



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

DIEGO AMARAL LOURES DAMACENA

Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-Goiás e suas significações

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito parcial para aquisição do título de Mestre em Performances Culturais.

Orientação: Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Coorientação: Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Diego Amaral Loures Damacena

3. Título do trabalho

Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-Goiás e suas significações

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 23/08/2024, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diego Amaral Loures Damacena, Discente**, em 29/08/2024, às 19:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4768350** e o código CRC **B774269A**.

DIEGO AMARAL LOURES DAMACENA

**Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de
Goiânia-Goiás e suas significações**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito parcial para aquisição do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientação: Profa. Dra. Renata de Lima Silva
(Kabilaewatala)

Coorientação: Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior

GOIÂNIA
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

DAMACENA, Diego Amaral Loures

Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-Goiás e suas
significações [manuscrito] / Diego Amaral Loures Damacena. - 2024.

121 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala); co
orientador Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação
em Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Música. 2. Tambores afro-brasileiros. 3. Ritmo. 4. Goiânia. 5. Percussão
popular. 6. Performance Cultural. I. de Lima Silva (Kabilaewatala), Renata,
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Dissertação de Diego Amaral Loures Damacena, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e dois dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas e trinta minutos, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de dissertação intitulada: Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-Goiás e suas significações. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva(UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Flavia Maria Cruvinel (UFG), membro titular externo; Professor Doutor Cleber de Sousa Carvalho (UEG), membro titular externo. Após a arguição do candidato, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamadosos resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 23/08/2024, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Maria Cruvinel, Professora do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber De Sousa Carvalho, Usuário Externo**, em 04/09/2024, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4732842** e o código CRC **7E29364C**.

AGRADECIMENTOS

Quero começar agradecendo aos meus familiares, primeiramente meu pai Luiz Roberto e minha mãe, Maria de Lourdes; em particular, meu avô paterno, Gumercino Damacena (*in memoriam*), quem me ensinou ao tocar pandeiro e me inspirou a virar músico profissional.

Em especial minha amada esposa, Flávia Carvalho Loures Damacena, por seu amor, paciência e apoio incondicional durante esta jornada, e a meu filho Heitor Loures Damacena, um presente em nossas vidas.

A minha orientadora, Professora Dr. Renata Lima (Kabilaewatala), por sua orientação, paciência e pelas valiosas contribuições ao longo de todo o processo de pesquisa e escrita. Ao meu coorientador, Professor Dr. Sebastião, pelas dicas fornecidas.

Agradeço em especial aos responsáveis e aos espaços afro-brasileiras de Goiânia, que participaram da pesquisa, que são o Mestre Alemão, pela Associação Cultural Coró de Pau; Renata Kabilaewatala, pelo Núcleo Coletivo 22; Babalorixá Kénio de Oxalá e o Alabê Igor da Silva, pelo Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon; e o Mestre Goyano, pelo Batucagê, por compartilharem suas histórias, conhecimentos e tradições, fundamentais para a realização deste estudo.

Aos professores do programa de mestrado, cujas aulas e discussões foram fundamentais para a construção deste trabalho.

Aos meus colegas de turma, pelo constante incentivo e pela troca de conhecimentos e experiências ao longo desses anos.

Aos meus amigos, por compreenderem minhas ausências e me encorajarem nos momentos de dificuldade e, em especial, Everton Luiz, pela ajuda no registro das partituras.

À universidade federal de Goiás, especificamente ao curso de mestrado em Performance Cultural, por fornecer os recursos e o ambiente necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

A elaboração desta dissertação não seria possível sem o apoio e a colaboração de todas essas pessoas, às quais expresso minha sincera gratidão.

RESUMO

Os tambores são um forte símbolo da herança cultural africana, que ressoam por todas as regiões do Brasil em diferentes contextos e ocasiões. A partir dessa percepção, surgem as seguintes indagações: em que espaços na cidade de Goiânia ressoam tambores afro-brasileiros? O que simbolizam esses tambores? Quem toca? Como toca? O que toca? Por fim, qual a importância desse tocar para a comunidade que o cerca? Assim, esta dissertação é o resultado de um processo de pesquisa sobre a presença do tambor e de ritmos afro-brasileiros na cidade de Goiânia/GO. Para tanto, foram selecionados quatro contextos em que o tambor e a música negra exercem papel de centralidade e importância, seja em caráter festivo, formativo, religioso, artístico ou, na maioria dos casos, ao abarcar mais de um desses aspectos. Assim, a Associação Cultural Coró de Pau, o Núcleo Coletivo 22, o Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon e o evento Batucagê foram os locais pesquisados. Essa dissertação tem como subsídio teórico os trabalhos de Zeca Ligiero (2011), Kabengele Mununga (2006), Kazadi wa Mukuna (2006), José Jorge de Carvalho (2003), José Ramos Tinhorão (2008) dentre outros. O desenvolvimento da investigação se deu por meio de pesquisa de campo e de análise musical, com foco nos modos de utilização dos tambores, os ritmos afro-brasileiros praticados e suas finalidades, com intuito de registrar, reconhecer e valorizar a contribuição africana para a cidade de Goiânia, além de ampliar o olhar e o entendimento sobre a música e a cultura afro-brasileira.

PALAVRA-CHAVES: Música, Tambores afro-brasileiros, Ritmo, Goiânia, Percussão popular, performance cultural

ABSTRACT

Drums are a powerful symbol of African cultural heritage, resonating throughout all regions of Brazil in various contexts and occasions. From this perception arise the following questions: in which spaces in the city of Goiânia do Afro-Brazilian drums resonate? What do these drums symbolize? Who plays them? How are they played? What is played? Finally, what is the significance of this drumming for the surrounding community? Thus, this dissertation is the result of a research process on the presence of drums and Afro-Brazilian rhythms in the city of Goiânia, Goiás. For this purpose, four contexts were selected in which drums and Black music play a central and significant role, whether in a festive, educational, religious, or artistic capacity, or, in most cases, encompassing more than one of these aspects. The Cultural Association Coró de Pau, the Núcleo Coletivo 22, the Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon, and the event Batucagê were the researched locations. This dissertation is theoretically supported by the works of Zeca Ligiéro (2011), Kabengele Mununga (2006), Kazadi wa Mukuna (2006), José Jorge de Carvalho (2003), José Ramos Tinhorão (2008), among others. The development of the investigation involved field research and musical analysis, focusing on the ways in which drums are used, the Afro-Brazilian rhythms practiced, and their purposes, with the aim of documenting, recognizing, and valuing the African contribution to the city of Goiânia, as well as broadening the perspective and understanding of Afro-Brazilian music and culture.

KEYWORDS: Music, Afro-Brazilian drums, Rhythm, Goiânia, Popular percussion, Cultural performance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Casa em construção em Serinhaém.....	27
Figura 2 — <i>Time line</i> de 4 pulos e 16 pulsos	32
Figura 3 — Colagem de imagens de diferentes tipos de tambores.....	35
Figura 4 — Alfaia.....	38
Figura 5 — Atabaques, agogôs e gan.....	39
Figura 6 — Parelha de Tambor de Crioula.....	39
Figura 7 — Xequerê/Abê.....	40
Figura 8 — Pai Kénio de Oxalá.....	43
Figura 9 — Mestre Lumumba (1946 – 2023)	47
Figura 10 — Mestre Lumumba e Alemão.....	48
Figura 11 — Mestre Lumumba, Alemão e outros.....	48
Figura 12 — Mestre Alemão.....	49
Figura 13 — Aula de Tambor de Mão	51
Figura 14 — Bloco Coró de Pau	52
Figura 15 — Mestre Goyano.....	53
Figura 16 — Samba de Roda no Batucagê.....	58
Figura 17 — Carta 22 do tartot: O Louco	60
Figura 18 — Instrumentos do Espaço Cultural Águas de Menino.....	64
Figura 19 — Roda de capoeira no Espaço Cultural Águas de Menino	65
Figura 20 — Roda de tambor de crioula no Espaço Cultural Águas de Menino	65
Figura 21 — Samba de roda realizado pelo Núcleo Coletivo 22.....	66
Figura 22 — Roda de Jongo no Espaço Águas de Menino.....	66
Figura 23 — Batuque de Umbigada.....	67
Figura 24 — Afoxé realizado pelo Núcleo Coletivo 22 e parcerias.....	68
Figura 25 — Oficina <i>Deuses que Dançam</i>	68
Figura 26 — Oficina de moçambique de ngunga.....	68
Figura 27 — Oficina de Caboclinho com Val Ribeiro.....	69
Figura 28 — Oficina de Banda de Congo (ES).....	69
Figura 29 — Jonhatan Silva. Vivência com Banda de Congo.....	70
Figura 30 — Rum, Rumpi, Lé, Xequere e Agogo no Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon....	78
Figura 31 — Partitura do Ritmo Vassi. Candomblé.....	79
Figura 32 — Partitura ritmo Aguerê. Candomblé	80
Figura 33 — Partitura Opanijé. Candomblé.....	80
Figura 34 — Partitura ritmo Ijexá. Candomblé.....	81
Figura 35 — Partitura ritmo Hamunha. Candomblé	82
Figura 36 — Partitura ritmo Alujá. Candomblé.....	82
Figura 37 — Partitura ritmo Daró. Candomblé.....	83
Figura 38 — Flyer de divulgação festa de candomblé	84

Figura 39 — Flyers de divulgação Batucagê.....	85
Figura 40 — Flyers de divulgação Batucagê.....	85
Figura 41 — Partitura Roda de Capoeira. Batucagê.....	87
Figura 42 — Roda de Capoeira no Batucagê, na Roda Mestre Goyano e Jagunço	89
Figura 43 — Partitura Samba de Roda. Batucagê	90
Figura 44 — Partitura Ijexá. Batucagê	91
Figura 45 — Card de divulgação da oficina de percussão do Mestre Alemão (2023)	93
Figura 46 — Casa de Vidro, oficina de percussão de Mestre Alemão.....	94
Figura 47 — Casa de Vidro, oficina de percussão de Mestre Alemão.....	94
Figura 48 — Casa de Vidro, instrumentos da oficina de percussão de Mestre Alemão.	95
Figura 49 — Partitura dos ritmos tocados na oficina de percussão do Mestre Alemão (Coró de Pau).....	96
Figura 50 — Flyer de divulgação do Levantamento do Mastro para São Benedito no Espaço Cultural Águas de Menino, 2023.	99
Figura 51 — Partitura do Tambor de Crioula (2024).....	100
Figura 52 — Flyer de divulgação de Vivência do Jongo realizada pelo Núcleo Coletivo 22, 2024.....	103
Figura 53 — Partitura ritmo do Jongo. Núcleo Coletivo 22.	104
Figura 54 — Foto de roda de Jongo realizada no CCUFG em 2022 pelo Núcleo Coletivo 22.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1.....	25
1.1 A CONTRIBUIÇÃO AFRICANA PARA A MÚSICA BRASILEIRA	25
1.2 O TAMBOR E PERCUSSÃO	35
CAPÍTULO 2.....	41
2.1 HISTÓRICO DOS GRUPOS PESQUISADOS.....	41
2.2 ILÊ ASE ALAKETU OMI OSALUFAN	42
2.3 ASSOCIAÇÃO CORÓ DE PAU	45
2.4 BATUCAGÊ.....	52
2.5 NÚCLEO COLETIVO 22	58
CAPÍTULO 3.....	71
3.1 DADOS E ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO	71
3.2 ILÊ ASE ALAKETU OMI OSALUFON - MÚSICA COMO FORMA DE ORAÇÃO	73
3.3 BATUCAGÊ DA SERRINHA	85
3.4 ASSOCIAÇÃO CORÓ DE PAU	93
3.5 NÚCLEO COLETIVO 22	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS	109
ANEXO A — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE IGOR DA SILVA	114
ANEXO B — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE MESTRE ALEMÃO	115
ANEXO C — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE MESTRE GOYANO	116
ANEXO D — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE PAI KÊNIO.....	117

INTRODUÇÃO

Embora não se possa restringir a contribuição africana para a música brasileira a instrumentos membranofones e idiofones percussivos, é fato que esses são fortes e importantes símbolos da presença cultural africana que ressoam no Brasil em diferentes contextos.

A cultura musical do grande continente africano é, sem dúvida, múltipla e complexa, visto que compreende aspectos melódicos e harmônicos. Pois, não se restringe apenas a expressões rítmicas percussivas, como frequentemente figura no imaginário social construído com base no eurocentrismo e no racismo, que tende a desvalorizar e minimizar o legado africano.

O pensamento musical africano é base de muitas musicalidades que se desenvolveram nas américas, tais como blues e jazz estadunidense; salsa, danzon, guajira, mambo, cha-cha-cha, rumbas (yambu, guaguanco e columbia) – esses, ritmos cubanos; o candombe do Uruguai; merengue da República Dominicana e o samba brasileiro, para citar alguns gêneros musicais mais populares. No entanto, é importante reconhecer que a influência ou mesmo a base africana vai ainda mais fundo nas culturas regionais, sobretudo no Brasil, que absorveu um número significativo do contingente populacional trasladado para as américas, em decorrência do tráfico de escravizados, entre os séculos XVI e XIX.

A história brasileira é marcada por uma violência extrema que contrasta com a resignada criatividade que caracteriza a musicalidade brasileira. Uma vez que o Brasil foi um país construído como nação a partir da colonização europeia, teve como consequência a expropriação, exploração, a catequização e escravização de africanos e ameríndios.

O tráfico transatlântico de escravizados foi um dos capítulos da diáspora africana, em que pessoas do continente africano foram sequestradas, capturadas, negociadas e transportadas contra sua vontade para trabalhar principalmente em plantações e na mineração. Contudo, não apenas nesses segmentos, pois a escravidão no Brasil ocupou todos os campos profissionais da sociedade, como os barbeiros, as lavadeiras, os carregadores, os músicos, dentre outros.

A diáspora negra significa ‘escravidão, migrações e também trocas e recriações culturais. A história do mundo atlântico envolve movimento, resistência e criatividade. Nas periferias, nos centros, nas encruzilhadas, a presença dos negros e afrodescendentes é tão expressiva que gerou o conceito de “atlântico negro” (Guerreiro, 2017, p. 17).

Sobre o aspecto da criatividade, destacado no trecho acima, a antropóloga Goli Guerreiro afirma que os processos de criação cultural protagonizados por africanos e seus descendentes estão presentes em toda cultura brasileira. É nesse sentido que Marianna Monteiro e Paulo Dias (2010) afirmam que, no contexto brasileiro:

Surgem manifestações poético-musicais-coreográficas como o jongo (Estados do Sudeste) e o candombe (Minas Gerais), com seus cantos de louvação a ancestrais, de crônica social e de desafio poético-mágico; e a capoeira, que a um só tempo é luta, é dança e é jogo. Entre os batuques atuais, que testemunham a presença cultural banto nas regiões onde houve grandes concentrações de escravizados do Congo-Angola e de Moçambique, há também as danças de umbigada, como o tambor de crioula do Maranhão e o batuque de São Paulo, tradições nas quais a cantoria reporta acontecimentos passados e presentes da comunidade, incluindo-se aí a crítica ao racismo e à exclusão social do negro (Monteiro; Dias, 2010, p. 360).

O processo de inserção de diferentes povos africanos no contexto brasileiro gerou uma profusão de africanidades brasileiras, isto é, a maneira particular como a África se reinventou no Brasil. Sobre a diáspora africana, a pesquisadora e etnomusicóloga Emília Biancardi (2006, p. 300) destaca que:

Datam do século XVI os primeiros contingentes de escravos que aportaram à Bahia, procedentes da Guiné e da ilha de São Tomé. Como ensina a professora Yeda Pessoa de Castro, ao longo de mais de três séculos de escravidão os negros trazidos para o Brasil procederam basicamente de duas regiões situadas ao sul do Saara: a) a África Ocidental, numa linha que se estende do Senegal à Nigéria, no Golfo de Benin; b) o território banto, em toda a extensão abaixo da linha do equador, abrangendo um território mais vasto e menos povoado.

Na região centro-oeste do Brasil, há registros da presença negra desde o século XVIII, em função da exploração do ouro e do processo de interiorização da colonização, embora o número de pessoas negras nessa região fosse menor se comparado à região sudeste e nordeste.

Os africanos foram importados para trabalhar nas minas de ouro da capitania por quase um século. O ouro foi descoberto nos anos de 1720, no rio vermelho, e logo depois os portugueses fundaram a Vila Boa de Goiás, que mais tarde se transformou na capital da capitania de Goiás. Para se determinar a importância dos centro-africanos no interior do Brasil, utilizei registros portugueses oficiais da antiga capitania de Goiás do final do período colonial e do início da nação entre 1780-1835. Naquele tempo, os governantes portugueses estabelecidos em vila boa comandavam uma região de cerca de 900 mil quilômetros quadrados, incluindo o estado moderno de Goiás, onde Brasília foi construída depois, e o norte do estado de Tocantins. Além disso, partes de Mato Grosso e Minas Gerais estiveram sob a autoridade dos governantes residentes em Vila Boa. O centro dessa vasta região, que interessou aos portugueses, eram as vilas

mineradoras, que formavam um arco, a começar do Carmo, ao norte, até Vila Boa, a oeste e Santa Cruz, ao sul. Outras comarcas ricas, como Natividade, Meia Ponte, Traíras e Santa Luiza também produziram grandes quantidades de ouro no auge da mineração (Karasch, 2018, p. 129).

Desdobrando a afirmação da autora acima citada, podemos compreender que a presença centro-africana no estado de Goiás reflete-se, até a atualidade, na existência e resistência do povo Kalunga, considerado, aliás, o quilombo mais antigo habitado permanentemente no Brasil; bem como nas manifestações populares, como a Sussa e a Curraleira, no norte de Goiás; nas Congadas em Catalão, na região sudeste de Goiás; na Dança de Congo na cidade de Goiás, na região noroeste de Goiás, e em Niquelândia, na região norte, para citar alguns exemplos.

A presença negra no estado de Goiás se reflete também em minha própria história pessoal, pois sou um homem negro, nascido em Goiânia, de família afrodescendente proveniente da cidade de Morrinhos, região sul de Goiás. Embora historicamente em Morrinhos não tenha uma grande presença negra, se comparado com outras regiões do país, ainda assim, é possível identificar influências da cultura africana na região.

É no contexto familiar que minha trajetória musical começou, com meu bisavô de criação, o senhor Amadeu Emídio de Paula, conhecido como Belguinha (nome artístico de sua dupla sertaneja raiz “Belguinha e Melrinha”) e com meu avô paterno senhor Gumercindo. Com o meu bisavô Amadeus, eu pude vivenciar as modas de violas e seus ensaios com a folia de reis, pois morávamos no mesmo lote. Com o meu avô Gumercino, aprendi a tocar pandeiro e vivenciei — por meio de seu repertório boêmio — suas cantorias. Essa vivência, sem dúvida, foi um grande estímulo para que eu desenvolvesse habilidade e gosto para a música. Talvez, a ideia de *habitus*, discutida por Bourdieu, forneça elementos para compreensão desse processo. Segundo o autor, *habitus* é um

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem que, por isso, sejam o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor a visada consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-las e, por serem tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação combinadas de um maestro (Bourdieu, 2007, p. XLI).

Com isso, acredito que o contexto, o aprendizado e a relação afetiva dizem respeito a ideia de *habitus*, no sentido de ser algo que “o *habitus* completa o movimento

de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporados” (Bourdieu, 2007, p. XLI).

Meu avô Gumercino, além de me ensinar a tocar pandeiro de couro, presenteou-me com esse instrumento, que, hoje, é meu principal instrumento, o qual já me levou para mais de 8 países.

Ainda sobre a música no contexto familiar, tive a oportunidade de conviver com um primo capoeirista que tocava atabaque e morava no mesmo lote onde toda a família morava. O toque do atabaque me transportava e, ali, estava consolidado o meu contato com música afro-brasileira. Lá na casa de minha família, comecei a fazer aulas de capoeira e a descobrir também outros instrumentos de percussão, como o berimbau, o caxixi, o reco-reco, além de aprender as técnicas dos instrumentos, além de alguns ritmos de capoeira. Desde então, não parei mais de estudar música. Em 2003, ingressei no curso de licenciatura em Música/Educação musical pela Universidade Federal de Goiás.

Ao final da graduação, fui para Tatuí, em São Paulo, para estudar percussão e bateria com Kleber Almeida. Estudei em Tatuí durante o período de 12 meses e retornei a Goiânia, em Goiás. Então, ingressei nos quadros da Universidade Federal de Goiás através de concurso público para músico percussionista acompanhador na Faculdade de Dança e Educação Física, onde atuo na graduação, realizando acompanhamento musical nas aulas de dança e nos processos de criação. Na UFG, em parceria com a professora Renata Kabilaewatala, também orientadora deste projeto de mestrado, pude conhecer e integrar o Núcleo Coletivo 22, no qual vivenciamos a música afro-brasileira através da percussão, do canto, do teatro e da dança com grande interesse pelas poéticas afro-ameríndias.

Através dessas vivências e, ainda, sendo percussionista e educador, cresceu, em mim, o interesse em aprofundar os conhecimentos sobre a musicalidade afro-brasileira, sobretudo no âmbito da percussão popular. Ao mesmo tempo, a partir da compreensão da importância do tambor na cultura brasileira, surge como interesse de pesquisa investigar os tambores e as musicalidades afro-brasileiras em Goiânia e em que situações os tambores estão presentes.

Com a consciência de que o racismo promove processos de apagamento e de marginalização da cultura negra, de modo a impedir e/ou dificultar o acesso a determinadas manifestações culturais, como parte da formação musical, surge o interesse de buscar e compreender essas manifestações na cidade de Goiânia, ao questionar: em quais espaços os tambores e ritmos afro-brasileiros estão presentes em Goiânia? O que

simbolizam esses tambores? Quem toca esses tambores? Como toca? O que toca? Qual a motivação para esse tocar? E, por fim, quais sentidos e contradições ressoam nesse lugar, através desse tocar?

Para realizar este trabalho, no âmbito do mestrado em Performances Culturais, selecionamos quatro contextos em que o tambor e a música negra exercem um papel de centralidade e importância: 1) A Associação Cultural Coró de Pau; 2) o Núcleo Coletivo 22; 3) o Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon; 4) o Batucagê.

Esses pontos de cultura afro-brasileira foram selecionados na observância dos seguintes critérios: grupos ou espaços culturais que atuam há mais de 5 anos na cidade de Goiânia/GO e grupos e/ou espaços que tenham atividades diretamente relacionada com a presença física, simbólica e musical do tambor e de ritmos afro-brasileiros. Além de abarcar um grupo de caráter religioso, um grupo com ação formativa, um grupo de caráter artístico e, por fim, um local de caráter festivo.

Embora se considere esses critérios importantes para abordar a diversidade de contextos e situações em que a presença do tambor acontece, não se deve incorrer no equívoco de pensar essas categorias de maneiras isoladas. Por exemplo, uma cerimônia de candomblé é festiva e religiosa e, para seus adeptos, é também um espaço de aprendizado, além de ser notável as preocupações estéticas, seja com a ornamentação, com a música ou com a dança. Todavia, no caso do candomblé, o aspecto religioso é predominante, pois, em geral, não se faz candomblé apenas para promoção do divertimento, mesmo que o prazer esteja implicado na relação com o sagrado, o objetivo do candomblé não é espetacular ou de entretenimento.

Já um samba de roda, mesmo que tenha a presença de ogãs¹ e outros filhos de santo², é um momento que permite determinados comportamentos que não cabem em uma cerimônia religiosa, como, por exemplo, um jogo de sedução, um leve levantar da saia para dançar, um rebolado, um jeito de dançar mais exagerado, vestimentas mais informais, o uso de bebida alcoólica etc.

Uma roda de samba de roda e uma festa de candomblé têm, em comum, a presença de instrumentos afro-brasileiros, ritmos percussivos, dança, canto, a celebração da ancestralidade africana e o caráter ritualístico. Todavia, trata-se de ritualísticas distintas.

¹ “Ogã é um título dado a um membro do terreiro, do sexo masculino. Ao ogã são atribuídas várias funções, tais como a de músico ou a de manter a ordem no barracão (nome dado ao local onde se realizam os rituais públicos) durante os rituais abertos ao povo” (Cardoso, 2006, p. 13).

² Filhos de santo (Adosu), pessoa que passou pelo processo de iniciação ritual e que manifesta a divindade para qual foi iniciada (Silva, 2022).

Os adeptos do candomblé podem ser — e em geral são — os mesmos fazedores de samba de roda, ao atuarem em circunstâncias diferentes. Esses mesmos adeptos de candomblé podem atuar em outras situações, tais como uma oficina de música, em que os ritmos de candomblé são ensinados para o público em geral, ou, ainda, da construção de um espetáculo a partir de elementos do candomblé. Nos dois casos, as pessoas de candomblé saberão distinguir o que pode e o que não pode ser abordado com pessoas que não são de candomblé, já que os saberes dessa prática são adquiridos por meio da iniciação religiosa e já que determinados elementos devem permanecer em segredo da comunidade religiosa. Desse modo, justifica-se as categorias pelo seu aspecto predominante.

Para seleção da Associação Cultural Coró de Pau, do Núcleo Coletivo 22, do Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon e do Batucagê, utilizei também como critério o fato desses serem grupos ou ambientes a que tenho acesso. O que possibilita uma leitura deles contextos a partir de um conhecimento mínimo prévio e do diálogo com seus respectivos interlocutores, afinado com suas realidades, sem correr o risco de um olhar exotizador.

A Associação Cultural Coró de Pau existe desde 2002, coordenada por Claudinei Santos Amaral, conhecido como Mestre Alemão. A partir de 2005, Geovana Tavares passa a integrar a associação cultural Coró de Pau e, atualmente, em parceria com o Mestre Alemão, desenvolve oficinas e ações através da percussão afro-brasileira. Dentre as ações realizadas por eles, podemos citar: blocos de percussão de rua, bandas e produção de instrumentos de percussão. Dois blocos de rua formados nesse espaço se destacam: o bloco Coró de pau e o bloco Coró Mulher. Ao longo da minha trajetória como estudante e percussionista, reconheço a importância do Coró de Pau, no sentido de compartilhar conhecimento sobre percussão popular, enquanto grupo que representa uma porta de entrada ou de passagem para muitos músicos, profissionais ou amadores, na cidade de Goiânia.

Já o Núcleo Coletivo 22 é um grupo de pesquisa e produção artística fortemente vinculado à cultura afro-brasileira, no qual artistas-pesquisadores da dança, música e teatro se propõem a vivenciar performances tradicionais afro-ameríndias. O Coletivo 22 nasceu em 2001, a partir do curso de Dança da Unicamp, e tem como fundadoras Renata Kabiliaewatala e Ively Mayume Viccari. Em 2010, a partir do ingresso de Renata na Universidade Federal de Goiás, o projeto passou a acontecer também na cidade de Goiânia, de modo a reunir artistas da dança, teatro e música e também professores.

Por sua vez, o Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon, é uma casa de candomblé de matriz Kêtu³ e também de Umbanda, coordenada pelo sacerdote Babalorixá Kénio T’Osàlà, situado no Setor Vila Rosa, na cidade de Goiânia-GO. A noção de matriz Kêtu diz respeito à nação diaspórica a que a casa se encontra vinculada, isto é, sua relação com o território e cultura africana por meio da diáspora ocasionada pelo tráfico intercontinental de humanos. No caso, a nação diaspórica Kêtu diz respeito aos africanos e africanas do grupo étnico iorubá⁴, provenientes do império de Oyó no atual território da Nigéria e de outras regiões adjacentes, conforme abaixo descrito:

Yorùbá - Grupo étnico que hoje, na sua grande maioria se concentra na Nigéria, em menor parte no atual Benim (antigo Daomé) e em sua minoria no Togo e em Gana, todos na África Negra. O grupo étnico yorùbá, é subdividido em vários subgrupos tais como os: Kétu, Òyó, Ìjèsà, Ifè, Ifòn, Ègbá, Èfón, etc. Esses deram origem, na diáspora, à religião dos Òrìsà. O termo yorùbá, aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos. Além da linguagem comum, os yorùbá estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de Ilé-Ifè. É duvidoso que, antes dos século XIX, eles se chamassem uns aos outros por um mesmo nome.”(S. O. Biobaku). Antes de se ter conhecimento do termo ‘yorùbá’; livros e mapas antigos, entre 1656 e 1730, são “unânicos” em chamar esses povos de Ulkumy. Em 1734, o termo ‘Ulkumy’ desaparece dos mapas e é substituído por Ayo ou Eyo, para designar os do império de Òyó. O termo “yorùbá”; efetivamente, chegou ao conhecimento do mundo ocidental em 1826. Parece ter sido atribuído pelos haussá exclusivamente ao povo de Òyó (Rio Grande do Sul, 2022, p. 09).

