



## **Propostas dialógicas para a performance do toque Vassi na bateria, a partir de interlocuções no terreiro do Gantois (Salvador/BA)**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*Rodrigo Heringer Costa*  
UFRB  
*rodovas@gmail.com*

*André Machado Queiroz*  
UFMG  
*limaqueiroz@gmail.com*

**Resumo.** A bateria é um instrumento musical ainda pouco associado à execução de toques característicos ao candomblé. No intuito de propor caminhos dialógicos para a performance do toque Vassi (nação ketu) no instrumento, propusemo-nos, inicialmente, à compreensão das referências éticas e estéticas que particularizam a sua configuração no terreiro do Gantois (Salvador/BA), por meio de acompanhamento de rituais nos quais ele se materializa, da vivência em um projeto de formação destinado ao ensino da percussão de candomblé no local – o Rum Alagbê –, da consulta a registros bibliográficos relacionados ao tópico e do contato direto com um dos alabês do Gantois, Iuri Passos. A partir daí, foram identificados elementos rítmicos estruturantes à configuração semântica associada à performance do Vassi em contextos diversos, os quais foram, por fim, tomadas como referências primordiais à proposição de caminhos para sua adaptação à bateria e execução no instrumento.

**Palavras-chave.** Bateria; Candomblé; Vassi; Performance musical; Manifestações culturais afrodiáspóricas.

### **Dialogical Proposals for the Performance of the Vassi Rhythm on the Drum Set, Based on Experiences and Interactions at the Gantois Terreiro (Salvador/BA)**

**Abstract.** The drum set is a musical instrument that is still rarely associated with the performance of characteristic candomblé rhythms. With the aim of proposing dialogical ways for the performance of the Vassi rhythm (Ketu nation) on the instrument, we first set out to understand the ethical and aesthetic references that particularize its configuration in the Gantois terreiro (Salvador/BA). This was done by attending rituals in which the rhythm is materialized, participating in a training project for the teaching of candomblé percussion at the site - Rum Alagbê -, consulting bibliographic records on the subject, and direct contact with one of the alabês of Gantois, Iuri Passos. From there, we identified structural rhythmic elements related to the semantic configuration of the vassi performance in different contexts, which were ultimately taken as primary references for proposing ways of adapting them to the drumset and performing them on the instrument.

**Keywords.** Drum set; Candomblé; Vassi; Musical Performance; Afro-Diasporic Cultural Manifestations.

## Introdução

A partir da diáspora negra ao Brasil, indissociável à consolidação da economia colonial no país, decantaram-se diversas práticas culturais incorporadas ainda em África por grupos posteriormente escravizados, aqui sedimentadas a partir de inúmeros processos de fricção e ressignificação (Cardoso, 2006; Luhning, 2022). Dentre tais práticas, aquelas vinculadas às manifestações religiosas por eles outrora protagonizadas em continente africano revelaram especial capacidade de perpetuação em solo brasileiro, ainda que sob imposta reconfiguração de alguns de seus traços característicos (Carvalho, 2006, p. 265; Fonseca, 2006, p. 102-105).

O candomblé é um termo utilizado para abarcar algumas formas de expressões religiosas brasileiras cuja matriz reporta-se a distintas regiões da África subsaariana<sup>1</sup> e que partilham, por sua vez, determinados traços comuns. Como exemplo destes traços é possível destacar o diálogo entre seus praticantes, as divindades e a ancestralidade<sup>2</sup>; o fenômeno da possessão/incorporação/transe<sup>3</sup>; e a presença marcante da dança e da música em seus espaços rituais. Sobre a relevância dos fazeres musicais para a estruturação ritual no candomblé, Cardoso argumenta:

a música no candomblé, [...] não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais desta religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível. (Cardoso, 2006, p. 1).

A relevância das práticas musicais protagonizadas no universo do candomblé, no entanto, não se limita ao espaço religioso no qual emergiram, sendo notável a influência por elas exercida no âmbito da música popular profana (Döring, 2015; Ikeda, 2016; Mukuna, [s.d.]). De modo contrastante, no entanto, os toques atrelados à religião são ainda pouco vinculados a um instrumento também corriqueiramente associado à prática da música popular urbana no Brasil: a bateria. O distanciamento historicamente verificado entre ambos – música de candomblé e o instrumento – contribuem para justificar o presente trabalho e pode ser atestado

---

<sup>1</sup> Alguns exemplos de práticas religiosas espalhadas pelo Brasil e que podem ser compreendidas de maneira vinculada ao candomblé são o tambor de mina, algumas formas de batuque, o xangô, a macumba, e os próprios candomblés de nação ketu, jeje, angola e/ou de caboclo.

<sup>2</sup> O contato com os antepassados - míticos, também conhecidos como orixás (divindades no candomblé ketu-nagô), ou reais - é o cerne da fé religiosa no candomblé (Luhning, 2022, p. 76).

<sup>3</sup> De caráter complexo e multifacetado, o transe pode ser compreendido, para as finalidades deste artigo, como uma ligação individual estabelecida entre uma pessoa e o seu orixá.

nas poucas convergências verificáveis nas práticas musicais cotidianas protagonizadas por bateristas que se dedicam à performance da música brasileira e também na carência de registros em materiais bibliográficos ou sonoros de distintas naturezas.

