

O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira.

Dra. Nícia Ribas D'ÁVILA

Resumo

Tendo em vista a reconquista das raízes de um processo de comunicação rítmico-musical do povo simples de uma sociedade civilizada – a brasileira -, este trabalho integra-se numa parcela contributiva ao estudo da folkcomunicação, visando a translucidar uma *identidade musical* edificada no Brasil por 'comunidades ritualísticas', cuja pedra fundamental foi o Batuque. Conquistando a mídia com suas irradiações no cenário musical internacional, esse fenômeno rítmico evoluiu, conservando, contudo, os traços básicos identificadores da cultura de origem - a brasileira -, em seu núcleo sêmico luso-negro-indígena. Para o desenvolvimento desta pesquisa foi-nos necessário inventariar ritmos, "toques", rezas, cânticos, danças, festividades e instrumentos do ritual afro-brasileiro com implicações afro-indígenas, religiosos, fúnebres e profanos, embora apenas uma porção sumária da pesquisa conste desta exposição. Proporcionando dados que poderão servir de subsídios aos estudiosos de Comunicação, Turismo, Folclore, semióticos da Cultura Popular e docentes, em geral, intencionamos, simultaneamente, fomentar pesquisas avançadas aliadas ao interesse de um desempenho pedagógico satisfatório de profissionais que irão atuar no magistério, em atendimento ao Ensino da Cultura Negra nas escolas do país.

Palavras-chave: folkcomunicação; educomunicação; cultura afro-indígena; batuque; samba.

Batuque - Etimologia

Uma das faces da identidade musical brasileira - a "face matriz rítmico-percussiva" que trazemos à luz - denomina-se **Batuque**, ou "ato de bater" que se soma à dança constituindo, assim, uma práxis enunciativa nos rituais. Esse tipo de manifestação, instaurado por 'comunidades ritualísticas' foi confundido, originariamente, com o ritmo Lundu, assentado na dança *Fofa* (típica portuguesa, sensual e desenvolta), conhecida no Brasil no séc. XVIII). No Batuque, porém, variedades rítmico-percussivas eram praticadas, fazendo com que o termo fosse consagrado como fonte originária das práticas musicais de cultos de origem negra, num Brasil colônia, escravocrata.

Buarque de Holanda (1987, p. 163), designa "s.m.o ato de martelar, de fazer bulha; (Bras.) designação genérica das danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão; - de jaré (Bras.): *batuque* dançado no interior baiano".

No Lello Universal (s/d., p. 313), encontramos: "s.m., dança especial dos negros de Angola; baile popular; ato de batucar".

Conforme Mendonça (1973, p. 117), é um substantivo masculino, em uma dança com batidas de pés e de mãos. "Etimologicamente é um termo africano do Landim *batchuque*, derivado do batuque = tambor, baile; segundo aquilo que me foi dito por Xavier Marques, por carta. É a dança do candomblé acompanhada de um ruído infernal de vozes".

Segundo Alvim Correa (1961, p. 663), "s.m., dança dos negros da África; fig. ruído, batida".

Em Cacciatore (1977, p. 66). "nome genérico dado às danças negras africanas; dança africana de umbigada; toda a reunião onde há danças com atabaques; designação ingênua para os cultos afro-brasileiros do Estado do Rio Grande do Sul (Área A, Zona A2); designação ingênua, genérica aos cultos de influências nagô-pajelança, Umbanda, nagô-mina, etc., na Amazônia, especialmente no Estado do Pará (Área C). Etim.: formação do português batuque = ato de bater (aplicado pelos portugueses aos tambores na África), ou bem do Landim (Xironga) "batchuk" = tambor. (Não confirmado)".

Ainda em Cacciatore (1977, p. 66), por extensão etimológica acrescentamos o termo **Batucajé** dado aos ruídos do conjunto de tambores que acompanham as danças rituais, designando, também, essas danças. É um termo pouco comum atualmente; etim.: formação provável de batuque + "ajê" do yorubá = feiticeiro".

Apreciações sócio-históricas

Em meados do século XVIII, uma pequena parcela de negros escravos e filhos de escravos aprendia música (teoria e execução instrumental), visando a obter a liberdade por meio da ascensão social. Aos poucos, esses escravos iam abandonando suas origens rítmico-percussivas, deixando de tocar seus tambores, em função de serem certas percussões - como surdos e bombos, em sua maioria - instrumentos considerados inferiores, executados por negros sem opção à escolaridade e obrigados a tocar de graça.

Reforçando essa ideologia que se impunha na época, citamos, como exemplo máximo atingido de erudição musical, a grandiosa contribuição que nos foi legada por negros ou mulatos, músicos livres, tais como: Luís Álvares Pinto (1719), professor formador de Mestres de Capela. Deixando-nos as obras *A Arte de Solfejar*, *Salve Regina*, entre outras, compôs a mais antiga fuga dupla do Brasil; Lobo de Mesquita (1746, organista), autor da obra *Antífona de Nossa Senhora*; Padre Maurício Nunes Garcia (1767, organista) autor da *Missa de Santa Cecília* (na qual observamos uma figura rítmica do Lundu) e da modinha *Beijo a mão que me condena*; Francisco Gomes da Rocha (1768), compositor, regente, cantor, timbaleiro, com a obra *Spiritus Domini* - considerada a melhor composição coral do século XVIII.

Paralelamente ao processo de erudição que se desenrolava nos idos do século XVIII, uma outra parcela bem mais vultosa de negros bantos, jejes e nagôs, percussionistas, fazia penetrar instintivamente suas raízes na comunidade musical brasileira, possibilitando com que, através dos séculos, fosse sendo formada uma identidade musical que seria futuramente e internacionalmente reconhecida pela dicotomia samba - bossa nova, reveladora de sucessos musicais ininterruptos que colocam o Brasil, na atualidade, como um país dentre os mais conceituados do mundo em riqueza musical, instrumental e rítmico-sonora.

A força de penetração histórica dessas raízes, numa diacronia sócio-musical constatada em nossas pesquisas - que se confirmam anualmente desde a realização de nossa tese de doutorado (D'Ávila,1976) - , explica-se pelo constatado valor expressivo da Música Popular Brasileira (MPB), fundamentado numa riqueza de timbres e ritmos encontrados nas mais variadas espécies e gêneros musicais, definidos por suas acentuações específicas denotadoras de suas origens ou *natureza identitária*, extraídas da formação das figuras, do posicionamento e interrelação dos blocos sonoros, da *DIATda*¹, na qual estes se estruturam.

A chegada dos escravos no Brasil

Uma lei de D. Manuel proibia o batuque em Portugal quinhentista. De conformidade com A. Lima Carneiro (1964, p.16) havia no norte de Portugal, na época, uma dança e canto com o nome de Batuque. "A moda do Batuquinho /Quem n'havia d'inventar? / Bate, bate, Batuquinho / Se tu queres .../Quem n'havia d'inventar?"

Os batuques certamente explodiram concomitantemente no Brasil inteiro com a chegada dos escravos para as nossas lavouras, tendo a mais pluralizada amalgamação rítmica. . No pensar de Nina Rodrigues (1977, p. 13-14), remontam à colonização. Porém, sendo a cidade de São Vicente a "Cellula Mater" da nacionalidade brasileira, esta foi a responsável pelos primeiros batuques na calada da noite que surgiram neste país na metade do século XVI.

Duzentos negros escravos entraram clandestinamente no Brasil em 1538, porém somente se estabeleceram oficialmente a partir do decreto de 20 /03/ 1549, assinado por D. João III de Portugal.

Em 1538, no Engenho Santo Antônio dos Erasmos, na cidade de São Vicente, surgiram os primeiros batuques de negros escravos que, clandestinamente, vieram trabalhar no plantio de cana de açúcar, conforme D'Ávila (1987). No entanto, somente a partir do século XVIII, as influências das culturas tanto negra quanto negro-indígena fizeram-se remarcar na manifestação de ritmos tais como lundu, cabula, ijexá, congo de ouro, barravento, umbanda e samba de caboclo, com algumas contribuições indígenas no instrumental, nas vestes, nos gestos e posturas, originando todas as formas rítmicas da Música Popular Brasileira dos nossos dias. Tendo o Lundu nascido das palmas do candomblé, a transformação profunda do caráter sagrado para o profano deu-se em fins do século XIX.

Conforme observou Debret (MDCCCXXXV, p.75), participante da Missão Artística Francesa em 1816, os negros no Rio de Janeiro dançavam em círculo e tocavam sobre tudo aquilo que pudesse representar um instrumento de percussão: palmas das mãos, pedaços de ferro, cacos de louça. "O ritmo era marcado por dois tempos precipitados e um lento".

¹ Neologismo criado por D'Ávila para a Teoria Semiótica Musical (ou Teoria dos Sonoremas) designativo dos valores rítmico-sonoros: D (duração); I (intensidade); A (altura); T (timbre); d (dinâmica); a (andamento), que congregam, na aspectualidade, a temporalidade e a espacialidade rítmico-sonoras.

Nesses dizeres, compreendemos nitidamente a influência da cultura lusitana no fenômeno de aculturação no Brasil, quando nos reportamos ao ritmo dos famosos «viras» portugueses. Essa figura rítmica influenciou indígenas numa determinada fase do processo de aculturação. Ainda hoje é encontrada nos surdos de variação das Escolas de Samba, nas dobras dos seus fraseados rítmico-percussivos assentados em síncopas, reforçando o «balanço» tradicional na apresentação das Escolas.

O Lundu, considerado ritmo de origem africana – assim como o cabula -, apreendido tanto nas células rítmicas do ijexá, quanto nas batidas de mão (palmas) que acompanhavam os candomblés bantos, a transformação profunda do caráter sagrado para o profano deu-se em fins do século 19, encontrando-se, hoje, tanto nos tambores dos Filhos de Gândi (Bahia), tocando o ritmo ijexá nos afoxés, quanto nas palmas do partido alto (Rio de Janeiro) oriundas do samba de roda, da Bahia. Este representa uma mistura de Lundu e Cabula, sendo a única espécie de samba tocada nas rodas de capoeira, sob acompanhamento do berimbau.

O negro africano associava sempre seus divertimentos às suas manifestações religiosas. Os instrumentos musicais acompanhavam os cativos no momento de sua emigração.

