, diversos toques musicais que orientam a dança/luta, além de empréstimos de outros toques do candomblé, como o congo-de-ouro (DOMINGUEZ, 2010).

estadunidenses em um movimento de empoderamento do povo negro através da cultura norte-americana. Posteriormente estes mesmos bailes passaram a tocar artistas do funk brasileiro com Tony Tornado, Carlos Dafé e Banda Black Rio, e mais a frente do que viria a ser chamado de hip-hop, abrindo espaço para que DJs<sup>33</sup> e MCs<sup>34</sup> das favelas cariocas começassem a criar músicas em cima de batidas importadas como o miami bass, muitas vezes copiando melodias de músicas estadunidenses (ESSINGER, 2004). Todo este movimento foi coordenado pelas equipes de som, detentoras dos equipamentos usados para realizar os bailes, que disputavam a concorrência do público. Algumas destas mesmas equipes, surgidas nos anos 70 e 80, vieram a se tornar gravadoras, participando ativamente da indústria fonográfica, revelando artistas e ditando o futuro da música funk no Brasil, como é o caso da Furacão 2000, Soul Grand Prix e da Cashbox (ESSINGER, 2004).

As batidas conhecidas aqui como voltmix, hassan, trinere, entre outras, eram retiradas diretamente de canções do miami bass dos anos 1980<sup>35</sup>, e utilizadas nos bailes funk cariocas. Estas batidas se relacionam diretamente com a clave que estamos tratando neste capítulo, como podemos observar nas figuras 11 e 12. Em minhas pesquisas não encontrei nenhuma relação direta histórica ou documento que comprove a relação entre estas batidas estadunidenses e a música caribenha de origem africana, apesar da proximidade dos territórios e do grande fluxo de imigrantes latinos para os Estados Unidos, em especial para Miami. Mas o fato destes imigrantes serem participantes fundamentais do movimento hip-hop - juntamente com os negros norte-americanos - indica uma influência da cultura afro-caribenha na criação destas batidas. De toda forma, essa coincidência rítmica permitiu o processo de incorporação de toques afro-brasileiros orientados por essa mesma clave nas batidas do miami bass utilizadas no funk carioca.

---

<sup>33</sup> *Disc-Jockey* é a designação dos responsáveis por escolher os discos e o repertório dos bailes bem como operar o sistema de som e fazer a emenda entre as músicas.

<sup>34</sup> Mestre de cerimônia era a designação para o responsável por comandar o baile e animar o público que posteriormente se tornou o nome para os cantores e rimadores do hip-hop

<sup>35</sup> Estas batidas ganharam em alguns casos os nomes dos artistas das músicas sampleadas como em: Hassan - Pump up the party (1987); e Trinere - They're playing our song (1987).

Congo de ouro / Avamunha | GÃ

Maculelê | GRIMAS (Bastões)  
ATABAQUE (Tapa)  
ATABAQUE (Som médio)

Tamborzão | SAMPLE TAMBOR (agudo)  
SAMPLE TAMBOR (grave)

Figura 11. Comparação entre a batida típica do funk carioca, o Tamborzão e a batida do maculelê e a clave do congo de ouro / avamunha.

Voltmix | SAMPLE HI-HAT  
SAMPLE CAIXA  
SAMPLE BUMBO  
SAMPLE BUMBO EFEITO

Trinere | SAMPLE HI-HAT  
SAMPLE CAIXA  
SAMPLE BUMBO

Hassan | SAMPLE HI-HAT  
SAMPLE CAIXA  
SAMPLE BUMBO  
SAMPLE BUMBO 2

Figura 12. Comparação entre as batidas presentes no funk carioca, Voltmix, Trinere e Hassan, todas compartilhando a célula rítmica básica do tamborzão e da clave do congo de ouro.

## **A ascensão do tamborzão**

Na década de 90 começa a florescer um movimento no Rio de Janeiro de MCs compondo canções originais em cima dessas batidas, às quais somam-se batidas de tambor semelhantes aos tambores de base de toques do candomblé como o congo-de-ouro, barravento e também do maculelê. Esse processo de modificação e nacionalização do funk inicia-se com os DJs Luciano Oliveira e Cabide, criando a batida conhecida popularmente como “tamborzão” (RIBEIRO, 2014) e abrindo as portas para o crescimento exponencial do segundo gênero musical mais escutado no país nos dias de hoje (ERNANI, 2020)<sup>36</sup>.

A partir dos anos 1990 e 2000, o funk ganha o mercado nacional e passa a ter outros importantes polos de produção, como São Paulo, Santos e Belo Horizonte. Por se tratar de um movimento plural que utiliza tecnologias como samples<sup>37</sup> de outras músicas e batidas editadas, os traços rítmicos deste gênero estão em constante mutação, com diversos subgêneros eclodindo, apresentando variações rítmicas e estilísticas (andamento, temática, timbres, etc.), mas de alguma forma sempre relacionadas à clave tratada neste capítulo. Um processo recorrente observado em diversas canções do gênero nos últimos anos, foi a redução das batidas do tamborzão, antes mais complexas, com mais subdivisões, até se tornarem um padrão mais próximo da clave, com sons de tambores ou outros timbres sampleados.

## **Para além do funk: o congo de ouro na música popular**

O congo de ouro também foi utilizado na música popular em contextos externos ao movimento funk carioca como é o caso dos Tincões, trio originado no recôncavo baiano formado por Mateus Aleluia, Dadinho e Heraldo. Com harmonias vocais e uma instrumentação composta por violão, atabaque e agogô, alçaram à

---

<sup>36</sup> É importante citar que os bailes funk, desde o surgimento dos bailes black até o formato em que se encontram atualmente essas festas, sempre foram acontecimentos extremamente populares e constantemente marginalizados. Similarmente ao que aconteceu com o samba no início do século XX, o funk é sempre associado pela mídia à criminalidade de maneira geral e ao tráfico de drogas, resultando em prisões de personalidades importantes e fechamento de bailes populares como aconteceu em 2019 com a prisão do DJ Rennan da Penha e consequente fechamento do Baile da Gaiola que reunia a cada edição semanal 25 mil pessoas no complexo da Penha, Rio de Janeiro.

<sup>37</sup> Samplear é a técnica de cortar um trecho de outra música, retirá-lo e utilizá-lo em uma nova composição. Muito comum na música eletrônica, no hip-hop e no funk.

popularidade temáticas afro-brasileiras com uma musicalidade baseada em toques como o samba de roda, o ijexá, e, principalmente, o congo-de-ouro, revisitando cânticos tradicionais e criando novas canções que revolucionaram a música popular brasileira como Deixa a Gira Girar (Dadinho, Heraldo e Mateus Aleluia - 1973). Na lista abaixo, a mais abrangente deste livro, temos além de exemplos do funk carioca e dos tinoãs, diversos exemplos da utilização da clave observada no congo de ouro sendo aplicada na música cubana e na música africana.

Música	Intérprete	Álbum	Ano
Deixa a Gira Girar	Os Tinoãs	Os Tinoãs	1973
Ogundê	Os Tinoãs	Os Tinoãs	1973
Brothers on the Slide	Cymande (Inglaterra)	Promised Highs	1974
Buscando Guayaba	Willie Colón, Rubén Blades (Cuba)	Siembra	1978
Ekaba Kaba	Franco et son TP Ok Jazz (Congo)	Ekaba-kaba	1986
Gbapie	Bembeya Jazz National (Guiné)	Bembeya Jazz National	1986
Sadou	Franco et son TP Ok Jazz (Congo)	Franco et son TP Ok Jazz	1988
El Son No Ha Muerto	Cachao (Cuba)	Master Sessions Vol. I	1994
El Guapachoso	Cachao (Cuba)	Master Sessions Vol. I	1994
Rap do Silva	Mc Bob Rum	Está Escrito	1996
Candela	Buena Vista Social Club (Cuba)	Buena Vista Social Club	1997
Djagnéba	Amadou et Mariam (Mali)	Tje Ni Mouso	1999
Guajira Guantanamera	Compay Segundo (Cuba)	Gracias Compay	2000
O Baile Todo	Bonde do Tigrão	Bonde do Tigrão	2001
Okuzua	Orchestra Lissanga (Congo)	Afro-rock Vol. I	2002
Glamurosa	Mc Marcinho	Perfil Ao Vivo	2003
Mother in Law	Sierra Leone Refugee All Stars (Serra Leoa)	Radio Salone	2012
Cuidadito Compay Gallo	Alain Perez (Cuba)	El Alma del Son	2015
Banho de Folhas	Luedji Luna	Um Corpo no Mundo	2017
Bum Bum Tam Tam	Mc Fioti	Vibras	2018
Tô voando alto	Mc Poze do Rodo	Tô Voando Alto	2019
Bpm	Kevin O Chris	BPM 170	2020
Tô Preocupada (Calma Amiga)	Mc Rebeca, Anitta	Tô Preocupada	2021

*Tabela 4. Exemplos da figura rítmica da clave do congo de ouro em ocorrências da música cubana, africana e na música popular brasileira.*

Em “Deixa a Gira Girar” e “Ogundê” observamos a figura da clave em questão tocada pelo agogô e reforçada pela batida do violão, além do atabaque semelhante à figura do lé no congo de ouro. No que diz respeito ao funk, as

canções aqui listadas exemplificam diversos momentos da trajetória deste gênero abrangendo vinte e cinco anos, e novamente, nos mostram a presença da clave tratada neste capítulo. Em casos como “Rap do Silva” e “O Baile Todo” observamos variações da batida do voltmix e em “Glamurosa” já é possível notar uma inserção da batida do tamborzão com diversas variações, seguida do voltmix. Nos exemplos mais recentes (“Bum Bum Tam Tam” e “Tô Voando Alto”) observamos novamente o tamborzão com novos samples e com uma aceleração considerável se comparado com funks mais antigos, característica marcante do chamado funk 170 bpm (“Bpm” e “Tô Preocupada (Calma Amiga)”).