Neste artigo, daremos atenção ao toque de candomblé nação ketu denominado Vassi. Além de ser referido na literatura como o mais recorrente nas cerimônias religiosas públicas<sup>4</sup>, é um toque executado em diálogo com a dança de vários orixás<sup>5</sup>. No terreiro Gantois, onde foi desenvolvida a pesquisa de campo para a presente investigação, o Vassi era corriqueiramente executado também no trabalho de formação do projeto Rum Alagbê – atividade de ensino materializada no próprio terreiro e destinada à prática percussiva dos toques de candomblé, aberta a iniciados na religião ou não<sup>6</sup> e frequentada por um dos autores.

No intuito de propor caminhos dialógicos<sup>7</sup> para a performance do Vassi na bateria, propomo-nos aqui, inicialmente, à compreensão das referências éticas e estéticas que particularizam sua configuração e compreensão pelos praticantes do candomblé, por meio (1) de acompanhamento de rituais nos quais o Vassi se materializa no terreiro<sup>8</sup> do Gantois (BA), (2) da participação de encontros do projeto Rum Alagbê, (3) da consulta a materiais bibliográficos e (4) do contato direto com um dos guardiões da tradição do candomblé em Salvador e coordenador do referido projeto – o alabê<sup>9</sup> Iuri Passos, do terreiro do Gantois.

Ao percorrer o referido caminho, notamos a existência de inclinações rítmicas comuns (quase estruturais) a particularizarem o toque, cujas configurações tornam-se importantes para sua apreensão pelos praticantes do candomblé no Gantois. Tais inclinações materializam-se,

---

<sup>4</sup> Luhning (2022, p. 144), ainda que não utilize a nomenclatura Vassi, identifica a linha rítmica característica do agogô comum ao toque como representante de cerca da metade do repertório ritual com o qual teve contato em sua pesquisa no terreiro nação ketu Ilê Axé Opô Aganjú (Salvador, BA). A recorrência do toque nas cerimônias religiosas públicas do Gantois foi também verificada nas vivências de campo para a presente pesquisa.

<sup>5</sup> Nos candomblés nação ketu, como o do Gantois, seus praticantes partilham da crença em um deus supremo, chamado de Olorum, Obatalá ou Olodumarê, que não é adorado nos cultos religiosos. Creem ainda em diversas outras divindades, referidas e caracterizadas por meio de um sistema religioso complexo, as quais se referem como santos ou orixás.

<sup>6</sup> Sobre os ritos de passagem no candomblé ketu, em especial o processo de iniciação (ou “feitura”), ver Luhning (2022, p. 85-92).

<sup>7</sup> A proposta dialógica do presente trabalho reside no fato de aqui propormo-nos a buscar caminhos para a performance do candomblé na bateria que dialoguem com os valores atribuídos pelos praticantes da religião a seus toques característicos - neste caso, o Vassi.

<sup>8</sup> Segundo Luhning (2022, p. 48) o epíteto “terreiro” “é utilizado para designar um local de culto que dispõe de um terreno maior, no qual se encontram as diversas casas de santo. Como sinônimo de terreiro, ouve-se com frequência o termo ‘casas de candomblé’, mais utilizado para descrever locais de culto menores”.

<sup>9</sup> Alabê (ou alagbê) é o nome designado ao chefe dos tocadores de atabaque, ou pessoas que se dedicam à função dos toques e cantigas no terreiro. Além disso, têm conhecimento dos diversos elementos que constituem os fundamentos do candomblé. Segundo Iuri Ricardo Passos de Barros (2017, p.51), os fundamentos “são segredos e mistérios preciosos do terreiro do candomblé. É a força e a eficácia dos ritos que assegura a existência da continuidade de cada terreiro, entre cantos, danças e obrigações das quais cada indivíduo só vai poder participar e aprender no seu tempo”.

principalmente, por meio da performance do idiofone de timbre agudo denominado gã (ou agogô), instrumento que, juntamente com o trio de atabaques – do mais grave ao mais agudo denominados, respectivamente, rum, rumpi e lê -, constituem a instrumentação mais frequente em seus rituais religiosos (Luhning, 1990; Fonseca, 2006; Barros, 2017, p. 43-48). Além disso, a partir das performances dos atabaques, especialmente o mais grave entre eles, é possível identificar elementos estéticos e rituais significativos para a particularização, compreensão e apreensão dos toques (Rebollo, 2021; 2023).

Partindo das referências rítmicas identificadas para a compreensão e performance do Vassi, propomos aqui caminhos para sua adaptação à bateria e performance no instrumento, em diálogo com os valores partilhados sobre música e, em particular, sobre o próprio toque, por Iuri Passos e outros interlocutores ligados ao Gantois. Desta forma, buscamos explorar possibilidades dialógicas para a performance, considerando a prática daqueles que protagonizam a manifestação religiosa do candomblé. Este trabalho continua pesquisas já iniciadas seus autores (Costa, Sacramento, Mitre, *et al.*, 2020; Queiroz, 2006; 2021), bem como investigações de outros músicos e pesquisadores que se debruçaram anteriormente sobre o tema (Oliveira, 2014; Palmeira, 2015; 2021)<sup>10</sup>.