Em meados do século XVIII, a cidade da Bahia estava em efervescência, especialmente no Domingo, com o ruído dos famosos batuques. Os mestres dos escravos, indignados por esta perturbação nos repousos dominicais, dirigiram-se ao “Conde dos Arcos”, então governador em 1758, para pedir-lhe o fim dos batuques. Ele lhes respondeu que “os batuques constituíam uma medida administrativa, para evitar assim a revolta negra” (Mendonça, 1973, p.80; Verger, 1982, p.25; Rodrigues, 1977, p.156).

Esses encontros visavam a incitar as rivalidades intertribais nas diferentes etnias negras, colocadas juntas a fim de exibirem e disputarem seus valores rítmico-sonoros.

QUADRO 1

Quadro Representativo das principais Culturas Africanas Vindas para o Brasil desde o século XVI - (CACCIATORE, 1977:21)			
1) BANTOS	Benguela Angola Congo Cabina Moçambique	Sobretudo da Angola e do Congo	Maranhão Rio de Janeiro (*) Bahia Pernambuco Moçambique ao Rio de Janeiro
2) SUDANESES	Iorubá (Nago) Daomeana (ewe) Fanti-Axanti (mina)	Da Nigéria ^(Keto; Egbá) Do Daomé ^(Mina + Fon) (Atualmente Benin) Da Costa do Ouro (atualmente Gana) incluindo TOGO	Bahia Bahia Bahia
3) SUDANESES ISLAMIZADOS	Hauçá Peul (Fula) Mandinga (Mali) Tapa (Nupê)	Norte da Nigéria Todo norte da África negra, desde Atlântico ao lago Tchad (Guiné Bissau incluída) Abaixo da serra Leoa Norte da Nigéria	Bahia (Malês) Bahia Bahia Bahia
(*) Do Rio de Janeiro espalharam-se pelos outros Estados			

Em pesquisas de Nina Rodrigues, (1977) o batuque não se limitava aos engenhos e às lavouras. Invadiam as cidades e estados como Bahia (em Salvador), Maranhão etc., conforme cita o relato do Conde da Ponte (1807), na Bahia.

“Neste local os escravos não tinham sujeição alguma às ordens do govêrno; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e a toda a hora”... Em 1815 o príncipe de Wied-Neuwied informava numa praia do Espírito Santo: “o filho do hospedeiro que era muito hábil na fabricação de violas tocava, e o resto da meninada dançava sob o ritmo do *batuque*, entregando-se a estranhas contorsões do corpo, batendo palmas, com irresistível comunicação rítmica. Estas eram repetidas pelos selvagens, Botucudos, antigos Aimorés, inimigos implacáveis do grupo que bailava, fora do alcance dos seus arcos implacáveis, do outro lado da lagoa. Na hora da dança, porém, colaboravam à distância (Viagem ao Brasil, 1888)- Região do Espírito Santo, Rio Doce e Bahia.

Em Luiz Câmara Cascudo (1962, p.151), George Wilhelm Freyreiss, naturalista alemão que faleceu no sul da Bahia, descreveu uma viagem que fez a Minas Gerais em 1814 -1815 em companhia do barão de Eschwege. Assistiu e registrou um batuque com os seguintes dizeres:

os dançadores formam roda e ao compasso de uma guitarra (viola) move-se o dançador no centro, avança, e bate com a barriga na barriga de outro da roda (do outro sexo). No começo o compasso é lento, depois pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada. Assim passam a noite inteira. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta. Razão pela qual tinha muitos inimigos, principalmente os padres.

O Batuque era considerado um dos nossos costumes populares, no final do século XIX. Com batidas rítmicas dos tambores de guerra que acompanhavam movimentos corporais, o Batuque por vezes transformava-se em luta sangrenta. Caiu desse modo no ostracismo, em virtude das apresentações sempre acabarem em conflitos com a intervenção da polícia. As competições - geralmente realizadas em Jaguaripe e Nazaré (região nordeste do Brasil) - tinham, nas palmas, a marcação do ritmo ao som de cantigas acompanhadas de tambor feito de tronco de árvore, e pandeiro, assim entoadas, segundo Cascudo (1962, p. 151): "Mata m'embora, / ê-ê... / cada um tira o seu, / vai-s'embora".

Conforme Edison Carneiro (1978), a competição mobilizava um par de jogadores de cada vez. Este, dado o sinal, unia as pernas firmemente, tendo o cuidado de resguardar os órgãos genitais. Havia golpes como a encruzilhada, em que o atacante atirava as duas pernas contra as pernas do adversário, a coxa lisa, em que o jogador golpeava coxa contra coxa, acrescentando ao golpe uma raspa, o baú, quando as coxas do atacante davam um forte solavanco nas do adversário, bem de frente.

Em Câmara Cascudo (1962, p. 151), ganhava o par que conseguisse ficar de pé, sem perder o equilíbrio. Caso tombasse, estaria fora da disputa. "Era comum, por isso, ficarem os batuqueiros em banda solta, equilibrados numa única perna, a outra no ar, tentando voltar à posição primitiva".

Segundo Artur Ramos (1934, p.162), no início do século XIX, somente constituído de instrumentos de percussão (membranofones, idiofones), o Batuque surgiu com esta designação em consequência da homologação entre os atos do "bater", semelhantemente verificados tanto na forma primitiva do candomblé - o batucajé na Bahia (dança religiosa de negros na qual os atabaques marcavam o ritmo para o contato com as divindades), quanto numa modalidade de capoeira, o famoso batuque-boi ou pernada (ou simplesmente batuque). Essa luta popular de origem africana, muito praticada nos municípios de Cachoeira, Santo Amaro e na capital da Bahia, era acompanhada de pandeiro, ganzá, berimbau (o único cordofone, como exceção, e idiofone, concomitantemente), instrumentos que conduziam inúmeras cantigas que, em letra e melodia rítmico-percussiva, demonstravam claramente a procedência banto, como ocorre com a capoeira de nossos dias.

Jair Moura (1993, p. 43), em sua obra em homenagem a Mestre Bimba, conta-nos que o grande batuqueiro da época - década de 50, em Jaguaripe - foi Tibúrcio José de Santana. Em entrevista com esse personagem, dele obteve a confirmação dos nomes de batuqueiros famosos com os quais conviveu e lutou, a saber:

Lúcio Grande (Nazaré das Farinhas), Pedro Gustavo de Brito, Gregório Tapera, Francisco Chiquetada, Luís Cândido Machado (pai de Bimba), Zeca de Sinhá Purcina, Manoel Afonso (de Aratuípe), Mansú Pereira, Pedro Fortunato, Militão, Antônio Miliano, Eusébio de Tapiquará (escravo da família Abdom, em Jaguaripe).

Começando como batuqueiro, no início do século passado, Tiburcinho teve por mestre Bernardo José de Cosme, respeitadíssimo em Jaguaripe, encarregado das apresentações do Batuque nas festas de Nossa Senhora D'Ajuda ou nas romarias.

No verbete Batuque, em Câmara Cascudo (1962, p.151), examinando posteriormente os termos: Carimbó, Coco, Samba, encontramos também essa denominação para os cultos afro-brasileiros no Pará e Amazonas, sendo, na Bahia, sinônimo de capoeira ou pernada. Já se estabelecia, na época, uma espécie de junção entre o caráter religioso e o profano.

Ainda em Artur Ramos (1934), outras manifestações dessa espécie, entre religiosas e profanas, podem ser citadas: "o batuque do jaré, no interior da Bahia, as danças do tambor, no Maranhão" (tambor-de-mina ou tambor-de-crioula de origem jeje, conforme culto dos Voduns, equivalente aos Orixás nagôs), "a dança cambinda, também chamada piaui, etc."

Conforme Ferretti (1996, p.29), o tambor de crioula, embora constituído como fazendo parte de um sistema sagrado, é também praticado nos momentos de diversão. Considerando esse ritual como espetáculo, Ferretti (2002, p. 21) afirma-nos que "muitas destas festas possuíam comemorações externas no largo das igrejas, incluindo divertimentos populares como arraial, banda de música, orquestras, leilões, bazares, iguarias, alvoradas, fogos, balões, cinemas e 'outras surpresas'".

Muniz Sodré (1979, p. 26) observa a existência da *punga* (ou ponga, entrechoque de corpos), coreográfica, de caráter profano, constante nos ritmos: sorongo, alujá, quimbête, cateretê, jongo, chiba, lundu, maracatu, coco-de-zambê, caxambu, samba (rural, de roda, de lenço, partido-alto, etc.), bambelô, entre outras. Afirma, ainda, que o escultor Alfredo Sarmiento refere-se ao Batuque africano como uma forma teatralizada, um jogo cênico, por meio do qual se narra a uma virgem "os prazeres misteriosos do casamento".

Em consequência, ainda hoje "o samba conserva traços do que poderia ser um mimodrama: gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituindo uma espécie de significantes miméticos" (Sodré, 1979, p. 27),

Isso se explica por ser fundamental na música negra o elemento físico ritmo-percussivo, tendo o canto e a dança como seus derivados.

Os elementos fundamentais da música africana são: a) rítmico-percussivo (instrumental); b) coreográfico (danças); c) místico-religioso (rituais, cerimônias, transe); d) vocal (canto coral, "iteração"); e) lexical (idioma, fonética, onomatopéias); f) humorístico (pantomimas, mímicas).

Seus instrumentos primitivos eram: palmas, assobio castanholas (estalando os dedos), atabaques (tambiques) quadrados, canza (reco-reco), marimbas com coité, berimbaus (rucunco na Bahia), marimbau, tambor de onça (maranhão – época natalina), matungo (cuia com tiras de ferro harmônicas)..

Todas as danças citadas são derivadas, porém, de um mesmo eixo rítmico firmado no Batuque, sob a perspectiva de um elo rítmico de dominância Congo/Angola. Este originou a dança de roda, onde o sagrado e o profano fundiram-se num amálgama rítmico no qual o tambor, figura imprescindível nessas práticas musicais, fazendo-se *bater*, influenciou de forma determinante comportamentos humanos, ações e reações psico-sociais. No candomblé, com os: bater das palmas, bater no gã (campânula de ferro) com uma baqueta em ferro, brandir do adjá (sino para fazer "cair no santo"), bater nos atabaques (rum, rumpi e lé) para acompanhar os cânticos e os gestuais dedicados aos Orixás. Na capoeira, com o bater: nos atabaques (Angola), nos pandeiros, na vareta do berimbau (contra o fio de aço), no caxixi, eram acompanhados os passos de defesa pessoal, com trejeitos de ginga (insinuando dança), volteios, simulações, jogo perigoso de corpo, pernadas - mais tarde conhecidas como

“batucada brava” que era praticada por negros ex-escravos. Estes conservavam a utilização desses movimentos para sua defesa, lembrando quando eram perseguidos pelos senhores de engenho.