Nos exemplos da música cubana observamos diversas aplicações da clave do congo de ouro, neste contexto referida como a clave do son cubano. Em alguns casos as canções são conduzidas por esta clave mas ela permanece oculta, em outros está presente porém invertida (clave 2-3 do son cubano) como em “Cuidadito Compay Galo”, “Guajira Guantanamera” e “El Guapachoso”. Entretanto, os exemplos mais interessantes da aplicação da figura rítmica desta clave talvez estejam nas canções oriundas do continente africano, onde é extremamente difundida (aqui temos exemplos de países distintos como Mali, Guiné, Congo e Serra Leoa, além do grupo inglês Cymande formado por imigrantes caribenhos e africanos na Inglaterra). Podemos observar em “Sadou”, “Ekaba Kaba”, “Djagneba”, “Mother In Law” e “Brother on the Slide” a célula rítmica da clave ser executada por instrumentos como bateria, baixo e guitarra, que se somam e se alternam, para juntos criarem variações em cima do padrão em questão e conduzir a canção. O mesmo acontece mais raramente na música brasileira como podemos observar em “Banho de Folhas”, onde a clave está presente e também conduz o arranjo.

### **12/8: Vassi, Alujá, Barravento, Agabi, Adarrum e Jongo**

Reconhecida por musicólogos como *african standard pattern* ou *african bell pattern* - “padrão típico africano” ou “padrão de campana africano”, em tradução livre - este padrão é extremamente difundido em todo território da África ocidental e central (JONES, 1961; CHERNOFF 1979; AGAWU, 1995), também ocorrendo em gêneros cubanos como o bembé (CARVALHO, 2010). Letieres Leite por sua vez se refere a esta figura como “Clave Genérica”, uma vez que sua aplicação nos terreiros

de candomblé baianos é ampla, especialmente no toque do vassi, tocado para quase todos os orixás (SCOTT, 2019). Com uma pulsação tercinada, muitas vezes escrita em compasso de 6/8 ou 12/8<sup>38</sup>, é encontrada em toques muito distintos entre si nas três nações de candomblé já citadas neste livro. Está presente em toques como o já citado vassi, além do agabi e do alujá, todos encontrados na nação ketu, o adarrum na nação jêje e o barravento na nação angola.

Em comparação com as outras claves trabalhadas neste livro, a ocorrência desta é mais rara em manifestações da música popular brasileira decorrentes dos toques de terreiro, como vamos observar neste capítulo. No entanto, este padrão rítmico possui relações com células de algumas manifestações tradicionais, além de uma profusão recente em canções da música popular. Esta clave possui diversas interpretações, como variações a partir de um mesmo padrão, sendo a notação apresentada neste capítulo apenas uma dentre as várias possibilidades de ocorrência. Abaixo, seguem exemplos de alguns toques que utilizam esta mesma clave na música de terreiro no Brasil.

Vassi, Alujá, Adarrum

Gã

BAQUETA  
NA CAMPANA

12/8

tá . tá . tá tá . tá . tá . tá . tá

Atabaque Lé e Rumpi

AGDAVIS  
NA PELE

12/8

tá ká tá ká tá ra ká tá ká tá ká tá ká rá

Figura 13. A Clave em 12/8 presente em toques como Vassi, Alujá e Adarrum, nos quais é acompanhada pela execução dos tambores rumpi e lé com agdavis (baquetas) tocados em uníssono.

<sup>38</sup> No Brasil em diversos contextos da música popular observei esse padrão ser chamado simplesmente de 6/8 ou 12/8



## Barravento

Gã BAQUETA NA CAMPANA  $\frac{12}{8}$  tá . tá . tá tá . tá . tá . tá . tá  
 Atabaque Lé SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS)  $\frac{12}{8}$  tu . ká ká . tu tu . ká ká . tu  
 Atabaque Rumpi SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS)  $\frac{12}{8}$  tu . ká ká tu ku tu ká . ká . tu

Figura 14. A Clave em 12/8, neste exemplo do barravento, de nação angola, aonde os tambores rumpi e lé são tocados com as mãos nos atabaques em padrões diferentes entre si.

## Agabi

Gã BAQUETA NA CAMPANA  $\frac{12}{8}$  tá . tá . tá tá . tá . tá . tá . tá  
 Atabaque Lé e Rumpi SOM AGUDO (TAPA) SOM MÉDIO (DEDOS)  $\frac{12}{8}$  tu ká ká tu ká ká tá ká ká tu ká ká

Figura 15. A Clave em 12/8 presente no agabi - toque da nação ketu também presente em terreiros jêje - no qual os atabaques rumpi e lé podem ser tocados com agdavis, a exemplo do que ocorre no vassi. Entretanto, em diversos terreiros estes atabaques são tocados com as mãos em um padrão diferente dos outros toques, conforme na transcrição acima (CARDOSO, 2006, p.374).

Para entender melhor esta clave e sua pulsação é relevante a constatação de que uma das características fundamentais da música africana é o princípio do 3 contra 2 (JONES, 1961). Em outras palavras, a polirritmia africana, aparentemente complexa e certamente fascinante para ouvintes não treinados, gira em torno basicamente da sobreposição vertical de pulsações binárias e ternárias. O que gera a sensação de complexidade na música africana não são os padrões rítmicos isoladamente, mas sim a combinação do que é executado pelos diferentes instrumentos a partir desta sobreposição (CHERNOFF, 1979)



Figura 16. Sobreposição de padrões ternários (linha superior) e padrões binários (linha inferior), gerando uma pulsação múltipla de 3 contra 2, comumente encontrada na música africana e de sua diáspora.

Outros autores com pesquisas em localidades distintas do continente africano também ressaltam a naturalidade com que este tipo de sobreposição ocorre na música africana (NKETIA, 1974; AGAWU, 1995). Na transcrição para a notação tradicional, a escrita em compasso composto, comum à clave apresentada neste capítulo em 12/8, permite que se pense a pulsação deste padrão de 12 divisões em ciclos de 2, 3, 4 ou 6 marcações, como exemplificado na imagem abaixo. Estas diferentes interpretações desta clave são decorrentes da pulsação múltipla, comum na música africana e oriunda da sobreposição do 3 contra 2. A escrita desta clave em 4/4 com a presença de quiálteras, por outro lado, induz a uma pulsação de 4 pulsos a cada três divisões.

Vassi / Barravento / Alujá / Agabi | GĀ

12/8 tá . tá . tá tá . tá . tá . tá

2 MARCAÇÕES 1 2

3 MARCAÇÕES 1 2 3

4 MARCAÇÕES 1 2 3 4

6 MARCAÇÕES 1 2 3 4 5 6

Figura 17. A clave em 12/8, aqui dividida em grupos de 2 marcações (a cada 6 divisões), 3 marcações (a cada 4 divisões), 4 marcações (a cada 3 divisões) e 6 marcações (a cada 2 divisões) representando as diferentes possibilidades de pulsação que podemos aplicar a este padrão.

## O Jongo

Manifestação essencialmente rural, o jongo é encontrado em diversas comunidades no interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, recebendo algumas nomenclaturas diferentes como caxambu em Minas e batuque em algumas comunidades de São Paulo. Trata-se de uma dança de umbigada, semelhante ao samba de roda, lundu e tantas outras existentes em território brasileiro, introduzida por escravizados de origem banto. Sua presença em

comunidades rurais do vale do paraíba e do interior de minas gerais denota a relação com a mão de obra escrava utilizada nas fazendas de cana de açúcar e café destas regiões.