Os iorubá trouxeram consigo seus costumes religiosos, tradições culturais e práticas sociais que se fundiram com elementos das culturas indígenas brasileiras, com outras matrizes culturais africanas e com influências europeias dos portugueses. Isso originou o candomblé Kêtu no Brasil.

É importante salientar que embora um “Ilê” — que em iorubá significa casa — seja um espaço de culto e religiosidade, o candomblé também é conhecido e reivindicado por seus adeptos como um espaço de tradição mais amplo, que envolve hábitos, gestos, linguagem e hierarquia própria, daí o uso da ideia de que se trata de um povo tradicional, ou povo de terreiro, ou povo de santo, conforme defende Muniz Sodré (1988) ao pensar as comunidades de terreiro como quilombos

[...] Foram e ainda são quilombos as comunidades de terreiro que ao longo da história do negro no Brasil mostraram ter sido o lócus de engendramento por suas características especiais de útero mítico, que possibilitou a reaglutinação dos elementos fundamentais para a manutenção do negro enquanto grupo e cultura (Sodré, 1988, p. 56).

³ Neste trabalho, utilizaremos a grafia “Kêtu”, com base em José Jorge de Carvalho (2003).

⁴ Neste trabalho, utilizaremos a grafia “iorubá”, assim como fez Carvalho (2003).

É na perspectiva citada pelo autor, de “manutenção do negro enquanto grupo e cultura” que abordamos o evento Batucagê em atenção ao gênero samba, tão representativo da musicalidade afro-brasileira. Além do samba de roda, acontece no Batucagê rodas de capoeira angola e ensaio do Afoxé Asè Omo Odé do mestre Luizinho. O Batucagê é uma festa aberta ao público, realizada pelo mestre Goyano, do Centro de capoeira angola Barravento, junto com seus discípulos e colaboradores. O evento Batucagê acontece há mais de 16 anos em Goiânia, em geral, uma vez ao mês. Embora seja aberta ao público, mediante pagamento de ingresso, o evento é fortemente vinculado à prática e à comunidade da capoeira angola, outra manifestação afro-brasileira com bastante repercussão nacional e internacional.

Com a seleção desses quatro espaço/grupos, temos, a nosso ver, uma mostra representativa de como os tambores e os ritmos afro-brasileiros repercutem na cidade de Goiânia, buscando compreender qualitativamente os aspectos musicais e suas relações com os grupos/comunidades envolvidas.

Com este trabalho, não temos a pretensão de descrever a totalidade dos eventos e manifestações da música afro-brasileira que acontecem na Cidade de Goiânia, em razão da questão de exequibilidade da pesquisa no prazo de um projeto de pesquisa de mestrado. É por esse motivo que as Congadas também não foram contempladas neste estudo, embora seja muito importante reconhecer a sua presença negra e tradicional na cidade de Goiânia-GO, nos bairros Vila João Vaz, Vila Santa Helena e Vila Mutirão. Sobre esse assunto, destacamos o trabalho de Cleber de Sousa Carvalho, com a dissertação de mestrado *Tradições em movimento no Terno de Congo Verde e Preto* e a tese de doutoramento *Memória, ancestralidade e práticas corporais na Congada da Vila João Vaz*, as quais podem ser consultadas no repositório de dissertação e teses da biblioteca da UFG, inclusive no que tange à perspectiva das performances culturais.

No que tange à especificidade deste estudo, é importante pontuar que o local de realização da pesquisa é a cidade de Goiânia-GO, região Centro-Oeste do Brasil, cidade onde nasci, vivo, tive minha formação musical e atuo profissionalmente. Trata-se de uma capital relativamente nova, com seus 89 anos. Foi fundada em 24 de outubro de 1933 durante o governo de Pedro Ludovico Teixeira, com o objetivo de substituir a então capital do estado, a cidade de Goiás.

Goiânia foi projetada e construída em um curto período de tempo, em uma área antes ocupada por fazendas e vegetação típica do cerrado. Atualmente, é uma das maiores

capitais da região centro-oeste, a qual atraiu, ao longo da história, um fluxo migratório de outros estados, com destaque para Minas Gerais e Maranhão, e recebeu muitas pessoas que migraram em busca de melhores oportunidades de trabalho e qualidade de vida.

Trata-se, hoje, de uma cidade cuja população é estimada em aproximadamente 1,5 milhão de habitantes. E sua região metropolitana abriga mais de 2,5 milhões de pessoas. A história cultural goianiense é marcada por algumas manifestações tradicionais vinculadas ao catolicismo, como as já mencionadas Congadas, as Folias de Reis, a catira e a moda de viola. No cenário musical da indústria fonográfica nacional, Goiânia é bastante conhecida por ser um grande polo produtor de música sertaneja comercial, o que, por vezes, invisibiliza outros estilos e manifestações musicais. O que, a nosso ver, reforça ainda mais a importância do presente estudo.

No que diz respeito à abordagem metodológica, este estudo está sendo realizado com base na abordagem de pesquisa qualitativa, e busca compreender a importância e os usos dos tambores afro-brasileiros por determinados grupos/espços na cidade de Goiânia, bem como suas técnicas, estéticas, motivações e origens. A expressão tambor é aqui utilizada como categoria genérica que diz respeito aos instrumentos de percussão utilizados nos locais pesquisados.

O intuito da realização do estudo é de reconhecimento e registro dos ritmos afro-brasileiros utilizados nesses espaços/grupos representativos da cultura e identidade negra na cidade de Goiânia. Com isso, aborda-se também as estratégias políticas e culturais utilizadas para existência deles. Isso, frente aos apagamentos e processos de invisibilização próprios de uma sociedade racista, como a brasileira e a goianiense, que é quem determina o fato de que — a despeito desses espaços/grupos atuarem em Goiânia há mais de dez anos — são trabalhos pouco conhecidos pela maioria da população e até mesmo por estudantes de música.

Os procedimentos de pesquisa utilizados são, primeiramente, a revisão bibliográfica para o entendimento da noção (ou categoria) de musicalidade afro-brasileira e, depois, a pesquisa de campo, na qual será utilizada o recurso da observação participante, com atenção aos ritmos que fazem parte do repertório de cada espaço/grupo, além da realização de entrevistas.

É importante ressaltar que, no caso no Núcleo Coletivo 22, em que eu faço parte como integrante, o estudo e a pesquisa adquirem contorno de uma pesquisa-ação, tendo em vista que eu participo ativamente dos processos de criação, execução de repertório e

atividades do grupo, seja como músico-percussionista ou direção musical, de maneira a contribuir diretamente com as ações do grupo.

Por pesquisa-participante, a partir de Brandão e Streck (2006), compreende-se a pesquisa na qual tanto investigador quanto o objeto de investigação são sujeitos da pesquisa. A relação tradicional de sujeito-objeto deve ser progressivamente convertida em uma relação do tipo sujeito-sujeito, onde investigador e investigado estão implicados diretamente, pressupondo tanto uma participação ativa do pesquisador no contexto, no grupo ou na cultura investigada, quanto a participação dos investigados em destaque no processo da pesquisa. Com atenção ao contexto educacional, Brandão e Streck (2006) destacam:

[...] trata-se de uma participação tomada em um duplo sentido, pois sempre se entendeu que, por meio da realização da educação popular, a pesquisa participada ação social também como prática pessoal e coletiva de valor pedagógico, na medida em que sempre algo novo e essencial se aprende através de experiências práticas de diálogo e de reciprocidade na construção do conhecimento. E, como uma forma de educação com um valor também político, na medida em que entre a esfera de um pequeno grupo até a de uma comunidade, uma esfera corporada de trabalho popular ou mesmo toda uma nação, espera-se que sempre alguma coisa se transforme em termos de humanização das estruturas e dos processos de gestão da vida social (Brandão; Streck, 2006, p. 24-25).

A partir dessa compreensão de pesquisa participante, acredito ter realizado uma pesquisa participante tanto no Batucagê, no Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon, como nas oficinas ministradas pelo Mestre Alemão e nos ensaios do Coró de Pau, pois, além de observar a maneira como as atividades acontecem, participo delas, na medida do possível, de forma ativa, isto é, ao tocar e interagir com o contexto. Embora seja abordado, em Brandão e Streck (2006), o contexto da educação popular para a discussão sobre pesquisa-participante, essa aproximação é possível pelo fato de que, nas culturas populares, os compartilhamentos de saberes se dão nas próprias vivências.

pesquisa é participante não apenas porque uma proporção crescente de sujeitos populares participa de seu processo. A pesquisa é participante porque, como uma alternativa solidária de criação de conhecimento social, ela se inscreve e participa de processos relevantes de uma ação social transformadora de vocação popular e emancipatória (Brandão; Streck, 2006, p. 25).

Já no grupo Coletivo 22, estou implicado diretamente, como artista-pesquisador, especializado em música, envolvido ativamente tanto nos processos de criação como de formação e performance do grupo. O que pode ser compreendido em termos de pesquisa-

ação a partir do que propõe Thiollent (1986) sobre a pesquisa como uma ação na qual o pesquisador pretende desempenhar um papel ativo na realidade dos fatos observados, cuja base empírica está concebida e realizada na estreita associação entre a ação ou a resolução de um problema coletivo. Nesse sentido, o pesquisador e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo, o que implica a participação das pessoas nos problemas investigados e nos problemas resolvidos.

Com a devida aproximação da ideia de pesquisa-ação para o contexto das artes, o Núcleo Coletivo 22 tem proporcionado, a muitos participantes, o contexto e condições de desenvolvimentos de pesquisa artístico-acadêmica, como foi o caso de Renata de Lima Silva, com a tese *O corpo limiar e as encruzilhadas - a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea* (pela Unicamp, em 2010); a tese de Marlini Dorneles de Lima *Entre raízes, corpos e fé : trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade* (pela UnB, em 2017); a dissertação de mestrado de Flávia Cristina Honorato dos Santos *As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por Cima do Mar eu Vim* (pela UFG, em 2019), entre outras que não abordam diretamente o trabalho do grupo, mas tecem relações com ele.

Diferentemente do Núcleo Coletivo 22, no Ase Alaketu Omi Osulufon, Batucagê e Coró de Pau, embora seja realizada uma pesquisa de forma participante, não se trata de uma pesquisa-ação, conforme compreende Thiollent

Nossa posição consiste em dizer que toda pesquisa-ação é um tipo participativo: a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados é absolutamente necessária. No entanto, tudo o que é chamado pesquisa participante não é pesquisa-ação. Porque pesquisa participante é, em alguns casos, um tipo de pesquisa baseado numa metodologia de observação participante na qual os pesquisadores estabelecem relações comunicativas com pessoas ou grupos da situação investigada com o intuito de serem mais bem aceitos. Nesse caso, a participação é sobretudo participação dos pesquisadores e consiste em aparente identificação com os valores e os comportamentos que são necessários para a sua aceitação pelo grupo considerado. Uma pesquisa pode ser qualificada de pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas ou grupos implicados no problema sob observação (Thiollent, 1986, p. 15).

Com exceção do Núcleo Coletivo 22, do qual sou parte integrante e participo semanalmente das atividades desenvolvidas toda quarta-feira, independente da realização desta pesquisa os outros três espaços pesquisados foram observados sistematicamente por 6 meses, de janeiro de 2023 a janeiro de 2024.

Além da pesquisa de campo, os estudos sobre musicalidade afro-brasileira e sobre diáspora africana no Brasil compõem o primeiro capítulo desta dissertação, por se tratar de assuntos intrinsecamente relacionados. No segundo capítulo, apresento um histórico e caracterização dos grupos/espacos selecionados para a pesquisa, bem como dos ritmos e tipos de tambores por eles utilizados. Por fim, no terceiro capítulo, trago dados e a análise musical realizada a partir da pesquisa de campo.

Por análise musical, compreende-se, aqui, a identificação do tipo específico de tambor utilizado, as técnicas musicais, os ritmos e repertórios. Entretanto, para além da descrição dos aspectos musicais, importa também a compreensão das performances culturais nas quais as musicalidades estão presentes.

Compreende-se performance cultural como formas de expressão que envolvem ações, gestos, palavras, movimentos corporais, ritos etc. que buscam transmitir mensagens e significados dentro de um contexto cultural específico. É uma prática que se baseia na interação, ao criar um espaço de experiência compartilhada. A performance cultural pode ocorrer em uma ampla variedade de contextos, conforme discutiu o professor Robson Corrêa de Camargo a partir de Milton Singer:

Milton Singer define estritamente as Performances Culturais como o nome dado à análise de um acontecimento onde “x atuantes estão em frente a uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado”. Estas atividades podem ser cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções, apresentação de música instrumental, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, temas, enredos e conflitos etc. (Camargo, 2013, p. 05).

Camargo (2013) aponta que Milton Singer foi o criador do termo performance cultural junto com o etnolinguista Robert Redfield em seus constantes diálogos. Para eles, performance cultural é um conceito interdisciplinar que pretende estudar a cultura das civilizações em suas múltiplas determinações concretas.

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser (Camargo, 2013, p. 02).

No caso específico deste trabalho, além da lente metodológica das performances culturais, é importante pensar as performances atreladas ao marcador social étnico-racial. Esse assunto tem sido discutido no interior no Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), como, por exemplo, no artigo *Negro Teatro, Negra Performance*, de autoria de Renata de Lima Silva e Jordana Dolores Peixoto, em que se discute a noção de Performance Negra em relação ao Movimento Negro e à experiência da diáspora africana no Brasil. O artigo destaca que a Performance Negra não deve ser vista meramente como uma manifestação exótica, mas, sim, como uma expressão estética e política que reflete a resistência, identidade e experiência do povo negro, sobretudo na diáspora. Essa forma de performance é intrinsecamente ligada ao Movimento Negro e serve como uma ferramenta poderosa para reivindicar a dignidade, identidade e cidadania do povo negro.

O movimento negro brasileiro tem se destacado na história de nosso país como o sujeito político cujas reivindicações conseguiram, a partir do ano 2000, influenciar o governo brasileiro e os seus principais órgãos de pesquisa, tais como o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esse reconhecimento político tem possibilitado, nos últimos anos, uma mudança dentro de vários setores do governo e, sobretudo, nas universidades públicas, como, por exemplo, o processo de implementação de políticas e práticas de ações afirmativas voltadas para a população negra (Silva; Peixoto, 2022, p. 04).

Além disso, o artigo faz uma análise profunda da intersecção entre teatro, dança e culturas populares, ressaltando a importância de reelaborar histórias que foram apagadas ou mal contadas ao longo da história brasileira.

O movimento do Teatro Experimental Negro, o TEN, criado em 1944 por Abdias do Nascimento juntamente com outros/as artistas e intelectuais, teve um papel importante em colocar o negro a ascender ao teatro, como podemos ver na discussão feita pelas autoras:

A atuação artístico-política do TEN trouxe para os palcos brasileiros importantes inovações estéticas à medida que, no processo de criação de poéticas negras, houve a necessidade de novas dramaturgias e artistas. E, assim, surgiram novos textos com personagens negras livres da tipificação estereotipada, limitada e racista que existia até então, e também uma nova geração de importantes atrizes e atores negras/os, com novas possibilidades de atuação a partir da criação dessas novas personagens, dramaturgias e espetáculos, como Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa, Aguinaldo Camargo, dentre outras/os (Silva; Peixoto, 2022, p.13).

Assim, a Performance Negra pode ser compreendida como um meio de atualizar/afirmar memórias coletivas, muitas vezes marcadas pelo trauma histórico da escravidão e seus desdobramentos sociais.

Desse modo, podemos definir performance negra ou performances negras, conforme Santos (2019, p. 27), “como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude”. É nesse sentido que, para Silva e Peixoto (2022), a Performance Negra, ao transcender a mera representação artística, torna-se um instrumento poderoso de resistência e afirmação cultural. Através dela, o povo negro pode desafiar narrativas do colonizador, reivindicar seu espaço e celebrar sua herança cultural, de modo a contribuir significativamente para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Em outra perspectiva, Cleber de Sousa Carvalho (2016) também colabora, a partir de sua dissertação de mestrado, com as reflexões sobre performances negras, ao considerar que elas se tratam de experiências que se dão em relevo e a partir do corpo (Carvalho, 2016, p. 19), ressaltando a tríade Cantar-Dançar-Batucar proposta por Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau e amplamente difundida no Brasil a partir dos estudos de Zeca Ligiéro. Desse modo, ao considerar que os grupos/espços pesquisados atuam com performance negra, percebe-se a centralidade do corpo, mesmo quando isso não se dá em uma ação direta de dança, mas, sim, no próprio ato de batucar o tambor e, por outro lado, nas implicações políticas da reivindicação da identidade negra — tema, esse, que abordaremos no primeiro capítulo.

Assim, considerando esses pressupostos, a presente dissertação de mestrado está organizada em três capítulos, no primeiro capítulo, aborda-se a musicalidade afro-brasileira, em especial a do tambor como protagonista de performances culturais. No segundo capítulo, aborda-se o histórico dos grupos pesquisados. Por fim, no terceiro capítulo, apresentam-se os dados e análises da pesquisa de campo.

CAPÍTULO 1

1.1 A CONTRIBUIÇÃO AFRICANA PARA A MÚSICA BRASILEIRA

Conforme mencionado na introdução, a diáspora africana no período colonial foi considerada, pelo seu tamanho e duração, uma das piores tragédias da história da humanidade. O tráfico negreiro durou séculos e arrancou, das suas raízes, familiares, além de escravizar homens e mulheres da África subsaariana (região localizada abaixo da linha do Deserto do Saara) e de levá-los para três continentes: Ásia, Europa e América.

O tráfico de pessoas para escravidão trouxe ao Brasil milhões de africanos e africanas que aqui foram escravizados para sustentar o desenvolvimento da colônia. Segundo Munanga e Gomes (2006), por meio da rota transatlântica, chegaram ao Brasil, no período escravocrata, povos de três regiões africanas:

- a) África Ocidental, de onde foram trazidos homens e mulheres dos atuais Senegal, Mali, Níger, Nigéria, Gana, Togo, Benin, Costa do Marfim, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné, Camarões;
- b) África Centro-Ocidental, envolvendo povos do Gabão, Angola, República do Congo, República Democrática do Congo (antigo Zaire), República Centro-Africana;
- c) África Austral, envolvendo povos de Moçambique, da África do Sul e da Namíbia (Munanga; Gomes, 2006, p. 20).

Cada povo e grupo étnico que chegou ao Brasil trouxe um grande repertório de saberes, relacionados a técnicas de cultivo, espiritualidade, culturas musicais, culinária etc. Munanga (2006) acredita que a contribuição africana na formação brasileira pode ser dividida em três grandes categorias: econômica, demográfica e cultural.

No Plano econômico, os negros serviram como força de trabalho, fornecendo a mão de obra necessária às lavouras de cana-de-açúcar, algodão, café, e à mineração. Uma mão de obra escravizada — sem remuneração —, tratada de maneira desumana e submetida a condições de vida muito precárias. Foi graças a esse trabalho gratuito do negro escravizado que foram produzidas as riquezas que ajudaram na construção do Brasil colonial e na construção da base econômica do país (Munanga, 2006, p. 19).

Assim, considerando a importância do povo negro na edificação da história e cultura brasileiras, nesta pesquisa de mestrado, o aspecto cultural é ponto central. Dentre vários aspectos dessa contribuição, Munanga (2006) comenta sobre a influência da linguagem africana na língua portuguesa,

No plano cultural, destacam-se notáveis contribuições dos negros africanos na língua portuguesa do Brasil, no campo da religiosidade, na arte visual, na dança, na música, na arquitetura etc. No plano da língua, os africanos introduziram um vocabulário desconhecido no português original e que faz hoje parte do falar brasileiro. Muitas palavras das línguas africanas são cotidianamente utilizadas pelos brasileiros, sem consciência de que são palavras africanas aportuguesadas. Alguns exemplos: acarajé, afoxé, agogô, angu, axé, bagunça, balangandã, bamba, banzo, berimbau, bobó, bumba, bunda, caçamba, cacimba, caçula, cafundó, cafuné, calunga, camundongo, candombe, candomblé, canjica, capanga, caruru, catimba, cuíca, dendê, fubá, gangazumba, ginga, ilê, ifá, jiló, jinga, lengalenga, liamba, maculelê, macumba, mandinga, marimba, marimbondo, mocambo, mungunzá, moqueca, muvuca, nagô, orixá, Oxalá, quenga, quiabo, quitanda, sacana, samba, senzala, soba, sunga, tanga, umbanda, vatapá, vodum, xereca, xoxota, zabumba, zozzo, zumbi etc. (Munanga, 2006, p. 21).

A citação destaca a influência significativa dos povos africanos na cultura brasileira, em particular no que diz respeito à língua portuguesa, o que pode ser estendido também para o campo das artes, sobretudo no que diz respeito à dança e a música.

A presença africana no Brasil trouxe consigo uma grande complexidade de acervos e repertórios culturais, que, até a atualidade, estão expressos em diversas performances negras que afirmam identidades e que podem ser pensadas em termos de culturas afro-brasileira, afro-diaspórica ou, ainda, afro-ameríndia. Apesar dessas performances serem símbolo de resistência, é importante não perder de vista os processos de violência, opressão e tentativas de apagamento que fizeram parte do projeto colonial e que, em alguma medida, ainda existem. Sobre a vida cultural dos negros, Tinhorão diz

Diante dessa realidade da existência de cerca de 20 mil africanos e seus descendentes crioulos e mestiços, ao iniciar-se o século XVII no Brasil, seria muito difícil admitir— apesar dos rigores do regime de exploração do trabalho escravo— uma condenação ao silêncio de tais componentes étnicos, necessariamente ligados à vida das pequenas comunidades coloniais até por seu peso na composição das camadas mais baixas advindas da divisão do trabalho no campo ou na cidade (Tinhorão, 2008, p. 31).

A respeito da música, podemos dizer que as manifestações musicais dos africanos transladados ao Brasil e de seus descendentes crioulos e mestiços moldaram não apenas o cenário musical brasileiro, mas também a própria identidade cultural do país. Um dos primeiros registros das manifestações musicais afro-brasileiras foi feito, em 1583, pelo Pe. Fernão Cardim, ao mencionar o negro chamado Barnabé Tello tocando berimbau. De acordo com Tinhorão,

Embora a referência mais antiga a uma música possivelmente não-religiosa refira-se ao som produzido em meio a “boa devota música” pelo irmão Barnabé Tello, diante de presépio armado pelos jesuítas na povoação da Bahia, no Natal de 1583 — quando, no dizer do cronista padre Fernão Cardim, “o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau” (Tinhorão, 2008, p. 31).

Segundo Tinhorão (2008), um dos primeiros registros de um tambor afro-brasileiro foi feito por volta de 1647, por um dos profissionais da comitiva de Maurício de Nassau, que administrava Pernambuco por meio da Companhia das Índias Ocidentais⁵. Produzida pelo pintor holandês Frans Post, na imagem chamada *Casa em construção em Serinhaém*, podemos ver um homem com um tambor junto ao seu corpo em meio as outras pessoas. Essa imagem foi produzida para colocar no livro de Gaspar Barlaeus, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, que teve sua última publicação em 1940 no Brasil.

[...] no livro de Barlaeus, os negros escravos são mostrados em pequenos grupos, dançando ao som de tambores do tipo candongueiro (que transportavam presos à altura da cintura por uma correia passada transversalmente sobre o ombro direito) e de chocalhos de cabaças... (Tinhorão, 2008, p. 34).

Figura 1 — Casa em construção em Serinhaém



Fonte: Pintura de Frans Post (1612-1680). Casa em construção em Serinhaém, óleo s/madeira, 46x70 cm, acervo Mauritshuis, Haia.

⁵ Companhia das Índias Ocidentais — organizações comerciais criadas para explorar os continentes africano e americano no século XVII.

Na mesma época, o desenhista alemão Zacharias Wagener, também da comitiva do Conde Maurício de Nassau, registrou a presença de instrumentos afro-brasileiros em seu desenho: dois tambores e um reco-reco. Segundo Tinhorão (2008):

[...] três músicos sentados num tronco de árvore tombada, com dois deles tocando com as mãos tambores presos entre as pernas (forma tradicional nos candomblés) e o terceiro, ao centro, raspando um longo reco-reco em forma de bastão (chamado no século XIX de macumba), enquanto onze outros negros dançavam em volteios, fazendo roda em torno de uma mulata, com vestido de longa cauda (que os braços em atitude estática) (Tinhorão, 2008, p. 34).

As imagens e relatos históricos apresentados por Tinhorão evidenciam a contribuição africana para cultura brasileira desde o período colonial, dando destaque para a presença do tambor. O tambor, utilizado aqui como categoria ampla de instrumentos percussivos, diz respeito, na verdade, a uma grande variedade de tambores. Assim, por tambores afro-brasileiros, deve-se compreender, aqui, instrumentos percussivos, com organologias diversas, criados ou recriados no território brasileiro por africanos e seus descendentes e que, em geral, têm papel importante em manifestações culturais que, além de envolver o “tocar deste tambor”, frequentemente denominado pela expressão genérica “batucar”, envolve também o cantar e o dançar.

No contexto dos estudos sobre performances culturais, Zeca Ligiéro aborda justamente essa conjunção entre o tocar, o cantar e o dançar. O autor discute essa tríade baseada nas teorias do pesquisador congolês Bunseki Fu-kiau, afirmando que as performance afro-brasileira se desenvolvem proeminentemente por meio dessa base. Zeca Ligiéro, em seu texto *Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances Africanas no Brasil*, explica o pensamento do pesquisador Bunseki Fu-Kiau

Ele propõe o estudo de um só objeto composto (‘amarrado’), o ‘batucar-cantar-dançar’, que seriam então um continuum. Em sua análise ele aponta que em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais: ‘A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento’. Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a ‘aceitação das mensagens espirituais propagadas’ através do nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito

equilíbrio (Kinenga) da vida. ‘Batucar-cantar-dançar’ permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos (Ligiéro, 2011, p. 135).

Nessa perspectiva, uma divisão determinante entre religião e diversão não se aplicaria às religiões africanas, por exemplo, uma vez que são formas complementares dentro do mesmo rito, conforme aponta Ligiéro (2011).

Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas, aos poucos, passaram a ser toleradas e alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. Vamos perceber que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances não só devido ao número extenso de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação com o contexto local. No afã de recuperar rituais e celebrações antigas são criadas novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país. Para entendermos essas múltiplas transformações além do conhecimento das matrizes culturais das principais etnias torna-se necessário o estudo de seus elementos formadores (Ligiéro, 2011, p. 136).

Nesse texto, Zeca Ligiéro descreve um episódio em que um grupo de pessoas, em condição de escravidão, recém-chegados da África, moviam seus corpos ao som de palmas e cantos no que poderia ser compreendido como uma manifestação de alegria. Todavia, Ligiéro (2011) compreende que, naquele contexto, a dança e a música criava, para os dançarinos, não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, que dividiam o mesmo cruel destino, qual seja, o flagelo da escravização negra.

Conforme comenta Zeca Ligiéro (2011), as festas e celebrações permitidas — e que puderam ser presenciadas por estrangeiros que visitaram o Brasil no XIX — eram genericamente chamadas de batuque, onde se reuniam diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto estavam embutidos no mesmo rito.

As duas descrições acertam que o ‘encanto desta dança para os brasileiros está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais’. As gravuras mostram ainda que os batuques, como encontros informais, não obedeciam às regras fixas e se desenvolviam de acordo com o desejo dos dançarinos e músicos, embora a poderosa tríade ‘batuque-dança-canto’ mencionada por Fu-Kiau estivesse sempre presente em todos os textos. Os ilustres botânicos e artistas que visitaram o Brasil a partir do século 19 ficaram estarecidos com as danças dos negros africanos e dos crioulos brasileiros, tão diferentes do padrão estético europeu. As suas impressões sobre o que viram foram marcadas pela estranheza diante da utilização do corpo durante a dança, como foi o caso de Freyress (Ligiéro, 2011, p. 140).

A tríade batucar-dançar-cantar pode ser observada em manifestações afro-brasileiras como tambor de crioula, jongo, samba de roda. A continuidade dessas manifestações no território brasileiro é uma constante atualização do elo com o continente africano.

Ao longo da história, as performances afro-brasileira passaram por diferentes estágios de perseguição até serem toleradas, aceitas ou permitidas. Apesar de, no contexto contemporâneo, essas manifestações serem um direito garantido pela Constituição, o racismo, enquanto uma forma de violência sistêmica que gera e mantém desigualdades, colabora direta ou indiretamente com as dificuldades que a cultura afro-americana ainda enfrenta para uma real aceitação pela sociedade, que passa por questões como a invisibilização, falta de apoio e incentivo (políticas públicas) e, também, a expropriação cultural da população negra — que é quando a cultura negra é aceita, consegue sobreviver, todavia, mediada por pessoas brancas. Sobre isso, Ligiéro comenta:

[...] A sobrevivência e multiplicação dessas culturas no Brasil se deve à incrível tenacidade com que os afro-brasileiros permaneceram fiéis aos seus valores culturais-religiosos, apesar da implacável perseguição oficial do Estado e da Igreja (Ligiéro, 2011, p. 137).