Na obra *Mestre Bimba* (Moura, 1993, p. 40), segundo João Mina, grande batuqueiro e capoeirista baiano que se mudou para o Rio de Janeiro: “o Batuque era praticado por negro macumbeiro, bom de santo, bom de garganta e principalmente bom de perna para tirar o outro da roda”.

Segundo Silva Correia (1937), “o batuque é uma dança indecente que finaliza com umbigadas”. Dança de origem africana, conforme cita Maynard de Araújo (s/d., p. 60), do ritual da procriação, “foi severamente proibida, na época colonial, pelos padres. Mas, os fazendeiros fingiam que não viam, tinham grande interesse em aumentar o número de escravos” .

Todos os dias no Morro da Favela, no Rio, havia Batuque, pernadas, pessoas caídas no chão até que surgisse a polícia. Na chegada dela, o Batuque rapidamente virava meio dança lenta, meio ritual.

As mulheres dos batuqueiros, para disfarçarem diante da polícia, de modo análogo ao que já era praticado na Bahia, entravam na roda formada tal qual a gira dos candomblés baianos e, num batuque mais lento, mole, com remelexos, trejeitos sensuais, e umbigadas no sexo oposto (denominadas “semba”, em Loanda), consideradas o ponto culminante dessa manifestação significativa, demonstravam estarem ‘girando’ numa prática ritualística.

Quando a polícia se retirava, recomeçava o Batuque bravo onde caprichavam na capoeiragem, com pernadas violentas, soltando “baús”, “dourado”, “encruzilhada”, “rabo-de-arraia”, que tiravam os conflitantes da roda.

Foi desse modo que nasceu o samba-de-roda na Bahia, em fins do século XIX, como primeira modalidade de Samba (em 4/4) surgida no Brasil. Era conseqüente da mistura de um batuque com mulheres dos candomblés, com outro batuque formado por homens das capoeiras. É em virtude dessa fusão que, ainda nos dias atuais, verificamos ser o sambade-roda a única modalidade de samba em que a presença do berimbau se faz notar e é tocado somente quando há mulheres presentes na roda de capoeira.

Não poderíamos deixar de observar que o samba, embora tenha nascido na Bahia, no Rio de Janeiro assumiu características próprias e específicas. É executado em 2/4, mais sincopado, menos chulado, embora não tão malemolente quanto o samba-de-roda baiano.

No Batuque, um golpe difícil de defender para um batuqueiro (capoeirista) era o acompanhado do corte da “tiririca” (= faca), com o seguinte canto puxado pelo mestre: “tiririca é faca de cortar / quem não pode não intima / deixa quem pode intimá”. Um pé ficava no chão e o outro, com violência, no pé-do-ouvido do adversário.

Em conseqüência da tiririca, surgiu no samba-de-roda o raspado de prato e “faca”, no modo dos reco-recos raspados nas batucadas.

Conforme A. Maynard de Araújo (s/d., p. 60, 165), um último tipo de Batuque bravo (dança-luta) é o bate-coxa em Alagoas, na cidade de Piaçabuçu, praticado exclusivamente por negros tanto no passado como no presente.

Dois disputantes sem camisa, só de calção, aproximam-se e colocam peito com peito, apoiando-se mais nos ombros. Soa a música... “são horas de eu virar negro/eh! boi.../Minha gente venha ver/com meu mano vadiar/, eh!Boi.../são horas de eu virar negro/tanto faz daqui pr’ali/como dali pr’acolá/ eh! Boi.../são horas de eu virar negro”. Afastam a coxa o mais que podem e quando escutam o coro cantar eh! Boi..., chocam-se num golpe rápido, coxa direita com a direita do adversário. Repetem a esquerda chocando bruscamente ao ouvir o eh! Boi...Perde quem

desistir, sentir-se vencido ou levar uma queda após a batida. O canto é acompanhado por um tocador de reco-reco.

O Batuque tinha movimentos traumatizantes, desequilibradores como um treinamento para confrontos de guerra, acompanhados por instrumentos, acordes, palmas, cânticos.

Na crônica de Antônio Viana (1928), "o batuqueiro não cantava. Dava uma segura e rápida rasteira desequilibrando o adversário que, ereto, firme, imperturbável, esperava a queda".

Em J. Muniz Júnior (1976, p. 66), uma das variações do Batuque de Angola foi o samba-de-roda que recebeu, na Bahia, denominações regionais como: "samba partido alto", "corrido", "chulado", "batido", "letrado", "de balaio", "da chave", "miudinho", "bole-bole", "separa-o-visgo", "apanha-o-bago", "corta-jaca", "bate-baú", que deram origem ao "samba à baiana" ou "partido-alto".

Mestre Bimba², filho do grande batuqueiro Luis Cândido Machado, foi o fundador da *capoeira regional baiana* em Salvador, com gingas extraídas da modalidade do Batuque na Bahia. Percebendo algumas deficiências como morosidade e lassidão que se faziam notar nessa prática, aperfeiçoou-a, enxertando-lhe golpes essenciais eficientes e por ele estudados, originados do batuque, "tendo por base as guardas e a negaça", conforme Jair Moura (1993, p. 25), dando-lhe maior combatividade.

Os instrumentos utilizados para o acompanhamento dessa capoeira regional, em sua origem, eram: 2 urucungos (berimbaus), 3 pandeiros e um ganzá. Nela era notada a ausência de atabaques. Já na capoeira de Angola, anterior à Regional, com outros passos, outra maneira diversificada de jogar, é utilizado o atabaque que auxilia o berimbau e o pandeiro na marcação do ritmo. Tanto o Batuque quanto a capoeira preparavam verdadeiros atletas.

Batuque no Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, desde a época colonial, os crioulos com seus instrumentos típicos dançavam o afoxé com roupas coloridas - divergindo da Bahia onde somente vestiam o branco. -. Dedicavam-se ao Lundu, às Congadas e à Chiba, uma forma de Batuque cantado e dançado ao som dos *tambiques*, *agogôs* e *chocalhos*. Foi assim que, através das variadas espécies de batuque, a batucada, também sua derivada, foi se enriquecendo com os mais variados instrumentos.

Segundo Arthur Ramos (apud Mendonça, 1973, p.82), o ritmo típico, interrompido por síncopas, que caracterizava a música negra, variava para cada invocação sucessiva, de acordo com o santo, a quem esse ritmo era dedicado. Havia para esta invocação, três tambores e um agogô. O som triste do grande tambor é entrecortado pela tonalidade mais aguda dos outros tambores (médios e pequenos) e pelo ritmo bitonal do agogô.

Da metade ao fim do século XIX, JOTA Efegê, em *O Jornal*, numa crônica de 20 /03/ 1966, conta que os baianos migraram para o Rio de Janeiro, concentrando-se no bairro da Saúde (zona portuária). Somente em novembro de 1878, o público carioca pôde assistir a um espetáculo de samba, pela primeira vez, cuja dança foi executada por autênticas baianas que mostraram "um bom ensaiado e sapateado samba". "O carioca assistia, assim (Muniz Júnior, 1976, p. 82), a um espetáculo inédito, o autêntico e verdadeiro "samba à baiana". Nesse período, ainda, numa atitude paralela, aconteceu no

² **Mestre Bimba*** - Título de Doutor *Honoris Causa* recebido em homenagem póstuma, que lhe fora outorgado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com a presença de todas as linhas representativas de capoeira, do Brasil. Tivemos a satisfação em marcar nossa presença nesse feito, convidada por Mestre Nenei, filho de Mestre Bimba e nosso professor de berimbau.

Rio o Batuque duro chamado de “pernada carioca”, uma espécie de “batucada braba” ou samba pesado (duro), geralmente confundido com o samba dançado e cantado.

Devido à confusão entre a “batucada braba”(que sempre terminava em conflito com pernadas e cabeçadas) com o “samba-de-roda”, a polícia agia duramente em virtude das reclamações pela imprensa carioca. Acabavam com os batuques baixando a lenha, destruindo instrumentos e levando os batuqueiros para o distrito mais próximo. Daí os slogans “samba é coisa de pretos”, “é coisa de malandros”. Quem surgisse com um violão ou qualquer instrumento de samba era tido como vadio e logo atirado no “tintureiro”. Assim as estrofes: /Tava num samba / lá no Sarguero / veio a polícia / me jogou no tintureiro (camburão)/(Muniz Júnior, p.86).

As zonas do Batuque

Segundo Édison Carneiro, em *Samba de Umbigada* (1961, p. 33), a área geral do Batuque divide-se em três zonas: a) Zona do Coco - compreendendo Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; b) Zona do Samba - Maranhão, Bahia, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; c) Zona do Jongo - Estado do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Esta pesquisa de Édison Carneiro, a seguir apresentada no QUADRO 2, foi citada, com deferência, por Mukuma (s/d., p. 74).

No final do século XIX, o termo batuque adotou uma conotação mais generalizada, sendo conhecido pela maioria sob o nome de samba e merecendo a preferência de Édison Carneiro como designação geral. Aplicando-se mais à dança praticada ao som de tambores e de batidas de mãos, englobava aquelas que guardam as mesmas características africanas: a umbigada, a dança de pares, a dança ao redor do fogo, a sensualidade, a lascividade, o erotismo. Alberto Nepomuceno (1864-1924), grande compositor, em homenagem, produziu nessa época a obra “Batuque” em sua famosa “Série Brasileira” para orquestra..

Reafirmando a prática habitual desse feito, colhemos das narrações: de Rugendas (apud Muniz JR., 1976, p. 51), que “a dança habitual dos negros era o Batuque. Bastava reunir alguns negros e logo a seguir escutava-se a batida cadenciada das mãos; era o signo do apelo e da provocação à dança”; de Maurice de Oliveira, em seu livro *África de Sonho* (apud Muniz JR., 1973, p.2), que o Batuque é “um ballet demoníaco, uma dança frenética, uma festa de loucura”; dos sábios Spix e Martius, que “no Estado do Pará, havia, nos idos de 1820, um batuque desenfreado, tolerado pelos senhores das açucareiras, porém condenado pela população”; e ainda de Muniz JR. (1973), no artigo 82 do código de postura de Belém (Pará) de 29/11/1848, que “os proprietários ou os administradores de casas e lojas não devem permitir o ajuntamento de mais de dois escravos num batuque ou dentro e diante de uma casa, sob pena de pagar uma multa de 10 mil réis ou de incorrer numa pena de prisão de 4 dias”.

