

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

PASCOAL DE SOUZA MEIRELLES

**A MANIFESTAÇÃO DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS NO SABER POPULAR:  
Um estudo a partir da observação de músicos autodidatas da cidade de Salvador-  
BA/Brasil**

RIO DE JANEIRO

2025

PASCOAL DE SOUZA MEIRELLES

**A MANIFESTAÇÃO DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS NO SABER POPULAR:  
Um estudo a partir da observação de músicos autodidatas da cidade de Salvador-  
BA/Brasil**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sheila Zagury  
Coorientador: Prof. Dr. Paulo Pedrassoli Júnior

Rio de Janeiro

2025

## CIP - Catalogação na Publicação

S514m Souza Meirelles, Pascoal  
A MANIFESTAÇÃO DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS NO  
SABER POPULAR: Um estudo a partir da observação de  
músicos autodidatas da cidade de Salvador-  
BA/Brasil / Pascoal Souza Meirelles. -- Rio de  
Janeiro, 2025.  
45 f.

Orientadora: Sheila Zagury.  
Coorientadora: Paulo Pedrassoli.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2025.

1. Badauê. 2. Ilê Ayê. 3. Ritmo Ijexá. 4.  
Muzemza. 5. Malê Debalê. I. Zagury, Sheila, orient.  
II. Pedrassoli, Paulo, coorient. III. Título.

Pascoal de Souza Meirelles

**A MANIFESTAÇÃO DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS NO SABER POPULAR:**

**Um estudo transcrito a partir da observação de músicos autodidatas da cidade de  
Salvador-BA/Brasil**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:



Sheila Zagury, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> UFRJ



Cliff Korman, Prof. Dr. UNIRIO



Julio Cesar Vieira Merlino, Prof. Dr. UFRJ



Claudio Peter Dauelsberg, Prof. Dr. UNIRIO

Dedicado à minha esposa, parceira de vida e  
de trabalho, Nina Lima.

## AGRADECIMENTOS

Agradecimentos mais que especiais a minha sogra Jamaci Lima pelo incentivo e apoio nessa jornada, aos meus amigos Rafael Alexandre e Daniela Machado, pela acolhida emocional e profissional, Guilherme Gonçalves que disponibilizou o seu estúdio além de tocar na gravação dos vídeos constantes do produto, meu amigo da vida toda desde que cheguei ao Rio de Janeiro, Sérgio Barrozo, por transcrever para o finale, as partituras. Agradeço também o apoio recebido pelo prof. Licínio Silva, minha cunhada Noêmi Lima, a todos os professores da UFRJ/Promus. Destaco o meu primeiro professor de bateria ainda em BH, “Figo Seco”. Aos meus ídolos da bateria brasileira que tive a sorte por se tornarem meus amigos: Edisom Machado (*In Memoriam*), Wilson das Neves (*In Memoriam*), Élcio Milito (*In Memoriam*), e Plínio Araújo (*In Memoriam*). Fundamental também na minha carreira, Osmar Milito, que me indicou para ser contemplado com uma bolsa de estudos na Berklee School of Music-Boston/ EUA. Destaco, meu amigo de adolescência desde Belo Horizonte, quando não sabíamos que o nosso legado seria a bateria profissional. Hoje, tenho o orgulho de dizer que ele se tornou um dos maiores bateristas mundiais, meu ídolo e acima de tudo, meu irmão de vida: Paulo Braga.

*“Meu caminho pelo mundo*

*Eu mesmo traço*

*A Bahia já me deu*

*Régua e compasso”*

*Gilberto Gil*

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo explorar a riqueza e a diversidade dos grupos folclóricos afro-brasileiros na cidade de Salvador, Bahia. A pesquisa foi conduzida por meio da observação direta das manifestações culturais, cujos ritmos foram meticulosamente transcritos em partituras, resultando na criação de um produto no formato E-book que documenta essa experiência. No primeiro capítulo, o autor compartilha um relato sobre sua trajetória artística, fornecendo um contexto pessoal que enriquece a análise subsequente. Em seguida, é detalhado o processo de observação realizado na cidade de Salvador/BA, incluindo a transcrição dos ritmos observados e as correções feitas posteriormente, evidenciando a complexidade e a dinâmica do trabalho de campo. O capítulo seguinte oferece uma visão histórica sobre a música afro-brasileira, contextualizando suas origens e influências ao longo do tempo. A discussão avança para a Tradição Oral, ressaltando sua importância na preservação e transmissão das práticas culturais. Além disso, é apresentado um estudo sobre os tambores, instrumentos fundamentais nos rituais afro-brasileiros, e a relevância de ter participado dos ensaios, *in loco*, dos grupos observados. Por fim, o estudo culmina com a descrição da realização do produto no formato e-book através de um registro audiovisual das performances, acessível por meio de códigos QR, permitindo uma interação mais rica com o conteúdo apresentado.

**Palavras-chave:** música afro-brasileira; afoxés; ritmos brasileiros; tambores africanos.

## ABSTRACT

MEIRELLES, P. S. **MANIFESTATION OF AFRO-BRAZILIAN RHYTHMS IN POPULAR KNOWLEDGE: A transcribed study from the observation of self-taught musicians in the city of Salvador-BA/Brazil.** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS. Escola de Música. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2025.

This dissertation aims to explore the richness and diversity of Afro-Brazilian folk groups in the city of Salvador, Bahia. The research was conducted through direct observation of cultural manifestations, whose rhythms were meticulously transcribed into sheet music, resulting in the creation of an E-book product that documents this experience. In the first chapter, the author shares an account of his artistic trajectory, providing a personal context that enriches the subsequent analysis. Next, the observation process carried out in the city of Salvador/BA is detailed, including the transcription of the observed rhythms and the corrections made later, highlighting the complexity and dynamics of the fieldwork. The following chapter offers a historical overview of Afro-Brazilian music, contextualizing its origins and influences over time. The discussion moves on to Oral Tradition, highlighting its importance in the preservation and transmission of cultural practices. In addition, a study of drums, fundamental instruments in Afro-Brazilian rituals, is presented, as well as the relevance of having participated in the rehearsals, in loco, of the groups observed. Finally, the study concludes with a description of the production of the product in e-book format through an audiovisual recording of the performances, accessible via QR codes, allowing for a richer interaction with the content presented. This dissertation, therefore, not only documents an experience, but also contributes to the appreciation and dissemination of Afro-Brazilian culture.

**Keywords:** afro-brazilian music; afoxés; brazilian rhythms; african drums.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Compositor Pascoal Meirelles .....	14
<b>Figura 2</b> – Tamani, tambor falante. Marcado pelas formas de uma ampulheta do tempo .....	19
<b>Figura 3</b> – Quadro ‘Escravidão’ de Laurentino Gomes.....	20
<b>Figura 4</b> – Foto: Rum, Rumpi e Lê.....	21
<b>Figura 5</b> – Foto: Univali .....	23
<b>Figura 6</b> – Foto: Símbolo ijexá, na cachoeira Erim-Ijexá .....	28
<b>Figura 7</b> – Partitura Exercise 5: Badauê .....	29
<b>Figura 8</b> – Partitura Exercise 4: Ilê Aiyê .....	31
<b>Figura 9</b> – Partitura Exercise 10: Ijexá .....	32
<b>Figura 10</b> – Partitura Exercise 7: Muzemza .....	33
<b>Figura 11</b> – Partitura Exercise 1: Malê Debalê .....	34
<b>Figura 12</b> – Partitura.....	35

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>TRAJETÓRIA ARTÍSTICA.....</b>	<b>11</b>
<b>3</b>	<b>A EXPERIENCIA NA BAHIA .....</b>	<b>13</b>
<b>4</b>	<b>OS ENSAIOS ABERTOS.....</b>	<b>15</b>
4.1	BREVE HISTÓRICO DA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA.....	15
4.2	TRADIÇÃO ORAL .....	17
4.3	TAMBORES .....	199
<b>5</b>	<b>PRODUTO .....</b>	<b>22</b>
5.1	A PANDEMIA .....	23
<b>5.1.1</b>	<b>A gravação.....</b>	<b>23</b>
<b>5.1.2</b>	<b>O conteúdo .....</b>	<b>24</b>
<b>6</b>	<b>AFOXÉS.....</b>	<b>25</b>
6.1	IJEXÁ.....	27
<b>6.1.1</b>	<b>Um pouco da história do Ilexá.....</b>	<b>28</b>
6.2	BADAUÊ .....	29
6.3	ILEAYÊ.....	30
6.4	RITMO IJEXÁ.....	31
6.5	MUZENZA .....	33
6.6	MALÊ DEBALÊ.....	344
6.7	OLODUM .....	355
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>378</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>389</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação se propõe a explicitar a transcrição de partituras realizada a partir da observação da apresentação de grupos folclóricos afro-brasileiros na cidade de Salvador, Bahia, que evocam a alma da cultura afro-brasileira.