Sobre isso, Zeca Ligiéro afirma que, durante o período colonial, as celebrações dos negros eram realizadas em lugares secretos. Quando se tornaram permitidas pelas autoridades, em meados do século XIX, o batuque se popularizou nos grandes centros urbanos. A partir daí,

[...] um movimento crescente da busca da identidade dos descendentes de africanos através das fundações de ‘terreiros’ e elaboração de sínteses religiosas, que objetivaram a reconstrução das antigas culturas africanas pela restauração de rituais tradicionais, conforme existiam na lembrança dos que vieram para o novo continente (Ligiéro, 2011, p. 141).

Segundo Ligiéro (2011), a reconstrução da identidade africana em território americano se dá através da reconstituição de rituais específicos e a memória coletiva se dá através de bibliotecas vivas ou de outros elementos que garantiram a perpetuação das antigas tradições africanas e que novas tradições pudessem ser criadas,

A música ritualística festiva do antigo batuque rural ganhou novos dançarinos, percussionistas e cantores à medida que foi se espalhando pelas cidades. No ambiente urbano, as comunidades afro-brasileiras criaram novos estilos de tocar, dançar e cantar o velho batuque. Eles mantiveram seus tradicionais ritmos africanos, mas incorporaram novas práticas, tons e melodias, resultando

em novas performances, entra as quais a fofa e o lundu são as mais conhecidas. Esses afro-brasileiros estabeleceram trocas com os estilos euro-brasileiros, adotando e adaptando modalidades já existentes de música e dança como o maxixe e o fandango (Ligiéro, 2011, p. 142).

Para Ligiéro, o cantar-dançar-batucar é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros de eminente caráter religioso, quanto em festejos, como o carnaval — por exemplo —, momento que escolas de samba, afoxés, blocos de rua fervilham nas cidades.

Para compreender a profundidade da influência africana na música brasileira e a diversidade de gêneros musicais que podemos denominar de afro-brasileiros, é essencial explorar mais a fundo essa temática, considerando tanto a diversidade musical africana, como a brasileira. Na década de 1970, Kazadi wa Mukuna, um etnomusicólogo congolês, em sua obra, intitulada *A contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas entomusicológicas* traz à luz elementos musicais herdados da África, ao dar ênfase especial as suas prováveis origens tribais entre os Bantu da República Democrática do Congo. Ele analisa o processo de mutação e persistência como consequência de vários fenômenos culturais, psicológicos e sociológicos sobre seus portadores e sua continuidade no Novo Mundo.

[...] o que foi introduzido na cultura brasileira pelo povo Bantu, sem considerar a diversidade cultural existente entre as inúmeras tribos pertencentes ao mesmo ‘berço’ cultural, embora este seja puramente linguístico. Para o interesse do presente estudo, ao empregarmos o termo “Bantu”, estamos fazendo referência ao conjunto das tribos que ocupavam o antigo Reino do Congo no início das atividades escravista do século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do rio Congo e, particularmente, a área que definimos como ‘zona de interação cultural’, que se estende pelos dois lados da Fronteira Congo-Angola. Aqui, excluímos o Gabão e Mayombe que nesse período estavam organizados em nações autônomas. Entre os elementos musicais detectados que podem ter origem Bantu, a presença de ‘4-pulsos’ e de ‘16-pulsos’ *time lines*, a respectivamente como padrões rítmicos característicos do samba e do caxixi e, também presentes na música de capoeira trazem à mente muitos enigmas, particularmente os ligados à definição do assim chamado ‘grupo escravo Bantu’. Tais enigmas são revitalizados pelo fato de que no Congo esses elementos musicais pertencem à cultura musical de uma tribo que ocupa uma área no interior, longe da zona onde a coroa portuguesa exerceu três séculos de atividades escravistas ponto por outro lado, pode se imaginar que a participação dos membros da tribo luba na escravidão seria suficiente para justificar a presença desses elementos na música popular brasileira (Mukuna, 2006, p. 23-24).

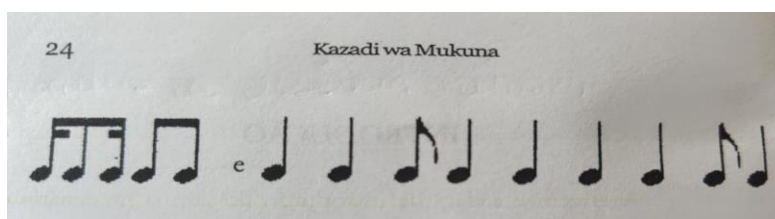
De acordo com a análise de Mukuna (2006), deveria existir uma forte unificação cultural entre os Estados autônomos (Angola, Benguela, Kongo, Loango) — que constituíram o primeiro império do Congo, que teve seu apogeu no século XVI — e os

membros do segundo império do Congo, acrescentado pelas conquistas e permeado pela assimilação, principalmente, entre diversos grupos da bacia do Rio Congo, o que revela uma unificação cultural.

A unificação cultural é a primeira premissa elaborada por Mukuna (2006), que percebeu que a persistência de uma estrutura organológica dos instrumentos musicais e cíclica dos padrões rítmicos. Ele notou também que, no contexto brasileiro, houve o que ele chamou de “sacrifício de seus valores étnicos”, a partir uma crise no núcleo de existência nesses valores, devido ao trauma da escravidão.

O que o autor observa como uma referência Bantu na música brasileira é o que, na música cubana, é chamada de clave, que, no sambar, é marcado pelo rítmica do tamborim, que, no ritmo, ijexá é marcado pelo agogô, como podemos observar na *time line* abaixo.

Figura 2 — *Time line* de 4 pulos e 16 pulsos



Fonte: Mukuna (2006, p. 24).

Sobre esse assunto, José Izquierdo (Calabrich; Silva, 2017, p.41) diz "Célula Rítmica Essencial (CRE) compõe a estrutura dos ritmos ou toques. Graças a sua estrutura assimétrica, serve para se orientar dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ela pode ser executada integralmente por algum dos instrumentos ou pode estar implícita, mas os intérpretes respeitam sua existência latente. Este conceito também recebeu o nome de timeline e é utilizado pelos norte-americanos. Antes disso, em Cuba, tal elemento musical foi popularmente chamado de clave e hoje é empregado em muitos países por músicos populares; em português pode ser traduzido como senha de acesso ou código secreto".

No que se refere aos povos provenientes da África ocidental, conhecidos também coms sudaneses, nota-se uma expressiva contribuição cultural no candomblé Kêtu. Sobre candomblé, a etnomusicóloga Angela Elisabeth Lühning, afirma:

O candomblé, religião nascida nas tradições que o Brasil herdou da África apresenta-se em diferentes ritos as chamadas nações de candomblé, cada uma formada a partir da predominância de determinada etnia, identificada pelos deuses cultuados, pela língua litúrgica e outros elementos da celebração sacral.”[...] Nessa religião, as divindades recebem os mesmos cuidados com que os humanos tratam os membros de sua família, ou seja, tudo o que sustenta a vida e dá prazer: comida, bebida, abrigo e diversão, em que a dança, como na África, é central. Onde há dança, há música. E a música no candomblé preside todos os atos religiosos. A oferenda aos deuses e antepassados, seja o sacrifício votivo de animais, seja comida preparada com vegetais, é anunciada preparada e servida ao som de cânticos apropriados. O fato é que se acorda cantando, saúda-se os vivos e os mortos cantando, passasse pela iniciação em suas múltiplas e complexas etapas, ao som das cantigas sagradas. Canta-se para tudo nesta tradição religiosa iorubá (Lühning, 2022, p. 15).

O repertório musical do candomblé é grande e variado, seu aprendizado se dá fundamentalmente por meio através da oralidade. Um dos componentes mais marcantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e no domínio desse repertório. Segundo Lühning,

Para cada gesto no candomblé a uma correspondente cantiga e para tudo se canta. Canta-se para acolher as folhas sagradas no mato, folhas essenciais para a magia do axé, esta força sagrada da vida. Canta-se para cada folha a sua cantiga específica, do preparo das ervas usadas nos banhos de purificação e tratamento de doenças, canta-se. Canta-se para benzer enfermos e sadios nos procedimentos de limpeza do corpo e da alma, para invocar os benfazejos ancestrais e para afastar os maus espíritos, para realizar sacrifícios, para ofertar comidas (Lühning, 2022, p. 15).

Sobre a música no candomblé, a pesquisadora alemã Angela Lühning, doutora em etnomusicologia pela Universidade Livre de Berlim (1989) e professora aposentada da Escola de Música (Emus) da Universidade Federal da Bahia e da Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Emus, na área da etnomusicologia, publicou, em 1989, um extenso trabalho técnico e científico sobre a melodia, o ritmo, o compasso e o tempo *um* da música no candomblé. A autora pesquisou um dos terreiros tradicionais de Salvador, Bahia, de nação nagô-kêtu, do grupo predominantemente iorubá. Essa obra existe há mais de 30 anos e somente em 2022 foi traduzida para o português.

A tradição religiosa iorubá exerceu grande influência na música brasileira. Essa tradição complementa outra grande tradição que também influenciou o repertório brasileiro instalado no Brasil pelos grupos quimbundos, quicongos, benguelas e tantos outros da grande área da África, de onde vieram para o Brasil os povos de língua banto. José Jorge de Carvalho (2003) discute como a preservação da tradição religiosa iorubá no Brasil, especificamente nas religiões afro-brasileiras como o Candomblé e o Xangô, é

importante. Isso é crucial também em Cuba e Trinidad, onde a tradição tem influência. De acordo com Carvalho (2003),

A tradição iorubá está viva no Candomblé da Bahia, onde se identifica segundo os nomes de duas Nações (que são as diferentes formas de identificação étnica das religiões afro-brasileiras): a nação Kêtu e a nação Ijexá; no Xangô do Recife, onde se identifica como nação Nagô e no Batuque de Porto Alegre, identificada como nação Ijexá e nação Oió. E as duas tradições da Costa Ocidental mais próximas a ela, a Evé e Fon, estão vivas, não somente nessas cidades, mas também, de um modo mais autônomo, em São Luís do Maranhão (Carvalho, 2003, p. 2-3).

O autor citado acima comenta que, não raro, outros autores se referem ao complexo religioso iorubá e ao fon como unificados. Entretanto, é preciso esclarecer que há grupos étnicos viviam próximos aos iorubás, são eles os fon, os ibo, os igala e os idoma. A maior parte dos iorubás viveram na Nigéria, mais precisamente na região sudoeste desse país. Eles são definidos conjuntamente pelo nome de Jeje-Nagô, ambos são nomes usados no Benim: Jeje para se referir aos Evés e Fons e Nagô para os iorubás. Em todas essas formas de culto, o desejo de preservar a tradição iorubá se instalou no Brasil no século XIX.

Desde o princípio do século XX, os adeptos da tradição iorubá não falavam mais o idioma iorubá no cotidiano e, ainda assim, lutaram para manter vivo os textos dos cânticos desta tradição. Da mesma maneira, os adeptos procuraram preservar os acervos rítmicos dos tambores. Uma resistência que tem por objetivo impedir o desgaste da memória coletiva. Foram desenvolvidos mecanismos rituais e mecanismos de etiqueta social para ativar a lembrança dos adeptos da tradição iorubá e retardar o esquecimento da memória coletiva deste povo (Carvalho, 2003, p.03).

Carvalho (2003) enfatiza a importância de manter a memória e a integridade da língua iorubá, dos cânticos e dos rituais, apesar das dificuldades enfrentadas ao longo dos anos. É através de técnicas mnemônicas que os adeptos dessa tradição preservam seus elementos rituais e a língua iorubá. Nos cânticos e invocações, como a proibição de assovio, com a ênfase na pronúncia correta e na manutenção da língua iorubá. Isso expressa o amor pelos orixás e é um sinal de poder na casa religiosa. É um esforço gigantesco dos pais de santo para corrigir o modo de cantar dos membros da casa na tentativa de combater o desgaste linguístico provocado pelo tempo.

A partir das ideias apresentadas, verifica-se como tanto a África Ocidental, como a África Bantu foram fundamentais na formação cultural brasileira, com grande contribuição no aspecto musical. Essa pode ser notada em particularidades rítmicas e

melódicas, a partir da especificidade de cada influência. Por exemplo, o jongo, que analisaremos mais adiante, tem influência Bantu, enquanto o vassi, um ritmo tocado no candomblé, tem influência Kêtu. Embora ambos os ritmos sejam afro-brasileiros, ou seja, tenham sido elaborados no Brasil a partir do referencial africano, cada um tem sua particularidade, que passa pela forma de tocar, o tipo de instrumento e a célula rítmica.

1.2 O TAMBOR E PERCUSSÃO

Figura 3 — Colagem de imagens de diferentes tipos de tambores



Fonte: Cacá (2016) e Caixa do divino ([2020-2024]).

A história da percussão está diretamente ligada à história da humanidade, pois, com a intenção de comunicar, a humanidade desenvolveu uma série de técnicas e instrumentos para a reprodução dos sons, por exemplo, os da natureza, como trovões, pássaros, frutos maduros caindo ao chão, sons da chuva. Utilizou-se, primeiramente, as mãos, pés e voz e, posteriormente, fez-se o uso de objetos de madeiras, pedra e ossos. Segundo Caetano (2004), o termo percussão:

[...] foi integrado ao universo da música na Idade Média, período em que os “clínicos do corpo” percutiam os corpos de seus pacientes na busca de sons que pudessem elucidar algumas doenças ou princípio delas, prática que até hoje ainda é feita pelos médicos (Caetano, 2004, p. 126).

Os instrumentos de percussão são instrumentos musicais cujos sons são obtidos através do ato de percutir (impacto), de raspar ou de agitar, com ou sem o auxílio de baquetas.

Instrumento de percussão que consiste numa caixa em vários formatos (semiesférico, cônico, em forma de barril etc.), mais comumente cilíndrico, de metal, madeira, osso ou cerâmica, com pele animal ou sintética esticada em uma extremidade (pandeiro, atabaque, bongô, tímpano etc.) ou em ambas (bombo, caixa-clara etc.), e que produz som percutido com as mãos, baquetas ou escovas de arame, dependendo do tipo (Tambor..., c2024).

O tambor é um dos instrumentos musicais mais antigos e universais, presente em praticamente todas as culturas do mundo. É um instrumento musical constituído por diversas narrativas e tem uma grande diversidade de formatos, além de carregar um papel importantíssimo em muitas culturas.

Evidências arqueológicas indicam que os tambores já eram usados no período Neolítico. Esses primeiros tambores provavelmente consistiam em peles de animais esticadas sobre recipientes de madeira ou de argila. Sobre esse assunto, o professor Ney Rosauero afirma:

Todavia um dos instrumentos musicais mais antigos e mais importantes da família dos instrumentos de percussão é o tambor. De acordo com L. Redmond o registro mais antigo de um tambor primitivo está em uma pintura na atual Turquia que é datada de 5600 a.C. O ato de cobrir o buraco de um vaso de argila com uma pele de animal foi o primeiro passo para a produção do tambor moderno. O corpo dos instrumentos evoluiu passando a ser um pedaço de madeira cavoucada pelo fogo ou por alguma ferramenta primitiva e também pela construção de vasos de argila sem as 2 alças (Rosauero, 1990).

Existe, no universo da música, a área da organologia, que é o estudo dos instrumentos musicais. E, dentro dessa área, existe a família dos instrumentos percussivos. De acordo com Luís L. Henrique (2006), a família dos instrumentos percussivos é dividida em duas categorias: os Idiofones e os Membranofones. Os Idiofones são instrumentos musicais cuja produção sonora é feita pela vibração do próprio corpo, sem necessitar de tensão como as cordas ou as membranas. O instrumento pode ser “percutido”, “chocalhado”, “sacudido”, “raspado” ou “friccionado”.

Ainda de acordo com Luís L. Henrique (2006), os idiofones se classificam em:

- **Idiofones de percussão:** o som é obtido ao sujeitar o corpo vibrante a um choque. As formas podem ser variadas (placas, sinos, tubos) e o mesmo acontece em relação aos materiais (bambu, madeira, vidro, metal). Para conjunto de corpos vibrantes, são usadas designações como xilofone, litofone, cristalofone, metalofone. Porém, muitos consistem em apenas um corpo vibrante (gongo, sino, triângulo).

Nos idiofones de percussão, podemos distinguir:

- **Idiofones percutidos:** o som é obtido ao bater com a mão, uma baqueta, pau ou outro objeto semelhante no corpo vibrante. O som é proveniente da superfície onde se bate (ex.: xilofone, cowbell, triângulo).
- **Idiofones percussivos:** o som é obtido ao bater com o próprio instrumento em uma superfície dura. O som provém do objeto com que se percute (ex.: diapasão).
- **Idiofones de concussão:** o som é obtido pelo entrechoque de corpos iguais ou semelhantes e provêm da vibração de ambos. Podem ser usados cada um em uma mão (ex.: matraca) ou ambos na mesma (ex.: castanholas).
- **Idiofones de agitação:** podem ser constituídos por um recipiente que contenha grânulos que se agitam (ex.: maracas). Podem estar suspensos ou ainda presos em um caixilho (ex.: sistro).
- **Idiofones de raspagem:** um corpo flexível raspa outro de superfície canelada, dentada ou irregular. Ambos podem funcionar como corpo vibrante (ex.: reco-reco).
- **Idiofones beliscados:** o som é produzido pela flexão de uma lâmina (ex.: berimbau).
- **Idiofones friccionados:** o som é produzido por fricção do corpo vibrante (ex.: violino de pregos, harmônica de vidro).

Os Membranofones são instrumentos cuja produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” tensionada. Essa membrana pode ser “percutida” ou “friccionada”.

Consideram-se duas categorias de membranofones:

- **Tambores:** podem ser uni-membranofones ou bi-membranofones e assumirem diversas formas: cilíndricos, cônicos, em forma de barril, taça ou ampulheta, com pés, longos, munidos de um caixilho etc.

Desse grupo, os tímpanos se distinguem pelo seu corpo hemisférico e por produzirem um som de altura definida.

- Tambores de fricção: são caracterizados pelo fato de a membrana ser posta em vibração através de um pau ou corda que a ela está preso (ex.: sarronca, cuíca).

Dentro da música negra, propriamente afro-brasileira, existem muitos instrumentos de percussão que podemos encontrar dentro dessas categorias. Suas principais aparições são em manifestações afro-brasileiras que tiveram, principalmente, início nos estados portuários onde chegavam, com maior fluxo, os navios negreiros com os escravizados que, posteriormente, eram encaminhados para outras regiões de todo o Brasil. Algumas das principais cidades são: Salvador, Rio de Janeiro, Recife e São Luiz do Maranhão, de onde podemos citar alguns dos instrumentos utilizados em performances afro-ameríndias, tais como a Alfaia (membranofone), o Atabaque (membranofone), a Parelha de tambor de Crioula (membranofone) e o xequerê (idiofone), por exemplo.

Figura 4 — Alfaia



Fonte: Catálogo Instituto Tambor

Figura 5 — Atabaques, agogôs e gan



Fonte: Arquivo Núcleo Coletivo 22.

Figura 6 — Parelha de Tambor de Crioula



Fonte: Cipriani (2023).

Figura 7 — Xequerê/Abê



Fonte: Catalógo Elo7

Cada instrumento desse tem sua técnica própria de tocar e também ritmos próprios relacionados às performances culturais nas quais o instrumento está inserido. Por exemplo, em Salvador, os Atabaques, de diferentes tamanhos, são fundamentais no contexto do candomblé; em Recife, a Alfaia e o Xequerê são instrumentos utilizados no Maracatu. Todavia, o Xequerê também pode ser visto em rituais religiosos. A parêlha de tambor de crioula é o conjunto de três tambores que, ao serem percutidos, produzem a musicalidade da manifestação afro-maranhense Tambor de Crioula. Nesses três exemplos utilizados, é possível perceber a presença da tríade batucar-cantar-dançar, em que o tambor é um dispositivo de mobilização de pessoas e de corpos. Conforme discute Silva e Rosa:

[...] batuques dos negros brasileiros, na qualidade de performance afro-brasileira, são constituídos por formas de poder liminar. Batuques como o Jongo, a Suça, o Tambor de Crioula e o Samba de Roda, são habitados e significados por corpos limiães que por sua vez constituem a encruzilhada, lugar onde a tríade batucar – dançar – cantar é constituída a partir do fenômeno da ancestralidade (Silva; Rosa, 2017, p. 254).

Assim, na presente dissertação de mestrado, ao se observar a presença de tambores afro-brasileiros nos quatros espaços selecionados, parte-se de alguns pressupostos: 1) esses tambores ocupam um espaço em que o canto e a dança também estão presentes, ou, ao menos, foram redimensionados a partir dessa perspectiva; 2) esses tambores, além de serem instrumentos musicais, são instrumentos de luta pela permanência e divulgação da contribuição africana para a cultura brasileira.

CAPÍTULO 2

2.1 HISTÓRICO DOS GRUPOS PESQUISADOS

Neste capítulo, discorrerei sobre os grupos/espços selecionados para essa pesquisa, conforme apresentado na introdução. O enfoque se dá na relevância cultural e social do tambor afro-brasileiro na cidade de Goiânia-GO, como elemento central nesses ambientes. Os espaços/grupos examinados abrangem aspectos religiosos, formativo, de entretenimento e de práticas artísticas. Conforme também já discutido, apesar de todos os grupos/espços perpassarem, de um jeito ou de outro, por esses aspectos, cada qual se destaca em um.

Sendo assim, nota-se predominância do aspecto religioso na casa de candomblé Ilê Ase Alaketu Omi Osalufan, em que o tambor não apenas acompanha, mas também dirige as cerimônias públicas que pode acompanhar (na qualidade de não iniciado na religião). Assim, ressalta-se sua função como instrumento de comunicação espiritual e de preservação da memória ancestral.

Por sua vez, o Coró de Pau utiliza o tambor como ferramenta pedagógica, de modo a integrar a música e a cultura afro-brasileira na formação musical. Isso fortalece a identidade cultural e as técnicas musicais de aprendizes de percussão, através do aprendizado prático, comumente chamados de oficinas. Vale ressaltar que essa abordagem pedagógica, em geral, dá-se em espaços de educação não formal.

Já no evento Batucagê, o tambor tem função ritual na roda de capoeira, mas principalmente de divertimento, que é também um contexto propício para a socialização, reafirmação identitária e para a celebração das tradições culturais afro-brasileiras.

Por fim, no Núcleo Coletivo 22, além da prática em manifestações tradicionais como o jongo (SP) e o tambor de crioula (MA), a companhia artística explora o tambor em um contexto artístico, em que são utilizadas as experiências adquiridas através das pesquisas das tradições afro-ameríndias, engajando o público em formas de expressão artística híbridas — na confluência entre dança, teatro, música e performances tradicionais.

Entre outros aspectos, a prática desses grupos/espços reafirma, cada qual a sua maneira, o tambor como um símbolo de resistência, expressão e identidade cultural da diáspora africana no Brasil

2.2 ILÊ ASE ALAKETU OMI OSALUFAN

A casa de candomblé Ilê Ase Alaketu Omi Osalufan — que significa casa de tradição Ketu Águas do orixá Osalufan — tem como atual liderança o babalorixá Kénio de Oxalá e fica localizada no bairro Vila Rosa, na cidade de Goiânia-GO, próxima ao Buriti shopping, na divisa com a cidade de Aparecida de Goiânia.

Na dissertação de mestrado *Paisagens e territórios religiosos afro-brasileiros no espaço urbano: terreiros de candomblé em Goiânia*, de José Paulo de Teixeira, podemos ter acesso a um pouco da trajetória de Pai Kénio de Oxalá — como são chamados sacerdotes de religiões de matriz africana.

Em depoimento cedido para Teixeira (2009), pai Kénio relata que, de seus trinta e nove anos de idade, na época, pelo menos vinte e um foram exercidos como filho de santo. Desses, quatorze são praticados como babalorixá (Teixeira, 2009, p. 108). O que demonstra uma vida devotada para o candomblé.

A casa de candomblé foi criada em 1990 e tem suas raízes de fundamento na matriz diaspórica nação Ketu (Teixeira, 2009). Em entrevista realizado com o pai Kénio de Oxalá, no dia 25 de junho de 2024, ele fala sobre sua trajetória:

[...] meu nome é Kenio de Oliveira Silva. Sou babalorixá, mais conhecido como pai Kénio de oxalá. Fui iniciado há 35 anos atrás, no ano de 1987, aí no ano de 1990, eu abri uma casa da qual a gente fazia umbanda, E mas tinha lá já as divindades guardadas e tudo mais, cuidadosos seus quartos específicos. E essa casa começou no parque Amazonas, depois nós viemos aqui para a Vila rosa, onde é a sede. A gente está aqui desde o ano de 1994 e estamos levando esse processo aí da melhor forma possível. Aqui a gente tem todas as terças feiras, sessão cultuando aqui as entidades, da qual eu tenho um preto velho que administra essa parte, seria uma umbanda. Os candomblés são feitos em dias específicos, datas esporádicas, não é todo dia. E a gente tem é a casa sempre aberta no sentido de atender pessoas, de dar auxílio espiritual, de banhos, limpezas, orientação, consulta ao jogo de Búzios. É uma casa de axé da qual a gente está 100% envolvido no processo da evolução (Teixeira, 2009).

Figura 8 — Pai Kénio de Oxalá



Fonte: retirada do Instagram pessoal, 2019.

Sobre seu processo de iniciação na religião e sobre a presença do candomblé na cidade de Goiânia, pai Kénio de Oxalá relata:

A minha primeira experiência com a religião de matriz africana foi no estado do Maranhão, em um interiorzinho, e lá era uma mistura, eu falo que era uma mistura de candomblé com terecô, com umbanda, candomblé de keto, jeje e angola, então assim, era uma maluquice, mas é uma maluquice que me fez um maluco sadio, entendeu? E era muito bom, eu lembro disso com muito carinho lá, o meu pai de Santo não me raspou, ele só me iniciou abrindo ali as medalhas, eu passei por 21 dias encolhido, passei por todo o preceito iniciatório, dei meu Santo direitinho e tudo mais e de fato, eu fui raspado no ano de 1990 pelo finado pai Ênio de Oxum, que é aqui de Goiânia, que também na época dizia que era pai de Santo, mas ele era iaô, mas ele me raspou, a gente tem que falar a verdade. Conhece a verdade, sabe disso? É, eu tinha uma amizade muito grande com o sr. João de Abaque, mas não me iniciei com ele. A primeira casa de candomblé que eu conheci em Goiânia, de fato, foi do pai João, mas não fui filho dele nenhum momento, nunca participei da roda, nunca vivi nada. A gente tinha uma amizade e um carinho muito grande pelo outro, do qual até hoje eu faço questão de louvar e manter e de falar sempre boas impressões a respeito do nome dele como fundador. E enquanto o candomblé de Goiânia, realmente surgiu com ele, como ele dizia, ele trouxe o candomblé em uma lata. Ele começou no setor norte ferroviário e aí lá começou a história dele. De repente a gente vai vendo essa magia. Então quando eu chegava na festa de oxóssi, é ele já estava virado no santo, o santo me abraçava, me tinha respeito, tinha muito carinho, sempre me tratou muitíssimo bem e eu até ficava um pouco incomodado com aquilo, que na época eu não era pai de Santo. Aí um dia qualquer, o seu Júlio Duarte que é o pai de Santo dele, tirou a ojá da cabeça e coloca na minha cabeça e me fala assim, a única cabeça nessa cidade que me representa é você, colocou o ojá na

minha cabeça e aí a gente começou. Eu fui iniciado no ano 1987 pelo pai Antônio de Ogum, e depois, quando de fato eu fui reiniciar novamente pelo pai Ênio de Oxum. Tomei meus 7 anos com babá Dejair que já faleceu. E graças a Deus estou aqui até hoje. Já tomei ebó e bori com muita gente, até mesmo com o pai PC que é o Ori da casa de Oxumarê, quer dizer, a cabeça maior da Raiz axé Oxumarê, já fui na Bahia, tomei axé lá com ele, ele veio na minha casa, me deu axé, mas obrigação de fato é a de 7 anos, onde a gente passa a ter maior idade. E foi isso, essa é a minha história e hoje eu estou me cuidando sempre, porque a gente que é pai de Santo também tem que se cuidar, tem que ter os nossos momentos, os nossos ebós, da bori, comida ao santo, as festas festivas, as festas votivas, e a gente vivencia isso 24 horas dentro da religião africana que eu falo que é uma eterna festa (Teixeira, 2009).