De maneira similar ao que ocorre nos terreiros de candomblé, no jongo utilizam-se três tambores com papel sagrado para as comunidades. Em algumas destas comunidades jogueiras, toca-se com atabaques e tambores similares. Originalmente, os tambores do jongo são o caxambu e o candongueiro (respectivamente o mais grave e o mais agudo) além de um tambor de fricção - semelhante à cuíca - chamado de ngoma puíta. No jongo, os pontos, como são chamadas as cantigas, são acompanhados pelos tambores e por palmas. Os versos tirados de improviso no ritual pelos jogueiros se assemelham ao que é observado no partido alto e em outras manifestações com cânticos em pergunta e resposta (RIBEIRO, 1984).

Apesar de uma diferença rítmica fundamental, existe uma ligação histórica entre o jongo e o samba. O surgimento de comunidades jogueiras no final do século XIX na zona rural da antiga Corte Imperial na cidade do Rio de Janeiro, hoje urbanizada compreendendo os bairros de Madureira e Oswaldo Cruz, ocorreu após a migração de ex-escravizados da região do Vale do Paraíba. Dentre estas comunidades está o Morro da Serrinha, berço de uma das mais tradicionais escolas de samba da cidade, o Império Serrano. Essa migração à procura de trabalho de ex-escravizados do Vale do Paraíba para a área marginal da cidade, na época ainda rural, que viria a formar algumas das primeiras favelas da cidade<sup>39</sup>, mostra a influência do jongo na formação do samba. Tanto pela organização similar em roda como pela poesia, o surgimento do samba foi influenciado pelo jongo, uma vez que muitos sambistas, em sua grande parte oriundos de favelas cariocas, conviviam com este tipo de manifestação no seu dia a dia (CARNEIRO, 1982).

Na execução rítmica do jongo, quem realiza a função de clave são as palmas dos membros presentes na roda. A figura rítmica das palmas difere, no entanto, da clave apresentada no início deste capítulo, apesar de possuírem notas coincidentes entre si, podendo ser considerada também como uma redução da clave em 12/8. Trago, no entanto, o jongo como exemplo neste capítulo principalmente pela

---

<sup>39</sup> Destaca-se também na cidade do Rio de Janeiro o Caxambu do Salgueiro, no bairro da Tijuca, surgido ainda no século XIX no morro de mesmo nome.

orientação tercinada dos seus padrões rítmicos e pela pulsação múltipla orientada pela sobreposição de pulsos binários e ternários, a exemplo do que acontece nos toques de terreiro e nas ocorrências da clave em 12/8 na música africana, citados no início deste capítulo. Ou seja, apesar de diferentes, podemos afirmar que estes padrões rítmicos dialogam em uma mesma linguagem enquanto que, de maneira geral, esta orientação e esta sensação de pulsação múltipla, explicitada pela notação gráfica (seja em compasso composto de 6/8 ou 12/8, ou ainda utilizando quiálteras) é pouco comum nas manifestações da música popular brasileira.

The image shows a musical score for a jongo rhythm in 12/8 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Clave' and 'PALMAS'. It features a 12/8 time signature and a sequence of notes with lyrics 'tá tá tá tá tá tá tá tá'. The bottom staff is labeled 'Atabaques' and shows two parts: 'SOM AGUDO (TAPA)' and 'SOM MÉDIO (DEDOS)'. It also features a 12/8 time signature and a sequence of notes with lyrics 'ká ká tu tu tu tu'.

Figura 18. Representação do toque do jongo com as figuras rítmicas das palmas, exercendo o papel de clave, e dos atabaques.

## 12/8 no século XX e XXI

Mais recentemente, em um processo claro de resgate cultural - sem relação direta aparente com o jongo - diversos artistas a partir da segunda metade do século XX passaram a utilizar os toques do candomblé descritos no início deste capítulo em canções modernas, assim como, mais recentemente passaram a utilizar a clave descrita neste capítulo fora do contexto dos toques originais, apresentando novas aplicações e instrumentações.

Esse fenômeno ocorre junto a uma popularização da cultura do candomblé de maneira geral e penetração da música de terreiro na canção popular, assim como na música instrumental. Alguns grupos e artistas fundamentais para essa popularização são a Orkestra Rumpilezz, Orquestra Afro-Brasileira, Orquestra Afro-Sinfônica, além de discos como Afrosambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e artistas da música popular do século XXI como Xênia França, Luedji Luna, Kiko Dinucci e Juçara Marçal, entre outros, como veremos abaixo.

Música	Intérprete	Álbum	Ano
Canto de Xangô	Vinícius de Moraes e Baden Powell	Afro-sambas	1966
Kermis	Moacir Santos	Maestro	1971
Ayko Bia	Osibisa (Ghana/Inglaterra)	Osibisa	1971
Akwaaba	Osibisa (Ghana/Inglaterra)	Osibisa	1971
Kae Ye Oya	Hugh Masekela & Hedzoleh Soundz (África do Sul/Ghana)	Rekpete	1973
Patience	Hugh Masekela & Hedzoleh Soundz (África do Sul/Ghana)	Rekpete	1973
Awon-Ojise-Oluwa	Gaspar Lawal (Nigeria)	Ajomasé	1980
Afro-blue	Mongo Santamaria (Cuba)	Afro Roots	1989
Cachao's Guiro	Cachao (Cuba)	Master Sessions Vol. I	1994
Onomgombe	Voto Gonçalves (Angola)	Semba da Minha Terra	2003
Padê	Kiko Dinucci e Juçara Marçal	Padê	2008
Exu	Goma-Laca	Afro Brasilidades em 78 rotações	2014
Minervina	Goma-Laca	Afro Brasilidades em 78 rotações	2014
Pra que me chamas?	Xênia França	Xenia	2017
Um Corpo no Mundo	Luedji Luna	Um Corpo no Mundo	2017
Luz Negra	Antonio Neves	A Pegada Agora é Essa	2020
Orixá	Orquestra Afro-Sinfônica	Orin	2020
Agô	Orquestra Afro-Brasileira	80 anos	2022
Coisa nº 4	Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz	Moacir de Todos os Santos	2022

*Tabela 5. Exemplos da clave em 12/8 em diversas utilizações na música africana, cubana e brasileira*

Em boa parte dos exemplos originados no Brasil observamos variações do toque do vassi, apresentando geralmente clave tocada no gã e tambores tocados com agdavis. Exceções dignas de nota são: “Kermis”, na qual uma variação da clave é executada pelo piano e conduz o arranjo do maestro Moacir Santos; “Minervina” e “Luz Negra”, nas quais a bateria executa variações da clave, acompanhada do baixo no primeiro caso; “Pra que me chamas” na qual bateria programada e sintetizadores executam juntos a figura da clave já desconstruída, com diversas variações; e “Coisa nº4”, obra-prima de orquestração do maestro Letieres Leite na qual diversos elementos tocam a clave e executam padrões orientados pela mesma. Destaque também para “Canto de Xangô”, canção seminal do álbum Afro-Sambas que, apesar de apresentar uma outra clave, possui a mesma pulsação múltipla do 3 contra 2, característica dos toques em 12/8 aqui citados.

Nos exemplos oriundos de outros países, que demonstram a profusão com que esta figura rítmica se espalhou, podemos notar diversos tipos de ocorrência. Desde a clave oculta, porém conduzindo o arranjo, como em “Onomgombe”, “Afro-blue” e “Awo-Ojise-Oluwa”, até a clave presente no arranjo, acompanhada por vezes por mais de um instrumento na execução da célula rítmica, como em “Ayiko Bia”, “Patience” e “Cachao’s Guiro”.

### **Parte III - Estudos de rítmica afro-brasileira**

#### **Sobre os Exercícios**

Os exercícios a seguir foram desenvolvidos ao longo de alguns anos de estudos e testes com alunos, colegas músicos e professores. Aprimorei esta didática ao longo do estágio docente realizado com alunos do curso de música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no ano de 2021, ao longo do curso do Mestrado Profissional em Ensino de Práticas Musicais (PROEMUS).

Todos os instrumentistas lidam com ritmo, um dos fatores determinantes para uma boa execução musical. Como já dito anteriormente, a noção do conceito de clave pode auxiliar em uma melhor compreensão rítmica e musical de maneira geral, uma vez que o fraseado e a execução melódica de um determinado estilo musical dependem de conhecimento do vocabulário daquele estilo. A clave, nesse sentido, pode ajudar como guia, definindo possíveis frases e ajudando a criar repertório de execução para o instrumentista. Os exercícios a seguir foram idealizados para auxiliar na familiarização das claves e então permitir que o músico crie seus próprios caminhos e aprenda a conversar com as claves e com os gêneros em que elas se inserem.