## **1. A compreensão da linha-guia e a função parcialmente estruturante da rítmica característica ao gã, lê e rumpi**

Nketia (1975) considera a *time-line* (doravante, linha-guia) como um elemento distintivo de diversas práticas musicais de origem africana, funcionando como orientação sonora primordial para a coordenação das sobreposições rítmicas características dessas tradições. Tiago de Oliveira Pinto (2001), em consonância com estudos anteriores sobre o tópico, condiciona a materialização da linha-guia à performance de um instrumento de timbre único e agudo:

Este é um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como “cerne estrutural” da música. Time-line-patterns são

---

<sup>10</sup> Oliveira (2014) reflete sobre caminhos para a performance de bateria, via de regra, em associação com um ou mais instrumentos de percussão (executado por um ou mais instrumentistas, concomitantemente). Palmeira (2015) têm como proposta mais corriqueira, a adaptação dos toques de candomblé a partir da execução da linha rítmica característica do gã com o pé esquerdo do instrumentista na bateria (geralmente executando um *cowbell* com pedal, para ser executado com os pés). Ele, por sua vez, abarca também algumas propostas de condução do padrão do gã com a mão direita (Palmeira, 2021, p. 55-64). Neste artigo, além de trabalharmos com a proposta de execução da linha do gã com a mão direita, para favorecer a execução de diferentes linhas com os demais membros do instrumentista (pés esquerdos e direito e mão esquerda), buscamos resumir a linha rítmica de todos os instrumentos do quarteto característico - gã, rum, rumpi e lê - nas propostas abarcadas, visando uma performance que prescindisse da utilização de outros instrumentos de percussão e que, concomitantemente, abarque as particularidades rítmicas do Vassi.

fórmulas estáveis, produzidas em um tom apenas, de timbre agudo, e servem de orientação aos demais músicos e aos dançarinos (p. 239).

Trabalhos posteriores, no entanto, demonstram que referências rítmicas estruturantes à execução musical no universo das manifestações populares podem se manifestar a partir de instrumentos com perfis timbrísticos e registros diversos, a exemplo da zabumba – nos ritmos executados na festa do Forró (Costa, Sacramento, Mitre, *et al.*, 2020) -, ou das caixas – em manifestações ligadas ao Congado (Lucas, 2014, p. 155-255)<sup>11</sup>.

A partir do trabalho de campo a embasar a presente pesquisa, percebeu-se que nas cerimônias religiosas e demais práticas vinculadas à música do candomblé no Gantois, o gã assume indiscutível posição de contribuição à orientação do discurso musical. Nas aulas do projeto Rum Alagbê, por exemplo, eram constantes as reivindicações, protagonizadas pelo(s) responsável(veis) pela condução dos encontros, de substituição de uma pessoa momentaneamente encarregada da execução do instrumento por outra, mais experiente. Nestes momentos, responsabilizava-se as falhas na performance do gã pela quebra com a expectativa de alinhamento do fenômeno musical proposto pelo coletivo. A responsabilidade de quem toca o agô nas práticas musicais do candomblé é reforçada também na literatura (Luhning 2022; Cardoso, 2006, p. 56; Barros, 2017, p. 74; Palmeira, 2021, p. 6)

Por meio das figuras abaixo, é possível acessar, respectivamente, a gravação da execução musical da linha rítmica executada pelo gã, isoladamente, no toque Vassi tal como executado no projeto Rum Alagbê e nas cerimônias religiosas do Gantois (Figura 1) e uma proposta de sua representação visual através de partitura (Figura 2). A esta linha aqui nos referimos como linha rítmica do gã:

**Figura 1 – Gravação da linha rítmica do gã no toque Vassi, executada isoladamente.**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

<sup>11</sup> A relativização da exclusividade dos instrumentos de timbre agudo como “guias” para a estruturação musical é de relevância primordial ao presente trabalho, como será visto na discussão presente na seção 2.

**Figura 2 – Representação em partitura da linha rítmica do gã no toque Vassi.**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

Vale notar que a linha exposta acima dialoga de maneira estreita com aquelas verificadas nos discursos musicais dos tambores lê e rumpi, que, por sua vez, executam linhas rítmicas semelhantes no toque Vassi (Figuras 3 e 4). Nestas últimas, a mão direita do alabê responsável por sua execução reproduz justamente a rítmica característica ao gã, no toque aqui enfatizado (Figura 5).

**Figura 3 – Gravação da linha rítmica do lê e rumpi no toque Vassi, executada isoladamente.**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

**Figura 4 – Representação em partitura das linhas rítmicas do lê e rumpi no toque Vassi.**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

**Figura 5 – Representação em partitura das linhas rítmicas da mão direita do alabê responsável pela execução do lê e rumpi no toque Vassi**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

Uma proposta de performance que tenha como referência exclusiva os discursos musicais acionados pelo gã, lê e rumpi ao se reportar às particularidades do Vassi no Gantois, mostraria-se extremamente frágil, uma vez que aqueles correspondem apenas a parte do referencial semântico a caracterizar o toque no terreiro em questão. Não à toa, é possível notar que outros toques com ele partilham uma estruturação rítmica equivalente na execução do gã –

a exemplo do Barravento e Agabi – ou do gã, rumpi e lê – a exemplo do Ogum Cortando e Alujá -, ainda que trilhem significados rituais marcadamente distintos<sup>12</sup>. Qua(is) outro(s) instrumento(s), pois, são atravessados por discursos rítmicos de relevância à particularização do Vassi no contexto religioso do Gantois, com os quais o diálogo mostra-se necessário ao propormos caminhos mais significativos para sua execução na bateria?