A riqueza musical e os múltiplos aspectos que envolvem os toques de tambor, desde suas origens ancestrais até sua relevância contemporânea, são abordados neste estudo. Desde a ancestralidade, a tradição oral tem desempenhado um papel fundamental na transmissão cultural de um povo. Nos países africanos, essa herança é carregada pelos griots - figuras reverenciadas que atuam como guardiões da memória coletiva, narrando histórias, preservando tradições e disseminando conhecimentos (Souza, 2005, p. 85).

Nos bairros e ruas de Salvador, Bahia, essa tradição oral se manifesta de forma vibrante e encantadora através dos afoxés e ijexás. Assim como os *griots*<sup>1</sup> africanos, esses grupos sustentam o que lhes foi transmitido, reproduzindo, neste caso específico, durante a execução dos toques de tambor, que carregam séculos de história e significação.

O fascínio de estar entre esses grupos, absorvendo os sons que emergem do tambor, é algo que desperta a imaginação e a curiosidade de muitos. Suas performances, efêmeras e únicas, imbuídas de tradição, constituem um patrimônio imaterial que merece ser preservado e estudado.

Ao formalizar esses ritmos em um documento acadêmico, a intenção é não apenas preservá-los, mas também amplificá-los, inspirando novas gerações a celebrar e a valorizar essa herança cultural tão viva e encantadora.

Os ritmos notados foram reduzidos à partitura que deu origem ao produto no formato E-book. Neste trabalho, o capítulo 1 é sobre a introdução, o capítulo 2 sobre a trajetória artística, o capítulo 3 sobre a experiência na Bahia, o capítulo 4 os ensaios abertos e o capítulo 5 sobre a pesquisa de campo para a realização do produto, como capítulo final, o produto realizado, onde constam imagens filmadas da interpretação de cada ritmo abordado que foram transcritos.

---

<sup>1</sup> Homens sábios dos povos africanos responsáveis pela preservação e pela manutenção da memória viva dos fatos e feitos de seus antepassados: poetas, músicos, dançarinos, conselheiros denominados, de modo geral, como contadores de história. (Souza, 2005, p. 85).

## 1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Antes dos 4 anos de idade, eu já me encantava com o som produzido pelos trilhos dos trens em movimento que passavam nos fundos de minha casa em Belo Horizonte–MG. Instintivamente, tentava reproduzir, subdividir e brincar horas a fio com as possibilidades rítmicas criadas pela minha imaginação. De tanto bater nas painéis da casa, aos nove anos fui presenteado com uma bateria incompleta! Isso foi o suficiente para que a vocação cedesse lugar aos primeiros passos para a profissionalização, apesar de, até os 35 anos, nunca ter frequentado nenhum professor de bateria ou outro instrumento. Sempre fui autodidata.

Aos quinze anos, ao participar de um concurso em Belo Horizonte, fui escolhido pelo instrumentista Hélcio Milito, do grupo Tamba Trio, para ganhar um prêmio de “Baterista Revelação”. Rapidamente, entrei para o mercado de trabalho local, fazendo “tardes dançantes” e já tocando com orquestras. Aos vinte anos, ainda em Belo Horizonte, com Nivaldo Ornelas, Paulo Braga, Wagner Tiso, Milton Nascimento e Bolão, fundei o Berimbau, primeiro clube de jazz da cidade, no dia 31 de março de 1964.

Logo em seguida, veio a mudança para o Rio de Janeiro e o primeiro trabalho na Orquestra do maestro Paulo Moura, com quem dividi os palcos durante toda a sua existência. Shows, gravações, muito trabalho até os 35 anos de vida, quando senti que faltava o embasamento teórico. Movido pelo desejo de aprofundar-me na composição e regência, mudei-me para os EUA para cursar a graduação em Música pela Berklee College of Music, em Boston. Um presente dado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que apreciava o trabalho realizado por mim para a TV Globo, compondo e tocando trilhas para os personagens das novelas.

Foram quatro anos de estudos intensos em composição, arranjos e regência. Voltando ao Brasil, fundei ao lado do meu amigo Mauro Senise, um grupo instrumental de muito sucesso, o Cama de Gato, um trio e um sexteto, sempre produzindo materiais próprios. Foram 18 CDs, um livro didático e um DVD. A sensação de que a universidade foi fundamental veio com a indicação ao prêmio Shell de melhor arranjador pelo CD “Paula” e de melhor disco de jazz brasileiro pelo trabalho “Tributo a Art Blakey”.

Paralelamente, iniciei a carreira de professor de bateria. Primeiro em casa, a seguir em festivais de música e universidades por todo o mundo. Sempre trilhando o caminho inverso: primeiro a prática e depois a formação teórica. São quarenta anos assumindo postos como professor convidado nas mais diversas universidades (UFSM, UFRN, Berklee College of

Music, nas franquias de Boston, Equador e Indonésia. Seguido pela Columbia University, Nova York, dentre tantas mais) nos mais variados cargos dentro da música.

Chegou o momento de tornar-me mestre. Não por vaidade ou algo do tipo, mas para que o ciclo de constante aprendizado seja mantido.

Este breve relato me apresenta como instrumentista. No mais, é estar no palco mesmo, que é a minha grande paixão.

## 2 A EXPERIÊNCIA NA BAHIA

Se a primeira paixão é a cena, a minha segunda paixão é a sala de aula. Tanto faz se como docente ou discente, a realização é a mesma. Mas o desafio do ato de ensinar naturalmente nos faz reconsiderar e repensar os nossos saberes. Foi no outono do ano de 2008 que chegou um convite feito por "Baguinha", o Prof. Dr. Jorge Luís Sacramento de Almeida, chefe do departamento de percussão da Universidade Federal da Bahia - UFBA, para ministrar quinze dias de aulas para alunos do curso de extensão em percussão, que fariam a prova de habilidade específica para o vestibular daquela instituição.

As aulas ocorriam pelas manhãs e tardes, todos os dias. As noites eram livres. A partir de então, iniciei uma linda viagem pela história das nossas tradições seculares contadas através dos tambores. Ainda "uniformizado" de professor, com mochila nas costas contendo caderno de música, lápis e borracha, ao término das aulas do turno da tarde, foi o momento de dar uma volta no Pelourinho, ponto de tradição. Chegando lá, deparei-me com ensaios de grupos de percussão. Eram músicos de grupos locais, apresentando um repertório variado dentro da corrente afrodescendente. Afoxé e Olodum, a nossa história sendo tocada diante de meus olhos e ouvidos.

Como percussionista de longa data, me chamava a atenção cada polirritmia, quiáltera, interpretação e andamento. Resolvi dar início à transcrição de tudo que ouvia, no caderno que estava dentro da minha mochila. Atento, como só um aluno da graduação em música, nas aulas de ditados rítmico e melódico, onde a cada nota perdida não seria repetida e a música se faria incompleta. Capturado pela sorte mais uma vez, quando ao terceiro dia de observação, os grupos dos primeiro e segundo dias se repetiram. As anotações feitas anteriormente puderam ser revistas, corrigidas, completadas e perceber até que certos grupos reproduziram determinado ritmo de forma diferente, em andamento diferente, pois tratava-se de uma apresentação repercutindo uma tradição oral.

Foram noites de tanto aprendizado em que foi reafirmada a certeza de que cada região do país interpreta os mesmos ritmos conforme as suas influências locais. Assim, transcrevi o que vi e ouvi na Bahia sem o intuito de usar este material para algum projeto. Passado alguns anos, já é hora de formalizá-lo para disponibilizá-lo ao público em geral.

**Figura 1** – Compositor Pascoal Meirelles

PORTAL  
**A TARDE**  
COM BR

Publicado quarta-feira, 29 de outubro de 2008 às 15:59 h | Autor: A Tarde On Line

Pós-Graduação  
**Compositor Pascoal Meirelles dá curso de extensão**



O músico e compositor Pascoal Meirelles iniciará em 8 de novembro um curso de extensão de música percussiva na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Pascoal já gravou com artistas como Milton Nascimento, Chico Buarque, Edu Lobo e Tom Jobim, participou de festivais nacionais e internacionais e ministrou cursos em diversos países.

**Fonte:** A Tarde On-Line (2008).

### 3 OS ENSAIOS ABERTOS

Na década de 1980, iniciaram-se os ensaios dos blocos afro de Salvador. Com muitos integrantes, os espaços de ensaio eram nas ruas, em terrenos ou quadras, onde fosse possível agregar muitos componentes. Esses terrenos ganharam, mais tarde, status de espaços culturais, cuja função agregada é a ocupação e resistência cultural da tradição e valores, a criação política e estética, contribuindo para o exercício da cidadania de seus frequentadores locais e visitantes.

“Durante os ensaios dos blocos afro, ao longo do ano, as músicas são continuamente tocadas e rapidamente tornam-se conhecidas nos populosos bairros negro -mestiços da cidade, tais como Liberdade, Pelourinho, Itapuã, Periperi etc., locais de origem das organizações afro carnavalescas mais famosas de Salvador. Nos anos 80, a produção musical, associada a uma estética afro, tornou-se uma forma de militância que buscava um padrão de negritude que fosse uma referência para o grande contingente negro de Salvador” (Guerreiro, 2010, p. 26).

