

Flexibilidade na performance do Candomblé e das baterias das Escolas de Samba

Rafael Y Castro
Instituto de Artes da UNESP
rafaelbatucada@yahoo.com.br

Carlos Stasi
Instituto de Artes da UNESP
recostasi@yahoo.com

Resumo: Este trabalho investigou a flexibilidade na performance dos ogãs da Casa de Candomblé Angola Kyloatala e dos ritmistas do GRCSSES Império de Casa Verde em São Paulo, a partir da compreensão da percussão como uma linguagem estruturada e sustentada pela tradição oral. Esta flexibilidade permite que algo novo sempre aconteça, o que, apesar dos riscos, estimula a vontade de reinventar-se em cada ação. Nossa metodologia baseou-se na pesquisa participativa como ogã e ritmista nos referidos locais. Foram encontradas possibilidades de flexibilidade na performance musical em determinados aspectos. Todos estes elementos apresentam-se de maneira peculiar e compõem as características destas musicalidades. Concluímos que a possibilidade variável destes conjuntos percussivos do Candomblé e das Baterias – se dá exatamente dentro destas variações.

Palavras-chave: Bateria de Escola de Samba. Candomblé. Performance. Linguagem.

Flexibility in the performance of Candomblé and percussion ensemble of Samba Schools

Abstract: This work investigated the flexibility in the performance of the ogãs of the Casa de Candomblé Angola Kyloatala and the rhythmists of the GRCSSES Império de Casa Verde, from the understanding of percussion as a structured language supported by oral tradition. This flexibility allows something new to always happen, which, despite the risks, stimulates the desire to reinvent itself in each action. Our methodology was based on participatory research as ogã and rhythmist in the referred places. Possibilities of flexibility in musical performance were found in certain aspects. All of these elements are presented in a peculiar way and make up the characteristics of these musicalities. We conclude that the variable possibility of these percussive ensembles of Candomblé and Baterias - occurs exactly within these variations.

Keywords: Bateria de Escola de Samba. Candomblé. Performance. Language.

Alguns resultados sonoros de determinadas práticas coletivas apresentam-se de formas distintas de acordo com variantes que ocorrem em cada dia de apresentação, ensaio ou rito. Neste trabalho investigamos como isto ocorre em dois locais específicos – num terreiro de Candomblé e numa bateria de escola de samba –, analisando este processo de flexibilidade na performance dos grupos percussivos que atuam nos mesmos. Nossas pesquisas foram realizadas especificamente na Casa de Angola Kyloatala e no GRSCSES – Grêmio Recreativo Social Cultural Escola de Samba Império de Casa Verde, ambas na cidade de São Paulo. Nossa análise objetiva a validação de particularidades essenciais da performance dos grupos aqui examinados, aspectos estes geralmente considerados extrínsecos a estas realidades. A

metodologia compreendeu essencialmente pesquisa participativa dentro de cada um dos contextos, tanto como ogã como ritmista respectivamente. Visto que ambas as comunidades são oriundas de movimentos diaspóricos, focamos nas características dos processos metodológicos utilizados e procuramos analisar eventuais semelhanças e possíveis processos de representação identitária através dessas práticas performáticas. Um destes aspectos é a compreensão da percussão como linguagem que traremos mais adiante no trabalho. Nossos referenciais teóricos utilizados foram Cardoso (2006), Fernández (1986), Graeff (2015), Pereira (2006) e Pinto (2001 e 2015). Fernández (1986) observa que “dentre os traços musicais que os africanos contribuíram na formação da música americana, em particular a da América Latina, o ritmo possui uma importância especial¹.” Já Graeff (2012) discute o conceito de relativização temporal, apresentado por Pinto (2001):

A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias. Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos. No caso do Samba de Roda, a percepção dos pulsos elementares não é apenas subjetiva, mas também acústica. Por outro lado, considera-se que a pulsação elementar deveria ser isocrônica, quer dizer, que as distâncias temporais entre as batidas deveriam ser exatamente iguais – o que é praticamente impossível, inclusive para músicos que treinam com metrônomo. No entanto, a suposta isocronia não se refere a uma exatidão temporal, mas sim a uma “rede flexível” ou à flexibilidade da matriz temporal (Pinto, 2001a, p. 103 *apud* Graeff, 2012, p. 7).

Consideramos o conceito exposto por Pinto e Graeff como parte daquilo que aqui denominamos *flexibilidade*. No que se refere à isocronia discutida pelos autores observamos que, dentro do contexto específico do julgamento das baterias de escolas de samba no carnaval paulistano, as análises estabelecidas não condizem, de forma geral, com tais características conceituais da musicalidade afro-brasileira, já que

Tal não-isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como “discrepâncias participatórias” No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma (Keil, 1987 *apud* Graeff, 2012, p. 7).