Sobre as pessoas que frequentam a casa de candomblé Ilê ase alaketu omiosalufan, elas são de diversos lugares, pois são das regiões de Goiânia, Aparecida de Goiânia, além de poderem ser de outras cidades do Brasil ou até de outro país. Dentro da dissertação feita por Teixeira:

Em algumas ocasiões (nas festas de Candomblé) recebe também pessoas de outros países, como: Austrália, Japão etc. Já o público frequentador local, vem da própria capital e da cidade de Aparecida de Goiânia. Esse perfil dos frequentadores, também se repete para os membros (adeptos da casa). De acordo com o dirigente, os componentes da casa que moram distantes, sempre quando podem aparecem para cumprir suas obrigações como filhos-de-santo. (Teixeira, 2009, p. 110).

Os rituais do Candomblé são manifestações culturais profundas e vibrantes que celebram os Orixás, divindades afro-brasileiras, por meio de cânticos, danças e percussão e são reverenciadas por meio de festividades específicas ao longo do ano. No Ilê ase alaketu omi osalufan, o calendário começa em abril, com as comemorações de Ogum, e termina em dezembro, com homenagens a Oxalá. Para apoiar essas celebrações, a estrutura organizacional do Candomblé é cuidadosamente planejada e envolve várias funções dentro da comunidade religiosa, cada uma das quais desempenha um papel importante na realização dos rituais. Essa estrutura facilita a realização das celebrações e preserva a autenticidade e a integridade das práticas culturais e espirituais que são essenciais para a religião. Nesse sentido Teixeira (2009) aponta:

O território-terreiro é assim, um sistema no qual a comunidade do Candomblé tem sua preservação mantida pelo trabalho coletivo do grupo, cada membro conforme sua posição na hierarquia do Ilê sabe o seu dever para com os afazeres nesse espaço religioso. Os vários símbolos criados por essa comunidade dentro do território-terreiro vão fortalecer o grupo, pois a partir deles estarão orientados e preparados para a realização de seus cultos juntos aos orixás (Teixeira, 2009, p. 111).

Os instrumentos de percussão são importantes nos rituais do Candomblé porque transmitem a energia e a espiritualidade. Os atabaques são os mais importantes por sua importância sonora e simbólica. Os três tipos principais de tambor são o Rum, o maior e que emite sons mais graves; o Rumpi, de tamanho médio, que emite sons de altura intermediária; e o Lê, o menor e mais agudo dos três. Esses instrumentos, classificados como membranofones percutidos, são tocados tanto com as mãos quanto com baquetas chamadas de aguidavis.

Os três atabaques tocados pelos Ogans iniciam as festividades, esses instrumentos musicais acompanhados de outros como o agogô e o xequê fazem soar o toque durante todo o ritual. O maior dos atabaques se chama Rum e funciona como solista, marcando os passos da dança. O Rumpi (atabaque médio) e o Lê (atabaque menor) reforçam as marcações (Teixeira, 2009, p. 115).

Suas finalidades transcendem a produção musical para se tornar um importante diálogo com o divino, um poder da conexão espiritual com a divindade através do ato de tocar os ritmos específico para cada orixá, conforme depoimento de Pai Kênio de oxalá, segundo Teixeira

Conforme depoimento de pai Kênio, a reverência feita no espaço onde se concentra os atabaques, se dá devido a eles serem instrumentos sagrados e que ali também é o lugar onde se chama as divindades, ou seja, é a orquestra sagrada onde se convida os orixás para vir dançar com o povo-de-santo (Teixeira, 2009, p. 116).

Em relação às cerimônias rituais do Candomblé, há uma grande variedade de ritmos musicais que são executados das nações Kêtu e Jêje. Por exemplo, ritmos como Hamunya, Ijiká, Bravum e Sató são da tradição Jêje e expressam as profundidades espirituais e culturais da nação. Ritmos como Bata, Vassi (tanto na forma rápida quanto lenta), Agueré, Opanijé, Aluja, Daró, Ijexá, Arú e Igbin são importantes na tradição Ketu. Cada ritmo é vital para a comunicação espiritual com as divindades e para manter a ordem cerimonial. A execução desses ritmos é feita com precisão e respeita as tradições ancestrais, o que demonstra a complexidade e a importância da música ritual no Candomblé. Essa complexidade musical será apresentada no terceiro capítulo deste trabalho através de partituras musicais.

2.3 ASSOCIAÇÃO CORÓ DE PAU

Segundo relato dos próprios fundadores, a associação Coró de Pau, com mais de duas décadas de atuação, desenvolve trabalhos com percussão musical, blocos de percussão de rua, bandas, produção de instrumentos de percussão e blocos de carnaval, desde 2002. Entre esses blocos de rua, merecem destaque o bloco Coró de Pau, o bloco Coró Mulher, o bloco Desencuca e o bloco do Caçador. O grupo é composto por homens, mulheres, brancos, negros, pardos, jovens e velhos que tem interesse pelo aprendizado da percussão afro-brasileira. O grupo Coró de Pau, por meio de seu fundador, Mestre Alemão, é responsável pela formação inicial de muitos percussionistas e artistas da cidade.

Segundo reportagem no Jornal O Popular⁶, o grupo Coró de Pau não se compreende somente como um grupo de música que faz performances em espaços e festivais de cultura em Goiás, pois se trata de uma associação independente que promove a diversidade, a cultura afro-brasileira e projeto inclusivo como o projeto específico para mulheres instrumentistas, bloco Coró Mulher.

O grupo Coró de Pau está entre os agentes culturais mais relevantes de Goiânia. O grupo Coró de Pau mantém canais próprios nas redes sociais. No *Facebook*, é possível obter informações sobre o grupo através do site⁸, onde é possível consultar diversas publicações e fotos com referências. O perfil é seguido por 179 pessoas e possui 4.9 mil amigos.

No *Instagram*⁹, o grupo sustenta 910 publicações e tem 5.432 seguidores. Já no *Youtube*¹⁰, o grupo possui 849 inscritos e 96 vídeos. Nesse site, o objetivo do grupo está descrito: “divulgar, difundir e propagar a percussão”.

Ao longo de sua história, o grupo constantemente oferece oficinas abertas à comunidade, além de manter os ensaios do Coró de Pau e do Coró Mulher.

Recentemente, o grupo, por meio de projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, oferece, no primeiro semestre de 2024, oficinas de percussão destinadas aos discentes da Escola de Música e Artes Cênicas. O objetivo é integrar a cultura popular

⁶ Grupo Coró de Pau completa 20 anos promovendo a música em Goiás | O Popular - Veja mais em: <https://opopular.com.br/magazine/grupo-coro-de-pau-completa-20-anos-promovendo-a-musica-em-goias-1.2579606>

⁷ Consultado no dia 16 de abril de 2024.

⁸ Ver: GEOVANNA Alemão Coró. Goiânia, c 2024. Facebook: Geovanna e Alemão Coró de Pau. Disponível em: <<https://www.facebook.com/geovannaealemao.castro>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

⁹ Ver: CORÓ DE PAU. Goiânia, c2024 Instagram: @corodepau. Disponível em: <<https://www.instagram.com/corodepau/>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

¹⁰ Ver: CORÓ DE PAU. Brasil, 13 dez. 2014. Canal do Youtube: CORÓ DE PAU. Disponível em: <<https://www.youtube.com/GeovannaAlemaoCORODEPAU>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

brasileira na formação de estudantes da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás em colaboração com o Grupo Coró de Pau.

A associação tem relação direta com a vinda do principal mentor do grupo para a cidade de Goiânia. Claudinei Santos Amaral, denominado mestre Alemão, nasceu na Zona Leste de São Paulo e, aos 17 anos, conheceu seu mestre, Lumumba, dentro de um projeto na Febem (Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor), atualmente, denominada Fundação Casa (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente).

Figura 9 — Mestre Lumumba (1946 – 2023)



Fonte: Facebook,¹¹ Mestre Lumumba. (2022).

É, eu comecei numa casa da juventude chamada Caju, na periferia de São Paulo, lá na zona leste de São Paulo, no Bairro de Itaquera, através do mestre Lumumba, que estava chegando em São Paulo na capital. Ele é de Campinas pra ministrar um projeto esse, né, da Caju, que era da era promovido pelo FEBEM de São Paulo. Foi a oficina de confecção de instrumentos com ele. E aí aprendi com ele, então, a fabricar instrumentos antes de começar a tocar. Aí, aprendi os primeiros ritmos também com ele e tal. E, mas, não, até aí, eu nunca tive contato com a não ser com... com a percussão, né? Não com a... a escola de samba, é, Leandro de Itaquera, né? Que eu via desfilar lá na cidade está lá no bairro e tal, mas, aí, eu me inscrevi na oficina e aprendi com ele lá e saí tocando com ele, né? (Mestre Alemão, 2023)¹².

¹¹ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=537952657863106&set=pb.100049451305517.-2207520000>

¹² Informação concedida por entrevista por Mestre Alemão, no dia 02/10/2023.

Figura 10 — Mestre Lumumba e Alemão (1985)



Fonte: Facebook¹³, Mestre Alemão (2018)

Figura 11 — Mestre Lumumba, Alemão e outros



Fonte: Facebook¹⁴, Mestre Alemão (2019)

Mestre Alemão começou a ministrar oficinas de fabricação de tambor em São Paulo, ofício aprendido com o mestre Lumumba através do convívio e oralidade. Com

¹³Ver: ALEMÃO Coró Bambak. Eu e meu mestre Lumumba, FUNARTE, São Paulo 1985. São Paulo, 21 ago. 2018. Facebook: Alemão Coró Bambak. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217082568283061&set=t.1434128194&type=3>>. Acesso em: 9 ago. 2024.

¹⁴ Ver: ALEMÃO CORO BAMBAK. Família Omo Aye. São Luís de Paraitinga-SP, 7 maio 2019. Facebook: Alemão Coro Bambak. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10219093878844568&set=t.1434128194&type=3>>. Acesso em: 9 ago. 2024.

esse mestre, ele aprendeu a fabricar e, posteriormente, a tocar o tambor.

Centro Cultural Vergueiro, Biblioteca Mário de Andrade, só pra citar alguns nomes, assim, e sem saber tocar, só aquele básico ali, mas com o respaldo do Lumumba, né? Que ele garantiu, é... a minha presença, ali, dizendo que eu era o filho espiritual dele, ele falava no microfone em cima do palco e tal. Porque era... ele era militante do movimento negro e aí os caras estavam falando que ele tava passando — os mais radicais, né, do movimento negro —, ele tava passando conhecimento ancestral pra um branco, né? E esse foi um choque lá e tal e rolou várias, é... vários confrontos por causa disso e tal, né? E eu fui cada vez mais: agora eu tenho que aprender, né? Tem que aprender certo, tem que ir em frente e tal pra poder justificar esse argumento dele e tal, né? (Mestre Alemão, 2023)¹⁵.

Como podemos observar, a partir da entrevista concedida, o encontro de Claudinei com o mestre Lumumba não foi visto com bons olhos, em razão de Alemão ser branco. Mas o mestre Lumumba, conforme relato de Claudinei, o acolheu como seu filho espiritual, o que causou desconforto entre alguns que consideravam inconcebível transmitir um conhecimento ancestral para uma pessoa branca.

De acordo com Avelar e Brito (2022), desde a chegada de mestre Alemão em Goiás, em 2002, Claudinei Santos do Amaral ministrou oficinas de percussão popular afro-brasileira. Inicialmente, em um evento estudantil.

Mestre Alemão percebeu, então, o pouco acesso da comunidade universitária ao segmento da percussão popular e, a partir dali, ministrou outras oficinas pela cidade no intuito de popularizar o método de ensino de percussão que utiliza até hoje, oral, de concentração e repetição. A demanda de oficinas aumentava e o Coró de Pau tomava forma e corpo em Goiânia (Avelar; Brito, 2022, p. 210).

Figura 12 — Mestre Alemão



¹⁵ Informação concedida por entrevista por Mestre Alemão, no dia 02/10/2023.

Fonte: Facebook¹⁶, Mestre Alemão (2023)

Mestre Alemão se instalou em Goiânia determinado a transmitir o que aprendeu com seu mestre, o saber e o fazer, o tocar e o encantar, com concentração e repetição, dentro do processo coletivo e prático.

Que é bem essa técnica oral, desde recepcionar a pessoa até o processo de ensinar ela, né? Cada um tem um jeito de ensinar, de aprender, né? É... e no... no grupo da gente tem cada um integrante, é um professor em potencial, né? E isso faz com que você crie uma outra uma relação, é... coletiva, né? Você vai espalhando a amizade pra onde você vai, cada canto que você vai você só fala sobre isso, né? Sobre tambor, sobre percussão e tal. Agora tem aquela coisa sensorial que falando, né? Que é o tambor, a coisa do ritmo, quer dizer, criar padrão rítmico, né? E a pessoa embarcar e ainda produzir aquele som e fazer parte daquilo, desperta na pessoa um universo que ela nunca imaginou que pudesse fazer né? Isso que a gente percebe muito no Coro de Pau nas aulas, né? Dela conseguir acompanhar o coletivo. Com o mínimo, com o básico e tal, mas aquela sensação de fazer parte daquela construção sonora, daquele som e tal. Isso cativa as pessoas pra sempre, elas ficam eternamente agradecidos. E dentro do culto, dentro do barracão, na umbanda, no Candomblé tem a questão da... como é que chama? Da hipnose, mas tem outro nome que é a... Tem um fio condutor que faz a pessoa virar no santo, que faz ela se arrepiar. Que faz ela se emocionar com a melodia, junto com os tambores e tal (Mestre Alemão, 2023)¹⁷.

Sobre a relação mestre e discípulo, bastante característica da cultura negra e de manifestações tradicionais, Jordana Dolores Peixoto (2021), em sua dissertação de mestrado, discute:

A sabedoria dos mais velhos e mais velhas, central nos rituais e processos de ensino aprendizagem da Capoeira Angola, que se mostra em sua presença íntegra, que resiste existindo e afrontando a condição de subalternidade e invisibilidade imposta aos corpos negros em uma sociedade em que as feridas da colonialidade, como é o caso do racismo, estão abertas e sangrando (Dolores, 2021, p. 56).

O que a autora relata sobre a relação entre mestre e discípulo na capoeira angola também pode se aplicar ao mundo da percussão popular, como parece ser o caso de Alemão na relação com mestre Lumumba. Mestre Alemão toca e ensina por meio da repetição, sem a utilização de partituras, ao abordar ritmos que ele intitula como: samba enredo, samba-reggae e samba-afro, funk, frevo, ciranda, marchinha, congada, folia de

¹⁶ Ver: GEOVANNA Alemão Coró. Mestre Alemão está aqui passando pela sua timeline pra desejar uma boa segunda e uma boa semana [...]. Goiânia, 24 jul. 2023. Facebook: Geovanna Alemão Coró. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=6845865575444305&set=a.106422392722024>>. Acesso em: 9 ago. 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=6845865575444305&set=a.106422392722024>

¹⁷ Informação concedida por entrevista por Mestre Alemão, no dia 02/10/2023.

reis, afoxé, maculelê entre outros.

Durante a entrevista concedida para o desenvolvimento deste trabalho, o Mestre Alemão afirmou que os ritmos que são tocados são diversos:

Quais ritmos são tocados nesse local? Samba de roda, samba de caboclo, congo de ouro, barravento, maculelê, ijexá, afoxé esses são os principais ritmos de angola, banto ne, e do povo ijexá. Pergunta: Quais os Ritmos tocado no bloco? Samba enredo, samba-reggae, samba-afro, funk, frevo, ciranda, marchinha, congada, folia de reis, afoxé e maculelê, são esses (Mestre Alemão, 2023).

Nas aulas coletivas de tambor de mão que pude acompanhar como observador-praticante, que aconteceram na Casa de Vidro, durante os meses de junho e outubro de 2023, os participantes utilizam uma variedade de instrumentos membranofônicos que incluem djembes, atabaques e congas — todos percutidos manualmente. Em contraste, as aulas de percussão de bloco utilizam instrumentos como alfaias, surdos, xequerês, caixas, tamborins, agogôs e chocalhos.

Essa forma de percussão de bloco se destaca por seu som intenso, de modo que é perfeita para apresentações em espaços abertos, como ruas e eventos variados. Isso traz, assim, a revitalização cultural através dos tambores afro-brasileiros na cidade de Goiânia-GO.

A nosso ver, o trabalho que o Mestre Alemão tem desenvolvido na cidade de Goiânia é um importante exemplo de resiliência, dada as dificuldades enfrentadas em termos de preconceito, falta de valorização, falta de sede própria etc. Apesar disso, cumpre notar que o Coró de Pau tem fundamental papel formativo no âmbito da percussão popular.

Figura 13 — Aula de Tambor de Mão



Fonte: Mapa Cultural Goiano

Figura 14 — Bloco Coró de Pau



Fonte: Mapa Goiano

2.4 BATUCAGÊ

O Batucagê, liderado por Mestre Goyano, é uma grande expressão da cultura afro-brasileira na cidade de Goiânia, que acontece no Núcleo de Apoio à Comunidade (NAC)¹⁸, em geral, uma vez por mês, aos sábados.

Desde 2006, o evento acontece agregando capoeira, samba de roda e afoxé e eventualmente outras manifestações. A meu ver, esse projeto tem sido um espaço vital para a pesquisa, prática, promoção e preservação da cultura afro-brasileira, de modo a contribuir significativamente para o enriquecimento cultural da região e da grande Goiânia.

No artigo, *Educação através dos agogôs, atabaques e pandeiros: um estudo do samba de roda goiano em perspectiva interdisciplinar*, publicado por Natália Rita Almeida e Luciana de Oliveira (2017), podemos verificar que:

O Batucagê acontece no espaço do Núcleo de Apoio à Comunidade (NAC) desde 2006 e tem desempenhado um papel de agente transmissor de conhecimentos, trocas de saberes tradicionais e manutenção de uma memória coletiva [...] Batucagê tem se revelado também como um potente instrumento de educação popular (Dias; Almeida, 2017, p.113).

Durval José Martins, conhecido como Mestre Goyano, nascido em Niquelândia-

¹⁸ Avenida T-15, nº 2153 - Setor Serrinha, Goiânia – GO.

GO, começou a jogar capoeira, em 1978, com mestre Calça Preta e mestre Barba, mas seu grande mestre foi o mestre Suassuna, nascido na Bahia e radicado em São Paulo, conforme podemos verificar na dissertação de mestrado *“Eu sou angoleiro, angoleiro eu sei que eu sou”*: identificações e trajetórias na capoeira angola em Goiânia, de Alessandra da Silva Barreiro (2014):

Figura 15 — Mestre Goyano



Fonte: Lima (2017).

Durval José Martins, Mestre Goyano, nasceu dia 6 de janeiro de 1961, na cidade de Niquelândia, Goiás. Ganhou esse apelido em São Paulo, porque Mestre Suassuna, que não sabia seu nome, falava: “Chama o rapaz de Goiânia”. É negro, candomblecista, professor licenciado em Educação Física pela Faculdade Albert Ainsten (FALBE) desde 2012. Entre 1978 e 1979, começou a treinar capoeira com Mestre Calça Preta e Mestre Barba, alunos de Mestre Osvaldo, no Centro Social Urbano/CSU no Setor Jardim América, em Goiânia, aos domingos. Foi levado por um colega, pois dançava discoteca e este movimento estava deixando de existir. Sentiu necessidade de fazer uma prática esportiva e como não gostava “de bola”, fez aula de Taekwondo e Kung-Fu. Posteriormente, deixou essas práticas e optou pela capoeira (Barreiro, 2014, p. 71).

Mestre Goyano passou um período praticando capoeira na cidade de São Paulo, junto ao grupo Cordão de ouro. Em 1985, mestre Goyano volta para Goiânia para tentar expandir a capoeira através de suas aulas. No trabalho de Barreiro, podemos perceber sua trajetória até fundar seu próprio grupo, chamado Barravento.

Logo em seguida, em 1985, voltou para Goiânia. Formado a professor por

Mestre Suassuna, Goyano se aproximou do Mestre Deputado com objetivo de auxiliá-lo na expansão da capoeira. Entretanto, essa ligação durou apenas dois meses. Mestre Goyano se sentiu à vontade para fundar o seu grupo, Barravento, no ano de 1986. Este Mestre havia visto a palavra Barravento em um livro do Pierre Verger, achava(sic) muito bonito e decidiu que se um dia tivesse um grupo colocaria esse nome, só depois descobriu que barravento era nome de um toque de atabaque usado no Candomblé (Barreiro, 2014, p. 72)

Mestre Goyano cedeu entrevista especial para esta pesquisa no dia 23 de abril de 2024. Abaixo, há a transcrição de sua apresentação, na qual podemos ver que o seu interesse pelo tambor passa também por um contato com o candomblé.

Eu primeiro aprendi é construir instrumentos. Então eu nunca tive um Mestre para me ensinar a tocar. Esse negócio de tocar para mim é uma coisa meio que intuitivo, é ancestral mesmo, entendeu? É. Nunca fiz escola, nunca tive um mestre para falar assim, ó, é assim que. Toca. E eu comecei com berimbau. Eu escutei, vi os cara lá na feira hippie, antiga feira hippie. É bem no comecinho, E aí na feira hippie, tinha uns capoeiristas, eu vi eles tocando berimbau. Eu olhei lá, eu conheci a berimbau. É o é o Paulo Pereira. O guatambu, como a gente conhece, eu conhecia porque eu sou da roça. A cabaça também, eu conhecia porque eu sou da roça, sabia o que era. Aí eu vi como é que cortaram, como é que se amarraram. Fiquei olhei assim e falei, eu vou fazer. Aí descobri que era, descobri qual o fio da onde que é que tiraram? Me falaram que era do pneu. Aí eu dei um jeito de arrumar um sei nem, não lembro como foi, se eu tirei o aço, se pediu a alguém, se arrumei, nessa época eu morava no parque Amazonas, lá era um é lá onde é o Batucagê, Ali era um cerradão, lá tinha uma casa aqui outra acolá. Isso era só Mato. Então, a gente mudou para lá, era Mato e tinha muito lote baldio e tinha muito guatambú, porque era cerrado lá. Então, do lado da minha casa lá, eu já acho uma vara de guatambu assim, desse tamanho. Lá, cortei. É. Deixei ela descascar. Lá Na roça a gente queimava ela para descascar, Não é? Aí, fiz o berimbau, e aí eu treinava em casa. Foi assim que eu comecei, a aprender a tocar berimbau, aí do berimbau eu já aprendi tocar pandeiro também. Não sei como, sei que na época usava muito pouco, Isso na capoeira A percussão na capoeira era muito, muito pobrezinha assim, sabe? As batida? Ninguém, tirava um som no atabaque da forma correta. Eu toquei muito tempo atabaque tirando, o som com dedo com polegar, e era só com uma mão. E aí depois eu? Não sei. Também não lembro qual que foi, que eu tive contato com o atabaque, mas possivelmente aí com o pessoal do mestre Sabú, porque ele é um que que manjava na época, que dizia esse negócio de atabaque e tal. E sei que eu aprendi a batida na capoeira, no atabaque. E eu aprendi a batida da capoeira. E eu através da batida da capoeira, eu já consegui fazer uma batida um pouco mais complexa, assim, de alguma coisa que eu não lembro aqui agora, o que que é? Mas que dava para usar na capoeira. E era acho que, se não me engano. O ijexá que eu batia assim meia boca, não é? Ia com uma Mão só. É. E aí é, depois eu fui, é? Depois eu aprendi também não lembro quando foi que eu aprendi bater usando as pontas dos dedos em vez do dedão. De forma, quando eu cheguei em São Paulo, o mestre Suassuna é, eu já tocava berimbau muito bem, não é que tocava mais ou menos, tocava mesmo, comandava a roda já.

Assim, então eu antes de aprender capoeira, basicamente eu aprendi tocar, entendeu? E já tocava, já cantava, conhecia a capoeira. Eu cheguei lá na academia em São Paulo, que era um grande centro de capoeira, e cheguei lá. Sentar, pegava e botava os alunos do mestre. Não sei quantos anos com ele, os cara não tinha manha de tirar um som no atabaque, por exemplo. Mas eu, com a mão só, e na Terra de cega que tem olho é... aí eu com a mão só aí. Só que lá em São Paulo tem muitos órgãos, não é assim e tal, e... e eu, nessa época, eu não tinha contato com candomblé, mas lá em São Paulo, através do mestre, eu

tive contato com o pessoal do candomblé. E aí eu fui e teve um amigo, um irmão meu lado, um colega de capoeira que fazia parte do grupo lá é. Que foi assim como eu, eu tirava um som mais ou menos. O Mestre falou, olha, eu vou montar um show, aí eu vou precisar de um cara que toca atabaque, então você que vai ser o cara? Aí eu tinha que tocar o maculelê. E eu, naquela época, já tocava maculelê, que eu escutei no... com no CD que o próprio Suassuna tinha gravado uma batida de maculelê. Eu escutei o cd e a bati "tá, tá, tu, tá, tá, tu, tu" eu fazia com uma mão só Aí eu cheguei lá pra fazer essa batida, ele falou, aí você vai bater. Só que bicho, você bater uma mão só. Complicado, né? Mas aí apareceu o cara lá que era ogã. Aí eu já... já fui ver, tem um macete aqui, aí eu olhava o cara assim, já vi ele botando outra mão. Aí eu já fui, já fui encaixando aos pouquinhos, fui encaixando a outra mão no maculelê. Foi o primeiro ritmo, aprendi assim. Foi o maculelê, o Congo, né? A gente chama o Congo de ouro. Aí é o encaixou outra mão. Aí já consegui, aí eu batia. Mas, mesmo assim, ainda não era com a condenação correta. Só que aí os pouco eu fui encaixando a outra mão e do nada, a mão já começou a bater, certo? E aí eu só escutava lá, metia a mão e o trem, saia, aí é eu aperfeiçoei, né? Eu era o percussionista do show chamado dança dos quilombos, tinha várias percussões, tinha um candomblé, tinha capoeira, tinha samba, tinha maculelê, tinha dança de fogo e tudo com o percussivo, e eu era o cara que segurava a onda junto que esse cara que era ogã. E lá a gente tinha o candomblé também. Eu cheguei a conhecer o terreiro, aí lá peguei o aguidavi. Ninguém falou nadatipo toca assim. Eu cheguei lá, vi os caras tocando, cheguei na academia, peguei 2 varetas, e comecei a bater igual lá? Aí quando eu cheguei aqui em Goiânia, eu já sabia de ouvir tocar a batida de ogum A peguei de ouvido lá vendo os caras também, mas eu nem tinha chance no terreiro de pegar, só de escutar, porque lá os ogãs, e aí, quando eu vim de São Paulo para cá, então eu já estava na mão, eu já cheguei a bater. Os barravento, ijexá, tudo já correto, velho? Na batida correta, né? Sincronia certa da mão. E aí eu cheguei aqui em Goiânia, depois fui para o candomblé do Eu iniciei lá no candomblé do seu João de Abuque É, eu estava lá um dia e eu só assisti, né? Isso assistia só. Aí ele falava assim, eu não tinha vocação para fazer esse negócio. Aí eu falei, aí um dia ele falou assim, depois de dois meses, aí na época, ah, e você amigo? Abreos braços para mim e diz você não toca, não dança, não canta — porque eu não cantava também não, é porque eu não entendia muito o que eles falavam —. Eu falei não, mas eu toco. Aí ele falou: então vai tocar. E só tinha duas pessoas, é, tinha três atabaques. E tinha um no rumpi e outro no rum. O rum era O Mestre Luizinho, na época do luisão, que era um outro cara que tinha lá o mestre Luizinho, era na verdade substituto dele. Ele comandava... e... e tinha uma outra pessoa, o mestre luizinho ficava no rum, e também tinha uma outrapessoa que eu não lembro agora que ficava no rumpi e no lé geralmente ficavameio jogado para as cobras lá. E aí eu peguei e sentei, meti a mão. Lá era muito Angola, né? Então eu já tinha um certo domínio, o que eu não tinha. Eu só botava o ouvido aqui pronto, bora tocar. Aguidavi foi a mesma coisa. Ninguém falou “ó, toca assim”. Na época, eu estava meio que tocava de vez em quando com aguidavi. Eu estava mudando de nação aí. Quando eu peguei. Metia a mão e saía, aí eu já encaixava dentro da batida da pessoa. Alguns toques que eu passei fazer até melhor. Como Ponto de xangô ritmo aluja.