No entanto, a liberdade ilusória dos negros só se revelava por meio das *rodas de Batuque*. Nelas dançavam, cantavam para atenuar sua jornada penosa e a estúpida vida que levavam. Após um dia cheio de trabalho duro, encontravam ainda energias para tocar seus tambores. Os dançarinos exibiam-se cada qual por sua vez, porém todos, *na roda*, batiam as mãos. Essas danças recebiam, *na roda*, os nomes: maracatu, coco de zambê, cateretê, etc.

Em alguns estados brasileiros, como no Sul do país, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, o Batuque é ainda considerado uma modalidade do candomblé baiano ou da macumba carioca.

QUADRO 2

Legenda: DF = dança em fileiras ; DP = dança de pares; DR = dança de roda; DU = dança de umbigada; X = acentuação do movimento corporal.		
Variedades	Umbigada	Tipo de dança
Lunda	X	DU
Baiano	X	DP
Maranhão		
Tambor de Crioula	X	DU (f)
Rio Grande do Norte		
Bambelô	X	DU
Ceará - Paraíba		
Coco	-	DP
Piauí	X	DU
Milindo	-	DP
Pernambuco		
Coco de toca de panelhas	-	DP
Coco de cordão	-	DP
Coco de roda	X	DU
Coco de pares	X	DP
Coco mineiro-pau	-	DP
Alagoas		
Coco de visita (toca de pares)	X	DP
Coco solto	X	DP
Coco virado	X	DU
Coco de panelha	-	DP-DR
Coco em fileira	-	DF
Bahia		
Samba de roda	X	DU
Bate-bau	X	DP
Variedades		
Guanhara		
Partido alto	X	DU
São Paulo		
Samba de roda	-	DR
Samba rural	-	DF
Samba lenço	X	DF-DP
Batuque	X	DF
Estado do Rio e		
São Paulo		
(Vale do Paraíba)		
Jenzo	X	DP

Conforme o pensar de E. Vidossich (1947, p. 17), "o ritmo é o elemento físico capital na música negra. Música, canto, dança (gestos) e execução instrumental nasceram deste mesmo fator comum, o ritmo".

Dessa feita, o Batuque representa hoje, segundo nossas pesquisas, uma forma primitiva de execução instrumental, rítmico-percussiva, um "ato de bater" que agrega frases ou frações rítmicas de "toques" identificáveis quanto à origem, podendo o termo ser expandido para designar uma brincadeira qualquer (com dança ou não) mas que condensará "batidas" que são de procedência africana, com leves implicações luso-ameríndias. Não pode ser definido como indicador de um determinado ritmo, nem de uma determinada dança. Desse modo, "não se confunde nem com a Batucada brasileira - primeira formação de samba de acompanhamento rítmico-percussivo - nem com a Bateria das Escolas de Samba" (D'Ávila, 1982, 1990). O que se apreende, facilmente, na manifestação das Batucadas e das Baterias, é a razão da existência de tantos instrumentos e "batidas" ou "toques" compondo esse rico fato musical. Cada instrumento, com sua maneira de "dizer" específica, certamente executa grupos de células rítmicas herdadas nos Batuques, fruto da miscigenação cultural existente no país.

Dessas variações rítmicas vividas nos candomblés e em 'comunidades ritualísticas' diversas, surge a Batucada no início do século XX, cuja riqueza instrumental condensa em sua pluralidade rítmica (mais angola do que congo), as misturas de ijexá, cabula, congo de ouro, barravento, entre outros estruturados a partir do lundu (D'Ávila, 1987), conquistando seu espaço no universo popular. Por meio dela floresceu o partido Alto, nas rodas de samba no Rio de Janeiro, inicialmente com com surdo,

pandeiro, cuíca e tamborim. Ela nasceu de um processo de aculturação oriundo das raças africana, portuguesa e indígena (nativa), oferecendo ao Brasil uma identidade cultural ímpar. A maior contribuição, porém, foi-nos legada pelo negro africano. Desde seus primórdios, não parou de evoluir. Apresenta-se sempre como grupo de pequeno porte, na execução de 4 a 13 instrumentos de diferentes categorias e surge nas quadras Escolas de Samba, espontaneamente, a cada fim de semana.

Toca para acompanhar as melodias no tradicional Samba-de-quadra. É comum encontrarmos Batucadas de pequeno porte nos bares, acompanhando pagodes, em: praias, partidas de futebol (estádios e várzeas), periferias, fundos de quintal, enfim, em várias festas ou manifestações populares (Dávila, 1990, p. 6).

Como samba autêntico, quando a Batucada se manifesta em grupos de grande porte, dependendo das variantes instrumentais (nos surdos, nos fraseados – desenhos, firulas ou bossas dos tamborins, nas paradinhas, etc.) que se agregam às batidas, ela se transformará em Bateria de Escola de Samba, tendo seu estatuto e identidade transformados, soando ao ar livre, comportando de 300 a 350 percussionistas com percussões distribuídas em alas para determinados instrumentos (ala dos tamborins), ou intercaladas de conformidade com a sabedoria dos Mestres de Bateria, ou dos seus diretores.

A Contribuição indígena

No inventário resumido dos principais instrumentos e “toques” do ritual afro-brasileiro, especificando ainda as festas religiosas, profanas e fúnebres em que se inserem, anexamos as cerimônias afro-indígenas³ com seus respectivos instrumentos, uma vez que o elemento nativo, quase dentro de um processo de deculturação, deixou-se influenciar por algumas vezes pela cultura negra.

Os elementos fundamentais da música indígena, ainda pouco explorados, divergem da música afro quanto ao item a): repetitivo, insistente no uso das colcheias (2 p/ cada tempo) e das semicolcheias (4 p/ cada tempo, em compasso binário).

Embora freqüentemente utilizassem as cabaças, chocalhos (maracás) e as famosas flautas ‘Yakui e Kulata-i’ gravadas entre os Yawalapiti e Aweti de 1969 a 1975⁴, além das trompas rústicas acompanhadas com batidas de pés portando guizos (entre os Txicão), dos clarinetes em taquara de 2 metros a 2,90m (entre os Yawalapiti) e das flautas duplas gigantes Urua (entre os Camayurá), somente o maracá e o apito - provavelmente originário dos Torés de Sergipe -, e alguns tambores do tipo caiapó (de amarração feita em S. José do Rio Pardo), manifestam-se ainda em nossos dias, desenvolvendo *células rítmicas* altamente valorizadas, demonstrativas de sua participação no processo de irradiação..

³ D'ÁVILA, R. N. – Trabalho apresentado no IIº Congresso Brasileiro de Musicologia e IIIº Congresso Internacional de Música Sacra, na Escola Superior de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Da contribuição afro-indígena na música do Brasil*, promovido pela (SBM) Sociedade Brasileira de Musicologia, com a colaboração do Governo da Alemanha, 1992.

⁴ Material sonoro gravado nos discos: 1. *Brasil – Musiques du Haut Xingu* – reedição abril, 1983. Radio France – *Université de Paris X* – Nanterre, L. A. 140, *dirigé par Pierre Toureille* – Lado A - 1. *Trompes Amegon* (entre os Txicão, julho e agosto de 1975 – cerimônia de iniciação dos jovens, na terceira parte; 2. *Music from Mato Grosso, Brazil* - Folkways Records and Service Corp. N. Y. C. USA – 1955 –; 3. *Brazilian Indian Music – Anthology* – Ethnic Folkways Library - FE 4311 N. Y. C. USA – 1964.

Quanto ao canto⁵, a melodia é pobre e o uso da "fala", em grupos, numa altura constante e pouco entonada, é o que se observa em inúmeras cerimônias indígenas, nas quais o ritmo se desenrola em 6/8, ou seja, em compasso binário composto.

A pajelança era um culto das tribos amazônicas, anterior ao descobrimento do Brasil. Após o descobrimento, sofreu influências espíritas e católicas em relação ao culto no Amazonas e no norte do Piauí, recebendo posteriormente influências africanas principalmente as de feitiçaria. O único instrumento, no início, era o maracá (origem ameríndia), ainda hoje existente nas Batucadas. Chocalho de cabaça com cabo enfeitado de penas através do qual o Pajé (feitiçeiro) ajudava-se na evocação de espíritos. Unida a rituais Nagô, a pajelança originou: os candomblés de caboclo (Bahia), os Catimbós (Nordeste), a Macumba (carioca), o Babaçuê (Pará), o Toré (Alagoas), a Umbanda (brasileira) entre outras inúmeras práticas sincretizadas (congadas, quilombos, caboclinhos, etc.).

A Feitiçaria Nacional e o sincretismo nos rituais.

A bruxaria européia, tornada poderosa na Idade Média, dizia-se possuidora dos segredos egípcios e das sibilas romanas, ocasionando inúmeros processos terapêuticos e mágicos de cura por meio de benzeduras, ensalmos, etc. Trazida ao Brasil pelos negros sudaneses islamizados e, pela magia da cura, e encontrando no índio características semelhantes de existência, fez com que interesses comuns se fundissem numa só prática, mais enriquecida, fortalecida, sincretizada.

Dentre as práticas negras de forte penetração e preservação quanto ao procedimento musical rítmico-percussivo – na qual a presença do índio se fez notar pela semelhança entre os rituais nelas executados – temos o Cabula, cujo ritmo muito se assemelha ao samba de caboclo executado nos terreiros de Umbanda, nos candomblés de caboclo na Bahia (origem do samba), e nos rituais onde aparecem concomitantemente caboclos, encantados, juremados (Cacciatore, 1977), com pontos cantados à Jurema, acompanhados ao som de atabaques bantos, no ritmo Samba.

Será que a contribuição indígena só se fez sentir na postura (de cócoras), no uso dos cachimbos, nas vestimentas (penas), nas poções ou infusões de raízes, nos charutos, no linguajar? E por que não no ritmo, na música? A sincopa, efetuada no apóio de um dos pés sobre o outro, unindo-os no solo, em algumas danças indígenas examinadas que acompanhavam ritmos apresentados a seguir - cujo asterisco indica terem sido grafados pela autora -, no caso específico do Cabula, talvez esse ritmo pudesse ter influenciado negros ou ter sofrido influências da cultura negra num determinado momento do processo.