Essa habilidade pode ser extrapolada para territórios musicais fora dos apresentados aqui até agora, uma vez que diversos gêneros da música popular possuem um elemento condutor e estruturante. Nesse sentido, pode ser uma ferramenta praticamente universal se incorporada com sabedoria e destreza na execução, inclusive no desenvolvimento de vocabulário para improvisação. Abordo este assunto mais à frente no capítulo “Criando novas claves”.

Acredito que os exercícios apresentados aqui podem ser aproveitados por qualquer instrumentista. Apesar de ser desenvolvido em cima de um estudo tipicamente “baterístico”, envolvendo coordenação rítmica e motora, creio que a internalização das claves e criação de repertório para as possíveis conversas rítmicas por parte dos músicos é enriquecedora para qualquer instrumentista. Tive a oportunidade de testar esse tipo de exercício com instrumentistas advindos de contextos diversos - de violonistas, cavaquinistas, violinistas e contrabaixistas a percussionistas, tecladistas e bateristas - alguns sem nenhum conhecimento prévio da música de terreiro no Brasil. Em todos os casos observei resultados positivos na incorporação deste tipo de exercício para formação de vocabulário e linguagem própria dos estudantes.

### **Como estudar**

Cada seção de exercícios, relativa às quatro claves abordadas no livro, apresenta uma grade mínima do toque (clave + tambores de base) além de uma sugestão de onomatopeia para modalidades que incluem vocalização. Os exercícios em si baseiam-se nessa grade mínima, extrapolando as possibilidades de coordenação para que o aluno possa se familiarizar com diferentes células rítmicas em contraponto com a figura principal da clave, sempre contendo uma linha com a clave e uma linha de leitura com o padrão rítmico proposto.

Os exercícios introdutórios não dizem respeito às claves dos toques de terreiro, são proposições para que os estudantes que não têm experiência com esse tipo de estudo possam iniciar com padrões rítmicos mais simples, uma vez que as figuras rítmicas dos toques em questão possuem algum nível de complexidade.

Nas páginas de exercícios dos toques de terreiro, os blocos 1 e 2 exploram as possibilidades de coordenação com uma e duas notas por tempo respectivamente, enquanto o bloco 3 apresenta, na linha de leitura, figuras rítmicas compostas por semínimas e colcheias pontuadas que quando sobrepostas aos padrões das claves binárias criam uma sensação de deslocamento a cada compasso, como se houvessem duas pulsações diferentes sobrepostas. O bloco 3, diferentemente dos demais, apresenta um estudo gradual onde cada exercício é uma preparação para o exercício subsequente. O bloco 4, por sua vez, apresenta

possibilidades de coordenação mais complexas, com combinações envolvendo mais de um timbre que muitas vezes remetem à linguagem do toque original.

Grade mínima do toque

clave - gã  
som agudo - tambor lé  
som médio - tambor lé

tum . . . tum . . . ká . . . ká . . . tum . . . tum . . . ká . . . ká . . .

Bloco 1

linha da clave  
linha de leitura

Bloco 2

linha da clave  
linha de leitura

Bloco 3

linha da clave  
linha de leitura

Bloco 4

linha da clave  
linha de leitura 1  
linha de leitura 2

Figura 19. Exemplo com grade mínima do toque do cabula e exemplos dos quatro blocos de exercícios com a linha da clave e as linhas de leitura demarcadas

O estudante que se debruçar sobre estes estudos notará que, para todos os exercícios relativos aos quatro toques abordados, as proposições de padrões rítmicos para a linha de leitura são as mesmas, o que muda entre cada seção é apenas a clave. Portanto, a linha de leitura do exercício A do bloco 1 é igual para todos os toques, e o mesmo vale para todos os exercícios. A única exceção sendo em relação a clave em 12/8, cujos exercícios são análogos mas diferentes por se tratar de compasso composto.

Esta grade de figuras rítmicas que se repete para todos os toques é uma maneira de propor exercícios de coordenação envolvendo as diferentes claves de maneira que o estudante possa criar familiaridade com estes padrões estruturantes



ao mesmo tempo que desenvolve vocabulário acerca destas figuras. A repetição dos mesmos exercícios para as diferentes claves é uma tentativa de manter coesão entre as seções e facilitar o estudo.

### **Modalidades de estudo dos exercícios**

Para cada seção de exercícios existem algumas modalidades de estudo, explicitadas abaixo:

**Modalidade 1)** Ler a linha da clave cantando e a linha de leitura batendo palmas (ou percutindo na mesa, batendo pés no chão, etc.)

**Modalidade 2)** Inverter a proposição acima: cantar a linha de leitura e bater palmas ou percutir a linha da clave

**Modalidade 3)** Coordenar as partes do exercício no seu instrumento

As modalidades 1 e 2 são maneiras diferentes de coordenar a execução rítmica corporal com a voz e fortalecer a incorporação das figuras rítmicas apresentadas. A modalidade três já trata da execução de cada instrumento musical, preferencialmente após o estudante já ter realizado as modalidades um e dois.

Alguns instrumentos, aqueles que naturalmente envolvem coordenação rítmica entre membros, são mais propícios a este tipo de execução: os diferentes membros na bateria, as duas mãos no piano, o dedo polegar em oposição aos dedos indicador, médio e anelar no violão, entre outros. Cabe ao estudante exercer a criatividade e criar maneiras de estudar nos instrumentos musicais.

### **Instruções básicas**

- Os exercícios devem ser feitos inicialmente em andamento lento - Semínima entre 40 e 60 bpm.
- Quando houver segurança na execução em andamento lento, aumentar gradativamente a velocidade.
- Cada exercício deve ser repetido até que o aluno consiga executá-lo com tranquilidade, antes de prosseguir para o próximo.

- Quando houver segurança na execução de todos os exercícios do bloco, fazer todos os exercícios em sequência, emendando as linhas conforme a partitura.
- Marcar o tempo em um dos pés pode ajudar na coordenação das partes.<sup>40</sup>
- Alguns exercícios apresentam duas linhas de leitura, envolvendo dois timbres. Neste caso, se houver dificuldade, iniciar o estudo ignorando a diferença de altura e ler a linha como um som apenas.
- Se ainda houver dificuldade de execução, independente do andamento, desmembrar o exercício criando tempos com pausa e gradativamente ir completando os tempos até formar o exercício completo conforme o passo-a-passo abaixo.

Exercício original



\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade



Figura 20. Exemplo do desmembramento de um exercício em caso de dificuldade de execução

<sup>40</sup> Marcar o tempo aqui significa contar todas as semínimas dos compassos ou marcar as cabeças dos tempos em linguagem informal. Essa é uma maneira de firmar a referência da fórmula de compasso na execução do estudante, denotando aqui a junção da aplicação do conceito de clave com a notação tradicional.

# Exercícios introdutórios

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

tá . . . . tá . . . . tá . . . . tá . . . . tá . . . . tá . . . . tá . . . .

## Exercícios

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, exercício B

# Exercícios introdutórios

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

tá . tá . tá . . . tá . tá . tá . . . tá . tá . tá . . . tá . tá . tá . . .

## Exercícios

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, exercício B

# Exercícios introdutórios

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

tá . . . . . tá tá . . . . . tá tá . . . . . tá tá . . . . . tá

## Exercícios

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, exercício B

# Ijexá

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* iniciar as linha de leitura com mais de um som como um som apenas, sem a diferença de altura  
 \*\*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

Grade mínima do toque

clave - gã, som agudo  
 clave - gã, som médio  
 som agudo - rumpi e lé  
 som médio - rumpi e lé

Bloco 1

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, exercício D

Bloco 2

A

B

C

D

E

F

Bloco 3

A

B

C

D

E

Bloco 4

A

B

C

D



E

Musical notation for guitar on a single staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece is in the key of E major. The notation includes a series of chords and melodic lines with 'x' marks above notes, indicating fretted strings. There are two repeat signs, one at the beginning and one at the end. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line consists of dotted quarter notes and eighth notes.

# Cabula

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* iniciar as linha de leitura com mais de um som como um som apenas, sem a diferença de altura  
 \*\*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

## Grade mínima do toque

clave gã  
 som agudo - tambor lé  
 som médio - tambor lé

## Bloco 1

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo exercício B

Three staves of musical notation in 2/4 time. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The top staff of each system contains rhythmic patterns with 'x' marks and eighth notes. The bottom staff contains eighth notes and rests.

Bloco 2

A

B

C

D

E

F

Bloco 3

A

B

C

D

E

Bloco 4

A

B

C

D

# Congo de Ouro

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* iniciar as linha de leitura com mais de um som como um som apenas, sem a diferença de altura  
 \*\*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

Grade mínima do toque

clave - gã  
 som agudo - tambor lé  
 som médio - tambor lé

tá . . . tá . . . tá . . . tá . . . tá . . .

tum . . . tum . . . ká . . . ká . . . tum . . . tum . . . ká . . . ká . . .