Através de políticas públicas, esses espaços se profissionalizaram e se organizaram, passando a oferecer oficinas de percussão com o intuito da formação de novos instrumentistas, afirmando uma eficaz transformação social. A participação popular local e de turistas nacionais e estrangeiros contribui para o "encantamento" desse movimento, que ultrapassou fronteiras, mesclando sonoridades e disseminando o "axé" para o mundo, como os artistas Michael Jackson e Paul Simon, que indiretamente contribuíram para a popularização desses grupos.

“A tradição africana chega até nós negros e não-negros - e é bem assimilada porque foi reelaborada e acrescida de novas espacialidades e temporalidades culturais. Antes restrita ao candomblé e à capoeira, passa a ocupar espaço na mídia, a começar pela apropriação do trio elétrico até chegar às grandes redes mundiais de telecomunicações” (Ayêscá, 2005, p. 13).

Consequentemente, esse movimento transpõe os muros dos espaços religiosos e as fronteiras locais e regionais, alcançando uma dimensão que proporcionou o surgimento e amplificação de organizações de cunho social essencialmente inclusivo com ampla visibilidade cosmopolita das matrizes africanas.

#### 3.1 BREVE HISTÓRICO DA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA

O Brasil é um país de dimensões geográficas continentais, colonizado por europeus de norte a sul. No caso específico do presente estudo, o foco se dá nos acontecimentos religiosos e culturais ocorridos na Bahia, na cidade de Salvador. O Brasil foi o último país da América a abolir a escravidão. O trabalho escravo era exercido por homens e mulheres trazidos em navios

da África. Durante a viagem, nos porões destes navios, manifestavam, segundo os portugueses, uma "feitiçaria estranha" que, na verdade, eram as heranças religiosas e culturais do povo africano. (Munanga, 2019)

As leis abolicionistas tiveram forte interferência sobre a integração da cultura afro no Brasil, havendo paralelamente a criminalização de grandes elementos da cultura que não se encaixavam nos valores europeus. O candomblé teve fraca aceitação de forma nacional, ficando restrito ao território baiano tendo a mulher, mãe de santo como principal líder. Após a Lei Áurea uma parte da população recém alforriada migrou da Bahia para o Rio de Janeiro trazendo o candomblé ritual dos orixás baianos que foram miscigenados com as tradições religiosas locais advindas do sincretismo católico e o kardecista.

Com a promulgação da Lei Áurea, a sociedade afro-brasileira sofreu forte interferência nas suas manifestações religiosas e culturais, uma vez que não lhes foi permitida uma integração social por parte dos europeus e senhores de engenho. Suas práticas e crenças foram reduzidas a crimes passíveis de prisão, o que os levou a proteger-se em guetos. O autor André Rangel de Souza Nunes, em sua dissertação “130 anos da Lei Áurea: As leis abolicionistas e a integração da população negra no Brasil”, comenta:

“Criminalizou-se, de fato e de direito, muito do que se compunha a cultura negra, e que não se coadunava com valores europeus. Assim, coibia-se penalmente a prática de religiões de matriz africana – associadas ao crime de curandeirismo; bem como a maconha, o samba e a capoeira – associados à turbação à paz pública. Destarte, impôs-se sobre o negro brasileiro um controle policial, caracterizado pelo Direito Penal do Inimigo” (Zaffaroni, 2012 *apud* Nunes, 2018, p. 123).

Apesar da condição de escravidão, as festas religiosas praticadas nas senzalas eram promovidas para exaltar seus orixás através do canto, da dança e dos atabaques do candomblé, instrumento de percussão trazido da África que faz parte do ritual religioso, tocado para convocar os orixás. São três atabaques: Run, Rumpi e Lê, reproduzindo respectivamente os timbres grave, médio e agudo. Para cada orixá, existe um toque específico. Denominam-se atabaques de candomblé, pois são sagrados, diferindo dos atabaques musicais, mais ligados ao profano. Segundo Candemil (2021, p. 139):

“Independentemente dos “usos e funções da música” (Merriam, 1964), tanto nos terreiros de candomblé Ketu quanto em grande parte das casas de umbanda a música é de extrema importância para a realização dos rituais. Nesse contexto, a música tem caráter funcional, com destaque para a função comunicativa e de sustentação do culto (Cardoso, 2006, p. 185; Lody; Sá, 1989, p. 61) e para os atabaques que estão presentes em quase todos os eventos religiosos e sociais” (Brandão, 2015, p. 115).

Na senzala, os escravos traziam de suas origens seus rituais de dança e religião. Em festas no engenho, manifestavam, através de seus cantos, ritmos e dança, o candomblé.

“O candomblé se esparramou muito rapidamente por todo o país, deixando de ser uma religião exclusiva de negros, a música baiana de inspiração negra fez-se consumo nacional, a comida baiana, nada mais que comida votiva dos terreiros, foi para todas as mesas, e assim por diante” (Prandi, 1991, p. 5).

Com o fim da escravidão, a população negra passou a habitar os grandes centros das capitais. Este convívio trouxe a miscigenação das culturas africanas, indígenas e europeias. A oralidade fez com que, com o tempo, uma nova manifestação religiosa nascesse, a princípio no Rio de Janeiro: a Umbanda. Reginaldo Prandi comenta em sua dissertação “Música de fé, música de vida: A música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira”:

“Por muito tempo o candomblé e as outras formas regionais de culto afro-brasileiro permaneceram mais ou menos confinados a seus locais de origem. Mas logo no início, com o fim da escravidão, muitos negros haviam migrado da Bahia para o Rio de Janeiro, levando consigo sua religião de orixás, de modo que na então capital do país reproduziu-se um vigoroso candomblé de origem baiana, que se misturou com formas de religiosidade negra locais, todas evadas de sincretismos católicos, e com o espiritismo kardecista, originando-se a chamada macumba carioca e pouco mais tarde, nos anos 20 e 30 do século passado, a umbanda” (Prandi, 2005, p. 4).

### 3.2 TRADIÇÃO ORAL

A identificação da oralidade como processo de difusão de informação revela o grande valor da palavra dita e seus movimentos culturais para os povos afro-brasileiros. Ressaltamos a importância de se pensar sobre seu uso na preservação e transmissão do legado cultural e religioso oriundo da África, por meio de uma breve ponderação teórica sobre as tradições orais dos povos africanos e sua perpetuação. Isso é fundamental para conhecer sua aparição e difusão e entender como foi instituído no Brasil. Ressalta-se que não seria possível abordar a grandiosidade do tema desde fatos históricos, a chegada ao Brasil, a cultura, a religião e a religiosidade. Concentramos nossa atenção na transmissão da tradição oral dos ritmos afro-brasileiros por meio da manifestação musical de determinados grupos populares de percussão da Bahia.

Apesar da evolução do tempo e da notação musical, a reprodução através da tradição da oralidade permanece como prática natural entre os grupos de ritmos afro-brasileiros observados durante este estudo, especificamente na cidade de Salvador.

“Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Hampaté Bâ, 2010, p. 167).

A tradição é uma interação de um grupo, relevante para determinada comunidade, que respeita e difunde suas características passadas através das gerações, transmitindo seus valores do mais velho para os mais novos, respeitando a hierarquia. Cria-se, portanto, a memória e a história de um povo, que reverbera ao longo dos tempos o seu legado.

“A palavra “tradição”, portanto, só adquire seu significado pleno quando se refere a essa dimensão espaço-temporal da experiência do grupo: ela se enraíza no passado para permitir ao vivido de hoje orientar-se, sem descanso e por meio de um mesmo impulso, para o amanhã. A tradição só pode ser um ato de comunidade. Ela faz corpo com ela. Ela faz ser de novo aquilo que ela foi e aquilo que ela quer ser. Assim nos parece ser a profunda dinâmica da tradição oral na África negra” (Bonvini, 2001, p. 39).

Os griots, datados a partir do século XIII, localizados inicialmente na África Ocidental (Mali), representam a memória e a história oral de um povo ou comunidade. São guardiões, ou seja, são indivíduos que trazem a missão de transmitir os conhecimentos ancestrais entre gerações e culturas.

“A tradição oral é guardiã da história e da memória entre muitos povos africanos, sendo preservada, principalmente, por homens sábios, que foram e são responsáveis por manter a memória viva dos fatos e feitos de seus antepassados. São poetas, músicos, dançarinos, conselheiros. Por isso, são denominados, de modo geral, como contadores de história” (Souza, 2005, p. 85).

Há que se reconhecer que a tradição oral afro-brasileira se sobrepõe aos ensinamentos acadêmicos. É notória a importância de sua disseminação. Trazer para a materialidade um saber popular grandioso contribui para ultrapassar seus guetos e fazer parte oficialmente de programas acadêmicos, por serem fundamentais para a cultura popular brasileira.