## **2. A base do rum como outra referência à estruturação do discurso semântico associado ao Vassi**

No candomblé, o Ogã Alabê tem a função de observar e interagir com os Orixás, com suas danças e músicas, e deve saber corresponder/dialogar, através dos toques do atabaque (no caso, o rum), com o caminho da dança e da música. O etnomusicólogo Ângelo Cardoso relata algumas características de um músico no candomblé e a necessidade dele ter competência interativa com o ritual a partir da música:

O alabê realiza um diálogo com o orixá (incorporado no fiel), utilizando-se de informações sonoras e o orixá de gestos coreográficos. Neste diálogo, não apenas a música rege a dança, mas a dança também conduz o músico. Ou seja, determinadas frases musicais irão levar a divindade a realizar gestos específicos e a coreografia também irá ordenar as frases musicais, estabelecendo um verdadeiro diálogo entre ambos.

Tal fato cria uma interação que faz parte das competências do músico do candomblé. Ser músico, nesta religião, é mais do que a realização sonora, é estar atento ao seu entorno, é conhecer os códigos que serão enviados através de suas realizações sonoras para interagir corretamente com o contexto que se apresenta. (Cardoso, [2020]).

Nota-se que o discurso musical proferido a partir da performance do rum, têm importância também fundamental para a organização semântica ritual, uma vez que, ao mesmo tempo que assume protagonismo na organização sonora, mostra-se de essencial importância para a conexão com o sistema religioso a que se reportam as práticas sonoras no candomblé. Concomitante ao caráter cíclico do ostinato executado aos sons do gã, lê e rumpi, o rum se comunica com o que se é dançado durante as cerimônias relacionadas ao candomblé, todos em diálogo, por sua vez, com o universo de significados contextualmente evocados em cada momento a constituí-las.

---

<sup>12</sup> Além dos toques provenientes do terreiro de candomblé que partilham elementos rítmicos em comum com o Vassi, é possível destacar o diálogo direto ou indireto de sua linha-rítmica característica ao gã com outros toques/ritmos africanos e/ou afrodiáspóricos, a exemplo daqueles passíveis de estabelecimento com as claves do Bembé e da Rumba cubanos (Malabe; Weiner, 1990, p. 8-16).

Fugiria aos objetivos do presente trabalho, porém, incorporar todos esses significados às propostas de prática na bateria aqui expostas. Aproximar-nos de sua compreensão, por outro lado, revela-nos a importância da incorporação de alguns elementos relacionados à execução do rum – mais especificamente aqueles que permitem distinguir o que Iuri Passos e outros autores (ver, por exemplo, Rebollo, 2021, p. 5) irão se referir como “base” do rum – para que aproximemos tais propostas das particularidades assumidas pelo Vassi em cada contexto religioso do candomblé.

*As bases ou marcações são padrões melo-timbre-rítmicos cíclicos, mais ou menos curtos (geralmente coincidentes com um ciclo da “base” do ferro) que codificam sonoramente as distintas bases coreográficas a partir das quais estas religiões expressam e dramatizam os atributos ou feitos significativos de cada entidade ou grupo de entidades. Na nossa proposta, é a junção das bases do rum com o ciclo complementar do ferro em cada toque que constitui, como veremos, a base de cada um deles – aquilo que caracteriza cada um dos toques. (Rebollo, 2023, p. 216).*

A base do rum mostra-se, portanto, essencial à caracterização dos toques. Diferenciações no discurso da base do instrumento, tem implicações, não somente sonoras, mas também no que diz respeito ao universo simbólico evocado pelo agrupamento música-dança em cada contexto ritual, como pode ser visto na Figura 7 – com a demonstração da relação entre as variações do rum e o(s) orixá(s) com o(s) qual(is) dialoga –, antecedida da Figura 6 e da Tabela 1, que mostram, respectivamente os símbolos para representar cada som extraído do instrumento e a maneira como são emitidos.

**Figura 6 – Legenda dos toques nos instrumentos mais característicos do candomblé – gã, rum, rupi e lê.**

The figure shows a musical notation legend for candomblé instruments, organized into two main sections: **Ferro** and **Couro**.

- Ferro Section:**
  - Gã Agogô:** Shows two notes, one marked 'AGUDA' and the other 'GRAVE'.
  - Lé Rumpi:** Shows two staves. The top staff is labeled 'MÃO DIR.' and the bottom 'MÃO ESQ.'. Notes are marked with 'ABERTO ou AGDAVI', 'PRESO', 'TAPA/ABERTO', 'TAPA/FECHADO', 'DEDO', and 'GRAVE'.
- Couro Section:**
  - Rum (agdavi / mão):** Shows two staves. The top staff is labeled 'AGDAVI' and the bottom 'MÃO'. Notes are marked with 'GUN', 'KUN', 'KO', 'TX', 'TAN', 'XÁ', 'TRUM', 'FRUP', and 'KA'.
  - Rum (mão / mão):** Shows two staves. The top staff is labeled 'MÃO DIR.' and the bottom 'MÃO ESQ.'. Notes are marked with 'TUN', 'KUN', 'TA (ABERTO)', 'KA (ABERTO)', 'TA (FECHADO)', 'KA (FECHADO)', 'GUN', 'd', 'TRUM', and 'FRUP'.

Fonte: Rebollo (2023).