Bloco 1

A

B

C

D

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, exercício D

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end.

Bloco 2

A

Musical notation for part A of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

B

Musical notation for part B of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

C

Musical notation for part C of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

D

Musical notation for part D of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

E

Musical notation for part E of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

F

Musical notation for part F of Bloco 2, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

Bloco 3

A

Musical notation for part A of Bloco 3, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is similar to the first system, with a repeat sign at the end.

B

C

D

E

Bloco 4

A

B

C

D



# 12/8 - Vassi, Barravento, Alujá, Agabi, Adarrum

\* fazer lento - começar por volta de ♩ = 40 bpm  
 \*\* iniciar as linha de leitura com mais de um som como um som apenas, sem a diferença de altura  
 \*\*\* bater o pé marcando o tempo pode ajudar

Grade mínima do toque Vassi, Alujá e Adarrum

clave - gã      tá . tá . tá tá . tá . tá . tá

rumpi e lé

tá ká tá ká tá ra ká tá ká tá ká tá ká ra

Bloco 1

A

B

C

\* Desmembrar o exercício se houver dificuldade - por exemplo, Bloco 1, exercício C

12/8

Bloco 2

A

12/8

B

12/8

C

12/8

D

12/8

E

12/8

Bloco 3

A

12/8

B

12/8

C

D

E

F

G

H

Bloco 4

Frases do barravento, tambores lé e rumpi

A  
clave - gã  
som agudo lé  
som médio lé

B  
clave - gã  
som agudo rumpi  
som médio rumpi

Frase retirada do Alujá de Xangô, tambor Rum

C  
clave - gã  
som agudo - rum  
som médio - rum

12/8

### **Criando novas claves**

Como vimos anteriormente, a clave como elemento condutor e timbrístico é um recurso oriundo da música da diáspora africana extremamente difundido na música popular. No entanto, diversas canções da música popular podem ser interpretadas utilizando claves diferentes daquelas observadas em manifestações musicais tradicionais oriundas do universo rítmico africano. Em muitos casos, músicos, compositores, produtores e arranjadores propositalmente criam células rítmicas novas cuja função principal é conduzir a canção, podendo ou não se relacionar com a linguagem observada na música da diáspora africana.

Nesse sentido, a criação de figuras rítmicas e, mais especificamente de figuras rítmicas com papel de clave, configura um exercício interessante para músicos de maneira geral, tanto para composição e criação de arranjos como para execução musical e desenvolvimento de repertório para improvisação.

Neste capítulo, forneço duas ferramentas de criação de novas claves a partir das quatro claves já abordadas neste livro. Sugiro como forma de exercício que os estudantes se familiarizem inicialmente com os padrões rítmicos apresentados de maneira semelhante ao que foi proposto nos exercícios anteriores:

**Modalidade 1)** Inicialmente, ler as novas claves cantando e marcando o tempo com os pés ou batendo palmas

**Modalidade 2)** Inverter a proposição acima, percutindo as claves (batendo palmas, batucando na mesa ou tocando seu instrumento musical) e marcar o tempo com a voz (1,2,3,4)

**Modalidade 3)** Quando o estudante se sentir confortável com as novas claves propostas, aplicar os exercícios de coordenação da seção anterior (blocos 1 e 2) para as novas claves

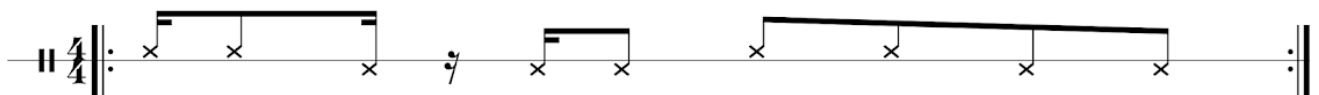
O objetivo principal destes exercícios é conferir liberdade e autonomia para que os estudantes estejam aptos a criar e a se relacionar ritmicamente com qualquer padrão que se depararem. Como estas ferramentas podem ser extrapoladas para qualquer outra figura rítmica, encorajo os estudantes a utilizar os mesmos mecanismos propostos aqui em outras figuras que encontrarem em sua rotina musical. Da mesma forma, é importante lembrar que os exemplos citados aqui são apenas algumas possibilidades, os estudantes devem utilizar estas ferramentas como maneira de criar outros padrões rítmicos próprios utilizando os mesmos processos. Igualmente relevante notar que os exemplos a seguir não são variações das claves encontradas na música de terreiro, são apenas possibilidades criadas a partir das ferramentas aqui explicitadas.

### 1) Redução

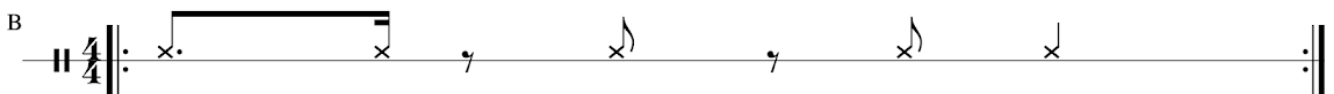
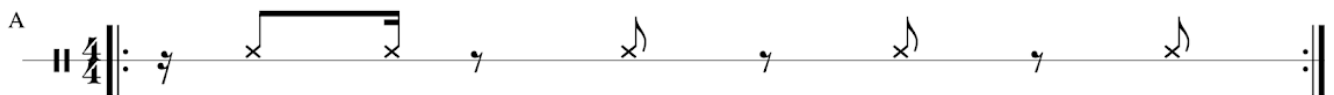
A redução das claves consiste basicamente em retirar notas, adaptando a figura rítmica já existente para a criação de uma nova figura. Em alguns casos é possível mover notas de lugar além de retirar notas da clave original sem perder a essência da primeira figura. Trata-se de um ótimo recurso para execução musical, uma vez que permite que o instrumentista tenha plasticidade, podendo criar novas células que continuem dialogando com o vocabulário rítmico que a clave original propõe, porém, sem executar o padrão original.

## Reduções - Ijexá

Clave original



Reduções



C

D

E

F

G

## Reduções - Cabula

Clave Original

Reduções

A

B

C

D

E

## Reduções Congo de Ouro

Clave original

Reduções

A

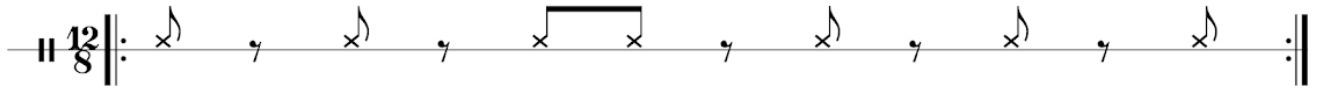
B

C

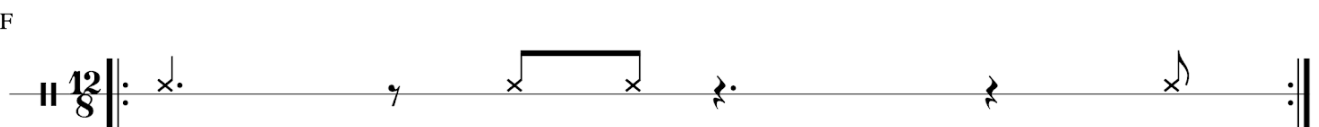
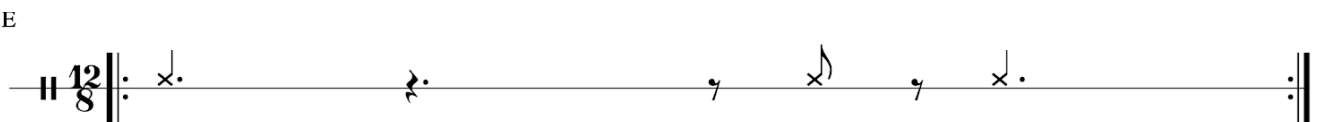
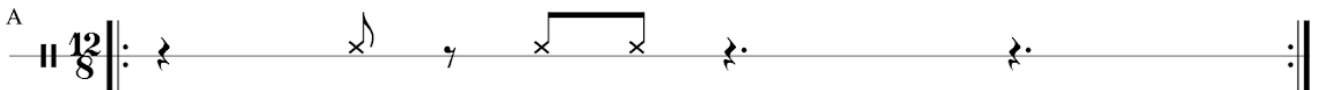
D

## Reduções 12/8

Clave original



Reduções



É interessante notar que ao criar novas claves a partir da redução das claves originais obtemos, em alguns casos, outras claves já existentes. Isso ocorre por exemplo na redução B da clave do ijexá na qual aparece a clave do congo de ouro e do son cubano. Igualmente, na redução B do congo de ouro, na qual obtemos uma clave semelhante às palmas encontradas nas palmas do samba de roda e extremamente difundida na América Latina. O mesmo ocorre na redução C da clave em 12/8, onde apesar da notação e da sensação tercinada, obtemos o mesmo



padrão da clave do congo de ouro e do son cubano e na redução C do cabula onde surge um padrão semelhante à figuras rítmicas encontradas no maracatu.