“Podemos de fato considerar a tradição oral, atestada atualmente no Brasil como um incomparável sucesso de uma vontade individual e coletiva de se impor a um ambiente particularmente hostil, pois os negros conseguiram salvaguardar suas crenças e suas sensibilidades, e continuar eles mesmos, apesar de tudo, e melhor ainda, tornar suas crenças atrativas aos olhos daqueles que, por sua cultura, são os descendentes diretos de seus antigos mestres. Daí a proliferação atual dos cultos afro-brasileiros, verdadeiros centros culturais africanos no Brasil (Bonvini, 2001, p. 41).

### 3.3 TAMBORES

Nessa pesquisa, apresento um breve recorte sobre a história do tambor. Por tratar-se de assunto vasto, uma vez que cada região do país tem uma sonoridade com características particulares, ilustro o tema de forma sucinta a fim de contextualizá-lo.

“Conta-se que para o povo Malinké, antes de cortar uma árvore para fazer um Djambé, é necessário pedir licença para o espírito daquela árvore. Se a licença for permitida, aquele Djambé Foulá (tocador de Djambé) será protegido por este mesmo espírito, cada vez que for tocar aquele Djambé” (Mo Maiê, 2017, p. 1).

**Figura 2** – Tamani, tambor falante. Marcado pelas formas de uma ampulheta do tempo



**Fonte:** Mo Maiê (2017).

O tambor deu voz à luta e à resistência dos povos africanos escravizados no Brasil, reverberando seu legado cultural e tradições, integrando-se à sociedade afro-brasileira com lugar de destaque.

“Os ritmos irreprímíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis [...] suas síncopes características ainda animam os desejos básicos – serem livres e serem eles mesmos – revelados nesta conjunção única de corpo e música. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do poder insignificante das palavras – faladas ou escritas” (Gilroy, 2001, p. 164).

O site Música Brasilis define:

“O tambor é um instrumento de percussão usado em todas as culturas e em cada uma possui nomes, constituições e formas diferentes, como cilíndrica, cônica, como um barril, taça ou ampulheta. Em suas extremidades há uma membrana esticada que pode produzir um ruído ou um som de altura definida, dependendo do meio utilizado para fazê-la vibrar” (Música Brasilis, 2016, p. 1).

E Lopes (2004, p. 649) acrescenta:

“Nome genérico de todo instrumento de percussão membranófono. A música africana, na origem e na diáspora, compreende enorme variedade de tambores, e em geral seus nomes se estendem às danças que geram e acompanham, tais como bamboula, carimbó, conga, tumba etc. Quando usados ritualisticamente são sacralizados, já que o som que emitem, é portador de energia vital, de axé, servindo, por isso, como veículo de contato entre o mundo dos vivos e o das entidades sobrenaturais. Por isso, eles recebem sacrifícios e oferendas e são tratados com o respeito que merecem as divindades”.

**Figura 3** – Quadro ‘Escravidão’ de Laurentino Gomes



**Fonte:** Diniz (2021).

A resistência ancestral se faz presente até a atualidade através do ritual de confecção dos tambores sagrados, usados nos terreiros de candomblé e que também ganharam as ruas numa mescla do sagrado com o profano, mas sem perder a característica principal que é a comunicação com o divino. No site Terreiro do Gantois, temos a definição para os três tambores sagrados de matriz africana, instrumentos históricos de resistência, fé e luta, como descreve o próprio site e cita o professor Jaime Sodré:

“No Brasil, a trilogia de tambores sagrados: Rum, Rumpi e Lé, articula a mensagem rítmica e melódica da comunicação com as divindades, fazendo-as movimentar-se nas coreografias que revelam aos olhos de todos a odisseia de Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos, reportando-se, portanto, a história do mito, as propriedades e virtudes dos mesmos, com a mesma finalidade de repercutir mensagens que têm os Tambores Falantes na África” (Terreiro do Gantois, 2021, p. 1).

Segundo o Prof. Iuri Passos, em seu texto para o site Terreiro do Gantois, os tambores Rum (Hum), Rumpi (Hunpi) e Lê guardam características distintas. Ele também acrescenta informações sobre as baquetas específicas para tocar os tambores sagrados (Agidavi), além do agogô, que tem seu papel de destaque e importância pela sonoridade aguda, sendo responsável por marcar o ritmo:

“Os atabaques são compostos por tambores cilíndricos ou ligeiramente cônicos, com uma das bocas coberta de couro de boi, veado ou bode. São tocados com as mãos, com duas baquetas (agdavis), ou por vezes com uma mão e uma baqueta, dependendo do ritmo e do tambor. No candomblé o atabaque tem seu próprio nome de acordo com a sua nação, que é o que denomina a sua origem na África. Mas, no Brasil, a maioria dos terreiros de candomblé adotou nomes específicos dos atabaques que provêm do

Fon (Fòngbè), língua dos Jeje e do Ewe, que são Hun (o atabaque maior), Hunpí (o atabaque médio) e Lê (o atabaque pequeno) (Terreiro do Gantois, 2021, p. 1)”.

Sobre as medidas e funções dos instrumentos, o Professor Iuri explana nesta ordem sobre o Rum (Hum), Rumpi (Hunpi), Lê, Agidavi e Agogô (Gã):

“O maior dos três atabaques utilizado é o mais destacado, não só pelo seu tamanho, mas pelo que ele realiza. Ele é conhecido por ser o solista, contudo, sua maior função é marcar os passos de dança dos Orixás com seus repiques e floreios. A depender do toque e da nação que o envolve, pode ser tocado com as duas mãos na sua pele, ou com um só Agidavi (baqueta) em uma das mãos sendo a outra usada diretamente na pele, como vemos nas nações Ketu e Jeje. Suas medidas variam, mas em média possui 110 cm de altura e boca de 15 cm de diâmetro”. (Terreiro do Gantois, 2021, p. 1).

Segue a explanação:

“**Hunpí** tambor de tamanho médio, 90 cm de altura e boca de 13 cm de diâmetro. Pode ser tocado com dois Agidavi ou com as duas mãos na pele, a depender do toque e da nação que o envolve.” [...] “Tambor de menor porte, com altura de 70 cm e boca de 12 cm de diâmetro. Pode ser tocado com dois **Agidavi** ou com as duas mãos na pele, a depender do toque e da nação que o envolve.” [...] “Feito de madeira muito resistente como o araçazeiro, goiabeira e ingazeiro, o **Agidavi** é o termo usado para chamar as baquetas que são percutidas nos atabaques e são fundamentais nos candomblés Ketu e Jeje, representando sua principal característica, pois os atabaques são tocados com o **Agidavi.**” [...] “(Agogô) Campânula de metal, instrumento idiofone tocado com uma baqueta de ferro ou de madeira. Ele remete ao tom mais agudo e tem como principal característica marcar a célula rítmica  $\epsilon$ , além de ser também responsável por iniciar os ritmos, sendo os tambores guiados pelo seu som agudo e perceptível por todos”. (Terreiro do Gantois, 2021, p. 1).

**Figura 4** – Foto: Rum, Rumpi e Lê



**Fonte:** Unknown (2011).

## 4 PRODUTO

Quando me propus a ingressar no Mestrado Profissional, e não no acadêmico, foi exatamente pela possibilidade de contribuir com a elaboração de um produto acessível ao grande público. Claro que uma dissertação acadêmica tem valor intelectual inestimável e perpétuo, porém, é pouco acessível no tocante à forma e formalidade com que se apresenta. Como professor, acredito que exemplos, linguagem e didática simples estimulam o aluno a uma busca de aprofundamento espontâneo por parte dos interessados.

Sou da época em que não existiam fontes de pesquisa nacionais sobre a música formal. Os métodos eram importados e vinham para o Brasil pelo correio! Imaginem o momento de espera entre a compra e a chegada para finalmente começar a estudar. Na bateria, o pioneiro a desenvolver um método de ensino foi o americano Gene Krupa. O tempo foi passando e, com ele, a facilidade em adquirir material de estudo. Os *tours* educacionais também se tornaram mais frequentes, colaborando para uma formação musical mais eficaz e fidedigna de norte a sul do país.

Estimulado por essa possibilidade, escrevi um livro denominado “A Bateria Musical” (Meirelles, 1995). Não se tratava de uma metodologia, mas sim, de um songbook contendo arranjos das minhas composições para que fossem tocadas em trio (piano, baixo e bateria). Viajei pela Europa, Ásia, América Latina e Estados Unidos, dando aulas de prática de conjunto, usando meu livro como referência, além do ensino de técnicas para bateria, meu instrumento principal.

Passadas algumas décadas, surgiu o convite para quinze dias de aulas na Universidade Federal da Bahia - UFBA, relatado acima com detalhes, no item 2: “A Experiência na Bahia”.

Os momentos de folga proporcionaram um aprendizado imenso, trazendo a certeza da contribuição da música africana para a formação da nossa música brasileira, tão diversa quanto a grandiosidade do nosso território. O material transcrito do que foi visto e ouvido permaneceria comigo e talvez fosse compartilhado apenas com os alunos dos cursos em que levo a música brasileira para o mundo, fato que se percebe, pois, a escrita original do material está em inglês.