Aluja que é um toque difícil pra zorra. Geralmente, os caboclos tocam só usando só uma mão. E aí eu já consigo bater com as duas e foi lá tocando, assim, ninguém falou “toque desse jeito”, o pessoal, em vez de... das duas pancadas aqui, ele já não faz com a esquerda junto. Aí, consiga da encaixe, você toca um tempão. Mas assim, eu fiquei nove anos no terreiro, não é? Mas lá era muito assim, não é? Eu gostava mesmo de ir, eu não tinha essa preocupação em desenvolver e ser o melhor ogã. Então, eu fiquei faltando algumas coisas. Foi dobrar a coro mesmo, tenho uma dificuldade com essa coisa de dobrar. Entendeu que lá tinha o Luís e o outro lá, que eles não abriam mão dessa função, não, e aí ficava ali, ó, também não tinha ambição nenhuma para mim. Eu gostava mesmo era tocar e ver o orixá dançar o caboco descer e o, pau torar, minha alegria é essa, entendeu? Até hoje é assim, eu faço

Batucagê, porque eu gosto de tocar e ver o povo dançar, eu fui consagrado para isso. Eu, mas eu gosto também, não é só porque ah é, eu gosto de ver orixá descer, eu gosto de ver orixá dançar, eu gosto de ver as pessoas dançar em sintonia com... com o tambor, não é? Você vê que o tambor está criando. Então é isso, e foi em função disso que eu cheguei com Batucagê, com samba de roda, entendeu? E o tambor é isso. Para mim, ele tem muita representativo assim da cultura dos meus ancestrais. Tanto minha capoeira como, o meu samba, como as batidas do tambor que eu faço, eles são muito intuitivos assim, entendeu? (Mestre Goyano, 2024)¹⁹.

O grupo de capoeira angola Barravento foi criado no ano de 1986 e foi através desse grupo que se iniciou o projeto Batucagê, em 2006. O projeto Batucagê, na Serrinha, constitui-se como um local para reunir pessoas interessadas em manter vivos elementos da cultura afro-brasileira. O perfil de frequentadores é diversificado, pois engloba indivíduos que possuem conexão com elementos culturais como a capoeira e as religiões de matriz africana. A partir do diálogo e escuta de Mestre Goyano, podemos compreender que a participação é abrangente, uma vez que inclui desde estudantes universitários até professores e abrange todas as faixas etárias, com participação significativa de pessoas negras, o que reflete não apenas uma identificação cultural, mas também um espaço de afirmação e resistência cultural.

No trabalho de Dias e Almeida (2017), podemos compreender a estrutura do evento:

Dos visitantes, nos dias de festa, é cobrada uma taxa de valor simbólico para o ingresso e dentro do espaço são vendidas bebidas como água, cerveja, refrigerante e comidas como tortas e caldos. A renda fica com o mestre que comanda a casa. As pessoas que frequentam a casa ajudam na realização do evento e ao mesmo tempo aprendem, com o contato com os mestres, a tocar, cantar e dançar. Na finalização de uma apresentação ou de uma oficina, o mestre sempre fala sobre a perversidade do racismo e a necessidade de construção de uma sociedade antirracista (Dias; Almeida, 2017, p. 113).

Sobre a dinâmica dos acontecimentos das manifestações afro-brasileiras no projeto Batucagê, normalmente são realizadas três manifestações afro-brasileira. A de roda de capoeira angola, no início, depois, o samba de roda — ambos comandado por Mestre Goyano — e, por último, o afoxé Omo Odé (que significa filhos de caçador) do mestre Luizinho, filho de Mestre Bimba e parceiro do mestre Goyano. Eventualmente, pode acontecer outra manifestação afro-brasileira, como jongo ou mesmo o tambor de crioula, que certa vez foi realizado pelo Núcleo Coletivo 22.

¹⁹ Informação concedida por entrevista por Mestre Goyano, no dia 23/03/2024.

Dias e Almeida (2017), sobre a estrutura organizacional do evento comentam:

No Batucagê acontecem mensalmente oficinas de capoeira, de instrumentos musicais e de danças-afro, das quais todas as pessoas presentes podem participar. Em um primeiro momento é feita uma roda, de onde ecoam vozes que cantam acompanhadas pela bateria de agogôs, atabaques e pandeiros e onde acontecem as oficinas e a roda de capoeira. Logo depois o ritmo é comandado pelo afoxé e o evento é finalizado com o samba de roda. Os mestres que comandam a casa frequentemente organizam também caminhadas em homenagem aos mestres negros dos saberes tradicionais. O Batucagê tem estado engajado em lutas políticas de combate ao racismo e às discriminações étnico-raciais que têm se dado sobretudo por ações que aproximam campos do conhecimento e revelam saberes que transitam entre a educação popular e a cultura afro-brasileira (Dias; Almeida, 2017, p. 113).

Os instrumentos usados no Batucagê na serrinha são todos de percussão e existem instrumentos membranofones e idiofones. Podemos citar os instrumentos que compõem:

- ▮ Bateria da capoeira: agogôs (idiofone), reco-reco (idiofone), pandeiros (membranofone), atabaques (membranofone), berimbau viola, médio e gunga (idiofones);
- ▮ Samba de roda: o pandeiro (membranofone), Agogô (idiofone), Palminha (idiofone), 3 atabaques rum (tambor com a altura grave), humpi (tambor com a altura médio) e lé (tambor com a altura aguda) (membranofones);
- ▮ Afoxé Omo Odé: atabaques (membranofones), agogô (idiofones), par de surdo/bolachão²⁰ (membranofones), xequerê (idiofone).

Com isso, podemos perceber que esse evento tem forte contribuição para uma dinâmica de intercâmbio entre performances negras essencial para a manutenção e valorização das tradições afro-brasileiras dentro do contexto atual brasileiro. O Batucagê se destaca como um dos mais longevos movimentos de promoção de atividades culturais afro-brasileiras em Goiás, pois reúne adeptos da cultura afro-brasileira e interessados na profundidade dessas tradições. Esse espaço não apenas celebra o encontro em uma dinâmica de lazer, mas, como frisa Mestre Goyano, é também uma forma de expressão cultural, em que valores como alegria, felicidade, ancestralidade e axé são vivenciados e compartilhados. Através do trabalho de Mestre Goyano, o Batucagê na Serrinha se torna um símbolo de resistência cultural e espiritual, que mantém viva a cultura afro-brasileira em Goiás.

²⁰ Surdo compacto.

Figura 16 — Samba de Roda no Batuacagê



Fonte: Guimarães (2022).

2.5 NÚCLEO COLETIVO 22

A companhia artística Núcleo Coletivo 22, registrada como associação sem fins lucrativos, tem sede no Espaço Cultural Águas de Menino²¹, onde divide espaço com outros projetos, tal como a prática de capoeira angola, vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, de São Paulo, coordenado pelo mestre de capoeira Plínio Ferreira dos Santos. Além da capoeira, mais recentemente, o espaço acolhe um projeto de estudo de samba chamado “Samba das Águas”, com a participação de integrantes do Coletivo 22, como é também o caso da capoeira.

Os treinos de capoeira angola, sob coordenação de Renata Kabiliaewatala acontecem às terças e quintas-feiras, sendo que, na última quinta-feira do mês (salvo algumas exceções), é realizada uma roda de capoeira aberta. Às quartas-feiras, o espaço é reservado para os ensaios do Núcleo Coletivo 22 e, às sextas-feiras, quinzenalmente, o ensaio do Samba das Águas. Além do mais, sazonalmente são realizadas rodas de tambor de crioula.

O Núcleo Coletivo 22 se dedica ao estudo das manifestações culturais afro-ameríndias e à produção artística. Composto por uma equipe de pesquisadores e intérpretes, dos quais faço parte, o grupo procura vivenciar performances tradicionais. Essa experiência tende a transbordar em sua criação artística, conforme observou a,

²¹ Rua Negrinho Barbosa, nº 138 - Res. Antônio Barbosa, Goiânia-GO

também artista-pesquisadora do grupo, Flavia Cristina Honorato dos Santos, em sua dissertação de mestrado *As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por cima do mar eu vim*, em que analisa um dos principais espetáculos do repertório do grupo. Segundo a autora, trata-se de “um grupo que se dedica a estudar a cultura popular, a cultura afrobrasileira e as reverberações disto no trabalho de criação cênica” (Santos, 2019, p. 15).

Tal identificação aparece de forma explícita na apresentação do grupo em seu material de divulgação.

O Núcleo Coletivo 22 é o encontro de artistas-pesquisadores que, através da dança em profunda interação com a música e o teatro, materializam suas inquietações e desejos em forma de arte, propondo-se a estudar a performance de manifestações da cultura popular brasileira e compor trabalhos artísticos a partir da construção de dramaturgias do corpo. Sob esta perspectiva, o grupo atua com projetos envolvendo arte-educação e produção/realização de performances e espetáculos.

O início do Núcleo Coletivo 22 se deu a partir da parceria de duas estudantes do curso superior em Dança da Unicamp, entre 1998 e 2001. Renata de Lima Silva (que atualmente assina como Renata Kabilaewatala) e Ively Mayume Nagaie Viccari. Depois de um estudo coreográfico, fruto da pesquisa de iniciação científica de Renata, intitulado *No hip hop: a busca por um corpo poeticamente crítico*, elas montam o que seria o primeiro espetáculo da companhia, o trabalho *Em qualquer Lugar* apresentado como conclusão do curso. Renata é uma mulher negra de pele retinta e Ively uma mulher de origem nipo-italiana.

Anteriormente chamado de Núcleo Coletivo de Dança 22, o grupo expandiu suas expressões artísticas para além da dança, incorporando elementos significativos de música e teatro, sobretudo a partir do ingresso de atrizes e músicos. Com isso, o grupo acabou, abdicando de “dança” em seu nome, como afirma Santos (2019, p. 15) “Núcleo de Dança Coletivo 22 foi o primeiro nome dado à companhia artística que posteriormente assume-se como interdisciplinar devido às permanentes relações com o teatro e a música, ficando apenas o Núcleo Coletivo 22”.

A escolha do número 22 reflete os interesses das fundadoras por aspectos místicos e míticos e foi inspirada pelos arcanos do tarô, particularmente pela carta número 22, conhecida como “O Louco”. Essa carta simboliza um espírito de liberdade, uma incessante procura por novas experiências e um impulso criativo e espontâneo.

Em sua dissertação, Santos (2019, p. 17) relata “meu encontro com o Núcleo

Coletivo 22, onde pude experimentar o cantar, o batucar, o dançar, o contar e o atuar sem fronteiras de linguagem artística que se faz nas escolas e formações ocidentalizadas.” A meu ver, essa afirmação corrobora a ideia de romper fronteiras que a carta 22 sugere.

Figura 17 — Carta 22 do tartot: O Louco



Fonte: Anjos (2024).

No momento de criação do grupo, embora o hip hop, como cultura negra, já fosse abordado como mola propulsora da criação em dança, as fundadoras não tinham a preocupação de afirmação do grupo em uma perspectiva étnico-racial. Todavia, temas como ritual, mito e ancestralidade já estavam no radar das jovens artistas.

Com o ingresso de Renata no mestrado e depois no doutorado, suas pesquisas acadêmicas vão se refletindo ainda mais no trabalho da companhia, que, a essa altura, já agregava pessoas de outros pertencimentos, com destaque à egressos do Abaçai – balé folclórico de São Paulo, do qual a própria Renata fez, parte.

Depois de alguns anos de experimentações cênicas e estudos, o grupo consegue finalmente aprovar um projeto no edital federal Klauss Vianna 2008, que proporcionou em 2010, a estreia do espetáculo *Através*²².

No mesmo ano de estreia do espetáculo, o Núcleo Coletivo 22 passou por uma

²² Ver: ATRAVÉS. Direção e Concepção: Renata Lima. Brasil: 9 jul. 2020. (50min.). Publicado pelo Canal: Núcleo Coletivo 22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yr44N9gboFM>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

transformação significativa, expandindo suas atividades para Goiânia, em Goiás. Nesse movimento de crescimento e mudança, Renata Kabilaewatala também fez uma transição pessoal e profissional ao mudar-se para Goiás. Em Goiânia, ela abraçou um novo desafio como professora de dança na Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (FEFD) — onde inclusive nos conhecemos e passamos a trabalhar juntos nas disciplinas e também no Núcleo Coletivo 22.

Como mencionei anteriormente, o Núcleo Coletivo 22 concentra suas pesquisas empíricas e expressões artísticas nas culturas afro-ameríndias, dando especial atenção às tradições Bantu agregadas ao repertório da companhia a partir da tese de doutorado de Renata, intitulada *Corpo Limiar e Encruzilhas - a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea* (Silva, 2010). Sobre isso, Santos (2019) observa:

No caso específico do Núcleo Coletivo 22, performances tradicionais de matriz africana banto são importantes referências, já que fazem parte do repertório da companhia. Assim, manifestações como a Capoeira Angola, o Jongo, o Batuque, o Tambor de Crioula, o Samba de Roda e a Congada alimentaram direta ou indiretamente o processo criativo do espetáculo *Por cima do mar eu vim* (Santos, 2019, p. 30).

Essa observação revela que no Núcleo Coletivo 22 tem, em seu repertório, uma variedade de ritmos oriundos de manifestações de matriz cultural Bantu. Isso, conforme mencionado no capítulo anterior, no Brasil, diz respeito à diáspora de centro-africanos.

A perspectiva de capoeira angola praticada no Espaço Cultural Águas de Menino, onde o Núcleo Coletivo 22 tem sede, está indiretamente relacionada com o que foi chamado de escola pastiniana, por mestra Janja (Rosângela Costa Araújo).

É a escola pastiniana, como chamou Rosângela Costa Araújo (2004), que oferece os parâmetros mínimos de delimitação do território da capoeira angola, oferecendo bases não somente para o ensino e difusão da capoeira angola como prática corporal, mas, também, uma base filosófica que atua para além da roda da capoeira, permeando e significando a vivência no grupo de capoeira e alcançando a visão de mundo bem com a relação com este (Silva, 2010, p. 122).

A partir de seu pertencimento ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, a capoeira angola que se aproxima da prática no Núcleo Coletivo 22 tem a seguinte concepção:

a) A capoeira angola reafirma, [...] a história e a memória dos africanos e seus

descendentes no Brasil b) a pertença grupal é extremamente importante na reflexão sobre o amparo e o fortalecimento dos saberes tradicionais c) os saberes tradicionais encaminham a crença seguida de dedicação e se constituem num importante campo de formação de identidade baseada no pertencimento e zelo; d) para os angoleiros é muito importante refletir as bases da sua tradição (Silva, 2010, p. 122).

Além da capoeira angola, faz parte do repertório do Núcleo Coletivo 22 o jongo paulista, também estudado por Renata em seu processo de pesquisa doutoral. Segundo a autora:

O jongo, também conhecido pelos nomes de tambu, tambor e caxambu nas comunidades afro-brasileiras que o praticam, envolve canto, dança e percussão de tambores; por seu intermédio, atualizam-se crenças nos ancestrais e nos poderes da palavra. O jongo formou-se basicamente a partir da herança cultural dos negros de língua banto, habitantes do vasto território do antigo Reino do Congo. Trazidos para o Brasil para trabalhar, como escravos, nas fazendas de café e cana-de-açúcar do Vale do Rio Paraíba (Região Sudeste), desenvolveram uma forma própria de comunicação. O canto baseado em provérbios, imagens metafóricas e mensagens cifradas permitia fazer a crônica do cotidiano e reverenciar os antepassados... dossiê IPHAN 5 – jongo do sudeste (Silva, 2010, p. 107).

|O jongo que praticamos no Coletivo 22 é proveniente da cidade de Guaratinguetá-SP, no bairro de Tamandaré. Isso é explanado por Silva (2010) em sua tese:

Uma grande roda se abre a partir dos tambores, que, a caráter, são: candongueiro e o tambu, e mais raramente a puíta. As pessoas mais envolvidas com o ritual do jongo circulam no sentido anti-horário e fazem uma saudação aos tambores, num gesto singelo de respeito e oração[...] Ao som de pergunta e resposta entre puxador e coro, palmas e da percussão o primeiro casal ocupa o centro da roda. E executam a dança de passo marcado, ambos começando com a perna direita, (com transferência de peso para o centro) como se fosse encontrar com o quadril do outro (menção da umbigada); depois giro completo pra direita; pisa com a esquerda (com transferência de peso para o centro), cruzando com a do companheiro e começa novamente (Silva, 2010, p. 108–109).

Na tese de doutorado de Silva (2010), os sambas de umbigada, como uma categoria aglutinadora de algumas danças de matriz africana bantu, foram abordados como performances culturais em que a ancestralidade é um elemento proeminente. Além do jongo, a autora abordou também o batuque de umbigada, o samba de roda e tambor de crioula, manifestações essas que acabam por fazer parte dos estudos da companhia.

Sobre o batuque, a autora comenta:

O Batuque de Tietê, Piracicaba e Capivari diferente do jongo, samba de roda

e tambor de crioula não é feito em roda. Duas fileiras se organizam aos pares, de um lado os homens e de outro as mulheres. Em frente ao tambú, tambor grande feito de tronco oco de árvore e ao quinjengue, tambor em forma de cálice - o cantador, com seu guaiá na mão (chocalho de metal), tira uma moda, canções que falam do cotidiano de forma bem-humorada e crítica e também de amor. Assim que a “moda pega”, os batuqueiros “sobem” até as batuqueiras para cumprimentá-las. Ambas as fileiras “descem” e tornam a subir para então “imbigar” (Silva, 2010, p. 111).

Sobre o batuque de umbigada, conheci-o quando comecei a vivenciá-lo através das práticas no Coletivo 22 e na disciplina Danças Brasileiras, do curso de dança da UFG, onde, atualmente, trabalho como músico acompanhador nas aulas de dança. No Coletivo 22, podemos encontrar os elementos do batuque dentro do espetáculo *Por cima do mar eu vim*, no qual sou integrante. Iniciamos ao cantar e fazer a movimentação do batuque com os componentes da peça. O Batuque se fez presente na sala de aula por mostrar para os alunos a diversidade da cultura afro brasileira e de suas particularidades, através das práticas do cantar-dançar-batucar, o que acontece com outras práticas como jongo, tambor de crioula, o samba de roda, mas também com o bumba meu boi, o coco de roda e com a própria capoeira angola.

No que diz respeito ao samba de roda, vale mencionar as vivências com mestre Plínio, mestre do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, em oficinas no espaço Águas de Menino. Além do mais, menciona-se Lorena Fonte de Oliveira, integrante do Núcleo coletivo 22, no qual fez uma pesquisa de mestrado sobre samba chula, intitulada *No pinicado da viola: a criação de personagem a partir da experiência com o samba chula*.

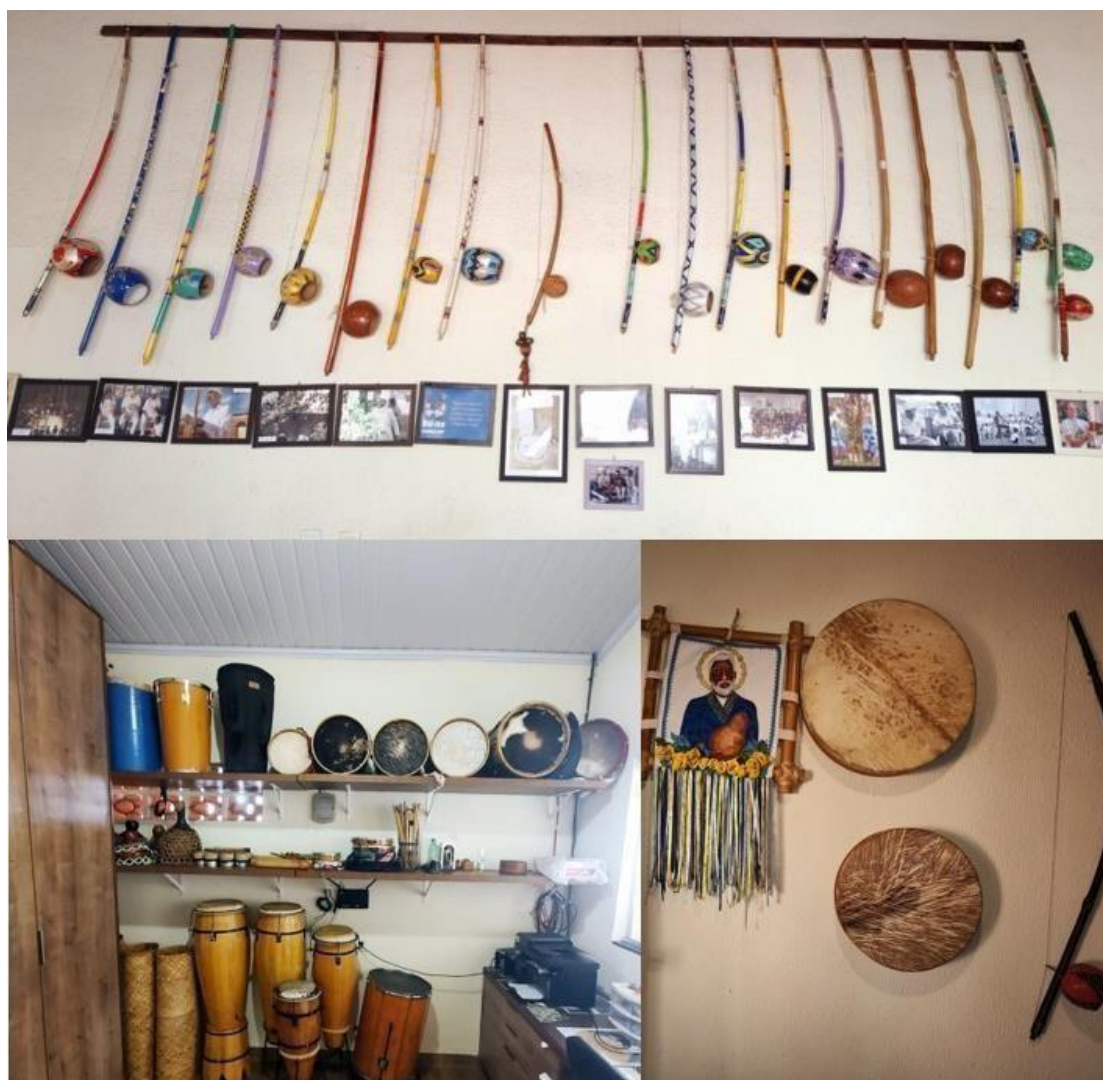
Sobre o samba de roda, Silva (2010) comenta, em sua tese de doutorado:

O samba de roda baiano é uma expressão musical e coreográfica de caráter festiva e poética, que deu origem a variadas formas de samba. Existe em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo. A herança negro-africana, no samba de roda, se mesclou de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses, como certos instrumentos musicais (viola e pandeiro principalmente), e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas. O samba de roda possui inúmeras variantes, que podem, grosso modo, ser divididas em dois tipos principais: o “samba chula” e o “samba corrido”. No primeiro, ninguém samba enquanto os cantores principais estão “tirando” ou “gritando” a “chula”, nome dado à parte poética deste tipo de samba; a chula é seguida pelo “relativo”, resposta coral cantada sobretudo pelas mulheres. Quando termina a parte cantada, samba só uma pessoa de cada vez no meio da roda, e apenas ao som dos instrumentos e das palmas, com destaque para o ponteadado feito na viola. A viola típica da região de Santo Amaro é chamada de “machete”. O samba corrido pode dispensar a presença da viola e é tocado e dançado ao mesmo tempo com canções mais curtas, mas também em canto responsarial. Os instrumentos musicais mais característicos são o pandeiro, viola, prato e faca e tambor. A coreografia,

sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca. Dossiê IPHAN 4 – samba de roda do recôncavo baiano (Silva, 2010, p. 113).

Do ponto de vista musical, podemos dizer que os instrumentos utilizados pelo Núcleo Coletivo 22, no espaço cultural Águas de Menino, inclusive compõem o espaço em termos de identidade visual.

Figura 18 — Instrumentos do Espaço Cultural Águas de Menino



Fonte: Registrado no Espaço Cultural Águas de Menino (2024)

- Capoeira angola: agogôs (idíofone), reco-reco (idíofone), pandeiros (membranofone), atabaques (membranofone), berimbau viola, médio e gunga

(idiofones).

Figura 19 — Roda de capoeira no Espaço Cultural Águas de Menino



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

- ▮ Tambor de crioula: parelha (trio de tambores dividido em: tambor grande, meio e crivador- membranofones), matraca (idiofone).

Figura 20 — Roda de tambor de crioula no Espaço Cultural Águas de Menino



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

- ▮ Samba de roda: composto por atabaques (membranofones), agogô (idiofone), pandeiro (membranofone).

Figura 21 — Samba de roda realizado pelo Núcleo Coletivo 22



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

- | Jongo: tambu (tambor maior) e o candongueiro (tambor menor) — de modo que, no Coletivo 22 substituímos por atabaque, pois não temos os tambores específicos da manifestação.

Figura 22 — Roda de Jongo no Espaço Águas de Menino



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

- | Batuque de umbigada é constituído por tambu (tambor grande), quinjengue (tambor menor), guaiá (chocalho de alumínio), matraca (duas madeiras em que se tem a função de percutir no corpo do tambu).

Figura 23 — Batuque de Umbigada



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

Todavia, o Núcleo Coletivo 22, não dispõe de tambu, nem quinjengue e nem de candongueiro. Em substituição, utiliza-se, portanto, os tambores da parelha ou atabaques.

De todas as manifestações citadas, a menos frequente talvez seja o samba de roda, que é praticado apenas em função de eventos de capoeira e da presença de Mestre Plínio — que é um exímio sambador —, ou de outros mestres.

Além das manifestações de matriz Bantu, eventualmente, o grupo também realiza experiência com o Afoxé, como no caso do videoperformance *Afoxé de quintal*²³.

²³ Ver: AFOXÉ NO QUINTAL. Direção: Renata Kabilaewatala e Wellintgon Campos. Brasil: 2 abr. 2022. Publicado pelo canal: Núcleo Coletivo 22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u6vI8Z82hfs>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

Figura 24 — Afoxé realizado pelo Núcleo Coletivo 22 e parcerias



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

Figura 25 — Oficina *Deuses que Dançam*

Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Figura 26 — Oficina de moçambique de ngunga



Fonte: Arquivo do grupo (2016).

O grupo também realiza pesquisas com Bumba meu Boi maranhense. Inclusive, foi feita a pesquisa de campo, em São Luís do Maranhão, e o caboclinho pernambucano. Além disso, há grande interesse pelas danças dos orixás.

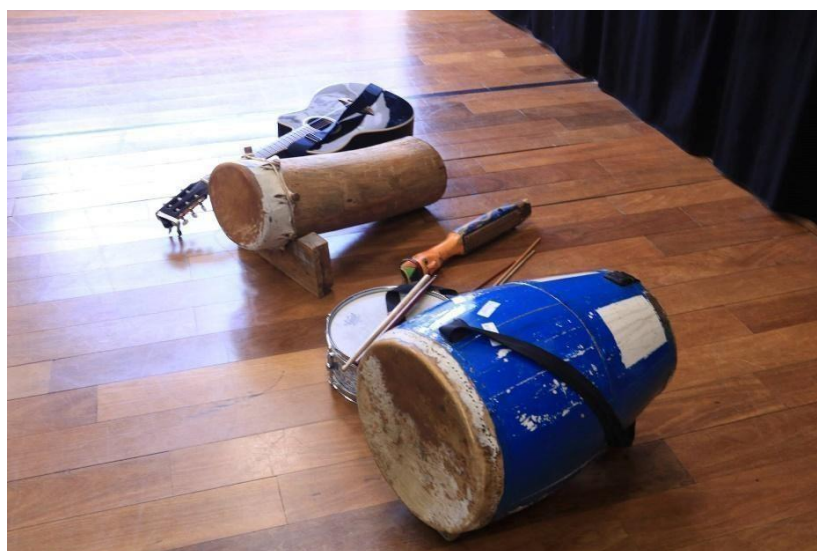
Figura 27 — Oficina de Caboclinho com Val Ribeiro



Fonte: Arquivo do grupo (2018).

Em experiências pontuais, o grupo participou e/ou promoveu encontros com congadas e com um artista capixaba com experiência em Banda de Congo.

Figura 28 — Oficina de Banda de Congo (ES)



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Figura 29 — Jonhatan Silva. Vivência com Banda de Congo.



Fonte: Arquivo do Grupo (2018).

O Núcleo Coletivo 22 opera em diversas áreas de atuação; entre elas, destacam-se as performances tradicionais, em que o grupo busca, a partir dos seus estudos, criar momentos de vivência ritualística — o que quer dizer que não é exatamente uma apresentação. Além disso, o grupo também se dedica a criar espetáculos, performances ao vivo e vídeodanças, sempre respaldados em suas vivências com tradições afro-ameríndias. Essa abordagem multifacetada permite, ao Coletivo 22, apresentar uma amostra significativa dessas tradições afro-ameríndias em seu trabalho artístico e cultural.

CAPÍTULO 3

3.1 DADOS E ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO

A existência do Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon, da Associação Cultural Coró de Pau, Batucagê e do Núcleo Coletivo 22 expressam, por si só, a presença da cultura afro-brasileira na cidade de Goiânia-GO, em que o tambor exerce papel fundamental. Cada espaço/grupo, a sua maneira, traz os tambores para roda, cena e ritual de uma forma peculiar, de modo a exercer papel fundamental na aglutinação de pessoas, na execução dos ritmos que constituem as performances culturais. O tambor estimula o movimento corporal, sugere por meio do ritmo uma experiência coletiva e fornece ao corpo contornos do movimento.