Esse fenômeno demonstra algumas dentre as muitas correlações entre os padrões rítmicos da música da diáspora africana no Brasil e denota o uso de um mesmo vocabulário de células rítmicas, semelhantes entre si porém em diferentes organizações.

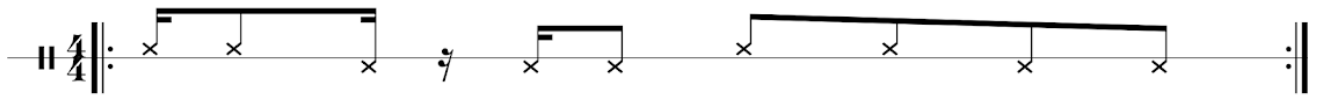
## **2) Deslocamento**

A segunda ferramenta de criação de claves é o deslocamento dos padrões rítmicos. Esse fenômeno acontece naturalmente em alguns casos nos quais as claves são interpretadas de maneiras diferentes em contextos diferentes, como ocorre com o cabula, que é interpretado iniciando de dois pontos diferentes (ver figura 9, pg. 45) ou da clave 12/8 do barravento, vassi e alujá, interpretada de formas distintas, variando em localidades diferentes da África e da América Latina.

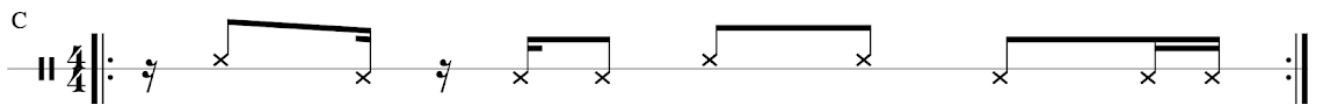
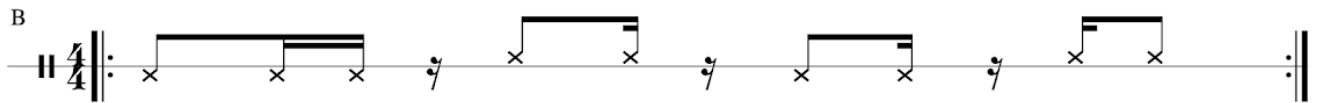
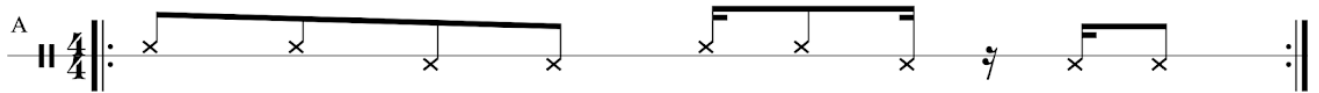
Aqui sugiro algumas interpretações diferentes a partir de deslocamentos. Em alguns casos os deslocamentos sugeridos são realizados movendo todo o padrão rítmico e em outros apenas algumas notas da clave são deslocadas, sempre adaptando os padrões para que mantenham a musicalidade e a linguagem do toque. Novamente, são inúmeras as possibilidades e o mesmo pode ser realizado a partir das reduções aqui já apresentadas.

## Deslocamentos - Ijexá

Clave original

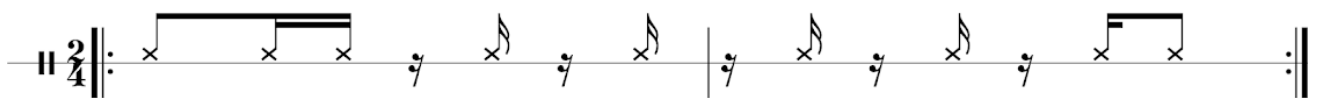


Deslocamentos



## Deslocamentos - Cabula

Clave original



Deslocamentos



B

C

D

## Deslocamentos - Congo de ouro

Clave original

Deslocamentos

A

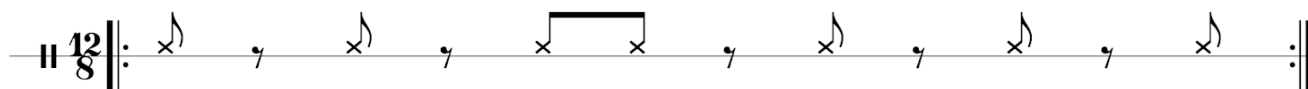
B

C

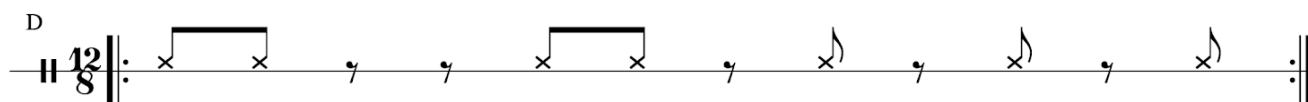
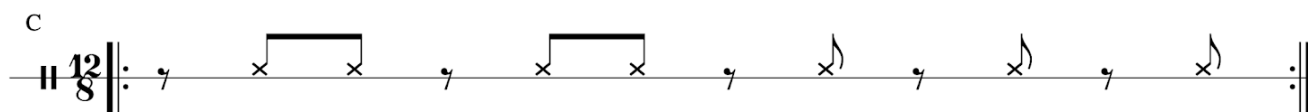
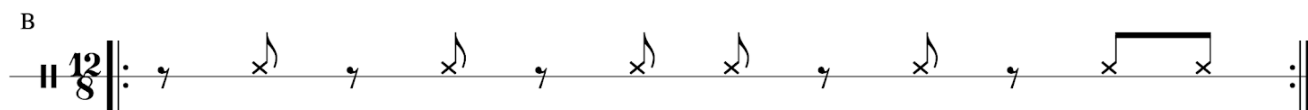
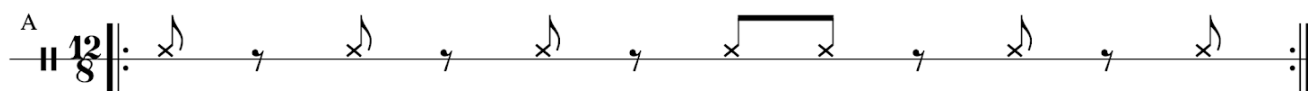
D

## Deslocamentos - 12/8

Clave original



Deslocamentos



Mais uma vez, a partir de alguns deslocamentos podemos obter interconexões entre as claves, denotando as inúmeras possibilidades de rearranjo do DNA musical africano que se cristalizou na música brasileira. Como exemplo principal, que pode passar despercebido sem a atenção devida, temos o deslocamento B da clave do ijexá. Ao deslocar a clave inteira, começando o padrão a partir da terceira nota, obtemos uma figura rítmica exatamente coincidente com a clave do cabula (desconsiderando as diferentes alturas da clave do ijexá, é claro). De toda forma, parece ser uma coincidência rítmica, uma vez que são padrões oriundos de contextos musicais distintos e de culturas diferentes, ijexá e banto.

## Claves e compassos de 5 e 7 notas

Muitos músicos e estudantes acostumados a escutar e executar ritmos da música popular ocidental em compassos binários como 2/4 e 4/4 apresentam dificuldades em se relacionar e se sentir confortáveis com padrões em compassos compostos de natureza ímpar. A música popular brasileira, de maneira geral, apesar de possuir diversas canções em compassos compostos como 6/8, 12/8 e compassos ternários, consiste também majoritariamente em padrões executados em compassos binários. Observo essa dificuldade como uma questão de linguagem e vocabulário, na qual os músicos não possuem repertório para lidar com compassos como 5/4, 7/8, entre outros.

O conceito de clave pode mais uma vez servir como ferramenta para familiarização dos estudantes com esse tipo de compasso. Proponho abaixo alguns exemplos de claves em 5 e 7 que podem ser aplicadas a compassos compostos com estes numeradores. Estes exemplos são apenas ideias em cima de compassos ímpares que podem ou não servir aos músicos para executar canções que apresentem estes compassos. Como nas seções anteriores, esta é uma ferramenta para possibilitar ao estudante criar claves ímpares e se relacionar com elas, mesmo que em um contexto musical estas claves não estejam sendo tocadas.