Esse material entrou em uma apostila informal, onde também constam sambas, maxixes e chorinhos, ritmos não contemplados neste estudo. O conteúdo constante do e-book é demonstrado aqui com o adendo de que as imagens das partituras foram reescritas usando o programa Finale, pelo meu amigo e companheiro de palco e da vida toda, Sérgio Barrozo. Eu já havia feito esse trabalho anteriormente, porém, senti a necessidade de escrever a lápis mais detalhes para facilitar o entendimento dos meus alunos. Preferi deixar as anotações nos

exemplos desta dissertação, suprimindo esses adendos dos exemplos do e-book, por questões meramente estéticas.

#### 4.1 A PANDEMIA

No ano de 2020, fui convidado a lecionar na graduação de música da Universidade do Vale do Itajaí -UNIVALI – Itajaí/SC. Chegando lá, com menos de um mês de trabalho presencial, o mundo foi tomado por uma pandemia. A informação passada pela instituição era para que aguardássemos em casa, pois seriam “apenas 15 dias de quarentena”. As aulas presenciais foram adequadas para o formato online, fato novo para mim, pelo menos. O tempo foi passando e as fronteiras foram se fechando de vez. A possibilidade de um contágio era iminente e, verdadeiramente, não saí de casa, porém, mudei de estado sem levar minha bateria, meu piano, minha marimba. Como estudar? Como compor?

Fui salvo pela generosidade e afeto do meu amigo e músico Rafael Alexandre, que me cedeu seu estúdio para que eu pudesse praticar. Todas as sextas-feiras, nos encontrávamos na casa dele para estudar técnica de bateria. Numa certa vez, resolvemos passar o “Brazilian Grooves”, nome que batizei os ritmos afro-brasileiros que havia transcrito em Salvador. Recebi a missão da Univali de dar uma aula sobre os ritmos afro-brasileiros na plataforma do YouTube. Assim, surgiu a filmagem que fiz questão que fosse o mais artesanal possível para que se aproximasse ao máximo do que observei.

**Figura 5** – Foto: Univali



**Fonte:** Educação Univali (2020).

##### 4.1.1 A gravação

A primeira gravação, como já citado, ocorreu de maneira artesanal, no estúdio do Rafael Alexandre (que chamo carinhosamente de Rafa) em Itajaí–SC, durante o outono de

2020. Foi tudo improvisado e funcionou muito bem. Usei a bateria emprestada do Rafa, pratos Zildjian e microfones overhead que não lembro a marca pois o intuito há época, era apenas estudar técnica de bateria e não registrar um trabalho acadêmico. A filmagem foi feita através de um celular cujo modelo e marca, na empolgação da gravação, me esqueci de anotar. Guardei os vídeos em um pen drive e, confesso, até esqueci do material.

De volta ao Rio de Janeiro em 2021, resolvi retomar o estudo formal e me matriculei no mestrado profissional da UFRJ. As matérias teóricas foram todas online, pois ainda estávamos em pandemia. Minha primeira ideia foi refilmar todos os ritmos; porém, quebrei o braço. Foram três meses de gesso, dois de fisioterapia e mais alguns meses para conseguir, de fato, voltar a tocar. Em conversa com a minha orientadora, Sheila Zagury, e com o meu coorientador, Paulo Pedrassoli, optamos por inserir os vídeos já gravados no estúdio do Rafael Alexandre.

#### **4.1.2 O conteúdo**

Optei por um produto no formato e-book, com o intuito de apresentar as partituras que transcrevi, agregando os links dos vídeos onde toco os ritmos. Analisei como fazer um e-book e decidi realizar tudo sem a ajuda de profissionais para diagramar ou fazer as artes. Usei o PowerPoint e salvei em PDF interativo.

O conteúdo não traz uma pesquisa teórica aprofundada sobre os ritmos apresentados. No e-book, indico links de documentários e grandes mestres que apresentam pesquisas fidedignas acerca de cada ritmo. Meu trabalho foi realmente transcrever o que ouvi e depois interpretá-los.

## 5 AFOXÉS

A etimologia da palavra tem variados significados:

“Afoxé é uma festa realizada como uma obrigação pelos integrantes do candomblé e, talvez, influenciada pelas festas de Coroação dos Reis do Congo, chamadas de congadas. Revela ainda que seus cantos eram em yorubá, mas que o entrelaçamento das línguas no Brasil foi notado, também, nos cânticos entoados nos afoxés” (Cacciatore, 1988, p. 40-41).

Os Afoxés mantinham um procedimento ritualístico antes da sua realização por tratar-se de uma festa cheia de simbologia exaltando a conotação do sagrado. O intuito de manter os rituais mantém a preservação das tradições afro-brasileiras, mas também constituindo um panorama de solidificação social e cultural para toda a comunidade envolvida.

“O ritmo dos afoxés se apresenta como rito, conduzindo o cortejo” (Sodré M., 2002, p.62).

De acordo com a matéria publicada no site da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia sobre o carnaval da cultura afro e afoxés:

“Entidades carnavalescas Afro e de Afoxés desfilaram a beleza e força das tradições religiosas de matriz africana para o Circuito Batatinha, neste sábado (10). No terceiro dia da festa momesca, o Pelourinho, que já se consagrou como um espaço carnavalesco da família, abrigou diversos blocos culturais, na sua maioria de origem popular e de matriz africana e/ou indígena [...]” (Bahia, 2024, p. 1).

O site [ocandomble.com](http://ocandomble.com) explica que o “Ipadê de Exu” (chamado popularmente por Padê) era um ritual religioso realizado durante a preparação para a partida do afoxé, que ainda é praticado na maioria dos afoxés e é praticado nos terreiros de candomblé. Este ritual ocorre inicialmente no salão da sede do afoxé e somente após os membros dançarem e cantarem para Exu ao redor do padê, é que o mesmo pode ser levado para a rua. A cerimônia, que acontece todos os dias antes do desfile do afoxé, simboliza o ato de despachar Exu, ou seja, pedir permissão, por meio de saudações, ao senhor dos caminhos.

“O afoxé é uma extensão do terreiro. Normalmente, quem está ali é a comunidade das casas religiosas para brincar em conjunto” (Sodré J., 2008 *apud* Bahia, 2010, p. 23).

Segundo Lody, o grupo de músicos que tocam os instrumentos nos rituais de Afoxé é denominado Charanga. Essa função, cabia às mulheres que cumpriam um percurso pelas ruas de Gexá, o reino de Olorum. Elas traziam em seus pescoços pequenos atabaques denominados ilus. Os mesmos instrumentos são identificados nos desfiles de afoxés, que seriam as fontes de subsistência das celebrações de Oxum na região de Gexá.

“As músicas dos afoxés se apóiam nos rituais gexá e nos da própria manifestação” (Lody, 1976, p. 6).

Sobre os instrumentos que formam a charanga, os mais proeminentes são os afoxés, atabaques, ilus (atabaques menores, originários da terra de Gexá), xequerês e agogôs, que estabelecem a fórmula fundamental que é seguida pelos demais instrumentos para a batida do afoxé.

“Cada instrumento musical desempenha seus ritmos, os quais, conjuntamente, compõem “batidas cadenciadas e repetidas que caracterizam os toques Gexá” (Lody, 1976, p. 17).

Liliane Maria de Santana Santos, em seu artigo “Os afoxés como movimentos sociais na Bahia: luta por igualdade e afirmação étnica” traz a citação:

“Os afoxés surgiram na Bahia ainda no século XIX, pautados por um ideal de resistência negra e valorização étnico-racial, mais precisamente em 1895 através dos grupos Pândegos da África e Embaixada Africana, os quais, por possuírem boas relações sociais e desfilarem com elementos considerados dos grupos brancos, eram de certa maneira tolerados pela sociedade”. (Santos, 2016, p. 48).

Momento importante e comentado por Rodrigues (2008, p. 163):

“As festas carnavalescas da Bahia reduzem-se ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços. Nos últimos anos, os clubes mais ricos e importantes têm sido A Embaixada Africana e os Pândegos da África. Mas, além de pequenos clubes como A Chegada Africana, os Filhos da África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e as máscaras negras isolados”.

A sociedade dita “elitizada” aos padrões da época, promovia um código de conduta a fim de preservar a ordem através do controle dos hábitos urbanos. Desta forma, acreditavam contribuir para uma sociedade mais civilizada.

“Foi pensando em civilizar os costumes e as gentes da cidade que muitas das práticas populares e muitos dos usos que se faziam da rua, para o lazer ou para o trabalho, passaram a sofrer censuras e a conhecer formas de controle. Assim, a moralização e a reeducação das classes populares seriam defendidas com veemência, tendo por base os pressupostos idealizados pelas elites para a sociedade brasileira” (Sampaio, 1998, p. 28).