**Tabela 1 – Descrição da maneira de emissão de cada um dos toques característicos ao atabaque rum.**

### Formas básicas

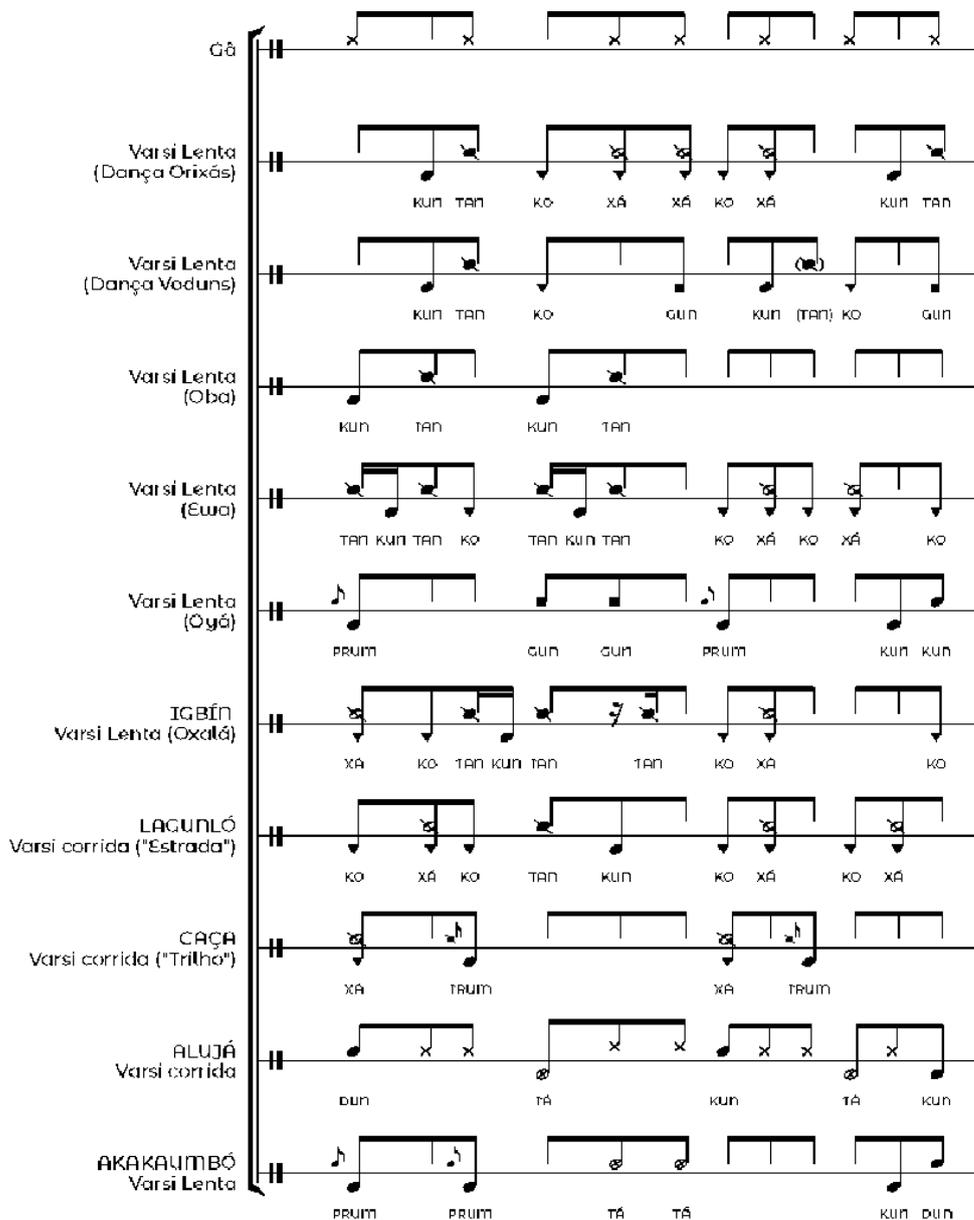
Nº	Onomatopeia	Descrição
1	KUN	<b>Aberto (mão).</b> A mão bate plana e em paralelo à superfície do couro do atabaque, com as falanges juntas e esticadas perto da borda inferior da pele.
2	TAN	<b>Aberto (agadavi).</b> O agadavi é percutido longitudinalmente no centro da pele, ocupando aproximadamente 2/3 da circunferência.
3	KO	<b>Tapa Central.</b> A mão está aberta, com as falanges esticadas e a palma ligeiramente virada para cima em sentido lateral como se quisesse “acariciar” o couro. Toda a borda externa da mão bate no couro e as falanges realizam um movimento de “chicote” em direção ao centro da pele e a prendem.
4	GUN	<b>Grave.</b> A palma da mão bate no centro da pele. As falanges levantam levemente para permitir a vibração do couro.
5	TX	<b>Aro ou madeira.</b> O agadavi bate diretamente na borda do aro superior ou no ↓ po do atabaque produzindo um som seco.