O sincretismo negro-indígena

Em 1645, em Pernambuco, negros mina e índios misturavam-se com seus instrumentos de sons estrondosos. Estavam unidos aos portugueses para promoverem a expulsão dos holandeses de

⁵ Pesquisa realizada com índios Xavantes da Aldeia de Sangradouro, em 1969, pela Dra. Maria Zilda Monteiro da Cruz, para sua Tese de Doutorado em Psicologia, na Usp, sobre *A Origem do índio brasileiro*. Nesta Tese colaboramos, efetuando a transcrição rítmico-musical extraída de gravações tonais e atonais que nos foram apresentadas em 2 cassetes, com 90 pares de células rítmico-melódicas fracionadas em cada cassete (45 em cada lado), assim como lhe realizamos a transcrição de gravações musicais de cerimoniais indígenas.

Recife, ao mesmo tempo em que exercitavam suas percussões e sonoridades melódicas de vários timbres. Essa união promoveu o sincretismo não apenas nos comportamentos e atitudes guerreiras, mas também nos rituais, gerando envolvimento de cunho religioso, sócio-político e rítmico-musical.

Os negros contribuíram com os seus Batuques, e os índios com a sua Pajelança, primeira manifestação ritualística da cultura indígena. Dela desencadearam-se as demais que constam, algumas, desta pesquisa.

- PAJELANÇA - Amazonas e Piauí, anterior à descoberta do Brasil.
- TORÉ - Sergipe (Alagoas).
- CATIMBÓ - Norte e Nordeste.
- BABAÇUÊ - Pará.
- CANDOMBLÉ)
- DE CABOCLO) - Bahia.
- UMBANDA - Todo o Brasil (Desde 1934, religião oficial).
- MACUMBA - Rio de Janeiro.
- CABULA - Espírito Santo, Minas Gerais e Estado do Rio de Janeiro.
- BATUCADA - Samba em percussões. Atualmente em todo o Brasil e no Exterior.
- SAMBA - Contagando todo o país e no Exterior. Escolas de Samba (Rio, S. Paulo, em diversas capitais e cidades brasileiras, assim como no Exterior).
- BOSSA-NOVA - Ritmo nacionalmente apreciado, com grande aceitação no Exterior.

Da união com o Cabula deu-se a confirmação de uma vivência rítmico-sonora já sincretizada, embora em estágio embrionário, cuja consolidação como Cultura Musical Brasileira culminaria com o surgimento do Samba e, posteriormente, da Bossa-nova. Já a célula rítmica do Lundu surgida no Baião e em seus derivados, foi progressivamente transformada sob influências do Cabula, na Bossa-nova.

Na Bossa-nova, notamos a inserção do lundu levemente alterado no compasso inicial. Porém, se observarmos a extensão da frase rítmica em sua totalidade, constataremos que no segundo compasso, houve uma inversão exata da temporalidade ritmada, como se a escrita do segundo tempo fosse uma reprodução espelhada do primeiro tempo, sob forma invertida. Além disso, é o único ostinato rítmico sincopado, "sentido" em natureza quaternária, 4/4 (ao invés de 2/2), por sua produção prolongada na acentuação de síncopa de 4ª espécie, unificando um fraseado de oito tempos.

Desse modo, podemos afirmar que sobre uma base rítmica de origem afro-brasileira, a melodia e harmonia da bossa-nova se processam sob construções dissonantes de ordem jazzística (inversões e anatóles) ou com a erudição dos acordes dissonantes das composições clássicas, principalmente aquelas do início do século XIX, o que demonstra ter sido esse ritmo 'elaborado' por pessoa dotada de conhecimentos musicais e alto nível social (Rio, zona sul).

O Culto CABULA

Desse culto afro-brasileiro de provável origem cabinda-angola-mulçumi, sob influência dos negros malês - cujas reminiscências parecem ainda ser encontradas em Minas Gerais, Espírito Santo (principalmente) e Rio de Janeiro -, podemos afirmar que teria sido originada a "linha das almas", no culto aos "Pretos Velhos"..

Os cabulistas faziam seus cultos ou "trabalhos" (sessões) ou "mesas" (altares) nas matas, florestas, sob a direção de um chefe denominado *embanda*, assistido por um *cambone* auxiliar. Tinham por função essencial atrair o espírito protetor de cada indivíduo por meio de cânticos e rodas. As

reuniões eram secretas. Os tambores eram substituídos pelas palmas que marcavam o ritmo dos atabaques para que pudessem passar despercebidos pelo baixo volume sonoro.

O Culto compreendia três grandes cerimônias ou "mesas" assim definidas: a de Santa Bárbara, a de Santa Maria e a de São Cosme e São Damião. As Entidades cultuadas eram e ainda são chamadas de "Tatas", do Kimbundo = pai. Ex.: Tata Veludo (Exu), Tata das matas (Oxóssi), Tata da pedreira (Xangô). São auxiliares dos Tatas as macotas (ou cotas), os cambonos de engira, os camanás (iniciados masculinos) e as mucambas (iniciadas femininas). Em suas sessões usam gorros (camates) e largos cinturões com amuletos, espelhos, pedras, cachimbos, infusões de raízes, etc., além de pontos cabalísticos riscados (signo de Salomão, cruces, etc.) e de velas acesas fazendo parte dessas sessões. Nelas "baixam" ou "descem" espíritos de Pretos Velhos. Os médiuns são submetidos a provas de incorporação, como a do "canduru" e são denominados "kamba" = camarada; os chefes, "embanda"; os adeptos, "cafiotos". A Emba utilizada nos cultos, é um pó branco extraído das folhas do tinhorão, o *tajá* = "tayá", em Tupi Guarani, também usada na Pajelança em magias branca e negra e no Catimbó.

Este ritmo está sendo apresentado em 2/4 para melhor visualizarmos a síncopa rompendo pulsos, embora o original seja manifestado em 4/4.

É na pesquisa do ritmo e do ritual Cabula, juntamente com o Samba de caboclo acontecendo nos dias atuais nos Centros de Umbanda, que encontramos a presença das duas raças já sincretizadas na formação da Cultura Musical Brasileira: o negro (dominante) e o índio (recessiva).

É importante especificar que os Negros que freqüentavam no passado as "macumbas" ou "umbandas" (provenientes diretamente do cabula) pertenciam às mesmas etnias ou "nações" daqueles que freqüentavam os grupos de "samba de roda", e que hoje frequentam os chamados "samba partido alto" ou "batucada lenta", no Rio de Janeiro.

Quando chegaram da Bahia, depois da queda da cana de açúcar, acompanhando seus senhores, praticavam o Candomblé no pátio dos casarões (casas ricas) onde trabalhavam como empregados (servos, faxineiras). No fim da prática desse culto, a reunião transformava-se em roda de samba. Em alguns locais, esse evento era denominado "Samba de caboclo" ou "Macumba". A "macumba" atual do Rio de Janeiro provém diretamente deste culto, mas o sincretismo se faz com elementos iorubás, indígenas, católicos, e espíritas. Entretanto, é a influência banto que permanece a mais forte.

O Ijexá é um ritmo tocado em um Centro de Umbanda, com as mãos livres sobre um tambor (atabaque). Esse ritmo é utilizado para homenagear Oxum, orixá do rio e das cachoeiras, de origem lorubá (Nigéria). Do lorubá: Ijèsà. O ritmo dos afoxés, na Bahia, é o Ijexá. Afoxé é a denominação de uma festa semi-religiosa, concebida como uma obrigação de participação para certos adeptos (masculinos) do Candomblé. Trata-se de um grupo de Negros vestidos de Branco que desfilam na rua por ocasião do carnaval na Bahia. Existe um afoxé muito conhecido em Salvador denominado "Filhos de Gândi"; embora predomine o branco, suas vestes apresentam detalhes em cor azul, sobretudo nos turbantes e nas guias. Nós encontramos, nesse ritmo, uma fusão entre as nações lorubá e Banto, sob aquiescência Banto, para que o ijexá dela fizesse parte, em função da presença do atabaque banto nas duas culturas (candomblé Queto e candomblé Congo - Angola) e tocado, em ambas, com as mãos. Sendo adotado de maneira popular pelo folclore baiano sob o nome de afoxé, não confundi-lo com o instrumento afoxê. Existe um ritmo análogo, em Cuba, chamado "a caballo". O Ijexá, a nosso ver, assim como o ritmo Barravento, contribuiu de modo significativo com o surgimento das frações rítmicas abafada e aberta, encontradas nos Surdos de marcação, nas batucadas. O ritmo é apresentado pelos tambores acompanhados do agogô (instrumento sagrado de origem iorubá; "ngonge" = sino em iorubá). Trata-se de um ritmo que se relaciona bem com o da Umbanda. Embora eles se assemelhem, são de diferentes origens.

A Umbanda se afigura como um culto sincrético abrangendo o Candomblé da África Negra (sudanês e banto), o espiritismo (de Allen Kardec), o catolicismo (por meio dos santos venerados da Igreja Católica), os cultos orientais (Ocultismo, Cabala Hebraica, e Islamismo), e os cultos indígenas do Brasil (a Pajelança). O ritmo dito "umbanda" é, sem dúvida, um ritmo banto, enquanto que Ijexá, já pelo fato de ser um toque em homenagem a Oxum, é um ritmo lorubá. Entretanto os dois ritmos são executados com as mãos, diferentemente dos outros ritmos iorubás que são executados com varetas chamadas "oguidavis".

O Barravento configura-se como um ritmo que expõe o estado especial de atordoamento que precede o transe (a possessão de um médium por um Orixá). Esse nome surgiu, significando, igualmente, Barra + vento e correspondendo ao vento forte da Barra, na cidade de Salvador, Bahia, conforme Cacciatore (1977). Já em Artur Ramos (1979, p. 57), encontramos curiosamente a expressão "Costa de Barlavento" como sendo uma das localidades de procedência africana do tráfico de escravos levados à Virgínia (Estados Unidos), de 1710 a 1769. Trata-se de um ritmo em 6/8 proveniente da África negra banta. A figura apresentada no quadro RITMOS MUSICAIS é extraída de tambores bantos (ngombes) que equivalem: ao tambor grande denominado Rum, e ao médio denominado Rumpi, no Candomblé de Queto. Executado também na Umbanda, com as mãos, esse ritmo de origem Congo-Angola provoca o transe. É necessário observar a grande semelhança dessa figura com a do surdo de marcação, na Batucada. Ao examinarmos o Rumpi, percebemos que a parecença se relaciona às acentuações sonoras; ao analisarmos o Rum, nas acentuações e nas durações sonoras. Esses dois instrumentos Rumpi e Rum tocam em concomitância.