Na sociedade daquela época, as práticas de entretenimento tinham uma importância fundamental na dinâmica social, espelhando a cultura e as estruturas hierárquicas existentes. Essas práticas estavam fortemente interligadas a festas familiares e a acontecimentos comunitários, como o carnaval, que sofriam explícita autoridade por parte do governo ou da

Igreja. Essas comemorações não apenas proporcionavam diversão, mas também atestavam prestígios e posições sociais.

“A Monarquia continua viva na República, através da atuação e do comportamento dos seus homens” (Sampaio, 1998, p. 28).

Os Afoxés solicitaram formalmente a permissão para desfilarem pelas ruas. A resposta foi publicada no periódico A Bahia.

“Ao Sr. dr. Madureira de Pinho foram requisitadas diversas licenças para exibição de clubs carnavalescos”. De ordem do Sr. dr. chefe de polícia e segurança pública, e , para conhecimento de todos, faz-se sciente que nenhum club poderá apresentar-se nas ruas da capital sem aprovação das respectivas críticas pela polícia, e bem assim que não será absolutamente permitido: 1, a exibição de clubs de costumes africanos, candomblés; 2, a exibição de críticas offensivas a personalidades e corporações; 3 o uso de mascaras depois de 6 horas da tarde, excepto nos bailes até meia noite” (Jornal A Bahia, 1906 *apud* Bahia, 2010 p, 18).

As impressões sobre o desfile foram descritas por Nina Rodrigues para os Pândegos da África:

“O sucesso desse clube foi enorme. Vimos compacta multidão de negros e mestiços que a ele, podemos dizer, haviam se incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados do carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade. E, de feito, os negros fetichistas vingavam-se assim das impertinências intermitentes da população, exibindo em público a sua festa” (Rodrigues, 2008, p. 205).

Ao mergulhar na rica cultura da Bahia, a fascinação pelos afoxés foi imediata. Os afoxés são agremiações que preservam e disseminam as tradições africanas, cujo ritmo é o Ijexá. Cada agremiação traz distintas características em relação ao toque.

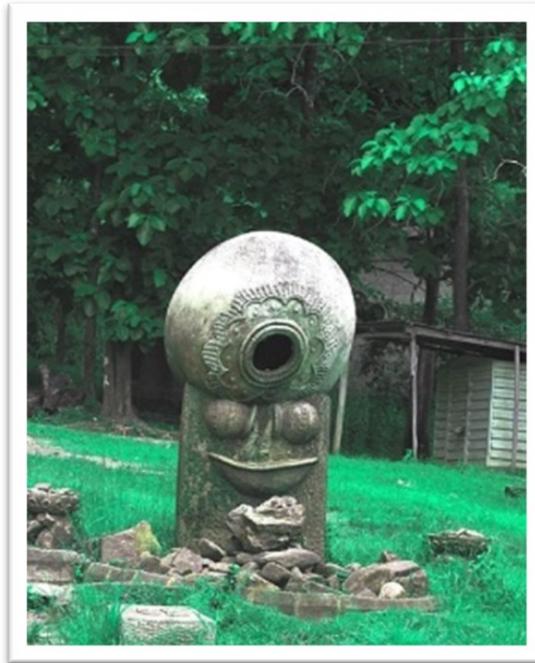
## 5.1 IJEXÁ

O autor reforça a informação de que este é um estudo baseado em sua observação de grupos folclóricos de música da Bahia, que interpretavam um ritmo transmitido através da oralidade. Não é o intuito neste momento aprofundar teoricamente o ritmo ijexá, com base em fatos históricos ou análises musicais sobre o assunto.

“Musicalmente, o aspecto mais interessante é o processo de síntese rítmica, chegando-se a uma redução mínima, um motivo rítmico básico, que ainda permite o reconhecimento do gênero, originalmente executado por um trio de tambores, um gã (agogô) e vozes, e que foram vertidos, reduzidamente, para outros instrumentos de uso mais comum na música popular, como a bateria, o violão ou guitarra, o piano, o contrabaixo, e até mesmo um pandeiro e outros, que mesmo isoladamente permitem caracterizar o ritmo, notando-se que isso ocorreu em um processo de “aprendizado” e

experimentações de técnicas que foram sendo aprimoradas e acumuladas, pois, sobre o ritmo, ainda não havia um pleno domínio técnico para esses instrumentos. Não há como negar que se trata de uma contribuição musical e social substantiva que o Brasil incorporou, advindo, uma vez mais, das comunidades negras, ampliando e destacando a nossa singularidade e diversidade musical popular” (Ykeda, 2016, p. 14).

**Figura 6** – Foto: Símbolo ijexá, na cachoeira Erim-Ijexá



Fonte: Ijexas (2024).

### 5.1.1 Um pouco da história do Ijexá

Na Nigéria, precisamente na cidade de Ilexá, nasceu o ritmo Ijexá. Termo de origem do povo iorubá. Trata-se de um ritmo ritual de matriz africana trazido pelo povo escravizado nos navios negreiros que desembarcaram na Bahia no fim do século XVII.

“Música ritualística de origem africana, o ijexá foi levado para o Brasil pelos iorubás escravizados. No Candomblé nagô da Bahia, é fortemente empregado nos cultos religiosos, a exemplo dos dedicados aos orixás Ogum e Xangô, quando em sua origem é dedicado especialmente a Xangô (as exceções em que este toque não se pratica são aqueles dedicados aos orixás de origem jeje: Omulu, Oxumarê e Naná) ... No final do século XIX, o ijexá passou a transcender os rituais do Candomblé e passou às ruas de Salvador por meio dos afoxés: o primeiro deles a desfilar foi no ano de 1895; dali em 1897 outro grupo apresentou-se com o tema "As Cortes de Oxalá" até que em 1922 se deu o primeiro afoxé devidamente organizado e integrando o cortejo do carnaval: o "Afoxé Papai Folia" (Ikeda, 2016, p. 21-36).

## 5.2 BADAUÊ

Negrizu (2016 *apud* Silva, 2017), define o grupo Badauê: Afoxé Badauê, o mensageiro da alegria e o mistério do significado do seu nome.

“Todo mundo queria saber como é essa palavra Badauê. Ai, foi buscar no iorubá, não tem, vai buscar não sei onde, não tem... Então, é um mistério. Esse mistério que ganha essa... que entra no disco Cinema Transcendental, de Caetano Veloso, que ele fala realmente desse “misteriosamente”. Môa, que é um iluminado [...] poeta dos mais profundos, que tinha experiência já com a família dele [...] tinha uma coisa que parece que já estava fervilhando. É por isso que eu falo muito da proteção dos deuses africanos, orixá *tá* sempre presente com o Badauê, entendeu? Você vê que *tá* pulsando aí” (Negrizu, 2016 *apud* Silva, 2017 p. 75).

Silva (2017), em sua dissertação “Pra te lembrar do Badauê... o mensageiro da alegria em uma viagem pelos Lonas vê (caminhos da memória) do mar azul - espaço, tempo e ancestralidade”, comenta:

“O Afoxé Badauê, já em sua criação, navegava nas ondas contagiantes da energia odara, do clima de coletivismo imperativo nos anos 1970 e da pluralidade de influências estéticas advindas do Atlântico Negro. O ijexá do Badauê – música e dança – era marcado pela presença de uma polifonia de ritmos diaspórico, tais como: o afro beat nigeriano, a salsa cubana, o reggae jamaicano e o soul e o funk estadunidense, além de outras influências modernas e contemporâneas” (Silva, 2017, p. 87).

Deixo como sugestão a leitura do texto supracitado para aqueles que queiram se aprofundar no mundo azul do Badauê.

Abaixo, a transcrição que fiz a partir da observação do grupo em atuação. Criei para cada grupo abaixo citado, uma partitura dos ritmos adaptados para a bateria.

**Figura 7** – Partitura Exercise 5: Badauê



Exercise 5: *Badauê*

$\text{♩} = 100 \text{ m.m.}$

The musical score for Exercise 5: *Badauê* consists of three staves, all in 2/4 time. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100 \text{ m.m.}$ . The top staff is for the *xequerê* (xylophone), the middle for the *agogô* (agogô), and the bottom for the *atabaque (conga)*. The *xequerê* part features a series of rhythmic patterns with accents. The *agogô* part has a more complex rhythmic structure with various note values and rests. The *atabaque (conga)* part provides a steady, rhythmic accompaniment.

Fonte: do autor (2024).

The musical score for *BADAUÊ 100 mm* is divided into two parts: *PRATOS* (top staff) and *BOMBO* (bottom staff). The *PRATOS* part features a series of rhythmic patterns with accents. The *BOMBO* part is divided into sections labeled *BOMBO*, *CAIXA e BOMBO*, and *BOMBO*. The *CAIXA e BOMBO* section includes a dashed line, indicating a specific rhythmic pattern or transition.

### 5.3 ILÊ AIYÊ

O Ilê Aiyê é o primeiro bloco afro, surgido no ano de 1974. A consciência negra sempre foi uma temática importante abordada pelo grupo, cujos desfiles contavam apenas com a participação de componentes negros. Em suas composições, evidenciam-se as barreiras raciais e a valorização de uma identidade étnica.