Ou seja, pelo fato de que tocar com quantidades e integrantes diferentes em cada evento, resultando em performance “finais” que são representadas de distintas maneiras, é um equívoco desconsiderar tal flexibilidade com base em referências externas de outras culturas, justamente o que ocorre no sistema de julgamento das baterias. A flexibilidade temporal é inerente às práticas aqui analisadas, ocasionando, por exemplo, necessidades de ajustes de andamento que variam de acordo com várias situações de performance, tanto nos xirês (rituais do Candomblé que apresentam um enredo mitológico) como nos desfiles das escolas de samba. Sendo assim, pontuar uma bateria de escola de samba sem considerar flexibilidades inerentes a essas musicalidades específicas da cultura afro brasileira é subestimar uma cultura em detrimento de outra, já que as diversas culturas populares possuem seus próprios referenciais e estes devem ser considerados por suas diferenças.

Dentro dos dois locais aqui analisados reconhecemos os seguintes pontos flexíveis ou variáveis, identificados de acordo com as diferentes realidades e performances desses grupos: a) intensidade, b) levadas e toques c) variações, d) novas propostas para arranjos finais, e) número e estilo de bossas, f) realização de chamadas de repinique, g) duração dos eventos, h)

¹ Entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, y en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia (Tradução de Rafael Y Castro).

níveis de tensão ou tranquilidade e i) repertório, entre outros. É fato que um certo grau de risco é sempre considerado em ambos os contextos devido a dependência daqueles que estarão, ou não, disponíveis para a performance em cada evento. Trata-se de um processo natural à dinâmica desses grupos. Esse risco assume enorme importância, pois permite estabelecer novas relações de sonoridade de acordo com diferentes formações que surgem a cada dia de atividade, dependendo assim da participação irregular dos distintos participantes. Para Pinto (2001):

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (Pinto, 2001, pp. 227-228).

Segundo Pinto (2015), a relação diversificada da transculturalidade (fenômeno decorrente da ressignificação de uma cultura que parte de um local para outro), como característica que transforma a sonoridade e a importância da performance no contexto sócio cultural, num processo de mutação de elementos no próprio acontecimento cultural, dinamismo e modificação, fazem parte da ação:

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

Dentro desta perspectiva dinâmica discutida por Pinto (2015), a rotatividade de participantes apontada por nós resulta em performance notadamente diferentes a cada dia ou situação, todas dando conta de cumprir com as necessidades das Escolas e dos terreiros, apesar que seus próprios integrantes assumem que algumas terminam por ser mais ideais do que outras. No caso da bateria do GRACES Império de Casa Verde, por exemplo, muitos ritmistas revezam seus instrumentos em começos de ensaio. Como alguns mais proficientes executam com perfeição alguns instrumentos específicos ocorre que, quando a Bateria ainda está com um número pequeno de integrantes, alguns destes saem de seus instrumentos oficiais e tocam caixa, instrumento necessário para dar sustentação ao ritmo. Do mesmo modo, dependendo do dia, tanto o Mestre como os Diretores também realizam esta função de tocar no início, ou mesmo durante todo o ensaio. Isto ocorre, por exemplo, em dias chuvosos, nos quais há menor participação de integrantes nos ensaios, assim como na chamada *partida do samba*, quando alguns Diretores tocam, normalmente, os surdos de terceira com um pequeno grupo no palco para depois retornarem à direção da Bateria. Esse momento – quando o Mestre, Diretores e alguns ritmistas mudam de função, ou seja, saem da regência e de seus instrumentos para tocarem outros –, é muito importante, pois funciona como meio de enfatizar a necessidade e o valor de cada ritmista, assim como da própria flexibilidade encontrada nas transições da própria performance aqui analisada. O Mestre ou Diretor que toca em momentos alternados de ensaio, além de ser visto como uma referência na performance, também modifica a sonoridade final de todo o grupo, corroborando assim com a apresentação de uma performance flexível.