### Formas combinadas

Nº	Onomatopeia	Descrição
6	XÁ	<b>Chicote.</b> Combinação de TAN e KO realizados simultaneamente, mantendo a posição da mão livre no centro da pele, mas deslocando o golpe com o agadavi para a região mais perto da borda do couro, como se estivesse traçando uma tangente entre o agadavi e o aro do atabaque.
7	TRUM	<b>Flam.</b> É considerado aqui como um golpe combinado por ser bastante comum, mas pode ser interpretado e realizado como dois golpes. Pode ser tanto uma combinação de agadavi-mão (TAN-KUN) ou das duas mãos (KUN-KUN).
8	FRUP	<b>Preso.</b> Golpe característico em que são combinados um som “preso” ou abafado na mão (parecido com o aberto, mas fazendo pressão com as falanges sobre o couro para evitar sua vibração e assim gerar um som “mutado”) e um golpe aberto – seja este realizado com a mão (KUN) ou agadavi (TAN).
9	KA	Golpe característico que combina o som seco da madeira percutida com o agadavi no corpo ou no aro do atabaque (TX) com um som grave (GUN).

Fonte: Rebollo (2023).

**Figura 7 – Representação dos dez “toques” genericamente chamados de *varsi* (por compartilhar uma mesma “base” de *gãlagô* e de atabaques *lé* e *rumpi*) com cada uma das “bases” do *rum* – que por sua vez, codificam uma “base” coreográfica específica.**



The musical score consists of ten staves, each representing a different 'varsi' rhythm. Each staff shows a rhythmic pattern with corresponding syllables below it. The rhythms are:

- Gã**: [Rhythmic pattern]
- Varsi Lenta (Dança Orixás)**: KUN TAN KO XÁ XÁ KO XÁ KUN TAN
- Varsi Lenta (Dança Voduns)**: KUN TAN KO GUN KUN (TAN) KO GUN
- Varsi Lenta (Oba)**: KUN TAN KUN TAN
- Varsi Lenta (Ewá)**: TAN KUN TAN KO TAN KUN TAN KO XÁ KO XÁ KO
- Varsi Lenta (Oyá)**: PRUM GUN GUN PRUM KUN KUN
- IGBÍN Varsi Lenta (Oxalá)**: XÁ KO TAN KUN TAN TAN KO XÁ KO
- LAGUNLÓ Varsi corrida ('Estrada')**: KO XÁ KO TAN KUN KO XÁ KO XÁ
- CAÇA Varsi corrida ('Trilha')**: XÁ TRUM XÁ TRUM
- ALUJÁ Varsi corrida**: DUN TÁ KUN TÁ KUN
- AKAKAUMBÓ Varsi Lenta**: PRUM PRUM TÁ TÁ KUN DUN

Fonte: Rebollo (2021).

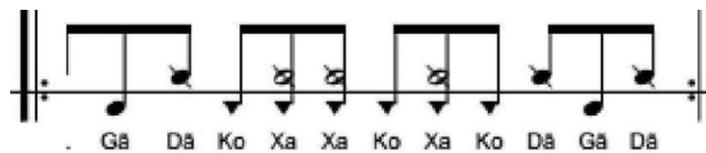
Dadas as limitações impostas ao presente trabalho, direcionamos as propostas aqui sugeridas à execução do Vassi em sua versão compreendida por Iuri Passos como representativa do toque no Gantois. Esta era referida, em encontros com o alabê, como abarcando uma base de rum muito próxima à exposta por Rebollo na Figura 7 como “Varsi Lenta (Dança Orixás)”. Vale notar que, durante os encontros, Iuri reforçava com frequência o fato de que o Vassi corresponde a um toque executado para vários orixás, entre eles Oxóssi, Ogum, Exú, Omolu, Nanã, Ewá e Obá. A execução da base do rum a que aqui nos referimos pode ser acessada por meio do QR code abaixo (Figura 8) e sua representação em partitura na Figura 9.

**Figura 8 – Gravação da base rítmica do rum no toque Vassi, executada isoladamente.**



Fonte: Terreiro do Gantois. Elaboração própria.

**Figura 9 – Base do Rum no Vassi em sua versão compreendida por Iuri Passos como representativa do toque no Gantois, muito próxima à exposta por Rebollo na Figura 7 como “Varsi Lenta” (Dança Orixás).**



Fonte: Calabrich e Silva (2017).

Uma vez expostas as principais referências éticas e estéticas a particularizarem o Vassi executado no terreiro do Gantois e aqui tomado como referência para as proposições de padrões de acompanhamento e exercícios direcionados à performance do referido toque na bateria, indicaremos, na seção subsequente, alguns dos caminhos percorridos pelos autores até aqui no intuito de ensaiar e erigir uma ponte entre os toques de candomblé e a performance do instrumento.

### 3. Vassi na bateria

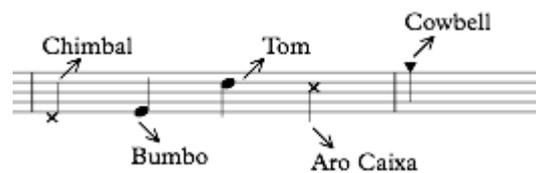
“...Vassi, (...) o padrão, ele acontece ali do agogô, do rumpi e lê, mas, para ele ser considerado Vassi, eles têm que estar mais ou menos ali com o andamento. (...). E claro que muda o rum, que, na verdade, muda porque a dança muda, a forma de dançar o Vassi muda. E aí termina sendo um outro padrão entre o rum, né, e o padrão, vamos dizer assim, da dança. (...) temos o Vassi que é esse tocado pra Oxóssi, pra Ogum, pra Exú, que você vê sempre bastante lá. Temos o Vassi tocado para Omolu e para Nanã. Temos o Vassi tocado para o orixá Ewá, temos o Vassi também tocado para Obá. Esses podem ser todos considerados Vassi, mesmo porque o padrão, o andamento é praticamente, ali, o mesmo....” – Iuri Passos