QUADRO 3

RITMOS MUSICAIS

(*) PALMAS
(Acompañam o Sarrô de rida e o Partido Alto)



(Para melhor apreensão, sua natureza recebe a cédula rítmica do Luandô, em 24)

(*) BOSSA NOVA



(*) CABULA 24



(*) SAMBA DE CABOCCLO (uma variação do cabala)



(*) Afonô e Ijexá



BARRAVENTO

(*) Atabaque médio (equivalente ao Rumpi)



(*) Atabaque grande (equivalente ao Rum)



O Alujá, a Xangô (orixá do trovão, no Candomblé, o senhor das pedreiras, na Umbanda, é uma espécie de barravento tocado no Queto com "oguidavis". O Rum, entre os outros instrumentos do contexto, toca uma figura cujo ritmo assemelha-se à valsa.

As grafias dos ritmos que realizamos são resultantes de diversas pesquisas efetuadas nos terreiros de Candomblé Queto e Congo -Angola e nos centros de Umbanda (Rio/Bahia).

Num inventário a seguir exposto, que elaboramos para elucidar a complexidade dos ritmos, cânticos, danças, festividades e instrumentos do ritual afro-brasileiro e afro-indígena, extraídos, em sua maioria, de Cacciatore (1977), Maynard Araújo (s/d.) e D'Ávila (1987), intencionamos propiciar aos estudiosos e pesquisadores citados no início deste trabalho, o reconhecimento dos diferenciados acontecimentos nos quais o Batuque, em suas *rodas de Batuque*, camuflava a verdadeira identidade dos eventos abaixo relacionados, dificultando, sobremaneira, a identificação de suas raízes.

Abadá – tambor usado no Babaçuê (culto afro-indígena da Amazônia, Pará). Do Iorubá "àbá dâ" = golpe, pancada.

Adagibe – cânticos iniciais nos Candomblés jeje.

Adjá – sineta de metal com até 4 campânulas, com badalo, para chamar osanto na Umbanda e no Candomblé. Tocada junto ao ouvido da filha-de-santo, ajuda-a a entrar em transe. Do Iorubá: "ààja" = tipo de chocalho usado em rituais. Idêntico ao *xororó*, do Iorubá "sororó" = abundantemente. Equivale ao papel dos caxixis dos candomblés de Angola.

Adarrum – ritmo ou "toque" dos atabaques e do agogô em ritmo acelerado e contínuo para fazer "cair no santo", visando a aniquilar a resistência do médium à incorporação do Orixá.

Adufo – pequeno tambor (pandeiro quadrado) usado nos Xangôs do Nordeste. É batido com as mãos. Do Português: "adufe" = tamborete quadrado de dois couros; do árabe "aduff".

Afofiê – pequena flauta de bambú usada, às vezes, em cultos não tradicionais. Do Iorubá: "a" p.n., "fô" = saltar; "fi" = irregularmente; "yé" = interromper.

Afoxé – rancho negro que sai no Carnaval. Não se mistura com outros grupos em Salvador. Festa semi-religiosa análoga ao maracatu (Recife) com a presença da "babalotim" (boneca negra), correspondendo à "calunga" do maracatu.. Antes de sair às ruas faz-se o Padê (para Exu), como obrigação. Os tambores não são consagrados. É uma espécie de Candomblé profano. Não há transe. Os candomblés mais tradicionais o condenam. Não cantam mais em Iorubá. Ex. Filhos de Ghandi (Salvador).

Agabi – Ritmo da Nação Queto.

Agogô – instrumento ritmador de metal. Faz parte das orquestras de candomblé, maracatu, afoxé, batucada e das baterias de Escola de Samba. Consta de duas campânulas de diferentes tamanhos, em forma de cilindro achatado ou sextavado, unidas por um arco em U. Atualmente surge com três ou mais campânulas em algumas Escolas de Samba. Nelas é percutido com vareta de metal. Difundido em toda a África negra. Entre os bantos é denominado "ngonge" = sino.

Aguê – cabaça, ou coco atualmente, coberta com rede de arame os fios de algodão enfiados com sementes ou contas de Santa Maria, lágrimas de Nossa Senhora, ou capiá. Na África e, primitivamente, no Brasil, era coberta de búzios. Também chamada *xequerê*, *xaque-xaque* na língua jeje, e *afoxê*. Do Iorubá: "agê" = pequeno tambor de cabaça usado pelos camponeses.

Aguéré – ritmo lento tocado nos atabaques com varetas (ogdavis), para invocar Oxóssi. Do Iorubá "agere" = declínio do ritmo.

Aiê – Festa de Ano Novo (1° de janeiro), na Bahia. É profano-religiosa, cultuada pelos negros sudaneses. Do Iorubá "àiyé" = mundo, terra, tempo de vida.

Alujá – toque rápido, guerreiro, para invocar Xangô. Espécie de marcha (6/8), tocado com oguidavis, é equivalente ao ritmo Barravento tocado com as mãos nos cultos bantos. As iaôs, em transe, atravessam de um lado a outro do barracão e voltam saudando a assistência. Do lorubá “aluja” = perfuração; “à” “lujá” = penetrou diretamente através.

Amalejá – cântico para despedida dos Orixás nos Xangôs do Nordeste. Do lorubá: “amáã” = costume; “lé” = sair; “já” = através.

Angomba – tambor, atabaque nos candomblés bantos. Corruptela de *engoma*. É também chamado de *ingono*, *ingomba* e *angona*. Do Kimbundo “ngoma” = tambor; “ngombe” = gado (couro).

Atabaque – tambores de um só couro. No candomblé de Queto, observamos o RUM, o RUMPI (ou contra-rum) e o LÉ. O primeiro variando até 2 metros; o segundo, até 1,20 m; e o terceiro, até 50 centímetros. A tensão da pele em candomblés Queto e Jeje é obtida com cavilhas encaixadas nos corpos dos tambores. Estes são executados com varetas de pau de goiabeira “oguidavis” ou “okpokpo”, em Igbó. Nos candomblés Congo-angola a tensão é dada por meio de cordas e cunhas. São tocados com as mãos nos candomblés de caboclo, no ritmo Ijexá e nos Xangôs do Nordeste. Neste último são usados tambores de pele dupla (ilus) unida e estirada por cordas. São de três tamanhos. Esse tipo de afinação é de origem sudanesa, uma vez que os tambores bantos, na África, são presos com tachas sobre o couro, do tipo encontrado no Brasil nos tradicionais Jongos. Os atabaques servem para invocar os Orixás (ou o Santo) nos cultos afro-brasileiros. Na Umbanda os atabaques são batizados. Do Persa “tablak” = tambor

Avania – toque de despedida ou de entrada para todos os Orixás incorporados dançarem antes do retorno ao ronco. Vaninha, vanin, varmunha e avaninha, formas encontradas em vários rituais. Do lorubá: “a” – contração de “awon” = eles; “wá” = mover para, vir; “níha” = em direção à.

Axexé – cerimônia fúnebre dos Candomblés quando morre um chefe, um filho de santo ou ogã (tocador). De origem iorubá, consiste em libertar a alma da matéria e enviá-la ao mundo espiritual. Há cânticos e danças. Não há toques de atabaques, substituindo-os pelos tambores de barro batidos com folhas de palmeira. Não há possessão, salvo Iansã (dominadora dos eguns (espíritos de mortos) que poderá incorporar num médium. Para as pessoas menos graduadas a cerimônia dura 3 dias, e sete dias para pessoas importantes. Assistentes cobrem a cabeça e o torso com “ojaz” branco, e usam os contra eguns. Começa-se e se encerra pelo Padê. Final: um sacudimento dos locais com folhas especiais. Do lorubá: “àsesè” (axexé) = origem das origens..

Batidas de palmas – forma primitiva de acompanhar os candomblés, no Brasil.

Batá – tambor de duas membranas distendidas por cordas que é usado pendurado no pescoço do executante e batido dos dois lados. No Brasil parece só ser usado nas cerimônias a Xangô. Seu tocador é denominado *Olubatá*. Do lor: “batá” = tambor para culto a Xangô e a Egungun.

Bata-coto – grande tambor antigo, de tronco de árvore. O menor é chamado “bata”; os maiores são chamados “ilus” e “batas- cotôs”. Utilizado nas cerimônias religiosas pela sociedade secreta; bata koto = vor, tambor utilizado no “gélédé”, onde os espíritos chegavam por ocasião das festas. Hoje essas espécies são encontradas em Cuba. Segundo Manuel Quirino (1938), o “bata-cotô”, muito utilizado pela tribo Egbá (lorubá), Nigéria, tinha um som bastante infernal que alucinava os Negros em seus movimentos contra os senhores. Sua presença constante na revolta dos escravos determinou a interdição de sua importação desde 1835.

Baião – ritmo típico do Nordeste brasileiro. Instrumentos que o executam: zabumba, pandeiro e triângulo. A zabumba faz o ritmo básico extraído do Lundu, em 2/4.

Babaçuê – culto afro-brasileiro da Amazônia (área C), especialmente de Belém do Pará, com influências Jeje (Casa Grande das Minas – Maranhão) e Pajelança (indígena); Nagô, em menores proporções, por meio do tambor *abadá*; e ritmo Cabula, próximo do samba. São aí cultuados Orixás e

Voduns, além de entidades caboclas. Do lorubá "baba" = pai; "sú" = atirar para frente; "we" (uê) = torcer-se. Babaçûê é também uma corruptela de Barbarasuera = Batuque de Santa Bárbara.

Barravento - toque rápido produzindo estado de estonteamento que precede o transe e a posse do Orixá nas filhas-de-Santo; vento forte da barra de Salvador (Bahia).

Batucada – forma musical em que o samba se apresenta em ritmo binário executado por batuqueiros, por meio de instrumentos específicos, a saber: surdo, cuíca, pandeiro, tamborim, apito, repinique, contra-surdo, caixa, agogô, reco-reco, chocalho, ganzá, frigideira

Batucajé – designação para o ruído conjunto dos atabaques que acompanham a dança nos terreiros. Do lorubá: "ajé" = feiticeiro. Instrumentos que dele fazem parte: tambor (tambaque), *canza* (reco-reco), *xaque-xaque* e *aguê*. Tem cunho religioso.

Barravento – toque rápido produzindo estado de estonteamento que precede e prepara o transe, a posse do Orixá nas filhas de Santo. Vento forte da Barra de Salvador (formação provável).