O Ilê Aiyê construiu sua imagem mediante um processo em que ostenta justamente o estigma da pele negra com o sinal invertido. Trata-se de exibir orgulhosamente a cor negra como troféu, sem fantasias ou máscaras na acepção cenológica. Ou seja, o discurso do Ilê Aiyê é centrado (explicitamente ou não) na cor, o que não quer dizer que se resume a isto. Toda a indumentária, a coreografia e a música associada ao bloco são uma exaltação da beleza negra tanto diante dos negros como diante dos outros, os brancos - no caso da Bahia, é mais prudente dizer os mais claros. A própria cor negra só pode fazer sentido como distinção enquanto referida a cor branca. E a negritude está associada, na cultura popular baiana e no repertório geral do Carnaval, a um erotismo vibrante, esplendoroso, vitorioso (Moura, 2000, p. 367-368).

Na música, a performance do grupo ratifica a sua ideia de resistência.

Também é impactante a imagem das alas de tambores. São batidas fortes ritmadas e acompanhadas não só pelas mãos, como por todo o corpo. Os músicos carregam o discurso na batida dos tambores, instrumentos que são a marca da musicalidade do Ilê Aiyê. Apesar de existirem outros blocos afros em Salvador, não é difícil distinguir a musicalidade de cada um deles. A do Ilê vem sempre carregada de apelos de afirmação e orgulho da raça, um tipo de música não comercial, mas fundada na temática do bloco, na história de seus representantes e acima de tudo na mensagem carregada de apologias a cultura negra e ao homem/mulher negro (Moreira, 2013, p. 101).

**Figura 8** – Partitura Exercise 4: Ilê Aiyê



*Exercise 4: Ilê Aiyê*

♩ = 100 m.m.

agogô

tom  
or repique

atabaque  
(conga) I

atabaque  
(conga) II

©

ILÊ AIYÊ 100 m.m.

CAIXA HI-HAT

CAIXA

BOMBO

Fonte: do autor (2024).

#### 5.4 RITMO IJEXÁ

O candomblé é uma religião de matriz africana que cultua os orixás. O termo candomblé vem da junção das palavras quimbundo "candombe" (dança com atabaques) e iorubá "ilê" (casa), que significa "casa da dança com atabaques". Decorrente do animismo africano, a religião tem por base a alma da Natureza.

O Ijexá é um ritmo de candomblé para evocar principalmente o orixá Oxum. Tocados em reuniões fechadas, nos terreiros, faz parte da comunicação de seus devotos com o divino.

“Quando se pergunta a um iniciado qual é o toque de Oxum, sua resposta é: ‘ijexá’. Contudo, esse toque também é muito usado para acompanhar cantigas de outros orixás” (Cardoso, 2006, p. 352).

As tradições religiosas, a este tempo, já sofrem influência local. Seus cultos, danças e ritmos rompem os limites dos terreiros, alcançando as ruas e passando a figurar também no profano. Quando alcançam os carnavais da Bahia, seus ritmos de rua são denominados Afoxés.

“Os afoxés surgiram como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de Candomblé de participar do carnaval com sua música própria”. O autor relata que “devido a estreita relação, o afoxé e o ijexá muitas vezes são confundidos entre si. Muitos músicos do sudeste e sul do Brasil falam “vamos tocar um afoxé” pensando em utilizar o ritmo ijexá” (Becker, 2014, p. 24).

Incluo a partitura transcrita por mim:

**Figura 9** – Partitura Exercise 10: Ijexá



*Exercise 10: Ijexá*

♩ = 80 m.m.

agogô

xéquerê

atabaque  
or conga

large tom  
or surdo

Fonte: do autor (2024).

IGEXÁ 80 mm  
CAIXA e BOMBO

### 5.5 MUZENZA

Fundado em 1981, o bloco Muzenza traz a origem Bantu em seu nome, que significa "o iniciado no candomblé Angola". Seu ritmo tem forte influência do reggae, resultando no que conhecemos como samba-reggae.

“O Muzenza é o bloco afro mais identificado com o *reggae*. Foi criado no ano da morte do Bob Marley, no bairro da Liberdade, por dissidentes do Olodum” (Guerreiro, 2000, p. 39).

Figura 10 – Partitura Exercise 7: Muzenza



Exercise 7: Muzenza

♩ = 80 m.m.

Fonte: do autor (2024).

MUZANZA 80 mm  
CAIXA

## 5.6 MALÊ DEBALÊ

Replico aqui um recorte do texto do artigo “Malê Debalê: Uma origem, uma tribo, uma festa” da autora Lúcia Fernandes Lobato, para a revista Gambiarra, n.º 1, Ano I, 2008:

“Malê Debalê é um bloco afro fundado em 23 de março de 1979 por um grupo de familiares, amigos e vizinhos do bairro popular de Itapuã, situado na cidade do Salvador-Bahia. O cotidiano partilhado na mesma localidade, o respirar na mesma ambiência e o conviver com os dramas e as delícias do dia a dia foram os responsáveis pelo surgimento e consolidação do grupo.

O nome Malê Debalê foi uma homenagem prestada aos malês, negros muçulmanos, chegados à Bahia na condição de escravos. Os fundadores do bloco se identificaram com o perfil histórico da luta de resistência malê, que em 25 de janeiro de 1835 realizaram em Salvador a maior revolta escrava urbana até então ocorrida no Brasil, conhecida como a Revolta dos Malês. Foi uma justa homenagem e a este respeito manifestou-se Antônio Risério, em carta a Nei Lopes (1988, p. 69): [...] o sucesso do bloco afro Malê Debalê, junto com a revalorização popular das revoltas islâmicas, criou uma espécie de mito em torno dos malês. Hoje na Bahia, qualquer negro informado, alguns com certa ponta de esnobismo (compreensível, mas condenável) afirma-se descendente dos malês. Debalê foi uma palavra criada pelo grupo que tinha a informação de que “bali” significaria felicidade em yoruba. Assim o bloco foi batizado com o nome Malê Debalê na intenção de traduzir “negros felizes”. No entanto não foram as razões históricas que motivaram a formação do bloco, mas sim o desejo e o desafio de participar como grupo organizado no carnaval baiano. Sua origem está intrinsecamente ligada ao sentido da festa como revelação de utopias. O impulso maior dos fundadores era referendar, através da sua prática espetacular no carnaval, sua existência e a legitimação do grupo na cidade do Salvador” (Lobato, 2008, p. 59).

**Figura 11** – Partitura Exercise 1: Malê Debalê

The image shows a musical score for 'Exercise 1: Maledebalê'. At the top left is a QR code. Below it, the title 'Exercise 1: Maledebalê' is written. The score is in 2/4 time and has a tempo marking of 65 m.m. (metronome markings). It consists of four staves, each representing a different percussion instrument: 'rimbau', '2nd tom (aque)', '1st tambourin (andeleiro)', and '3rd tom (curdo)'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents. Handwritten 'Press' annotations are visible under the 3rd tom staff.

Fonte: do autor (2024).

**MALÊ DEBALÊ** 66 mm.

## 5.7 OLODUM

Diante de tanta história, optei por reproduzir a definição do Olodum contida no site da Fundação Palmares através do texto da jornalista Gabriela da Costa Alves em 26/04/2019: "Olodum, 40 anos de história".

“O bloco afro foi inicialmente criado como opção de lazer para os moradores de Maciel/Pelourinho, a fim de garantir o direito de brincarem o carnaval de maneira organizada e para mostrar a origem, história e cotidiano da população negra do centro de Salvador.

Olodum é uma palavra de origem yoruba e, no ritual religioso do candomblé, significa “Deus dos Deuses” ou “Deus maior” Olodumaré, não representa um orixá, mas, o Deus criador do Universo.

As cores do Olodum formam a base do Pan-africanismo, Rastafarianismo e do Movimento Reggae; a cor verde representa as florestas equatoriais da África, o vermelho é o sangue da raça negra, o amarelo, o ouro da África, o preto é o orgulho da população negra e o branco, a paz mundial.

A Banda Olodum trouxe diferentes sonoridades e transformou as músicas africanas que originou novos ritmos como o Ijexá, Samba, Alujá, forró e diversificou com o ritmo Samba-reggae, característica marcante do Olodum, criado pelo músico e percussionista Negoinho do Samba” (Fundação Palmares, 2019, p. 1).

A reprodução de outros grupos nascidos através da admiração pelo Olodum incentiva a disseminação de seus ritmos pelas ruas de Salvador, ratificando a herança da preservação da música afro-brasileira de tradição oral. Reporto-me neste trabalho à minha experiência na Bahia, supracitada em capítulo específico.

Incluo a partitura transcrita por mim:

**Figura 12** – Partitura exercice : Olodum



♩ = 80 m.m.