Analisando o Vassi, apresentamos propostas de performance, explicando como os tambores rum, rumpi, lê e o gã podem dialogar com cada peça da bateria e desenvolvemos

caminhos didáticos para se adquirir coordenações e fluência no discurso rítmico/melódico a partir de referências metodológicas extraídas de autores tais como Gary Chester (1980), Sérgio Gomes (2008), Santiago Reyther (Acervo Pessoal, [s.d.]) e Jim Chapim (1948) onde se identifica um padrão ou ostinato a ser coordenado com variações organizadas de forma gradual pelo grau de dificuldade correspondendo à linguagem rítmica e organizadas através de análise combinatória. Aqui a proposta é alcançar a habilidade de se tocar esta versão do Vassi dialogando com a bateria e também ter uma liberdade de discurso rítmico em torno desta versão.

Segue na figura 10 a legenda indicando as peças da bateria no pentagrama aqui convencionado:

**Figura 10 – Legenda da bateria**



Fonte: Elaboração própria.

Primeiramente apresentamos a versão do Vassi apresentada pelo Ogã Iuri Passos (sendo o bpm = 84) e executada por um dos autores mostrado em vídeo pelo QR Code:

**Figura 11 – Gravação das bases rítmicas do rum, rumpi/lê e gã no toque Vassi, executadas concomitantemente.**



Fonte: Elaboração própria.

Em seguida a figura 13 traz uma proposta de estudo. Primeiro apresenta a transcrição e adaptação do Vassi para a bateria nas quais as linhas rítmicas do Gã e dos tambores médio e agudo – rumpi e lê, respectivamente – são abarcadas por meio da performance sugerida na bateria a ser tocado com a mão direita do instrumentista no *cowbell* e, por serem muito parecidas e correspondentes, reduzimos a uma única voz. A linha rítmica referente a uma base característica do tambor de timbre mais grave – o rum – é executada e contemplada pela

combinação entre as seguintes peças da bateria: com a mão esquerda (sem o bumbo) toca-se o **Tom** (remetendo aos toques abertos com a mão esquerda do instrumento – os golpes “Gã” – Calabrich e Silva - 2017) e **Aro da Caixa** (remetendo aos toques mais agudos do instrumento – chicote – o golpe “XÁ” – ibidem), com o pé direito no **Bumbo** em conjunto com a mão esquerda no **Tom** (o golpe "Dã" – ibidem) e com o pé esquerdo usando para uma marcação a tempo no chimal (Figuras 12 e 13).

**Figura 12 – Proposta de performance do Vassi na bateria (adaptação), levando-se em consideração as rítmicas do gã, rumpi, lê e base do rum na performance do toque.**



Fonte: Elaboração própria.

Depois extraímos uma primeira proposta de estudo para coordenação motora apresentando um **Ostinato** onde permanecem as vozes da mão direita tocando o cowbell (voz do gã, do rumpi e lê) e do pé esquerdo marcando o chimal a tempo. Então seguimos construindo uma análise combinatória das 12 colcheias do compasso 12/8 em um **1o ciclo** considerando o conjunto das tercinas de colcheias de cada tempo do compasso executadas: uma de cada vez, duas e todas as tercinas. Isto combinado com o ostinato proposto. A ideia é propor fluência e compreensão rítmica dentro deste universo dialógico não só do rítmico Vassi adaptado para a bateria como ter a habilidade de fazer variações e improvisações em torno deste padrão.



Figura 13 – Estudo do Vassi

Estudo do Vassi

Ostinato

Vassi:

Variações (mão eq. e pé dir. => separados, alternados, juntos e combinados entre todas as possibilidades)

1o Ciclo: (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

2o Ciclo (acrescentando ao ostinato nota a toda a composição do ritmo):

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

Fonte: Elaboração própria.

As propostas de aplicações das divisões no **1o ciclo** coordenadas com o ostinato passam também pela metodologia de prática usando a análise combinatória no aspecto da possibilidade de abordagem de todas peças da bateria que possam ser tocadas pela mão esquerda combinadas com bumbo.

Usamos para o **1o ciclo** algumas propostas de variações, usando os seguintes termos e aqui explicamos:

1. "separados": praticar as divisões só com a mão esquerda e só com o pé direito.
2. "alternados": alternando a mão esquerda com o pé direito explorando todas as possibilidades de combinações.
3. "juntos": tocando simultaneamente a mão esquerda com o pé direito explorando todas as possibilidades de combinações.
4. "combinados entre todas as possibilidades": aqui a ideia gera uma grande quantidade de combinações (dentro da lógica da análise combinatória) pois iremos coordenar com o ostinato a leitura das variações combinado a mão esquerda com o pé direito explorando todas as possibilidades de combinações entre todas as variações do 1o ciclo. Exemplo: Mão esquerda toca a 1a variação do 1o ciclo e simultaneamente combinando com o pé direito executando todas as variações, uma a uma, do 1o ciclo e assim sucessivamente.

Depois propomos um **2o ciclo** acrescentar um a um, aqueles ingredientes que compõem o ritmo Vassi aqui adaptado para a bateria. O objetivo metodológico é: uma vez adquiridas as habilidades de coordenações advindas do estudo do **1o ciclo**, torna-se mais fácil praticar a coordenação do **2o ciclo** que levará a executar o Vassi na bateria utilizando todos ou parte dos elementos que compõem as vozes deste ritmo trazendo habilidades de improvisações.