Em seu livro *Performance do tempo espiralar - poéticas de um corpo tela*, a autora Leda Maria Martins, assevera: “No corpo o tempo bailarina” (Martins, 2021, p. 21). O tempo na música é fundamental, pois tem a função de organizar as partículas de som e silêncio dentro das características musicais. Essas características são constituídas em melodia, harmonia e ritmo, em que a melodia tem o papel de produzir um conjunto de sons em ordem sucessiva; a harmonia tem a função de produzir sons simultâneos e o ritmo tem com o papel de organizar os tempos em ordem e proporção. A meu ver, o tempo é matéria prima do ritmo. Todavia, Martins (2021) não fala do tempo apenas como atributo musical:

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o com temporalidade. Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hálito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma antologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (Martins, 2021, p. 21).

Para a autora, tempo, corpo, performance e produção de saberes são ideias imbricadas, sobretudo, quando se considera o contexto da diáspora africana, em que o conceito de ancestralidade é basilar e que diz respeito a uma experiência de “temporalidade curva”, em que “tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2021, p. 23).

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas (Martins, 2021, p. 23).

A reflexão de Martins (2021) reforça a ideia já apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, sobre a tríade cantar-dançar-batucar, proposta por Bunseki K. Kia Fukiou e amplamente difundida no Brasil a partir dos estudos de Zeca Ligério.

Com isso, compreendo que os tambores tocados nos grupos/espços pesquisados alcançam sentidos que vão além do próprio ato de tocar o tambor, pois é acionada toda uma tradição cultural que persiste cada vez que esse tambor toca determinados ritmos. A presença desses ritmos nesses espaços/grupos é fruto de experiências adquiridas ao longo de trajetórias de engajamento cultural que caracterizam determinadas lideranças como mestres desses saberes, estabelecendo um vínculo real, verdadeiro, além de ter o compromisso em difundir as manifestações de tradições afro-brasileiras nesses lugares.

O que quer dizer que isso é diferente, por exemplo um grupo de percussão, associada a uma Atlética (organizações recreativas estudantis) ao tocar samba-reggae na praça universitária. Nessa perspectiva, o objetivo é somente a competição e o entretenimento dos participantes para um determinado período ou evento específico, fazendo uso da rítmica do samba-reggae nos tambores, que, embora seja um ritmo afro-brasileiro, não tem nenhum compromisso com a manutenção e a valorização da cultura negra. Aliás, por mais que esse grupo possa adquirir elementos para uma boa execução técnica do ritmo, dificilmente terá, em sua performance, a mesma experiência e intensidade de um grupo dessa tradição, pois, como salienta Luciano da Silva Candemil (2020), em seu artigo *O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas*, no que diz respeito à cultura afro-brasileira, a aprendizagem da percussão tende a ir além da técnica para concretizar sua função cultural.

A partir dessa compreensão geral, serão relatadas a seguir algumas considerações sobre o uso do tambor nos espaços/grupos pesquisados. Aqui, vale ressaltar, que não é objetivo deste estudo atribuir juízo de valor ao trabalho musical realizado pelas organizações envolvidas e muito menos tecer comparações. Por isso, opta-se pela seleção de contextos que têm diferentes atuações, conforme discutido na introdução deste trabalho. Isso também colabora no sentido de uma maior amplitude da presença e função do tambor na vida cultural da cidade.

3.2 ILÊ ASE ALAKETU OMI OSULUFON - MÚSICA COMO FORMA DE ORAÇÃO

Segundo Candemil (2020) para se compreender a musicalidade do candomblé é importante “se pensar nos processos de ensino de ritmos dessa natureza, bem como, de que forma estão relacionados com outros aspectos culturais” (Candemil, 2020, p. 144). Isso, pois, na cultura de matriz africana, a aprendizagem da percussão tende a ir além da técnica para concretizar sua função cultural, visto que, como argumenta o autor:

[...] o candomblé é uma das modalidades de religião afro-brasileira, um tipo de manifestação de tradição oral, na qual a música assume o papel fundamental de transmitir mensagens que dialogam com outros fatores não musicais, mas que estão totalmente inter-relacionados, como a dança, a mitologia das divindades cultuadas e os transes míticos. Então, nesse cenário cultural, para se garantir essa estreita relação entre ritmo, canto e elementos extramusicais, torna-se importante que a transmissão dos conhecimentos considere essas questões, pois somente dessa forma seria possível manter e conservar suas tradições, muito embora com certas adaptações que a vida atual tem exigido. (Candemil, 2020, p. 144).

Nesse contexto, o alabê — que, segundo Cacciatore (1977, p. 44), é o “chefe da orquestra do candomblé, encarregado de tocar o maior dos três tambores, o rum” — precisa ter a compreensão da relação entre os toques dos tambores e o orixá, sobretudo sobre a movimentação do orixá e, também, conhecer os cantos e suas funções no ato. Em uma de minhas primeiras experiências em uma casa de candomblé, acompanhando o alabê Kleber da Cruz Silva, pude observar a seguinte cena: em uma festa de Iansã, o alabê, ao tocar uma cantiga para um determinado orixá, percebeu que o orixá não estava dançando de acordo com a cantiga cantada, então, ele saiu do tambor Rum e foi até a divindade e começou a ensinar a movimentação correta da cantiga tocada. Isso confirma, assim, o conhecimento do alabê nas 3 vertentes, que são tocar, cantar e dançar e sua importância no candomblé, inclusive no que diz respeito ao processo de aprendizagem do filho de santo.

De acordo com Cardoso (2006, p. 185), A “música de candomblé é, em qualquer forma que esta se apresente em seus rituais, uma forma de linguagem; um meio de comunicação, cujos sons contêm significados culturalmente estabelecidos”. Portanto, a música não é somente um acompanhamento, mas, sim, uma parte de um todo. Sobre isso, Candemil (2020) destaca:

Portanto, como toda música religiosa em seu contexto original, a música do candomblé é funcional. Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. Conforme aponta Lody (1987), o papel da música extrapola o caráter de acompanhamento, pois os toques funcionam como “verdadeira sustentação do culto, podendo-se afirmar que as liturgias dos terreiros são musicais” (Candemil, 2020, p. 138).

Isso reafirma que, no candomblé, a música faz parte de um contexto, pois, fora desse contexto, pode até ser possível um percussionista saber tocar os ritmos de orixás, mas dificilmente terá a compreensão do ato, isto é, não reconhecerá os códigos da movimentação e dos cantos em iorubá. Podemos citar, como exemplo, as oficinas de ritmos de candomblé que acontecem com o foco na percussão. Esses alunos de oficinas têm acesso apenas ao toque, às vezes também ao canto, mas a compreensão do todo sobre o ritual é possível apenas por meio da vivência no candomblé.

Segundo Wellington Campos da Silva (2022), que defendeu a dissertação de mestrado *Deuses que dançam: a orixalidade no ensino da dança*, o ato pode ser compreendido, no contexto do candomblé, como algo que tem:

[...] o corpo como centralidade e a performance que acontece na encruzilhada entre dança, toque e canto, podendo, também, ser compreendido como a representação do mito. O ato é, então, uma “[...] linguagem performativa que se constitui em uma ação que extrapola a ação realizada”, conforme ponderou Conceição (2017) a partir de Connerton (1999) (Silva, 2022, p. 89).

Sobre a música, em mesma perspectiva, Casari (2009) reafirma:

A música de candomblé está estreitamente relacionada e interage diretamente com elementos extra-musicais. Esta música não se resume a uma finalidade estética, uma vez que tem grande importância litúrgica e ritualística. Esta se faz presente em praticamente todos os rituais, existindo cantigas específicas para cada momento das cerimônias e toques referentes a cada divindade. A reflexão sobre esta prática musical deve levar em conta tais aspectos, uma vez que o contato com essa música desvinculada do contexto ritual, não dá a dimensão desse fazer musical (Casari, 2009, p. 11).

De acordo com o pensamento de Cardoso (2006), os instrumentos no candomblé podem ser divididos em dois grupos: a) os instrumentos de fundamento e o quarteto instrumental” (Cardoso, 2006, p. 46). Segundo ele:

Os critérios eleitos para se chegar a essa divisão foram: a frequência com que os instrumentos aparecem nos rituais e as organizações sonoras advindas desses instrumentos. Isto é, nos rituais de candomblé, como se verá, por estarem associados a divindades específicas, os instrumentos de fundamento

aparecem com menos assiduidade do que o que se denominou quarteto instrumental. Tendo esse último, digamos, um caráter mais geral, sua presença é mais constante nos rituais. As organizações sonoras resultantes dos instrumentos de fundamento também não se apresentam tão complexas e variadas quanto às do quarteto (Cardoso, 2006, p. 47).

Para o autor, os instrumentos de fundamento são constituídos por 5 objetos, que são: o arô²⁴, o cadacorô²⁵, o xére²⁶, um sino²⁷ — sem nome específico — e o adjá²⁸. Cada um desses instrumentos é associado a uma divindade, de modo que se tem a função de simbolizar a força das entidades, pois eles têm o poder, quando tocado, de facilitar a incorporação daquele orixá em seu filho (Cardoso, 2006).

Sobre o quarteto fantástico, conforme classifica Cardoso (2006), é constituído por três tambores e um gan ou agogô — instrumentos que são usados em todas as cerimônias de todas as divindades. Esses instrumentos são caracterizados por alturas diversas e têm seus nomes específicos. Os três tambores têm a terminologia rum (tambor grave), rumpi (tambor médio) e lé (tambor agudo).

Considerando o fato de que a música de candomblé faz parte de um ritual, iniciou-se esta pesquisa no Ilê a partir das vivências. Assim, como acompanhante do alabê Igor

Valente, tive algumas oportunidades de tocar o rumpi, o lé e xequere durante algumas festas públicas. Nessa vivência em campo realizada, foi possível confirmar que o tambor está presente na vida cultural daquela comunidade, localizada na cidade de Goiânia-GO.

No Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon, foi observado o tambor como protagonista no âmbito religioso e são tocados por pessoas específicas designadas como ogãs e alabês. Essas passam por um processo de confirmação de seus cargos e que tem um compromisso religioso com a casa. Contudo, em alguns contextos, no candomblé, de modo geral, existem ogãs profissionais que são contratados para tocar em festas públicas.

²⁴ “O arô é constituído de dois chifres, de búfalo ou de boi, geralmente ornados nas extremidades com metal e presos por correntes. Para tocá-los, percuti-se um no outro. Em função do material (chifres) no qual o instrumento é feito, o som produzido por ele é bem ‘seco’. O arô é tocado em festas para Oxossi, divindade na qual ele é relacionado” (Cardoso, 2006, p. 48).

²⁵ “O cadacorô está associado a Ogum e, conseqüentemente, é tocado nas festas deste orixá. Na descrição de Lühning este instrumento é formado por ‘[...] duas peças de ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante” (Cardoso, 2006, p. 48).

²⁶ “O xére é um chocalho e, como tal, constitui-se de uma cabaça, cheia de sementes, presa a um cabo de madeira. Ligado a Xangô, é tocado nas festas dessa divindade” (Cardoso, 2006, p. 48).

²⁷ “Um pequeno sino, sem nomenclatura específica, está associado a Obaluaíê. Por ser pequeno, esse instrumento produz um som bem agudo” (Cardoso, 2006, p. 48).

²⁸ “ adjá é o quinto instrumento de fundamento. Este instrumento se constitui em uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas. O adjá está ligado a Oxalá, mas como essa divindade é conhecida como ‘o pai de todos’, esse instrumento é utilizado nas festas de outros santos” (Cardoso, 2006, p. 48).

Em entrevista cedida pelo sacerdote da casa, pai Kênio, ele comenta sobre a presença e importância dos tambores no candomblé:

A gente usa aqui 3 instrumentos que é conhecido como atabaques tido como o rum, rumpi e o lê, um nome jeje dos instrumento. Na verdade, ele é um instrumento que ele está nas três nações, que seria o ketu, angola e o jeje, sendo que, através desse instrumento, a gente afirma, de forma tranquila, essa nossa religião com o nosso sagrado, que muita gente não aceita falar que o candomblé é uma religião, mas ele está religando a gente ao passado, tanto que a gente dança no sentido anti-horário para voltar para as nossas origens. [...] E o instrumento, o atabaque, tem uma influência muito forte sobre nisso, pois é um instrumento que a gente usa com a percussão para aproximar, para direcionar, para alegrar o espaço. É atabaque comum, atabaque com afinação de tarrachas, tocado com aguidavi, que seria a baqueta para tirar som do instrumento, porque aqui é uma casa de candomblé, é uma casa de keto, então a gente usa esse instrumento, o atabaque, para isso. Então o couro é específico, a madeira pode ser fabricada na casa de axé, mas a gente costuma comprar, já tem pronta, a gente pode comprar, mas o certo é você fazer o atabaque, nós aqui também já confeccionamos. A gente tem todo esse processo, porque, para iniciar uma casa de axé, você tem que ter conhecimento de tudo aquilo que ela precisa. Os atabaques tomam axé também, como se fosse uma pessoa que eles têm responsabilidades, ele tem que ser tocado por pessoas responsáveis, porque a força dele é uma força que ajuda no transe e também a manter a manifestação quando o orixá manifesta através das cantigas, as lendas. Então o ritmo ajuda, que através do ritmo, ele mostra sua dança, a sua história, pois o atabaque é muito, muito, muito importante dentro das estruturas das religiões de matriz africana (Pai Kênio de Oxalá, 2024)²⁹.

Podemos perceber, na fala do pai de santo, que, além do atabaque ser fundamental no candomblé, existem pessoas direcionadas que podem tocar. Tanto os tocadores, quanto os próprios instrumentos passam por rituais de preparação. Questionado sobre o poder mobilizador do tambor, pai Kênio comenta:

Na verdade, é toda ritualista. O tambor, eu vou dizer para você que ele é uma parte muito importante, porque ele instiga no ser humano a alegria, a tranquilidade, ele consegue tirar do problema pessoal, te traz de fato para o fator comunitário, onde todo mundo se envolve naquele ritmo. Além do tambor, tem o Agogô, tem o xequerê, tem as palmas, tem as cantigas, tem as louvações. Então vira um espaço onde todas as pessoas vivenciam aquele momento em cem por cento ali, sem medo do prejuízo, do azar, do sofrimento, dos ataques. O tambor tem essa influência de agregar, de agrupar, de mobilizar, de ativar e de energizar. De fato, tudo isso através do som do tambor. Você invoca a ancestralidade e ela não está só nas pessoas que são iniciadas de santo, estão também nos simpatizantes que acabam se envolvendo, por exemplo, na vestimenta, nos adornos, então aquilo vira um contexto. E se tudo isso existir, mas não tiver o atabaque, o tambor, parece que fica faltando uma parte, parece que o sagrado de fato não é acordado. Então a sensação que eu tenho que o atabaque, o instrumento, ele acorda a ancestralidade que brota da Terra e envolve todo mundo que está naquele processo (Pai Kênio de Oxalá, 2024).

²⁹ Informação concedida por entrevista por pai Kênio de Oxalá, no dia 25/06/2024.

Sobre esse assunto, o alabê Igor da Silva, da casa Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon — que cedeu entrevista especialmente para esta pesquisa no dia 27 de junho de 2024 —, reforça o poder de mobilização dos atabaques, também se referindo ao fato de o som produzido por esses instrumentos mexer com a energia das pessoas, inclusive ao chamar a atenção mesmo de longe, através de sua intensidade.

Olha, eu digo que o tambor ele tem o poder de mobilizar pela energia que ele transmite, pelo som que ele transmite, porque faz com que as pessoas fiquem desconcertada ali, vai mexer com elas de alguma forma. O atabaque, ele tem esse dom, né? Ele mexe com as pessoas, não é? Então, você pode estar muito longe. Se você escutar um som, nossa, de onde está vindo esse som? Você vai para lá. E se tratando dentro do terreiro, se tem, se há uma harmonia ali, de fato ali, o atabaque, ele vai prender as pessoas ali naquele momento, vai trazer a euforia, vai trazer paz em alguns momentos, dependendo do ritmo, vai trazer, vai trazer esse bem-estar. Eu falo que o atabaque, juntando com o ritmo ali, com aquele momento ali, é quase também um descarrego, porque você está ali, você troca energia, você pode às vezes estar ruim e sair de lá bom, nossa, estou me sentindo. Tipo, é a mesma situação que você tá fazendo algo que te preenche internamente pra quando a pessoa gosta daquilo ali, tá ali naquele momento ali, aquilo vai, vai preencher ela ali. Então atabaque ele traz isso, cara, ele mexe com as pessoas, ele vibra as pessoas (Alabê Igor da Silva, 2024)³⁰.

Conheci Igor em função de meu interesse pelos ritmos do candomblé, em um projeto de estudo e performance chamado Sankofa. Por meio desse projeto, pude me aproximar mais dos ritmos e também da casa de candomblé Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon, na qual pude também conhecer um pouco mais da ritualística do candomblé ketu. O contato com o alabê Igor possibilitou, conforme já relatado, a experiência de tocar em algumas festas. Sobre os ritmos tocadas na casa, Igor explica:

A gente tem o Vassi, temos ijexá, temos alujá, temos batá, temos daró, temos bravum, temos o agueré, temos hamunha. A gente tem em torno de uns 16 ritmos. Porque ainda tem mais ritmos, aqui, que eu não consigo me recordar agora aqui, mas lá na casa, os principais são... são esses, mais o opanijé, sató (Alabê Igor da Silva, 2024).

Ao frequentar as festas de candomblé do Ilê Ase Alaketu Omi Osu, mesmo antes da pesquisa, percebo ser um local com vários códigos. Sobre esses, para aprendê-los, leva-se tempo. Nesse sentido, meu maior interesse é pela musicalidade do candomblé. Lá, tive a oportunidade de tocar em algumas festas, a convite do alabe, a única maneira de uma pessoa não iniciada acessar os tambores. Comecei a tocar o lé, instrumento mais

³⁰ Informação concedida por entrevista por alabê Igor da Silva, no dia 27/06/2024.

agudo dos tambores, pois sempre toco quando sou chamado, visto que existe uma hierarquia dos ogãs com mais experiência.

Cada tambor é constituído por um corpo de madeira e coberto por uma pele animal, onde se percute para produzir o som. O gan ou agogô são campanas de metal em que se percute em seu próprio corpo, a diferença entre o gan e o agogô é apenas a quantidade de campana. Ou seja, o gan tem a campana mais grave e o agogô tem as duas campanas aguda e grave.

A organologia dos instrumentos é dividida em membranofonicos (instrumentos com uma superfície para percutir) e idiofonicos (instrumentos percutidos no próprio corpo). Dentro da cerimônia religiosa, cada instrumento tem sua função. O gan tem a função de marcar a célula rítmica essencial do ritmo. O lé e o rumpi são tocados com aguidavis — baquetas finas de madeira, produzidas geralmente pelos alabes —, de modo a percutir no couro dos instrumentos. Normalmente, a mesma célula rítmica é executada nos dois tambores, lé (agudo) e rumpi (médio) ao mesmo tempo.

Figura 30 — Rum, Rumpi, Lé, Xequere e Agogo no Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon



Fonte: Foto: Diego Amaral, 2024.

Alguns dos ritmos que pude identificar nas festas que acompanhei foram: vassi, daró, hamunha, ijexá, agueré, batá, agabi e opanijé. Nas festas que pude presenciar, é evidente que o tambor rum exerce uma liderança em relação aos outros, pois ele tem a função de dialogar através dos sons com os orixás manifestados. Conforme já mencionado, normalmente, quem toca esse tambor é o alabe, que é um cargo de grande

importância na casa de candomblé, considerado um “mais velho”. Ele tem uma função de direção musical da cerimônia, pois puxa os cantos e os toques no atabaque rum. Essa é uma demanda para a qual se precisa ter muita experiência e habilidade para executar. Cada ritmo tocado tem sua frase específica nos atabaques e no gan, suas cantigas, normalmente são cantadas em linguagem iorubá.

Figura 31 — Partitura do Ritmo Vassi. Candomblé.

Vassi Rápido

The musical score for Vassi Rápido is written in 12/8 time with a tempo of 120. It consists of four parts: Agogô, Lê, Rumpi, and Rum. The Agogô part is a single melodic line. The Lê and Rumpi parts are played on the atabaque and consist of a sequence of eighth notes, with the Rumpi part having a more complex rhythmic pattern. The Rum part is played on the atabaque and consists of a sequence of eighth notes, with the Rumpi part having a more complex rhythmic pattern. The drum notation legend indicates that M represents the hand, X represents the hand with agdavi, and O represents an open sound.

Nomenclatura do Rum:
M = mão
X = mão com agdavi
O = som aberto

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo Vassi rápido é tocado para o orixá Ogum, orixá da tecnologia, do ferro, da guerra. Seu ritmo é em compasso 12/08 e de alta complexidade, principalmente no momento de cantar e tocar, pois, sua célula rítmica essencial, tocada pelo gan, não tem um padrão binário composto em que repete duas células rítmicas, o que facilita a execução e, sim, um padrão quaternário composto com células rítmicas diferentes em todos os tempos. Assim, traz-se uma polirritmia complexa, o que dificulta a execução do tocar e cantar junto.

Figura 32 — Partitura ritmo Agueré. Candomblé.

Aguere

$\text{♩} = 66$
 Agogô
 Lê
 Rumpi
 Rum

D E D E D E D D E D E D E D E D D E
 D E D E D E D D E D E D E D E D D E
 M X M X M X O O O
 E R E D E D D E D

Nomenclatura do Rum:
 M = mão
 X = mão com agdavi
 O = som aberto

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo Agueré é tocado para o orixá Oxossi, orixá caçador, das florestas, da fartura, do sustento. A rítmica é desenvolvida no compasso 4/4 (quaternário) e sua célula rítmica essencial é executada pelo gan, com complexidade mediana, pois seu padrão rítmico repete em 2 e 2 tempos, o que facilita a execução.

Figura 33 — Partitura Opanijé. Candomblé.

Opanije

$\text{♩} = 63$
 Agogô
 Lê
 Rumpi
 Rum

D E D D E D E D D E D E D E D E D E D E
 D E D D E D E D D E D E D E D E D E D E
 O O O B O O O B O O M X
 D E D E D E D E D E D E D

Nomenclatura do Rum:
 M = mão
 X = mão com agdavi
 O = som aberto
 B = som grave

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo Opanijé é tocado para orixá Omolu, conhecido também por Obaluaiê, orixá da cura. Seu ritmo é de complexa execução, sua célula rítmica essencial tocada pelo

gan, tem seu padrão rítmico constituído no tempo 1 e 2, pela mesma célula rítmica. Já no tempo 3 e 4, as células rítmicas são diferentes. Assim, isso dificulta o cantar e tocar ao mesmo tempo.

Figura 34 — Partitura ritmo Ijexá. Candomblé.

Ijexá

Agogô

Lê (tocado com a mão)

Rumpi (tocado com a mão)

Rum

Nomenclatura do Rum:
o = som aberto

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo Ijexá é tocado para o orixá Oxum, divindade da água doce, orixá da fertilidade, da beleza. A rítmica tocada para Oxum tem uma complexa execução no ato de tocar e cantar o gan, pois sua célula rítmica essencial tem o desenvolvimento do tempo 1 e 2 em padrões rítmicos diferentes, bem como o tempo 3 e 4 tem o padrão rítmico igual. Isso dificulta que se toque e cante quando se está com gan. Agora, quando estiver tocando o lê ou rumpi, a execução de tocar e cantar fica fácil, pois, sempre, o tempo 1 e 2 se repetem no tempo 3 e 4. Isso facilita para tocar e cantar.

Figura 35 — Partitura ritmo Hamunya. Candomblé.

Hamunya

Nomenclatura do Rum:
O = som aberto
B = som grave

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo Hamunya é usado para abrir o xirê na casa de candomblé. Sua célula rítmica essencial executada pelo gan é semelhante à frase rítmica do congo de ouro (ritmo de angola), tocada no gan, e à clave 3x2 (Cuba), tocada no instrumento clave na rítmica do son cubano. O grau de complexidade é alto, pois todos os tempos tocam em lugares diferentes, por exemplo, a parte do gan é desenvolvida desta forma: 1º tempo colcheia pontuada com semicolcheia; 2º tempo no contratempo; 3º tempo no contratempo; e 4º tempo no tempo.

Figura 36 — Partitura ritmo Alujá. Candomblé.

Alujá

Nomenclatura do Rum:
O = som aberto

Fonte: Elaboração própria (2024)

Já o ritmo Alujá é tocado para o orixá Xango, orixá que representa o fogo, o trovão, a força. A rítmica é em 12/08 e tem as mesmas frases musicais do ritmo vassi no instrumento lé, rumpi e gan. Porém, a diferença é a forma de tocar o rum com as duas mãos, sem o aguidavi, utilizando frases do rum para Xango.

Figura 37 — Partitura ritmo Daró. Candomblé.

Daró

♩ = 100

Agogô

Lê

Rumpi

Rum

O M X O O M X O
D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Nomenclatura do Rum:
M = mão
X = mão com agdavi
O = som aberto

Fonte: Elaboração própria (2024)

O ritmo daró, utilizado nas celebrações para o orixá Iansã, divindade dos ventos e das tempestades, é estruturado em compasso quaternário (4/4). A célula rítmica essencial desse ritmo é executada pelo gan, com divisões distintas nos tempos 1 e 2, sendo que, nos tempos 3 e 4, a mesma rítmica do início é repetida. A execução das rítmicas dolé e do rumpi é realizada com aguidavi e se apresenta como de fácil execução. O rum, por sua vez, desempenha fragmentos musicais específicos, com frases musicais especialmente compostas para Iansã.

De acordo com as partituras apresentadas, as frases do gan, lê, Rumpi estão com o padrão fechado, visto que essa é a célula rítmica sempre tocada. Porém, a frase do instrumento Rum é apenas uma parte do padrão que ele desenvolve durante a cerimônia. Ele tem a função da melodia, visto que dialoga com a movimentação do orixá. Isso significa que são frases grandes e com altíssimo grau de complexidade, por isso, não tem

registro das frases musicais completa e fiel na partitura do Rum, somente alguns padrões rítmicos.

Sobre as festas do candomblé, pude vivenciar e participar de algumas ao tocar e observar a manifestação durante a pesquisa entre os meses de abril a outubro de 2023. Para ilustrar as festas frequentadas na pesquisa de campo, apresento abaixo algumas fotos da divulgação das festas no Ilê Ase Alaketu Omi Osolufon.

Figura 38 — Flyer de divulgação festa de candomblé



Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

3.3 BATUCAGÊ DA SERRINHA

Figura 39 — Flyers de divulgação Batucagê



Fonte: Disponível no instagram do Batucagê ³¹(2023)

Figura 40 — Flyers de divulgação Batucagê



Fonte: Disponível no Instagram do Batucagê³² (2023)

O tambor tem o poder nele mesmo. Ele é um aparelho de comunicação, a gente entende como uma tecnologia ancestral e africana não como uma ciência, não como um negócio místico, né? É, ele que tem esse poder mesmo de atrair as pessoas, inclusive no passado era usado como instrumento de comunicação. É um instrumento que está ligado a Exu e está ligado aos caminhos. E então quando você toca o tambor esse som, ele vai por vários caminhos, chegando em pessoas por diversos caminhos também, O tambor sempre é um chamado. Se você toca o tambor, é um chamado. Você chama os orixás, ele vem, os encantados vêm, a ancestralidade vem e a gente não toca pra expulsar nada. O tocar é para atrair, o tocar é atração. Ele não é expulsão. A gente não expulsa as coisas tocando, toca sempre para chamar para dança para confraternização

³¹ Ver: BATUCAGÊ. Instagram: batucageserrinha. Disponível em: <<https://www.instagram.com/batucageserrinha/>>. Acesso em: 9 ago. 2024.

³² Ver: BATUCAGÊ. Instagram: batucageserrinha. Disponível em: <<https://www.instagram.com/batucageserrinha/>>. Acesso em: 9 ago. 2024.

para cultivar, para o comunitário, comunicação para tudo. O tambor é isso tudo (Mestre Goyano, 2024)³³.

Em sua fala acima, Mestre Goyano reforça que o tambor tem uma função para além de musical e que sua relação com a espiritualidade extrapola o ambiente litúrgico do terreiro. É nesse mesmo sentido que Mestre Goyano compreende o Batucagê, isto é, não somente como um lugar de entretenimento, embora alguns visitantes possam frequentar com esse propósito. O mestre faz questão de ressaltar que lá é um espaço de letramento racial e de resistência cultural.

O Batucagê, a nosso ver, chama a atenção por agregar e mobilizar tanto a comunidade da capoeira como do candomblé, o que possibilita um momento de integração. Além do mais, como atividade aberta ao público, possibilita também que pessoas leigas possam se aproximar da cultura afro-brasileira.

Em entrevista, Mestre Goyano ressalta a variedade rítmica que compõem o evento e comenta que também existe a possibilidade de inovações.