Brazilian tambourin  
large tom I and II or surdo  
large tom III and IV or surdo  
caixa

*Pun Pun*

Detailed description: This musical score is for a Brazilian percussion ensemble. It consists of four staves, each in bass clef. The tempo is marked as 80 m.m. (measures per minute). The instruments are: Brazilian tambourin (top staff), large tom I and II or surdo (second staff), large tom III and IV or surdo (third staff), and caixa (bottom staff). The notation includes various rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The word 'Pun' is written in cursive above the caixa staff in two locations.

Fonte: do autor (2024).

OLODUM 80 mm

ARO CAIXA SEQUE ARO  
SURDO I  
SURDO II  
HI-HAT

Detailed description: This musical score is for OLODUM percussion instruments. It consists of six staves, each in bass clef. The tempo is marked as 80 mm. The instruments are: ARO (top staff), CAIXA (second staff), SEQUE ARO (third staff), SURDO I (fourth staff), SURDO II (fifth staff), and HI-HAT (bottom staff). The notation includes various rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The word 'ARO' is written above the first staff, 'CAIXA' above the second, and 'SEQUE ARO' above the third. The word 'HI-HAT' is written above the bottom staff.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Durante este processo, pude perceber que trazer a tradição oral para os bancos acadêmicos corrobora com a perpetuação dos ritmos aqui elencados. Materializá-los em forma de e-book não só democratiza o acesso como também o torna inclusivo. O registro em vídeo que reproduz o material escrito oportuniza a explanação do conteúdo, facilitando o entendimento e esclarecendo as dinâmicas executadas.

Penso que as novas tecnologias contribuíram para o sucesso do projeto. Talvez eu não o tivesse lançado antes exatamente pelo desconforto de perceber que nem todos poderiam usufruir. Agora sei que cumpro meu legado como artista e educador, deixando mais uma obra escrita para a posteridade. Outras virão, mas esta foi especial pelo desafio de tratar-se de um trabalho acadêmico.

## REFERÊNCIAS

- A TARDE ON-LINE. **Compositor Pascoal Meirelles dá curso de extensão**. 29 out. 2008. Disponível em: <https://atarde.com.br/pos-graduacao/compositor-pascoal-meirelles-da-curso-de-extensao-443951>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. **#Carnavaldacultura Afro e Afoxés trazem as tradições religiosas para o Carnaval Ouro Negro**. 11 fev. 2024. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/noticia/2024-02/62568/carnavaldacultura-afro-e-afoxes-trazem-tradicoes-religiosas-para-o-carnaval>. Acesso em: 04 dez. 2024.
- BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. **Desfile de Afoxés**. Salvador: IPAC, 2010. 68 p.
- BECKER, André. **Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BONVINI, Emilio. Tradição oral afrobrasileira: as razões de uma vitalidade. **Projeto História**, São Paulo, n. 22, p. 37-48, jun. 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10729/7961>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3. ed. Revista, 1988. 263 p.
- CANDEMIL, Luciano da Silva. Tablaturas para percussão popular: notação musical alternativa para atabaques da umbanda e do candomblé Ketu. **Revista da Abem**, v. 29, p. 137-160, 2021. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/910/601>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- DANTAS, Jéssica Ramos da Silva; NASCIMENTO, Leonardo Ramos. Tia Ciata, representatividade e resistência: a ascensão do candomblé na cidade do rio de janeiro no início do século XX. **Revista do Núcleo Sankofa**, v. 1, n. 3, p. 28-46, 2019. Disponível em: <https://app.periodikos.com.br/journal/sankofa/article/5d6527fd0e8825840aa6c574>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- DINIZ, Augusto. **‘Escravidão’ de Laurentino Gomes relembra os tambores no Brasil colônia**. Carta capital, Cultura, 16 set. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/escravidao-de-laurentino-gomes-relembra-os-tambores-no-brasil-colonia/>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- EDUCAÇÃO UNIVALI. **Ritmos africanos com prof. Pascoal Meirelles**. Youtube, 6 ago. 2020 (53:18min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gZ48BrSWc9E>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- FERNANDES, Misael Eduardo. **Ogã, o homem do tambor: apontamentos sobre ritmos, tambores e transmissão de conhecimento em dois terreiros afro-brasileiros**. 2021.

Monografia (Licenciatura em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

FREITAS, Ayêska Paula. Música de rua de Salvador: preparando a cena para a Axé Music. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, 1., 2005. Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 14-15 abr. 2005, p. 1-14.

FUNDAÇÃO PALMARES. **Olodum: 40 anos de história**. Fundação Cultural Palmares, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/olodum-40-anos-de-historia>. Acesso em: 21 jun. 2024.

GILROY, Paulo. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001. 432 p.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 176-191, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/vsY3ZYzpLhXzyhbQNBBrGwK/>. Acesso em: 21 jun. 2024.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa de Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 20-30, p. 175-198, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21057/13654>. Acesso em: 21 jun. 2024.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de salvador**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 320 p. (Coleção Todos os Cantos).

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In: KI-ZERBO, Joseph. (coord.). História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Capítulo 8. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

IJEXAS. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Laparotomia>. Acesso em: 21 jun. 2024.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 21-36, out./dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127596/124647>. Acesso em: 21 jun. 2024.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 246 p.

LOBATO, Lúcia Fernandes. Malê Debalê: uma origem, uma tribo, uma festa. **Revista Gambiarra**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 59-63, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gambiarra/article/view/30306#>. Acesso em: 21 jun. 2024.

LODY, Raul Giovanni. **Afoxé**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/CDFB, 1976. 36 p. (Cadernos de Folclore 7).

LOPES, Antônio Herculano. O Teatro de revista e a identidade carioca. *In: LOPES, Antônio Herculano (org.). Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Topbooks, 2000, p. 13-32.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004. 149 p.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro, Pallas, 1992. 978 p.

MO MAIÊ. **O Tambor e a ancestralidade**. Terreiro de Griôs, 17 nov. 2017. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/11/o-tambor-e-ancestralidade.html>. Acesso em: 21 jun. 2024.

MONTEIRO, Maurício Mario. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 353 p.

MOREIRA, Anália de Jesus. **As concepções de corpo na associação bloco carnavalesco *ilê aiyê*: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das escolas banda erê e mãe Hilda**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – O Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MOURA, Milton. Um debate sobre o carnaval do Ilê Aiyê. **Revista Afro-Asia**, Salvador, n. 24, p. 367-378, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21004/13604>. Acesso em: 21 jun. 2024.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. 33 p.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. 2. ed. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural. Rio de Janeiro: Divisão de Editoração, 1995. 176 p.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **Paralaxe**, vol. 6, n. 1

MÚSICA BRASILIS. **Tambor**. 2016. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/tambor>. Acesso em: 21 jun. 2024.

NUNES, André Rangel de Souza. **130 anos da Lei Áurea: as leis abolicionistas e a integração da população negra no Brasil**. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Faculdade de Direito, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida. *In*: PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 175-187.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1991. 259 p.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008. 254 p.

SAMPAIO, Consuelo Novais. Estrutura econômica e ordem político-social. *In*: SAMPAIO, Consuelo Novais. **Os partidos políticos da Bahia na Primeira República: uma política de acomodação**. 2. ed. Salvador: UFBA, 1998. p. 27-28.

SANTOS FILHO, Eudaldo Francisco dos; ALVES, Janaína Bastos. A tradição oral para povos africanos e afrobrasileiros: relevância da palavra. **Revista APNB**, v. 9, n. esp., p. 50-

76, dez. 2017. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/464>. Acesso em: 21 jun. 2024.

SANTOS, Liliane Maria de Santana. Os afoxés como movimentos sociais na Bahia: luta por igualdade e afirmação étnica. **Pensando Áfricas e suas Diásporas**, Mariana, V. 2, n. 1, p. 45-49, nov. dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pensandoafricas/article/download/1381/1109/>. Acesso em: 04 dez. 2024.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras - 1901-1957**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 340 p.

SILVA, José Francisco de Assis Santos. **“Pra te lembrar do Badauê...”: o mensageiro da alegria em uma viagem pelos lonãs iyê (caminhos da memória) do mar azul – espaço, tempo e ancestralidade**. 2017. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002. 184 p. (Bahia: Prosa e poesia).

SOUZA, Ana Lúcia Silva *et al.* **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiro**. Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais; Brasília: fundação Cultural Palmares, 2005. 196 p.

TERREIRO DO GANTOIS. **Tambores**. 2021. Disponível em: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/tambores/>. Acesso em: 21 jun. 2024.

UNKNOWN. **Ogã e atabaques - Rum, Rumpi, Lé**. União Espírita Japão, 30 nov. 2011. Disponível em: <https://uniaoespiritajapao.blogspot.com/2011/11/ogan-e-atabaques-rum-rumpi-le.html>. Acesso em: 21 jun. 2024.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 196p.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. Olori, o dono da cabeça. Uma tipologia afro-descendente. **Esboços: Histórias em Contextos Globais**, v. 17, n. 23, p. 151-164, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2010v17n23p151>. Acesso em: 21 jun. 2024.