Batuque – nome genérico para ritmos e danças de origem africana. Umbigada. Designação leiga para cultos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul. Do Landim (Xironga) "batuchuk" = tambor. Em Tietê (S. Paulo) apresenta-se com os seguintes instrumentos: *tambu* = tambor cônico de 1 metro, de tronco de árvore, oco, com couro na parte superior. É batido com as mãos espalmadas; *quijengue* – tambor cônico com um suporte de 50 centímetros, de pele animal pregada de um só lado, por tachas, tocado com as duas mãos; *matraca* de madeira, que gira em dentes de serra; e *guaiá*, bolas pequenas em metal, com sementes no interior.

Batuque de semba – dois toques primitivos congo-angola para a formação originária da essência rítmica do samba.

Cabula – Toque originário de mistura sudanesa e banto proveniente do ritual do Cabula, culto Malê. Reminiscências em Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. No ritual, os termos "tata veludo", "tata das matas", "tata pedreira", e outros demonstram influência Congo-Angola (banto), pois "tata" (em Kimbundo) significa "pai", e os toques são efetuados com as mãos, característica banto, executados, atualmente, nos Centros de Umbanda (Cabinda-Angola- Mulçumi). Assemelha-se ao "samba de Caboclo" executado nos centros de Umbanda e terreiros Cabinda, Angola e Mulçumi.

Caiapó – cerimônia Afro-indígena realizada em São José do Rio Pardo (SP), Rio de Janeiro e Minas Gerais. De dez a doze elementos, um curumim, o cacique ou pagé, porta-estandarte, vestidos com penas e peitos nus. Instrumentos usados: matraca, queixada de burro, espada, pandeiro e surdo. Curumim é o menino protetor.

Calango – mistura de samba de roda e batuque, acompanhada de acordeon e harmônica, em algumas regiões. Instrumento básico: surdo.

Candongueiro – tambor cavado em tronco oco de árvore, tocado no jongo, jongo de praia ou bambelô.

Canzá – instrumento musical feito de um espesso e longo pedaço de taquara fechada por um ou dois nós, com cortes transversais pouco profundos. Nesta superfície se raspa com uma vareta de madeira. Chamado, também, macumba, esse instrumento era tocado com duas varetas, sendo encostado na parede e apoiado na barriga do tocador. Usado outrora em cultos religiosos afro-brasileiros, atualmente é profano, passando, com o tempo, a ser denominado reco-reco. Corruptela de ganzá. Do lorubá "gún" = reto e "as" (xa) = cortado, retalhado.

Catimbó – originado da Pajelança, é ritual de feitiçaria afro-indígena (bem e mal). Vem da bruxaria européia cujos bruxos foram queimados pelo Santo Ofício e as cinzas jogadas ao mar. Muitos Orixás. Há o mestre e as Entidades de "linha". É magia branca (baixo espiritismo). O único instrumento é o maracás, chocalho de cabaça, com cabo e penas. Em Tupi: "caa" = mato, folha; "timbó" = planta venenosa (tinhorão) Sofreu, mais tarde, influências do kardecismo e do catolicismo. O Mestre é bruxo, curandeiro, e defuma com o cachimbo a assistência, dando receitas e conselhos.

Cavalhada – dança simbolizando a luta entre mouros e cristãos, lembrando Carlos Magno e os 12 pares de França (Cruzadas). Era realizada em Minas Gerais. Montado num cavalo, devia o guerreiro, munido de uma lança, alcançar e retirar a argolinha de ouro pendurada no alto de um mastro para oferecê-la à sua namorada como prova de amor.

Caxixi – instrumento musical do tipo chocalho na forma de uma cestinha de vime trançado, com alça, sendo o seu fundo feito com um pedaço de cabaça. Contém pedrinhas ou sementes no interior. É segura contra a palma da mão por dois dedos que entram na alça. É muito usado nos candomblés de Angola pelos pais-de-santo para chamarem o Santo e acompanharem os cânticos sagrados. Atualmente é também de uso profano junto ao berimbau, na capoeira. Do Kimbundo: “caxaxi” = meio.

Congadas – dança banto com bastões em choque. Encontrada nas regiões de Atibais, Ilhabela. Em Capixaba (Espírito Santo) recebe o nome de *ticumbi*. Instrumentos usados: marimbas e caixas.

Congo de Ouro – ritmo de origem banto executado em um só atabaque em candomblés de caboclo (centros de Umbanda). É conhecido também como Congo Dourado, corruptela de Congo Dobrado, uma vez que as batidas de Congo são simplificadas, de base, e as do Congo de Ouro, uma dobra sobre a marcação da batida de Congo.

Corimbas - cânticos religiosos para honrar e invocar as divindades. Também diz-se corimba e curimá. Do lorubá: “co” = cantou; “orín” = canção; “bá” = realmente; ou do Kimbundo: “ku” “imba” = cantar.

Dança da Santa Cruz – dançada em Carapicuíba e encontrada em Cotia (SP). Instrumentos usados: reco-reco, pandeiro, puita (cuíca), viola de 10 cordas. Sarabaquê.

Folia de Reis – assemelha-se à Folia do Divino (bandeira vermelha). Instrumentos usados: violas, pandeiros e caixas. Deu origem ao surgimento da Porta-estandarte das Escolas de Samba e dos antigos Ranchos.

Gã – instrumento musical. Formado por campânula única de ferro com cabo, batida com varedta de ferro para marcar o ritmo. Nome dado ao agogô na Casa Grande das Minas (maranhão). É aí também chamado “ôgã” ou ferro e tocado por mulher. Do ewe (jeje) “ganvikpan” – instrumento daomeano igual ao agogô.

Ganzá – instrumento musical de percussão do tipo chocalho feito em folha de flandres de diversas formas. É encontrado em alguns cultos do nordeste, erroneamente chamado de *xerê* (formado de dois cones unidos pela base, com cabo, contendo pedrinhas ou chumbos no interior). Seu uso comum é profano, o mesmo que *canxá* de taquara, outrora formado também de cabaça com uma série de entalhes que eram raspados. Do Kimbundo: “nganza” = cabaça.

Ijexá – ritmo bem cadenciado tocado para Oxum utilizando as mãos tanto no Candomblé Queto quanto no Congo-Angola no toque dos atabaques (às vezes com dois couros denominados *ilús*). Do lorubá: “ijèsà” = nome de um subgrupo lorubá.

Ijika – toque de atabaque para todos os Orixás, sendo, porém, mais usado para a invocação de Iemanjá, nos candomblés queto e nagô. Do lorubá: “ijikà” = profundo, vigoroso.

Jongo – jongo de praia ou bambelô, ritmo quaternário originário de Angola encontrado na baixada fluminense. Instrumentos usados: tambu (atabaque), quinjengue, candongueiro, biritador (atabaques de couro), angóia (espécie de chocalho). Na zona da mata mineira é conhecido por caxambú. Este nome é dado também ao principal instrumento, um atabaque grande.

Lundu – ritmo profano originário do batuque que no século XVIII passou a acompanhar modinhas e a manifestar-se fracionado em obras eruditas (ex.: Missa de Santa Cecília - Padre Maurício N. Garcia). Desse modo foi identificado como dramático-religioso, reassumindo, no século seguinte, seu caráter profano. É acompanhado de palmas e, mais tarde, de viola (influência portuguesa), substituindo a Fofa. Ritmo básico que influenciou vários outros ritmos brasileiros: baião, lambada, bossa-nova, o básico do Olodum, afoxé (Ijexá), etc.

Maculelê – dança em que os personagens apresentam-se pintados de tinta preta nos braços, costas e pernas, com lenços brancos nas faces, correspondentes a certas tribos africanas. O iniciador foi Mestre Popó. Batem bastões ou facões lascando faíscas. O grupo A se apresenta vestindo calças justas abaixo dos joelhos, gorrinhos pontudos na cabeça, descalços, sem camisa, e barretes de ponta caída usado pelo mestre. O grupo B veste abadá branco, calças que mal cobrem os joelhos, pés descalços, lábios pintados de vermelho, e o mestre porta um gorro vermelho. Os instrumentos que sustentam o ritmo e o canto são: atabaques, chocalhos (melês) e o agogô. O mestre leva um bastão um pouco maior. Canto: “sou eu...sou eu...sou eu maculelê, sou eu...”.

Macumba – antigo instrumento usado outrora nos terreiros. Era um tubo de taquara com aparência de flauta, com cortes transversais para ser raspado por duas varetas. Semelhante à Canza Do Kimbundo: “ma” = tudo o que assusta; “kumba” = som assustador.

Maracá – chocalho de cabaça com cabo enfeitado de penas, de origem ameríndia. Único instrumento do ritual Pajelança, indígena (Amazônia, Piauí), unido ao ritual nagô (negros marrons que fugiram do Maranhão para a Amazônia e se misturaram com os índios). É encontrado nos Catimbós e Candomblés de Caboclo.

Maracatu – festa de origem político-religiosa que se tornou profana, na coroação dos reis do Congo.(Recife). Cores das vestes: branco e azul. Instrumentos usados: zabumba (surgida em 1750), e agogô. O 1º data de 1867, porém a instituição do “Rei do Congo” – o “Muquino-riá Congo” - em Olinda, é de 1711. Em 1674 aconteceu a 1ª eleição de reis, juizes e ainda oficiais incumbidos de servir à Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

Maxixe – Ritmo surgido no Rio de Janeiro, originário da Polka + lundu + cabula. Os músicos de chorinho (lundu + modinha) adaptaram o maxixe ao salão, utilizando piano, flauta, guitarra e ofclide. A síncopa do maxixe originou a cuíca no samba (partido alto). É uma dança profana existente, ainda, nas famosas gafieiras noturnas.

Moçambique – dança guerreira de origem negra na qual os participantes vestem branco com faixas vermelhas e azuis cruzadas no peito e nas costas. Há choque de bastões. O canto é acompanhado de viola, caixa (tarol), pandeiro, rabeca, cavaco, percussões: paiás (guaiás nos joelhos e tornozelos), tamborins e apito (mestre). A porta-estandarte segura uma bandeira amarela com a imagem de São Benedito. É encontrado em Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Mato Grosso, mas sua principal atuação é no Vale do Paraíba do Sul, onde os romeiros (os piraquaras), todos os domingos no Santuário de Aparecida do Norte dançam para cumprir promessas.

Nimbu – cântico de terreiro de Cabula, em língua banto.

Oguidavis – varetas de pau de goiabeira, tamarindeiro ou cipó duro, de 25 à 30 centímetros, com que são batidos os atabaques no ritual queto e jeje. Estas varetas são um pouco recurvadas numa das pontas. Do lorubá: “ò”, “igi”(igui) = árvore; “da” = coisa cortada; “wiwó” = curvatura.