Vai depender muito que eu estou fazendo lá. Eu toco da nação ketu, nação angola, eu também toco da nação jeje. Eu toco, às vezes o que eu mesmo criei lá ou que alguém criou, então. Tem de todos os toques que você imaginar, né? Os toques da angola, como congo de ouro, barravento, é barravento quebrado, ijexá, Cabula. No jeje tem à hamunha, no ketu tem bravum, dependendo da função que for lá. O tambor, para mim não interessa o que é tocado. O que interessa é a função que você dá para o tambor naquele local. Então é, eu vou tocar ele para uma função. E essa função? Trabalho coletivo, a favor do coletivo, a favor de um compromisso. No meu caso, o tambor ali está compromissado com a luta contra o racismo, afirmação da cultura ancestral negra. Então ele está convertido para com a luta, que já vem e não é de hoje. A luta é muito antiga, então ali eu toco que for preciso para tocar. Entendeu? Não tem assim. Ah, toca isso, isso aqui não. Geralmente eu toco mais cabula, porque é pro samba, então toco cabula quase sempre, mas depende da função. Eu vou tocar outros toques e importante é que os tambores estão ali com uma função específica (Mestre Goyano, entrevista, 23/04/2024).

Às vezes eu coloco 4 [tambores], não tem problema nenhum, entendeu? Porque não tem essa, obrigatoriedade de ser igual ao candomblé, porque lá não é candomblé. Embora você use a sonoridade, então a gente põe 4 instrumentos. Eu posso colocar um djembe, como aconteceu da última vez? E estou fazendo experiência com o djembe, mas é uma coisa que não funcionou muito pois os outros instrumentos sumiram, ficou aquele barulhão todo, mas não deu conta de ouvir os atabaques, tem chequerê que a gente coloca também, a gente pode colocar prato, então tudo que é do samba de roda e o samba de roda tem várias configurações de bateria, você pode colocar surdo, por exemplo, um Tan Tan, você pode colocar um timbau. Entendeu? É claro que exige alguém que saiba tocar isso, porque se colocar pessoa que não sabe, aí vai fazer um estrago em vez de ajudar (Mestre Goyano, entrevista, 23/04/2024).

³³ Informação concedida por entrevista por Mestre Goyano, no dia 23/03/2024.

No período que pude acompanhar o Batucagê, o evento começava com a roda de capoeira angola, pela tarde, liderada pelo próprio Mestre Goyano, com apoio de outros mestres da cidade — às vezes de fora — e com forte presença da comunidade angoleira da cidade.

Os instrumentos usados na bateria da capoeira Angola no Batucagê são três berimbaus (gunga, médio e viola) dois pandeiros, um reco-reco, um agogô e um atabaque. Sua execução é feita com a condução dos berimbaus e, logo em seguida, entra o restante dos instrumentos. Sobre a bateira, vale mencionar que, como tem um fluxo grande de tocadores, os modos de tocar também variam, de modo que é possível que existam variações rítmicas ou apenas a base.

Figura 41 — Partitura Roda de Capoeira. Batucagê.

Capoeira Angola

♩ = 80

Agogô

Reco-reco

Pandeiro

Atabaque

Berimbau (viola) - São Bento Grande

Berimbau (médio) - São Bento Pequeno

Berimbau (gunga) - Angola

o x x + o o x x + o

x x + o x x + o

x x o + x x o +

Nomenclatura: sons do Atabaque
 ● = som aberto
 × = som fechado

Nomenclatura: sons do Berimbau
 × = chiado ○ = corda solta
 + = som agudo

Nomenclatura: sons do Pandeiro
 ● = polegar / = ponta de dedo
 × = tapa ↓ = punho

Nomenclatura: Reco-reco
 ↑ = para cima
 ↓ = para baixo

Fonte: : Elaboração própria (2024)

Figura 42 — Roda de Capoeira no Batucagê, na Roda Mestre Goyano e Jagunço



Fonte: Disponível no instagram do Batucagê³⁴

Outro momento do evento é a roda de samba de roda, também liderada por Mestre Goyano, com apoio de outros frequentadores, alguns vinculados ao candomblé. Segundo Mestre Goyano, a primeira música é cantada para a entidade mística caboclo. Logo em seguida, chama-se as sambadeiras vinculada ao projeto *Vivencias de samba de roda* para fazerem a roda. Depois desse momento, a roda é liberada para todas as pessoas que queiram participar. No dia 10 de junho de 2023, em entrevista cedida para esta pesquisa, Mestre Goyano mencionou que mãe Biloca, filha de Mestre Bimba (mestre criador da capoeira regional), teve importância em seu aprendizado com samba de roda e também no de sua companheira, Antônia. Nesse dia, Mestre Goyano reconhece publicamente sua companheira, Antônia, por sua dedicação, esforço e pela várias sambadeiras que a seguem, como uma mestra de samba de roda.

No samba de roda, fica bastante evidente a relação batucar-dançar-cantar e a maneira pela qual o som dos tambores convida o corpo à dança e como a dança se modela através do ritmo tocado. Isso porque, o mesmo tambor, ao tocar outro ritmo, faz outro tipo de sugestão de movimentação, considerando também os referenciais culturais do repertório individual de cada participante. Vale mencionar que, na qualidade de roda aberta, pessoas com diferentes habilidades e qualidade de movimentação entram na roda

³⁴ <https://www.instagram.com/batucageserrinha/>

para sambar. Em algumas performances, de sambadeiras com maior experiência, percebe-se que os tocadores se sentem mais estimulados e estabelecem um diálogo mais direto entre dança e música.

Embora o enfoque desta pesquisa seja a percussão, é importante mencionar que o canto, tanto na capoeira, como no samba, como no afoxé — que relatarei a diante — exercem importante função em termos de participação, pois todos cantam, inclusive aqueles que não dançam e nem tocam. Os instrumentos usados no samba de roda do Batucagê são: pandeiros, agogô, atabaques e tábuas de madeira. As quantidades podem variar.

Durante a pesquisa, participei do Batucagê apenas como observador, com exceção de um dia, em que o Núcleo Coletivo 22 fez uma atividade com Tambor de Crioula. Na condição de observador, percebi a que o samba de roda pode ser transcrito da seguinte maneira:

Figura 43 — Partitura Samba de Roda. Batucagê.

Samba de Roda - Batucagê

The musical score is written for a 4/4 time signature with a tempo of 110. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The Agogô staff uses eighth notes with accents. The Tábuas de Madeira and Palmas staves use quarter notes with accents. The Pandeiros staff uses eighth notes with accents and 'x' marks for 'tapa'. The three Atabaque staves (Lê, Rumpi, and Rum) use quarter notes with accents and 'x' marks for 'tapa'. A legend at the bottom explains the notation for Atabaque and Pandeiro sounds.

Nomenclatura: sons do Atabaque
 ● = som aberto
 × = som fechado

Nomenclatura: sons do Pandeiro
 ● = polegar
 × = tapa
 / = ponta de dedo
 J = punho

Fonte: Elaboração própria (2024)

Em geral, a última programação cultural do Batucagê é o Afoxé *Asé Omo Odé* — que significa “filhos de caçador” — coordenado por Mestre Luizinho e vinculado à casa de candomblé Yle Ase Oju Ode³⁵. Trata-se de um grupo grande, em que há muitos tocadores e pessoas dançando. Os instrumentos utilizados são agogô, xequeré, e atabaques, que podem ser substituídos por congas. Mestre Luizinho puxa o canto no microfone, pois a sonoridade é bem intensa. Então, o salão se enche de pessoas para dançar o ritmo ijexá. Nas ocasiões que pude presenciar o Afoxé Asé Omó Odé no Batucagê, pude perceber que eles tocam exclusivamente o ritmo ijexá. A seguir, a partitura do ritmo ijexá tocado no Batucagê.

Figura 44 — Partitura Ijexá. Batucagê.

Ijexá Batucagê

♩ = 98

Agogô

Chequerê

Atabaque

Conga

Surdo

Nomenclatura: sons do Atabaque e Conga
 • = som aberto
 x = som fechado

Fonte:Elaboração própria (2024)

Em síntese, o Batucagê é um espaço e um momento que tem garantido que a capoeira angola, o samba de roda e o afoxé aconteçam na cidade de Goiânia, de forma

³⁵ Localizada na rua Machado de Assis, s/n, chácara 37, Cidade Satélite São Luiz, cujo CEP é 74920-370, em Aparecida de Goiânia em Goiás.

acessível para toda população. É fortemente vinculado a um discurso de protagonismo negro e de luta antirracista, conforme é expresso na fala de Mestre Goyano:

Olha para a sociedade goianiense. Depende de qual sociedade a gente está falando. Mas eu prefiro falar da importância para minha comunidade, para a comunidade negra ou preta como alguns preferem. Eu acho que para a comunidade ele é um é. Hoje, depois de 18 anos, é um ponto de referência, não é? É onde a pessoa pode encontrar ali um pouco das suas raízes. Ali não é para cultivar, é para ele se descobrir também, ele se racionalizar. É, é a gente agora está cada vez mais. A gente pretende se tornar 11, certo? Também de informação racial. Não é para dar letra, letra racial para as pessoas, para a negritude, justamente para que ela abra o olho. Não é para essas, né? Essa estrutura aí que foi montada para nós nos. É deixar sempre para baixo, para nos explorar, para nos dominar sempre, não é? Então lá é. Pretende ser um local assim? Então acho que é, é. Um centro de resistência, um local de resiliência também, são 18 anos aí nessas de um trabalho independente, a gente. A gente não deve ficar dependendo de nem dinheiro público. Também não depende do público. Se tiver público lá, tudo bem. Se não tiver, se tiver 10 pessoas, a gente faz o Batucagê, se tiver 20, a gente faz. Se tiver 100, a gente faz. Então, para mim, a gente não está atrás de público, a gente está atrás, é de trabalho voltado para trazer uma transformação nessa sociedade, dessa forma, a gente pode até atingir a sociedade goianiense, podendo tornar ela um pouco menos racista, não é? Porque Na medida que a gente trabalha lá também com o público branco, eu não trabalho sobre pessoas pretas. Eu trabalho lá inclusive com a formação racial para pessoas brancas, para ela se desconstruir, enquanto racista. Então a gente está fazendo esse trabalho lá agora de conscientização racial também para pessoas brancas, para que ela também seja pessoas que lute, mas lute verdadeiramente pela cultura, então porque elas também sejam parceiros da gente, né? Mas sabendo o seu lugar, né? Qual que é o lugar dela dentro dessa cultura? O lugar dela ali, né, enquanto uma pessoa que está assimilando essa cultura para si, para que ela não seja mais uma pessoa que está ali para captar as informações. As pessoas brancas chegam, faz a captação daquele conhecimento e vai vender isso por aí, porque é isso que eles entendem, tudo tem que virar produto mesmo. Então, o meu trabalho não é. É um trabalho árduo, porque é um trabalho com compromisso, né? Com essa transformação que a gente quer na sociedade. Menos racista, não é? Não só negro, né, mas brancos também. E, as próprias pessoas que se considera marrom e os indígenas. Tem uma sociedade que realmente as pessoas vivam em uma diferença, mas com todos com a mesma dignidade, com mesmo direito, porque agora a sociedade onde o impera, o racismo, não tem como as coisas funcionar. Nem a democracia funciona direito. É uma falácia falar que vivemos em um país democrático. Sempre que nós vivemos num país racista, não tem como. É isso. Nem no país comunista também, nem socialista, nem nada, porque o racismo não deixa. E é isso (Mestre Goyano, entrevista, 23/04/2024).

3.4 ASSOCIAÇÃO CORÓ DE PAU

Figura 45 — Card de divulgação da oficina de percussão do Mestre Alemão (2023)



Fonte: Facebook, Coró de pau produções³⁶ (2023).

Conforme já mencionado, o Coró de Pau, é um trabalho dirigido pelo mestre Alemão em parceria com Geovana. Nele, além das atividades do bloco de rua, desenvolve-se o ensino da percussão afro-brasileira na cidade de Goiânia-GO. Em atenção aos critérios adotados para esta pesquisa, de representatividade do tambor em diferentes contextos, a pesquisa foi realizada através da participação em oficinas oferecidas pelo grupo.

Comecei a acompanhar o trabalho do mestre Alemão no dia 15 de junho de 2023, na Casa de Vidro³⁷. Na ocasião, ocorreram aulas de percussão às quartas-feiras, das 18h30 às 20h30, quintas-feiras das 18h30 às 20h30 e aos sábados das 9h às 11h da manhã. Esse espaço foi ocupado pelo projeto até julho de 2023 e, atualmente, o projeto acontece no Palácio da Cultura, na Praça Universitária.

Na Casa de Vidro, um ponto de cultura, as oficinas aconteceram debaixo de uma tenda branca grande, de maneira que, em uma roda estavam dispostos vários tambores e cadeiras, nas quais os participantes se acomodavam. Logo no meu primeiro dia, fui convidado pelo mestre a participar das oficinas, na qual participavam uma média de 14 a 15 pessoas, todos adultos, homens e mulheres. Os tambores disponíveis para oficina eram atabaque, djembê, conga e até um ilú. Podemos vê-los nas Figuras 46, 47 e 48.

³⁶ <https://www.facebook.com/photo?fbid=155289087150097&set=pb.100080070206265.-2207520000>

³⁷ Situada na 1ª avenida, n. 978 – Setor Leste Universitário.

Figura 46 — Casa de Vidro, oficina de percussão de Mestre Alemão



Fonte: Foto de Diego Amaral (2023).

Figura 47 — Casa de Vidro, oficina de percussão de Mestre Alemão



Fonte: Foto de Diego Amaral (2023).

Figura 48 — Casa de Vidro, instrumentos da oficina de percussão de Mestre Alemão



Fonte: Foto de Diego Amaral (2023).

A metodologia adotada na oficina pelo mestre Alemão é, sobretudo, por meio da repetição e oralidade, em que o mestre toca e o aluno repete. Em seguida, ele fala o nome do ritmo e o divide ritmo em partes, de modo a passar bem devagar cada parte do ritmo. O mestre também dá bastante atenção na parte da manulação do movimento, a fim de direcionar qual mão vai e qual mão que fica, qual mão que toca o som aberto e com qual mão que se toca o som fechado. Sobre o som aberto e som fechado, o mestre Alemão utiliza termos estadunidense da técnica de tumbadoras³⁸. Como podemos ver, nos métodos americanos, a palavra *open* significa o som aberto no tambor, o *slap* significa o som fechado no tambor e, por fim, o *bass* significa o som grave do tambor.

Os ritmos que pude presenciar nas oficinas foram nomeados de maculelê, congo de ouro, afoxé, ijexá e samba de caboclo. Para demonstrar os ritmos, além de fracioná-los, o mestre também utilizava o recurso de pergunta e resposta, em que ele perguntava ao tocar uma frase musical e o(a) participante tinha que responder com a imitação da mesma frase musical. Tocava-se a primeira parte do ritmo, todos a repetiam e a executavam por alguns minutos, até a maioria do grupo conseguir e ficar fluente nessa primeira parte. Então, começava-se a passar pela segunda parte do ritmo da mesma forma, pergunta e resposta, em que se praticava por alguns minutos, até que se ficasse fluente. Depois, o mestre juntava a primeira parte com a segunda parte e fazia o mesmo processo de pergunta e resposta, de forma pausada, até a maioria ficar fluente. Para finalizar, ele passa a terceira parte do ritmo, que é a conclusão, para completar o ritmo específico. Ao fazer o mesmo

³⁸ Instrumento cubano pelo qual se desenvolveu a escrita e a nomenclatura de sons produzidos no instrumento.

processo de pergunta e resposta e concluir a terceira parte (quando era o caso), ele já partia para o ritmo completo, então, durante muito tempo se tocava o ritmo completo até que ele saísse com fluidez e com as notas limpas.

Em seguida, podemos ver as partituras dos ritmos ensinados:

Figura 49 — Partitura dos ritmos tocados na oficina de percussão do Mestre Alemão (Coró de Pau)

Ritmos Mestre Alemão
Instrumentos utilizados: Tambor de mão (Conga, Atabaque, Djembe)

Nomenclatura:
 ● = som aberto
 x = som fechado
 / = nota fantasma

Fonte: Elaboração própria (2024).

3.5 NÚCLEO COLETIVO 22

Conforme já relatado, passei a integrar o Núcleo Coletivo 22 em 2011, quando ingressei na Universidade Federal de Goiás como músico acompanhador das aulas de dança da Faculdade de Educação Física e Dança (FED). Lá, conheci a professora Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), onde começamos a trabalhar juntos. Logo em seguida criamos um grupo de estudo de musicalidade afro-ameríndia, em que nos encontrávamos uma vez por semana para praticar e discutir sobre o fazer musical dessas manifestações. Além do grupo de estudo de musicalidade, havia também um grupo de estudo de práticas corporais. Em ambos os grupos, começaram a chegar pessoas interessadas no assunto,

como professores, alunos e comunidade externa. Muitos chegaram e não ficaram, mas o tempo passou e o grupo se fixou com as pessoas que realmente estavam interessadas nessa temática. Então, a partir desses grupos de estudos, fixou-se o Núcleo Coletivo 22 em Goiânia, proposta que já existia na cidade São Paulo, conforme já relatado no capítulo dois. Com essa organização, o grupo passou a se encontrar no Espaço Cultural Águas de Menino, onde é a sede do grupo. É também onde acontecem encontros semanais todas as quartas-feiras, até o presente momento.

Das vivências no Núcleo Coletivo 22 que envolvem o tambor, selecionei, para este trabalho de pesquisa, o Tambor de Crioula e Jongo. O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural afro-maranhense com raízes nas tradições bantu. Essa celebração pode ser tanto festiva quanto religiosa, e é comumente realizada em devoção a São Benedito, conhecido como o santo dos pretos. A estrutura musical do Tambor de Crioula é composta por três tambores, conhecidos coletivamente como “parelha”. O tambor agudo é chamado de “crivador”, o tambor médio de “meião”, e o tambor grave de “tambor grande”. Além desses tambores, alguns grupos utilizam a “matraca”, um instrumento feito de dois pedaços de madeira percutidos na parte final do tambor grande — embora nem todos os grupos, como o do Mestre Felipe, façam uso desse instrumento.

A prática do tambor de crioula se inicia com a formação de uma roda, em que as mulheres, vestidas com saias, ocupam o círculo. Os homens se posicionam em um ponto da roda, onde tocam os tambores, batem palmas e cantam. O cantador entoia a toada, os tambores começam a tocar e as “coreiras” (dançarinas) iniciam a dança, criando uma tríade harmoniosa de percussão, canto e dança.

Nós, do Núcleo Coletivo 22, temos uma parelha de tambor de crioula fabricada pelo finado mestre Chico, de São Luis – MA. Todavia, foi comprada em São Paulo, onde foi encorada. O conjunto de instrumento foi adquirido pelo Núcleo em ocasião do desenvolvimento do projeto *Barro do Chão – Manutenção do Núcleo Coletivo 22*, proposta aprovada pelo edital do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás do ano de 2016. Essa parelha, processo de batismo, tem como padrinho Noel Carvalho que, além de ser integrante do Núcleo Coletivo 22, é amo do Boi do Rosário (Pirinópolis – GO) e filho de Tião Carvalho, uma grande referência brasileira de cultura maranhense. Há, também, a madrinha Joana Abreu, que também faz parte da comunidade do Espaço Águas de Menino. Sobre o processo de batismo de parelha de Tambor de Crioula, consta no Dossiê do Tambor de Crioula do IPHAN:

Mas é preciso que se diga que em regra o tambor tem um nome, outorgado em muitos casos numa cerimônia de batismo com a presença de padrinhos e “familiares” do tambor. A fala do tambor é a fala de um e também a fala de muitos, mesclada nessa língua geral construída pela passagem das gerações. As memórias dos integrantes do tambor preenchem os sentidos de uma memória mais geral que vai sendo tecida com as experiências de vida trazidas pelo tempo. No repertório dessas lembranças, cenários de festas, nomes dos lugares onde se aprendeu a tocar, nomes de lideranças que já se foram, nomes de árvores com a madeira apropriada para a confecção dos instrumentos, palavras que costumam ser pronunciadas no auge da empolgação de uma roda, toadas, e o desejo permanente de ouvir e sentir o som do tambor. Os saberes do mundo dos tambores pertencem àqueles que incorporaram desde cedo uma dedicação sem igual. O tambor tem de ser cuidado, sentido, amado, desejado, venerado. Para ser desse mundo é preciso mais do que vontade, é preciso um compromisso que por vezes ultrapassa a fronteira da morte. Por isso, as histórias de quem faz o tambor são de quem as narra, mas são de outros, os muitos outros que compõem a irmandade do tambor (Iphan, 2007, p. 21).

Nossa parrelha foi batizada no dia 10 de abril de 2018, com o nome Gondó. No dia do batismo, convidamos o mestre Gilvan, maranhense radicado em Brasília, que faz parte do Boi do Seu Teodoro. Esse foi um momento importante de relação com essa manifestação, pois o batismo tem um valor simbólico de responsabilidade com a manutenção dessa cultura. É o mesmo no que diz respeito a ter uma parrelha, trata-se também de uma responsabilidade a zelar. É importante ressaltar que a parrelha é a condição para se fazer Tambor de Crioula, pois não é usual substituir esse conjunto de instrumento, como é possível no jongo.

É também importante dizer que o Núcleo Coletivo 22 não é um grupo tradicional de Tambor de Crioula, mas, sim, um grupo que, a partir de seu interesse, tenta se aproximar o possível do modo com que essa prática é feita tradicionalmente. Isso é feito através do contato com o mestre, visitas ao Maranhão, estudos e com a realização das rodas.

A aproximação do grupo com a cultura maranhense do Tambor de Crioula gerou também uma admiração pela imagem e história de São Benedito. Além de uma promessa paga para o santo, depois de uma viagem do grupo a São Luís, realizamos, também em 2023, uma subida de mastro para o santo — feito que, inclusive, repetir-se-á em 2024.

Figura 50 — Flyer de divulgação do Levantamento do Mastro para São Benedito no Espaço Cultural Águas de Menino, 2023.



Fonte: Arquivo Pessoal

Além do mastro, nos dias de tambor, preparamos um altar para São Benedito. Embora, tradicionalmente, o Tambor de Crioula seja dançado por mulheres e tocado por homens, cada vez mais essas fronteiras têm sido permeadas. Inclusive, no Núcleo Coletivo 22, eventualmente temos a presença de mulheres tocando.

A parelha são tambores rústicos que se toca “a cavalo”, isto é, montado em cima do tambor. Com os tambores entre as pernas, os tocadores percutem os tambores com as mãos, em cada tambor, uma rítmica. A dificuldade de tocar é sobretudo a constância, a precisão rítmica e a resistência corporal. O tambor denominado “meião” tem a função de marcar o tempo, por isso, é considerado o coração do ritmo. Já o tambor denominado “crivador de frequência aguda” tem a função de tocar no intervalo do meião, o que traz, assim, um diálogo entre os dois instrumentos e forma a base rítmica para o tambor grande solar e dialogar com as coreiras. Isso constrói a atmosfera da roda de tambor de crioula.

Sobre a relação entre dança e toque, é importante ressaltar que, além do ritmo básico, a coreira marca no seu dançar a punga, que, além de ser a umbigada, é também uma marcação que coincide com o tempo forte do tambor grande.

Além dos integrantes do Coletivo 22, participam das rodas — que são realizadas eventualmente, sem calendário fixo — os demais participantes do Espaço Cultural Águas de Meninos, alunos da UFG e demais pessoas interessadas. Essas atividades do Núcleo Coletivo 22, em geral, não são amplamente divulgadas nas redes sociais, de maneira que os convites acontecem no “boca a boca” e a entrada é franca. Muitas pessoas que frequentam essas rodas, inclusive do próprio Coletivo 22, têm seu primeiro contato com o tambor de crioulo nesse local.

Sobre a rítmica tocada em cada tambor, podemos visualizá-la, através da partitura transcrita a partir de vivências no Núcleo Coletivo 22:

Figura 51 — Partitura do Tambor de Crioula (2024)

Tambor de Crioula

$\text{♩} = 115$

Palmas

Matraca

Variação da Matraca

Crivador

Meioão

Tambor Grande

Observação: a Matraca é tocada no corpo do Tambor Grande

Fonte: Elaboração própria (2024)

Na partitura, podemos ver, de cima para baixo, que temos a frase das palmas, em que as coreiras e demais pessoas percute com as mãos. A segunda voz é a matraca percutada no corpo do tambor grande. Logo em seguida, temos sua variação rítmica. A

partir da quarta linha, temos as vozes dos tambores da parelha: o crivador, cuja rítmica é tocada no intervalo do meião, localizado nas duas semicolcheias; o meião — tocado com a forma tercinada, que utiliza duas alturas e é representado pelo som grave abaixo da linha e pelo som agudo acima da linha —, que é tocado na primeira nota e na terceira nota de cada tercina; e, por fim, a frase do tambor grande, pois esse instrumento tem a função de improvisar e de dialogar com a coreira que está dançando no meio da roda.

Outra importante manifestação que o Núcleo Coletivo 22 estuda é o Jongo. O Jongo também é uma manifestação de matriz africana bantu que se origina na região sudeste do Brasil. Ele pode ser encontrado originalmente nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Trata-se de uma manifestação que envolve tambor, dança e canto. De acordo com o Dossiê do Iphan produzido em 2005:

O jongo é uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba do Sul. É um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico (Iphan, 2005, p. 11).

A instrumentação utilizada tradicionalmente no jongo são dois tambores de percussão, o tambu e o candongueiro, ambos percutido com as mãos. Por vezes, consta também um tambor de fricção, conhecido como puíta, e um chocalho, chamado de guaia.

Os pesquisadores registraram, na primeira metade do século 20, diversos conjuntos constituídos por dois tambores, chamados tambu e candongueiro, um tambor de fricção chamado puíta e um chocalho empunhado geralmente pelo cantor (Iphan, 2005, p. 43).

Os formatos dos tambores podem ser diversos, de modo que eles podem ter variações, de grupo para grupo. Quanto à forma de afinação, isso é também peculiar do grupo, conforme consta no Dossiê do Iphan:

Os tipos e o número de instrumentos e o modo de combiná-los variam de grupo para grupo na área jongueira. Nos conjuntos observados durante o inventário, são usados basicamente instrumentos membranofones (tambores e puítas), de tamanhos e tipos diversos. Além desses, aparecem também uma vara de madeira que percute o corpo de um dos tambores (em uso no jongo de Pinheiral), um chocalho (no jongo de Tamandaré) e um tambor de madeira (caixote percutido com duas baquetas de madeira, no grupo de Angra dos Reis). Geralmente, o tambor maior, denominado tambu ou caxambu exerce a

função de solista do conjunto, isto é, nele é executado não somente um ostinato de base, como no candongueiro ou nos demais tambores, mas também variações. Os tambores podem ser, basicamente, de três tipos. Os de tronco escavado, cobertos com pele de animal presa por pregos, são fabricados artesanalmente nos núcleos jongueiros [...]. Alguns desses tambores de tronco oco são centenários e vêm sendo transmitidos como herança dentro da comunidade. A pele deste tipo de tambor é distendida pelo calor, por isso eles são colocados próximos a uma fogueira. Os percussionistas podem umedecer o couro com cachaça durante o processo de aquecimento, até atingir a afinação desejada. Um outro tipo é aquele em que a membrana é presa por um sistema de cordas fixadas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor. É afinado mediante a pressão exercida por cunhas de madeira sobre as cordas e sobre o anel. Há também o de fabricação industrial cujas membranas são presas por um sistema de canoas e parafusos (Iphan, 2005, p. 42 e 43).

Para se desenvolver uma vivência de jongo, temos que ter como base a tríade da cultura afrobrasileira batucar, cantar e dançar, como já foi apresentado no desenvolvimento deste trabalho. O ato de se posicionar espacialmente na roda e a localização dos tocadores é muito importante, pois é uma questão de reverência e de respeito aos tambores.

[...] Observa-se, com relação à formação para a dança, que os percussionistas ficam próximos da roda ou dela fazem parte. Tocam os instrumentos sentados ou de pé, dependendo dos tipos e das dimensões dos tambores, bem como das condições do espaço da festa ou apresentação. No jongo de Lagoinha, porém – como no de Cunha e, antigamente, nos de Bananal, São José do Barreiro e outras localidades do Vale do Paraíba paulista –, os percussionistas ocupam o centro da roda. Às vezes a roda gira no sentido anti-horário, outras vezes os participantes dançam e cantam numa roda que permanece parada (Iphan, 2005, p. 34).

No Núcleo Coletivo 22, a prática com o jongo, primeiramente, acontecia para os próprios integrantes e, eventualmente, é tema de estudo de disciplinas do curso de Dança, em que o Núcleo Coletivo 22 também colabora. O Núcleo já realizou rodas de jongo abertas ao público no seu espaço e à convite. No entanto, atualmente, tem se dedicado mais ao Tambor de Crioula e tem realizado as vivências de jongo em função de convites específicos.