Como as Baterias tocam em movimento, há também a necessidade de inversão de determinadas posições. Neste sentido, alguns instrumentistas mudam de lugar durante os eventos. Este é o caso, por exemplo, quando uma Bateria entra no chamado recuo do Sambódromo e os tamborins de frente (primeiros a entrar no recuo) necessitam voltar para a avenida. Já que ocupam o fundo do recuo ao entrar no mesmo, necessitam esperar que todos os outros naipes de instrumentos saiam deste momento de espera para retornar à sua posição original do desfile e continuar em movimento. Tudo isso transforma a sonoridade do grupo como um todo. A equalização, por exemplo, é modificada, já que instrumentos com alturas e timbres diferentes deslocam suas sonoridades para outros locais do espaço ocupado. Nesses momentos de inversão de localização dentro da Bateria, novos contatos e parcerias surgem e muitas variações podem, e normalmente ocorrem, pela felicidade de um colega encontrar o outro devido às mudanças de posicionamento. São nesses momentos que acontecem determinadas empolgações que levam à mudança da sonoridade do grupo e, portanto, a performance se modifica como um todo. Diversos subgrupos são formados em uma Bateria nos ensaios e festas, e mesmo nos desfiles. Alguns integrantes se reencontram pelas mudanças durante o percurso e criam novos momentos sonoros pontuais que duram alguns segundos. São momentos riquíssimos de troca, muitas variações combinadas, improvisações, mudança de intensidade e coreografias. Essa marca característica do samba, através da criatividade e espontaneidade de seus indivíduos, proporciona uma performance variável e coerente à própria linguagem. Sendo assim, nada é estático e, apesar de certas necessidade atuais, tudo isto é preservado espontaneamente. No entanto, muito trabalho é necessário para se evitar certos problemas e a condução de uma Bateria. Exige-se muita habilidade e confiança, visto que um Mestre sempre trabalhará com a performance flexível. O Mestre Robson Campos (Zoinho) observa a necessidade de se fazer ensaios estratégicos com grupos diferentes a cada dia, pois apenas no dia do desfile terá sua Bateria completa. E mesmo assim esta performance será flexível.

Preciso contar com o que tenho somente na hora. É com muita confiança em meus ritmistas que posso realizar o melhor possível com todas as mudanças. Qualquer formato que tivermos daremos conta do recado. Precisamos acreditar. Os ensaios de toda a semana, desde abril, nos dão esta tranquilidade. Aqui quem chega resolve, precisa ser assim. Se não dá conta não fica. Cada segunda-feira tenho um grupo diferente no ensaio. Somente no dia do desfile a maioria deles se encontrarão. (Robson Campos/Mestre Zoinho, 03/02/2020. Entrevista de Rafael Y Castro. Quadra do GRCSSES Império de Casa Verde).

A mesma flexibilidade ocorre no conjunto percussivo do Candomblé, já que também existe a necessidade de revezamento constante entre seus membros, os ogãs.

Aqui em Casa é assim filho, precisamos fazer revezamento. Todos os ogãs tocam e circulam entre os atabaques e gãs, além das outras funções deste cargo que você já sabe né! Outra coisa é que em cada Xirê podemos ter mudança de ogãs. Além dos da Casa, que também são muitos e podem vir alguns para determinada festa, também temos os de fora, ou com convidados mais velhos – como é o Talabi que você já viu – ou com novos conhecidos. Esta consagração também se dá no próprio toque. Você recebe um convidado que sabe que é de outra Casa, seja ela nova ou mais antiga, da mesma forma. Tocar junto é uma forma de homenagear e receber pessoas do santo. (Rodolfo Santos dos Reis/Tata Kylonderu, 07/02/2020. Entrevista de Rafael Y Castro. Casa de Angola Kyoalatala).

Estes músicos circulam o tempo todo entre os atabaques e também são substituídos e substituem outros que precisam trocar seus lugares. O esforço físico necessário para repetitivas e longas performances requer tais trocas. Como cada ogã possui uma sonoridade

característica e identidade musical nos toques e suas variações, cada vez que ocorre uma troca a performance também tem diversas resultantes, nunca prejudicando o ritual. A flexibilidade acaba sendo a própria marca desses grupos e, nesse sentido, por conta da necessidade, há uma intimidade com essas variantes. Outra modificação acontece na performance quando determinados ogãs mais experientes estão responsáveis por outras funções, como as do recolhimento aos preceitos, algo normal quando um alabê que lidera todo o restante do grupo de ogãs está recolhido no roncó². Isso também muda toda a sonoridade do grupo. Do mesmo modo, muitos ogãs também participam como convidados em outras Casas. Na Casa Kyloatala, por exemplo, muitos ogãs mais velhos da Casa de Angola Redandá participam das festas e xirês. Fomos também requisitados para participar em dias de apresentações externas, como a que ocorre no dia 02 de fevereiro em homenagem a Iemanjá. Como nesse dia alguns ogãs mais experientes estavam em preceito e outros tinham compromissos pessoais nosso suporte foi solicitado pela necessidade de se revezar o toque com outros ogãs. Através desta experiência pudemos analisar e compreender o quão importante é o conceito de coletividade nestes grupos. Nesse dia atuamos de forma mais intensa, por conta da responsabilidade e da eventual aceitação pelos membros da Casa.