Opanijé – toque (ritmo) especial dedicado à dança em homenagem a Omolu-Obaluaiê, em ritmo 4/4. Do lorubá: “oba” = rei; “olú” = dono; “ayê” = mundo (aiê).

Opa Suma – antiga dança dos malês em homenagem ao jovem que passava no exame para alufá (sacerdote). Do lorubá: “opá” = bastão, cetro, ou “ôpa” = uma asseveração. Do Hauçá: “sômã” = começo, início. No exame rezam o Açubá (oração da manhã), em malê.

Partido Alto –Gênero de samba derivado do batuque africano, e cultivado na cidade do Rio de Janeiro desde o fim do séc. XIX por grupos de negros já urbanizados. É dança de umbigada, com ritmo marcado por palmas, prato de cozinha raspado com faca, chocalho e outros instrumentos de percussão, e, às vezes, acompanhada pelo violão e pelo cavaquinho. [Segundo velhos sambistas, a expressão partido alto provém da alta dignidade desse samba, cultivado por minorias negras, fundado em desafios

e improvisos alternados com refrão. Seus instrumentos indispensáveis: surdo, cuica, pandeiro e tamborim. Característica principal: dançar sem retirar os pés do chão.

Pata pata – ritmo da África do Sul popularizado por Mirian Makeba e encontrado no Brasil nos candomblés de congo-angola. É batido como variante do Congo de Ouro ou Muxicongo (= vindo do Congo). É executado por dois ou três tambores.

Pajelança – ritual indígena encontrado na Amazônia e no Piauí, com influências espíritas, católicas e africanas (de feitiçaria). Ao lado de mestres e mestras, vêm animais: cobras, jacarés. O único instrumento é o maracás enfeitado de penas. A pajelança juntamente com rituais africanos formaram os candomblés de caboclo (Bahia), os Catimbós do nordeste e a Macumba carioca.

Reisado – dança dramática popular, uma espécie de Congada, encontrada na cidade de Ibirá (S. Paulo). Instrumentos usados: caixa, pandeiro.

Samba de roda – dança em fins do século XIX, na Bahia, agregando mulheres do candomblé com os homens da capoeira na qual a umbigada era fator constante e predominante. Os instrumentos iniciais: palmas, prato e faca, berimbau, pandeiro, atabaque e reco-reco.

Samba em percussões – 1930, após a composição *Na Pavuna*, de Almirante (Candoca da Anunciação) e de Homero Dornellas, os instrumentos de percussão que tocavam o samba- batucada puderam ser admitidos e gravados em estúdio, pela primeira vez.

Tambor de mina – os Voduns da Casa Grande das Minas (jeje), Maranhão, tocam o rum (runtó) “tó” = pai, e tocam o “gó” = cabaça (afoxê ou aguê). Oferendas: pratos com dendê e feijão branco = abobó; “bobo” (ewe) = comida de feijão.

Téu – nome genérico dado aos instrumentos musicais nagôs que tocam nas festas dos Xangôs pernambucanos. Do lorubá: “te” = propiciar, “wú” = vibrar sonoramente.

Toré – termo indígena que designa o instrumento buzina utilizado nos torés (culto afro-indígena) de origens: jeje, nagô, angola e indígena (Sergipe/Alagoas), onde “baixam” caboclos, juremados e poucos orixás, para curar moléstias. Dança guerreira. Homens vestidos de índios com os corpos pintados de urucum, dançam em círculo. No centro dele permanece um velho caboclo que tira a toada. Os instrumentos utilizados: pífaros, zabumbas, cornetas de folha de palmeira pindó, buzina, duas tubas (iakhitxa) de 1 metro e o maracás. Em 1958 foi dançada pelos Carijós na serra do Umã.

Umbanda – culto afro-indígena (congo-angola-nagô-malê) + pajelança (culto aos caboclos), + catolicismo, espiritismo (kardecista) e ocultismo. O ritmo de Umbanda em 4/4 pode ser tocado com um ou mais atabaques de origem banto, com as duas mãos sobre a pele.

Xeré – instrumento usado nos cultos a Xangô. É uma cabaça especial de pescoço longo, cheia de sementes. No Brasil é, às vezes, feito de cobre com dois cones presos pela base. Do lorubá: “séréé songo” = cabaça, chocalho de pescoço longo.

Xererê – chocalho inteiramente de metal (folha de flandres) usado outrora nas macumbas cariocas para o culto de Xangô. Havia três formas de xererê: 1ª.) dois cones presos pela base, com cabo; alguns pintados de branco e vermelho, outros sem pintura; 2ª.) espécie de pandeiro duplo com cabo e sem platinelas; 3ª.) dois cilindros unidos por um tubo. Esses tipos são, agora, muito raros em terreiros religiosos. Do lorubá: “sé” = esguichar; “réré” (rerê) = a uma grande distância.

Zuzá – chocalho de frutos de pequi para atar nos tornozelos, nas danças de certos terreiros, possivelmente afro-indígenas (paia ou guaiá).

Referências Bibliográficas

ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948.

- ALMEIDA, R. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª. ed. - Rio de Janeiro: Ed. F. Briguiet & Comp., 1942.
- ALVARENGA, O. *A Influência negra na música brasileira*. Boletim Latino-Americano de música, VI, 1946.
- ALVIM Correa, R. *Dicionário Escolar Português-Francês*- R. de Janeiro - Ed. Guanabara A.G.G.S. S/A., 1961.
- BASTIDE, R. *As Religiões Africanas no Brasil*. Vols. I e II. S.Paulo: Pioneira-USP, 1971.
- _____ *Les Amériques Noires*. Paris: Payot, 1967.
- BEBEY, F. *Musique de l'Afrique*. Paris: Ed. Horizons de France, 1969.
- BELTRÃO, L. *Comunicação e Folclore*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- _____ *Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados*. São Paulo, Cortez, 1980.
- BELFORT DE MATTOS, D. *O Cateretê*. São Paulo: Boletim Latino-Americano de Música, 1946, p. 193-212.
- BUARQUE De Holanda, A. F. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 11a. ed. 1987 .
- CACCIATORE, Olga G. - *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* – Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária - S.E.E.C., 1977.
- CARNEIRO, E. *A Sabedoria Popular*. Rio de Janeiro: Edição de Ouro (1948), Civilização Brasileira, 1978.
- _____ *Samba de Umbigada* – Campanha de defesa do Folclore. Rio de Janeiro: Ed. MEC - 1961
- CARNEIRO, A.LIMA. *Canções e danças de Monte-Córdova*. . Porto: Sep. de Douro – Litoral IV; 3a. série -1964
- CASCUDO, L.C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 2 ed., 1962.
- D'ÁVILA, N. R. *Le Samba eb Percussions – Batucada Brésilienne*. Paris : Ed. Courmontagne, 1982.
- _____ *Approche Sémiotique du fait Musical Brésilien BATUCADA*. Tese de doutorado em Semiótica (Linguística e Musical)- Université de la Sorbonne- Paris III, França, 1987.
- _____ *O Samba em Percussões - Batucada Brasileira*. Como tocar os instrumentos das Escolas de Samba, por música. Vol. I. Método com cassete. Santos (SP): Ed. A Tribuna, 1990.
- DEBRET, J. B.- *Voyage pittoresque et Historique au Brésil* – Paris - Vol. II – MDCCXXXV. JOTA Efegê; *O Jornal*, crônica de 20/03/1966.
- FERRETTI, S. *Querebentã de zomadônu. Etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 1996.
- GALLET, L. *Antologia do Folclore Brasileiro –O índio na Música Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Ed. Martins, 1971.
- KIEFER, B. *História da Música Brasileira*. 2ª. ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.
- LERY, J. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Ed. Martins, 1972.
- LELLO UNIVERSAL. *Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*; vol. I. Porto: Ed. Lello & Irmãos, s/d.
- MARQUES DE MELO, J. *Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-americanos*. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998.
- _____ *História do pensamento comunicacional*. São Paulo: PAULUS, 2003.
- _____ et al. *Educomídia, alavanca da cidadania: legado utópico de Mário Kaplún*. São Bernardo do Campo: Cátedra UNESCO – Universidade Metodista de São Paulo, 2006.
- MAYNARD de Araujo, Alceu - *Brasil. Histórias, costumes e lendas*. São Paulo: Ed. Três, s/d.
- MENDONÇA, R. *A Influência Africana no Português do Brasil*. R. de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1973.

- MOURA, Jair - *Mestre Bimba*. Salvador (BA): Prod. Zumbimba – 1993.
- MUKUMA, K. WA. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, s.d.
- MUNIZ JR., J. - *Jornal Só Samba*. Cidade de Santos - de 11/08/1973.
- _____. *Panorama do Samba Santista. (Documentário Folclórico e Carnavalesco)*. São Paulo: Impres-Ypiranga, 1975.
- _____. *Sambistas Imortais*. São Paulo: Impres-Ypiranga, 1976.
- _____. *Do Batuque a Escola de Samba. (Subsídios para a História do Samba)*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- QUIRINO, M. *Costumes Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- RAMOS, A. *As Culturas Negras do Novo Mundo*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 3 ed. – INL; MEC, 1979.
- _____. *O Folclore Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- _____. *O Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: , 1934.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: *Companhia Ed. Nacional*, 5ª. ed, Brasiliense, vol. 9, 1977.
- RIBEIRO, J. *Os tambores da África*. São Paulo: Ed. Espiritualista, 1957.
- ROUGET, G. *La Musique et la Transe*. Paris: Gallimard, 1980.
- SANTANA JR., S. *Contribution à une analyse du Culte Brésilien Umbanda*. Tese de doutorado. Universidade Sorbonne-Paris III. 1985.
- _____. *A Gira dos Pretos Velhos. Semiótica e Umbanda*. São Paulo: Ed. Arte & Ciência, 2001.
- SILVA CORREIA, Elias Alexandre - *História de Angola* – Lisboa: I, 89, 1937.
- SODRE, Muniz. *Samba, O Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Codreci, Coll. Alternativa, vol. I, 1979.
- TAUNAY, A. E. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: MEC- 1956.
- TINHORÃO, J. R. *Deculturação da Música indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, nº 13 - Conselho Federal de Cultura.
- _____. *Música Popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- VERGER, P.F. *Orisha*. Paris: Métailié, 1982.
- VIANA, Antônio - *Jornal O imparcial* de 25 de janeiro de 1928.
- VIDOSSICH, E. - *O Negro e a Música* - Os elementos fundamentais da música africana. São Paulo: Ed. Massao Ohno - 1947.