Figura 52 — Flyer de divulgação de Vivência do Jongo realizada pelo Núcleo Coletivo 22, 2024



Fonte: Arquivo Pessoal

Sobre a movimentação da dança do jongo no Núcleo Coletivo 22, ela acontece com duas pessoas, no centro da roda, que dançam. Caso outra pessoa deseje participar, ela deve “comprar a dança” da dançarina atual, ou seja, deve posicionar-se à frente dela para assumir o seu lugar e dar continuidade à dança. Esse processo cria uma continuidade fluida e mantém a energia da performance, de forma a promover uma troca constante entre os dançarinos e a manter a vivacidade do jogo. A principal referência de Jongo do Núcleo Coletivo 22 é o que é realizado na cidade de Guaratinguetá – SP.

Diferente do Tambor de Crioula, do candomblé e de outras manifestações, o Jongo é muito acessível e convidativo, tanto no que diz respeito ao toque, quanto à dança e ao canto. Quero dizer com isso, a partir da minha experiência, que tenho a impressão de que o Jongo “pega” mais facilmente, pois cria uma atmosfera em que todos podem cantar e dançar e, até mesmo, tocar — se a pessoa tiver uma mínima noção.

Conforme já mencionado, o Núcleo Coletivo 22 não tem instrumentos específicos do Jongo e utiliza, para tanto, os atabaques. Isso eventualmente também acontece em comunidades tradicionais, dada a flexibilidade própria dessa manifestação.

No Núcleo Coletivo 22, em geral, realizamos rodas de jongo com dois atabaques, um grave e um médio. Utilizamos também palmas e, eventualmente, o guaiá.

A seguir, a Figura 53 mostra a partitura a rítmica do Jongo produzido no Núcleo Coletivo 22 com três vozes:

Figura 53 — Partitura ritmo do Jongo. Núcleo Coletivo 22.

Jongo

The musical score for Jongo consists of three staves: Palmas, Candoguêro, and Tambu. The time signature is 12/8, and the tempo is marked as quarter note = 130. The Palmas staff begins with a bracket over the first two notes, followed by a rest, and then two more notes. The Candoguêro and Tambu staves follow a similar pattern, with brackets over the first two notes of each measure.

Fonte: Elaboração própria (2024)

Na partitura acima, demonstra-se o compasso composto 12/8 (quartenário composto) com andamento rápido. A frase da palma está presente nos tempos 1 e 2. Abaixo dela, encontra-se a linha de escrita dos tambores. Ambos seguem a mesma rítmica: tempos 1 e 2 com sons fechados e tempos 3 e 4 com sons abertos. A Figura 54 é uma foto relacionada ao jongo.

Figura 54 — Foto de roda de Jongo realizada no CCUFG em 2022 pelo Núcleo Coletivo 22.



Fonte: Arquivo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como músico percussionista interessado em música afro-brasileira, interessei-me em estudar a presença e importância do tambor na cultura brasileira. Além da experiência prática, no contato direto com diferentes tipos de tambor e de performances em que ele faz parte, um outro passo dado para compreender melhor esse fenômeno, foi o de olhar ao meu redor, com olhos e ouvidos atentos para ver, ouvir, sentir e compreender onde tambores e ritmos afro-brasileiros são tocados na cidade de Goiânia/GO — local em que resido e atuo profissionalmente.

Com o entendimento de que o racismo promove processos de invisibilização e de exclusão da cultura e população negra, fui atrás de sons que não me chegaram facilmente, por exemplo, durante o curso de graduação em Educação Musical. Para tanto, foi preciso fechar os livros de partituras e ir ao encontro de pessoas e comunidades que tem o tambor como algo extremamente familiar. As questões preliminares, apresentadas como problemática do projeto de pesquisa, foram, na trajetória da investigação — e quiçá nesta dissertação que agora se encerra — não apenas respondidas, mas também vivenciadas.

Assim, a partir do observado e/ou vivenciado na Associação Cultural Coró de Pau, no Núcleo Coletivo 22, no Ilê Ase Alaketu Omi Osulufon e no Batucagê, podemos afirmar que, sim, na cidade de Goiânia tem tambores e ritmo afro-brasileiros cultivados de forma orgânica, isto é, não apenas por um interesse pontual e/ou comercial. Todavia, quanto a esses tambores e esses ritmos, é importante que se diga que, em geral, chegaram até Goiânia na bagagem de pessoas, que tiveram experiência em outras localidades, com destaque para São Paulo, a despeito da maioria dos ritmos não serem propriamente paulistanos. Aqui, destaca-se o fato de se tratar de ritmos que, criados a partir da diáspora africana, permanecem em fluxo, em movimento, fazendo outras diásporas. Nesse deslocamento, tanto os tambores quanto os ritmos são adaptados e relidos para cada realidade, no que diz respeito aos instrumentos, células rítmicas e nomenclaturas.

Dos tambores encontrados, merece destaque o atabaque, que se encontra em todos os espaços pesquisados. Nas quatro experiências, podemos concluir que o tambor representa um elemento de identidade e de resistência cultural de africanidade brasileira.

Embora bastante popular, em geral, os tambores, são tocados por determinadas pessoas, mesmo nos ambiente em que não é necessário um processo específico de iniciação religiosa, pois, além da necessidade do domínio técnico musical, é necessária a compreensão da complexidade da manifestação da qual o tambor faz parte, o que ressalta

a importância da tríade batucar-cantar-dançar. Sobre isso, ressalta-se que, com a exceção do Coró de Pau, em todos os outros espaços há uma relação direta entre a dança, o toque e o canto. Nessa relação, por vezes, o tambor e dança se entrelaçam de forma que faz dialogar diretamente o som e o movimento, em que o tocador dança através do som e o dançarino toca através dos seus movimentos.

Sobre o idiomatismo, com exceção do candomblé, que se usa os aguidavis, os outros espaços observados são tocados diretamente com a mão na pele do instrumento. Aqui, vale lembrar que, a respeito do Coró de Pau, não foi considerado, para esta pesquisa, o trabalho do bloco de rua, apenas as oficinas de percussão.

A respeito do repertório rítmico, observa-se que o candomblé é referência musical também para os outros espaços/grupo, que tocam ijexá, congo, adaró, opanijé, samba de caboclo, isto é, ritmos que tradicionalmente fazem parte da cultura musical do candomblé. Todavia, o contrário não acontece no Ilê, pois são tocados exclusivamente ritmos próprios do candomblé.

Ainda sobre os ritmos, é importante mencionar que o ijexá, o ritmo de capoeira, o toque do samba de roda, o congo de ouro e o barravento são ritmos que se divulgaram expressivamente a partir da cultura afro-baiana e estão presentes em todo Brasil, e até no exterior, como símbolos de cultura afro-brasileira, ou seja, não são exclusividade da cidade de Goiânia-GO. Podemos afirmar isso também sobre os ritmos de candomblé que obdecem determinada tradição e que, em diferentes lugares, acontecem do mesmo modo, ou o mais parecido possível.

A motivação para o tocar desses tambores, que aproxima os quatro espaços/grupo pesquisados, é o compromisso com a manutenção da cultura afro-brasileira e com a afirmação da identidade cultural e política. Todavia, em cada espaço/grupo isso acontece de uma maneira, conforme foi explicitado nos Capítulos 2 e 3, mas, a grosso modo, podemos dizer que a principal motivação do toque do tambor no Ilê é a relação com o sagrado. No Núcleo Coletivo 22, o aspecto artístico; no Coró de Pau, o aspecto formativo; e, por fim, no Batucagê, o aspecto festivo aliado à luta antirracista.

Embora possamos observar a presença de pessoas negras em todos esses espaços/grupos, parece-nos que o acesso da população negra da cidade, em geral, a esses espaços/grupo, ainda é restrito, seja por questões de localização, divulgação ou mesmo por preconceito, já que o racismo elegeu o tambor como um símbolo do que deve ser evitado e excluído.

No entanto, os tambores continuam a ser um veículo de expressão artística, espiritual e política, cada qual com suas particularidades nos diferentes grupos e espaços estudados. O tambor continua vivo e pulsante, assim, enquanto reafirma seu lugar na cultura de Goiânia e do Brasil.

REFERÊNCIAS

- AFOXÉ NO QUINTAL. Direção: Renata Kabiliaewatala e Wellintgon Campos. Brasil: 2 abr. 2022. Publicado pelo canal: Núcleo Coletivo 22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u6vI8Z82hfs>>. Acesso em: 5 ago. 2024.
- ANJOS, Maria dos. O Louco Tarot. **Artes e Tarô**, Osasco-SP, 27 fev. 2024. Disponível em: <<https://artesetaro.com.br/carta-de-taro-o-louco/>>. Acesso em: 9 ago. 2024.
- ANJOS, R. S. A. (2011). Cartografia da diáspora África–Brasil. **Revista da ANPEGE**, [S. l.], v. 7, n. 01, p. 261-274, 2011.
- ATRAVÉS. Direção e Concepção: Renata Lima. Brasil: 9 jul. 2020. (50min.). Publicado pelo canal: Núcleo Coletivo 22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yr44N9gboFM>>. Acesso em: 5 ago. 2024.
- AVELAR, Pennélope Gomes; BRITO, Adriana Magre de. RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UM PROCESSO CRIATIVO: NO BATUQUE DO CORÓ DE PAU. In: SILVA, Allan Lourenço da; LOBATO, Iolene Mesquita; SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos (Orgs.). **Produção Cênica e Sociedade**: teorias e práticas em tempo de pandemia [recurso eletrônico. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.
- BARREIRO, Alessandra da silva. “**Eu sou angoleiro, angoleiro eu sei que eu sou**”: identificações e trajetórias na capoeira angola em Goiânia. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Omar G. Produções, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues; STRECK, Danilo R. (Orgs.). **Pesquisa participante**: a partilha do saber. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2006.
- CAIXA do divino. **Instituto Tambor**, São Paulo, [2020-2024]. Disponível em: <https://www.institutotambor.com.br/tradicional/caixa_do_divino/>. Acesso em: 9 set. 2024
- CACÁ. O Tambú e o Candongueiro! Naturalmente Capoeira, [S. l.], 6 mar. 2016. Disponível em: <<https://naturalmentecapoeira.blogspot.com/2016/03/o-tambu-e-o-candongueiro.html?m=1>>. Acesso em: 9 ago. 2024.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária/SEEC-RJ, 1977.
- CAETANO, Alexandre. **Investigando o ritmo**: A importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para cena. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.
- CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (Orgs.). **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afrobaianos, volume 1. Autores textos e pesquisa: José Francisco Izquierdo Yañez,

Gerson Silva e José Maurício C. D. Bittencourt. Salvador: Pracatum – Escola de Música e Tecnologias, 2017.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **KARPA**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1, jul. 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/319677960_Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_analise_KARPA>. Acesso em 9 ago. 2024.

CANDEMIL, L. S. O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas. **El Oído Pensante**, [S. l.], v. 8, n. 1, pp. 133-159, 2020 .

CARDOSO, Â. N. N. **A linguagem dos tambores**. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal da Bahia, 2006.

CARVALHO, Cleber de Sousa. **Tradições em movimento no Terno de Congo Verde e Preto**. 2016. 213 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CARVALHO, Cleber de Sousa. **Memória, ancestralidade e práticas corporais na congada da Vila João Vaz**. 2021. 296 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

CARVALHO, José Jorge de. **A TRADIÇÃO MUSICAL IORUBÁ NO BRASIL: UM CRISTAL QUE SE OCULTA E REVELA**. Brasília: Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, UnB, 2003. SÉRIE ANTROPOLOGIA.

CASARI, I. S. **Aula de tambor**: uma reflexão sobre a prática do Ogã Mestre Humberto. Monografia (Licenciatura em Música) — Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Edições, 1980.

CIPRIANI, Luiza. CASA DO TAMBOR DE CRIOULA — registro do patrimônio cultural maranhense. **Medium**, [S. l.], 26 set. 2023. Disponível em: <<https://luizacipriani.medium.com/casa-do-tambor-de-crioula-registro-do-patrim%C3%B4nio-cultural-maranhense-e92042b880ad>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

CORRÊA, M.; FIABANI, A. A herança musical africana no Brasil. **SALÃO INTERNACIONAL DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO**, v. 5, n. 1, 14 fev. 2020, [S. l.]. **Anais** [...].

CORÓ DE PAU. Goiânia, c2024 Instagram: @corodepau. Disponível em: <<https://www.instagram.com/corodepau/>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

CORÓ DE PAU. Brasil, 13 dez. 2014. Canal do Youtube: CORÓ DE PAU. Disponível em: <<https://www.youtube.com/GeovannaAlemaoCORODEPAU>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

DIAS, Luciana de Oliveira; ALMEIDA, Natália Rita. Educação através dos agogôs, atabaques e pandeiros: um estudo do samba de roda goiano em perspectiva interdisciplinar. **Revista da ABPN**, [S. l.], v. 9, Ed. Especial - Caderno Temático: Saberes Tradicionais, dezembro de 2017.

FRUNGILLO, Mario D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003

GEOVANNA Alemão Coró. Goiânia, c2024. Facebook: Geovanna e Alemão Coró de Pau. Disponível em: <<https://www.facebook.com/geovannaalemao.castro>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

GUERREIRO, Goli. Prefácio. *In*: CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (Orgs.). **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afrobaianos, volume 1. Autores textos e pesquisa: José Francisco Izquierdo Yañez, Gerson Silva e José Maurício C. D. Bittencourt. Salvador: Pracatum – Escola de Música e Tecnologias, 2017.

GUIMARÃES, Luisa. Mostra celebra diversidade da dança e da música urbana em Aparecida de Goiânia. **O Popular**, Goiânia, 18 out. 2022. Disponível em: <<https://opopular.com.br/magazine/mostra-celebra-diversidade-da-danca-e-da-musica-urbana-em-aparecida-de-goiania-1.2543601>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

HENRIQUE, Luís L. **Instrumentos Musicais**. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

IPHAN. **Dossiê IPHAN 15 - Tambor de Crioula do Maranhão**. Brasília: IPHAN, 2007

IPHAN. **Dossiê IPHAN 5 - Jongo no Sudeste**. Brasília: IPHAN, 2005.

KARASCH, Mary C. Centro-africanos no Brasil Central, de 1780 a 1835. *In*: Heywood, L. M. **Diáspora negra no Brasil**. Tradução de Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenhos das performances africanas no Brasil. **Aletria**: Revistas de estudos da Literatura, [S. l.], v. 21, n. 1, 2011.

LIMA, Adelina. Em Goiânia, evento com samba de roda, capoeira e feijoada celebra o Dia Nacional da Consciência Negra. **Curtamais**, [S. l.], 17 nov. 2017. Disponível em: <<https://curtamais.com.br/goiania/em-goiania-evento-com-samba-de-roda-capoeira-e-feijoada-celebra-o-dia-nacional-da-consciencia-negra/>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

LODY, R. e L. SÁ. O atabaque no candomblé baiano. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1987].

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé**: etnomusicologia no Ilê Axé Opo Aganjú, Bahia. Tradução de Raul Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MESTRE Lumumba morre aos 77 anos. Band Vale. **Band.com.br**, Taubaté, 9 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.band.uol.com.br/band-vale/noticias/mestre-lumumba-morre-aos-77-anos-neste-sabado-09-16594579>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

MONTEIRO, Marianna FM; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. **Estudos avançados**, [S. l.], v. 24, p. 349-371, 2010.

MUKUNA, K.W. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Ed. Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, K.; GOMES, N. L. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006

PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores**. 2021. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

RIO GRANDE DO SUL. Comunidades tradicionais de matriz africana. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (CCDH-ALRS), 2022. Disponível em: <https://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repdcp_m505/CCDH/Cartilha_dos_Povos_de_Matriz_Africana_2022.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2024.

ROSAURO, Ney. **História dos instrumentos sinfônicos de percussão, da antiguidade aos tempos modernos**. [S. l.]: UFSM, 1990.

SANTOS, F. C. H. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo *Por cima do mar eu vim***. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro Teatro, Negra Performance. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e120854, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01>

SILVA, R.L; ROSA, E.M - Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas: A capoeira angola e os sambas de umbigadas no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas 2010.

SILVA, Wellington Campos da. **Deuses que dançam - a orixalidade no ensino da dança**. 2022. 150 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

TAMBOR. *In*: Michaelis On-line. [S. l.]: Editora Melhoramentos, c2024. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tambor/>>. Acesso em: 4 ago. 2024.

TEIXEIRA, José Paulo. **Paisagens e territórios religiosos afro-brasileiros no espaço urbano: terreiros de candomblé em Goiânia**. 2009. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

TEMURA, Welson. A influência Africana na música brasileira: Samba. **Academia**, [S. l.], c2024. Unpublished paper. Disponível em: <https://www.academia.edu/2280082/African_Influence_in_Brazilian_Music_Samba>. Acesso em: 5 ago. 2024.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil, cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

ANEXO A — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE IGOR DA SILVA

Termos de Consentimento Livre e Esclarecido

A pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações” desenvolvida no Diego Amaral Damacena, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Renata de Lima Silva e co-orientação de Sebastião Rios, tem o objetivo de mapear, conhecer e compreender como e o porquê tambores afro-brasileiros são utilizados na cidade de Goiânia, bem como seus significados e modos de uso.

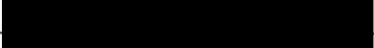
Para tanto, sua colaboração, por meio de entrevista e cessão de imagem, cedidas voluntariamente, representa algo de suma importância, dada sua representatividade na vida cultural da cidade de Goiânia.


A entrevista é uma conversa, que com sua anuência será gravada, sobre sua história, a história de seu projeto cultural, a presença do tambor em sua vida e trabalho.

Além da entrevista, será realizada pesquisa em fontes bibliográficas para a construção do texto. A versão final da dissertação será entregue em mãos a todos os colaboradores.

As informações fornecidas na entrevista serão utilizadas única e exclusivamente para fins da pesquisa aqui mencionada que além da dissertação pode gerar outros produtos acadêmicos, como artigos e apresentações orais.

Diego Amaral Damacena
(62) 98492-4265
diegopercussa@ufg.br

Eu,  declaro estar esclarecido e ter consentimento em participar da pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações”

 assinatura

Goiânia, 27/06/2024

ANEXO B — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE MESTRE ALEMÃO

Termos de Consentimento Livre e Esclarecido


A pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações” desenvolvida no Diego Amaral Damacena, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Renata de Lima Silva e co-orientação de Sebastião Rios, tem o objetivo de mapear, conhecer e compreender como e o porquê tambores afro-brasileiros são utilizados na cidade de Goiânia, bem como seus significados e modos de uso.

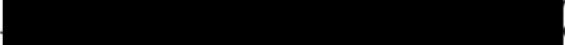
Para tanto, sua colaboração, por meio de entrevista e cessão de imagem, cedidas voluntariamente, representa algo de suma importância, dada sua representatividade na vida cultural da cidade de Goiânia.


A entrevista é uma conversa, que com sua anuência será gravada, sobre sua história, a história de seu projeto cultural, a presença do tambor em sua vida e trabalho.

Além da entrevista, será realizada pesquisa em fontes bibliográficas para a construção do texto. A versão final da dissertação será entregue em mãos a todos os colaboradores.

As informações fornecidas na entrevista serão utilizadas única e exclusivamente para fins da pesquisa aqui mencionada que além da dissertação pode gerar outros produtos acadêmicos, como artigos e apresentações orais.


Diego Amaral Damacena
(62) 98492-4265
diegopercussa@ufg.br

Eu, , declaro estar esclarecido e ter consentimento em participar da pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações”


assinatura
Goiânia, 23/04/24

ANEXO C — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE MESTRE GOYANO

Termos de Consentimento Livre e Esclarecido


A pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações” desenvolvida no Diego Amaral Damacena, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Renata de Lima Silva e co-orientação de Sebastião Rios, tem o objetivo de mapear, conhecer e compreender como e o porquê tambores afro-brasileiros são utilizados na cidade de Goiânia, bem como seus significados e modos de uso.


Para tanto, sua colaboração, por meio de entrevista e cessão de imagem, cedidas voluntariamente, representa algo de suma importância, dada sua representatividade na vida cultural da cidade de Goiânia.


A entrevista é uma conversa, que com sua anuência será gravada, sobre sua história, a história de seu projeto cultural, a presença do tambor em sua vida e trabalho.

Além da entrevista, será realizada pesquisa em fontes bibliográficas para a construção do texto. A versão final da dissertação será entregue em mãos a todos os colaboradores.

As informações fornecidas na entrevista serão utilizadas única e exclusivamente para fins da pesquisa aqui mencionada que além da dissertação pode gerar outros produtos acadêmicos, como artigos e apresentações orais.


Diego Amaral Damacena
(62) 98492-4265
diegopercussa@ufg.br

Eu,  declaro estar esclarecido e ter consentimento em participar da pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações”


assinatura
Goiânia, 23/04/24

ANEXO D — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE PAI KÊNIO

Termos de Consentimento Livre e Esclarecido

A pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações” desenvolvida no Diego Amaral Damacena, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Renata de Lima Silva e co-orientação de Sebastião Rios, tem o objetivo de mapear, conhecer e compreender como e o porquê tambores afro-brasileiros são utilizados na cidade de Goiânia, bem como seus significados e modos de uso.


Para tanto, sua colaboração, por meio de entrevista e cessão de imagem, cedidas voluntariamente, representa algo de suma importância, dada sua representatividade na vida cultural da cidade de Goiânia.


A entrevista é uma conversa, que com sua anuência será gravada, sobre sua história, a história de seu projeto cultural, a presença do tambor em sua vida e trabalho.

Além da entrevista, será realizada pesquisa em fontes bibliográficas para a construção do texto. A versão final da dissertação será entregue em mãos a todos os colaboradores.

As informações fornecidas na entrevista serão utilizadas única e exclusivamente para fins da pesquisa aqui mencionada que além da dissertação pode gerar outros produtos acadêmicos, como artigos e apresentações orais.

Diego Amaral Damacena
(62) 98492-4265
diegopercussa@ufg.br

Eu,  declaro estar esclarecido e ter consentimento em participar da pesquisa “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-GO e suas significações”


assinatura
Goiânia, 25/06/2024



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia Goiás e suas ressignificações

Pesquisador: DIEGO AMARAL DAMACENA

ÁREA TEMÁTICA:

Versão: 1

CAAE: 68365323.3.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.054.712

APRESENTAÇÃO DO PROJETO:

O projeto de pesquisa intitulado “Os tambores afro-brasileiro que repercutem na cidade de Goiânia-Goiás e suas ressignificações” é de autoria do pesquisador Diego Amaral Damacena, do Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da UFG.

Conforme apresenta o pesquisador, a “pesquisa pretende investigar os espaços onde tambores de matriz ou de influência africana utilizados na cidade de Goiânia-Goiás, analisando quais os modos de utilização destes tambores e quais relações estão estabelecidas entre estes instrumentos percussivos e os locais onde são utilizados.”

Para o proponente, “Os tambores são um forte símbolo da herança cultural africana, e ressoam no Brasil em diferentes contextos, tanto no contexto religioso e sagrado, quanto no contexto e profano, e representa muitas das vezes uma possível dicotomia entre estes dois contextos.”

Em face do exposto, o pesquisador coloca como problemas de investigação: Em que espaços em Goiânia ressoam tambores da herança africana? O que simbolizam esses tambores? Quem toca? Como toca? O que toca? Por fim, qual a importância desse tocar para a comunidade que o cerca?

No mais, para o estudioso, “conhecer e registrar as musicalidades afro-brasileiras que ressoam em Goiânia com todos seus atributos musicais e simbólicos para reconhecer e valorizar a contribuição africana e ampliar o entendimento sobre a música em Goiânia-Goiás.”

Como hipótese de trabalho, Damacena enuncia que intenta “Constatar que existem grupos e espaços culturais que estão comprometidos com a identidade afro-brasileira na cidade de

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Goiânia-Goiás, com atuações na categoria da religião, na pesquisa e na diversão.”

Em termos de metodologia proposta, ele menciona: ” Essa pesquisa se realizará de forma técnica, descritiva e analítica da performance musical com ritmos afro-brasileiros identificados em espaços culturais da cidade de Goiânia por meio de pesquisa de campo, utilizando como critério os seguintes pontos: • grupos ou espaço culturais que atuam a mais de 3 anos na cidade de Goiânia • eventos que aconteçam não apenas com caráter comercial, excluindo grupos com grande inserção profissional; • grupos ou espaços comprometidos com a identidade e cultura afro-brasileira; • dois representantes das seguintes categorias: Religioso, Diversão e Pesquisa. Após identificação dos espaços/grupos será realizada um acompanhamento das atividades buscando compreender as ações e rituais ali realizados, bem como a descrição dos ritmos, a forma de tocar, o tipo de tambor e maneira como mobiliza determinado público. Além da observação, serão realizadas entrevistas semiestruturadas com as lideranças e alguns participantes. A partir da identificação dos ritmos será realizado uma revisão bibliografia para compreender a origem, usos e significados históricos e contextuais desses ritmos.”

OBJETIVO DA PESQUISA:

Objetivo Primário: Investigar em que espaços os tambores de matriz ou influência africana são utilizados na cidade de Goiânia, analisando os modos desse uso e as relações estabelecidas com o instrumento e a partir dos instrumentos.

Objetivo Secundário: Identificar os espaços culturais onde existe a presença de manifestações afro-brasileiras que utilizam tambores. Identificar que tipo de tambores são utilizados nesses espaços; identificar e categorizar os ritmos tocados e a forma de executar; identificar e discutir como esses tambores e ritmos chegaram nesses locais e os seus desdobramentos e significados. Analisar o discurso dos fazedores sobre sua prática.

AVALIAÇÃO DOS RISCOS E BENEFÍCIOS:

Riscos: Esta pesquisa não apresenta riscos físicos aos participantes. Os possíveis riscos aos sujeitos da pesquisa são de ordem intelectual, psíquica ou moral, relacionados a situações de constrangimento decorrente da abordagem. Em caso de algum problema desta natureza detectado no momento da assinatura do TCLE, quando os participantes tomam conhecimento dos objetivos

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 6.054.712

do estudo, estes serão dispensados de participar da pesquisa. Caso o sujeito aceite participar da pesquisa e, no decorrer da coleta de dados, sinta-se desconfortável ou constrangido, este poderá deixar de participar do estudo a qualquer momento. Em situações mais graves, relacionadas a estes riscos de ordem intelectual, psíquica ou moral, o sujeito poderá ser encaminhado para o atendimento psicológico.

Benefícios: Esta pesquisa tem o benefício em registrar e conhecer as musicalidades afro-brasileiras que repercutem em Goiânia com todos seus atributos musicais e simbólicos, isso é reconhecer e valorizar a contribuição africana e ampliar o entendimento sobre a música e cultura na cidade Goiânia-Goiás.

COMENTÁRIOS E CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Pesquisa significativa, em se tratando de seu objetivo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TERMOS DE APRESENTAÇÃO OBRIGATÓRIA:

Estão presentes e instruídos

- a. INFORMAÇÕES BÁSICAS DO PROJETO;
- b. BROCHURA;
- c. CRONOGRAMA;
- d. FOLHA DE ROSTO;
- e. ROTEIRO DE ENTREVISTA (INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS);
- f. TCLE;
- g. TERMO DE COMPROMISSO.

Não está presente

- a. TERMO DE ANUÊNCIA dos espaços/ grupos em que/ com os quais a pesquisa será realizada.

CONCLUSÕES OU PENDÊNCIAS E LISTA DE INADEQUAÇÕES:

A pesquisa não apresenta óbice ético. Entretanto, o pesquisador responsável deve apresentar ao CEP as anuências dos locais onde os dados serão coletados sob forma de Notificação antes do início da coleta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS A CRITÉRIO DO CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 6.054.712

deverá encaminhar ao CEP-UFG os relatórios parciais e o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para junho de 2024.

ESTE PARECER FOI ELABORADO BASEADO NOS DOCUMENTOS ABAIXO RELACIONADOS:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2078223.pdf	29/03/2023 17:43:19		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Brochura_pesquisa_detalhado.pdf	29/03/2023 17:42:10	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
Cronograma	cronograma.pdf	29/03/2023 17:39:36	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_Compromisso.pdf	29/03/2023 17:36:33	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
Brochura Pesquisa	Brochura_pesquisa.pdf	29/03/2023 17:33:40	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
Outros	Entrevista_.pdf	10/03/2023 01:00:58	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
TCE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCE_Humanidades_conselho_de_etica_.pdf	09/03/2023 23:48:25	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito
Folha de Rosto	Diego_folhaDeRostoassinadapdf.pdf	09/03/2023 23:39:40	DIEGO AMARAL DAMACENA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

NECESSITA APRECIÇÃO DA CONEP:

Não

GOIANIA, 11 de Maio de 2023

Assinado por:
Rosana de Moraes Borges
Marques (Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br