- 1) Inicialmente, ler as novas claves cantando e marcando o tempo com os pés ou batendo palmas. Como estamos lidando com figuras rítmicas ímpares, a marcação vai se deslocar a cada compasso, mudando de posição em relação à clave no primeiro e no segundo compasso. Se familiarizar com essa marcação é fundamental para o processo de incorporação destas claves e da sensação dos compassos ímpares.
- 2) Inverter a proposição acima, percutindo as claves (batendo palmas, batucando na mesa ou tocando seu instrumento musical) e marcar o tempo com a voz (1,2,3,4,5 por exemplo)
- 3) Quando o estudante se sentir confortável com as claves propostas, aplicar os exercícios de coordenação da seção anterior (blocos 1 e 2) para as novas claves

## Claves em compassos ímpares - 5

A

clave  
marcação

5/4

tá . tá . tá tá . tá . tá tá . tá . tá tá . tá . tá .

B

C

D

E

F

## Claves em compassos ímpares - 7

A

clave  
marcação

tá . tá . tá . tá tá . tá . tá . tá tá . tá . tá . tá tá . tá . tá . tá . tá .

B

C

D

E

F

G

## **Considerações finais**

Este livro partiu de uma lacuna que observei no ensino formal de música no Brasil, somada à uma lacuna ainda maior experienciada na vida profissional como músico e na vida social de maneira geral no Brasil. A falta de referências e materiais que descrevam a importância da cultura musical africana na formação cultural brasileira assim como a falta de metodologias dentro do universo de ensino de música que tenham como base repertório e conceitos afro-diaspóricos foram os principais motivadores da concepção deste material. Curiosamente, esta escassez se dá paralelamente ao senso comum entre músicos populares da importância da contribuição musical africana no Brasil.

Outros autores descrevem esta mesma carência no ensino de música brasileiro. Carvalho (2010) relata que a noção de que a música popular é originada a partir de contribuições africanas se dá apenas na esfera histórica musicológica através de análise de seu discurso musical e de sua origem social, corroborando a importância da criação de materiais de ensino baseados na musicalidade afro-brasileira em todos os âmbitos. Segundo o autor:

“Não estudamos, ou estudamos raramente nos cursos de música popular ritmos e formações instrumentais africanas; não apresentamos de forma crítica, como o discurso musical africano é estruturado pelas percussões - tambores graves, improvisam, médios e agudos formam a base, idiofones tocam os ritmos guia e chocalhos as subdivisões; não estudamos a relação dos africanos com o timbre de suas vozes e instrumentos. Em suma, a cultura musical africana é vista, quando chega a ser abordada, nas aulas de história da música, como algo distante e que já cumpriu o seu papel, e poucas vezes, como algo vivo e presente, e por isso fundamental para execução de nossa música. A mestiçagem de nossa música é reconhecida como espelho de nossa identidade racial, presente no senso comum e discutida nas altas esferas por sociólogos, antropólogos ou etnomusicólogos. O que postulamos é que esta mestiçagem “apareça” em todos os âmbitos, não só em discussões de estudiosos, mas principalmente na educação musical básica, nos cursos de instrumento e prática instrumental, nos ensaios, de forma não só sentida, como pensada. (CARVALHO, 2010, p.134-135)



O candomblé em suas muitas facetas, é, nesse sentido, como um cristal dessa cultura ancestral africana que se preserva no Brasil e prolifera em diversas outras manifestações populares. A música, intrínseca à religião do candomblé, foi o que primeiro me encantou e me abriu os olhos para a importância dos toques de terreiro para a formação da música popular brasileira. Nesse mergulho, entendi que não poderia simplesmente pensar em uma metodologia que se baseasse nos toques sem falar do contexto no qual se inserem, daí a necessidade da inserção de uma seção voltada para a história dos povos africanos escravizados que se estabeleceram no Brasil ao longo do período colonial e a formação do candomblé como religião.

Escolhi as quatro claves abordadas neste livro, surgidas dentro dos terreiros, pois enquanto músico popular, lidei com elas em profusão em meu fazer musical. Em outras palavras, considero-as fundamentais para o músico que deseja aprender, tocar e trabalhar com música popular no Brasil devido à enorme penetração que possuem nas canções da música de nosso país. Observei como estes padrões rítmicos estão presentes em nossa música e me propus a elaborar um método de coordenação rítmica que utilizasse estas claves e os toques em que elas estão presentes.

Conforme pesquisei a respeito dos toques na bibliografia e em meu dia-a-dia musical compreendi que a presença de padrões rítmicos africanos na música popular brasileira era uma evidência da herança musical africana no Brasil, assim como relata Kubik (1979). Esse foi sempre o ponto de partida das investigações que abordei neste livro, somando-se a este fator, é claro, a pesquisa no âmbito histórico e sociológico já citada. Esta soma de análise musical comparativa com contextualização histórica e social, abordando a penetração dos toques de terreiro na música popular - amparada sempre pela bibliografia - é uma das principais contribuições deste livro: boa parte dos materiais etnomusicológicos a respeito dos toques de terreiro se limitam a transcrever e analisar os toques e o contexto social dos terreiros, sem se aprofundar nas contribuições desta cultura para a música popular brasileira. Da mesma forma, poucos trabalhos a respeito da música popular brasileira, em seus muitos gêneros, se debruçam sobre as origens rítmicas africanas da nossa música presente nos toques de terreiro.

Outra contribuição deste material é a utilização das claves enquanto conceito e ferramenta de ensino. Conforme explicitado no capítulo “Claves, *time-line* e linhas guia”, a experiência cubana é um caso de sucesso na organização rítmica tanto da performance quanto do aprendizado de música através do sistema de claves. Apesar de existirem propostas de ensino rítmico que se fundamentam no conceito de clave para tratar da música brasileira, ainda é um tema extremamente incipiente no ensino de música.

Diversos pesquisadores embasam a existência de padrões rítmicos estruturantes na música da diáspora africana como evidência da herança musical africana e como gabaritos capazes de organizar estas manifestações musicais, definindo as possibilidades rítmicas e estilísticas para os músicos executantes. A partir destas afirmações e da constatação de fenômenos similares na música popular brasileira é possível utilizar as claves brasileiras tanto para atestar as origens rítmicas africanas da música brasileira quanto para propor uma metodologia que se baseie na percepção destas figuras como elementos reguladores do ritmo também na nossa performance e em nosso aprendizado musical: uma metodologia de ensino de ritmo verdadeiramente mestiça, uma vez que não abandona a contribuição europeia, presente, por exemplo, na notação tradicional, mas, compreendendo suas limitações para o ensino da rítmica brasileira, agrega forças com a utilização das claves.

Esta metodologia foi testada no estágio docente realizado no mestrado profissional em ensino de práticas musicais da UNIRIO e demonstrou o sucesso da abordagem dos toques de terreiro através do conceito de clave, assimilado com facilidade pelos estudantes. Além disso, a combinação de uma parte mais teórica das aulas com contextualização histórica dos toques e da cultura musical do candomblé seguida de outra parte com análise dos toques e sua penetração na música popular, culminando nos exercícios de rítmica, demonstrou a eficácia desta metodologia em capturar o interesse dos alunos. Acredito que este sucesso se deu na medida que torna-se mais atrativo o aprendizado musical quando se contextualiza a relevância e a presença desta musicalidade em nosso país e, por sua vez, na realidade e no fazer musical dos estudantes.

No que diz respeito aos exercícios de rítmica, diversas modificações foram implementadas, principalmente através de retornos dos alunos. Por se tratar de uma musicalidade rica ritmicamente, as proposições de coordenação podem se tornar complexas. Dessa forma, a utilização de onomatopéias acompanhando as partituras, a divisão em blocos de exercícios graduais, proposições de desmembramento dos exercícios e, por fim, a criação de uma seção de exercícios introdutórios foram alguns dos aprimoramentos realizados nos estudos de rítmica propostos neste livro de forma a permitir que estudantes menos familiarizados com este tipo de exercício e com a musicalidade do candomblé possam também obter proveito deste conteúdo. De maneira semelhante, as tabelas contendo referências musicais dos toques e células rítmicas presentes em gravações específicas trouxeram para os estudantes demonstrações na música popular que os aproximam destes toques, auxiliam na compreensão dos padrões e no desenvolvimento da percepção dos mesmos.

Ao final deste processo, surgiu este livro que engloba dois olhares complementares sobre a cultura afro-brasileira: um sobre seu povo e suas origens e outro sobre sua musicalidade, centrado no conceito de clave e como este conceito pode servir para incorporar esta musicalidade no ensino de música no Brasil. Espero que este material sirva como aliado para que estudantes de música possam aprofundar seu desenvolvimento pessoal e seu interesse pelo universo musical da diáspora africana, assim como espero que amantes da música possam mergulhar um pouco mais nas águas da música afro-brasileira e em suas origens.

## Referências bibliográficas

Agawu, Kofi. **African Rhythm: A Northern Ewe Perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ALLEN, Tony. **The 5 Major Drum Patterns of Afrobeat**. Rest in Beats, Youtube, 2020.

Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=FnxL66aHWsl&ab\\_channel=RestInBeats](https://www.youtube.com/watch?v=FnxL66aHWsl&ab_channel=RestInBeats)

AROM, Simha. **African Polyphony & Polyrhythm**; musical structure and methodology trad. do francês por: Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press 2004 668 p.

BAKOS, Margaret Machiori. **Estudos Ibero-americanos**, PUCRS, v. XXVI, nº2, p. 175-186, 2000.

BASTIDE, Roger. **As Religiões africanas no Brasil**. Ed. Pioneira, 1985

BARROS, José Flávio Pessoa de. **Mito, Memória e História: A Música Sacra**, Programa de Estudos e Pesquisas sobre Religiões — PROEPER/UERJ.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. Editora Lumiar, 2009, 168p.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson. **Afrobook: Mapeamento dos ritmos afro-braianos volume I**. Associação Pracatum Ação Social, Salvador, 2017

CARDOSO, Angelo Nonato Natale. **A Linguagem dos tambores**. UFBA, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música - Doutorado em Etnomusicologia. Salvador, 2006

CARNEIRO, Édison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978

\_\_\_\_\_. **Folgedos tradicionais.** 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Folclore (1982)

CARVALHO, José Jorge de. **A tradição musical lorubá no Brasil:** Um cristal que se oculta e revela. Série Antropológica, UNB, Brasília, 2003.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira:** proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Campinas, SP, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 6. ed. Belo Horizonte. Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 811p. 1988.

CHIARONI, Vinícius Rosa dos Santos. **Tactus e Tempo:** aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII. Florianópolis. 2020. 177 p.

CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility.** Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1979. 629 p.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. **Melódica Percussiva: norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada.** Manual de Percussão Volume V. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva. 2008

DOMINGUEZ, Maria Eugênia. **O que a música faz na capoeira angola?** UFSC (2010)

DAVIS, Miles TROUPE, Quincy. **Miles:** The Autobiography. Simon & Schuster, 1989

ERNANI, Felipe. **Sertanejo e Funk são os gêneros mais ouvidos no Brasil em 2020.** Tenho mais discos que amigos, 27 de dezembro de 2020. Disponível em:

<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/12/27/sertanejo-funk-mais-ouvidos-2020/>

ESSINGER, Silvio. **Batidão**. Uma história do Funk. Editora Record, Rio de Janeiro, 2005. 292 p.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quarta-feira**: enredo dos enredos. Mórula, 1ª edição. Rio de Janeiro 2015.

FABRI, Leonardo. **As políticas da desigualdade racial no Brasil**: uma república erguida com cotas para os brancos. Blog da Boi Tempo, 30 de junho de 2020. Disponível em

<https://blogdaboitempo.com.br/2020/06/30/as-politicas-da-desigualdade-racial-no-brasil-uma-republica-erguida-com-cotas-para-os-brancos/>

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 650p.

FERREIRA, Miriam de Fátima; GONÇALVES, José Henrique Rollo. **A cosmologia do Candomblé** 2008

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, v.3, n.1, p. 101-16, 2006.

FLOYD, Samuel A. **Ring Shout!** Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry. Black Music Research Journal, Vol. 11, No. 2, pp. 265-287. 1991.

GRENET, Emilio. **Música Cubana**. Orientaciones para su Conocimiento y Estúdio. In: GIRO, Radamés (org.) Panorama de La Música Popular Cubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. 364 p.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. 2004. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/56>

JONES, A. M. **Studies in African Music**. Vol. I. 2. Ed. Londres: Oxford University Press, 1961. Vol. I 295 p. vol. II 237 p.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. 55 p.

LEITE, L. **Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens: Relatos de uma experiência**  
2017 96 f. LeL Produção Artística, Edição 1, Salvador, 2017

\_\_\_\_\_. **Toda música Brasileira é Afro-Brasileira**. Entrevista concedida a Luciano Matos, El Cabong, 18 de maio de 2020. Disponível em <https://elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>

\_\_\_\_\_. **A última entrevista de Letieres Leite**. Revista Noize, 19 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/a-ultima-entrevista-de-letieres-leite/>

LODY, Raul Giovanni Lody. **Afoxé: Cadernos de Folclore**. Fundação Nacional de Arte, 36p, 1976.

MALAGRINO, Leonardo França. **Os ritmos no candomblé de nação angola: A música do templo de cultura bantu Redandá**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, 2017

MARTINI, Paula; SABÓIA, Gabriel. **Cem Anos do Samba**. No Estácio nascem a batida definitiva e as escolas de samba. 22 de novembro de 2016. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/especiais/cem-anos-do-samba/2016/11/22/NO-ESTACIO-NASCEM-A-BATIDA-DEFINITIVA-E-AS-ESCOLAS-DE-SAMBA.htm>

MATHIAS, Pérola. **Silêncio para Letieres Leite**. Revista A Palavra Solta. 31 de out. de 2021. Disponível em:

<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/sil%C3%Aancio-para-letieres-leite>

MAULEÓN, Rebeca. Salsa Guidebook for piano and ensemble. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1993. 259 p.

MENEZES, Cynara. **Por que nos EUA não tem batucada?**. Portal Geledés, 2 de fevereiro de 2016. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/por-que-nos-eua-nao-tem-batucada/>

MOTT, Luis. **Acotundá**: Raízes setecentistas do sincretismo religioso no Brasil. Revista do Museu Paulista, v. XXXI, 1986

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 178p, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa. **O contato musical transatlântico**: contribuições bantu na música popular brasileira. Revista do centro de estudos africanos da USP, p. 99-101, 1978.

NKETIA, Kwabena. **The music of Africa**, 1974.

OLIVEIRA, Eduardo de. **O Funk e o Maculelê - Parte 2**. USP especiais #51, Jornal da USP. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/podcast/usp-especiais-51-o-funk-e-o-maculele-parte-1/>

\_\_\_\_\_. **O Funk e o Maculelê - Parte 2**. USP especiais #51, Jornal da USP. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/podcast/usp-especiais-51-o-funk-e-o-maculele-parte-2/>



OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As Cores do Som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In: *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 22-23:87-109, 1999/2000/2001.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. **A trindade da música popular (Afro)Brasileira - João da Baiana, Donga e Pixinguinha**: Redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba. Universidade de Brasília, 2013.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras no Brasil**: Para uma sociologia dos povos negros do Brasil. *Revista da USP*, 1995, p.65-82

\_\_\_\_\_. **Segredos guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, págs. 175-187.

RIBEIRO, René. **Cultos Afro-brasileiros do Recife**: Um estudo de ajustamento social. Instituto Joaquim Nabuco, 1952

RIBEIRO, Eduardo. **A história do tamborzão, a levada que deu a cara do ritmo ao funk carioca**. *Vice*, 20 de agosto de 2014. Disponível em:

<https://www.vice.com/pt/article/rjm9ak/a-historia-do-tamborcao-a-levada-que-deu-car-a-ao-ritmo-do-funk-carioca>

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador, Editora Corrupio, 1981, 156p

ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986. 80 p.

ROSÁRIO, Fernanda. **Ijexá, ritmo dos terreiros de candomblé e da música brasileira**. *Alma Preta*, 9 de fevereiro de 2022. Disponível em:

<https://almapreta.com/sessao/cultura/ijexa-ritmo-dos-terreiros-e-da-musica-popular-brasileira>

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SANTOS, Arildo Colares dos. **Aprendiz de samba**: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo. São Paulo, 2018. 119 p.

SCOTT, Guilherme. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira**: possibilidades e movimentos / Guilherme Scott.- Salvador, 2019.

SCHROY, Henry; REIS, Bira. **A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu**. Um estudo afro-brasileiro de Hank Schroy, Bira Reis e alabês do Ilê Oxumaré, Salvador, Bahia. 2011

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. Editora Ática, São Paulo, 149 p.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Civilização Brasileira, 7ª edição. Rio de Janeiro, 2020;

\_\_\_\_\_. Twitter, 14 de novembro de 2019. Disponível em:  
[https://twitter.com/simas\\_luiz/status/1194951236782567425](https://twitter.com/simas_luiz/status/1194951236782567425)

\_\_\_\_\_. Twitter, 14 de novembro de 2019. Disponível em:  
[https://twitter.com/simas\\_luiz/status/1194951231032176646](https://twitter.com/simas_luiz/status/1194951231032176646)

ULANOV, Barry. **A história do Jazz**. Editora Civilização Brasileira (1957)

VATIN, Xavier. **Música e Transe na Bahia**: As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. Ictus, Periódico do PPGMUS/UFBA, 2001

VERGER, Pierre; **Orixás**. São Paulo, Corrupio, 1981

VERGER, Pierre. **Uma Rainha Africana em São Luís**. São Paulo, 1990

ZAMITH, Rosa Maria. **O Samba-de-roda baiano em tempo e espaço**. Revista Interfaces, 1995.