## **Conclusão**

Vimos o significado do toque de Vassi no contexto sócio religioso do Candomblé e suas diversas variações e atribuições a certos orixás segundo o alabê Iuri Passos e o pesquisador Rebollo (2023). Das diversas variações do Vassi, e a aqui apresentada pelo estudo de Rebollo, encontramos uma (Vassi Lento – dança dos Orixás) bem similar a apresentada nas aulas do alabê Iuri Passos, advindo do terreiro Gantois na Bahia.

A partir do trabalho de campo a embasar esta pesquisa foi possível perceber que o gã assume indiscutível posição de contribuição à orientação do discurso musical e que dialoga de maneira estreita com as vozes dos tambores lê e rumpi onde, a mão direita do alabê reproduz justamente a rítmica característica ao gã e que, por sua vez, executam linhas semelhantes no toque Vassi. Além da função de voz guia estabelecida pelo gã no candomblé, percebemos que o discurso musical do rum, tem importância também fundamental para a organização semântica ritual, uma vez que assume protagonismo na organização sonora e realiza conexão com o sistema religioso.

Partindo das referências rítmicas identificadas para a compreensão e performance do Vassi, propomos caminhos para sua adaptação à bateria e performance no instrumento, em diálogo com os valores partilhados sobre música e, em particular, sobre o próprio toque, por Iuri Passos e outros interlocutores ligados ao Gantois.

Adotamos então a versão do Vassi para buscar formas de adaptá-lo na performance da bateria, explicando como os tambores rum, rumpi, liê e o gã podem dialogar com cada peça do instrumento. A partir de metodologias de coordenação construímos uma análise combinatória das 12 colcheias do comp. 12/8 em um **1o ciclo** combinado com o ostinato proposto. Depois propomos um **2o ciclo** onde organizamos de forma gradual, acrescentado um a um, aqueles ingredientes que compõem o ritmo Vassi aqui adaptado para a bateria.

Este trabalho tem a intenção de dar continuidade às pesquisas já iniciadas, bem como investigações de outros músicos e pesquisadores que se debruçaram anteriormente sobre o tema e, portanto, esperamos contribuir e fazer parte da construção desta linha de pesquisa que vem crescendo na elaboração de estudos e práticas sobre a identidade da bateria brasileira ou afro-brasileira.

## Referências

- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O alagbê: entre o terreiro e o mundo*. Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei – Olubajé: Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2a Edição. Rio de Janeiro: Pallas, [1999] 2009, 184 p.
- CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (Orgs.). *Afrobook: mapeamento dos ritmos afro-baianos*. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologias, 2017.
- CARDOSO, Ângelo. Entrevista a André Queiroz.. Belo Horizonte, setembro de 2020. Texto. Uma página. Não publicada.
- CARDOSO, Ângelo N. N. *A Linguagem dos Tambores*. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. A tradição Iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 265-292.
- CHAPIN, Jim. *Advanced techniques for the modern drummer: coordinated independence as applied to jazz and bebop*. Miami: Warner Bros, 1948. v. 1.
- CHESTER, Gary. *The new breed*. New York: Modern Drummer Publications, 1980.

COSTA, Rodrigo Heringer; SACRAMENTO, Aquim; MITRE, Natália; *et al.* Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicadas ao vibrafone. *Música Popular em Revista*, v. 7, p. 1-29, 2020.

DÖRING, Katharina. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, p. 147, 2015.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...” ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 3, n. 1, p. 101–116, 2006.

GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, n. 111, p. 21-36, 2016.

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LÜHNING, Angela. *A música do Candomblé Nagô-Ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. Hamburg, 1990. Tese (Doutorado em Música). Verlag Der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1990.

LUHNING, Angela. *A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axe Opô Aganjú, Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2022.

MALABE, Frank; WEINER, Bob. *Afro-Cuban rhythms for drumset*. Manhattan Music, 1990.

MUKUNA, Kazadi wa. *A contribuição Bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, [s.d.].

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

OLIVEIRA, Tito. *Ritmos brasileiros na bateria*. Salvador: Étera, 2014.

PALMEIRA, Rafael Souza. Ritmo do candomblé em destaque: adaptações do vassi para bateria. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE, 1., 2015, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 382-394.

PALMEIRA, Rafael Souza. *Ritmos do candomblé ketu na bateria: adaptações dos toques agueré, vasso, daró e junká, a partir das práticas de Iuri Passos*. Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

PALMEIRA, Rafael Souza. Particularidades e universalidades do Candomblé: a “unidade sem uniformidade” aplicada à música Ketu. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2021.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 26 maio 2024.

QUEIROZ, André. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Belo Horizonte, 2006. 66 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

QUEIROZ, André. *Esdra Nené Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. Belo Horizonte, 2021. 235 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2021.

REYTHYER, Santiago. Acervo pessoal. Aulas escritas pelo autor sobre exercícios de coordenação motora aplicadas ao 6/8 afro cubano e variações dialógicas.

REBOLLO, Ferran Tamarit. Uma musicologia em “ferro” e “couro”: uma revisão candomblé-orientada dos “toques” da nação ketu. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2021, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2021. p. 1-13.

REBOLLO, Ferran Tamarit. *ÒYE TI ÀWON OMO ÌLÙ – A sabedoria dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista*. Rio de Janeiro, 2023. 704 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.