Com base no que tem sido exposto, observamos que nesses encontros a sonoridade final proporcionada pela percussão é completamente diferente daquelas realizadas apenas com ogãs da Casa Kyloatala. Da mesma forma, isto ocorre numa Bateria, já que muitos ritmistas são convidados para reforçarem a sonoridade e aumentar a quantidade de integrantes em dias de desfile em outras Escolas. Outra similaridade com a metodologia utilizada no Candomblé, é que muitos ritmistas proficientes são formados para serem novos Diretores, ou mesmo Mestres, tanto na mesma Escola como em outras. A partir desta realocação de setores em uma Bateria o lugar liberado pelo ritmista mais proficiente para assumir o posto de Diretor precisará ser ocupado por outro. Durante os dez anos de convivência nessa Bateria pudemos presenciar muitos momentos de formação de indivíduos para atuarem em outras Baterias ou assumirem cargos hierárquicos maiores dentro da própria Escola, o que também ocorreu no Kyloatala.

Outro ponto identificado como central nesta pesquisa foi a compreensão sobre o conceito da percussão como linguagem, no sentido que existe um vocabulário interno, desenvolvido durante muitos anos, que funciona como código de comunicação entre a performance musical e o movimento corporal de alguns indivíduos. Esta característica foi observada in loco nos dias de festividades, ensaios e apresentações. Ou seja, há uma troca entre o que é transmitido musicalmente e aquilo que se reproduz na dança, como no caso da relação entre os primeiros repiniques com as passistas e os ogãs com alguns filhos de santo. A concepção da percussão como linguagem, está completamente estabelecida nestas musicalidades. O performer obrigatoriamente se conecta com estes três elementos que representam a linguagem como um todo. A tríade ritmo, voz e movimento, simboliza uma cultura ancestral reproduzida via diáspora. A linguagem é uma ferramenta de comunicação através de códigos musicais identitários criados no amplo vocabulário interno do Candomblé e das Baterias, conhecimento este que, desenvolvido desde há muitos anos, se mantém presente como estratégia político existencial. É a partir destes saberes que estes grupos se identificam e performam em busca de reconhecimento. A performance, como um todo, abrange questões de luta e resistência. O

² O roncó é um local para a iniciação de novos integrantes da religião. Na Cosmogonia Bantu, – referência filosófica histórico cultural do Candomblé da nação Angola –, há a relação deste local com o útero da orixá chamada de Mãe Iansã. Esta associação acontece exatamente por conta da iniciação, já que através da mesma uma nova pessoa é concebida. Ou seja, uma espécie de renascimento para o mundo espiritual diaspórico afro brasileiro.

discurso se dá pelo fazer e pela concepção ampla das relações interdisciplinares entre o performer e toda a comunidade envolvida na própria performance. O ritmo é um elemento essencial para a conexão com os movimentos dos participantes e comunicação com os instrumentistas:

Há passistas que dançam com a marcação do surdo, outros do pandeiro, outros do atabaque, depende de sua formação. Não é todo samba que leva o passista a mostrar todo o valor de sua ginga. Há necessidade de que o ritmo esteja coordenado e que seu corpo sinta motivação para transmitir os movimentos. Todo bom passista é altamente sensível ao ritmo (Candeia e Isnard, 1978, p. 10).

Este conhecimento é utilizado para resguardar uma tradição ancestral promovida pela oralidade. Segundo Silva (2005),

salvo raríssimas exceções, somente ao final da década de 1980 pode-se falar no aparecimento de temáticas como as formas de religiosidade, as musicalidades, os costumes e tradições fundadas na oralidade. Não se trata apenas somente de novos olhares, mas novas correlações de força sociais e culturais (Silva, 2005, p.375).

Este resguardo é possível a partir da performance de todo o grupo e seus significados amplos. Com relação a este processo de linguagem no Candomblé, Cardoso (2006) afirma que “quem se depara com a música de Candomblé em seu contexto percebe de imediato que sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa (Cardoso, 2006, p. 216)”. Neste sentido, é necessário compreender o ritmo como um fenômeno multidimensional, comunicativo, ampliando seu alcance musical e social. Determinados elementos rítmicos acabam funcionando como símbolos de empoderamento social, pois a partir deles cria-se referência e identidade coletiva. “Fenômenos rítmicos são multidimensionais e obedecem a princípios de organização específicos a seus contextos culturais” (Graeff, 2015, p. 134). Sendo assim, um toque de atabaque ou uma levada de caixa contribui para situar o indivíduo como parte de um grupo que tem um reconhecimento social a partir da performance. Para Canclini (1998), a identidade de um grupo está ligada essencialmente aos indivíduos que compartilham de um mesmo contexto:

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

Também compreendemos esta relação específica entre pessoas de um mesmo contexto. Por outro lado, também percebemos que esta produção de conhecimentos – que chamamos aqui de *códigos internos* – acabam abarcando outras dimensões, como também sugerido por Graeff (2015). Este conhecimento torna-se necessário para os que vivenciam e também para a comunidade como um todo. Tudo que é produzido gera um sentimento de pertencimento amplo, independente de quem realiza a performance, já que quem escuta, por exemplo, também acaba situando-se como parte de tais grupos, tocando ou não um instrumento.

A sonoridade promovida pela performance dos conjuntos percussivos aqui analisados contribui para um sentido comunitário amplo. São nestes locais que as pessoas trocam

sensações e experiências. A relação e o sentido da prática musical de forma universal também é uma característica encontrada na essência destas musicalidades, seja em seus locais de origem – África – ou nos reflexos desta na musicalidade brasileira, caso dos terreiros de Candomblé e das Baterias. A possibilidade de performances diferentes, de acordo com cada situação em particular, desperta o interesse pela criação de algo novo a cada momento. Apesar dos riscos, isto motiva os participantes. A performance flexível é um fator importante para a própria manutenção destas musicalidades. A complexidade que envolve todos os processos artísticos e pedagógicos destes grupos também mostra como eles se movimentam num sentido evolutivo, reinventando-se dentro da tradição oral. A flexibilidade destas práticas observadas na performance, a compreensão da percussão como linguagem e o processo identitário resultante destes locais, acabam representando o sentido de suas próprias existências. Desta forma, observamos que os resultados obtidos dentro dessas variantes dão legitimidade às características dos grupos aqui analisados. A partir do reconhecimento destas flexibilidades na performance formam-se, em cada encontro artístico, novas resultantes. Neste sentido, de acordo com cada apresentação, um novo referencial sonoro pode ser compreendido como parte da representatividade dos grupos envolvidos. Ou seja, a partir das diferenças e inconstâncias, criam-se novos referenciais, necessários à sobrevivência da cultura popular. A manutenção, adaptação e transformação de novos processos em cada prática promovem novos encontros performáticos e resultados que recriam estas musicalidades, impulsionando os atores envolvidos nessa flexibilidade com base em possibilidades que não se esgotam em um único formato permanente. Desta forma, a busca pela novidade torna-se um elemento desafiador. Ao mesmo tempo, o reconhecimento destas variantes por pessoas de fora do contexto, assim como uma maior conscientização do fenômeno por parte dos próprios promotores destas práticas, torna-se essencial ao reconhecimento destas diferenças sonoras. A performance resultante de práticas herdadas e transformadas pela diáspora africana e outras misturas étnico raciais – reflexo de todas as influências que formaram o Brasil –, originam particularidades que representam a identidade musical brasileira, desenvolvida em diversas formações musicais a partir do que é construído nos conjuntos percussivos.

Referências:

- CANCLINI, Nestor Garcia (1989). **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp.
- CANDEIA, ISNARD (1978). **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale (2006). A linguagem dos tambores. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez (1986). **La Binarizacion de Los Ritmos Ternarios Africanos en America Latina**. Havana: Casa de Las Americas.
- GRAEFF, Nina (2015). **Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA.
- PEREIRA, Tatiana Antonia Selva (2006). Transculturação, identidade e diferença cultural em o recurso do método e o reino deste mundo de Alejo Carpentier. Dissertação de mestrado em literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

PINTO, Tiago de Oliveira (2015). A estética transcultural na Universidade Latino Americana. Novas práticas contemporâneas. EAU – PPGAU UFF.

SILVA, Salomão Jovino (2005). **Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. Tese de doutorado em história. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

- Entrevistas

CAMPOS, Robson (Mestre Zoinho). Entrevista de Rafael Y Castro em 03/02/2020. São Paulo. Audio. Quadra do GRCSSES Império de Casa Verde. São Paulo.

REIS, Rodolfo Santos dos (Tata Kylonderu). Entrevista de Rafael Y Castro em 07/02/2020. Audio. Casa de Angola Kyloatala. Embu Guaçu.